

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

ISSN 1405-7786

septiembre • diciembre | 2018 | año 22 | núm. 64



La puesta en escena



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2018 | año 22 | núm. 64

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

Aída Castilleja | Secretaria Técnica

Adriana Konzevik | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

Araceli Puanta | Editora

Arturo Ávila | Asistente editorial

Guadalupe Urbina | Diseño

Héctor Ramón Jiménez | Reprografía

Violeta García | Documentación

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

Comité editorial Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez

D. R. © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C. P. 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

PÁGINA 1

© 453786 **Cruces y Campa**. *Vendedor de Judas de cartón*, ca. 1870, Estado de México, Colección Cruces y Campa, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Alquimia, Año 22, Núm. 64, septiembre-diciembre 2018, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Editora Responsable: Araceli Puanta Parra. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: 17059, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Imprenta: Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), calzada San Lorenzo Tezonco, 244, Paraje San Juan, C. P. 09830, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 20 de diciembre de 2018 con un tiraje de 1000 ejemplares. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la editora de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Índice



© 453787 **Cruces y Campa**, *Vendedora de hortaliza en su chalupa*, ca. 1870, México, D.F., Colección Cruces y Campa, Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, MX.

4 Editorial

6 Retrato decimonónico: la identidad como puesta en escena
Claudia Negrete Álvarez

22 ¡Arriba el telón! La Revolución dentro y fuera del estudio fotográfico Cachú
Nidia Balcázar Gómez

38 Silvia Pinal: una estrella, dos puestas en escena
Elisa Lozano

58 Detrás del telón
Guadalupe García Pasquel

81 SINAFO

José Zamora Romero

84 SOPORTES E IMÁGENES

Andrés Waldo Espinoza

86 RESEÑAS

María Violeta García Prado
Arturo Ávila Cano

La puesta en escena: reflexión y crítica

Araceli Puanta

El concepto *puesta en escena* remite sin tardanza a la disciplina teatral. El término francés, *mise-en-scène*, surgió a principios del siglo XIX para definir el proceso de producción y diseño del lugar en el que se desarrolla una acción. Sin embargo, en la actualidad el concepto se ha adaptado a distintas disciplinas. Su complemento con el adjetivo *fotográfico* es de cuño muy reciente: la “puesta en escena fotográfica” como movimiento artístico puede contextualizarse en la segunda mitad del siglo XX. Pero ¿acaso en las décadas anteriores los ambientes en los que se tomaban fotografías no sufrían un proceso de producción y diseño? La respuesta, sin duda, es afirmativa.

En este número de *Alquimia*, cuatro autoras analizan el desarrollo tanto de la puesta en escena como el concepto desde el siglo XIX hasta la primera década del siglo pasado. Esta reunión de artículos permite vislumbrar un cambio en la implementación de la escena y es útil para proponer que ésta se adaptó a la fotografía desde su surgimiento. En el primer artículo, Claudia Negrete analiza la construcción de la escena decimonónica, examina la reunión de escenarios, vestuarios y accesorios indispensables para construir un ambiente en el que el fotógrafo parece desempeñar el papel de director en una escena en

la que está en juego la personalidad. Paradójicamente, las fotografías que acompañan al texto de la investigadora sobresalen por su similitud, muestra tangible del esquema de representación del momento.

Nidia Balcázar se aproxima a la fotografía surgida de la Compañía Dramática Cachú, dirigida por dos hermanos nacidos a finales del siglo XIX quienes alternaron la actividad fotográfica con la actuación. Los Cachú viajaron por el centro y norte del país antes del inicio de la Revolución mexicana y continuaron sus labores durante la etapa constitucionalista.

Casi 40 años separan el tema del texto de Balcázar del de Elisa Lozano. La investigadora, quien ha trabajado cinefotografía y dirección de arte, analiza la puesta en escena en proyectos teatrales y fílmicos de Silvia Pinal.

El artículo que cierra esta edición se localiza temporalmente en las últimas décadas del siglo XX. Guadalupe García analiza el horizonte histórico-cultural que rodea el auge de la puesta en escena fotográfica en México, y la define como una estrategia artística que surgió contraculturalmente como crítica a la idea de fotografía directa.



Personajes_0064 *Concepción Romero Siliceo*, 21 años de edad, ca. 1945.
Personajes, Fototeca Municipal de San Pedro Cholula.

Esperamos que el conjunto de artículos de esta edición amplíe la reflexión sobre el concepto que da título a la revista. Asimismo, que permita la observación de una idea-concepto que también es histórica, pero que, a pesar de su modificación, ha mantenido invariable su relación entre identidad y personalidad, por un lado, y teatro y fotografía, por otro.

Desde una perspectiva editorial, este número de *Alquimia* genera una gran emoción por la reunión de fotografías, al mismo tiempo similares pero únicas, con textos de autoras sobresalientes. Estamos seguros de que el lector disfrutará esta edición tanto como el equipo editorial disfrutó su cuidado y materialización.

Retrato decimonónico: la identidad como puesta en escena

Claudia Negrete Álvarez

A la memoria de Marcelo Silva

No se requería ser rey ni marqués o banquero para obtener una imagen personal que abriera un nicho en la memoria familiar y afectiva. Cuando surgió la posibilidad de fijar la imagen formada dentro de una cámara oscura gracias a las sales de plata, una de sus vertientes más comerciales, el retrato, se convirtió en un artefacto social y cultural de gran éxito a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Desde entonces se estableció un esquema de representación que predominó en los estudios retratísticos comerciales: incluía el uso de telones lisos o pictóricos, muebles y objetos decorativos de utilería, donde se colocaba al fotografiado con pose y vestuario en concordancia. El emplazamiento de la cámara —su altura y distancia en relación con el sujeto—, el foco y los recursos lumínicos también eran parte del repertorio visual del fotógrafo convertido en director de la puesta en escena de la personalidad.

Los estudiosos del siglo XX desdeñaron por mucho tiempo este tipo de retratos porque, al tratarse de un esquema rígido aplicado de manera generalizada, no tenían originalidad ni expresaban la singularidad del retratado. Y tenían razón en términos de representación de una identidad



SALVADOR V. GORDILLO,
FOTOGRAFO.

Salvador V. Gordillo, Sin título, ca. 1890, Colección particular.



individual: tanto a la dama fulana como a la sutana se les ponía el mismo fondo, se les colocaba en el mismo espacio a cuadro, con la misma pose. A los ojos de quien pagaba su retrato en el siglo XIX, su rostro y presencia aparecían en la imagen, lo cual significaba que efectivamente sus rasgos personales se encontraban representados, pero además de eso también adquiría una identidad social, una pertenencia a un cierto sector de la sociedad. En su novela *Los mariditos*, José Tomás de Cuéllar, escritor mexicano del siglo XIX —quien, dicho sea de paso, también fue fotógrafo—, puso en evidencia, además de su opinión personal sobre las fotos de bodas, el carácter aspiracional que podía tener acudir a un cierto estudio. En dicho relato, una pareja de pocos recursos económicos recurre a la figura de “padrino de fotografía” para hacerse la fotografía de bodas como los ricos de la ciudad:

La ceremonia religiosa no ofreció nada de notable, y al salir de la iglesia, la comitiva se disolvió en el atrio, dirigiéndose la familia de Rebeca a su casa, y los novios y el padrino a la fotografía de Vallete, a tomar el consabido retrato en que sobresale la novia [...] y a su izquierda el novio, perdiéndose en el fondo negro, vestido de negro, y víctima del diafragma que fue necesario poner a la máquina para que el traje blanco de la novia saque detalles [...] Para el fotógrafo la novia es lo que importa, para ella es el foco, la luz, el arte, la atención, la estética; el pobre novio es artísticamente menospreciado, es un detalle del fondo, un accesorio como el sillón, la cortina, la puerta; junto a la cual se supone a la pareja matrimonial, en una actitud en que parece estar diciendo “nos está retratando”.¹

El estudio tenía los recursos escenográficos necesarios para la puesta en escena de la identidad no sólo individual, sino también social y cultural. Lamentablemente, las imágenes tomadas en establecimientos fotográficos más económicos han sobrevi-

PÁGINA ANTERIOR
Foto Félix.
Figurines del día,
en *El Mundo Ilustrado*,
19 de mayo, 1907.

vido muy poco a los embates del tiempo debido al empleo de insumos de menor calidad. No obstante, se puede observar la utilización del mismo esquema con elementos escenográficos más modestos para clientes cuya aspiración debió ser menos pretenciosa, pero donde la identidad social y cultural desborda las intenciones tanto del fotógrafo como del sujeto fotografiado.

El estudio fotográfico con todos estos recursos escénico-visuales tenía, incluso, la posibilidad de construir identidades ficticias, para el divertimento de quien acudía al estudio a ser representado en las formas en que su bolsillo e imaginación le permitieran, cuestión que puede resultar una trampa para el historiador bisoño que cree que lo primero que se presenta ante sus ojos sin reconstruir es el contexto original de la imagen.

El esquema retratístico decimonónico sirvió también, paradójicamente, para la construcción del antirretrato por partida doble. Lo que se conoció como “tipos populares” eliminaba la referencia personal para construir identidades culturales de grupos subalternos urbanos (en torno a los oficios) y de distintas etnias a lo largo del país. En el caso de los tipos populares como los del estudio Cruces y Campa, los fotografiados eran introducidos a su estudio por el profesional de la cámara y con sus propios recursos escenográficos les construía la atmósfera adecuada bajo un esquema costumbrista. En este caso en particular, hubo una inversión en los telones hechos especialmente para la serie, que se recuperaría con la venta de los mencionados antirretratos, cuyo consumo era tanto nacional como internacional.

PÁGINAS 12 Y 13
Fotógrafo no identificado,
*La mejor máquina
de escribir,*
en *Arte y Letras*,
septiembre, 1905.

Lavillete y Torres.
“Del país del ensueño”,
en *Arte y Letras*,
septiembre, 1905.

La representación de la identidad cultural en términos étnicos, de voluntad científico-clasificatoria, también echó mano de los recursos retratísticos del estudio, como ya fue mencionado, en los llamados “tipos nacionales”. A veces con algún fondo pictórico de alusiones bucólicas que al fotógrafo le parecía adecuado, en otras ocasiones se utilizaban telones en donde el individuo



Fotógrafo no identificado, Sin título, ca. 1900, Colección particular.

SOLEDAD ALVAREZ.



La mejor Máquina de Escribir.

GUILLERMO BROCKMANN,

AGENTE GENERAL.

CALLE DE CADENA No. 22.

MEXICO.







Ricardo a mi inolvidable

padre
10-6-1911
He hizo J. L. Evans

parecía un elemento bastante ajeno al entorno visual o, ya de plano, una simple tela lisa de fondo. Cualquier duda sobre los fotografiados se solucionaba mediante el título de la imagen, en el que quedaba clara la pertenencia étnica, como se aprecia en las imágenes que se mandaron a la Exposición Histórico-Americana de 1892² hechas por distintos fotógrafos retratistas a lo largo del país. Todas ellas constituyen un ejemplo de las distintas soluciones para construir identidades culturales, anulando la identidad individual por medio del rígido esquema del retrato de estudio.

Este mismo patrón visual comenzó a aplicarse con distintas intenciones cuando la puesta en escena de la personalidad entró en los contenidos de las revistas ilustradas. Por medio de ellas se ofrecían noticias de diversa índole en las que se incluían los retratos de sus protagonistas. A la puesta en escena retratística le seguía la puesta en página periodística, redirigiendo su lectura en el discurso editorial. Los retratos de políticos, de bellas señoritas, de nuevos matrimonios, de actores, bailarinas y cantantes comenzaron a poblar las páginas de revistas como *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras* o *El Tiempo Ilustrado*. La identidad personal se volvía noticia en un ámbito que potenciaba su difusión más allá de las fronteras de los álbumes familiares.

Al mismo tiempo, el consabido esquema visual del retrato decimonónico tendría otros usos. Las imágenes que difundían la moda femenina entre las páginas de las revistas ilustradas tenían origen en el grabado, pero ya para finales de siglo comenzaron surgir los que parecían retratos de señoritas muy elegantes que lucían atavíos para paseo, viaje, visita o *soirée*. Lo relevante de la imagen no era la mujer, sino el vestido que portaba; era para la exhibición de éste que se escogía el fondo pictórico y *atrezzo* para la ubicación virtual, mientras el fotógrafo dirigía la pose de la modelo para la puesta en escena de la moda.

Los retratistas de estudio también se convirtieron en fotógrafos publicitarios y utilizaron los recursos escenográficos de su

PÁGINAS 14 Y 15

Gabriel Benítez,

J. L. Guerra,

ca. 1905,

Colección

Ana María Guerra

Fotógrafo no identificado,

J. L. Guerra,

ca. 1905,

Colección

Ana María Guerra

293

99

4



(7) Indígena tarasca.
República Mexicana. - Estado de
Michoacán. - Distrito de Morelia
Municipalidad de Acuitzio.

establecimiento. Una mujer con un cigarro en la mano o una máquina de escribir sobre una mesa de la utilería del estudio anunciaban los objetos aparecidos en la imagen con un texto que precisaba la marca.

El fotógrafo retratista también realizó imágenes de pretensión artística hacia fines del siglo mediante la contratación de modelos para el montaje de una escena frecuentemente alegórica, muy lejana de la identidad personal o social del fotografiado, pero con elementos culturales muy claros para el ejercicio hermenéutico. Estamos de nuevo ante otro antirretrato, uno que nos muestra el reflejo del imaginario de un sector social que quiere demostrar su pertenencia al mundo de la representación occidental.

La fotografía puede revelar un rostro o construir una máscara, de manera individual, social o cultural. Esa doble cara, que es una sola, termina siempre por mostrar más por lo que oculta que por lo que devela. Hemos cambiado de siglos, pero la puesta en escena de la personalidad es aún vigente por una sencilla razón: seguimos preguntándonos quiénes somos.



© 451991 **Adrien Cordiglia**, *Retrato de mujer de pie, tarjeta de visita, ca. 1865, México, D. F.*, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



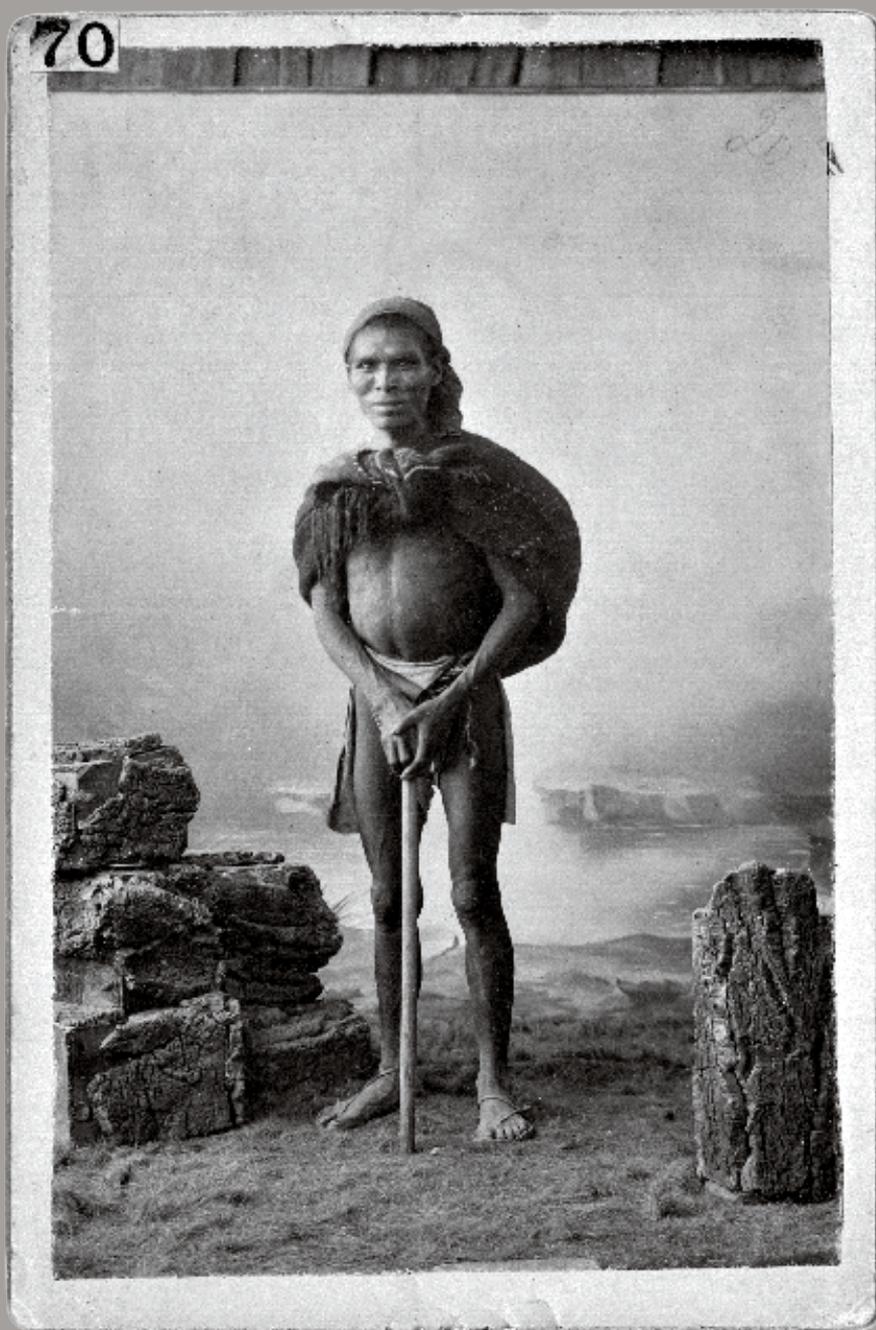
© 451989 **Adrien Cordiglia**, *Mujer de pie, tarjeta de visita*, ca. 1866, México, D. F., Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 451985 **Adrien Cordiglia**, *Mujer de pie con vestido floreado*, ca. 1868, México, D. F., Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 453796, **Cruces y Campa**, *Vendedores de fruta*, Tipos Mexicanos, México D. F., ca. 1870, Colección Cruces y Campa, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



© 610013 **Luis Musy**, No. 7 Indio otomí de la Hacienda de la Quemada, Chihuahua, México, 1892, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Claudia Negrete Álvarez es egresada de la licenciatura de historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuenta con estudios de maestría y doctorado en historia del arte en la misma institución. Ha dedicado sus investigaciones al retrato fotográfico decimonónico, la cinefotografía y las imágenes de la invasión estadounidense a Veracruz en 1914.

- 1 José Tomás de Cuéllar, *Los mariditos* (México: Libro-Mex, 1955), 97 y 98.
- 2 Véase Georgina Rodríguez, "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista en la Exposición Histórico-Americana de 1892", *Revista Cuicuilco*, 5, núm. 13 (1998).



¡Arriba el telón!

La Revolución dentro y fuera del estudio fotográfico Cachú

Nidia Balcázar Gómez



© 4006-391
No identificado,
*Retrato de la familia Cachú
Ramírez, ca. 1898,*
Fondo Familia Cachú,
Archivo Histórico Universitario
de la Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla.

De izquierda a derecha, en
la fila posterior, Dolores,
María, Concepción, Juan y
Antonio; sentados Mercedes,
don Melquiades y doña María
Melquiades, quien tiene en
brazos a Ernestina, y José
sentado en la parte inferior
derecha.

Al hablar del estudio fotográfico Cachú se hace referencia a dos hermanos michoacanos nacidos a finales del siglo XIX que por diversas circunstancias aprendieron desde niños el oficio de la fotografía, el cual ejercieron de manera itinerante en poblaciones de Michoacán, Zacatecas, Guanajuato y Jalisco durante los años de agitación social provocada por la Revolución. Por medio de la Compañía Dramática Cachú, los fotógrafos alternaron su trabajo con la actividad actuarial. La combinación de técnicas fotográficas con recursos teatrales, como el uso de escenificaciones, le confirió un rasgo distintivo a su producción visual.

Antonio Cachú Ramírez nació en su *terruño* michoacano, el 11 de mayo de 1874 en San Miguel Tlazazalca. Catorce años después nació su hermano Juan, el 23 de abril de 1888 en Zamora, Michoacán. Vivieron su infancia bajo el escenario político del mandato del general Aristeo Mercado, gobernador de Michoacán (1891-1911). En las principales ciudades del interior de la República Mexicana —Michoacán no fue la excepción— el surgimiento y la proliferación de estudios fotográficos estuvieron estrechamente ligados a la evolución tecnológica de la fotografía y a la expresión social del retrato. La creciente demanda por tener y reproducir la imagen de las personas determinó el auge de los locales denominados galerías, salines, gabinetes, *ateliers*, talleres o estudios fotográficos.¹

En ese contexto, el artista estadounidense de Kansas J. C. Curd instaló un taller fotográfico en la ciudad de Pátzcuaro. Aunque no hay datos precisos sobre su trabajo, se tiene noción sobre su relación con Antonio y Juan Cachú, así como del trabajo de aprendices que ejercieron a su lado. Con las enseñanzas de Curd, en menos de un año los hermanos Cachú aprendieron el manejo de las cámaras fotográficas, las técnicas de retoque y coloreo, así como la elaboración de los químicos para el revelado e impresión de las imágenes. Aunque Curd logró hacerse de un espacio dentro de la actividad fotográfica, por razones inciertas emprendió su camino hacia un lugar desconocido y dejó su taller fotográfico en manos de los hermanos Cachú.²

La incursión de los hermanos Cachú en el ámbito de la actuación se originó gracias al interés y pasión que don Melquiades, el padre, siempre tuvo por el teatro. En 1905, Antonio Cachú decidió seguir el legado de su padre, quien dos años antes había muerto en Pátzcuaro. Como hijo mayor, garante de proporcionar el sustento económico de su madre y siete hermanos, decidió retomar la actividad teatral como posibilidad laboral alternada con el trabajo fotográfico.

Para finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, el repertorio teatral de la Compañía Dramática Cachú apeló a obras pertenecientes al “género chico mexicano” y diversas formas de zarzuelas, entre sus favoritas se encuentran las realizadas por el dramaturgo español Mi-



© 0056 **Cachú Hermanos**. *Retrato de estudio de una pareja de revolucionarios*, ca. 1914, Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

guel Echegaray.³ La compañía teatral ejerció su repertorio itinerante por los estados de Michoacán, Jalisco, Zacatecas y Guanajuato, donde ocuparon plaza en los teatros más importantes de las localidades.

Una familia numerosa requería un amplio espacio, así que en cada poblado los Cachú procuraban alquilar viviendas con espacios grandes, de preferencia casas solas en un lugar céntrico, pero cuando no lo encontraban se alojaban en hoteles o mesones. La amplitud del espacio permitía que éste se ocupara tanto para los ensayos de las obras teatrales como para la instalación del taller fotográfico. La estrategia publicitaria implicaba que, por la mañana, durante el trabajo fotográfico, anunciaran



© 0054 **Cachú Hermanos**, *Matrimonio juntos para luchar*, ca. 1914, Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

a sus clientes la función que presentarían en horario nocturno. Por la noche, al inicio e intermedio de la función ofrecían el repertorio de sus servicios fotográficos, es decir, un boleto redondo.⁴

Tras el estallido del movimiento revolucionario, la familia Cachú continuó con sus representaciones teatrales. Mediante el Departamento General de Pasajes del Ferrocarril Interoceánico de México, la compañía solicitó concesiones para realizar la movilización de sus actores y equipaje. En los grandes baúles transportaron los telones, vestuarios, utilería; cámaras y material fotográfico.



© 0059 **Cachú Hermanos**, *Hombre sentado con sombrero a un lado y carrillera, junto a una mujer de pie. Posando en estudio*, ca. 1914, Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

En plena revolución mandamos los baúles de Zacatecas a León por ferrocarril, pensamos que nunca llegarían pues nos enteramos que habían cerrado el paso y se habían armado los balazos, pero no, el equipaje llegó impecable [...] por medio del arte ganamos el prestigio y el respeto de muchas personas, porque no levantábamos sospechas de nada, así podíamos salir y entrar a los pueblos, también con ayuda de los salvoconductos que hacían nuestros amigos.⁵

Los hermanos Cachú eran teatreros y fotógrafos itinerantes. Los contratos laborales que obtuvieron mediante la Compañía Dramática Cachú les permitieron viajar por



© 043726 **Cachú Hermanos**, *Segunda Compañía*, Pátzcuaro, Michoacán, 1913, Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.



PAÑIA. Fot. CACHU.



diferentes localidades, donde enfrentaron los avatares del conflicto armado entre 1913 y 1917.⁶ Así, con su cámara plegadiza de fuelle, visor adosado y trípode, además de la cámara Graflex,⁷ retrataron dentro y fuera de su estudio a los personajes y escenas de diversa índole: campesinos, generales; campamentos, artillería, trenes; escaramuzas simuladas, comercios destruidos; ahorcados y ejecutados.

En su persistente camino llevaban consigo los telones pintados, los artilugios para escenificar los retratos, además de los químicos y aditamentos necesarios para montar el laboratorio donde hacían el revelado y la impresión de imágenes. El estudio fotográfico se convirtió en el escenario para que algunos personajes anónimos de la lucha armada posaran frente a la cámara. Los resultados fueron las fotos individuales y de parejas “revolucionarias” que posaron hieráticos, ataviados con fusiles y carrilleras.

Una de las fotografías “típicas” de la obra de los Cachú es el retrato de la pareja de revolucionarios. En esa imagen, el fotógrafo decidió colocar al hombre sentado en una silla y dispuso que la dama posara de pie, arrojando con su mano derecha a su “Juan”. Ambos portaban carrilleras, pero sólo el varón sostenía un fusil. Otros ejemplos de esas imágenes son los retratos de parejas que ocuparon el mismo espacio, la misma silla y el mismo estilo compositivo, que respondía a las normas sugeridas en los manuales fotográficos.

Llama la atención que esas mujeres (pp. 26-27), a diferencia de la anterior (p. 25), visten falda oscura y blusa clara con una pañoleta en el cuello y sostienen con su mano izquierda un pequeño bolso. No hay que olvidar que en el acto fotográfico “hay gestos y procesos, totalmente culturales, que dependen enteramente de opciones y decisiones, tanto individuales como sociales”.⁸ Por recomendación del fotógrafo o decisión personal, esas mujeres se retrataron con objetos que confieren cierta elegancia y distinción social, en contraste con sus parejas, que responden a la idealización masculina del “típico revolucionario”. Ambos casos representan la estética de género del momento.

Las fotografías no ofrecen información que permita identificar si los personajes fueron vestidos para el retrato o si verdaderamente pertenecie-



EL CAP. 1º BONIFACIO DE LA ROSA Y SU GENTE AL TOMAR LA ESTACIÓN DE ZACATECAS.



© 0019 **Cachú Hermanos**, *El Capitán 1º Bonifacio de la Rosa y su gente al tomar la estación de Zacatecas*, 1914, Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

ron a las fuerzas revolucionarias. A pesar de esto, la serie de imágenes realizadas dentro del estudio fotográfico muestran que los hermanos Cachú siguieron criterios estéticos de la época, y adecuaron los convencionalismos fotográficos del retrato decimonónico a un estilo sencillo, alejado de barroquismos.

La formación profesional de los hermanos Cachú se desarrolló durante los últimos años de la etapa retratista mexicana del siglo XIX. Paulatinamente integraron en su estudio una gama de recursos materiales para realizar sus imágenes: telones de fondo pintados por ellos mismos y una apropiada utilería que enfatizara la intención del retratado. Las composiciones estuvieron escenificadas, con el carácter teatral de una puesta en escena, de tal manera que el vínculo que tenían entre el teatro-fotografía es innegable.

Sin embargo, los hermanos Cachú pronto se dieron cuenta de que era necesario acudir a los cuarteles para retratar a los personajes. Esto implicó la sustitución de los telones de fondo por bardas y fachadas, adecuar los trípodes, la portabilidad de la cámara y echar mano de la técnica fotográfica para retratar nítidamente a coroneles, generales, soldados, campesinos de manera individual o en forma colectiva junto a sus batallones, compañías y grupos de diferentes bandos revolucionarios.



© 0437-18 **Cachú Hermanos**, *Defensa de Pátzcuaro, Mich. Artillería del Cap. Carballeda sostenida con fuerza del 48º batallón*, Pátzcuaro, Michoacán, 1913, Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Las imágenes de este género fotográfico marcaron un proceso de “tránsito”, es decir, un híbrido entre la tradición decimonónica del retrato de estudio y lo que empezó a construirse como la visualidad de los actores revolucionarios. El estilo fotográfico de los hermanos Cachú comenzó a dar un giro, así como la forma de comercialización. El vínculo que los Cachú establecieron con oficiales al mando les abrió un mercado para la venta fotográfica de los retratos, algunos se realizaban a petición y otros solicitaban fotografiar *in situ* a los actores del movimiento armado. ¿Qué destino habrán tenido esas imágenes?

Desde la trinchera teatral y con el equipo fotográfico a cuestas, los hermanos Cachú registraron múltiples escenas que documentan el avance de las fuerzas revolucionarias por Zacatecas, León, Guanajuato, Lagos, Jalisco y Pátzcuaro, Michoacán. A finales de 1913, los hermanos Cachú se trasladaron a la ciudad de Zacatecas, donde conocieron al general brigadier Pánfilo Natera García, comandante del Cuerpo de Ejército del Centro.

En este contexto, los hermanos Cachú montaron la escenificación de ese grupo de guerrilleros zacatecanos (p. 31), entre los cuales —por la referencia textual— podemos identificar al Cap. 1º Bonifacio de la Rosa empuñando su espada, quien, por su



© 0027 **Cachú Hermanos**. *Avanzada del batallón Barrios por la salida del panteón del Cristo, Pátzcuaro, Michoacán, 1913.* Fondo Familia Cachú, Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

relevancia, ocupa el primer plano de la toma y se situó al centro del encuadre; en los planos subsecuentes los miembros de su contingente posaron ataviados con los sombreros de ala ancha, portando fusiles y terciados con sus cananas. Algunos de pie, en cuclillas y hasta retozando cómodamente en el piso direccionaron el objetivo de sus armas justo a la lente fotográfica. Al pie, los Cachú marcaron el nombre del lugar donde la fotografía se produjo “al tomar la estación de Zacatecas”. En estricto sentido, la toma fotográfica no se hizo justo en el acto, la relajación de los personajes hace inferir que fue realizada días después del evento, en un momento de relativa calma y en contubernio con esta facción revolucionaria.

En el aciago año de 1913, los hermanos Cachú registraron el momento en que las fuerzas revolucionarias del general Rentería Luviano ocuparon la plaza principal de Pátzcuaro, Michoacán. Varias fotografías se hicieron en las inmediaciones de la localidad. En las faldas de la montaña y teniendo como fondo el lago de Pátzcuaro, los hermanos Cachú se ubicaron a un costado de las fuerzas de artillería comandadas por el capitán Carballeda.

El capitán, ubicado en la extrema izquierda, se observa gallardo montado sobre su caballo y empuñando su sable hacia el horizonte (página anterior). El encuadre muestra



Cachú Hermanos. *Viva la democracia y nuestra bandera. Muera el caciquismo. Las hermanas Cachú posando para su hermano en esta escenificación, ca. 1915, Colección particular de la familia Cachú.*



CIA Y NUESTRA BANDEIRA
LOUISMO ~~~~~

la formación de su ejército posicionado en tres líneas dispersas: soldados en fila simulan estar preparados para disparar al enemigo con los cañones; algunos miran hacia el frente y otros apuntan su mirada hacia la lente de la cámara. El ángulo exalta la figura de Carballada, en contraste con los demás oficiales, que se muestran en un perfil de tres cuartos frente a la fila de artillería.

Otra fotografía captura al batallón comandado por el capitán Barrios (p. 33). El encuadre fotográfico muestra la escena compuesta por tres filas de soldados: en la línea delantera el escuadrón se agrupó "pecho tierra", simulando apuntar al enemigo; en medio de los soldados, un niño volteó hacia la cámara; atrás se ubicó la otra fila de soldados, que en cuclillas y mirando al frente sujetaron sus fusiles dirigiéndolos al mismo objetivo, y una tercera fila mantuvo la posición de pie, apuntando con sus carabinas. En el extremo izquierdo de la imagen se observa una *kumánchikua*, construida con adobe y tablones de madera, sobre la línea de ramas y piedras se colocaron en fila mujeres y niños campesinos que atendieron a la puesta de escena.

El montaje de esas fotos en exteriores marca las líneas diagonales y curvas que van de un lado al otro del encuadre y que crean una rítmica muy peculiar. De alguna manera se puede considerar un emplazamiento militar usual y útil para la toma fotográfica, ya que la visualidad era muy atractiva. Es evidente que se trata de imágenes construidas, convenidas con anterioridad, puesto que en un combate nadie se expondría a disparar con esa cercanía, lo cual sería suicida. A juicio de Miguel Ángel Berumen, "son fotografías inauditas de paisaje, grandes encuadres en que los soldados aparecen insertados de una manera mecánica, trazando armoniosas geometrías coreográficas en medio de la naturaleza".⁹

Las fotografías de los hermanos Cachú presentan una *microhistoria* visual de la Revolución, que permite ser valorada desde una perspectiva estética, histórica y social. La relevancia de sus fotografías radica en la construcción de una mirada dentro de la historia regional y nacional. Su dinámica de fotógrafos y teatreros los hace únicos en su género, del cual se tiene poca noción en la historia de la fotografía en México.

Nidia Balcázar Gómez es estudiante del doctorado en Historia y Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

- 1 Gustavo Amézaga Heiras, *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015), 124.
- 2 Hasta el momento no se tienen datos precisos sobre este fotógrafo; sin embargo, en la base de datos de familysearch.org existe un registro que nos ofrece referencias para identificar que este personaje nació aproximadamente en 1858, en Kansas. Por el seguimiento de parentesco, dilucidamos que pudo haberse casado con Margarita Galeana López en el estado de Guerrero, lo cual coincide con un par de fotografías tomadas en Acapulco, y que están firmadas como J. C. Curd. <https://www.familysearch.org> (consultado en febrero de 2018)
- 3 La zarzuela del género chico incorporaba la crítica política y social, parodia y algo de picardía, combinación que tuvo gran éxito entre las clases populares que, en aquel entonces, debido a los precios bajos, llegaban a los teatros principales. Susan E. Bryan, "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato", *Historia Mexicana* 33, núm. 1 (julio-septiembre de 1983): 130-169.
- 4 Entrevista a las señoras María Virgen y Susana Gómez y Moreno, herederas del legado familiar de los Cachú. Realizada por Nidia Balcázar, 24 febrero de 2017, Ciudad de México.
- 5 María Cachú Ramírez, *Diario personal* (México, 1968), 28-30.
- 6 Para conocer con exhaustividad la trayectoria personal, teatral y fotográfica de los hermanos Cachú, véase Nidia Balcázar Gómez, "Los hermanos Cachú y su obra fotográfica de la Revolución". Tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- 7 La cámara plegadiza de fuelle está bajo resguardo de Fundación Televisa, la cámara Graflex permanece con los descendientes de familia Cachú. La mayor parte de la obra se realizó en placas de vidrio y nitrocelulosa, con un formato de 5 x 7 pulgadas y 4 x 5 pulgadas, actualmente la producción fotográfica está bajo resguardo del Archivo Histórico Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla y en Colección y Archivo de Fundación Televisa. Los chasis, lentes ópticos y otros elementos que formaron parte del estudio fotográfico Cachú se localizan en el Museo Interactivo de Economía en la Ciudad de México.
- 8 Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Madrid: Paidós, 1986), 81.
- 9 Miguel Ángel Berumen, "Disparando desde todos los frentes. Los fotógrafos que documentaron la revolución", en Miguel Ángel Berumen *et al.*, *México: fotografía y revolución* (México: Fundación Televisa-Lunweg Editores, 2009), 281-301.

Silvia Pinal:

una estrella, dos puestas en escena

Elisa Lozano

Para Marisa Pecanins, con mucho cariño

Revisar las imágenes del catálogo del Sistema Nacional de Fototecas, hoy en Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, siempre es un acto gozoso para el investigador; personalmente, no me canso de ver una y otra vez las referentes al cine y sus oficios. De esa continua relectura surge el siguiente texto que, *grosso modo*, explora la puesta en escena en el cine y en el teatro por medio de la presencia de una figura emblemática, la admirada Silvia Pinal, quien en los años cincuenta del siglo pasado se consolidaba como una gran estrella de cine y, para sorpresa de los críticos teatrales más exigentes, emergía como la máxima figura de un género teatral que pronto se arraigaría en el gusto del público mexicano: la comedia musical.

La puesta en escena

PÁGINA 39
© 330836
SEMO
[Simón Flechine],
Silvia Pinal, actriz,
negativo de película
de seguridad,
México, D. F., 1953,
Colección SEMO,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

El término francés *mise-en-scène*, que significa “poner en escena una acción”, se utiliza en el teatro para referirse a la forma en la que el director, con base en un texto dramático, “compone” el escenario. Es decir, dónde ubica la escenografía, los decorados, la iluminación; los movimientos de los actores, junto con su vestuario, maquillaje y peinados. Mientras, en el cine, la puesta en escena describe o designa el control del director sobre la composición de los elementos que aparecen en el encuadre. Ésta





SEMO [Simón Flechine], *Silvia Pinal*, en *Cinema Reporter*, núm. 973, 15 de mayo, 1953, Cineteca Nacional.

incluye tanto los elementos citados que provienen del teatro —escenarios, decorados, vestuario, maquillaje, iluminación, interpretación— como los propios del cine —los movimientos de cámara, la escala y duración de los planos, el manejo del tiempo— que por lo general se combinan entre sí, para crear un sistema de representación concreto. Así, siguiendo a Bordwell y Thompson:

La disposición de la puesta en escena crea la composición del espacio en pantalla. Esta composición *bidimensional* consiste en la organización de formas, texturas y patrones de luz y oscuridad. En la mayoría de las películas, sin embargo, la composición representa un espacio *tridimensional* en el que transcurre la acción. Como la imagen en la pantalla proyectada es plana, la puesta en escena tiene que dar al espectador ciertas pistas que le permitan deducir la tridimensionalidad de la escena. El cineasta utiliza la puesta en escena para guiar nuestra atención por la pantalla, condicionando nuestra percepción del espacio representado y poniendo en relieve ciertas partes de él.¹

Tomando en cuenta lo anterior, y por orden cronológico, se comenta a continuación la película *Las cariñosas*, que resultó significativa en la carrera de Silvia Pinal. La película, filmada bajo el esquema industrial en los Estudios Churubusco durante el mes de junio de 1953, fue dirigida por el también actor Fernando Cortés para producciones [Felipe] Mier y [Óscar] Brooks.

El argumento original, autoría de Ernesto Cortázar y Fernando Galiana, es una comedia sencilla sobre tres bellas enfermeras tapatías atacadas por el virus de la “sexapilitis”, que provoca que los hombres a su alrededor queden de inmediato enamorados de ellas. Esa situación las obliga a trasladarse a la capital del país para encontrar el remedio a su mal, que sólo se cura con el virus del “amorcitis”.

Fundamentales en la puesta en escena de una cinta son los intérpretes que prestan su cuerpo y voz a un personaje. En esa película, Silvia Pinal, Lilia del Valle y Amalia Aguilar dan vida a mujeres dinámicas cuyo comportamiento oscila entre la gestualidad exagerada y la acción física. En un triple papel, bien como chicas de ciudad, ancianas o microbios, cada una debió modificar el tono de la voz, los movimientos corporales y su aspecto físico, con el apoyo de los siguientes elementos.



Vestuario, maquillaje, peinado

Como señala Deborah Nadoolman, la tarea del diseñador de vestuario es contribuir a la creación de un personaje, reforzar la narración y "proporcionar un equilibrio dentro del fotograma (composición) con el uso del color, la textura y la silueta".²

En este caso, se desconoce quién diseñó el vestuario, su nombre no aparece en los créditos, y es una lástima porque hizo un meritorio trabajo. A lo largo de la película, acorde con la situación descrita en el guión, se observa un auténtico desfile de atractivos atuendos que van desde los uniformes de enfermeras que las protagonistas portan en la secuencia inicial, la ropa casual que, siguiendo las tendencias internacionales de la moda del momento, enfatiza la figura femenina —con faldas ceñidas, cinturones anchos, escotes generosos—, hasta elegantes vestidos de noche.



No identificado,
México, 1953, Filmoteca
de la UNAM.

Silvia Pinal, Amalia
Aguilar y Lilia del
Valle caracterizadas
como viejitas por
obra del maquillaje, el
peinado y un vestuario
decimonónico.
Las cariñosas
(Fernando Cortés).

En la secuencia en que interpretan a sus abuelas, las actrices portan un vestuario de inspiración decimonónica, pero, sin duda, el más atractivo es el original vestuario que el trío de actrices utiliza en el número de la "sexapilitis". En todo momento los vestuarios se complementan con un maquillaje y peinados *ad hoc*, y en esos rubros sobresale la caracterización a la que fueron sometidas las actrices para interpretar a sus abuelas.

Escenografía

En el cine la escenografía se refiere al uso de un espacio donde se lleva a cabo una representación, que puede efectuarse en una locación o en un *set* y, aunque también es heredera del teatro, tiene características únicas; la principal es que no está diseñada para ser vista por un público en vivo, generalmente en posición frontal, sino para ser registrada por el "ojo" de la cámara, lo que permite crear múltiples escenarios. De esta forma la caja escénica del teatro se transforma en cine, en un espacio escenográfico que ubica al espectador en la época y lugar en el que se desarrolla la acción. Dicho espacio finalmente se "viste" con muebles, objetos y decoración adecuada al estilo descrito en el guión.

Para *Las cariñosas* el escenógrafo Ramón Rodríguez Granada diseñó varios *sets* en los foros de los Estudios Churubusco, la mayoría de estilo realista, como es el caso del hospital, un consultorio, una casa de pueblo, un cuarto de hotel, una mansión, la oficina de una fábrica de lavadoras, el interior de un vagón de tren, el escaparate de una tienda, pero también creó ambientes oníricos. De la construcción de estos últimos dan cuenta las imágenes localizadas tanto en la Fototeca Nacional, como en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En una de las fotografías del acervo de la Fototeca Nacional se observa a los miembros del *staff* mientras limpian y colocan elementos decorativos en el *set* compuesto por Raúl Serrano, que representa una azotea, instalada a su vez a modo de escaparate publicitario para promover desde de la fábrica el uso de electrodomésticos.

No identificado,
México, 1953,
Filmoteca de la UNAM.

Silvia Pinal luce un
vestuario, maquillaje y
peinado de fantasía,
acordes con el
escenario diseñado
por Ramón Rodríguez
Granada para el
Ballet microbiano,
cuadro musical de
película *Las cariñosas*
(Fernando Cortés).







© 279110 **Agencia Casasola**, *Silvia Pinal, Lilia del Valle y Amalia Aguilar en el escenario durante la filmación de la película Las Cariñosas*, negativo de película de seguridad, México, D. F., Colección Archivo Casasola, 1953, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX



© 279102 **Agencia Casasola**, *Silvia Pinal, Lilia del Valle y Amalia Aguilar en el escenario durante la filmación de la película Las Cariñosas*, negativo de película de seguridad, México, D. F., 1953, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX



No identificado, *Amalia Aguilar, Silvia Pinal y Lilia del Valle en Las cariñosas* (Fernando Cortés), México, 1953, Filmoteca de la UNAM. Liberadas del yugo doméstico, las chicas modernas sustituyen el lavado de ropa manual por una moderna lavadora, y el delantal, por un atuendo sexy. Intérpretes, escenario e iluminación, son algunos elementos de la puesta en escena.

Como muestra la fotografía de la página anterior, una vez preparado el escenario las actrices toman la posición marcada por el director, en espera de que el claquetista indique el número de la toma y grite "¡Silencio!" para empezar el rodaje.

En otra fotografía, también en la página anterior, en un ángulo que corresponde exactamente al cuadro de la película, se observa al trío femenino en plena ejecución de un número musical en el que, a la voz de "No hay cosa más terrible que exprimir", se rebelan ante la esclavitud de los quehaceres domésticos, mientras una enorme lavadora cobra vida y canta, incitándolas a comprarla.

Aún más llamativa que la anterior resulta la escenografía concebida por Rodríguez Granada para el bailable de los microbios. Dando rienda suelta a su ingenio, en ésta simula juegos de luces proyectados por microscopios, utiliza fondos pintados que representan cuevas y fabrica enormes telarañas que funcionan como un elemento de apoyo a la coreografía de José Silva.

Iluminación

Ya sea en una puesta en escena cinematográfica o teatral, la iluminación cumple una función estética nodal. Es mediante un diseño lumínico que el director puede transformar un espacio, generar atmósferas que impactan el estado de ánimo del espectador, establecer jerarquías visuales en sujetos y objetos o dar la sensación del paso del tiempo. La luz es uno de los elementos más importantes del lenguaje cinematográfico, aun con las posteriores modificaciones que se hagan a una cinta durante el montaje.³ En los años que nos ocupan, el cinefotógrafo solía comenzar la construcción luminosa de un film desde la lectura del guión. Para generar el estilo visual de la película debía tomar en cuenta los factores técnicos y económicos.

La fotografía de *Las cariñosas* estuvo a cargo de José Ortiz Ramos, quien desde muy joven se inició en el mundo del cine. Para entonces había filmado ya medio centenar de películas, era reconocido por sus colaboraciones con realizadores importantes como Roberto Gavaldón, Luis Buñuel, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez.

Maestro consagrado, con la ventaja de filmar en el interior de un estudio en el que las variables a contralazar eran reducidas, Ortiz Ramos logró una fotografía impecable en cuanto a profundidad de campo, equilibrio en la composición y movimientos de cámara. Sobre la iluminación, destaca que, pese a utilizar los cánones visuales del género de comedia como un esquema general en tono alto o *high key*,⁴ el fotógrafo se luce en los números musicales, en los que alcanza dramáticos claroscuros. La secuencia de la canción "Amor quedito", que las protagonistas interpretan con piano, es un buen ejemplo de lo anterior.

En ese sentido, resulta interesante la imagen registrada de una escena filmada en el *set* que simula el interior de un tren de pasajeros, ya que permite observar la forma de trabajar del equipo, la posición de la cámara y los dispositivos de iluminación.

Sobre su participación en *Las cariñosas*, Silvia Pinal escribe en *Esta soy yo*, su libro de memorias: "Fue una película musical muy bonita donde



© 279093 **Agencia Casasola**, *El equipo de utilería y decoración, prepara el set para el número musical*, México, D. F., 1953, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

hacía dos papeles, una dama joven y su abuelita. Recuerdo que en el papel de abuelita bailaba y cantaba una canción de 1900, mientras que interpretando a la nieta la hacía más movidita”. Y apunta que en plena filmación le avisaron que había ganado el premio Ariel en la categoría de mejor coactuación femenina por la cinta *Un rincón cerca del cielo* (Rogelio A. González, 1952), pero no pudo asistir a recibir el premio.⁵

En *Las cariñosas* Silvia Pinal demostró una vez más que era una intérprete igualmente dotada para el drama o la comedia, para el canto y el baile, talentos que al poco tiempo la llevarían a concretar uno de sus grandes sueños.

Puesta en escena en teatro: Silvia Pinal en *Ring, ring...*, *llama el amor*

El año 1956 resultó definitivo para Silvia Pinal. Había ganado un Ariel, y con éste se consolidaba en el medio como una buena actriz; había firmado un contrato de exclusividad con Gregorio Walerstein, “el zar de la producción”,





© 279108 **Agencia Casasola**, *Lilia del Valle, Amalia Aguilar, Armando Arreola y Silvia Pinal en Las cariñosas* (Fernando Cortés), México, D. F., 1953, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

y lo mismo posaba para Diego Rivera, que anunciaba pasta dental o aparecía en programas de televisión. Los periodistas de espectáculos la adoraban por su carisma y sencillez.

En la primavera viajó a Nueva York con la idea de comprar los derechos de una obra musical para montarla en México. La acompañaban en la aventura su novio de entonces, el magnate Emilio Azcárraga, quien aportaría el capital, y Luis de Llano Palmer. En Broadway, Silvia Pinal quedó impresionada con la puesta en escena de *Bells Are Ringing*, original de Betty Comden y Adolph Green, estelarizada por los actores Judy Holliday y Sydney Chaplin a la cabeza del reparto. Realizó las negociaciones pertinentes para comprar los derechos de la obra, y luego de unos meses pudo montarla en el Teatro del Bosque de la Ciudad de México, con el título de *Ring ring... llama el amor*.

Luis de Llano Palmer tradujo, adaptó y dirigió a Silvia, acompañada de un gran reparto encabezado por Manuel "El loco" Valdés, Freddy Fernández, Manolita Saval, Guillermo Rivas, Miguel Manzano, Luis Gimeno y Gustavo Olguín.

Vestuario

Entender bien un texto dramático con el fin de sintetizar en una prenda las características de los personajes y dar al espectador claves sobre su estado de ánimo, la época, el clima y el lugar en que habitan no es tarea fácil. A diferencia del vestuario de cine que los actores suelen usar durante poco tiempo, el de teatro requiere ser confeccionado con telas más resistentes para soportar las múltiples representaciones y, en este caso particular, ser cómodo para permitir libertad de movimiento al bailar, siguiendo siempre la pauta de colores y texturas elegidas de acuerdo con el director y el escenógrafo. Armando Valdés Peza, quien era una figura importante en el cine,⁶ fue designado por Luis de Llano Palmer para diseñar el vestuario, variado y rico en texturas, de toda la compañía.

El resultado final de su trabajo quedó documentado tanto en una serie de imágenes atribuidas a Casasola, localizadas en la Fototeca Nacional,



© 283222 **Agencia Casasola**, Guillermo Rivas, Silvia Pinal y actores en la escenografía diseñada por Julio Prieto para la obra *Ring ring... llama el amor*, México, D. F., 25 de octubre de 1957, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

como en las que ilustraron decenas de notas y reportajes publicados en la prensa del momento. De todos los atuendos que Silvia Pinal lució, uno de los más comentados fue aquel con el que, emulando a Marlon Brando y James Dean, aparecía en una entallada falda lápiz, con chamarra de cuero negra y gorro, como una auténtica “rebelde sin causa”.

Mas no a todos agradó el vestuario. El crítico Rafael Solana lo reprobó del todo:

Silvia nos pareció inapropiadamente vestida, con un guardarropa que parecía más de Hortensia Santoveña que suyo; trajes gris



© 283213 **Agencia Casasola**, *Silvia Pinal con el vestuario diseñado por Armando Valdés Peza para Ring ring..., llama el amor*, México, D. F., 25 de octubre de 1957, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Oxford, verde olivo, carmelita, con las mangas largas y el cuello alto, y de lana, no son para una chica que tiene veinte años, o los representa, y además es muy mona... ¿en qué mes del año pueden usarse esos trajes en Nueva York mientras el resto de la gente se viste como aparecen los otros artistas? Ni es verano, ni es invierno, ni es nada. Cada quien se vistió como le dio la gana.⁷

Valdés Peza dio la pauta para el estilo de maquillaje y los peinados de todo el elenco, y si sus decisiones no fueron del todo acertadas, éstas fueron tomadas con la venia del director.

Escenografía

Julio Prieto, artista plástico que vivía uno de los momentos más prolíficos de su trayectoria profesional, concibió la iluminación y la escenografía para la obra. Puede observarse (pp. 53 y 54) que el diseño de Prieto transita de la recreación veraz a un mundo de ensueño en el que espacios y objetos se insinúan con desenfadados trazos.

Según las notas del momento, dicha escenografía resultó “práctica, manejable, pero no lujosa como la hubiera pedido el espectáculo”;⁸ mientras que para otros, ésta destacó por su belleza, sencillez y funcionalidad al implementar varias veces un escenario giratorio.⁹ Desafortunadamente, las fotografías originales de la obra y las impresas sólo aparecen en blanco y negro, lo que impide valorar en su verdadera dimensión las propuestas e innovaciones generadas por Julio Prieto en esta comedia musical.

Música, canciones, coreografía

Otro elemento fundamental de esta fastuosa puesta en escena fue la música. Para la versión mexicana, Enrico Cabiati replicó la partitura original de Jule Styne y dirigió a 27 músicos, que noche con noche tocaron en vivo. Además participó Alberto Vázquez, un joven de voz prodigiosa, que resultó un elemento atractivo para las audiencias. En la obra intervinieron un conjunto de 60 bailarines bajo la guía del coreógrafo Edmundo Mendoza, cuyo trabajo también recibió excelentes comentarios por su desempeño.

Desde su estreno, en una función especial efectuada el 20 de mayo de 1957, *Ring, ring..., llama el amor*, la primera obra musical realizada en México, se convirtió en un suceso e, históricamente, Silvia Pinal, en la pionera del género.¹⁰

Noche a noche los espectadores llenaron el Teatro del Bosque y la crítica especializada alabó el montaje y, en particular, el desempeño de su protagonista, de la que Armando de María y Campos escribió:

Silvia Pinal hace de ingenua —como actriz— y logra animar un personaje sencillo y lleno de simpatía: luego ¡canta de verdad!, y baila ¡de verdad!, y se alza, en fin, con el éxito deslumbrante como actriz, bailarina y cancionista. En realidad, como *supervetete* [...] otra revelación: Luis Gimeno, también magnífico actor cómico y excelente cantante.¹¹

Asimismo, revistas de gran circulación, como *Hoy*, *Siempre!* y *Cinema Reporter*, documentaron el desarrollo de la obra, dedicaron sendos reportajes al equipo creativo encabezado por Luis de Llano y Silvia Pinal, de quien se dijo: “Es una *vedette*, una Doctora de optimismo en el Teatro del Bosque, donde irradia alegría a niños, jóvenes, ancianos y hombres maduros”.¹²

A pesar del triunfo obtenido, la compañía tuvo que interrumpir la temporada debido a que Ernesto P. Uruchurtu, regente de la ciudad, conocido por su política de censura a los espectáculos teatrales, obstaculizó el desarrollo de la obra. Primero, abrió una zanja en plena calle, lo que entorpeció la entrada al teatro y, segundo, impidió subir el precio del boleto, que era de \$12 pesos, a \$22, que era lo requerido para costear la producción, al igual que la nómina de los más de cien participantes, entre actores, músicos, bailarines y técnicos. Según narra Silvia Pinal, luego de mucho rogar y pactar con el “Regente de Hierro”, como se le conocía a Uruchurtu, logró subir el precio del boleto, pero no fue suficiente. Gracias a una gira por Monterrey con el espectáculo, que al igual que en el Distrito Federal fue exitosa, los productores no sólo recuperaron, sino que obtuvieron grandes ganancias.¹³

Y es que, finalmente, el público es quien hace posible que la magia de una puesta en escena sea completa; sin su presencia y su participación ésta no tiene sentido. Al público están dedicados los esfuerzos del equipo creativo y sólo éste tiene el poder de llevar al éxito o al fracaso cualquier proyecto teatral o fílmico.

Elisa Lozano, investigadora, ha participado en diversos proyectos culturales y exposiciones sobre fotografía y cine mexicano para instituciones nacionales y extranjeras. Es autora de *Hacia la recuperación de una plástica perdida: escenógrafos y directores de arte del cine mexicano* (2014) y coautora de libros y artículos sobre cinefotografía y dirección de arte.

- 1 David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 2002), 164.
- 2 Deborah Nadoolman Landis, *Diseño de vestuario* (Barcelona: Blume, 2014), 8.
- 3 Al respecto, véase el estudio de Jacques Loiseleux, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con luz* (Barcelona; Paidós, 2009).
- 4 Es un diseño de iluminación global que utiliza luz de relleno y contraluz para crear un contraste bajo en las zonas más claras y en las más oscuras.
- 5 Silvia Pinal, *Esta soy yo* (México: Porrúa, 2015), 78.
- 6 De ese personaje se ha hablado ya en el artículo "Diseñador de vestuario. Armando Valdés", *Alquimia* 18, núm. 52 (septiembre-diciembre, 2014): 50-51.
- 7 Rafael Solana, "Estupenda actuación de Silvia Pinal en *Ring, ring... llama el amor*", *Siempre!*, 6 de noviembre, 1957.
- 8 Solana, "Estupenda actuación de Silvia Pinal en *Ring, ring... llama el amor*".
- 9 Armando de María y Campos, "Se estrena con éxito la revista *Ring, ring... llama el amor*, por la Compañía de Silvia Pinal", *Novedades*, 20 de octubre, 1957.
- 10 Enrique Rosado, "Sigue a teatro lleno *Ring, ring* de Silvia", *Cine Mundial*, 9 de noviembre, 1957, 8.
- 11 María y Campos, "Se estrena con éxito la revista *Ring, ring... llama el amor*, por la Compañía de Silvia Pinal".
- 12 Autor no identificado, "Crece y crece Silvia Pinal en el *Ring, ring*", *Cine Mundial*, 24 de noviembre, 1957, 7.
- 13 Pinal, *Esta soy yo*, 130-133.





Detrás del telón

Guadalupe García Pasquel

Hablar de la puesta en escena dentro de la fotografía resulta un tema formalista, y es fácil limitarse únicamente a descripciones de la imagen o del proceso de creación. Para evitar esto, resulta conveniente analizar un proyecto a la vez y explicar de manera puntual cómo la puesta en escena sirve para expresar el tema, la idea y la intención del autor; pero primero considero importante mencionar las distintas influencias que provocan el auge de la puesta en escena en los siglos XX y XXI en México.

Cuando se piensa en la puesta en escena en el pasado es inevitable dedicar un momento de nuestros pensamientos a la fotografía de estudio del siglo XIX; sin embargo, la forma en la que los fotógrafos mexicanos de las últimas tres o cuatro décadas hicieron uso de la puesta en escena poco tuvo que ver con la practicada por Cruces y Campa, Romualdo García y demás coetáneos. En la fotografía contemporánea, esta estrategia artística surgió de una especie de contracultura en los años setenta en la que se agruparon muchas prácticas bajo la idea *puesta en escena* que compartían formas de construcción; sin embargo, hay sutilezas que las separan durante parte de los años setenta y los ochenta y en los años noventa y 2000.

Lourdes Grobet, de la serie *Paisaje con prótesis*, Inglaterra, 1977, Galería de Derby for Higher Education.



Lourdes Grobet, de la serie *Plantillas del Dr. Scholl*, Inglaterra, 1976, Galería de Derby for Higher Education.



Para poner en contexto lo anterior hay que abordar el contexto histórico de la primera de las décadas mencionadas. En los años setenta la fotografía ya tenía una larga tradición, cumplía principalmente una función social, y se encontraba restringida de modo estético a los ideales de la *fotografía directa*:¹ invención moderna que buscaba que se produjera una imagen que revelara la realidad de manera precisa, en foco y detallada. Además de esa influencia formal, los fotógrafos de esa década se encontraron, en palabras de Olivier Debroise:

demasiado influidos, quizá, por la teoría de la *función social de la fotografía* de Gisèle Freund. Insisten en presentar imágenes de la miseria latinoamericana, de sus luchas revolucionarias (Cuba, Nicaragua, El Salvador) o de resistencia (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile), dirigidas a un destinatario preconcebido y, de alguna manera, "idealizado": el público de los países dominantes "al que hay que concienciar".²

Al mismo tiempo, tanto en México como en el mundo, los artistas usaban la fotografía como herramienta para dar salida a sus ideas, ya fuera documentando performances, creando piezas efímeras o como uno de los medios predilectos del arte conceptual. Los fotógrafos militantes de las ideas que proclamaban la denuncia social como la verdadera función del arte descalificaban esas propuestas artísticas como parte de su medio.

A manera de anécdota, vale la pena recordar cuando Carlos Jurado, en 1973, presentó una exposición de fotografía estenopeica que nada tenía que ver con esos ideales de denuncia. Exhibió bodegones y una que otra puesta en escena mostrando una calaverita que vivía en su departamento.

Decidió nombrar esta exposición *Antifotografía* para “curarse en salud”.³ Este nombre cumplía una doble función: por un lado, tanto sus fotografías como el panfleto que escribió narrando su propia historia en la fotografía⁴ quedaban deslindados de la tradición a la cual se suscribían la mayoría de los fotógrafos de los años setenta y, por otro lado, como él mismo mencionó, funcionaba para “disculparme un poco de lo que iban a ver”.⁵

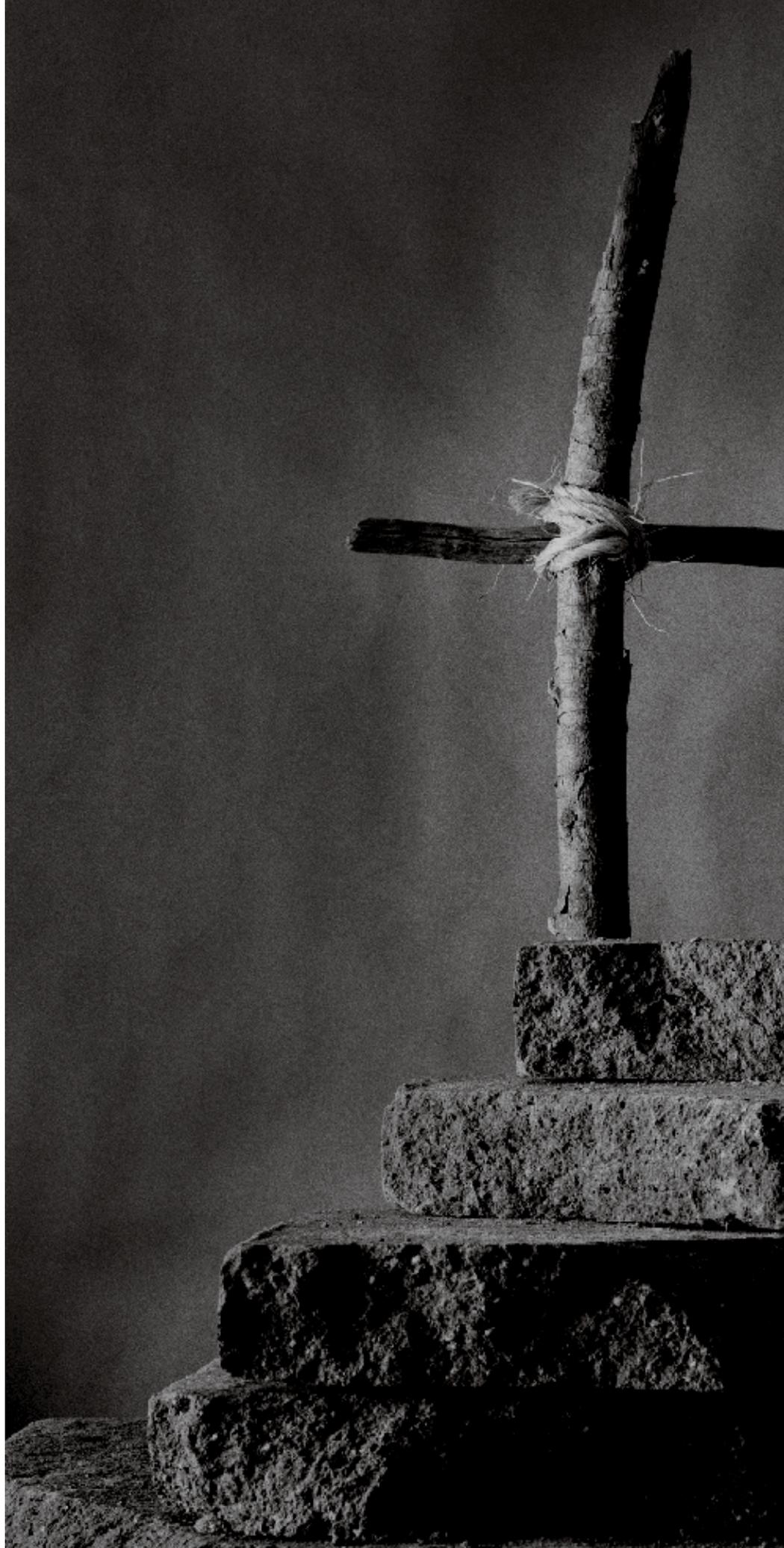
Bajo las banderas de justicia social y estética moderna se gestó el Consejo Mexicano de Fotografía, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y del subsecretario de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública. Si bien la nueva institución siempre tuvo la intención de promover la fotografía mexicana y crear nuevos espacios de difusión, educación y exhibición, también tenía una visión demasiado específica de lo que debía ser la fotografía. Por ello acabó convirtiéndose en el frente común ante el cual se revelaban todos los artistas y fotógrafos inconformes y experimentales que se reunían y agrupaban para buscar sus propias formas. Ése es el caso de los grupos El Rollo, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, etcétera. Entre esos grupos, el trabajo fotográfico era heterogéneo; algunos intervenían la fotografía directamente, otros aprovechaban sus características icónicas, formales y técnicas para trabajar proyectos conceptuales, y mezclados entre todos éstos y muchos más se encontraban quienes usaban la puesta en escena para desarrollar su material. Debido a esto, hablar de la puesta en escena en la fotografía de los años setenta es todo un reto, pues se trata de una estrategia que comparten varios autores, sin que constituya en su totalidad su modo de trabajo.

Como ejemplo tomaré la obra de Lourdes Grobet en los años setenta. Ella pertenecía a Grupo Proceso Pentágono, el cual criticaba el sistema cultural mexicano y la esfera sociopolítica nacional. Como parte del grupo realizó fotor murales, instalaciones y acciones. Su trabajo principal era documental, pero simultáneamente presentaba trabajos con puestas en escena en sus fotografías. Analizaré dos piezas de esta

PÁGINA 63
Lourdes Grobet.
De Mujer a Mujer.
México, 1984-1985.
Colección de la autora.



Gerardo Suter,
"Tzompantli",
de la serie *Códices*,
México, 1991.
Colección del autor.





artista para señalar las sutilezas que las diferencian. La primera es *Paisaje con prótesis* (1977). En esa serie de fotografías se documenta la intervención del paisaje natural con prótesis de piernas que fueron acopladas a ramas, colocadas en prados, etcétera. La realización de esa fotografía necesitó planeación y premeditación, se eligieron la utilería (las prótesis) y las locaciones; se montó la utilería en el escenario natural y se estilizó la escena para el encuadre de la cámara. La segunda fotografía es *Plantillas del Dr. Scholl* (1976). En esa serie se observan plantillas, especiales para cuidar la salud de los pies, colocadas en un paisaje suburbano a manera de camino, o sea un pie frente a otro y así sucesivamente. Los distintos patrones refieren la presencia de dos personajes con personalidades distintas. De nuevo, en esta obra descubrimos utilería montada de manera premeditada en una locación y estilizada para el encuadre. Ambas series usan elementos comunes del trabajo teatral y cinematográfico para construir la visualidad que conforma la escena; son parte de lo que se conoce como *mise-en-scène*, término francés que se traduce como “poner un escenario” y se refiere a todos los elementos que hacen una escena: la locación o set, la decoración y utilería, el vestuario, el maquillaje, las luces, etcétera. Puede decirse que ese término es lo mismo que la puesta en escena en español o *to stage*, en inglés. Sin embargo, el planteamiento de esos elementos dentro de la imagen sugiere cosas distintas. *Paisaje con prótesis* interviene el paisaje de forma escultórica, a manera de Land Art; algunas fotografías parecen un registro frontal, como el de Bernd y Hilla Becher, en el que se invita al espectador a apreciar la relación de las formas; mientras que *Plantillas del Dr. Scholl* es una experiencia más inmersiva, las plantillas invitan al espectador a seguirlas, sugieren un trayecto y una narrativa.

Ambas series presentan puestas en escena, y si bien se puede analizar que una se asemeja más a una práctica conceptual escultórica y otra utiliza la iconicidad de la fotografía para crear una ficción narrativa, dividir las de manera tajante va en contra de todo el espíritu de la época. Tenemos que recordar que esas categorías sólo sirven para entender

el proceder de las imágenes y su intención mientras se estudian, pero esas categorías no son fijas y funcionan como vasos comunicantes: las características se comparten y fluyen.

Esas divisiones no les sirven a los artistas, ya que son elementos que conviven en su paleta de medios, recursos y expresiones. Aunado a esto, en su momento, todas las prácticas experimentales de foto se englobaban bajo el concepto *fotografía compuesta*,⁶ que en México era el más usado para referirse a este tipo de expresiones, en el que se preconcebían una fotografía y su diseño para después llevarse a cabo mediante una puesta en escena. En ésta los personajes posan bajo la dirección del fotógrafo y los fondos son escenarios creados o modificados *ex profeso*. Esta forma de englobar las prácticas resultó sumamente benéfica, debido a que, sin preocuparse por encasillar su trabajo o volverlo constante, los artistas experimentaban con varias estrategias y daban rienda suelta a sus inquietudes.

Durante la década de los ochenta, la fotografía compuesta se siguió desarrollando y con ella la puesta en escena. Por medio de la autogestión y la búsqueda de nuevos espacios para exponer, los fotógrafos experimentales se hacían de nuevos territorios y amistades. Los museos eran los nuevos territorios por conquistar con estas prácticas fotográficas, pues no les interesaba circular en las mismas publicaciones que los documentales (los libros del Instituto Nacional Indigenista y las revistas gubernamentales). Buscaban que la fotografía se distribuyera y consumiera como arte contemporáneo. En 1982 con la exposición del Taller de la Luz en el Museo Carrillo Gil esto quedó asentado y, de paso, tomó por sorpresa a fotógrafos arraigados en las formas de antaño que no lo tomaron del todo bien, pero eso no detuvo el cambio que ya se estaba gestando.

Ésa fue la época de recintos independientes como Temístocles 44, La Quiñonera y El Nueve, donde la fiesta se mezclaba con el quehacer artístico, y las fronteras entre las prácticas se difuminaban. En estos





Miguel Calderón, "#10", de la serie *Historia Artificial*, México, 1995, Colección del autor.





Fernando Montiel Klint,
Sobredosis,
de la serie *Nirvana*,
México, 2006.
Colección del autor.

años la puesta en escena se alimentó más del performance y de los cuestionamientos sobre el cuerpo e identidad para finalmente generar piezas conceptuales. Como ejemplo se puede analizar otra pieza de Lourdes Grobet, *De Mugir a Mujer* (1984). En esta pieza, la artista presenta una secuencia de imágenes en la que se coloca frente a un ciclorama negro cubierta con un vestido blanco y con una foto de sí misma (vistiendo el mismo vestido blanco) colgada de su cuello; a lo largo de la serie va cambiando la imagen que cuelga (cada una con menos ropa) hasta terminar este *striptease* fotográfico en una foto de ella vestida con una imagen de ella desnuda. Este performance elige la cámara para inmortalizarse y no se trata de un simple registro, ésa es la intención inicial. También es el caso de el *Libro del corazón* (1989), de Laura González. La secuencia se presenta a manera de mosaico y el espectador puede ver, foto tras foto, cómo la artista dibuja un corazón sobre su pecho para después apuñalarlo, borrarlo y dibujar otro en su lugar. En ambos trabajos el cuerpo desempeña un papel fundamental y es descontextualizado mediante un ciclorama. El cuerpo es el territorio de la puesta en escena.

A la par de esas exploraciones performáticas del cuerpo, Gerardo Suter —influido por su trabajo de fotografía en el teatro— se adentraba en un mundo atmosférico y mítico en el cual reinterpretaba el pasado prehispánico, creaba un mundo y devolvía una imagen reinterpretada de éste. En series, como *Códices*, aborda la muerte y, por medio de textos sagrados, regresa imágenes de crueldad ritualista y tortura cuya factura en blanco y negro solamente las vuelve más sombrías. Como se puede notar, la puesta en escena no dicta una estética y tampoco un tema específico. Es una práctica que permite la influencia de lo que se quiera y lo único que pide a cambio es compromiso con cada paso.

PÁGINA 73
Daniela Edburg,
"Muerte por shampoo",
de la serie
Drop dead gorgeous,
México, 2006,
Colección de la autora.

En 1991, la fotografía compuesta mexicana era reconocida en la escena artística internacional gracias a la labor de gestión cultural que los mismos fotógrafos hacían. Muestra de eso fue la exposición *Escenarios rituales* en la Bienal de Tenerife. En ella exhibieron 17 fotografías







Cannon Bernaldez,
de la serie *Miedos*,
México, 2008.
Colección de la autora.

mexicanos, incluidos experimentales, conceptuales y hasta a Manuel Álvarez Bravo con sus fotografías más experimentales. En este momento el concepto *fotografía compuesta* cambió a *fotografía construida*, que era un término más extendido.

La década de los noventa trajo consigo irreverencia, pastiche,⁷ diversión y proliferación de la puesta en escena fotográfica. En 1994 aparecieron dos recintos importantes: el Centro de la Imagen y La Panadería (galería independiente para artistas emergentes). Éstos son una especie de albergues para jóvenes inquietos donde, además de convivir, divertirse y compartir su trabajo, se conectan con otros artistas de talla internacional. En ese contexto se encuentran, por ejemplo, las fotografías de Miguel Calderón en *Historia Artificial* (1995). En esa colección, el artista muestra distintas imágenes: desde algunas tomadas en los dioramas del Museo de Historia Natural con encuadres dinámicos que nos recuerdan las películas de Clint Eastwood y Quentin Tarantino, hasta una pieza en la que el sujeto se encuentra descontextualizado en una pared blanca ejemplificando la violenta evolución del hombre, ilustrando el dinamismo de hombre salvaje/bestia salvaje.

Ese mismo año, en el Centro de la Imagen, por su personaje Aurora Boreal, Gustavo Prado estuvo seleccionado en la VI y VII Bienal de fotografía, además obtuvo una beca Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de Jóvenes Creadores. Aurora Boreal era una señora que iba a los estudios fotográficos y se retrataba. Las fotos vernáculas en forma de circuitito difuminado, viendo hacia arriba como si la virgen le hablara, eran la versión mexicana y divertida de los retratos que se hacía Marcel Duchamp con su alter ego, Rose Sélavy, o, dicho de otra manera, era como si la señora Rose Sélavy fuera al estudio de *El señor fotógrafo*, de Cantinflas. Era una serie de retratos irreverentes y *camp* en un entorno muy familiar. Éste es un ejemplo fantástico de cómo la puesta en escena fotográfica influyó la estética y la práctica del performance, y viceversa. Lo mismo ocurrió con el grupo multidisciplinario La Pocha

Nostra; sus performances son una puesta en escena pensada para la cámara. Los resultados son cuidados y totalmente premeditados en su irreverencia y sarcasmo; de forma que la fotografía no es un registro, es una pieza, una obra en sí.

Nos acercamos a la recta final y llegamos a la década de los 2000, cuando la puesta en escena estaba por todas partes; sin embargo, hay nombres que sobresalen, como los de Fernando Montiel Klint y Daniela Edburg. Del mismo modo en que los fotógrafos anteriores tomaban sus influencias del teatro y del performance, estos fotógrafos generan puestas en escena más cinematográficas y publicitarias. Ellos retoman sus intereses por los objetos de consumo en la vida cotidiana y utilizan una estética colorida heredada del ámbito publicitario.

Fernando Montiel Klint fotografía a sus amigos, conocidos y a sí mismo dentro de sus casas; los hace posar y los pone en juego junto con sus pertenencias. Pero eso no es lo único que está en juego en sus imágenes; la familiaridad con la que Fernando trabaja el espacio hace sentir que se está habitando el mismo espacio que sus personajes. Además hace evidente la manera como conviven las cosas más distantes y absurdas entre sí, como la educación religiosa, la tecnología y productos de consumo diario (como el detergente) en una especie de *vortex* que resulta familiar y, en ocasiones, hasta acogedor. En *Drop Dead Gorgeous*, Daniela Edburg presenta productos comerciales como la causa de la muerte de varios de sus personajes: ya sea porque el algodón de azúcar se volvió una fuerza natural incontrolable en "Death by Cotton Candy" o porque el tinte de cabello envenenó a la protagonista de la puesta en escena del *foto tableau* en "Death by Miss Clair". Este proyecto comparte con los de Fernando Montiel Klint un humor en particular: en un principio parece casi infantil, por ser sencillo y limpio; sin embargo, siempre está en contacto con tragedias, o muerte. Ambos autores generan un pastiche de obras, como la "Muerte de Marat", de Edburg, o "La Piedad", en el caso de Montiel Klint. Lo logran imitando los elementos solemnes y combinándolos con títulos graciosos y escenarios

sobresaturados en los que crean una nueva imagen que pone en juego los significados de ambos componentes.

La fotografía que circulaba como arte contemporáneo estaba pensada para la pared, para existir en el mundo del arte y exhibirse. Algunos autores empieza a estudiar esa nueva concepción del medio bajo el nombre de *foto tableau*⁸ y muchos comenzaron a compararla con la pintura, tanto por su formato como por sus características pictóricas: tener todos los planos en foco, hacer uso de poses, formas, atmósferas, composiciones y temas relativos a la pintura. También los comparan con los *tableau vivants* por su clara influencia teatral y narrativa.

Como se puede apreciar, la puesta en escena en México se nutre de numerosas influencias: la forma en la que se trabaja en teatro, cine y publicidad; el performance; el arte conceptual; el arte sacro y la pintura. Antes mencioné que esa puesta en escena poco tiene que ver con las fotografías del siglo XIX, y es necesario enfatizar en el *poco*, ya que hay artistas, como Cannon Bernáldez que retoman temas y formas de fotografía del siglo XIX para sus imágenes. Ese guiño con la historia se puede ver incluso en series de otros autores ya mencionados; sin embargo, en Cannon es muy claro. El uso de telones pintados, la preferencia por el blanco y negro, el sepia, la fotografía analógica y los procesos químicos del siglo XIX dejan claro que si bien sus inquietudes alrededor de temas como el miedo y la violencia son contemporáneas, sus referencias son históricas.

Gracias a esta gran variedad de influencias, la puesta en escena que ha circulado en México en las últimas décadas es sumamente rica y variada; cada artista propone una experiencia diferente, todas premeditadas y construidas de manera cuidadosa e iluminadas para crear atmósferas que pueden ser desde místicas hasta pop. Si bien en este texto se han abordado algunas de las series más populares, vale la pena ver qué es lo que están haciendo hoy en día sus autores y cómo sus puestas en escena han evolucionado.

María Guadalupe García Pasquel estudió la licenciatura en artes visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2007-2011) y posteriormente la maestría en historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras en la misma universidad (2015-2018). Ejerció como docente en la Facultad de Artes y Diseño, en el Centro Universitario de la Comunicación. Actualmente trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en el área de imagen del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte.

- 1 Olivier Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 333.
- 2 Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, 21.
- 3 José Antonio Rodríguez y Alberto Tobalín Ahumada, eds., *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio* (México: Universidad Veracruzana, 2010), 33.
- 4 El planfleto se transformó en el libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*.
- 5 Rodríguez y Tobalín Ahumada, eds., *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*, 33.
- 6 Tanto Olivier Debroise —en *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*— como Alejandro Castellanos —en *Ficciones emergentes, realidades ocultas* (texto de la exposición *Metáforas. Fotografía construida*, México, Museo de Monterrey, 1996)— se refieren a esa tendencia de este modo.
- 7 El pastiche, que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos de forma que den la impresión de ser una creación independiente, es otra característica del posmodernismo para Frederick Jameson. Véase Frederick Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, *La posmodernidad* (México: Kairós, 1988).
- 8 Jean-François Chevrier define el *foto tableau* como una fotografía concebida como una pieza para pared, asegurando así que la exhibición sea el modo predilecto de difusión de la imagen, con el fin de conquistar museos, galerías y ferias de arte. Oliver Lugon, “Before the Tableau Form. Large Photographic Formats in Exhibition Signs of Life, 1976”, en *Études Photographiques* 25 (mayo de 2010), <https://etudesphotographiques.revues.org/3440> (consultado en octubre de 2018).



CYB_0003 Débora García Génis, Primera Comunión, 17 de julio de 1913, Fototeca Municipal de San Pedro Cholula.

SINAFO

José Zamora Romero



Fest_0174 Boda de Felicitas Fuentes González y Joaquín Roldán Casco.
3 de agosto de 1924, Fototeca Municipal de San Pedro Cholula.

Fototeca Municipal de San Pedro Cholula

La Fototeca Municipal de San Pedro Cholula se instituyó en junio de 2017 por medio de la iniciativa del gobierno municipal con la finalidad de crear un espacio que albergue fotografías de la entidad. Una convocatoria en redes sociales e invitaciones personales dieron como resultado un acervo y archivo digital, que a su vez creó la necesidad de un espacio dedicado a la investigación, conservación y difusión, en los ámbitos personal, social, cultural, político, patrimonial y periodístico. Así, con las imágenes aportadas por los habitantes se obtuvo una colección de 350 fotografías, que se encuentran resguardadas para su catalogación de acuerdo con las disposiciones del Sistema Nacional de Fototecas —el registro e ingreso se acreditó en octubre de 2018—.

Con el apoyo de investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia se publicó *Cholula, memoria e identidad*, publicación que utiliza algunas de las más de 1 500 fotografías que conforman el archivo digital. Éstas se encuentran inventariadas y descritas con los derechos de permanencia y de publicación por los habitantes. Asimismo, se inauguró la Galería de Arte al Aire Libre, espacio creado para difundir la colección de la Fototeca, la investigación y proyección de artistas contemporáneos.

De igual forma, el apoyo del historiador Juan Carlos Valdez Marín ha brindado a este espacio la oportunidad de tener los conocimientos adecuados para preservar y conservar las fotografías, tomando las medidas, tratamientos, técnicas de almacenamiento y manejo que aseguren que permanecerán en su estado actual. También, con la responsabilidad de adquisición, organización, catalogación, conservación y resguardo de los documentos fotográficos se convoca (y se convocará) al público en general y fotógrafos contemporáneos a donar fotografías. La Fototeca se ha encargado de valorar los documentos históricos de la región dando a conocer los aspectos culturales de las familias cholultecas y sus festividades. En ese proceso se ha tomado en cuenta a fotógrafos como Guillermo Kahlo y Juan Rulfo, entre otros, que registraron aspectos de la región, pasados y actuales.

El resguardo y promoción de la fotografía en Cholula responde a una necesidad socio-cultural que protegerá las tradiciones que aún se conservan en la región. Por ello, la fotografía en Cholula es uno de los instrumentos más eficientes para proteger, preservar y promover la vasta gama de rituales culturales vigentes.

El interés continuo del actual gobierno municipal por la conservación de la Fototeca y su colección brindará la oportunidad de crear un consejo consultivo que apoyará la preservación de las colecciones aportadas por los habitantes de la comunidad y propondrá el incremento del acervo histórico, que a su vez permitirá conservar los testimonios visuales. Con ello se darán resultados de nuestra cultura con la organización debida que describa y valore la historia por medio de la fotografía.



Fam_0098 "En gratitud a nuestros compadres Pedro y María Percino de Xopchiptecatl. Cholula. Recuerdo de Idelfonzo y Jovita Valencia de Muñoz. 18-10-...", 18 de marzo de 1917, Fototeca Municipal de San Pedro Cholula.

Francisco Galván Un fotógrafo aficionado en Tijuana

Este año, 2018, se cumple un centenario del desbordamiento del Río Tijuana, que provocó el desplome del Puente México, el cual comunicaba la Garita Internacional con el poblado de Tijuana. También se cumplen cien años de que Francisco Galván tomó su cámara y registró el momento exacto en el que los visitantes y pobladores intentaban cruzar el río por medio de una canastilla colgada de unos cables tensados de un extremo al otro. Si se echa un ojo al interior del Archivo Fotográfico Celia Galván Ramírez, podrá notarse que, en los próximos años, el resto de las imágenes que lo conforman tendrán un centenario de haberse tomado.

Por ello, se está trabajando en el proyecto de rescate, preservación y divulgación del trabajo que realizó el fotógrafo aficionado Francisco Galván en Tijuana y otros puntos geográficos de la península de Baja California, la Ciudad de México y los estados de Sinaloa y Guadalajara. Sus imágenes no tienen una visión elaborada, trabajada, estudiada o una mirada de un profesional de la lente, sino de una persona común que desarrolló distintos oficios, desde bolero, maletero, cofundador del gremio de choferes mexicanos, propietario de un restaurante en un paraje cerca de las playas de Rosarito, Baja California, y comandante honorario de Bahía de los Ángeles, en las costas del Golfo de California.

Los distintos oficios que Galván desempeñó lo llevaron a viajar a diferentes lugares, tanto de forma individual como familiar. Con su cámara realizó registros de momentos familiares e íntimos ligados a varios procesos del desarrollo social y cultural de la sociedad, como los testimonios visuales de los tradicionales desfiles cívicos

por las calles de la ciudad de Tijuana, que pasaban por la Avenida Revolución o frente al Palacio de Gobierno, en la actualidad Antiguo Palacio Municipal; las fotografías familiares de grupo, tomadas en el patio de su casa, ubicada en la colonia Libertad, una de las más antiguas de la ciudad, o los retratos escenificados que realizaba con los visitantes que llegaban a su restaurante, "Don Pancho", en el cual su esposa Herminia Ramírez preparaba los famosos burritos de langosta, así como otros platillos de la cocina mexicana.

A pesar de no haber estudiado fotografía profesionalmente, Francisco llegó a imprimir un sello característico en su trabajo. La pose actuada, las perspectivas, los horizontes, el movimiento en las imágenes, el desenfoque son una muestra de su actitud inquieta, que deja bien marcada en cada una de sus fotografías. Su legado de narrativas visuales no tiene una continuidad, existen algunos vacíos en la temporalidad de su vigencia como fotógrafo. Se conocen más de 300 registros de momentos, en distintos formatos y soportes, divididos en viajes familiares, desfiles cívicos, retratos artísticos de personas y paisajes. No se sabe en qué momento adquirió el equipo y mucho menos la marca de la cámara, pero su trabajo constituye un legado trascendental para apreciar desde otra óptica la historia visual de una región.

En 1964 falleció Francisco Galván, y a su hija Celia dejó un legado visual cuya importancia recae en el contenido del trabajo de dos generaciones de fotógrafos aficionados. Su hija Celia heredó esa afición por la fotografía desde muy temprana edad, y hasta la fecha sigue realizando registros fotográficos con el mismo entusiasmo e



Francisco Galván, *La reina del carnaval*, Mazatlán, Sinaloa, ca. 1955, Colección particular.

inquietud que tenía su padre. El Archivo Fotográfico Celia Galván Ramírez está dividido en dos etapas: la primera fase integra el material producido por Francisco Galván entre 1918 y 1962; y la segunda, que va de 1956 hasta la fecha, le corresponde a Celia Galván.

Por medio de esa colección se puede notar la importancia de rescatar y preservar los archivos familiares, documentos y fotografías, que, si bien son la historia de un grupo en particular, no dejan de tener relación o vínculo con los distintos procesos que han conformado a las sociedades. El archivo que se encuentra en el hogar de la familia Galván, en la colonia Libertad, se pondrá a disposición de la comunidad por medio de una fototeca comunitaria o de barrio, en la que la gente podrá tener acceso al archivo y los relatos históricos que se desprenden de cada una de las imágenes. Esos relatos se realizarán mediante testimonios orales y enriquecerán el contenido de la colección. Paralelamente se creará un portal que divulgará los trabajos que se desprendan de la colección —como cápsulas de video, exposiciones virtuales, cartografías visuales, boletines electrónicos— con el fin de despertar interés entre la comunidad y contribuir de

esta manera al cuidado y preservación de otras historias visuales de familias.

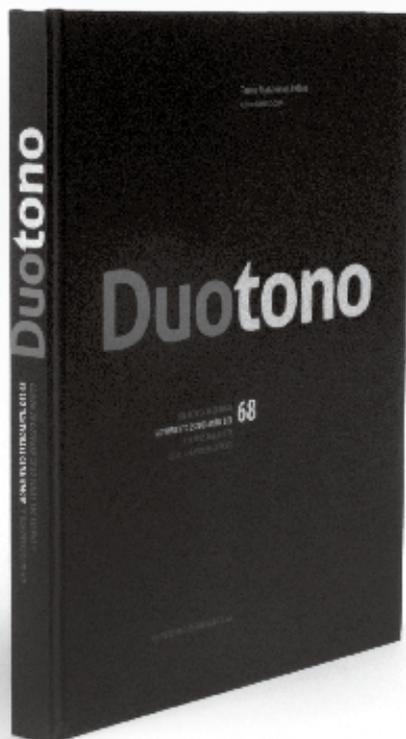
Celia Galván Ramírez ha gestionado con otros miembros de su familia la búsqueda de material fotográfico en sus hogares, para que sea analizado y se identifique si son imágenes tomadas por Francisco Galván. Por medio de donación o préstamo, el objetivo es sumar al proyecto material para su digitalización e integración al archivo fotográfico, como es el caso del álbum de terciopelo rojo, guardado en una bolsa de plástico de un supermercado. El álbum contiene fotografías familiares de los Galván previas a su migración a Tijuana, imágenes de finales del siglo XIX y principios del XX en formato de Carte de Visite que incluyen notas y referencias familiares en la parte posterior y representan una joya que brinda otro panorama de la historia de esta familia. Este proyecto permitirá la reconstrucción del legado visual de la familia Galván, una historia semejante a la de otras familias que migraron a esta ciudad y que se debe preservar para que futuras generaciones conozcan, por medio de la narrativa visual, los procesos que han conformado el espacio en el que habitan.

Teresa Matabuena Peláez, coord.,

Duotono: un acercamiento al movimiento estudiantil del 68 a través del lente de El Heraldo de México (México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2017), 280 pp.

Los hechos de 1968 marcaron un momento coyuntural en la vida de nuestro país y muestran cuán vulnerables eran los grupos sociales contestatarios frente a un Estado represor y poco conciliador. Al respecto, existen notables obras con sesgos distintos para explicar e interpretar el movimiento estudiantil —que se legitimó con la protesta social, la solidaridad popular y la presencia de un rector universitario—, por lo que la represión cruenta sobre los estudiantes ha quedado en la memoria social como un hecho histórico que repercutió en el sistema autoritario de manera contundente, a pesar del control mediático que buscaba no sobredimensionar los sucesos. Por lo mismo, *Duotono: un acercamiento al movimiento estudiantil del 68 a través del lente de El Heraldo de México* es una obra documental que refresca la memoria de todo el proceso e informa a nuevas generaciones tras 50 años de los acontecimientos. La publicación está basada en material fotográfico inédito que pertenece al recién formado Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas.

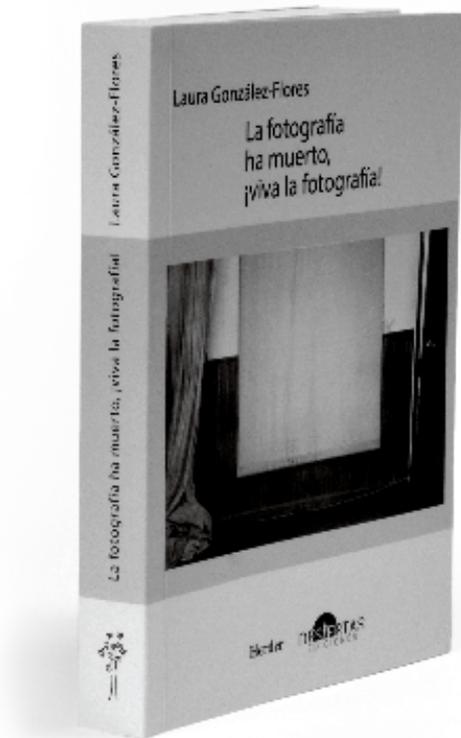
En febrero de 2017 la empresa de mudanzas Balderas S. A. de C. V. donó el fondo del periódico a la Universidad Iberoamericana, casi un millón de fotografías en diversos formatos, entre negativos y positivos con un arco temporal de 1965 a 2003, tiempo de vigencia del periódico *El Heraldo* desde su fundación. El acervo integra 1 500 piezas fotográficas, identificadas de proveniencia como "Movimiento estudiantil". De esa serie fueron seleccionadas 200 imágenes que socializan por primera vez gracias a esta obra. David Fernández Dávalos, rector de la Universidad Iberoamericana, realiza la presentación, en la que contextualiza el libro en la temática, haciendo hincapié en la importancia del acontecimiento que provocó cambios inminentes en la realidad nacional. La maestra Teresa Matabuena Peláez, coordinadora de la obra, escribe un texto introductorio que explica la estructura del libro y cómo se fue recuperando la información documental del acervo.



La primera parte contiene seis ensayos de académicos, en los que se analizan poco más de 20 fotografías que muestran una gran diversidad de abordaje, dado su lenguaje icónico y su importancia histórica. Esta parte comienza con la revisión de una serie creada por el fotógrafo Ismael Casasola, a la que se realiza un análisis semiótico interesante, que explica al mismo tiempo una metodología para hacer una correcta lectura del discurso visual. Además se integra una revisión bibliográfica comentada de 22 autores que sitúa el tema del libro con algunos referentes narrativos construidos durante 40 años, desde 1969. También se hace un extenso enfoque historiográfico de la vinculación jesuita en la educación en México y en el movimiento del 68. Es notable un ensayo sobre el tema de la prensa y el trabajo reporteril en México.

La segunda parte del libro es la selección de 200 imágenes para ser contempladas. Sólo se integra un pequeño texto explicativo más la denominación por temas o escenarios. El orden no es cronológico, sino de acciones. El libro incluye imágenes que por censura, conveniencia o acuerdos no salieron a la luz. El cierre es un índice comentado de las fotografías, con un título, clasificación, fecha y comentario.

Duotono promete quedar en la historiografía del movimiento estudiantil del 68 como un hito por su contenido inédito y académicamente tratado. Sin embargo, es necesario decir que se ha restado importancia a todos los autores de las fotografías; se mencionan los nombres sólo en una nota explicativa al final de la introducción. El índice de fotografías no los menciona, como tampoco da el dato del proceso fotográfico.



Laura González Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*
(México: Herder México, 2018), 280 pp.

A punto de celebrar 180 años, el epitafio parece inevitable: la fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía! La célebre frase es el controvertido título de la obra más reciente de Laura González Flores. En nueve ensayos, devela su estrecho vínculo con la imagen fotográfica. El libro abarca tanto memoria personal como una visión crítica sobre la historia de la fotografía, aportaciones para elaborar una narración alternativa, diagramas para emprender el análisis de las imágenes, así como una reflexión teórica sobre el artefacto y la producción de fotografías enmarcadas en lo moderno y lo posmoderno; culmina con el cambio de época que representa lo digital.

En el primer texto, la autora narra su encuentro personal con uno de los grandes alquimistas: Carlos Jurado. Laura incursionó en la fotografía por un camino alternativo en el que primaron la imaginación y la experimentación. En el siguiente ensayo reflexiona sobre la relación de la tecnología con las funciones y los valores asignados a la imagen fotográfica. Subraya que “pocos teóricos abordan la problemática que la tecnología comporta más allá de su carácter instrumental”. Ni Barthes ni Dubois lo hicieron, afirma; por ello deben rescatarse las aportaciones de Vilém Flusser, quien profundiza en la automatización y el programa como “factores diferenciales y definitorios de la cámara como una máquina y no como una simple herramienta”.

RESSEÑAS

Arturo Ávila Cano

En “El rectángulo roto, la fotografía más allá de sus bordes” utiliza los conceptos *modernidad* y *posmodernidad* para explicar la historia de los Becher, fotógrafos que en la Bienal de Venecia obtuvieron el León de Oro en el rubro de escultura (!). Laura califica ese salto como un gesto conceptual y un juego hermenéutico. Lo mismo sucede con el “gesto irónico” y creativo elaborado por Hippolyte Bayard en 1841. Desde muy temprano en la historia de la fotografía, Bayard ofrece una “lúcida constatación de la posibilidad de creación... ‘El ahogado’ constituye no sólo el primer performance fotográfico, sino la primera muestra de utilización del lenguaje de veracidad fotográfica en aras de verificación de un contenido falso”.

La autora expone lo acontecido en la primera Bienal de la Habana (1984) y formula una hipótesis: los años ochenta como un periodo de quiebre en la fotografía latinoamericana, en el que se transforman sus parámetros de producción y valoración: “comienzan a visibilizarse obras cuya intención estética no sólo las había colocado en un lugar secundario, sino incluso en uno políticamente censurable”.

Otro texto de gran utilidad para quienes se dedican al análisis, estudio y enseñanza de las imágenes fotográficas es el que aborda la teoría de la fotografía como trama de sentido. Ante el carácter críptico y sensible de las imágenes y la dificultad para darles una adecuada lectura, Laura desarrolla siete diagramas para la comprensión de esta imagen como documento o expresión. Esas propuestas abrevan de las aportaciones de Pierce, Barthes, Benjamin, Derrida, Deleuze, Flusser y Déotte.

Este heterogéneo y sinuoso camino culmina con la reflexión sobre el panorama “actual de la fotografía en la cultura contemporánea y la convivencia de dos entes distintos”. En su devenir, la fotografía poco a poco se fue transformando, por ello la autora proclama el fin del reinado. La diferencia entre fotografía convencional y lo digital no es de grado, sino de naturaleza. Es un cambio de época, una disyuntiva entre modos y valores que implican un nuevo modo de sensibilidad. ¡La fotografía ha muerto! Estamos ante una nueva monarquía, la del *smartphone*, la de la pantalla como superficie de inscripción de la imagen.

Consulta el acervo fotográfico en

**MEDIATECA.
INAH.GOB.MX**



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

www.gob.mx/cultura

www.gob.mx/mexicoescultura

www.gob.mx/cultura/inah



9 771405 778009

64



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH