Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

ISSN 1405-7786

enero • abril | 2018 | año 21 | núm. 62

Imagen excluida

Alquimia
Sistema Nacional de Fototecas
Archivos e investigación de la fotografía
enero • abril | 2018 | año 21 | núm. 62

Secretaría de Cultura
María Cristina García Cepeda | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia
Diego Prieto | Director General
Aída Castilleja | Secretaria Técnica
Adriana Konzevik | Coordinadora Nacional de Difusión
Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO
Rebeca Díaz | Directora de Divulgación
Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia
Araceli Puanta | Editora
Arturo Ávila | Asistente editorial y fotografía
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
© 430752 **Cordry**, *Objetos rituales huicholes usados en la fiesta de la calabaza en La Mesa*, Nayarit, México, 1937, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Índice

Alquimia, Año 21, Núm. 62, enero-abril 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 30 de mayo 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 del editor 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.

© 429875 **Felipe Teixidor**, *Vista del norte a sur de la Ciudad de Lerdo*, Durango, México, *ca.* 1940, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

4 Editorial

6 Un mexicano en el corazón de las tinieblas
Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

26 E. B. Downing y la fotografía panorámica en México a principios del siglo xx
Gerardo Martínez Delgado

41 José María Rubio, ¿fotógrafo de las élites yucatecas?
Arturo Ávila Cano

48 Arno Brehme en la revista *Caminos de México*
Isaura Oseguera Pizaña

64 PORTAFOLIO

81 SINAFO
Erick Alvarado Tenorio

84 SOPORTES E IMÁGENES
Araceli Puanta

86 RESEÑAS
Daniel Escorza Rodríguez
Rebeca Monroy Nasr

El sueño continúa...

A finales de 1997 fui invitado a editar una revista que varios investigadores de aquella generación esperaban. Era un largo sueño, un mar próximo a lo ignoto en el que varios queríamos navegar para adentrarnos en un amplio territorio de imágenes volátiles que se antojaba explorable. Deseábamos agarrar el sueño, detenerlo y transformarlo en reflexión.

Vinieron decenas de investigaciones realizadas por historiadores, conservadores y arquitectos. Poco a poco, *Alquimia* se fue convirtiendo en una referencia. El apoyo del Sistema Nacional de Fototecas fue esencial. Con el tiempo las anécdotas comenzaron a fluir. Un hecho fidedigno: Sotheby's puso en subasta dos números. Así rebasamos los 20 años de trabajo. *Alquimia* adquirió solidez y presencia entre los historiadores de la imagen, los amantes de la fotografía y un público vasto.

Sabemos que las historias de las imágenes fotográficas comenzaron a fluir aquí. El paraíso. La semilla fue adquiriendo forma, y hoy sigue viva y con ganas de seguir compartiendo —como acto necesario— con esos públicos que nos han acompañado a aprender de nosotros mismos. Ya otros escribirán sobre nuestra historia.

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
Investigador del INAH

© 465760 **Bernal Estudio Fotografico**, *Yndios Seris* (*sic*), Hermosillo, Sonora, *ca.* 1892,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

El presente número, "Imagen excluida", inicia el vigesimosegundo año de la edición de *Alquimia* y decidimos mostrar autores poco conocidos, pero cuya obra ha enriquecido el imaginario fotográfico. Baste decir que sólo en el acervo de la Fototeca Nacional hay más de 2500 autores registrados de quienes se posee poca información.

Ignacio Gutiérrez rescata la historia desconocida de Manuel González, un joven de Cholula que se convirtió en asistente del conocido antropólogo Frederick Starr. Gerardo Martínez aborda el trabajo de E. B. Downing, fotógrafo estadunidense que cruzó la frontera a inicios del siglo pasado con su cámara panorámica Cirkut de película flexible. Arturo Ávila presenta al fotógrafo yucateco José María Rubio; con ese texto comprobamos que falta por descubir a numerosos fotógrafos del sureste del país. Por su parte, Isaura Oseguera ofrece un acercamiento a la fotografía de Arno Brehme realizada en el rubro publicitario.

Desde el primer número, publicado en 1996, el editor de *Alquimia* fue el historiador y crítico José Antonio Rodríguez. Por su mirada circularon todos los textos e imágenes que se integraron en las páginas de la revista. El objetivo siempre ha sido producir una de las mejores revistas de fotografía editadas en Latinoamérica, que sea un referente en la cultura fotográfica de México y de otras partes del orbe al contribuir a la difusión del quehacer fotográfico tanto de investigadores de la imagen como de archivos y fototecas.

Con este número *Alquimia* cierra un ciclo. José Antonio se integra de tiempo completo a la academia en la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Lo felicitamos y le deseamos el mayor de los éxitos. Tenemos la certeza de que seguirá aportando estudios y disertaciones para el desarrollo de esta publicación. Con José Antonio, la revista ha sido un medio eficiente de comunicación y ha fortalecido la relación entre los investigadores y estudiosos de la imagen fotográfica con los archivos y fototecas de nuestro país.

Nuestro agradecimiento más sincero a José Antonio. Los resultados obtenidos en más de dos décadas dan fe de un largo proceso que requirió gran esfuerzo y trabajo. Se puede decir satisfactoriamente que el sueño se cumplió. El nuevo ciclo editorial de *Alquimia* inicia de la mano de Araceli Puanta, historiadora que cuenta con amplia experiencia en el campo editorial y que sin duda enriquecerá el crecimiento de la revista.

El carácter institucional de *Alquimia* es la garantía de su continuidad, cuya orientación positiva siempre se ha traducido en mantener la calidad de su contenido y la define como una de las mejores publicaciones de divulgación de la cultura fotográfica. Y con optimismo podemos decir que el sueño continúa…

JUAN CARLOS VALDEZ MARÍN
Director del SINAFO

"Chicoma and his children, Baluba", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

Un mexicano en el corazón de las tinieblas

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

En noviembre de 1897 Frederick Starr emprende su primer viaje de investigación por México junto con un pequeño grupo conformado por el doctor W. D. Powell, quien cumplía la función de intérprete, y Bedros Tatarian, fotógrafo de origen húngaro. En enero del siguiente año, en la población de Cholula, conocen a un adolescente de 14 años, Manuel, "cuya característica más notable era su sonrisa". A su llegada, este joven los recibió en la estación del tranvía y les propuso ser su guía durante su estancia en la población, pese a que apenas sabía algunas cuantas palabras en inglés. Manuel los acompañó en los días subsecuentes y les prestó sus servicios de forma eficaz y con ánimo alegre. Starr estaba fascinado, a tal punto que decidió integrarlo al equipo de trabajo durante el resto de la estancia en las ciudades de Cholula, Puebla y sus alrededores.[1] La confianza en sí mismo de este joven de origen humilde, aspecto delgado, moreno, risueño y con gran disposición para el trabajo hizo que se ganara la amistad y aprecio del investigador estadunidense. Con previo consentimiento de su madre viuda, éste le planteó formar parte en los trabajos de investigación a emprenderse en el invierno de 1899.

Para facilitar la tarea, Starr invitó a Manuel a los Estados Unidos durante seis meses; el objetivo era entrenarlo para ese futuro viaje y darle las herramientas necesarias para agilizar el trabajo de campo y lograr un mayor conocimiento para expresarse en inglés.[2] Debido a esta fortuita circunstancia, Manuel González, nacido en 1883, entabló con Frederick Starr un vínculo muy significativo que duró hasta 1912, cuando murió de forma trágica: con apenas 29 años, una bala perdida le pegó en la cabeza mientras dormía en la Ciudad de México.[3]

Manuel González formó parte del grupo que acompañó a Starr en los siguientes tres viajes realizados durante los meses de invierno. En 1899 recorrieron las

regiones montañosas donde viven los mixes de Oaxaca, las tierras cálidas de los zapotecos de Tehuantepec y los áridos y abruptos paisajes de Cuicatlán. En 1900 el viaje comenzó en las tierras planas que se extienden entre Puebla y Tlaxcala, continuaron por las montañas húmedas de Chinantla, visitaron la mixteca alta de Coixtlahuaca, fueron a la zona mazateca de Huautla y, finalmente, a las tierras y pueblos de los tepehuanos y totonacos de la vertiente del Golfo de México en Veracruz. En el último viaje que Manuel emprendió junto al resto de acompañantes en 1901, los llevó por la Huasteca para después viajar desde Tampico hasta Progreso, en Yucatán, y emprender el camino por tierras mayas, trasladarse a Coatzacoalcos, ir a Tehuantepec y penetrar al estado de Chiapas y dar por finalizados estos viajes invernales por tierras del sureste mexicano. En el viaje de 1899 los acompañó el fotógrafo Charles B. Lang, mientras que en los dos subsecuentes Louis Grabic, originario de la ciudad de Nueva Orleans, fue el encargado del registro fotográfico. En estos viajes, Manuel González realizó las labores de asistente general, que consistían en ayudar a los fotógrafos, hacer bustos de yeso y otras diligencias de menor complicación.[4] Lo relevante para la vida de este muchacho fue que, durante estas expediciones y desde su estancia en los Estados Unidos, amplió su universo antes limitado a Cholula y sus alrededores; por medio de la observación aprendió las técnicas y procedimientos del arte de la fotografía, así como los procedimientos de la antropología física estadunidense de la época. Posteriormente puso en práctica este aprendizaje cuando acompañó a Frederick Starr en sus viajes de investigación por Japón, el Estado Libre del Congo, Filipinas, nuevamente Japón y por último Corea. En cuanto a la fotografía, sin duda adquirió los elementos técnicos necesarios para dominarla y convertirse, a edad muy temprana, en un excelente fotógrafo y que en varias ocasiones puso en práctica en condiciones poco favorables generalmente en una labor realizada en el medio rural, alejado de las ciudades y las comodidades profesionales que éstas brindaban.

En los meses iniciales del invierno de 1904 se le encomendó a Frederick Starr un trabajo etnográfico del pueblo ainu (grupo étnico que habita el norte de la isla de Hokkaido y las islas Kuriles, en territorio japonés) consistente en la recolección de elementos materiales para la Exposición Mundial de San Luis Misuri que se realizó a finales de ese año. A su viaje al archipiélago nipón lo acompañó Manuel González, con apenas 21 años. Estuvieron en ese lugar durante 38 días, tiempo suficiente para comprar lo necesario para la exposición y hacer un informe que fue publicado ese mismo año. En la publicación se indica que González fungió como el

"Lusakani hairdressing, Wangi", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

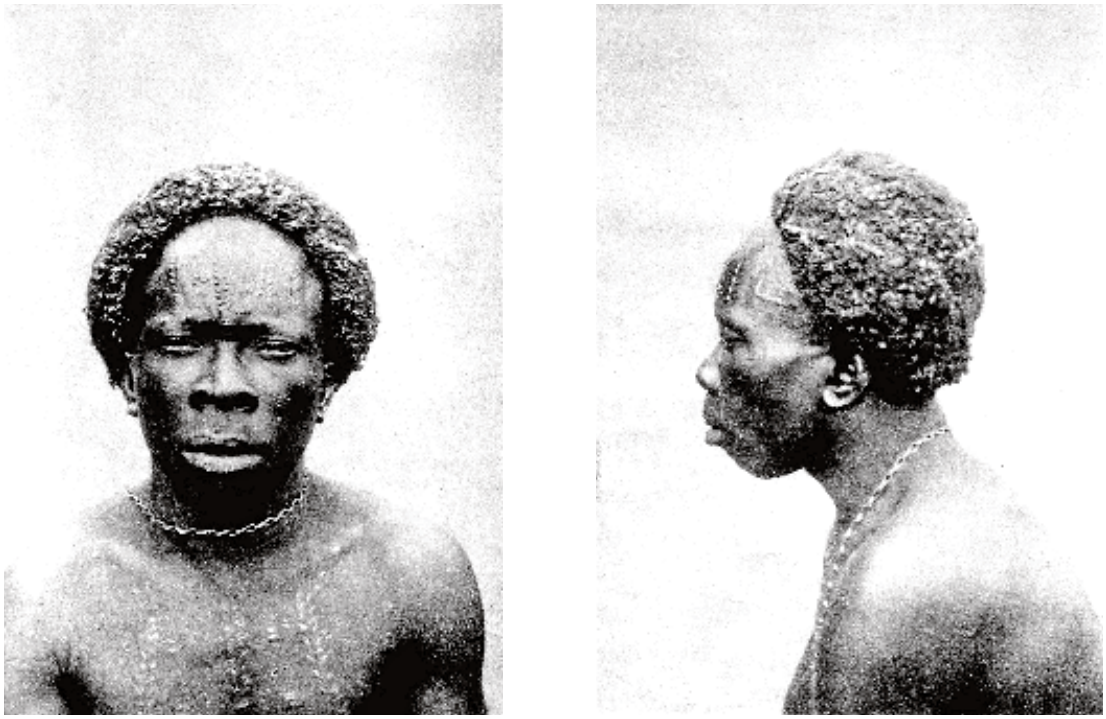
"Ntumba chief, Bokot", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

fotógrafo de la expedición, y el texto es una mezcla de narración de viaje y descripción de la vida y cultura material de este grupo en términos muy generales.[5] El libro incluye 34 fotografías, 33 de las cuales son de la autoría del mexicano y la otra es una imagen realizada por Starr en la que se muestra al originario de Cholula interactuando con un niño. Doce fotografías son retratos, nueve muestran aspectos varios de la arquitectura doméstica y ritual de los poblados, siete son imágenes referentes a la cultura material de los ainus, tres son paisajes nevados que contextualizan la región y dos muestran la vida cotidiana, especialmente la pesca. Las imágenes están bien logradas con una idea muy definida en cuanto a la composición, y pensadas para proporcionar un apunte visual etnográfico en cada uno de los registros.

En la Exposición Mundial de San Luis, Frederick Starr pudo ver a un grupo de pigmeos provenientes del Estado Libre del Congo, así como a otros miembros de los grupos batua, bakuba y baluba, enviados por los representantes de Leopoldo II de Bélgica, quienes estaban encabezados por S. P. Verner, misionero y uno de los muchos agentes y publicistas que trabajaban para generar una opinión favorable de los proyectos del rey belga. Con pleno conocimiento del debate internacional a propósito de las acusaciones sobre las condiciones sociales que Leopoldo II mantenía en el Congo, Starr aceptó la propuesta de Verner de organizar una investigación sobre esos grupos étnicos.[6]

Las culturas africanas despertaron un gran interés en el público estadunidense durante el último tercio del siglo XIX debido a las exploraciones realizadas por David Livingstone y Henry Morton Stanley en el África central, y fueron muy divulgadas en diarios, semanarios y otras publicaciones estadunidenses y europeas de la época. El primero era un sensible hombre de origen escocés con un profundo amor por las culturas locales; el segundo, un codicioso personaje, ávido de gloria y riqueza, sin escrúpulos y racista nacido en Gales, quien migró después a los Estados Unidos y adquirió esa nacionalidad. Durante 1878 y 1884, Stanley desempeñó un papel fundamental en la conformación de lo que sería el Estado Libre del Congo; fue el enviado de Leopoldo II para sentar las bases para la construcción de la infraestructura mínima necesaria en el puerto de Boma y la comunicación entre éste y la ciudad que sería la capital, nombrada Leopoldville (actualmente Kinshasa). También fue responsable de una serie de tratados y contratos con los distintos jefes de pueblos y demás representantes étnicos del interior del territorio congolés. Estos convenios estaban plagados de malas intenciones: en ellos se

AMBAS PÁGINAS: "Bangala tribal mark, nouvelle anvers", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

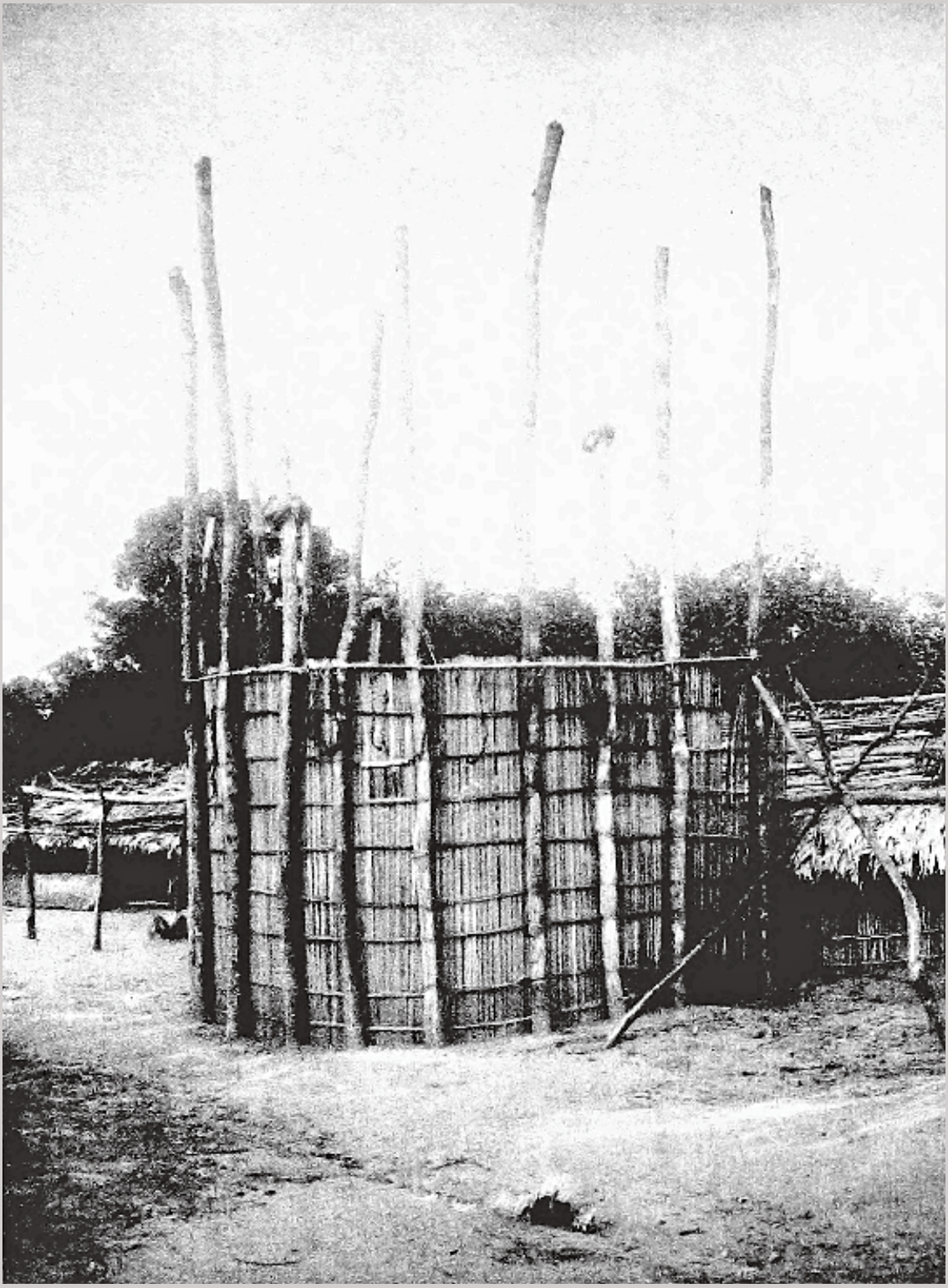


"Yambuya, Aruwimi river", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

establecía la cesión de tierras y sus riquezas en favor de Leopoldo II, sin que los pueblos originarios supieran en realidad lo que firmaban ni lo que se legitimaba con esos papeles.[7]

Entre noviembre de 1884 y febrero de 1885 se celebró la Conferencia de Berlín, una reunión en la que Inglaterra, Francia, Alemania, Portugal, Holanda, España, Italia y la Asociación Internacional del Congo (antecedente del Estado Libre del Congo) decidieron el destino de pueblos y territorios del continente africano. En el contexto del colonialismo se planteó, de manera nominal, emprender políticas económicas y sociales que no atentaran contra la integridad física ni moral de los pobladores de ese vasto territorio, poco explorado, pero históricamente socavado por las culturas occidental y árabe. Para ello, Leopoldo II había logrado el reconocimiento de sus derechos sobre el territorio congolés por parte de los Estados Unidos, al tiempo que negoció con Francia un acuerdo que estipulaba que, en caso de que Leopoldo II no pudiera sostener tal empresa, sería esta nación la primera opción para "cederle por venta" tales territorios; mientras que con Alemania se comprometió a realizar un mapa que marcara las fronteras físicas de la amplísima región que controlaría el rey de los belgas.[8]

"Pottery marking, Basoko", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).



AMBAS PÁGINAS: "Woman's enclosure, Yakusu" y "Turumbu village, behind Yakusu", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

El Estado Libre del Congo fue una entidad gobernada a título personal por el rey de Bélgica por medio de varias empresas constituidas como pantalla para proteger el nombre del monarca. Las instituciones políticas belgas no tendrían injerencia, es decir, el inmenso territorio de aproximadamente 2 000 000 km^2, sus pobladores y sus riquezas naturales serían administrados como una propiedad de Leopoldo II, con independencia del resto del gobierno y del pueblo belgas o de otras naciones. Ciertamente, también participaron otros intereses capitalistas de Bélgica en las empresas ligadas al Estado Independiente, pero siempre en menor proporción y por esa razón con una ganancia casi marginal.[9]

El argumento central de los publicistas y cabilderos del rey Leopoldo fue que en esas tierras se establecería un conjunto de instituciones filantrópicas que estarían enfocadas en mejorar la vida de los nativos, encaminarlos por la senda de la civilización, catequizarlos y procurarles trabajos dignos que generaran riqueza para las familias y la manutención de esta nueva colonia en África. Poco tiempo pasó para que varias personas suspicaces cayeran en la cuenta de que los buenos deseos en realidad enmascaraban un gobierno atroz, que sólo buscaba el enriquecimiento de los asociados al obligar a los congoleses a trabajar en condiciones de esclavitud por medio de un brazo armado denominado la *Fuerza pública*. Una de las funciones de esta institución era obligar a las aldeas a entregar un número determinado de hombres para trabajar en la caza y recolección de colmillos de elefante o para ser conducidos a plantaciones dedicadas a la siembra y explotación de árboles de caucho, que comenzaba a tener una gran demanda por parte de los países industrializados de la época. Para obligarlos a trabajar, la Fuerza pública secuestraba a las esposas e hijos de los enganchados. Las mutilaciones físicas, los castigos corporales e incluso el asesinato de los familiares y trabajadores se hicieron comunes.[10]

La serie de denuncias sobre la situación que vivían los congoleses inició con las realizadas por George Washington Williams en 1890 en los Estados Unidos. En ese mismo año Joseph Conrad, escritor de origen polaco y de nacionalidad británica, remontó el río Congo de ida y vuelta como capitán de *Le Roi des Belgues*, una embarcación de vapor movida por rueda de paletas. De esa experiencia publicó en 1902 la que quizás sea su obra más conocida, *El corazón de las tinieblas*. En esa pequeña novela, Conrad retrata a las sociedades originarias degradadas y a la defensiva, mientras que a los miembros de la cultura occidental los muestra desquiciados y codiciosos.[11]

Frederick Starr (izquierda) trabajando en Japón con su compañero Manuel González (centro) y su intérprete Maebashi Hanbei (derecha), otoño de 1911, en "Folk Toys and Votive Placards: Frederick Starr and the Ethnography of Collector Networks in Taisho Japan", *Popular Imagery as Cultural Heritage: Aesthetical and Art Historical Studies of Visual Culture in Modern Japan: Final Report, Grantin-Aid for Scientific Research* #20320020 (PI: Kaneda Chiaki), (marzo de 2012).

Otros intelectuales también escribieron para hacer conciencia sobre las atrocidades cometidas en el corazón del África ecuatorial. En 1905 Mark Twain publicó *King Leopold's Soliloquy;* con base en las denuncias realizadas por Edmund Dene Morel, afirmaba la muerte de entre cinco y ocho millones de nativos por los excesos en el trabajo y los castigos de la Fuerza pública.[12] Arthur Conan Doyle, el autor de los libros sobre Sherlock Holmes, publicó en 1909 *The Crime of the Congo*, en el que critica los negocios inhumanos del rey belga.[13]

Sin duda, los principales artífices de la campaña en contra de las acciones de Leopoldo II en el Congo fueron Edmund Dene Morel y Roger Casement. El primero fue un periodista británico que comenzó trabajando para una empresa naviera que conectaba Amberes con el puerto de Boma; ahí pudo darse cuenta de que los barcos que partían de Europa iban cargados de armas, municiones, látigos y herramientas, y regresaban con marfil y caucho. Esta peculiar carga le permitió establecer contacto con misioneros protestantes en el Estado Libre del Congo, quienes le informaron sobre las atroces condiciones de trabajo y las infames acciones de la Fuerza pública. También se hizo íntimo amigo de Casement, quien le proporcionó información como testigo ocular. Escribió varios libros que se convirtieron en un dolor de cabeza para Leopoldo II.[14]

Roger Casement, de origen irlandés, conoció varias partes de África desde 1883. Entre 1900 y 1903 fue cónsul británico en el Congo francés y en el Estado Libre del Congo, con oficinas en el puerto de Boma. Cuando estuvo en ese cargo se le

"Woman's caravan, below Ponthierville", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

comisionó para que hiciera un informe detallado de las condiciones de trabajo imperantes en las posesiones de Leopoldo II. El resultado fue el denominado *Casement Report*. Este documento fue el primer informe oficial que denunciaba las dolorosas condiciones de los trabajadores congoleses en las plantaciones de hule distribuidas a la orilla del río Congo. Su documento final no sólo se discutió ampliamente en la Cámara de los Comunes del Reino Unido, sino que también se publicó de forma abreviada y en extenso en las prensas de Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania, creando una conmoción en el seno político y económico de esas naciones.[15]

En este contexto Frederick Starr y Manuel González comenzaron un viaje a los dominios de Leopoldo II que duraría un año y cuatro meses, desde el 23 de septiembre de 1905, cuando salieron de Nueva York con rumbo al puerto de Amberes, Bélgica. A su arribo, se entrevistaron con el monarca belga y arreglaron todo lo pertinente. De ahí se trasladaron al puerto de Boma, primero pasaron por Tenerife en las islas Canarias. En la capital del Estado Libre del Congo, Leopoldville, organizaron dos rutas que los llevarían a 13 poblaciones que consideraron de interés antropológico en función del grupo étnico que les importaba conocer. Dos poblaciones se encontraban a las orillas del río Kasai, tributario del Congo, que corre de sur a noroeste; las 11 restantes se localizaban a las orillas del río Congo, entre la capital de los dominios de Leopoldo II y la población de Stanleyville (Kisangani), al pie de las cataratas Stanley. Regresaron a Nueva York el 1 de enero de 1907.[16]

De aquel viaje al Congo, Starr publicó dos libros y un reporte científico. El primero es una recopilación de artículos, titulada *The Truth About the Congo,* que el antropólogo publicó en el *Chicago Daily Tribune* durante 1907 en los que expone sus

experiencias y puntos de vista mediante la narración del viaje. Justifica el colonialismo al entenderlo como una forma para transformar las "primitivas" sociedades africanas y "conducirlas a la civilización", es decir, a la occidentalización. También plantea que el Estado Libre del Congo podía ser receptor de la población negra estadunidense que deseaba regresar a la tierra de sus ancestros; esta idea racista en el contexto de la sociedad estadunidense ya se había planteado con la conformación de Liberia. El libro está dedicado, en primera instancia, a Manuel González y, en segundo lugar, a los dos asistentes congoleses que los acompañaron durante el viaje. Incluye seis fotografías realizadas por González. Para poder publicar este libro Starr vendió los derechos de las imágenes a la firma Underwood & Underwood, dedicada a la comercialización de fotografías desde 1881 y hasta inicios de la década de 1940. No se sabe si Manuel González obtuvo algo por esta cesión.[17] Luego de la publicación de este texto Leopoldo II le otorgó a Frederick Starr la medalla al mérito a nombre del Estado Libre del Congo.

El segundo texto en orden cronológico es el reporte científico editado en 1909. Éste es un trabajo que aborda temas de antropología física, como medidas de diferentes partes del cuerpo, pigmentación de la piel, enfermedades crónicas, condiciones dentales e higiene. Incluye dos secciones dedicadas a la recopilación de canciones y leyendas, y otro más a los juegos infantiles. El texto está acompañado, sin el crédito correspondiente, de 23 fotografías que probablemente son de Manuel González. Trece son de tipos físicos semejantes a las que realizaron los fotógrafos de Starr en sus viajes por México, el resto son imágenes que muestran la vida cotidiana y cultura material, con las mismas características que las imágenes hechas entre los ainus del Japón.[18]

El último de los trabajos se publicó en 1912, cuatro años después de que Leopoldo II renunciara al Estado Libre del Congo debido a la presión política y económica de las potencias mundiales ejercida por las denuncias en su contra. La consecuencia fue la denominada Donación Real, es decir, la transferencia de todos sus derechos al Estado belga el 15 de noviembre de 1908.[19] *Congo Natives. An Ethnographic Album* muestra en extenso la labor que Manuel González hizo en el viaje por África ecuatorial. Esa publicación es la versión africana de *Indians of Southern Mexico. An Ethnographic Album* que Starr publicó en 1899 con un tiraje de 500 ejemplares.[20] Ambas obras se dividen por etnias y poblaciones, incluyen retratos que son registros del aspecto físico-morfológico de los individuos fotografiados, la vida cotidiana —en el caso del álbum del Congo, esta sección es más

variada y completa; hay varias láminas que muestran mercados, rituales colectivos, eventos públicos y la vida a la orilla del río—. En proporción semejante se reproducen imágenes de la cultura material; sin embargo, en el caso africano escasas láminas dan una idea clara de la arquitectura y urbanismo de las poblaciones en su conjunto; probablemente, se debe a la imposibilidad física para encontrar un lugar alto que proporcionara una perspectiva adecuada, pero se registran distintos aspectos arquitectónicos de viviendas y otras estructuras con propósitos variados, así como vistas que dan cuenta de la tecnología tradicional en las aldeas.

Congo Natives. An Ethnographic Album incluye 249 fotografías; 215 fueron realizadas por Manuel González, 18 por Joseph Clark, 12 por William L. Forfeitt y cuatro por R. H. Kirkland, estos últimos eran misioneros en las poblaciones de Ikoko, Upoto y Bolobo, respectivamente. Las fotografías de González incluyen toda la gama de temas descritos arriba; no obstante, los retratos se pueden dividir en dos tipos. Los primeros son estrictamente registros del aspecto físico-morfológico de los sujetos fotografiados, semejantes a los que realizaron Charles B. Lang, Bedros Tatarian y Louis Grabic para el álbum *Indians of Southern Mexico. An Ethnographic Album*; tienen fondo blanco, de frente y perfil, medio cuerpo y cuerpo entero. Los segundos, que son muy abundantes, son imágenes realizadas en el exterior de viviendas, patios y calles de las poblaciones; muestran a personas solas o grupos de hombres, mujeres, adolescentes de ambos sexos y menores de edad. La cualidad de estos retratos es que, en su mayoría, los sujetos fotografiados se ven tranquilos, regresan la mirada al fotógrafo sin mostrar vergüenza o un rechazo manifiesto, podría decirse que estaban acostumbrados a ver hombres con cámaras fotográficas. Esto, en parte, se puede explicar por la habilidad social que le era inherente a Manuel González, aunado a su aspecto físico que era el de un joven delgado, moreno y de estatura baja, distinto a cualquiera de los europeos. No obstante, las fotografías exponen distintos grupos y personas de manera tal que parecería que la cultura occidental no había hecho acto de presencia en esas tierras, muestran a habitantes de poblaciones ribereñas donde el contacto a través del río Congo fue, sin duda, común. Es una situación poco creíble y que seguramente se debió a que los funcionarios de Leopoldo II en el Congo aprendieron a controlar las visitas de quienes llegaban al territorio con el fin de propiciar una condición favorable. En esta misma concepción Frederick Starr también participó con la selección para el álbum ya que en su reporte científico se ven sujetos con vestimenta occidental, reacios a ser fotografiados, sucios en algunos de los casos, y sin indicios de una situación ideal.

"Ndombes family group, Bakuba", 1905-1906, en Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: Lakeside Press, 1912).

Es claro que la lectura del álbum sobre el Estado Libre del Congo no puede ser igual o semejante a la de *Indians of Southern Mexico. An Ethnographic Album*. El trabajo hecho en México se inscribe en una tradición de la antropología visual que Starr puso en práctica en un contexto internacional en el que se produjeron álbumes semejantes dentro de las pautas académicas de Occidente. El álbum del Congo, pese a estar dedicado al rey Alberto I de Bélgica, señala explícitamente en el texto introductorio que el trabajo de campo se realizó en tiempos de Leopoldo II, por lo que el libro debe ser considerado propaganda, como una narración visual que avalaba el dominio de este monarca y justificaba las supuestas acciones bienaventuradas que los europeos promovían entre la población originaria del Congo. La selección realizada por Starr no parece ser del todo realista, más bien pretende halagar a la administración colonial con imágenes que reflejan una condición sin alteración por la presencia occidental y, de esta forma, no establece una crítica explícita al colonialismo.

Luego de la experiencia en el Congo, la asociación intelectual y amistosa entre Starr y González continuó. El viaje que hicieron a Japón en 1904 marcó profundamente los intereses intelectuales del primero, por lo que en los años subsecuentes Starr desarrolló un gran interés por las culturas orientales. En el verano de 1908 ambos viajaron a las islas Filipinas en una estancia que no produjo un trabajo de investigación antropológica pero sí fotográfico, realizado por Manuel González. Al siguiente año, 1909, realizan una extensa visita a Japón, desde octubre de ese año hasta julio de 1910, tiempo suficiente para hacer una corta estancia en Corea. En este viaje, además de hacer fotografías, González inició la elaboración de un diario de campo supervisado por Starr; estas notas se pueden consultar en el archivo personal de Frederick Starr, resguardado por la Universidad de Chicago.[21] En el otoño de 1911 nuevamente visitaron Japón y Corea. En esta última nación Starr se interesó por el registro de las actitudes sociales ante las "desviaciones sexuales", en particular la tolerancia a la homosexualidad, los transexuales y hermafroditas. González realizó una serie de retratos de individuos que eran ejemplo de esa situación; las fotografías no difieren de cualquier otra, sino que sólo se sabe de la preferencia sexual o condición física de los sujetos.[22]

La muerte de Manuel González, el 10 de julio de 1912, terminó con la asociación que duró 14 años entre el fotógrafo mexicano y el antropólogo estadunidense. Sin duda, fueron años muy peculiares para el mexicano ya que de guía de turistas improvisado en Cholula para ganar unos centavos, de origen humilde y sin prácticamente ninguna preparación escolar, pasó a recorrer buena parte del mundo, conoció culturas distintas a las suyas y fue testigo de un orbe en transformación. Ciertamente, mantuvo con Frederick Starr una intensa amistad y un vínculo con grandes contradicciones, en buena parte debido a que en su inicio se entabló una relación jerárquica entre un joven, casi un niño, y un hombre adulto, para luego construir una amistad que tuvo que superar los grandes prejuicios raciales del académico de la Universidad de Chicago frente a las cualidades humanas y estéticas que tenía y desarrolló el joven nacido en el estado de Puebla.[23]

1 Durante los meses de invierno de 1895 y 1896 el investigador estadunidense Frederick Starr había hecho un viaje por México y Guatemala, que no consideraba viaje de estudio.

2 Frederick Starr, *En el México indio. Un relato de viaje y trabajo* (México, Conaculta, 1995), 123-126. El libro original en inglés fue publicado en 1908.

3 Starr, *In Memoriam Manuel Gonzales* (s.l.: s.e., 1912), 5.

4 Starr, *En el México indio*, 29-30.

5 Starr, *The Ainu Group at the Saint Louis Exposition* (Chicago: The Open Court Publishing Company, 1904), 2.

6 Starr, *The Truth About the Congo. The Chicago Tribune Articles* (Chicago: Forbes & Company, 1907), 1.

7 Peter Forbath, *El río Congo. Descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la tierra* (Madrid, México: Turner, FCE, 2002), 383-404, y Adam Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo. Una historia de codicia, terror y heroísmo en el África colonial* (Barcelona: Malpaso Ediciones, 2017) 99-118.

8 Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo*, 119-136.

9 Jan Vendersmissen, "The king's most eloquent campaigner… Emile de Laveleye, Leopoldo II and the creation of the Congo Free State", *Journal of Belgian History* XLI, núms. 1-2 (2011): 8-10.

10 Forbath, *El río Congo*, 405-433, y Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo*, 225-267.

11 El número de ediciones de esta novela es incontable y ha sido traducida a más de 20 lenguas. En 1979 Francis Ford Coppola hizo una adaptación al cine, ambientada en la guerra de Vietnam, *Apocalypse Now* es considerada actualmente como un clásico de la cinematografía mundial.

12 Mark Twain, *King Leopold's Soliloquy. A Defense of his Congo Rule* (Boston: The P. R. Warren Co., 1905).

13 Arthur Conan Doyle, *The Crime of the Congo* (Nueva York: Doubleday, Page & Company, 1909).

14 Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo*, 271-284. Los libros son *The Congo Slave State* (Liverpool: John Richardson & Sons, 1903), *King Leopold's Rule in Africa* (Londres: William Heinemann, 1904) y Red Rubber (Nueva York: The Nassau Print, 1906).

15 Roger Casement, *Correspondence and Report from his Majesty's Consul at Boma Respecting the Administration of the Independent State of the Congo* (Londres: Majesty's Stationery Office, 1904). Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo*, 285-302. La obra literaria de Mario Vargas Llosa, *El sueño del Celta*, es una biografía novelada de Roger Casement.

16 Frederick Starr, *Congo Natives. An Ethnographic Album* (Chicago: s.e., 1912), 11, y Frank J. Gillis, "The Starr Collection of Recordings from the Congo (1906) in the Archives of Traditional Music, Indiana University", *The Folklore and Folk Music Archivist* 10, núm. 3 (1967-1968): 50.

17 Starr, *The Truth About the Congo*, 1.

18 Starr, "Ethnographic Notes from the Congo Free State: An African Miscellany", *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences* XII (1909): 96-222.

19 El 17 de diciembre de 1909 murió Leopoldo II y Alberto I le sucede en el trono.

20 Starr, *Indians of Southtern Mexico. An Ethnographic Album* (Chicago: s.e., 1899) y *Congo Natives. An Ethnographic Album*. Este último tuvo un tiraje de sólo 350 ejemplares numerados a mano.

21 Frederick Starr Papers 1868-1935, Special Collections Research Center, Biblioteca de la Universidad de Chicago, https://www.lib.uchicago.edu/e/scrc/findingaids/view.php?eadid=ICU.SPCL.STARR#idm90915760 (consultado el 17 de marzo de 2018).

22 Robert Oppenheim, " 'The West' and the Anthropology of Other People's Colonialism: Frederick Starr in Korea", *The Journal of Asian Studies* 64, núm. 3 (agosto de 2005): 680-691.

23 Desde 1923, y luego de su jubilación en la Universidad de Chicago, Frederick Starr vivió en Japón, hasta su muerte acaecida el 14 de agosto de 1933.

© 841313 **E. B. Downing y Cía.**, *Corrida de toros en la plaza de Zacatecas, panorámica*, Zacatecas, México, *ca.* 1909-1910, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

E. B. Downing y la fotografía panorámica en México a principios del siglo xx

Gerardo Martínez Delgado[1]

¿Qué tuvo que ocurrir para que un fotógrafo que tomó cientos de imágenes panorámicas de México quedara en el olvido? A finales de 1905 E. B. Downing cruzó la frontera por Brownsville, Texas, donde era un "conocido fotógrafo", para instalarse en México. Pasó ocho meses registrando "espléndidas vistas en aquella interesante república".[2] Ése fue el inicio de una aventura que con los años lo llevó a recorrer gran parte del país.

Downing era un viajero. Había dejado su lugar de nacimiento, Oakland, California, en el extremo oeste de su país, para trabajar a muchos kilómetros de ahí, en Brownsville, desde donde se movía hasta San Antonio, Laredo y otros sitios texanos.[3] Las vías férreas abrían el apetito de los productores agropecuarios, de los comerciantes y también de los fotógrafos: probablemente cruzó a Matamoros para tomar rumbo hacia Monterrey o Saltillo. Sus primeras exploraciones cubrieron un amplio círculo entre Torreón —donde estableció su primer centro de operaciones mexicano—, Aguascalientes, San Luis Potosí y Tampico.

El arma de este fotógrafo no era una cámara convencional, era una giratoria, capaz de registrar largos y atractivos panoramas de 360 grados. Se trataba de un equipo costoso, y él soñaba con enriquecerse siguiendo la vieja receta: invertir en un bien escaso, poner empeño en su dominio y explotarlo para obtener altas ganancias. Su Cirkut 16 era una de las 93 cámaras que fueron construidas en toda la historia por sus fabricantes, la Rochester primero y después la Kodak. Pesaba casi 45 kilogramos

© 598287
E. B. Downing y Cía.,
Aglomeración en el Zócalo de la ciudad,
Ciudad de México, México, 1910,
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

con sus accesorios, costaba entre 420 y 600 dólares y medía poco menos de 50 centímetros de alto, que se convertían en casi dos metros al ser colocada sobre su tripié.[4] El número del modelo indicaba el tamaño de la película; es decir, la Cirkut 16 tenía un rollo de 16 pulgadas de alto por casi seis metros de largo, una longitud suficiente para registrar una gran escena en toda su circunferencia, incluso dando más de una vuelta.

La pretensión de capturar en una fotografía la "totalidad" de un escenario inició prácticamente al tiempo que se presentó el daguerrotipo, en 1839, pero era heredera de una forma de observar y registrar la realidad surgida a finales del siglo XVIII y materializada ampliamente en la pintura. En una primera etapa, la solución hallada por la fotografía fue hacer varias tomas girando sobre el mismo punto y después uniendo las imágenes resultantes. Después vinieron las cámaras de "gran ángulo", capaces de utilizar placas más anchas, y luego las de lente oscilante, cuyo objetivo se podía mover sobre su eje, reflejando la imagen sobre un negativo dispuesto en forma de semicírculo. Estas cámaras de lente oscilante, capaces de registrar hasta 120 grados, fueron relativamente populares después de 1857 y mucho más

accesibles a finales del siglo XIX, sobre todo con los variados modelos de las Al Vista, producidas en serie por la Multiscope & Film Company entre 1898 y 1910. En México fueron utilizadas por reporteros gráficos y otros fotógrafos profesionales, aunque su tamaño de impresión no solía superar los 30 centímetros de ancho, lo que era una ventaja para la comercialización y para la reproducción en publicaciones periódicas.

En este contexto, lo que Downing ofrecía era muy diferente a lo que existía en el mercado: panorámicas de una sola pieza, que cubrían 180, 200 o más grados, y que podían alcanzar anchuras superiores a los tres metros. Eran fotografías llamativas que competían mejor que nunca con las costosas obras pictóricas y que al igual que éstas podían adornar grandes paredes. Las panorámicas proporcionaban otra ventaja, la posibilidad que le había sido negada a los ojos: mostrar en un golpe de vista una escena "rozando la totalidad". Aunque entre las imágenes conocidas de este fotógrafo sólo cinco superan los dos metros de largo, era normal que lograra impresiones mayores, como una de Torreón, "realmente bonita", que alcanzó 4.2 metros de largo.

MCC

© 598280 **E. B. Downing y Cía**., *Integrantes de un equipo de beisbol*, Ciudad de México, México, *ca.* 1910, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Las cámaras Cirkut se fabricaron en cinco modelos diferentes: número 5 (que circuló desde 1906), número 6 (1907), número 8 (1907), número 10 (1904) y número 16 (en 1904). La 5 y la 6 eran cámaras de aficionados, livianas. La más popular fue la 10 y la de Downing era la número 16, que podía adaptar rollos de celuloide de 10, 12 o 16 pulgadas de altura. Era sin duda una cámara del siglo XX: sin placas de vidrio, más ligera y con menos accesorios que los que se debían cargar varias décadas atrás, pero con su complejidad y sofisticación propias que la hacían un equipo para profesionales con experiencia.

Con algunas pequeñas variantes, el mecanismo de todas seguía los mismos principios: la cámara debía estar perfectamente fija con un tripié, sobre una base de engranes que le permitían girar en un círculo completo. Como no tenía espejo ni prisma ni disparador, el fotógrafo veía la imagen al revés, debajo de una capucha, e iniciaba y terminaba la exposición con un interruptor, con el cual un motor (o una serie de cinco ventiladores en otro modelo) impulsaba el recorrido de la cámara por el engranaje (que había sido previamente programado en alguna de las velocidades de obturación) moviéndose en perfecta sincronía, pero en sentido contrario a la película. En el lento recorrido la cámara pasaba por los dientes del engrane mientras que por una pequeña rendija se fijaban las imágenes en el rollo, como escaneando una escena.

© 598296
E. B. Downing y Cía.,
Hombres y mujeres en el patio de una hacienda, panorámica,
Ciudad de México, México, *ca.* 1910,
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

De Torreón a la conquista de la Ciudad de México

Hacia 1908, E. B. Downing se estableció formalmente en territorio mexicano, en Torreón, Coahuila. Pronto conoció o reencontró a Kurt Giesecke, un farmacéutico de origen alemán, pero nacido en territorio texano, quien por entonces estaba al frente de la Botica Central, en la que no sólo suministraba medicamentos, sino pinturas, tarjetas postales, cámaras y accesorios Kodak. Entre 1908 (o 1909) y 1911 Giesecke hizo suya la aventura de Downing: buscar gobernadores, hacendados, empresarios y amigos del poder que apreciaran las cualidades de su cámara para alimentar sus ganas de retratarse a sí mismos, a sus conocidos, sus actividades o sus posesiones en un formato llamativo y poco convencional.

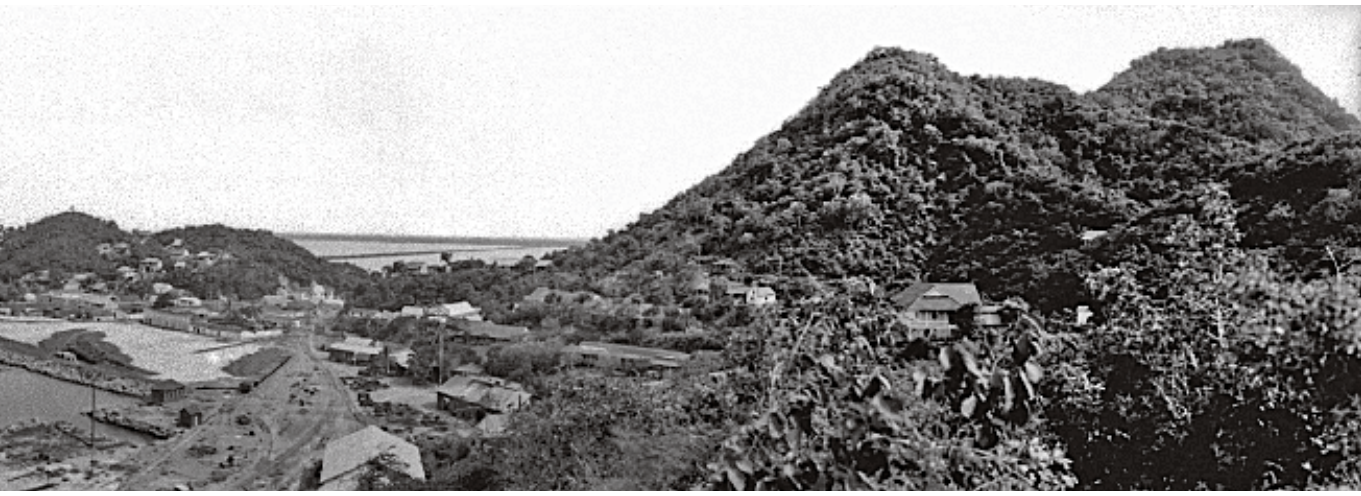
Gracias a la activa correspondencia que Giesecke mantuvo con su madre, dándole noticias de su trabajo, sus preocupaciones y algunas impresiones del país, pueden rastrearse fragmentos del itinerario que siguieron. Hacia abril de 1909 los planes y los viajes más allá de Torreón empezaron a crecer al punto que no es muy claro en qué momento desmontaron ese taller. En mayo estuvieron en Monterrey, lidiando con el clima y lo grisáceo del cielo (“lo que casi hace imposible nuestro trabajo puesto que las

© 598294
E. B. Downing y Cía.,
Lago y cerro, paisaje,
Salina Cruz, México,
ca. 1910,
Colección
Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

vistas panorámicas deberían mostrar todo, hasta las montañas más lejanas"); fueron a las minas de Diente e hicieron tomas "de unos 4 pies, pero no salió tan bien. Nosotros —se jactó— sólo queremos entregar trabajo de primera clase". En verdad eran fotógrafos dedicados e interesados en afinar su técnica: "descubrimos —escribió una vez— que usando un papel diferente hacíamos un trabajo mucho mejor".[5]

Su empresa siguió. Parece que su método era hacer largas estadías en ciertas ciudades y hallar ahí minas, haciendas y clientes con dinero. San Luis Potosí fue su centro entre junio y noviembre de 1909. A Kurt le gustaba leer sobre fotografía en los periódicos y revistas que le enviaban de los Estados Unidos, y dar paseos por la ciudad con su hija: "la alameda está muy bonita y siempre bien cuidada", decía en agosto.[6] Entre diciembre de ese año y enero del siguiente estuvieron en Aguascalientes, desde donde se desplazaban a las minas de Asientos y Zacatecas, hacían tomas en instalaciones industriales o retrataban grupos de las élites locales, ora en una fiesta en el Casino de Aguascalientes, ora en una boda en la hacienda de Trancoso, Zacatecas.[7]

De marzo a mayo de 1910 estuvieron en Guanajuato. Estaban encantados con la belleza de las montañas y con las ruinas que encontraron en el Mineral de la Luz, donde "[aprendieron] muchas cosas interesantes". Desde ahí Giesecke le escribió a su madre: después de la travesía, de haber recorrido y fotografiado muchos puntos del norte del país, sabían que "los negocios aquí son mucho mejores que en otros lados, y yo estoy convencido de que una vez que seamos conocidos en la Ciudad de México, los negocios serán florecientes".[8]



Al mediar 1910 lograron su objetivo: se sumaron al amplio grupo de fotógrafos que hicieron registros fotográficos del programa de fiestas del Centenario de la Independencia, se acercaron al poder, convencieron al presidente Porfirio Díaz de posar para su cámara y vendieron impresiones a varios integrantes del círculo más allegado al presidente, como a Enrique Creel, el gobernador de Chihuahua. Dos negativos que hicieron en el Zócalo en plena actividad son una muestra, posiblemente de las menos logradas, de su trabajo en las fiestas del Centenario. Hay que decir que los resultados eran siempre variables, pues a los elementos puestos en juego para una buena toma de cualquier fotógrafo de la época se sumaban en este caso los propios del formato panorámico, por ejemplo, el movimiento.

Al igual que el régimen, cuando ellos pensaban que había llegado su culmen, vino la debacle. En enero de 1911 Kurt abandonó a Downing, juzgaba que tomaba malas decisiones, ya que, aunque no les faltaba el trabajo, retrasaban mucho los pagos de sus clientes y pensó que era momento de regresar a las farmacias. “Tiene un gran desafío enfrente”, anotó.[9]

La Mexico View Company S. A. y la pérdida de sus rastros

La mayor parte de las fotografías de Downing tienen en la parte inferior derecha (excepcionalmente en la izquierda) la rúbrica E. B. Downing y Cía. Unas pocas más corresponden a la Mexico View Company S. A., la compañía que probablemente formó al separarse de Giesecke.

Hasta el momento no se sabe cómo enfrentó Downing el doble desafío de atraer a nuevos clientes y de lidiar con la inestabilidad de la revolución maderista. Sus últimas pistas corresponden a 1913, cuando cubrió episodios de la Decena Trágica, logrando fotografías con "el valor de ser un foto reportaje […] imágenes reales de los sucesos y no recreaciones".[10] Por las imágenes conocidas de ese año parece que una de sus estrategias de sobrevivencia habría sido cambiar su razón social y priorizar las fotografías convencionales, aunque sin abandonar las panorámicas.

La historia de este estadunidense no fue la de otros extranjeros que recorrieron México contratados por compañías ferroviarias o voraces inversionistas de sus países. La suya fue una aventura comercial, para ponerse al servicio de las élites mexicanas, de cuyo trato resultaron cientos de fotografías panorámicas. De éstas sólo se han localizado hasta ahora unas 60. A no ser por dos colecciones, una preservada largos años por la familia de Giesecke y otra de negativos resguardados en la Fototeca Nacional de México, los rastros de Downing se reducirían a unas cuantas

© 598283
E. B. Downing y Cía.,
Vida cotidiana en una calle de Guanajuato (detalle), Guanajuato, México, *ca.* 1910, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

fotografías dispersas en archivos públicos y privados.

Las panorámicas de Downing son las únicas fotografías mexicanas en su tipo que, producidas en la primera década del siglo XX, han sobrevivido. Si hubo otro fotógrafo con una cámara giratoria que hiciera tomas en México en esa época, no hay el menor rastro. A pesar de la escasez de sus cámaras, este formato fue practicado en muchas partes del mundo. Las fotografías conocidas de Downing cubren una extensa franja del norte y centro de México: las ciudades de Torreón, San Luis Potosí, Zacatecas, Guanajuato, Aguascalientes y la capital del país; las instalaciones mineras de Mapimí, Concepción del Oro, Mineral de la Luz; las fiestas familiares en las haciendas de Trancoso y Río Verde; las actividades y festejos del Centenario de la Independencia en la Ciudad de México, entre otras.

Las pistas dejadas en la numeración de los negativos, en las cartas que Kurt Giesecke envió a su madre y en otras noticias dispersas revelan que la

© 598283 **E. B. Downing y Cía.**, *Vida cotidiana en una calle de Guanajuato*, Guanajuato, México, *ca.* 1910, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

E. B. Downing y Cía.
Mexico
Fot. 12-D-142

ruta de Downing fue mucho más amplia: Monterrey, Saltillo, Tampico, León, Cuernavaca, Colima, Tehuantepec, Veracruz, y plasmó imágenes para la Fundición Central Mexicana en Aguascalientes, la Fundidora y la Cervecería de Monterrey, la Compañía Pearson and Son, entre otras.

Capturar una imagen panorámica era una vieja pretensión de la pintura que los fotógrafos se empeñaron en adaptar, querían retratar la realidad en su totalidad con ingredientes lúdicos y un toque de ilusión: un amplio paisaje, una ciudad desde la torre de una iglesia, una plaza de toros en toda su redondez, un numeroso grupo de trabajadores. Las panorámicas de este fotógrafo desconocido —de las que sólo se conoce un puñado— que soñó con conquistar la capital del país y enriquecerse podrían o pudieron ser cientos de ventanas a la vida de México en la primera década del siglo XX extraviadas por el despiadado paso del tiempo.

1 La historia que aquí se cuenta se ha enriquecido con una investigación de varios años en los que han ido apareciendo pistas lentamente. Algunos de los productos derivados pueden consultarse en Gerardo Martínez Delgado, "La ilusión de la ciudad total. Fotografía panorámica en México antes de 1910, e investigación en historia urbana", *Cuicuilco, Revista de Ciencias Antropológicas 68* (enero-abril 2017): 101-133, y "Ver la vida en panorama. Cámaras y fotografías panorámicas en México antes de 1910", *Parteaguas* 6, núm. 38 (julio 2016): 18-25. Contacto: *gerardo.mexcol@gmail.com*.

2 "Personals", *Brownsville Daily Herald*, XIV, núm. 287, 8 de junio, 1906, 4. Todas las traducciones son del autor.

3 "Personals", *Brownsville Daily Herald*, XIV, núm. 291, 13 de junio, 1906, 4, y "Personals", *Brownsville Daily Herald*, XV, núm. 20, 26 de julio, 1906, 4.

4 Cirkut Panorama, sitio de internet: *http://www.cirkutpanorama.com/cameras.html*

5 Kurt Giesecke a H. L. Giesecke, Monterrey, 15 de mayo de 1909, y Ciudad de México, 20 de enero de 1910.

6 Kurt Giesecke a H. L. Giesecke, San Luis Potosí, 6 de agosto de 1909.

7 Martínez Delgado, "Diversión y fantasía en 1909, una fiesta de carnaval", *Parteaguas* 6, número especial Bicentenario (2010): 39-45.

8 Kurt Giesecke nació en 1874. Una parte de las cartas fueron entregadas por sus familiares a la Universidad de Texas en Austin, una copia de su transcripción me fue proporcionada amablemente por Anne E. Peterson, curadora de fotografía en la DeGolyer Library, de la Southern Methodist University. [El archivo de la correspondencia puede consultarse en Giesecke Family, papers, 1887-1974, 1905-1911, Dolph Briscoe Center for American History, Universidad de Texas en Austin: *http://catalog.lib.utexas.edu/record=b7084212~S29* (consultado en abril de 2018). E.]

9 Kurt Giesecke a H. L. Giesecke, Ciudad de México, 9 de febrero de 1911.

10 Arturo Guevara Escobar, "H. J. Gutiérrez, la Decena Trágica": *http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2012_05_01_archive.html*.

José María Rubio, ¿fotógrafo de las élites yucatecas?

Arturo Ávila Cano

© 468165 **José María Rubio S.**, *Gral. Alvarado con mujeres Yucatecas*, *retrato de grupo*, Yucatán, México, 1915, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

De no ser por algunas fotografías en formato postal que han pasado de mano en mano a lo largo de los años y que han sido adquiridas por anticuarios y amantes de las imágenes decimonónicas, la actividad de José María Rubio como fotógrafo —casi desconocida hasta este momento— pasaría completamente inadvertida. Su nombre y sus imágenes no figuran aún en los libros que recogen parte de la historia de la fotografía peninsular.

Algunas exiguas referencias sobre su quehacer fotográfico se encuentran en el acervo de la Fototeca Nacional, del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En ese repositorio institucional se preservan cinco fotografías bajo la

JOSEFINA RUBIO S.
MERIDA - YUC.

autoría de José María Rubio S., todas fechadas en 1915. Estos datos y otros documentos históricos permiten afirmar que este creador de imágenes fue contemporáneo de Pedro Guerra Jordán y Pedro Guerra Aguilar, y que no sólo fue fotógrafo de estudio, sino que además ejerció el oficio de periodista gráfico.

En cuatro de las fotografías resguardadas en la colección Casasola del SINAFO sobresale la figura del general revolucionario Salvador Alvarado, quien gobernó Yucatán de 1915 a 1917. En esta selección destaca un retrato de grupo en el que el afamado militar —que organizó el Primer Congreso Feminista del país (1916) y que buscaba terminar con las injusticias de una sociedad estratificada en la cual el indígena maya vivía en condiciones de servidumbre y esclavismo— posó acompañado de mujeres mayas que portaron orgullosas sus hermosos ternos de lujo. El general Alvarado lucía su inconfundible y bien recortado bigote y sus gafas circulares; vestía un impecable y elegante traje blanco; su persona, al centro de la imagen, estaba enmarcada por jóvenes y gráciles mujeres de Ticul que participaron en una recepción y un acto político.

En el segundo plano de esta imagen podemos observar un nutrido grupo de caballeros que formaron parte de aquel evento. Para esta toma fotográfica José María Rubio S. se vio obligado a hacer solicitudes con el fin de organizar a aquel numeroso grupo de personas. Ésa es una foto posada, no un instante decisivo.

Otras discretas menciones sobre el trabajo de Rubio se publicaron en distintos números de la revista *Yucatán Fotográfico,* publicación mensual ilustrada que vio la luz el 13 de junio de 1928. Éste fue el órgano de la Asociación de Fotógrafos de Yucatán, que agrupó a los profesionales de la lente de la ciudad de Mérida. Entre los nombres de los socios fundadores de aquella sólida asociación, presidida durante muchos años por don Pedro Guerra Aguilar, destaca el nombre José María Rubio S., quien junto con talentosos fotógrafos como Raúl G. Cámara, participó como miembro de la junta directiva, como vocal, así como en distintos comités: en Pro del Arte Fotográfico, de Ética y Servicio Profesional y Regulador de Precios.

En febrero de 1929 un retrato elaborado por Rubio S. engalanó la portada de *Yucatán Fotográfico* (año 1, número 8). En esta imagen apreciamos a una joven que extiende sus brazos sobre un sillón en pose relajada. El fondo de la imagen es austero, por lo cual el enfoque recae completamente en el primer plano, en el que sobresale la modelo de cabello corto y vestido sin mangas. Éste es un retrato sin artilugios, sin atrezos. Otro retrato elaborado por este autor fue publicado en el número del mes de junio del mismo año. En él se aprecian cualidades técnicas en el manejo de la luz, en el enfoque y en la postura de la modelo; sin embargo,

PÁGINA ANTERIOR
José María Rubio, Sin título, Yucatán, México, *ca.* 1935, Colección particular.

esta imagen tampoco destaca por sus cualidades estéticas, sino por la habilidad del fotógrafo en el manejo de la luz.

Otras son las fotografías que nos incitan a hablar del trabajo de Rubio S.; en concreto, algunas antiguas postales preservadas por anticuarios, imágenes que conducen nuestra mirada a otra época en la historia de la fotografía y que nos obligan a analizar las transformaciones en el discurso iconográfico al momento de elaborar retratos. En esas escasas fotografías de estudio, que forman parte de nuestra colección particular, los protagonistas del artificio son los niños. ¿Acaso en algún momento de su vida José María Rubio se especializó en la fotografía de infantes?

Hablemos de estas imágenes: en la primera, tres pequeños, cuya fisonomía nos invita a pensar que eran hermanos, posan frontalmente para la cámara del fotógrafo. Pese a que el enfoque se concentra en el primer plano, es posible apreciar ciertos detalles de un atrezo que sirvió de fondo para enmarcarlos. Las dos niñas lucen hermosos atuendos andaluces, peinados recogidos, moños y tocados, grandes collares, blusas cortas con encaje y remate en las mangas, así como faldas con volantes. Una de ellas viste un elegante fajín con botones al frente. El niño parece vestir el traje de un chulapo madrileño: pantalón campero corto y chaquetilla, fajín bien ceñido, corbatín y mascada en la cabeza. La niña del centro posó desenfadadamente, cruzó su pie izquierdo frente al derecho y extendió sus brazos para tocar los hombros de sus hermanos, que lucen un poco más tensos. Aparentemente, los niños estaban disfrazados para las fiestas de carnaval con tintes aristocráticos que tuvieron lugar en Mérida a principios del siglo XX.

En otra fotografía de estudio un pequeño niño, vestido con un conjunto que consiste en pantalón corto y una elegante camisola con cuello amplio y listón para sujetar el cuello, posa para la cámara de Rubio S. En el segundo plano alcanzamos a observar el mismo fondo de la anterior fotografía, que luce difuminado por la prioridad de enfoque a primer plano. Para el atrezo, el autor eligió algunos muebles de mimbre que acompañan bien la pequeña figura del infante que mira directamente a la cámara. Los elementos de la imagen están bien equilibrados. En ambas fotografías predomina el uso de luz ambiental. No se nota un contraste tonal, pero sí contraste en el enfoque de los planos.

PÁGINA SIGUIENTE
José María Rubio, Sin título, Yucatán, México, *ca.* 1935, Colección particular.

Otra imagen destacada de este autor hace patente lo que parece una de las primeras representaciones del tópico de la "muerte niña". A diferencia de muchas imágenes en las que el cadáver del infante estaba enmarcado por el grupo familiar, o yacía sobre el regazo de la madre o del padre, en esta fotografía de formato horizontal el niño está sin compañía y ocupa gran parte del espacio compositivo. Dos almohadones recogen su pequeña cabeza adornada con un elegante tocado

JOSÉ MA RUBIO S.
MERID. - YUC.

"Yucatán Fotográfico"

Foto: José Ma. Rubio
Mérida, Yuc.

Grab. Cía. Tipográfica Yucateca.

FEBRERO DE 1929

con encajes. En segundo plano, al centro de la imagen, se destaca una figura en cerámica y las formas de algunos muebles, todos ellos desenfocados.

La iconografía presente en estas fotografías de estudio deja entrever que el trabajo de José María Rubio S. se acotó a la elaboración de retratos de cierta clase social de la ciudad de Mérida, a la que tal vez él mismo pertenecía. Esto se deduce de los elegantes atuendos que portaban los niños, pero también por la ausencia de imágenes que den cuenta de otros sectores de la llamada ciudad blanca. En contraparte, la *Fotografía Artística Guerra* fue un espacio más democrático en el que distintos grupos étnicos y sociales de Mérida participaron gustosos del artificio fotográfico.[1]

Nuestra colección es limitada, y ello nos podría conducir a elaborar conclusiones precipitadas sobre los intereses de José María Rubio S. Este escrito es apenas un esbozo sobre el trabajo de este fotógrafo, desconocido para gran parte de los historiadores. Esperamos poder contar con más información y sobre todo con más imágenes para elaborar un análisis completo sobre este autor que participó de uno de los periodos más relevantes de la fotografía yucateca.

PÁGINA ANTERIOR
José María Rubio, portada de *Yucatán Fotográfico* (febrero de 1929), Yucatán, México, Fondo reservado Biblioteca Yucatanense.

1 Véase José Antonio Rodríguez, Alberto Tovalín *et al*., *Fotografía Artística Guerra. Yucatán México* (México: Cámara de Diputados LXIII Legislatura, Fototeca Pedro Guerra, 2017).

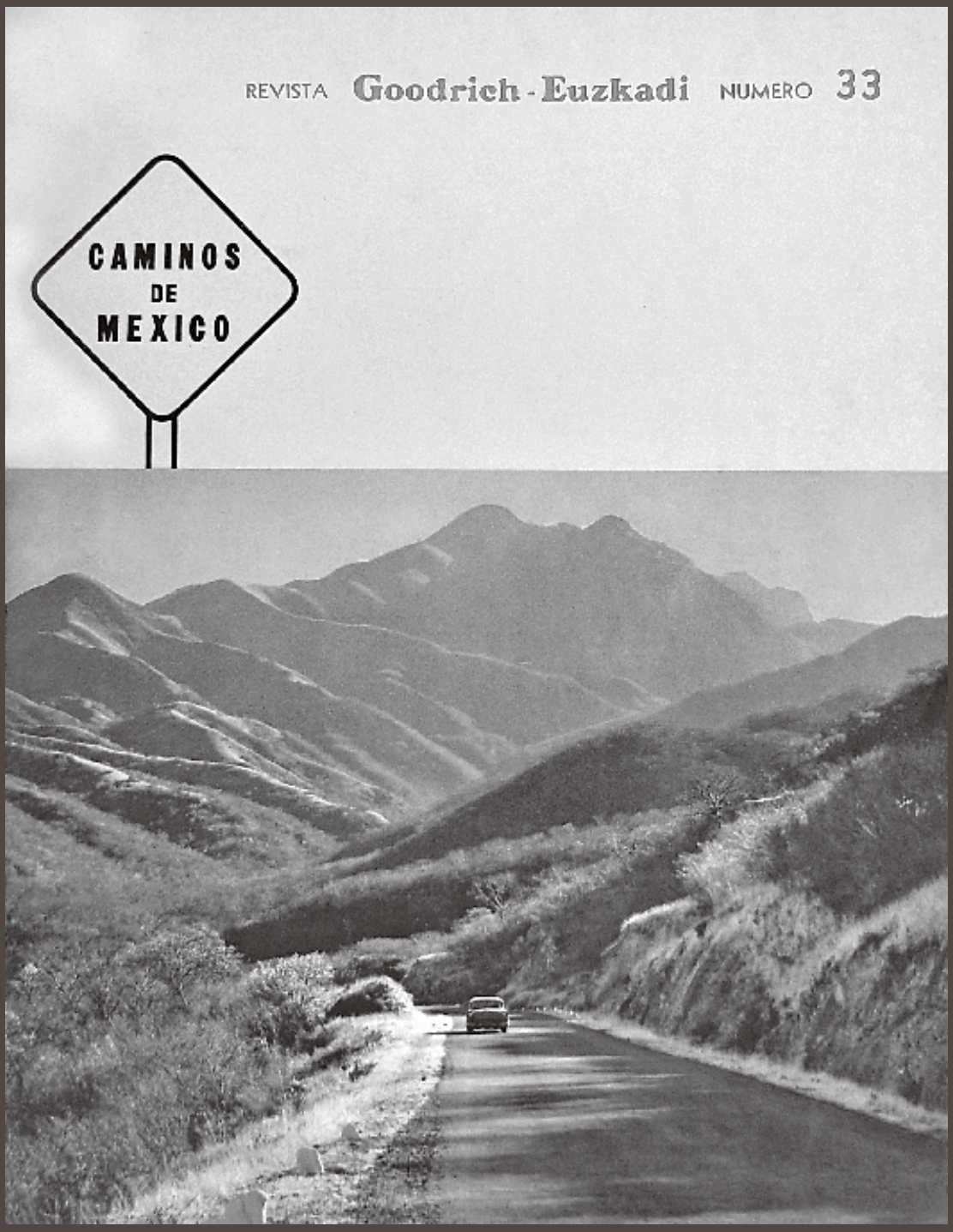
José María Rubio, sin título, Mérida, Yucatán, México, *ca.* 1935, Colección particular.

Arno Brehme en la revista *Caminos de México*

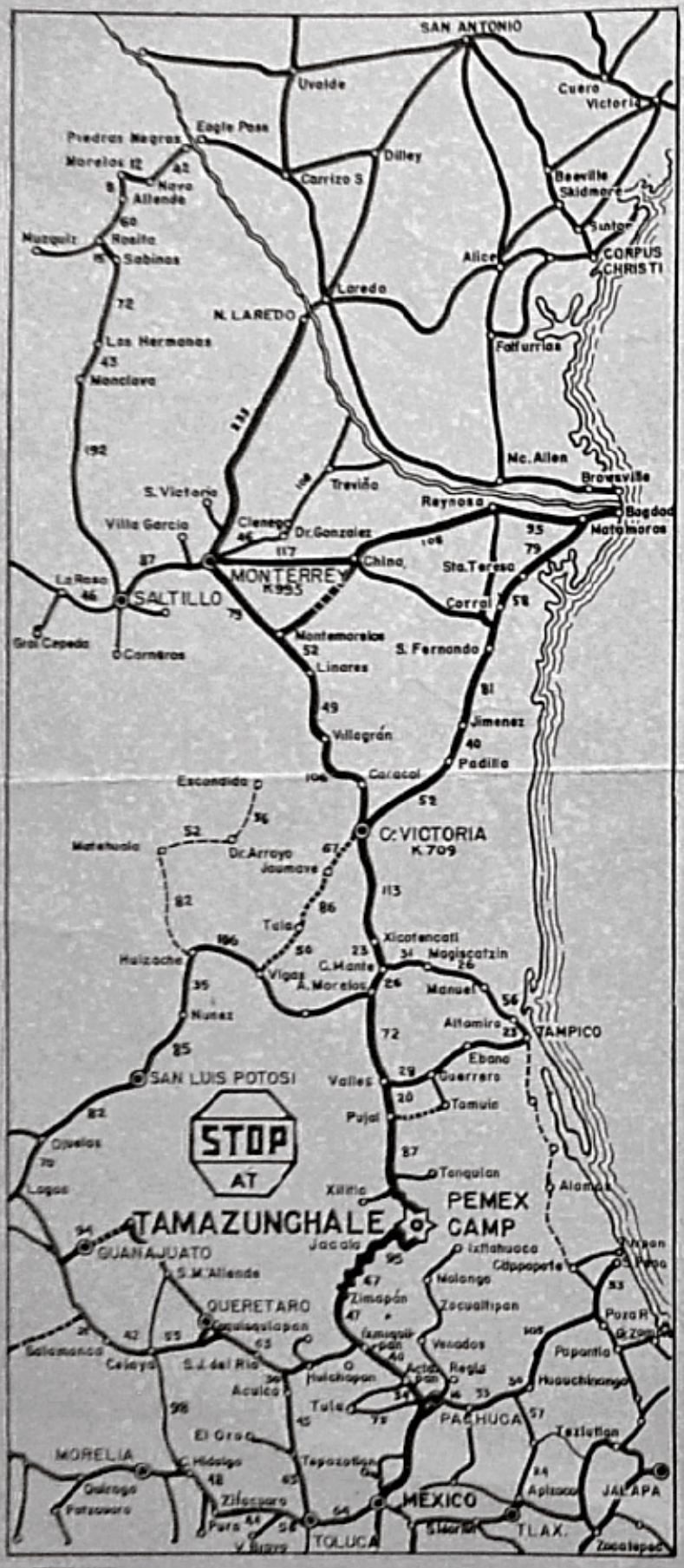
Isaura Oseguera Pizaña

A principio de los años cincuenta, Foto Estudio Brehme mudó su estudio de la calle Madero 8 a las instalaciones mucho más amplias de Gante 1, tercer piso, en el centro de la Ciudad de México. Arno Brehme[1] recordaba: "yo estaba muy contento con el cambio, lástima que mi padre, debido a su quebrantada salud apenas disfrutó del nuevo y amplio estudio".[2] El 11 de agosto de 1952, estando Hugo Brehme muy enfermo, la Secretaría de Relaciones Exteriores concedió el permiso solicitado por éste para constituir, en unión de su hijo Arno, la sociedad anónima llamada Foto Brehme, S. A., de acuerdo con la Ley General de Sociedades Mercantiles. Se especificaba que el objeto social sería: *1)* El establecimiento y explotación de estudios fotográficos. *2)* Fotografía artística y comercial. *3)* Compra y venta, representación, distribución e importación de toda clase de artículos fotográficos y accesorios. *4)* Revelado, impresión, ampliación, calca y fotostáticas, y todo lo relacionado con el ramo de la fotografía.[3]

Después de la muerte de Hugo en 1954, Arno fue dejando el negocio de las postales, que tanto éxito le dio a su padre, para dedicarse a otras áreas de la fotografía como la documental con reportajes —por ejemplo, sobre la pintura mural de Diego Rivera— o la publicitaria —con los anuncios para el nuevo y flamante fraccionamiento del Pedregal al sur de la Ciudad de México, publicadas en el semanario *Mañana*—. Éstos no fueron los únicos, pues también colaboró durante muchos años con la revista *Caminos de México*, de la Compañía Hulera Goodrich-Euzkadi, viajando por todo el país para dar una idea de los distintos sitios turísticos adonde se podía llegar por carretera, destacando la arqueología y la arquitectura de cada lugar. Así, contribuyó con una de las industrias más importantes del país: la turística.



Arno Brehme, portada de *Caminos de México* 33 (mayo-junio de 1958), "Camino entre Oaxaca y Tehuantepec", Colección particular.



Ares

While the visitor i
mex, his car may also
rest after the many m
there is every facility
dition the car if nec
adjusted, tires inspect
a good washing will
lected on the way the

Before leaving Car
opportunity to fill up
and replenish the lu
anything that the au
absolutely nothing la
venient Campo Peme
setting in the Huaste
and see for yourself.

Every 1,000

Fill yo

Mex

PREM

st for it too!

s enjoying Campo Pe-
o have a well-deserved
niles it has been. Here
y to thoroughly recon-
cessary. Parts can be
ed and repaired, while
remove the mud col-
ere.

mpo Pemex there is an
o tanks with **Mexolina,**
ubricating oil, or buy
uto demands. There is
cking at this very con-
x in its most attractive
eca country. Just try it

Miles

ur crankcase

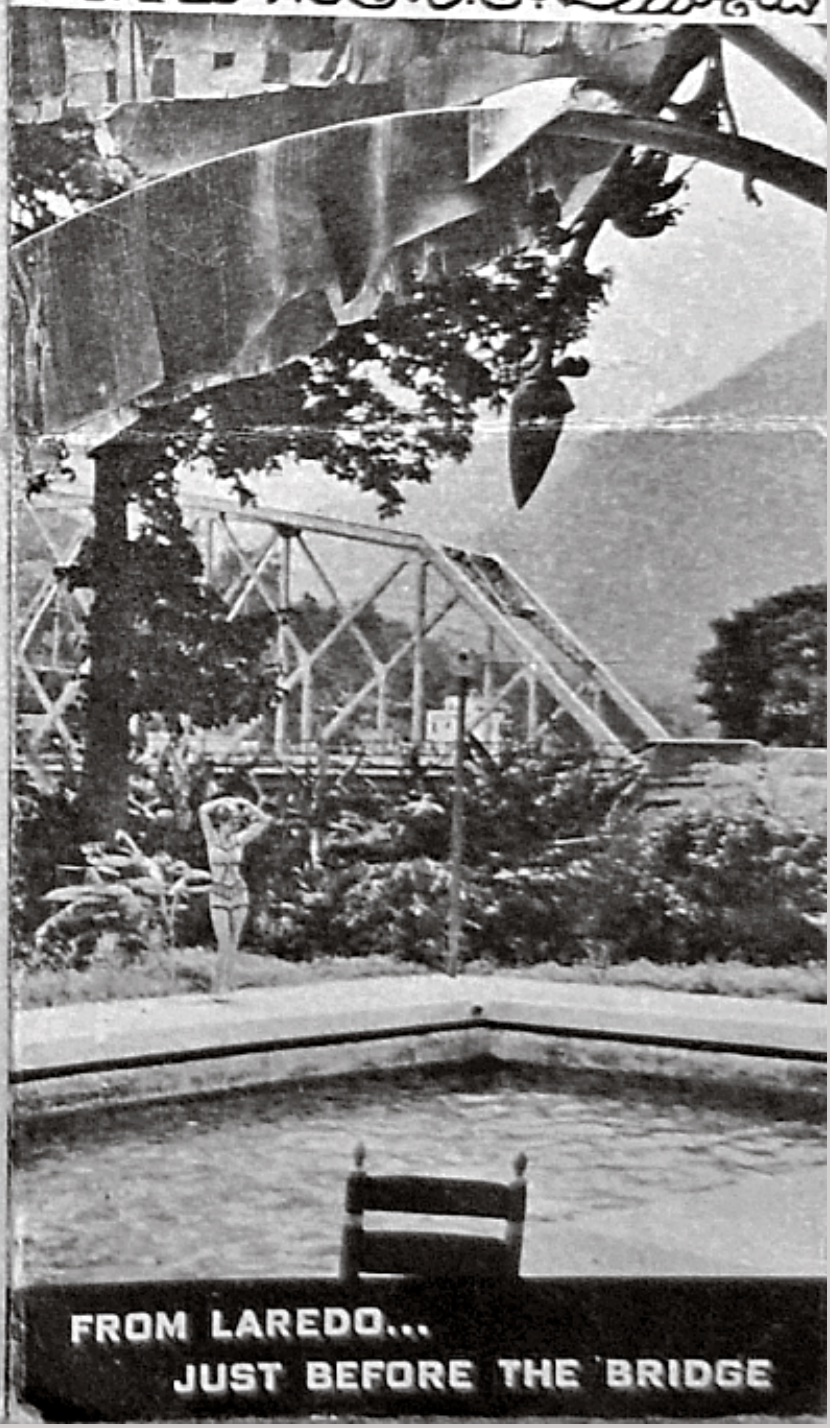
with

kolub

MIUM

Campo PEMEX TAMAZUNCHALE

SAN LUIS POTOSI



FROM LAREDO...
JUST BEFORE THE BRIDGE

En enero de 1953 circuló el primer número de la revista *Caminos de México*, editada por la Compañía Hulera Euzkadi, S. A., en la que Arno Brehme colaboró durante casi una década a partir de entonces. Suyas fueron muchas de las portadas a color, así como fotografías en blanco y negro que acompañan los artículos escritos por los historiadores del arte Justino Fernández, Francisco de la Maza y José Rojas Garcidueñas, entre otros. Su objetivo era tratar los aspectos más interesantes de México ya que:

> La Compañía Hulera Euzkadi, S. A. está en íntimo contacto con los más importantes sectores de la economía mexicana. Entre éstos figuran, destacadamente, las industrias automotriz, turística y de autotransporte; pero también lleva sus productos a todos los hogares mexicanos y a los centros de trabajo, donde representan una parte considerable del bienestar que la industria humana está llamada a lograr para el hombre.[4]

En efecto, el contenido de cada número trataba temas de la industria automotriz y del turismo, así como artículos científicos y culturales.

Las primeras carreteras federales se construyeron en la década de 1930, se unió México-Nuevo Laredo, México-Veracruz, México-Guadalajara y Puebla-Oaxaca.[5] A principios de 1940 la red federal de carreteras cubría sólo 9 929 kilómetros, pero en 1950 ya eran 21 422 kilómetros, entre ellas las que unieron Oaxaca-Tuxtla Gutiérrez, México-Ciudad Juárez y Guaymas-Hermosillo-Nogales. El acuerdo de México con los Estados Unidos en 1941 para la adquisición de 10 millones de dólares en bonos carreteros, como medio para absorber excedentes de guerra sin interrumpir la producción para el esfuerzo bélico, brindó un importante estímulo a la construcción de carreteras.[6] Para 1953 la comisión directiva de los Congresos Panamericanos de Carreteras otorgó a México la presidencia y sede del organismo, con atribuciones directas en la planificación, organización y financiamiento de los sistemas y congresos panamericanos de carreteras.[7]

PÁGINAS ANTERIORES
Tríptico del Campo Pemex Tamazunchale, San Luis Potosí, con fotografía de Arno Brehme, *ca.* 1950, Colección Dennis Brehme.

Las estrategias publicitarias y la modernización de los medios de comunicación fueron herramientas fundamentales para activar el desarrollo del turismo, y la publicidad turística se convirtió también en un negocio lucrativo.[8] Se integraron las primeras asociaciones de restauranteros, hoteleros y clubes de automovilistas que, de modo independiente, promovieron viajes turísticos a México mediante folletos con fotografías de paisajes rurales, sitios arqueológicos y fiestas populares. La imagen turística de los

Portada de *Mexico this Month* III, núm. 2 (febrero de 1957), Colección particular.

Treinta Siglos de Artes

Por el Lic. GUMERSINDO GALVAN G.

Un panorama completo de treinta siglos de las artes plásticas puede verse en el Palacio de Bellas Artes. Desde las figurinas de los albores de las civilizaciones arcaicas que se desenvolvieron hace tres mil años en lo que hoy es México, hasta las obras pictóricas de los maestros modernos de la Escuela Mexicana, pasando por las monumentales civilizaciones tolteca, mixteca, mayn y azteca, y por la cultura hispano mexicana que se inició con reminiscencias medievales y se corona con el exuberante barroco de las postrimerías coloniales, la Exposición de Arte Mexicano lleva al visitante de la mano por riguroso orden cronológico de horizonte en horizonte histórico una objetiva lección de arte.

La Exposición de Arte Mexicano fué organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional Indigenista. La presentación de las obras obedece a un propósito educativo con el fin de mostrar el arte producido en México desde su más remoto origen hasta nuestros días.

De las piezas que se exhiben —más de dos mil—, unas formaron parte de la exposición que fué presentada en París, Estocolmo y Londres durante el año de 1952 y principios de 1953. Otras muy numerosas fueron seleccionadas del inmenso y exquisito tesoro de arte nacional que se encuentra diseminado en los diversos museos, en las colecciones particulares y en las iglesias.

El sentido educativo que se ha dado a la exposición tiene por objeto llevar al espectador no especializado a la apreciación de nuestro arte de todas las épocas. Así el visitante escolar o adulto puede adquirir una experiencia que le permita la comprensión de los fenómenos artísticos desde el prehispánico hasta los intentos actuales para la integración de nuestras artes plásticas.

El visitante culto, por su parte, informado de los valores y fenómenos artísticos, encuentra en la exposición la oportunidad de ver reunidos los ejemplos más relevantes de nuestra cultura artística, diseminados hasta ahora en museos y colecciones particulares del país y en el extranjero.

Las obras seleccionadas muestran el carácter peculiar de los estilos que les son propios y se quiere poner énfasis en la función social que esas obras tuvieron en cada época. Pero el conjunto todo tiende además a demostrar que el pueblo que las vivido en México en todos los tiempos ha estado dotado de aptitudes extraordinarias para la creación plástica.

La Exposición de Arte Mexicano presentada ahora está dividida en cinco partes:

* **Arte Prehispánico.** Las obras presentadas en la primera parte están divididas en cinco secciones en otras tantas salas — escultura monumental, pintura mural, obras maestras de las épocas o "horizontes" arcaico, clásico e histórico.

* **Arte Hispanomexicano.** Contiene en cuatro salas pocas pero escogidas obras de los siglos XVI, XVII y XVIII en otras tantas salas, más una sala dedicada al arte barroco.

* **Arte Popular.** Una sala donde se encuentran ejemplares únicos de indumentaria y tejidos, alfarería, mobiliario, pintura y escultura, platería, herrajes, cobre, objetos para usos festivos, cestería, vidrio soplado, juguetería, ceremonial, magia, brujería, dulcería, danza y música.

* **Arte Moderno y Contemporáneo.** Comprende cuatro salas de pintura — una con la pintura del siglo XIX y tres con la pintura contemporánea — más dos salas de escultura y pintura mural y una dedicada a la arquitectura.

Arno Brehme, fotografía que ilustra el artículo de Gumersindo Galván, "Treinta siglos de artes plásticas mexicanas", *Caminos de México* 6 (noviembre-diciembre de 1953), Colección particular.

años cuarenta y cincuenta que explotaron los promotores de la industria surgió del binomio antigüedad (folclore, sitios arqueológicos, tradiciones) y modernidad (hoteles, carreteras, entretenimiento). Esto respondía a la modernización de la infraestructura, la construcción de lujosos hoteles y la aparición de cabarets y clubes nocturnos durante esos años.[9]

Para aumentar el número de visitantes al país se requerían, además de los transportes, las comunicaciones. Los medios de promoción más intensamente utilizados fueron folletos, carteles, películas, desplegados, fotografías, boletines y libros, así como la publicidad en prensa y radio. El gran valor de estos medios radicaba en su carácter de instrumento de comunicación de alcance masivo para multiplicar los atractivos turísticos de México. Se consideraba que los grandes periódicos y revistas transmitirían entre los visitantes nacionales y extranjeros el deseo de viajar, ampliando sus conocimientos y mostrando sus bellezas naturales y culturales.[10] Las revistas fueron, por ende, uno de los medios más favorecidos por los publicistas, los hoteleros, las dependencias gubernamentales y, en general, por todos los que conformaban la industria turística nacional.[11]

La revista *Pemex Travel Club*, editada por Petróleos Mexicanos, muestra claramente los cambios hechos en el país relacionados con la infraestructura turística. Escrita en inglés, la revista llegó a 600 000 posibles visitantes en los Estados Unidos. Su principal objetivo era atraer a los turistas estadunidenses para que recorrieran el país en su automóvil, para ello la fotografía tenía un papel preponderante. Asimismo, revistas como *Mapa, Automovilismo y Turismo; Mexico this Month; Caminos de México; Más caminos!; México Turístico; Modern Mexico; New Guide to Mexico by Plane, Car, Train, Bus and Boat; Life en Español* y *National Geographic,* entre otras, fueron las que difundieron la imagen de México a partir de la década de 1940.

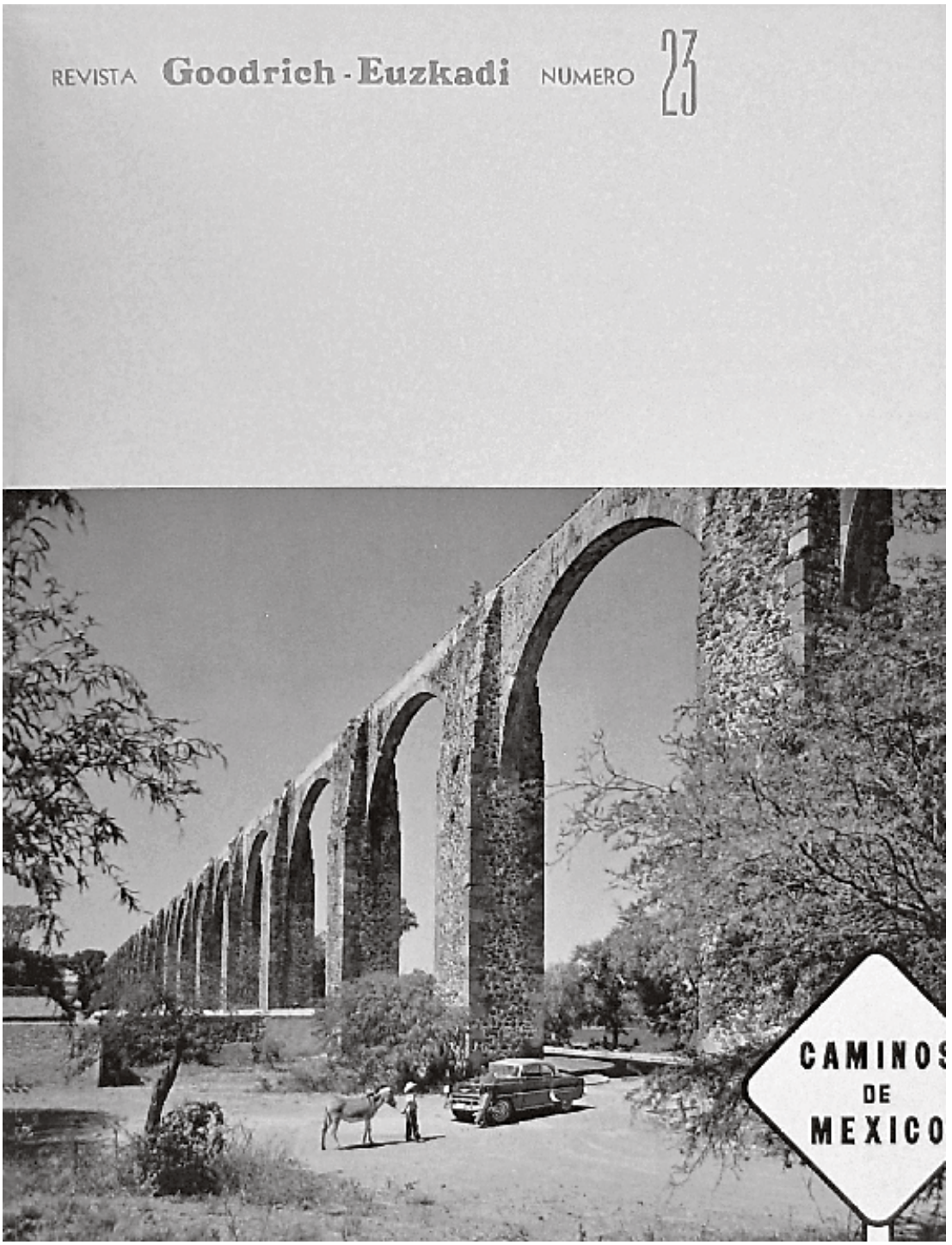
Las fotografías de Arno que se publicaron en *Caminos de México* fueron de diversos temas: su primera colaboración fue en el número 6 (noviembre-diciembre de 1953), con tres imágenes que documentan el artículo "Treinta siglos de artes plásticas mexicanas" a propósito de la exposición que se presentaba en ese momento en el Palacio de Bellas Artes. Una de las fotografías es de una de las salas de pintura del área de arte moderno y contemporáneo, otra es de la sala dedicada al arte barroco en el área del arte hispano mexicano y la otra es un primer plano de la escultura con forma de jaguar perteneciente a una de las salas de arte prehispánico.

Es hasta 1955 cuando se publican fotos suyas por segunda ocasión en la revista, en el número 13 (enero-febrero). Dos llevan el crédito "Foto Hugo Brehme" en el artículo "El Popocatépetl", escrito por el Dr. Atl. "En el número 14 (marzo-abril), tres fotografías ilustran el artículo "Las aguas oceánicas mexicanas" aunque esta vez sin crédito alguno; sin embargo, una de las tres imágenes es una vista de la playa, que Arno incluirá una década después en la exposición en el Palacio de Bellas Artes que le organizará el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1963.

A finales de 1955, en el número 17 (septiembre-octubre), se publicó el artículo "La investigación nuclear en México. El aparato de Van de Graaf en la Ciudad Universitaria", con cinco imágenes de Arno, pero con el crédito "Fotos Hugo Brehme". Cabe mencionar que la fotografía del Instituto de Física Nuclear fue publicada en 1952 con un encuadre distinto en el libro de Irving E. Myers *Mexico's Modern Architecture* también con el crédito "Hugo Brehme". Debido a su estado de salud, por el asma que padecía, Hugo Brehme tuvo que reducir el trabajo progresivamente desde mediados de los años cuarenta, como ya se ha mencionado, a tal grado que para la década de 1950 no ejercía el oficio fotográfico.

En 1956 empiezan a publicarse las fotografías a color de Arno en la portada de la revista, esta vez con su nombre. En ese año, cuatro de cinco fueron suyas, y una contraportada, del número 20, "Camino a Milpa Alta, D.F.; la portada del número 22, "Plaza de Bellas Artes de la Ciudad de México"; la contraportada "Vista de la Ciudad de México desde el edificio de la Latino Americana", y la portada del número 24, "La Ciudad de México desde el Cerro del Tepeyac".

La portada del número 23, "El Acueducto, Querétaro, Qro.", es una fotografía del único álbum que conserva su hijo Dennis, titulado "Guadalajara y Bajío" y que consta de positivos de 4 × 5 pulgadas en blanco y negro, pegadas en hojas hechas de cartoncillo negro y numeradas consecutivamente.[12] En 1957 sólo dos de sus fotografías fueron portadas: "Cumbres de Acultzingo", en el número 26, y "Salazar. Camino de México a Toluca", en el número 28. En el número 26, además de la portada, se publicaron otras tres fotografías sin crédito para Arno, para ilustrar el artículo "El México de Gabriela Mistral". La primera es un paisaje de Monterrey con el Cerro de las Mitras al fondo, tomada en 1954, la segunda es la de dos artesanos confeccionando sarapes en su taller —que forma parte de una serie para la tienda Sanborns con motivo de la inauguración de la



Arno Brehme, portada de *Caminos de México* 23 (septiembre-octubre de 1956), "El Acueducto, Querétaro, Qro.", Colección particular.

sucursal en Reforma y Lafragua en 1955— y la tercera es la de una mujer tarahumara con sus hijos.

En 1958 sólo fueron publicadas como portadas dos fotografías de Arno, una en el número 29, sin título, es un paisaje en algún camino de terracería, donde se ven al fondo los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl. También es suya la fotografía de la Terminal de Autobuses de Guadalajara utilizada para el anuncio de la llanta Super Carretera Extra publicado en la contraportada; la otra portada publicada ese año fue la del número 30 con la fotografía "Nuevo Camino de Querétaro".

Por otra parte, en ese mismo año se publicó la cuarta edición de la *Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México* en colaboración con la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y apoyada por la Asociación Mexicana Automovilística. En ella se recopilaba información que permitía conocer mejor las regiones que integran el país, así como la situación social y económica de su población. La parte medular de la guía era la sección "Itinerarios", con la información del camino que se buscara, siempre con la ayuda de los mapas regionales que comprendían todo el territorio nacional. Esta edición tuvo como novedad la información sobre monumentos de arte prehispánico, colonial y moderno que, aseguraba la guía, "proporciona un catálogo de los grandes valores artísticos que, junto con el paisaje y las costumbres, permiten conocer y apreciar a México".[13] El antropólogo Carlos Margáin, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y el historiador José Rojas Garcidueñas, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, fueron los encargados de dichas secciones.

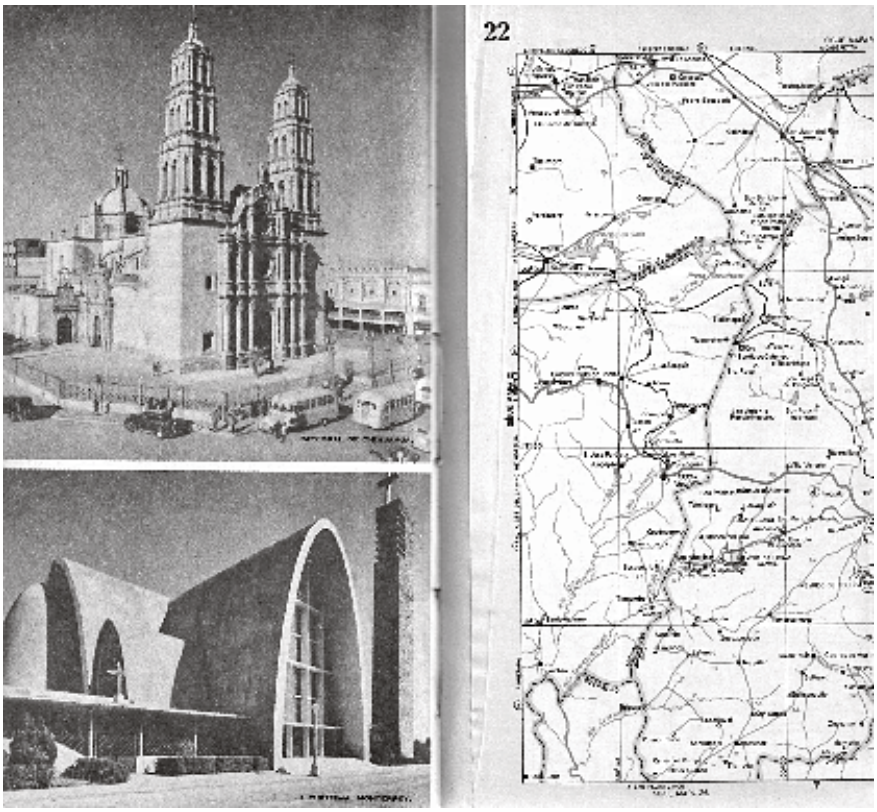
PÁGINAS ANTERIORES
Arno Brehme, acueducto de Querétaro en el álbum "Guadalajara y Bajío", Colección Dennis Brehme.

La portada y contraportada de la guía no son imágenes fotográficas, sino una versión retocada de la litografía *Vista de Aguascalientes*, de Daniel Thomas Egerton. En su interior aparecen fotografías atribuidas a Juan Rulfo, Francisco Vives, C. Cardoso E. y Fernando Leal; sin embargo, la mayoría (16 en blanco y negro y dos a color) son acreditadas a Arno Brehme: el cañón de la Huasteca en Nuevo León; la catedral de Guadalajara; el Palacio Federal y el acueducto de Querétaro; el Salto de Juanacatlán en Jalisco; la iglesia de San Agustín en Salamanca; la capilla del Rosario en Santo Domingo Puebla; la catedral de Chihuahua; el templo de la Purísima Concepción en Monterrey; la autopista de Cuernavaca, así como Chichén Itzá en Yucatán, Tula en Hidalgo y cuatro retratos de artesanos trabajando los materiales de su oficio. Una de las fotos a color es de la

Arno Brehme, anuncio de la llanta Super Carretera Extra publicado en la contraportada de *Caminos de México* 29 (septiembre-octubre de 1958), Colección particular.

plaza del Palacio de Bellas Artes con los volcanes y la otra es del camino a Milpa Alta.

Otro aspecto a destacar es que, aunque muchas de las fotografías fueron tomadas una década antes, Arno las utilizó años después con diversos propósitos. Por ejemplo, en 1954 la llantera instaló un anuncio espectacular a una altura de 60 metros, sobre el edificio marcado con el número 1 de Paseo de la Reforma, donde convergen las avenidas Juárez y Bucareli en la Ciudad de México. Arno tomó varias fotografías ahí, una de ellas, me parece, fue portada de la revista aunque no se le da crédito autoral; sin embargo, utilizó una de esas tomas convencionales para reencuadrarla y trabajarla de manera más experimental, logrando una imagen con textura acuosa. En general, las fotografías que Arno publicó en la revista *Caminos de México* son de diversas temáticas: el registro de algún evento cultural o científico, la toma de paisajes naturales o de motivos arquitectónicos, así como lugares turísticos arqueológicos, coloniales o contemporáneos.



Arno Brehme, Catedral de Chihuahua y templo de la Purísima Concepción en Monterrey, fotografías publicadas en la *Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México* de 1958, Colección particular.

1 Para conocer más sobre su vida, véase Isaura Oseguera Pizaña, "Arno Brehme. Arte innato y dominio de la técnica", *Cuartoscuro* XX, núm. 124 (febrero-marzo de 2014): 42-55.

2 Arno Brehme, "Hugo Brehme", en *México Pintoresco* (México: Porrúa, 1990), CCXLVI.

3 El permiso fue concedido por la Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Asuntos Jurídicos. Sección Permisos, art. 27, núm. 7092, 11 de agosto de 1952. Archivo Familia Brehme.

4 *Caminos de México* 1 (enero-febrero de 1953): [1].

5 En 1936 se abrió el puente internacional que conectó a Laredo, Texas, con Nuevo Laredo, Tamaulipas, y se inauguró la carretera de Nuevo Laredo a la Ciudad de México. Los turistas estadunidenses viajaron con mayor frecuencia en automóvil y en carreteras modernas. La Asociación Mexicana Automovilística y otros grupos turísticos aprovecharon estas mejoras e incrementaron campañas publicitarias que en los Estados Unidos promovían un México moderno y seguro. La conclusión de la carretera incrementó el número de turistas que entraron a México.

6 *El Nacional*, 1 de septiembre de 1942.

7 *Memoria de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas* (México: SCOP, 1953): s.p.

8 El desarrollo del turismo y su publicidad inició desde el gobierno del general Plutarco Elías Calles, como lo muestra Mayra N. Uribe Eguiluz en su ensayo de investigación para obtener el grado de maestra en historia del arte: "Una aproximación a la Compañía México Fotográfico y la promoción del turismo a finales de los años veinte". Tesis de maestría, UNAM, 2011.

9 Dina Berger, *The Development of Mexico's Tourism Industry: Pyramids by Day, Martinis by Night* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006).

10 México tuvo 126 000 visitas de extranjeros en 1940 y para 1950 ascendieron a 385 000. De 1950 a 1960 el número de turistas rebasó los 960 000 viajeros, véase *Memoria del Consejo Nacional de Turismo* 1961 (México: Consejo Nacional de Turismo, 1963) y el Archivo Histórico de la Secretaría de Turismo.

11 El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad del gobierno de Lázaro Cárdenas publicó la revista turística, editada en inglés, *Mexican Art & Life* con un gran diseño y portadas en color realizadas por destacados artistas, entre ellos José María Velasco, Jesús Guerrero Galván, Federico Cantú, Agustín Lazo y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Lamentablemente, debido a la situación política del país, sólo se publicaron siete números de 1938 a 1939.

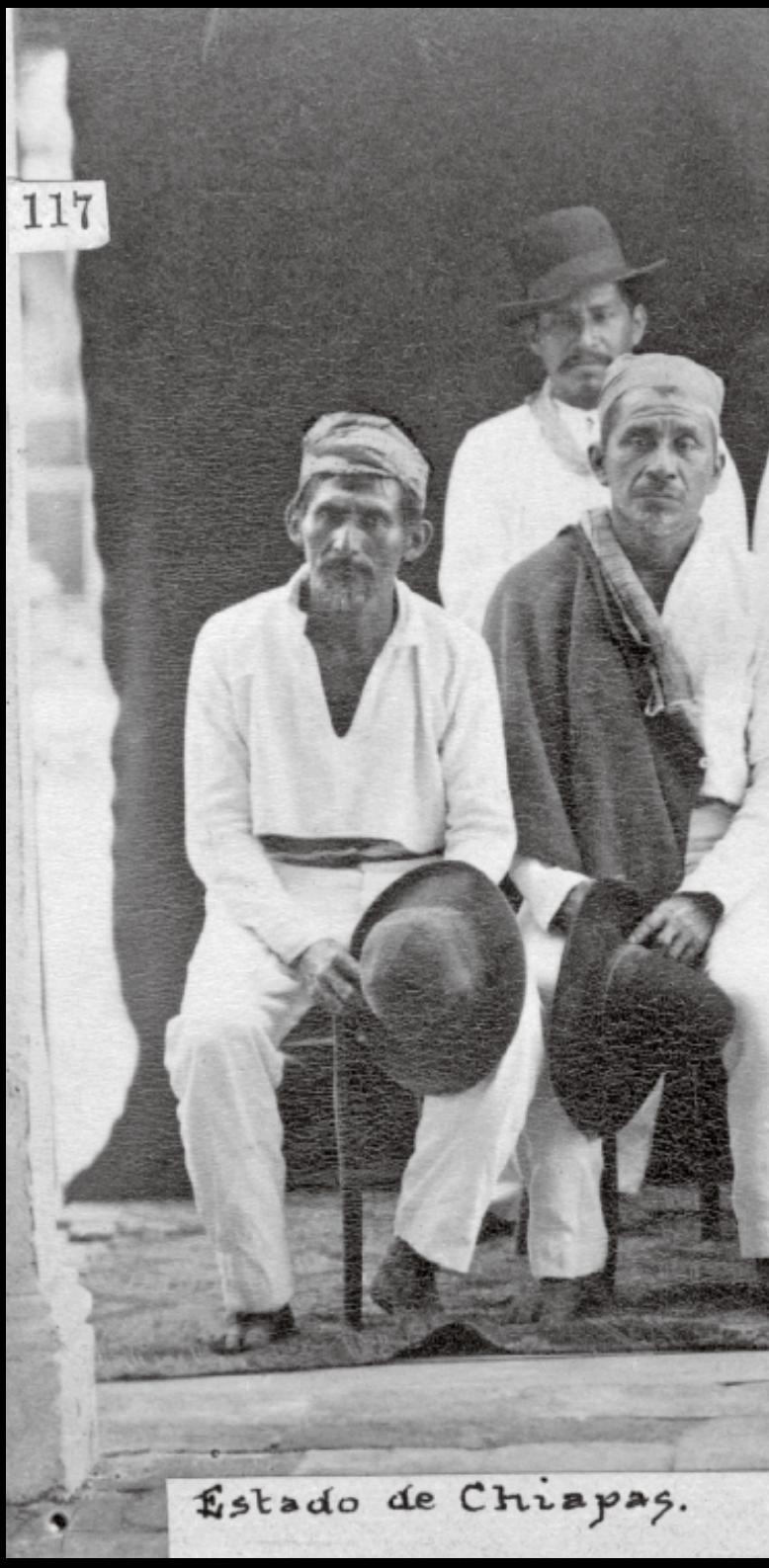
12 Archivo Familia Brehme.

13 *Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México Cuarta Edición* (México: Compañía Hulera Goodrich-Euzkadi, 1958): 9.

PORTAFOLIO

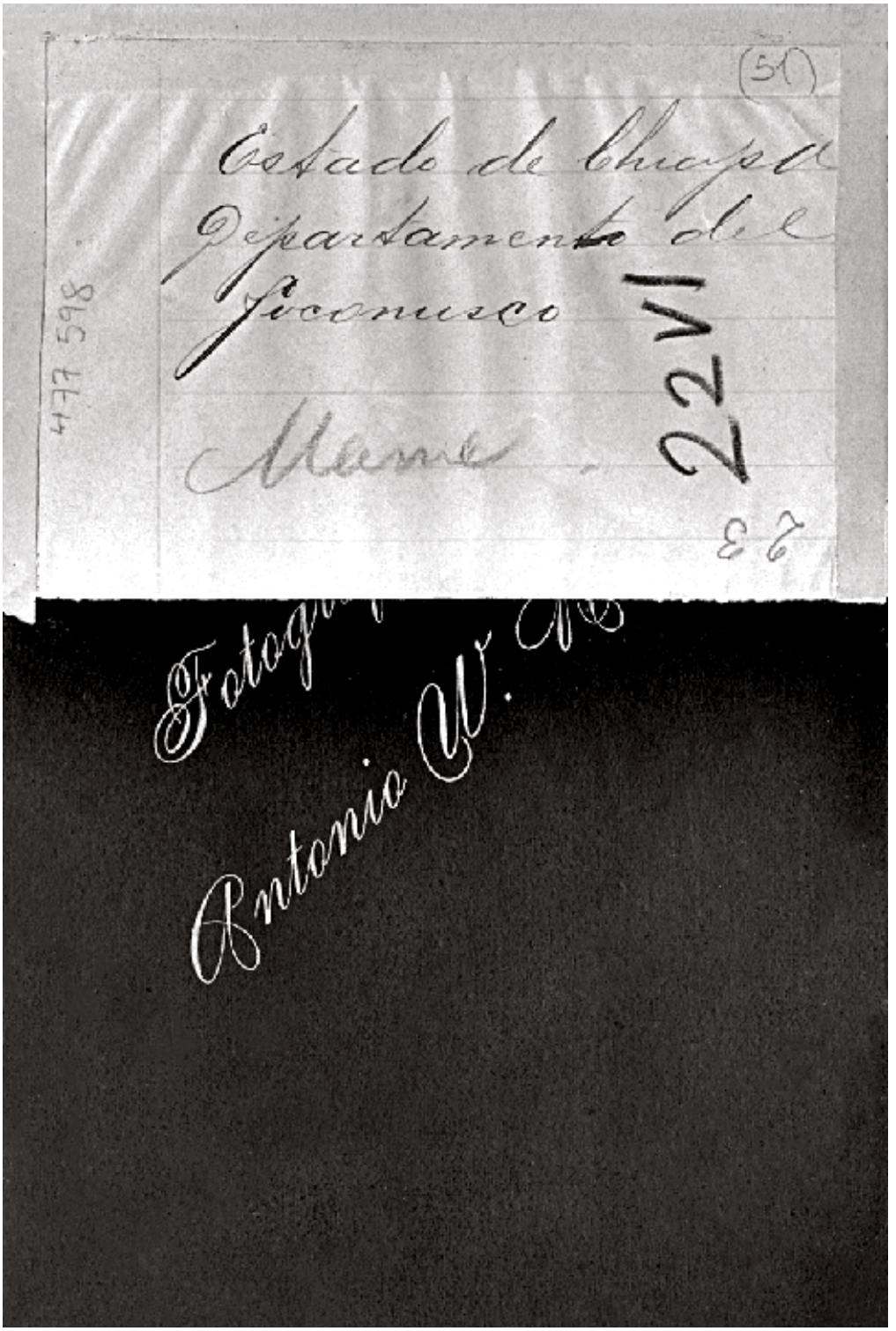
El acervo de la Fototeca Nacional alberga la obra de fotógrafos que han sido estudiados exhaustivamente; también resguarda obras de otros autores a quienes aún falta por investigar o conocer con mayor detalle. En las páginas siguientes se presenta una muestra de fotografías de las que se cuenta con poca información. La mayoría de ellas señala maestría en el oficio y una gran sensibilidad de sus autores. Esperamos que esta muestra aliente aún más el trabajo de investigación fotográfica.

Antonio W. Rieke Varela realizó las tres impresiones a la albúmina que fueron exhibidas en la Exposición Histórico Americana de Madrid, celebrada en 1892, y probablemente formaron parte del conjunto por el cual el Gobierno de Chiapas se hizo acreedor a una medalla de cobre. Coloreadas de forma sobresaliente, son obras de un autor notable, nacido en Tepic de padre alemán, pero avecindado en Tapachula, Chiapas, donde falleció cuatro años más tarde y de quien se conoce muy poco.



© 477598
Antonio W. Rieke Varela,
Sin título (frente),
1892, Chiapas, México,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

Antonio W. Rieke Varela

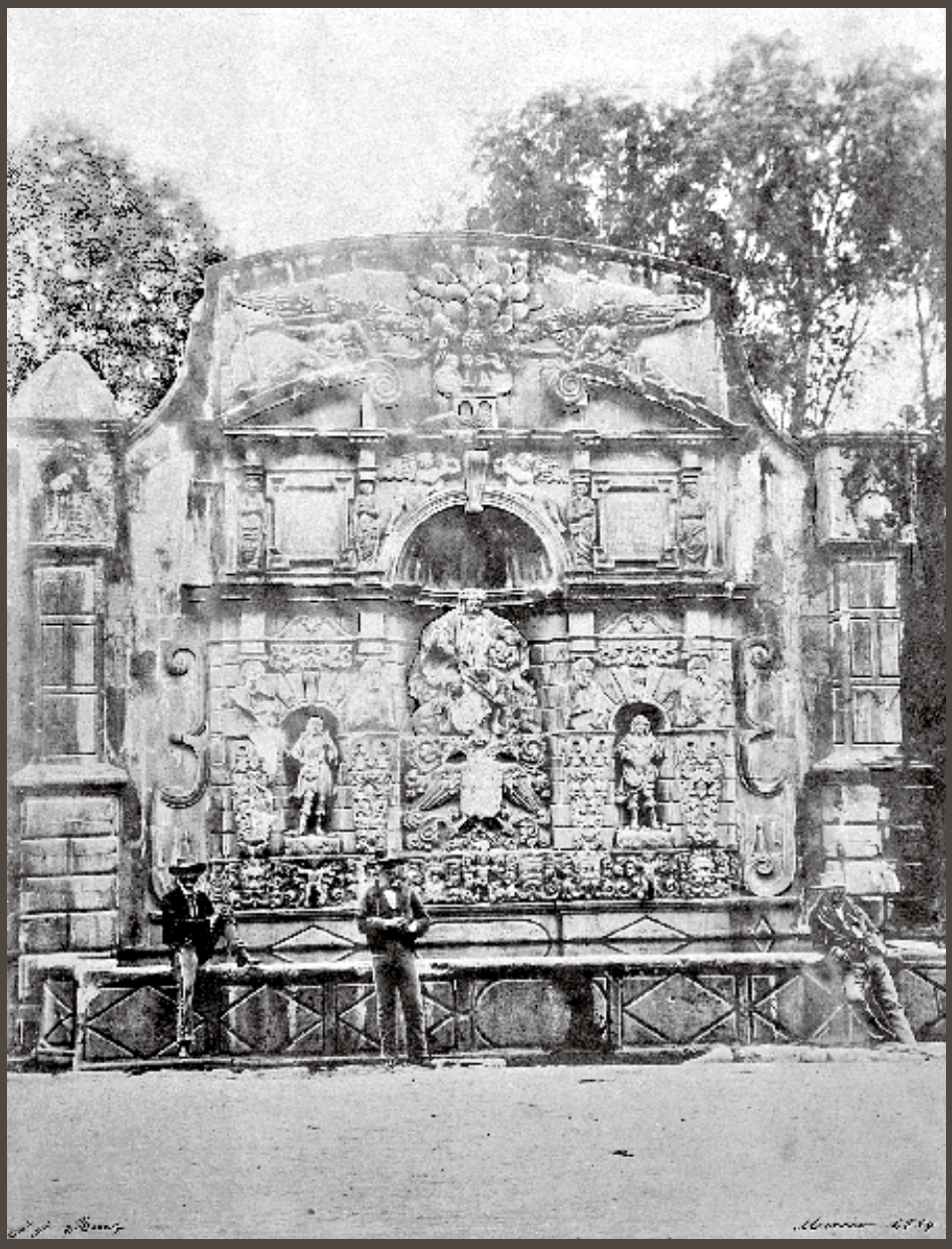


© 477598 **Antonio W. Rieke Varela**, Sin título (vuelta), 1892, Chiapas, México, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

© 430925 **Antonio W. Rieke Varela**, Sin título,1892, Chiapas, México, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

© 430714 **Antonio W. Rieke Varela**, Sin título, 1892, Chiapas, México, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

J. J. Ruiz



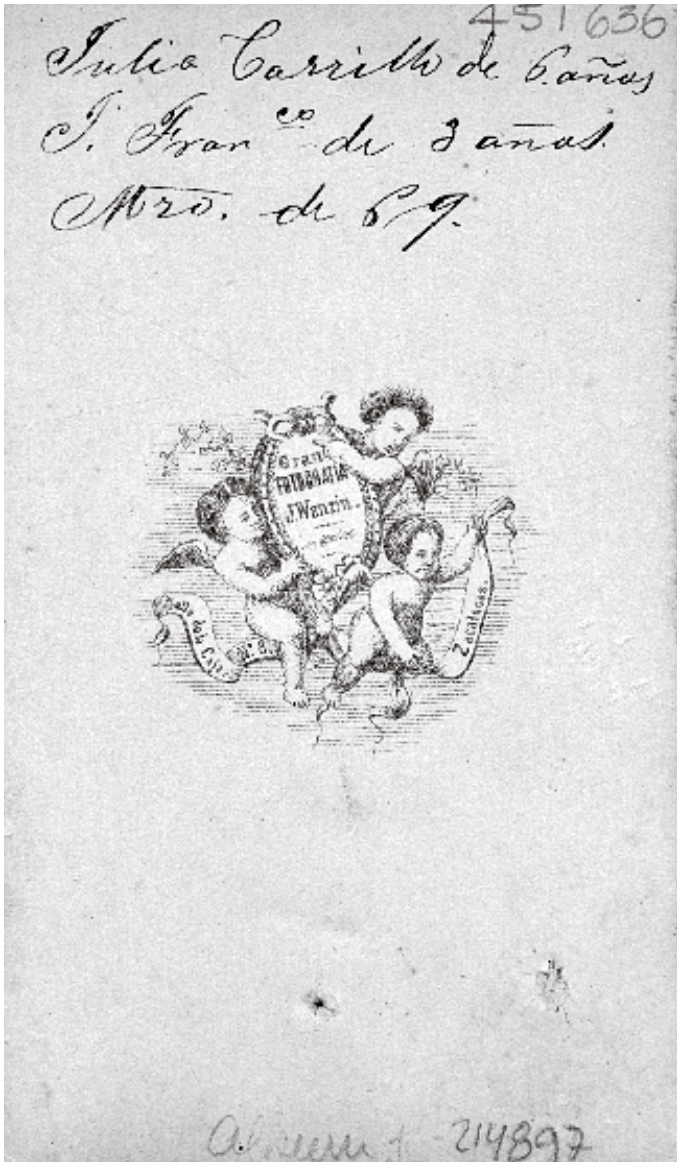
© 466000 **J. J. Ruiz**, *Hombres frente a la fuente de la Tlaxpana, en la calzada de San Cosme*, Ciudad de México, México, 1859, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

No se cuenta con información suficiente sobre estas fotografías. Se considera que ambas son del mismo autor, aunque la firma no coincida; la primera está firmada como “J. J. Ruiz” y la segunda como “J. J. Ruis”. Es poco probable que se trate de dos autores distintos trabajando en la misma época. Ambas piezas son impresiones en papel salado.

© 466049 **J. J. Ruiz**, *Catedral metropolitana*, Ciudad de México, México, 1859, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

J. Wenzin

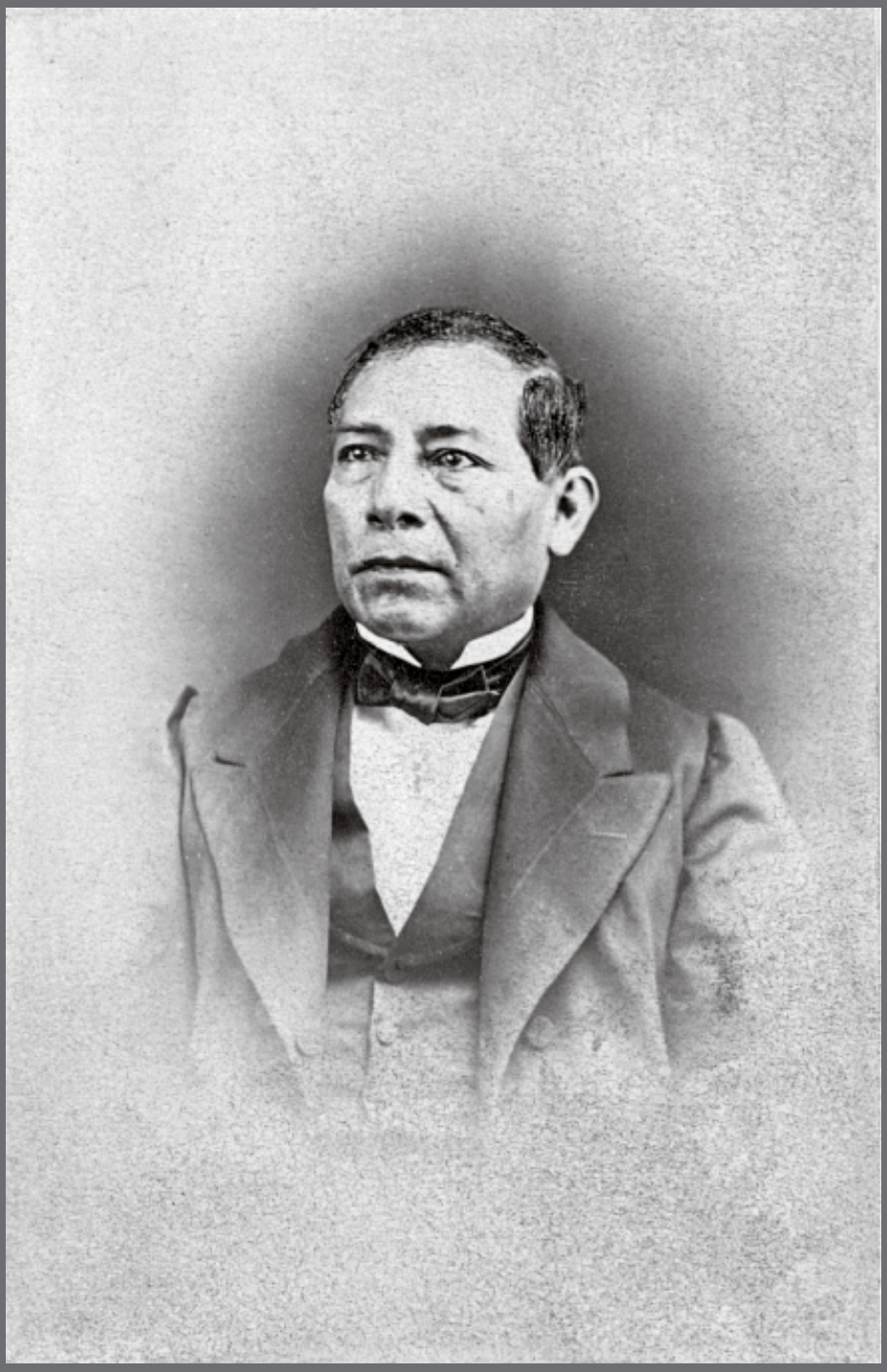
© 451636 **J. Wenzin**, *Retrato de Julia Carrilo de Baños y Francisco de Baños*, Zacatecas, México, 1869,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.



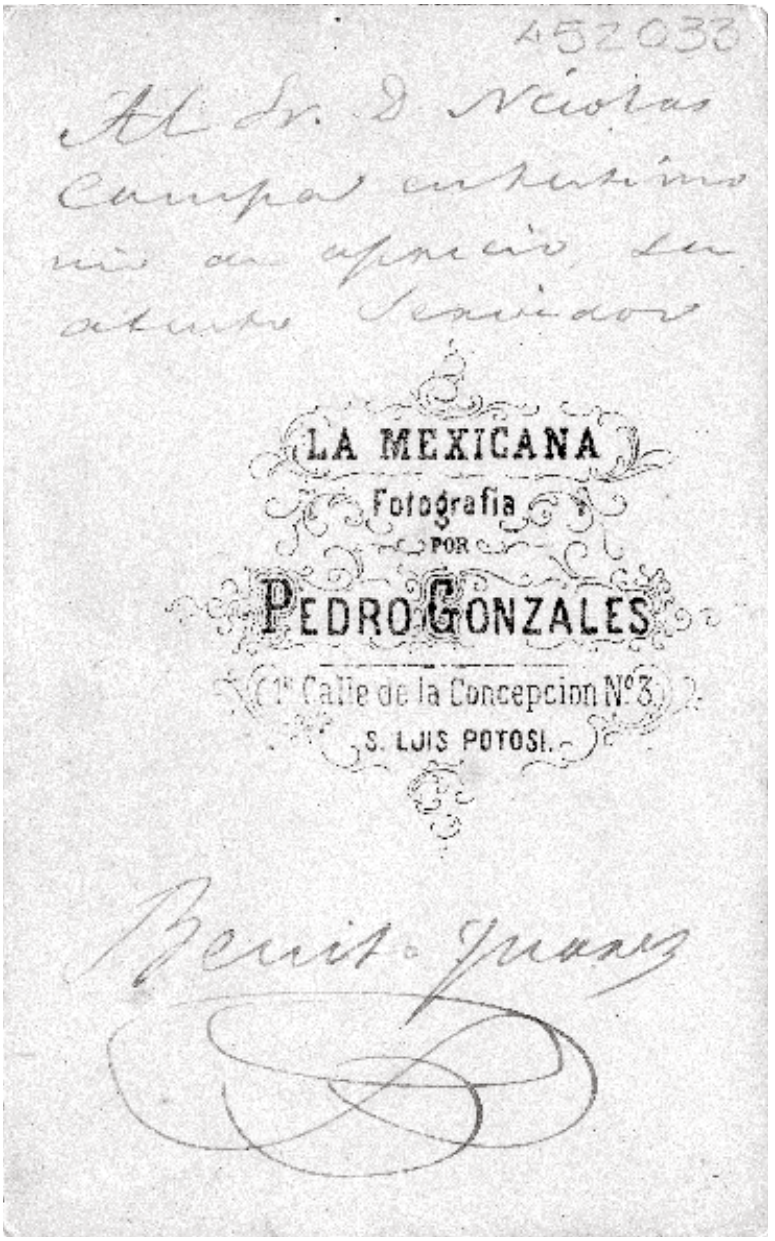
© 451636 **J. Wenzin**, *Retrato de Julia Carrilo de Baños y Francisco de Baños* (vuelta), Zacatecas, México, 1869, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

J. Wenzin es conocido como uno de los fotógrafos extranjeros asentado en distintos estados de la República Mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX. Si bien se sabe que el alemán trabajó en Zacatecas, Monterrey, Guadalajara y San Luis Potosí y que se dedicaba a la realización de ambrotipos y tarjetas de visitas, su trabajo sigue sin explorarse con exhaustividad. Algunos de sus trabajos se conservan en la Fototeca Nacional y otros en la biblioteca pública de Nueva York.

Pedro González



© 452033 **Pedro González**, *Retrato de Benito Juárez*, San Luis Potosí, México, *ca.* 1862, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

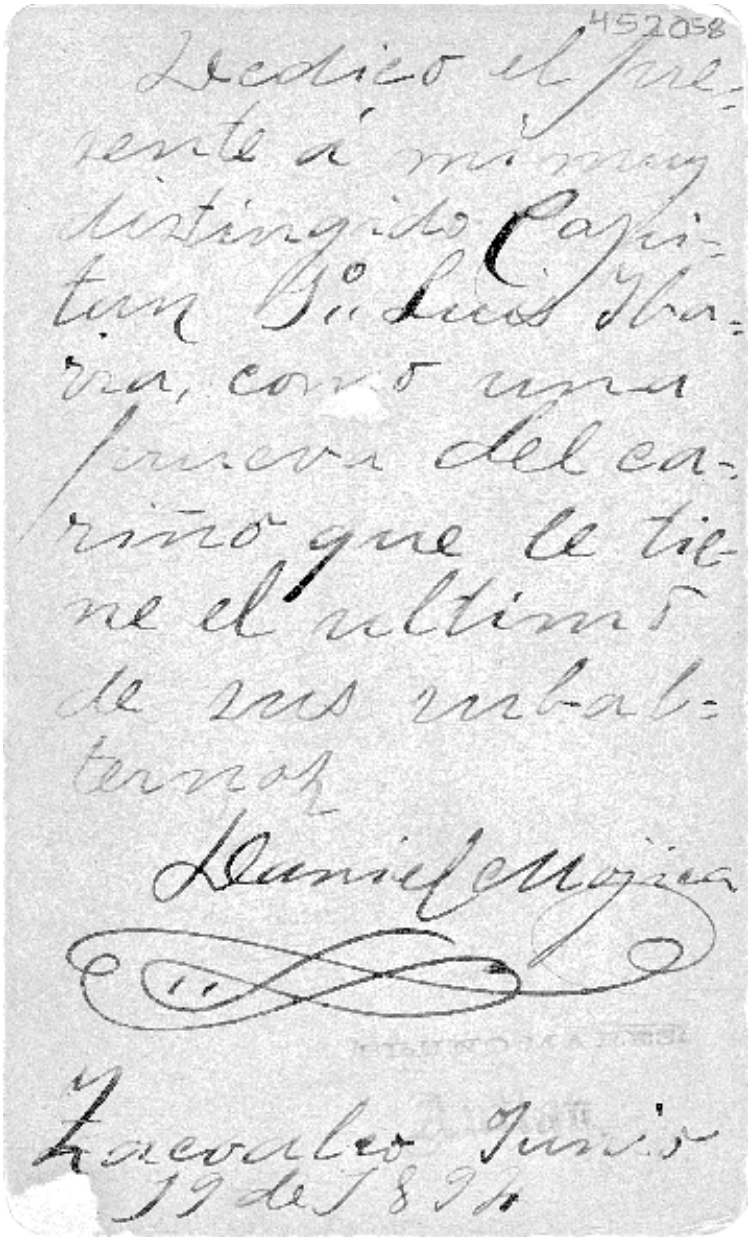


© 452033 **Pedro González**, *Retrato de Benito Juárez* (vuelta), San Luis Potosí, México, *ca.* 1862, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

El trabajo de Pedro González se ha estudiado como parte de la historia de la fotografía en San Luis Potosí. Gracias a los estudios de Guadalupe Patricia Ramos Fandiño y Julio César Rivera Aguilera se sabe que, en 1874, González cerró el estudio "La Mexicana" y abrió el "Estudio Fotográfico de Pedro González".

Bruno Mares

© 452058 **Bruno Mares**, *Daniel Mujica*, Autlán, Jalisco, México, *ca.* 1892,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

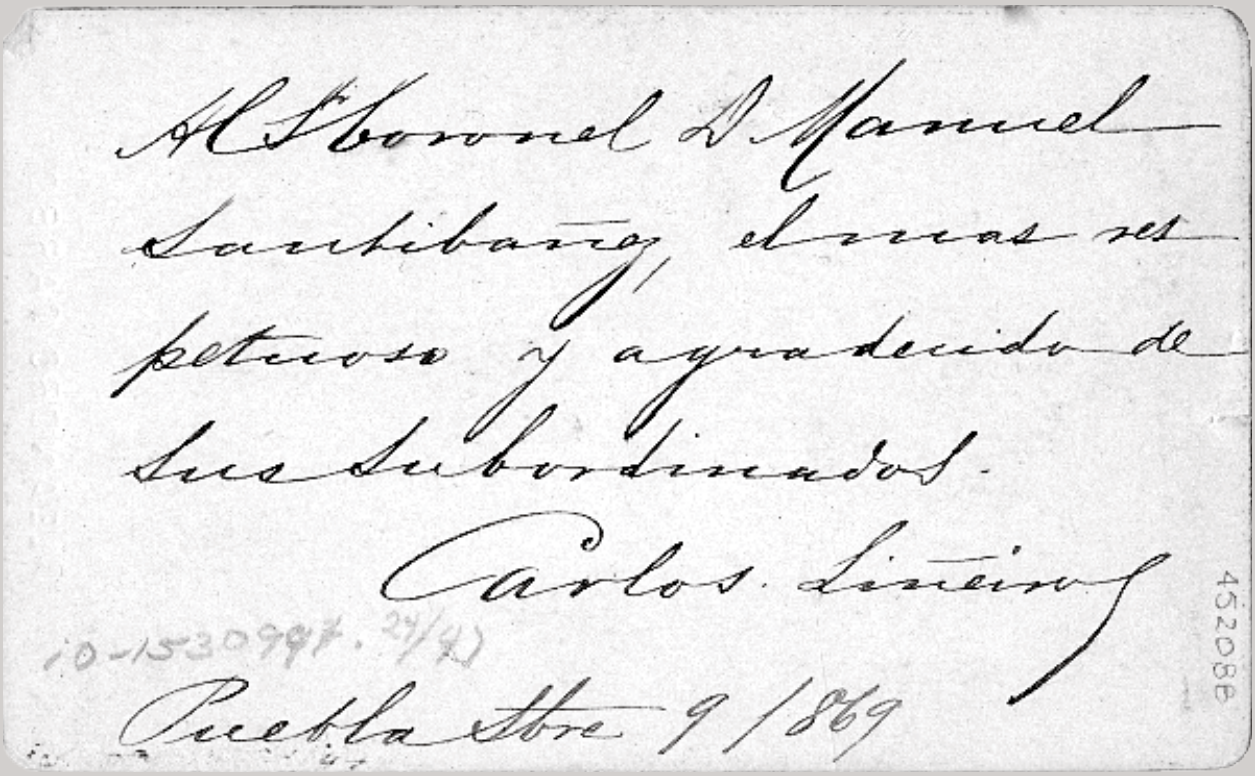


© 452058 **Bruno Mares**, *Daniel Mujica* (vuelta), Autlán, Jalisco, México, *ca.* 1892, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Bruno Mares, posiblemente originario de Ameca, Jalisco, estuvo asentado en Autlán de la Grana, en el mismo estado, durante la segunda mitad del siglo XIX. Ernesto Medina Lima menciona en *Crónicas de Autlán de la Grana, Jalisco* que fue pintor y fotógrafo de esa ciudad.

Leandro Carbó

© 452088 **Leandro Carbó**, *Carlos Liñeira*, Puebla, México, 1869,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

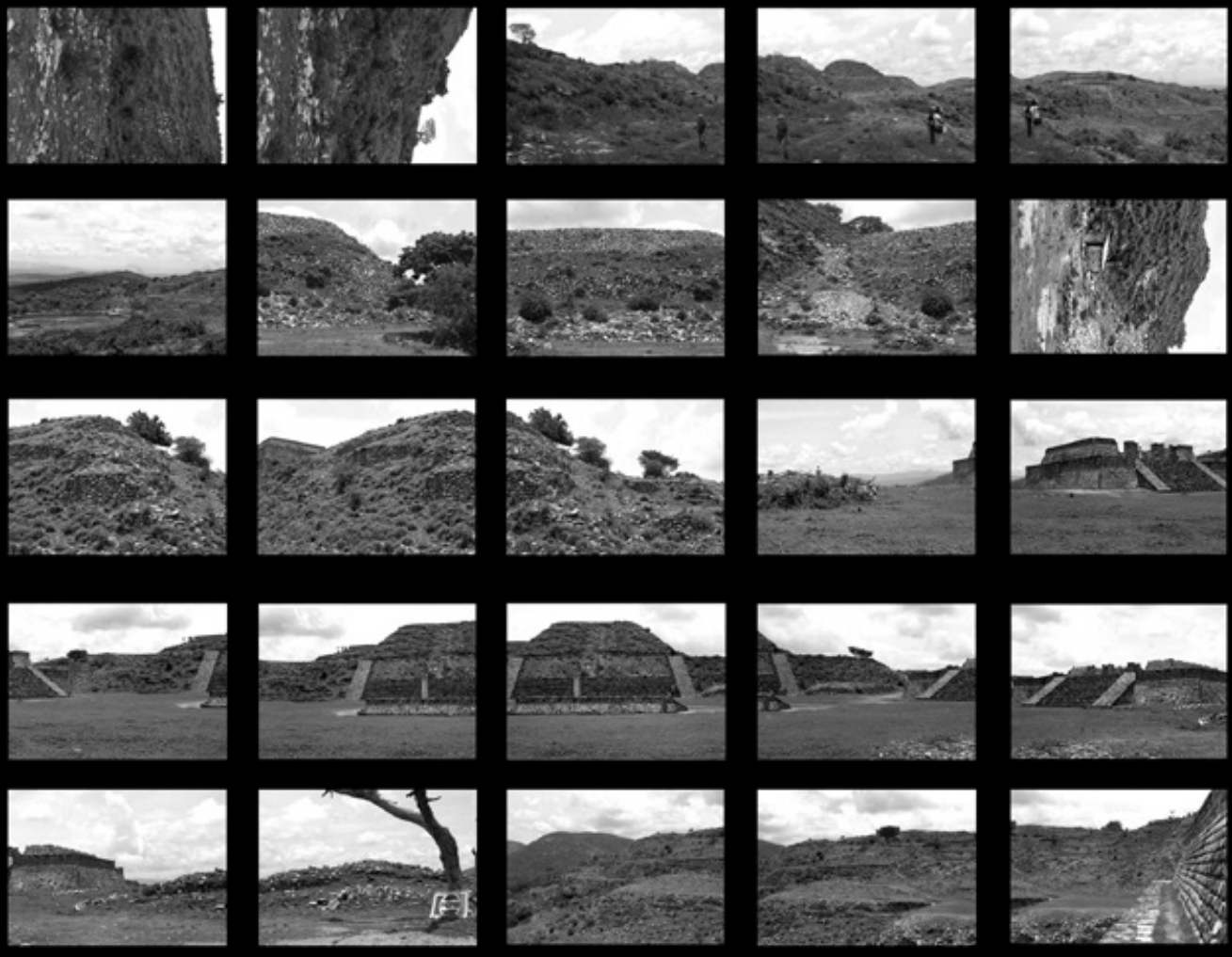


© 452088 **Leandro Carbó**, *Carlos Liñeira* (vuelta), Puebla, México, 1869, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Se cuenta con muy pocos datos sobre Leandro Carbó. Se sabe que estuvo instalado en Puebla durante la década de 1860. Su nombre aparece en la *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1844-1867,* aunque puede tratarse de un homónimo: "Edad 13 años, entró en julio de 1865, se separó al mes para radicar en Puebla".

© 452094 **Mercado y Barriere**, *Rosa Berrueco*, Guadalajara, Jalisco, México, 1873, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

SINAFO
Erick Alvarado Tenorio



Pablo Mayer Guala, Construcción digital a partir de negativos 35 mm, 1984-1986, Serie Inspección arqueológica, Xochicalco, Fototeca "Juan Dubernard" INAH Morelos.

Pablo Mayer Guala:
Vistas panorámicas de la zona arqueológica de Xochicalco

Pablo Mayer Guala, *Plaza de la Estela de los Dos Glifos*, Construcción digital a partir de negativos 35 mm, 1984-1986, Serie Inspección arqueológica, Xochicalco, Fototeca "Juan Dubernard" INAH Morelos.

La Fototeca Juan Dubernard del Centro Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) Morelos cuenta desde 2013 con un programa de digitalización que tiene una doble finalidad: conservar los materiales fotográficos originales y hacer accesible el acervo al público por medio de un catálogo electrónico.

En la colección digitalizada se encuentra un álbum asignado con el número seis y con el nombre "Relación Fotográfica del Estado de Morelos". En él se integran varias series con temas sobre arqueología, arquitectura y etnografía, principalmente. Existe una serie fotográfica con 93 negativos en películas flexibles, en formato 35 mm. En un primer acercamiento, cuadro a cuadro muestra una inspección arqueológica. Sin embargo, en una segunda lectura observamos un patrón: la conformación de vistas panorámicas sobre la zona prehispánica de Xochicalco captadas por Pablo Mayer Guala entre 1984 y 1986.

Mayer fue inducido a la fotografía desde muy pequeño, debido a que su madre era una apasionada fotógrafa. En su adolescencia tomó la decisión de estudiar la carrera de arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. Un requisito indispensable para la formación de un arqueólogo eran las clases de fotografía, lo que le ayudó a reafirmar sus conocimientos y el gusto que tuvo desde niño.

Pablo Mayer Guala (1942-2007) fue uno de los arqueólogos que laboró para el INAH adscrito al Centro Regional Morelos y participó en el Proyecto Xochicalco bajo la coordinación de los arqueólogos Norberto González Crespo y Silvia Garza Tarazona en la década de 1980.

Gracias al programa de digitalización y a las herramientas de diseño gráfico, se obtuvieron 15 vistas panorámicas de la zona arqueológica de Xochicalco desde diferentes ángulos en la ciudad prehispánica.

La sintaxis de este trabajo fotográfico refleja la concepción de cada panorámica: Mayer usó una cámara de formato pequeño para capturar entre cuatro y ocho negativos sobre película flexible de 35 mm, apoyado con tripié para la

continuidad cuadro a cuadro. Debido a la naturaleza de la zona, es decir, al desnivel, existe un ligero desfase al momento de acoplar cada imagen panorámica.

Como ejemplo, mencionamos una escena "construida digitalmente" que fue captada desde el sur y mirando hacia el norte. Al centro de la imagen se admira la Gran Pirámide y al frente se encuentra una estructura en la cual fue encontrada una lápida que le da nombre a la plaza: la Estela de los dos Glifos. Al este y oeste se encuentran dos estructuras que acompañan la geometría de la plaza.

Para esta toma, se capturaron ocho imágenes continuas de izquierda a derecha en un campo de visión de 180 grados. La serie ilustra el trazo arquitectónico de manera excepcional, pues refleja la mirada de Mayer por buscar lo significativo, ya que ahí tuvo lugar el estudio astronómico.

Pablo Mayer registró toda la información posible e incluyó un objeto dentro de esta toma: la publicidad de una refresquera. Queda documentado el alcance masivo de este producto en los rincones del medio rural morelense y la permanente necesidad de figurar —para vender— en todos los espacios posibles.

En otra escena panorámica planeó cuatro capturas de izquierda a derecha y se ubicó desde una calzada que comunica a la Plaza de la Estela de los Glifos orientado al este. La rotación de la cámara, al igual que la anterior panorámica, fue de 180 grados. A la derecha de la imagen se observa El Juego de Pelota y al centro se halla la parte lateral de la Gran Pirámide.

Estas imágenes probablemente fueron tomadas entre los meses de junio a septiembre, cuando se concentra la temporada de lluvias. De manera intencional incorpora las nubes en el paisaje, como si hubiese captado ese conocimiento que fue vital para aquellas sociedades que dependían principalmente de la agricultura.

Cuando Mayer elige un lugar para dar una continuidad panorámica del sitio arqueológico no puede abstraerse de su entorno natural. Desde cualquier punto del sitio capta las montañas y valles que se integran a los volúmenes arquitectónicos, a los espacios creados por el hombre.

Gracias al arqueólogo se conserva con gran calidad técnica y estética el dato visual de una ciudad sagrada, por lo que sus fotografías son de incalculable valor testimonial porque muestran el estado en el que se encontraban los vestigios arqueológicos hace poco más de 30 años, lo que permite que la obra sea objeto de estudio y admiración.

1 La arqueóloga Silvia Garza confirma que las imágenes son de la autoría de Pablo Mayer.

2 Bárbara Konieczna, Centro INAH Morelos, entrevista personal.

3 Apoyo documental del Centro de Información y Documentación del INAH Morelos.

4 Agradezco a Joanna Morayta Konieczna y Claudia Flores Juárez por la construcción digital para esta publicación.

5 Véase *La Acrópolis de Xochicalco* (México: Instituto de Cultura de Morelos, 1995).

Araceli Puanta

Fotografía en flores:
la querella Baquedano y Ariscorreta

En mayo de 1898 los diarios de la Ciudad de México anunciaron con gran entusiasmo la invención y venta de "flores enceradas", que tenían "en sus pétalos retratos de las más distinguidas damas de nuestra sociedad".[1] Varias notas periodísticas adjudican el proceso de invención a Natalia Baquedano y algunas otras a Lauro Ariscorreta.

Una nota del 17 de mayo, en *El Tiempo,* dice:

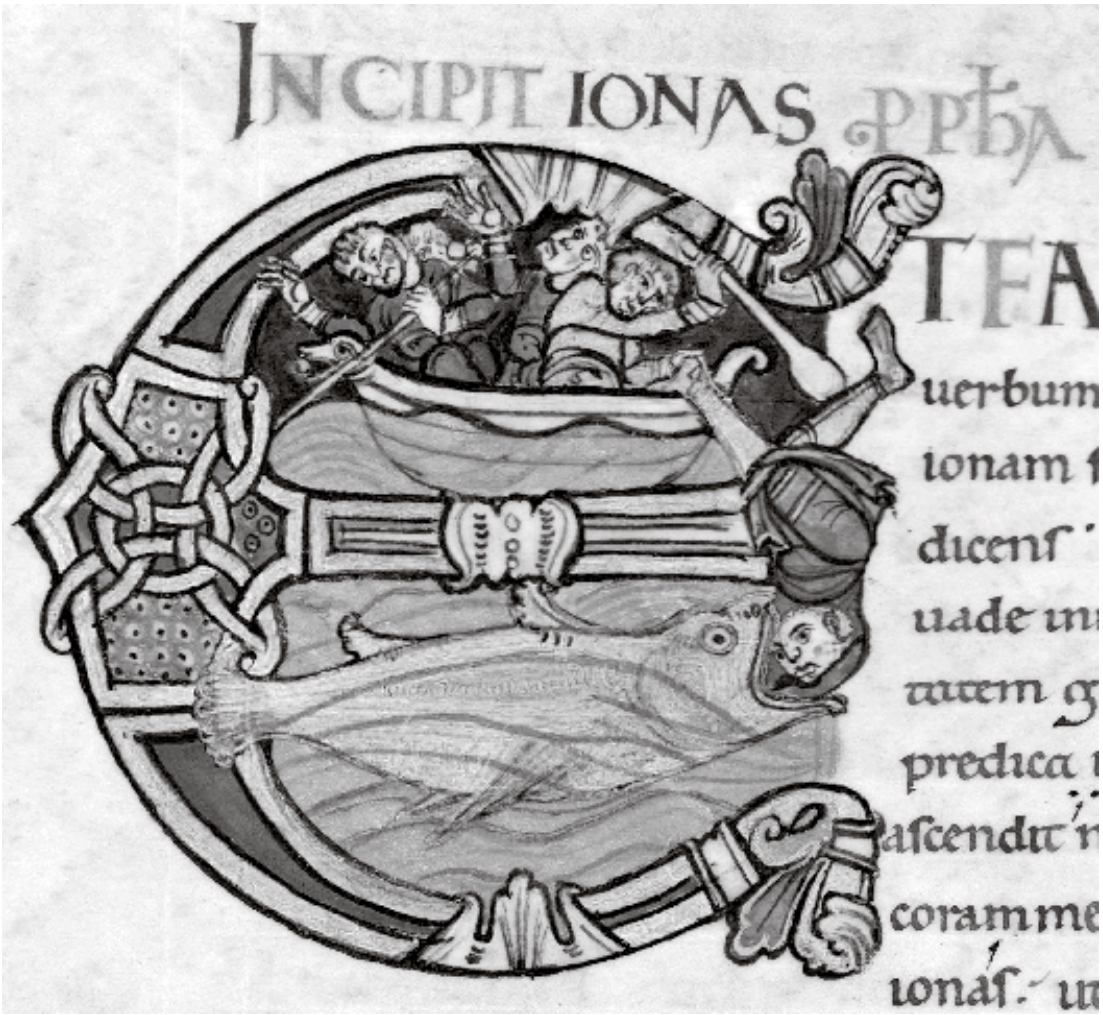
> Entre las piezas que seguramente llamaron más la atención, cuéntase la que llevó el Sr. D. Lauro Ariscorreta: era de preciosas flores enceradas que por un procedimiento especial conservan su aroma. Además del arte que se advierte en su construcción, encierra una novedad, que ya en el domingo pasado causó verdadera sensación al calificarse de preciosa la canasta que exhibió el referido Sr. Ariscorreta y que le valió la adjudicación de un premio. Esa novedad es la fotografía en los pétalos de las flores: por un procedimiento especial el Sr. Ariscorreta ha logrado fijar en una finísima película una reproducción fotográfica, la película se adhiere después al pétalo de la flor y produce un efecto maravilloso, pareciendo que el retrato ha sido tomado directamente sobre el pétalo sin haberse descompuesto el cáliz ni la corola.
>
> La pieza que hoy se presentó en Coyoacán contenía los retratos de la Sra. Romero Rubio de Díaz, y de las Sritas. González Cosío y O'Gorman, así como los de las señoritas que tomaron parte en las conferencias.
>
> No conforme con lo notable de su invento, el Sr. Ariscorreta trabaja actualmente y asegura que ha encontrado el medio de colocar en las flores la fotografía abultada, que producirá el efecto de un bajo relieve […]

Según la nota del 25 de mayo en *La Voz de México*:[2]

> la señorita Natalia Baquedano, notable dibujante y acuarelista, ha sido la que primeramente en México, ha empleado un procedimiento especial para fijar las fotografías en los pétalos de las flores, y ya ha emprendido las gestiones necesarias para adquirir su patente de privilegio al ver que su procedimiento se está haciendo de moda. Los retratos que se expenderán en la kermesse de Tlálpam irán iluminados.

Durante los meses siguientes se entabló una querella, evidente en los diarios citadinos, entre ambos personajes acerca de la invención y el derecho de producción de tales objetos. José Antonio Rodríguez y otros investigadores han llamado la atención sobre este conflicto.[3]

Cuatro meses después, el diario *El Nacional* publicó en su primera plana una nota muy sintética en la que se dice que Baquedano obtuvo la "patente de privilegio" de la Secretaría de Fomento.[4] Un par de semanas después, *La Patria* anunció que la fotógrafa daría a Carmen Romero Rubio,



segunda esposa del presidente Porfirio Díaz, "un gran ramo de flores naturales, con los retratos en miniatura puestos sobre las hojas de las rosas, del Sr. General Díaz, del Sr. Lic. Romero Rubio, de la Sra. Castellot de Romero Rubio y de las Sras. Romero Rubio de Teresa y Romero Rubio de Elizaga".[5] Es evidente que mediante ese obsequio Baquedano intentó ganarse como público a la élite política y social mexicana.

No se han encontrado registros sobre el procedimiento y el resultado final de las fotografías impresas en flores. Las notas que mencionan la manera como están hechas aluden a la colocación de una película fotográfica sobre el pétalo, que permitía mantener la forma y la frescura de la flor. Actualmente se conocen pocos métodos que utilicen soportes efímeros como plantas o flores. La principal diferencia entre éstos y el procedimiento decimonónico parece ser la conservación de la frescura de las plantas, que no se logra ni en los anthotypes ni con el procedimiento de revelado con clorofila desarrollado por el fotógrafo vietnamita Binh Danh. Ya en el siglo XX, el nombre de Natalia Baquedano continuó apareciendo regularmente en las secciones de anuncios de los principales diarios de la ciudad; sin embargo, ya no se encuentran registros sobre la fotografía en flores.

1 "Más sobre la kermesse en Tlálpam", *La Voz de México*, 25 de mayo de 1898.

2 "La fotografía de las flores", *El Tiempo*, 17 de mayo de 1898.

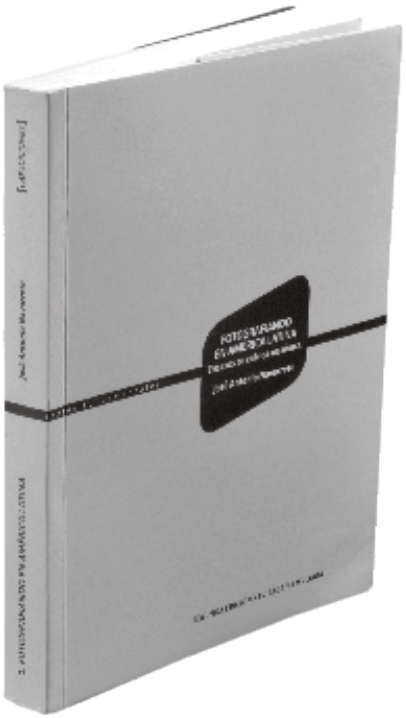
3 José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México 1872-1960* (Madrid: Turner, 2012). Philipa Jane Oldfield, "Calling the Shots: Women's Photographic Engagement with War in Hemispheric America, 1910 1990". Tesis, Universidad de Durham, 2016, *http://etheses.dur.ac.uk/11786/* (consultado en abril de 2018).

4 *El Nacional*, 25 de julio de 1898.

5 "Fotografías en pétalos de flores", *La Patria*, 19 de agosto de 1898, 3

RESEÑAS

Daniel Escorza Rodríguez



José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica* (2ª ed., Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2017), 280 pp.

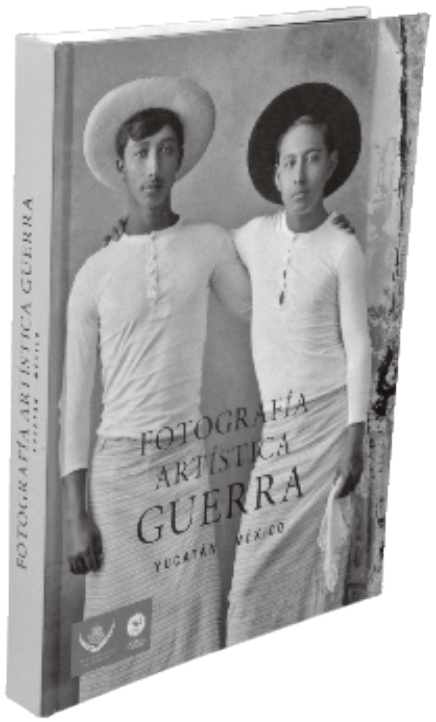
El diálogo entre los investigadores e historiadores de la fotografía en América Latina apenas tiene algunos años, a pesar de que vivimos en una era de excesiva comunicación. Por ejemplo, sabemos muy poco de lo que realizan nuestros colegas en Costa Rica, Ecuador, Brasil, Argentina, Chile, Uruguay, entre otros países de Latinoamérica. Quizá puede explicarse por la fascinación que todavía ejerce la teoría y metodología que proviene de Francia e Inglaterra (principalmente) y en general de la academia de occidente sobre los estudiosos de la historia de la fotografía. Este libro intenta dar respuesta al escollo planteado, y no puede ser de otra manera que tendiendo puentes: el autor es un reconocido investigador-curador de origen cubano radicado en Miami, Florida. La primera edición de este libro se publicó en Caracas, Venezuela, en 2009; la edición actual, corregida y aumentada, es publicada en Montevideo, Uruguay, con un prólogo del investigador estadunidense-mexicano John Mraz.

José Antonio Navarrete escribió la mayoría de los ensayos entre 2000 y 2015, pero hay otros aun de dos décadas atrás, y en ellos se identifica un hilo conductor que es el tratamiento de la historia de la fotografía latinoamericana desde la mirada de esta región. Para ello, el autor acude a temas variados, desde los tipos populares como arquetipos nacionales hasta el indígena representado en la fotografía de finales del XIX y los inicios del XX; las representaciones simbólicas del afroamericano en la fotografía, o las imágenes asociadas al trabajo, a la ciudad o al retrato, por mencionar sólo algunos. Se trata de un estudio en una perspectiva amplia que tiene como común denominador la historia de la fotografía en un área que va desde México hasta Chile y Argentina. En sus páginas es inevitable acudir a la historia comparativa y en ellas podemos atisbar experiencias paralelas y vasos comunicantes de distintos países.

El conjunto de ensayos examina el desarrollo de las investigaciones sobre fotografía en América Latina, como una unidad cultural en imágenes, y evita en la medida de lo posible el eurocentrismo o el denominado "norteamericanismo" como centro del debate de ideas sobre fotografía. En ello se hace evidente una crítica al neocolonialismo en la investigación en imágenes y la querella contra lo que el autor llama el "modelo historiográfico eurocéntrico", iniciado a partir de la historia de la fotografía de Beaumont Newhall, en 1937.

Una de las virtudes de este libro es el rescate o reunión en un solo volumen de textos que aparecieron inicialmente en publicaciones periódicas y que por su naturaleza se tornaban de difícil acceso, o francamente permanecían escondidos u olvidados. La publicación auspiciada por el Centro de Fotografía de Montevideo cumple con el propósito de incentivar la reflexión sobre temas de las más diversas áreas que conforman la fotografía en el subcontinente latinoamericano. En suma, este libro plantea que es posible construir la historia de la fotografía latinoamericana como un acto de descolonización y desde una perspectiva singular en países considerados "periféricos" respecto al centro europeo o norteamericano.

Rebeca Monroy Nasr



José Antonio Rodríguez, Alberto Tovalín *et al.*, *Fotografía Artística Guerra. Yucatán México* (México: Cámara de Diputados LXIII Legislatura, Fototeca Pedro Guerra, 2017), 316 pp.

Un relato visual inconmensurable. Eso es el libro *Fotografía Artística Guerra. Yucatán México*, coordinado por José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín. Este par de editores presentan un material trascendente para la fotohistoria. Una gran selección de imágenes en duotono e impresión de alta calidad permiten entrar en este maravilloso libro que contiene textos de diversos investigadores, antropólogos, arqueólogos, ambrotipistas, diseñadores, comunicólogos, cineastas, arquitectos, historiadores del arte, lingüistas y fotógrafos, editores, todos amantes de la imagen que dan cuenta de la importancia y trascendencia de la labor del estudio Fotografía Guerra durante los siglos XIX y XX.

Gracias al decidido apoyo del diputado Jorge Carlos Ramírez Marín, quien ha tenido un fuerte y decidido interés en preservar y recuperar la historia contenida en las placas creadas por los Guerra, el libro ofrece una historia cultural, social y política creada y forjada en Yucatán. Este libro provee un importante estudio y rescate de las imágenes realizadas por Pedro Guerra Jordán y Pedro Guerra Aguilar, que trabajaron en el siglo XIX (surgió en 1877) y continuaron hasta entrado el siglo XX (cuando murió el hijo en 1959). La selección de fotografías debió ser ardua en términos de lo formal, de lo temático y lo técnico. Esto es digno de mencionarse ya que deja entrever el amplio mundo que resguarda el archivo de la Fototeca Guerra, en la Universidad Autónoma de Yucatán.

Esta microhistoria está atravesada por una serie de reflexiones de diversos autores, elegidos de manera puntual para elaborar la historia de Pedro Guerra Jordán y Pedro Guerra Aguilar, y aportar un contexto necesario para comprender la labor de la Fotografía Guerra. Los ensayos de María de la Luz Medina Chávez y Waldemaro Concha, Gustavo Amézaga, Blanca González Rodríguez, Arturo Ávila Cano, Isabel García Franco, Marisol Domínguez González, Lilia Fernández Souza, José Antonio Rodríguez, Jesse Lerner y Jimmy Montañez permiten acceder a la historia de este estudio fotográfico y a la historia de la "ciudad blanca" con gran calidad académica, histórica, arqueológica y estética.

Éste es un libro que deja un grato sabor de boca; es un aliciente para seguir trabajando la historia regional o microhistoria, plantea la idea del rescate necesario y urgente de archivos y acervos. Es un libro de gran calidad que hace un llamado urgente a seguir trabajando lo que parece que está a la mano, a la vista. El Estudio Guerra necesitaba una publicación que hiciera honor a su gran calibre fotográfico. Me parece que esta obra rinde al fin un merecido homenaje. Es importante reconocer a los editores, autores, coordinadores, al diputado Ramírez Marín y al estado de Yucatán por preservar y rescatar para nuestra memoria lo que José Antonio y Patricia Pliego han señalado justamente: "la manera en que fuimos", para saber qué somos y entender lo que seremos.

Fotografía Artística Guerra es un placer a la mirada, llega a nosotros para deleite y disfrute de propios y ajenos de Mérida, Yucatán; llega, pues, para el mundo entero. Sépanlo: aquí hay historia.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INAH

Ahora en la Mediateca del INAH podrás consultar el acervo de Fototeca Nacional

© inv.129803 SINAFO - Fototeca Nacional

mediateca.inah.gob.mx

SINAFO
Fototeca Nacional del INAH

www.gob.mx/cultura

www.gob.mx/mexicoescultura

www.gob.mx/cultura/inah

62
9 771405 778009

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
INAH
SINAFO
Fototeca Nacional del INAH