

Patricia Massé\*

*Resumen:* Este artículo destaca los tempranos resultados de trabajo de Flora Lara Klahr, la primera investigadora que se forjó en la Fototeca del INAH gracias a su acuciosa labor. Para explicar aquel primer estudio del que surgió una nueva visión de Casasola, se recapacita acerca de la subjetividad de la mirada de Flora, en el contexto del documentalismo fotográfico de la década de 1980 en México. Esta reflexión se deriva del repaso elaborado por la autora del presente texto, relacionado con su inserción como investigadora de la Fototeca y en el contexto de las prácticas que, en materia de investigación de la fotografía, se realizaban en esa época en el país.

*Palabras clave:* Fototeca Nacional del INAH, Flora Lara Klahr, fotografía documental, Archivo Casasola, subjetividad.

*Abstract:* This article highlights the early results of the work of Flora Lara Klahr, the first researcher shaped by the meticulous work she carried out in the National Photographic Archive of INAH. In order to explain that first study that arose from a new vision of Casasola, the author examines the subjectivity of the gaze of Flora in the context of documentary photography in the 1980s in Mexico. This analysis stems from the author's review of her participation as a researcher of the Photo Archives in the context of practices in photographic research in Mexico at that time.

*Keywords:* INAH National Photo Archive, Flora Lara Klahr, documentary photography, Casasola Archive, subjectivity.

# Una mirada emergente. La Fototeca del INAH, la subjetividad y la fotografía documental

An Emerging Look: The Photographic Archive of INAH,  
Subjectivity and Documentary Photography

de manera imprevista, la Fototeca Nacional del INAH me fue señalada como destino por mi maestro Xavier Moysés Echeverría (1924-2001). En su curso monográfico de Arte moderno en México, me sugirió consultar la colección fotográfica de Felipe Teixidor cuando le expresé mi interés por estudiar el retrato fotográfico del siglo XIX. Él sabía de sobra por qué me enviaba a buscar el material de mi tesis de maestría a Pachuca. Tiempo atrás, ambos habían formado parte de un círculo de amistad que se reunía en torno del arte mexicano y se habían frecuentado mucho. Al igual que otros especialistas, Moysés recurrió a Teixidor cuando necesitó fotografías para sus investigaciones; sabía que éste podía facilitárselas de su propia colección, si acaso las tenía, o que lo podía ayudar a buscar alguna que requiriera. Mediante una carta formalmente dirigida al director de la Fototeca del INAH, Eleazar López Zamora, Moysés solicitó me permitiera consultar las fotografías de la colección de su antaño amigo. Las puertas se abrieron con una total disposición para que yo pudiera adentrarme a un territorio que, a los pocos años, desde 1992, se convirtió en mi espacio de trabajo.

Quienes eran en aquel tiempo investigadores de la fotografía en México —Claudia Canales, Rosa Casanova y Olivier Debroise—, ya habían efectuado varias visitas a la Fototeca con un interés similar al mío. Seguramente no habían sido los únicos. Si Judith Hancock (1976: I-IX) —su nombre no lo encontramos en textos relacionados con la fotografía en México— había publicado el artículo “Cien años de fotografía en México (norteamericanos, europeos y japoneses)” habría que dar cabida a otros interesados en estudiarlas en nuestro país (García Krinsky, 1976: 2-6; García Canclini, 1978: 12-22; Eder, 1978: 23-24; Verdugo, 1978: 35-38, y Monsiváis, 1984).

Desde mi punto de vista, sin embargo, aquella triada encabezaba la comunidad de conocedores en la materia. Y no debería dejar de men-

\* Sinafo-Fototeca Nacional, INAH.

cionar la brecha que abrió en esos años la serie “Memoria y olvido: imágenes de México”, con material seleccionado del Archivo General de la Nación (AGN), que contiene textos elaborados a partir de lo que las imágenes sugerían. Con un interés iconográfico y poniendo un énfasis en lo histórico-social, la Secretaría de Educación Pública (SEP) y Martín Casillas Editores publicaron esta obra entre 1982 y 1983, con un tiraje de 6 000 ejemplares. Bajo la coordinación del doctor Carlos Martínez Assad, se puso en circulación más de una docena de títulos, entre ellos, el número I, *Los recursos de la nostalgia* de Alfonso Morales, y el III, *Paseando por Plateros* de Fernando Curiel. David Huerta fue el autor de *Las intimidades colectivas* (IV), Marta Acevedo de *El 10 de mayo* (VII), *El universo de Posada. Estética de la obsolescencia* con textos de Hugo Hiriart (VIII), *El cine mudo en México* de Gustavo García (IX), *El último guajolote* de Elena Poniatowska (X), *Empezaba el siglo en la ciudad de México* de José Joaquín Blanco (XV) y *El PRI y sus antepasados* de Alejandra Lajous (XVII), entre otros.

En la Fototeca apenas se estaban gestando las condiciones internas para realizar investigaciones. En aquel tiempo, el usuario solía observar directamente los originales y el repositorio tan sólo contaba con una relación mecanografiada que describía campos temáticos bastante generales de las colecciones del siglo XIX; es decir, aún no se había creado el Sistema Automatizado de Consulta, en uso hoy en día. Tuve la fortuna de revisar todo el acervo de la bóveda del siglo XIX, cuando estaba organizada físicamente en campos temáticos muy generales y según formatos. Con la finalidad de seleccionar mi universo de estudio, dediqué meses a observar miles de originales. Se me permitió hacer una compilación del material sobre el cual elaboraré mi tesis de maestría, dirigida por el doctor Aurelio de los Reyes. Al respecto, el director López Zamora consideró que lo que yo había seleccionado abría una oportunidad para que se creara la colección Cruces y Campa, y dio las instrucciones para que así fuera. En la medida en que no existía una base de datos que facilitara la consulta del acervo, estimé que mi clasificación facilitaría el trabajo para futu-

ros interesados que quisieran conocer las tarjetas de visita que yo había reunido de aquella sociedad fotográfica, que solía ser el lugar comúnmente referido del retrato del siglo XIX en México, pero que no había sido estudiada.

Conforme avanzaba en el reconocimiento físico de las piezas, mi disponibilidad de visión saltaba de la fascinación al deslumbramiento e, incluso, al desconcierto. Extraídas muchas de ellas de su ámbito natural, o de su espacio de referencia original, tantas y tantas impresiones en papel predominantemente aluminado me enfrentaron al abismo de revisar más de un siglo en fotografías, un horizonte inconmensurable, sin trama histórica para relacionarlas. La única opción para retener lo que observaba eran mis notas tomadas a mano en mi libreta de trabajo. Y a veces no estaba segura de que realmente hubiera capturado la información necesaria para emprender mi investigación. En esas circunstancias me fue permitido revisar las piezas varias veces.

El esfuerzo de la Fototeca del INAH por concretar un sistema de organización y recuperación sistemática de información para la consulta de las imágenes del archivo, ya había propiciado una labor encaminada a formalizar el inventario y el catálogo de sus colecciones. Existe un reporte del diseño de la catalogación (Abascal y Lara Klahr, 1982) que testimonia su avance. No está fechado pero consigna en la primera nota a pie de página que la Dirección General del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) había formalizado, en julio de ese año, que el Archivo Histórico Fotográfico cambiara su nombre por el de Fototeca del INAH.<sup>1</sup> El documento contiene una propuesta de elaboración de un banco de datos y el diseño de un esquema de catalogación en su fase experimental. En este último se propuso el uso de tarjetas perforadas Keysort para las computadoras Royal McBee.<sup>2</sup> También se planteó iniciar una deliberación acerca de los criterios en los que se basó la elección

<sup>1</sup> Se deduce que el reporte fue elaborado en el primer trimestre de 1982.

<sup>2</sup> Aún se conservan parte de las tarjetas que se hicieron para el catálogo de la Colección Teixidor.

del método de sistematización. Se estimó que para la búsqueda y recuperación con agujas se podía recurrir a la *Guía para la clasificación de los datos culturales de Murdock*, de 1954, sistema de selección y base de la programación y codificación de los campos temáticos; no obstante, se advirtió su provisionalidad debido a que se le consideró deficiente para satisfacer los requerimientos del acervo fotográfico. Esta iniciativa, sin embargo, no se desarrolló.

Debo confesar que examiné las piezas fotográficas con la emoción de estar revisando un caudal inaprehensible a primera vista. Parecía fácil mirar originales fotográficos del siglo XIX, pero valorarlos implicaba otras tareas. Las explicaciones que formulaba Lázaro Blanco en su taller de Casa del Lago para las fotografías del siglo XX, operaban parcialmente en el otro caso. Y mi campo de percepción formado por lo que estaba aprendiendo de historia del arte me parecía distante de esa dimensión de tiempo y espacio fotográfico, donde el origen técnico de la fotografía y la condición de piezas sueltas de los materiales me obligaba a implementar una metodología de investigación para estudiarlas desde el archivo. Paulatinamente fui fortaleciendo mis recursos para analizarlos. Era cuestión de habilitar la observación con las herramientas que abrieran el camino para detectar la riqueza en las imágenes, fijadas éstas en variados tipos de superficie sensibilizada, sobre diversos soportes, con sellos. Muchas de ellas tenían anotaciones agregadas en distintos momentos, además de que cada una mostraba distintas condiciones de subsistencia causadas por el paso del tiempo. Gran parte eran piezas sueltas, pero también las había integradas en álbumes.

Dar estructura a mis apreciaciones fue una cuestión necesaria para ganar consistencia en las estrategias elegidas para elaborar un filtro de percepción, lo que quiere decir que no sólo se debería tener claro desde cuál plataforma se abordaría el objeto de estudio, sino también cómo se procedería a dar cuenta del corpus fotográfico elegido. Así, la reflexión hacia el posible espacio de existencia histórico, social y cultural de las fotografías empezó a dar sentido a mi investigación, en la medida en que acudí al sustento

de diversas fuentes documentales. Un producto temprano de mi labor fue un artículo que publiqué sobre el retrato tarjeta de visita, que confronta algunas fotografías de Cruces y Campa con algunos recursos en la pose aplicados por el pintor de la Academia de San Carlos, Juan Cordero (Massé, 1990: 39-42). Unos textos más acabados fueron los libros de las colecciones *Alquimia* (Massé, 1998) y *Círculo de Arte* (Massé, 2000).

En un proyecto posterior que se concentró en la colección Juan Antonio Azurmendi, procuré gravitar en torno de un eje que me permitiera dimensionar la riqueza de la información histórica que es posible procesar a partir de la interpretación de fotografías. En este caso, en el que había pocos datos acerca de la colección, procuré implementar una metodología que me permitiera aclarar su autoría (Massé, 2013).

En la Fototeca, desde mis tempranas incursiones en las imágenes del siglo XIX, ha habido un intenso aprendizaje favorecido por el continuo acercamiento a las piezas originales. El canal de comunicación con un personal especializado que, desde que llegué, estudiaba e implementaba sus estrategias para resolver los retos, siempre nuevos, me ofreció la oportunidad de afinar la mirada a partir del conocimiento de la tecnología fotográfica del siglo XIX. Heladio Vera, Servando Aréchiga Carrasco y Eleazar López Zamora fueron en un principio mis habituales interlocutores.<sup>3</sup>

Advertí también que, cuando llegué a la Fototeca, los procedimientos que se estudiaban allí habían abierto una brecha firme en la investigación histórico-social. Flora Lara Klahr había empezado a ejercitarse con el Archivo Casasola desde 1977. Su estrategia consistió en mantener un hilo bien atado al presente, que la adentró al pasado de aquel universo desmesurado que ronda las cuatrocientas sesenta y cinco mil piezas fotográficas. Los resultados de sus primeras investigaciones en el repositorio abrieron un nuevo

<sup>3</sup> Las apreciaciones desafiantes de López Zamora mientras elaboraba mi primera investigación rayaban comúnmente en lo chusco. Entre sus señalamientos se filtraban ingeniosos e hilarantes comentarios. De ese modo Eleazar llegó a insertarse eventualmente en aquellas jornadas de trabajo inicial.

capítulo de trabajo del celebrado archivo, cuando la institución contaba con menos de diez años de existencia. Sus hallazgos ofrecieron una mirada renovada en torno de aquello que, aunque fuera de oídas, era referido popularmente. Las diversas publicaciones que posteriormente fueron dedicadas a las fotografías de ese archivo abrevaron de lo que Flora dio a conocer desde 1984. A partir de entonces, la investigación sobre el acervo ha seguido un curso sólido en los trabajos realizados fundamentalmente por Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba (1996: 191-95), John Mraz (2010) y Daniel Escorza (2014, 2017a y 2017b). Flora, por su parte, se separó de esta área de interés y optó por otras búsquedas al margen de la fotografía. Me interesa centrar este texto en la huella que ella dejó como primera investigadora en la Fototeca, en la medida en que considero que revitalizó la percepción del Archivo Casasola.

### Investigar la fotografía era inusual

Volver al pasado con inquietudes del presente. Ésa fue la consigna bajo la cual Flora Lara Klahr emprendió su misión desde que se integró al debutante equipo de trabajo, en los tempranos años de vida de la Fototeca. Su cambio de residencia, de la Ciudad de México a Pachuca, significó la interrupción de sus estudios de literatura hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (FFYL-UNAM). Trajo consigo la expectativa de penetrar en el archivo fotográfico de Casasola para sacar una lectura indudablemente enriquecida de su inquietante presente. Ingresó para realizar labores de “fototecaria”, a unos meses de que tuvo lugar el acto oficial de inauguración del Archivo Casasola en el ex convento de San Francisco: el 19 de noviembre de 1976. El antiguo claustro fue adaptado por el INAH a fin de que pudiera alojar tan renombrado acervo.

En condiciones muy esforzadas, con grandes ambiciones, aunque en circunstancias bastante modestas y discretas, Flora empezó a desarrollar, desde que se incorporó al Instituto, una concentrada labor. Sus funciones no se lo requerían, pero su perspicacia la in-

dujo a investigar. Trazó un plan de trabajo consciente de la necesidad metodológica de establecer límites a su objetivo y advirtiendo la magnitud de su exigencia. Aquel esfuerzo primordial contó con un gran empuje, con una mente lúcida y con un empeño tenaz, de lo cual resultó más de un producto sólido que muy pocos conocen hoy en día.

En 1990, Flora abandonó el interés por lo que venía realizando; con ello su trabajo fue perdiendo lectores. La comunidad de investigadores de la fotografía en México, en ese tiempo, estaba constituida por un puñado que difícilmente llegaba a 10 especialistas (entre ellos, que yo recuerde, dos se escindieron al poco tiempo: Manuel de Jesús Hernández y Fernanda Ríos Zertuche). Quienes aspirábamos a ser parte de este privilegiado y novedoso gremio, como tesis universitarios de posgrado, y otros de pregrado, estábamos totalmente enfrascados en las tribulaciones de nuestros proyectos. En esas circunstancias, no dimos lugar a reflexionar los planteamientos formulados por Flora.

Investigar la fotografía era algo poco común y proponer una tesis de posgrado sobre el tema resultaba original. Entre mis esfuerzos por dar satisfacción a las exigencias de la historia del arte, elaboré un texto que el maestro Xavier Moyssén propuso que se publicara en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Massé, 1992: 125-136). Respecto de Fernanda Ríos Zertuche (1985), había revisado con mucha atención el trabajo que realizó sobre las noticias de la fotografía en el siglo XIX. Asimismo, leí con mucha avidez a Rosa Casanova y Olivier Debrouse (1989) y a Manuel de Jesús Hernández (1985). Con la atención totalmente volcada en los avances de mi tesis, me faltó perspectiva para apreciar la investigación que se estaba procesando en el acervo.

Casi una década de labores le tomó a la Fototeca para que la investigación se ganara un lugar institucionalmente reconocido. La única plaza que el Instituto abrió para investigar la fotografía, fue producto del compromiso y empeño surgido desde las entrañas de lo que en un tiempo dependió administrativamente del Centro Regional del INAH en Hidalgo, primero como Archivo Histórico Fotográfico y luego como Fototeca

del INAH. Apelando a los procedimientos escalafonarios del personal de base, la “fototecaria” del archivo gestionó su ascenso de nivel técnico al de investigación, tan pronto concluyó sus estudios de licenciatura en derecho; era la opción más cercana a los estudios humanísticos que ofrecía la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Su ímpetu con la fotografía la había impregnado de una mística de investigación histórico-social, desde el comienzo de sus labores técnicas. Flora Lara inauguró la plaza de investigación en la Fototeca a finales de 1984. Las gestiones de López Zamora, su director, respaldaron tal iniciativa.

### En un principio

En los tempranos años de la década de 1980, la fototecaria contó con el apoyo secretarial de Alejandra del Valle, quien posteriormente y hasta hace muy poco tiempo se desempeñó como catalogadora de la Fototeca. El imprescindible custodio que estuvo al lado de ellas, pronto modificó su figura institucional y sus funciones cambiaron a las de técnico, que actualmente concentra sus labores en las bóvedas. La tarea comenzó con la revisión de un listado temático elaborado por la familia Casasola y la transcripción de los títulos de cada una de las cajas numeradas en las que llegaron todas las piezas al INAH. Eran cajas recicladas donde el papel y los negativos fotográficos habían sido empacados originalmente por el fabricante. El cotejo de las listas atendió el ordenamiento de las piezas, guardadas tal cual los Casasola dispusieron. Ese procedimiento inicial permitió que salieran a la luz las primeras revelaciones y que se siguiera una ruta de hallazgos que requirieron indagaciones muy específicas. Todo ello generó un cuestionamiento sustancial acerca de lo que se había dicho de Casasola. Se hizo a un lado el imaginario social promovido por el modo como las fotografías del archivo habían circulado en la prensa y en las ediciones tanto de *Álbum histórico gráfico* como de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*. La nueva ruta de acceso a los originales ya nada tenía que ver con la habitual demanda de imágenes destinadas a los periódicos.

De las hojas de papel “revolución” con escritura a mano salió un concentrado de datos mecanografiados en hojas simples de carpeta eléctrica que, elaborado por los Casasola, funcionó como un inventario inicial, al cual le fue agregado un número y una letra para poder ubicar físicamente cada caja.

El concentrado había sido organizado por “secciones”, que designaban campos bajo títulos genéricos como interiores, exteriores, transportes, historia, aviación, historia política, rurales, soldaderas, Villa, fusilamientos, general Emiliano Zapata, Portes Gil, Ortiz Rubio, general Abelardo Rodríguez, Lázaro Cárdenas, efemérides, entre otros. Los Casasola habían transcrito en un machote de 182 páginas, ordenado por secciones, los rubros generales de las fotografías. En la Fototeca se elaboró de inmediato, por consiguiente, una base de datos agregando dos columnas más a las que designaban la sección y el número de caja: una destinada al número de inventario de la primera y de la última pieza de cada caja, y la otra para anotar la referencia de ubicación de las gavetas donde se habían guardaron las cajas.

Cada hoja fue identificada con una letra acumulando un nuevo listado en orden alfabético, clasificado por la letra inicial del título de la sección y por el número de caja donde estaba el tema de cada sección. Para hacernos una idea de este sistema citaré un ejemplo: la hoja con el separador de la “C” de la sección “interiores”, reunió los temas siguientes: casinos, clubes y asociaciones; cafés y restaurantes; cantinas; cajas fuertes en oficinas; carnicería, tocinerías y pescaderías; cerveza, fábricas y visitantes; comisarías; carpas teatrales; casas particulares, corredores, jardines, fuentes, arquería, salas comedores, patios, recibidores y recámaras; cines, salas, taquillas, Salón Rojo y Casa del Silencio en San Ángel.

### El Programa de Historia Oral y la fotografía

El Programa de Historia Oral, creado en 1971, había anticipado el inicio de la investigación de la fotografía, y de su historia en México, en el INAH. El estudio de ambas cobró impulso a partir del interés dirigido

hacia la palabra. La doctora Eugenia Meyer se colocó al frente del programa citado, instituido años antes de que tuviera lugar en Inglaterra la Primera Conferencia Internacional de Historia Oral, en marzo de 1979. Había nacido el interés en probar la validez del método (historia oral), como una nueva herramienta de la historia, en vista de que se planteaba la necesidad de entender mejor las contradicciones de una serie de hechos histórico-sociales acaecidos en el siglo XX.

La historia oral fue vislumbrada como una estrategia de trabajo capaz de colocar al historiador en un papel comprometido, en vista del grado de acercamiento que podría alcanzar al estudiar un problema, en oposición a la distancia y la pasividad que se atribuía al historiador tradicional. Así se planteó que el estudioso de la historia contribuiría activamente a descifrar y entender realidades concretas. Meyer (1978a: 4) asentó estas ideas en una declaración que expuso las virtudes de la que llamó “una nueva historia-herramienta para una historia de masas”.

En la fotografía se vislumbró un horizonte similar al de la palabra: un acercamiento distinto a la historia. El estudio de la Revolución Mexicana fue el tema detonante particular como problema de investigación. Se proponía acudir a la narrativa de las masas protagonistas de las que habían surgido los dirigentes que se integraron a la lucha. Había que interpretar el proceso histórico de ese movimiento de un modo distinto, desde la perspectiva de las necesidades de la historia social y, además, desde la versión de los vencidos, para que contrapesara la historiografía oficialista de los vencedores. Se pretendía “proceder a un análisis más profundo” de la revolución que hicieron los campesinos y el incipiente proletariado, algo que, hasta entonces, se percibía divorciado del planteamiento político. El equipo de trabajo promovido por la doctora Meyer se dio a la tarea de crear sus propios testimonios orales, como fuentes para la investigación (Meyer, 1978a: 9).

Desde la temática de la Revolución Mexicana se admitió que el cantar popular, la fotografía y el cine debían constituir, también, recursos de investigación para que conformaran, junto con la hemerografía y la

bibliografía, las fuentes de información para el científico social. Las necesidades de trabajo de la etnología y la antropología social contribuyeron también a respaldar esa postura.

El Archivo de la Palabra, departamento del Instituto, fue creado como producto del Programa de Historia Oral. Tuvo como objetivo rescatar historias de vida que narraran de viva voz las experiencias conformadoras de una realidad presente. La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM apoyó el programa desde 1973 como parte del Seminario de Historia Contemporánea. Ahí se probaría una metodología que acogiera la subjetividad y la parcialidad como herramientas estratégicas para indagar la verdad, mismas que, se advirtió, podían imputarse a la fotografía.

Claudia Canales formó parte del equipo de trabajo del Programa de Historia Oral y demarcó enseguida la peculiaridad de la fotografía como documento poseedor de un relato exclusivo que contar, un relato que bien podía ser un fin en sí mismo. Por cierto, esta historiadora advirtió la importancia de analizar la fotografía desde su especificidad (Canales, 1978: 62-68).

La exposición *Imagen histórica de la fotografía en México* montada en los recintos del Castillo de Chapultepec y del Museo Nacional de Antropología (MNA) en 1978, bajo los auspicios del INAH, la SEP y el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), fue organizada debido al tesorero interés depositado en la fotografía por Eugenia Meyer, coordinadora del proyecto, y por Claudia Canales, asistente del mismo. El Instituto, sin duda, pretendía sensibilizar al gran público con la fotografía histórica, objeto digno de ser exhibido y estudiado. De esa experiencia fue publicado un libro-catálogo (Meyer, 1978b) que reunió textos de tres autores ya citados (Néstor García Canclini, Rita Eder y René Verdugo).

### Aquella “mirada única” a los eventos de la Revolución Mexicana

Antecedida por una laboriosa revisión de las piezas del Archivo Casasola, tuvo lugar la primera gran proyección de la Fototeca. El gran debut institucional del

acervo fundacional ocurrió con la histórica gira internacional de la exposición *The World of Agustín Víctor Casasola*, México, 1900-1938, cuyo itinerario se extendió tres años. Circuló por una decena de ciudades, la mayoría del suroeste de Estados Unidos, pero también se presentó en Canadá e Inglaterra. Hugo Gutiérrez Vega, entonces agregado cultural de la Embajada de México en el vecino país del norte, siempre respaldó a la muestra, cuya inauguración tuvo lugar en noviembre de 1984, en el Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, en Washington, D. C., el primer museo hispano y multicultural bilingüe de esta ciudad.

En el primer trimestre de 1985 fue exhibida *The World of Agustín Víctor Casasola...* en el International Center of Photography (ICP) de Nueva York, dirigido por Cornell Capa. En aquella ocasión, las palabras de presentación fueron pronunciadas por el director del INAH, Enrique Florescano. Posteriormente se presentó en The British Museum (Londres, Inglaterra), el Instituto Cultural Mexicano (San Antonio, Texas), la Frederick S. Wight Art Gallery (Universidad de California en Los Ángeles), el Field Museum of Natural History (Chicago, Illinois), The Tucson Museum of Art (Tucson, Arizona), The New Mexico Museum of Art (Santa Fe, Nuevo México), el Sadye Bronfman Centre (Montreal, Quebec), The Glenbow Museum (Calgary, Alberta), The Vancouver Art Gallery (Vancouver, Columbia Británica) y la Sarah Campbell Blaffer Gallery (Universidad de Houston).

El catálogo de la muestra (Zuver, 1984), que contó con el apoyo de la Fundación Ford Motor Company, acreditó los textos de Felipe Ehrenberg, Carlos Monsiváis, Víctor Sorell, Rebeca Kelley Crumlish, y uno más que antecedió a los citados con el título: “Agustín Casasola: un fotógrafo desconocido”. A manera de nota final se especificó: “Este texto se preparó en el Archivo Casasola, INAH, Pachuca, México”. La autoría que se oculta del artículo corresponde al nombre de la investigadora y curadora de la exposición.

En aquel tiempo, el trabajo en la Fototeca solía fluir de manera compartida entre las diferentes áreas de trabajo. La mirada se generaba en comunidad entre Flora Lara Klahr, David Maawad —el fotógrafo del

acervo—, junto con Marco Antonio Hernández Badillo y Alicia Ahumada. Servando Aréchiga, conservador y el mismo director, Eleazar López Zamora (antiguo fotógrafo y editor de la revista *Foto Zoom*), también se integraron a ese trabajo en común. Las convicciones sociales y políticas de izquierda que Flora defendía debieron promover una autoría incluyente, acreditando un trabajo que ella había realizado en un continuo diálogo e intercambio laboral, desentrañando y dotando de un nuevo sentido a un acervo fotográfico que, hasta entonces, había gozado de una intensa divulgación comercial, pero que aún no había sido estudiado.

La selección de las imágenes y la línea discursiva sobre la cual se elaboró la exposición, se habían decidido tras un cúmulo de horas de estudio de los negativos, que había realizado Lara Klahr a lo largo de un quinquenio y más de investigación. Esa labor incluía la búsqueda de expedientes en los archivos históricos, un plan de búsqueda y revisión hemerográfica, la consulta y el fichado de las fuentes bibliográficas y de los expedientes, así como la redacción del texto del catálogo.

Marc Zuver, director del Fondo del Sol Visual Arts and Media Center expresó en el prólogo del catálogo el parangón entre Casasola (1874-1938) y Mathew B. Brady (1822-1896), fotógrafos testigos de los sucesos de la vida, que coleccionaron el trabajo de sus colegas. A su vez, resumió el concepto curatorial refiriéndose a la lucha política y la vida diaria como la mirada que caracterizó la exposición, y se refirió a “una vista única, no común a los eventos de la Revolución Mexicana”. En realidad, aquella mirada especial —a fuerza de su reiterada circulación en los medios editoriales y de prensa— había sido promovida por Agustín Víctor y sus descendientes. Pero esa “mirada única”, a la que se refería Zuver, había emergido de la Fototeca. *Jefes, héroes y caudillos* (1991 [1986]) es uno de los libros editados en México que compiló parte de las imágenes de aquella “vista”.

### Privilegiar lo que otros desestimaron

**F**lora Lara Klahr fue la autora de aquel texto acreditado a la Fototeca que, paralelamente a la inauguración

de la histórica gira itinerante, publicó con algunas modificaciones como “Agustín Casasola y Cía. México a través de sus fotografías”, en el suplemento semanal *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, el 21 de noviembre de 1984, sección coordinada entonces por Carlos Monsiváis. En esta publicación dicho estudio fue anunciado como un ensayo sobre fotografía, y se presentó junto a uno de Rosa Casanova.<sup>4</sup>

Desde un punto de vista historiográfico debemos considerar el escrito de Flora Lara como la primera reflexión sistemática y analítica sustentada en el examen de los originales fotográficos del Archivo Casasola. El mito Casasola-fotógrafo de la Revolución empezó a derrumbarse por el escrutinio a que fue sometido en la Fototeca; desde entonces, la tarea ha sido secundada por los investigadores ya mencionados.

El ensayo acertó varias hipótesis novedosas, y además expuso a Casasola en un nuevo horizonte, muy distinto al socorrido comúnmente. A partir del análisis tanto de las numerosas tomas del archivo fotográfico como de las fuentes hemerográficas y de diversos expedientes documentales, se destacó a un personaje medular en la fotografía mexicana de prensa, al margen de los registros de la Revolución Mexicana. Asimismo, lo presentó como un visionario fundador de una agencia de información fotográfica, y también lo ubicó como jefe de fotografía de distintas dependencias gubernamentales de la posrevolución: de la Dirección de Espectáculos de la Secretaría de Gobernación, del Registro Público de la Propiedad, del Departamento de Distrito Federal y del registro de detenidos y presos para el Archivo Judicial del Tribunal de Belém.

La propuesta central del ensayo establece que, en su tiempo, Agustín Víctor Casasola “estaba haciendo de la fotografía un medio de expresión mucho más rico que un simple registro informativo”. Esta aseveración ya no provenía del socorrido ejercicio especulativo, sino de un trabajo metódico con los negativos y positivos que se habían quedado trasapelados en el archivo que había manejado la familia del fotógrafo.

<sup>4</sup> Véase “Usos y abusos de la fotografía liberal. Ciudadanos, reos y sirvientes, 1851-1880” en Casanova (1984).

No cabe duda de que fue una mirada perspicaz la que privilegió lo que otros habían desestimado. De las pesquisas de Flora emergió a la luz un Casasola distinto. La visión selectiva de la investigadora descubrió a un fotógrafo con una mirada más penetrante y audaz; dio un giro crucial al Casasola de las fotografías que habían sido usadas para ilustrar la historia política de México.

Flora descubrió la peculiaridad de un archivo que, hasta la fecha, mantiene fascinada la sensibilidad de Pablo Ortiz Monasterio, reconocido fotógrafo y destacado editor de sobresaliente trayectoria.<sup>5</sup> Su atención y pasión por el Archivo Casasola se consolidó con la edición de *Jefes, héroes y caudillos. Fotografías del Archivo Casasola* (1989). Observador vehemente, Ortiz Monasterio se ha empeñado en sacar a la luz, desde su posición de editor, una faceta del acervo que destaca la eficacia, así como el impacto visual y comunicativo de la pieza excepcional (2002). Incluso la acentúa al participar en la producción de la imagen (Colección Casasola, 2018).

Tan depurada proyección editorial del Archivo Casasola pudo ser posible gracias al trabajo que Flora Lara Klahr realizó al interior de la Fototeca. Heladio Vera, con estudios en física, ha sido un sobresaliente seguidor de la ruta que Flora había trazado. Su conocimiento y familiarización con las piezas originales fue consecuencia de muchos años de contacto continuo y cotidiano con la descomunal colección de la Fototeca del INAH. La aptitud, capacidad y empeño de ambos sembró la semilla de una cultura asimilada conscientemente y aprendida por una parte del personal técnico y de las coordinaciones que han pasado y fungen actualmente en el acervo.

### Casasola bajo escrutinio

**E**n su ensayo, Flora delineó los orígenes de Agustín Víctor Casasola: lo liga al género de fotografía de

<sup>5</sup> Pablo Ortiz Monasterio ha sido creador de la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica (FCE), fundador de la revista *Luna Córnea* y coordinador de la colección Círculo de Arte de la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura.





Figura 1. Cargador de carne y otros trabajadores del rastro, Ciudad de México, ca. 1920, Colección Archivo Casasola ©Núm. Inv. 90388, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IN-MX.

prensa del régimen porfirista y lo vincula con una red social de honda raigambre cultural y política. Dio cabida a la hipótesis de que el interés del fotógrafo por la historia y la crónica podría explicar su relación con la Asociación Mexicana de Periodistas (1903), fundada por Carlos Pereyra, Amado Nervo y Luis G. Urbina, entre otros. Asimismo, detalló que como redactor y fotógrafo de *El Tiempo* y *El Imparcial*, estuvo en posibilidad de tratar con escritores de la talla de José María Roa Bárcena, Joaquín García Icazbalceta, José María Vigil, Andrés Molina Enríquez y Ezequiel Obregón, quienes presumiblemente avivaron en Agustín Víctor un desbordado y afanoso interés por registrar la realidad.

A partir de su labor informativa se había suscitado en Agustín Víctor su pasión por el testimonio documental, aseguraba Flora Lara (1984a: 39). Especificó que en ciertos temas encontraba semejanzas

con Lewis Hine (por cierto, ambos habían nacido el mismo año) y también señaló que, en algunos casos, los resultados fotográficos de Casasola eran comparables a los realizados por Dorothea Lange para la Farm Security Administration. Según la apreciación de la investigadora, la aportación de Agustín Víctor al género documental era visible en el retrato, ya fuese individual o de grupos, captado en un ambiente habitual. La peculiaridad del fotógrafo mexicano, según las primeras indagaciones de Flora Lara, residió en la manera cómo elaboró el retrato.<sup>6</sup>

De las fotografías publicadas en el suplemento de *Siempre!*, me detendré para comentar una que salió de la oscuridad de las cajas: un negativo de gelatina

<sup>6</sup> Hace pocos años, Daniel Escorza (2014) sistematizó un estudio puntual e imprescindible para el conocimiento del Archivo Casasola, y sobre el retrato que hizo Agustín Víctor dentro del gabinete fotográfico, aportando nuevos descubrimientos.

sobre película de nitrato, de 4 x 5 pulgadas, que se reprodujo completo y ocupó la portada de *La Cultura en México*. Sin pie de foto, la imagen se ganó un lugar privilegiado por su eficaz fuerza comunicativa y expresiva. La horizontalidad del encuadre deposita todo el énfasis visual en el gesto de un cargador de carne que, al llevar atravesado sobre sus hombros un cerdo entero, inclina levemente su cuerpo y también su rostro, soslayando la mirada que tiende a dirigir hacia abajo. De ese modo la cámara logró captar la actitud abatida y apesadumbrada del personaje que vemos en el centro de la escena (figura 1).

Es un retrato posado donde el fotógrafo pudo dedicar unos breves segundos para detener a los sujetos y componer la escena. Posiblemente la toma fue realizada en el rastro de la Ciudad de México. Centró dentro de cuadro al sujeto principal acompañado de otros cuatro; así convirtió una escena habitual en un acontecimiento singular. Es una imagen muy simbólica, resuelta a partir de una composición equilibrada, con un ritmo claro y una toma frontal, con un leve sesgo lateral que aseguró el balance necesario para que el peso del sujeto a la izquierda (el que participa ayudando a que se vea la cabeza del puerco) lograra compensarse con los dos personajes, y parte de un tercero, que se aprecian a la derecha. El foco se concentra en el primer plano, donde se observan todos los personajes, excepto uno que se ve detrás. De ese modo se pierde cualquier referencia del lugar. En comparación con el sujeto principal, que muestra claras señas de adultez, el resto son jóvenes, incluso niños, que dirigen su mirada atentamente hacia la cámara mientras que el cargador se ve materialmente impedido a levantar la cabeza. Esa situación destaca de manera particular al sujeto que es captado en pleno ejercicio de su faena, en relación con aquellos que probablemente se hicieron presentes cuando apareció el fotógrafo. Hay una especie de ajenidad entre el esfuerzo de uno y la aparente ligereza de los acompañantes.

La posición psicológica en que nos coloca el fotógrafo, por efecto del ángulo de la toma y por el acercamiento de la cámara con el sujeto principal de

la escena, nos enfrenta a un trabajador sometido por el peso de lo que carga, que es el cuerpo del animal que pasará del rastro a la carnicería. Resulta inevitable observar el bulto, cuya textura clara sobresale entre los tonos blancos y grises que predominan en la imagen. Esa masa, que podría igualar el peso del cargador, concede un singular dramatismo a la composición. Paradójicamente, lo que obliga a agachar la cabeza al cargador es un animal muerto.

La luz natural es indirecta y propicia que la nitidez de la imagen resalte la diversidad de texturas que se aprecian. La fotografía es contundente, muy clara y sólida. Sobresale en ella la cualidad testimonial de la condición del trabajador resignado a su labor. Tal vez sin proponérselo, el fotógrafo logró, gracias a la agudeza de su visión, una sensible imagen representativa del trabajo agobiante que doblaba a una persona.

Podemos reconocer en esta imagen a un ícono del trabajo arduo. El fotógrafo capturó un momento susceptible de trascender su particularidad; es decir, la del operario de la cámara, e incluso la de su modelo. Es una imagen que da cabida a una evocación más abstracta, más universal. Tiene una capacidad de sugestión muy fuerte. Comunica lo que no hace falta decir. Es icónica en tanto que dejamos de observar lo concreto; se independiza de su circunstancia referencial y llegamos a observarla, simple y sencillamente, como una representación que conmueve.

Esas cualidades intrínsecas de la fotografía fueron plenamente destacadas al ocupar la primera página del suplemento cultural donde fue publicada, relegando a las otras 11 imágenes del texto. Y, sin embargo, esa toma tan significativa que encabezó la propuesta del artículo parece no haber causado el impacto en su recepción que vengo destacando. La imagen no se puso de moda. Tan sólo volvió a circular en la compilación publicada en la colección de *Photo Poche*, con texto de Alfredo Cruz Ramírez (1992). Tal vez contribuyó a ello lo efímero de su aparición pública en la prensa o, quizá, se perdió de vista porque no fue exhibida en una sala de exposiciones. No obstante, Flora y el editor sí apreciaron su poder visual pues de otro modo no la habrían elegido para la portada

del ejemplar, destacando el punto de vista del ensayo: mostrar la calidad de las imágenes como testimonio social de la clase trabajadora. Parece extraño que la recepción de la fotografía en cuestión haya sido tan tímida.

En ese tiempo, el género documental había tenido una amplia acogida en el medio fotográfico, no sólo en México sino en toda América Latina. Desde la década de 1960 y luego la de 1970, varios países sudamericanos vivieron un proceso expansivo de militarización del Estado y de la sociedad civil (Brasil, Perú, Chile, Argentina, Bolivia, previamente Uruguay). Por ello, el control que se ejercía de la vida pública estuvo marcado por el autoritarismo y la consecuente represión de amplios sectores sociales. En esa situación surgieron y se radicalizaron las vanguardias revolucionarias.

Era una época que respondía a la internacionalización de las dictaduras militares articuladas en torno a la Doctrina de Seguridad Nacional promovida desde Estados Unidos durante la Guerra Fría.

Los golpes abrieron una nueva época, a partir de la cual hizo entrada una estrategia de integración militar de carácter internacional (caracterizada ejemplarmente en el Cono Sur por la llamada Operación Cóndor) que tuvo por objeto erradicar de la región no sólo el campo político y cultural de la izquierda (el comunismo, el utopismo revolucionario, la conciencia crítica, la atmósfera intelectual que nutría a los *partidos políticos de la revolución*) sino, principalmente, a los sujetos portadores de dicha cultura (Victoriano, 2010).

Una generación de fotoperiodistas en México se empeñó en plasmar lo informativo con un sello personal y gran parte de ellos aprovechó un cierto ámbito de libertad de prensa y publicaba sus trabajos en el diario *La Jornada*, fundado precisamente en 1984. En el formato tabloide del periódico, por cierto, de circulación nacional, destacó particularmente, desde su inicio, la información gráfica, que guardaba un gran espacio a la fotografía en primera plana e impulsaba y difundía el reportaje fotográfico.<sup>7</sup> Sin duda, numero-

<sup>7</sup> Cabe resaltar que precisamente en 1984 surgió la Agencia Fotográfica Imagen Latina, fundada entre otros fotógrafos por Marco Antonio Cruz.

sos nuevos lectores fueron sensibilizados y educados fotográficamente por este medio. Flora Lara y Marco Antonio Hernández Badillo fueron sensibles a ese nuevo impulso generado por los fotoperiodistas de ese tiempo (Lara Klahr y Hernández Badillo, 1985: 9-19). Sin embargo, el ensayo de Flora al que me he referido no circuló en aquel nuevo periódico que había atraído a una comunidad de lectores críticos y ávidos de información gráfica.

La crítica desde la izquierda imperaba en el campo cultural latinoamericano y se había permeado hacia la fotografía. El discurso de la liberación entre las voces críticas buscaba canales de expresión, en los que la apuesta de la fotografía fue la expresión documental. Un buen termómetro del discurso en torno a la fotografía en la década de 1980 fue el Primer Coloquio Nacional de Fotografía celebrado en Pachuca en 1984.

En la primera ponencia del evento, Raquel Tibol declaró la mayor importancia que tiene el contenido de una imagen fotográfica sobre la forma. A ello respondió Felipe Ehrenberg —primer comentarista— que la forma muchas veces determinaba el contenido, y Gerardo Suter —segundo comentarista del texto de Tibol— hizo notar que forma y contenido constituyen una unidad indisoluble. La discusión que se suscitó en aquella primera ponencia, “La función de la forma y el contenido”, fue orientada por Ehrenberg hacia la necesidad de considerar todo el circuito de difusión y distribución que muchas veces distorsionan los contenidos de la obra, refiriéndose al producto artístico; mientras que Manuel Álvarez Bravo debió agregar, entre otras cosas, que la fotografía adquiría distintos significados según el medio donde se inscribía.<sup>8</sup>

La militancia política y el cometido social de Lara Klahr la llevaron en esos años a destacar en sus investigaciones el género fotográfico que marcó la ruta de los ensayos y de la práctica de esta actividad en América Latina. La relación entre tiempo y realidad social fue privilegiada en el fragmento aprehendido por la cámara y fijado en una superficie fotosensible.

<sup>8</sup> Véase el Primer Coloquio de la Fotografía en México.



Figura 2. *Niños voceadores*, Ciudad de México, ca. 1920, Colección Archivo Casasola ©Núm. Inv. 5115, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IN-MX.

Las historias generales de la fotografía hablaban de que, desde las décadas de 1920 y 1930, la fotografía documental venía mostrando el paisaje social y al ser humano y sus condiciones de existencia en su ámbito habitual, procurando que el fotógrafo no modificara o perturbara la escena registrada.<sup>9</sup>

El impulso que cobró el ejercicio de la fotografía de prensa en México —al que contribuyó *Unomásuno* desde 1977— propició una amplia difusión al trabajo fotográfico documental, lo cual estrechó de modo muy directo el vínculo del profesional de esta materia, como sujeto social, con su tiempo y su entorno. El fotógrafo buscó resolver una imagen con un profundo interés por participar mediante una postura crítica, procurando asumirse como parte de una misión que debía cumplir, para la cual adoptó la responsabilidad de erigirse como testigo ocular de lo fotografiado.

Entre las exposiciones organizadas en la sede del Archivo Casasola destacó *Los niños. Presentación fotográfica*, evento que generó la publicación de un catálogo (Lara, 1984b), que debió implicar la realización de un esfuerzo muy especial por parte de la comunidad de la Fototeca, la misma que, al parecer, se encargó de supervisar su edición, procurando un atento cuidado a la reproducción de todas las imágenes de la muestra.

<sup>9</sup> No obstante, en la década de 1990 empezaron a circular investigaciones que dieron a conocer varios casos en los que los fotógrafos sí modificaron la escena.

En el colofón se especifica que la edición estuvo a cargo de un “área de difusión”, lo cual seguramente hacía referencia a un artificio, dado que no existía dicha zona de trabajo, mismo donde se acreditó al propio equipo técnico que fue mencionado en párrafos anteriores, recibiendo los créditos del montaje tanto Rolando Fuentes —una función que sigue desempeñando hasta la fecha— como Eleazar López Zamora, director de la Fototeca —no olvidemos que éste había sido editor de una revista especializada en la materia.

Flora aclaró en el texto del catálogo que la muestra daba a conocer “una manera menos ortodoxa de acercarse a la obra de Agustín Casasola” y pretendía difundirla “desde una nueva óptica”. Reiteró el desempeño de éste como jefe del Departamento de Fotografía de varias dependencias de gobierno durante el periodo de reconstrucción nacional. Y señaló que, en contraposición a la forma como Gustavo Casasola presentó el trabajo editorial de su predecesor, basada sobre todo en la pretensión de hacer pasar la imagen como un registro imparcial, la selección se realizó prestando atención a “la calidad plástica y a la fuerza expresiva inusitada” de las fotografías como documento social; es decir, tuvo la precaución de llamar la atención sobre los valores es-



Figura 3. *Niños voceadores* (imagen editada), Ciudad de México, ca. 1920, Colección Archivo Casasola ©Núm. Inv. 5115, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IN-MX.

pecíficos de las tomas elegidas, que acababan la subjetividad del fotógrafo.

Por otra parte, la fotografía que me interesa comentar a continuación proviene de una placa de vidrio que perdió una parte en su costado izquierdo por el desprendimiento de la emulsión (figura 2).

Al imprimirla fue necesario re-encuadrarla, lo que produjo un mayor acercamiento a los niños durmiendo en la calle mientras esperaban a que las puertas del periódico abrieran para recibir los ejemplares que vocearían en la calle. Pero al intervenir un recorte en el campo de lo visible, la intención de la representación quedó reforzada, de modo que al concederle mayor énfasis a la imagen, la escena resultó magnificada y con ello la intención del fotógrafo. Esos niños sin zapatos, en los que el cuerpo de uno cobija al del otro para aguantar el frío de la mañana, efectivamente fueron el único asunto de interés del fotógrafo; por ello, la imagen que resultó de la impresión que recortó el encuadre tiende a mostrar una mayor proximidad física entre aquéllos y éste (figura 3).

El acercamiento propicia una lectura distinta de la fotografía, incorpora una segunda dosis de subjetividad, que ya no es la del fotógrafo sino la de quien la está interpretando en una nueva impresión. Algo muy parecido pudo haber ocurrido con la fotografía



Figura 5. *Niñas y niños del orfanatorio*, Ciudad de México, ca. 1920, Colección Archivo Casasola ©Núm. Inv. 6320, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IFN-MX. (Reproducción de la placa completa).

de los niños retratados en la escalera del orfanatorio (figura 4), que se publicó en el catálogo de Zuver (1984), pero como se puede apreciar, la placa no presentó ningún deterioro que impidiera su reproducción completa (figura 5).

Todo parece indicar que el recorte fue producto de una acción que quitó un poco de aire alrededor del grupo integrado por niñas y niños, quienes posaron ordenadamente frente al fotógrafo. Quizá también haya sido intencional la decisión de acentuar el contraste de luces y sombras, procurando así una visibilidad más dramática en la imagen reproducida en el catálogo de la exposición (figura 4). Este último señalamiento, sin embargo, podría estar comprometiendo una sobre-interpretación, ya que, en esa época, el tipo de papel fotográfico y los químicos disponibles en el mercado influían sensiblemente en la imagen resultante. Incluso, habría que considerar que, al momento de imprimir la imagen positiva, el impresor pudo haber utilizado el marginador, un hábito que se podría haber incorporado inconscientemente, provocando que la placa no quedara enteramente despejada.

Estoy tratando de llamar la atención al exponer dos casos sobre la posición que adquirió la fotografía en el contexto de su correspondiente exhibición y publicación impresa. Si bien el fotógrafo se acercó con un interés manifiesto a una escena en particular, este interés fue intensificado en la impresión de la imagen,



Figura 4. *Niñas y niños del orfanatorio* (imagen editada), Ciudad de México, ca. 1920, Colección Archivo Casasola ©Núm. Inv. 6320, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IFN-MX. (Reproducción de la imagen como fue publicada en el catálogo de la exposición).

a partir del negativo, tanto en el caso de los voceadores como en la placa de las niñas y niños del orfanatorio: en el primero por cuestiones técnicas necesarias y, en el segundo, tal vez porque así se manifestó una intención. De ese modo, la imagen muestra una aparente proximidad física con la finalidad de provocar en el espectador una relación afectiva de cercanía con el motivo visual. El re-encuadre, sobre todo de la primera imagen, intervino resaltando una estrecha vinculación por parte del fotógrafo en relación con lo fotografiado, lo cual vendría a reforzar una idea concebida desde una investigación, o desde un cuarto oscuro, y proyectada en la curaduría, que subrayó la posición del fotógrafo al lado de la “víctima”.

Elegí las fotografías comentadas para remarcar la mirada que la Fototeca del INAH dio a conocer de Casasola en 1984, básicamente a través de la investigación de Flora Lara Klahr. Si bien insisto en que tuvo lugar una cierta fusión (que no confusión) de la institución con la investigadora, esto lo hago porque como señalé antes, en ese tiempo el trabajo en comunidad era muy importante y quedaba incorporado a los resultados de la investigación. De modo que vale la pena dejar en claro que la posición adquirida por las fotografías de Casasola en aquel contexto histórico-social, en el que Flora Lara fue la responsable de elegir, leer e interpretar las imágenes, estuvo subordinada a la demostración del valor expresivo y comunicativo de cada una como documento social; y en ellas el fotógrafo aparece como un sujeto social comprometido con la víctima. Este concepto curatorial justificaría, en el caso de la figura 4, el recurso de la posible “intervención” en la impresión de la toma. Así es como debemos reconocer un tipo de subjetividad que va más allá de la relación del fotógrafo con lo fotografiado, y que tiene que ver, sobre todo, con el contexto de interpretación.

A la cabeza de un círculo de trabajo que no sólo involucró a los fotógrafos y a su quehacer en el cuarto oscuro, sino también a quien expresó sus observaciones desde el laboratorio de conservación, o a quien dirigió el archivo, Flora Lara puso en circulación una lectura inédita de las imágenes de Casasola al otorgarles un sentido complementario a las que se exhi-

bieron en “The World of Agustín Víctor Casasola...” y en “Los niños. Exposición fotográfica”. Ese sentido complementario fue el de acreditarlas en la línea de la fotografía documental.

Forma y contenido, como unidad indisoluble, determinaron la subjetividad de la mirada que sobre el Archivo Casasola dio a conocer la Fototeca del INAH a través de estos primeros trabajos de Flora Lara Klahr. Fue la mirada nueva que predispuso la notoriedad y la vitalidad que a la fecha goza el afamado Archivo Casasola.

### Archivos

Centro de Documentación de la Fototeca del INAH, expedientes del Archivo Casasola.

### Bibliografía

- ABASCAL MACÍAS, Rafael, y Flora LARA KLAHR (1982) “Diseño de catalogación para la Fototeca Nacional”, informe.
- CANALES, Claudia (1978), “A propósito de una investigación sobre la historia de la fotografía en México”, *Antropología e Historia. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, año III, núm. 23, julio-septiembre.
- CASANOVA, Rosa (1984), “Usos y abusos de la fotografía liberal. Ciudadanos, reos y sirvientes: 1851-1880”, *Siempre!*, suplemento *La cultura en México*, 21 de noviembre, pp. 36-38.
- \_\_\_\_\_, y Olivier DEBROISE (1989), *Sobre la superficie brumada de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE (Colección Río de Luz)
- CASASOLA, Víctor Agustín (1986), *Jefes, héroes y caudillos*, edición a cargo de Pablo ORTIZ MONASTERIO, textos de Flora LARA KLAHR, México, FCE (Colección Río de Luz).
- Colección Casasola* (2018), Daniel ESCORZA RODRÍGUEZ (texto) y Pablo ORTIZ MONASTERIO (edición y selección de imágenes), México, Círculo de Arte-DCP-Secretaría de Cultura.
- Primer Coloquio Nacional de Fotografía* (1984), México, Gobierno del Estado de Hidalgo/INBA/CMF.
- CRUZ RAMÍREZ, Alfredo (1992), *Agustín V. Casasola*, París, Centre National de la Photographie (Photo Poche, 52)
- EDER, Rita (1978), “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en Eugenia MEYER (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas.

- \_\_\_\_\_ (1982), “La fotografía en México en el siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano*, t. IX, México, Salvat/SEP/INBA, pp. 115-127.
- ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel (2014), *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH (Colección Alquimia, 3).
- \_\_\_\_\_ (2017a), “Las imágenes urbanas de Ismael Casasola, 1937-1940. Configuración de una mirada”, *Con-temporánea. Toda la historia en el presente*, revista electrónica, 1ª época, vol. 4, núm. 7, enero-junio, recuperado de: <[http://con-temporanea.inah.gob.mx/del\\_oficio/daniel\\_escorza\\_num7](http://con-temporanea.inah.gob.mx/del_oficio/daniel_escorza_num7)>, consultada el 6 de noviembre de 2018.
- \_\_\_\_\_ (2017b), “Miguel Casasola. ¿Un fotógrafo en el ostracismo?, ponencia presentada en el Coloquio “Fotohistoria de la Revolución Mexicana”, 9 y 10 de diciembre, FFYL-Suayed-UNAM.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1978), “Usos sociales y significación ideológica de la fotografía en México”, en Eugenia MEYER (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas.
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (1976), “Una posible silueta para una futura historia de la fotografía en México”, *Artes Visuales*, México, octubre-diciembre, pp. 2-6.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio (1996), “A fresh look at the Casasola Archive”, *History of Photography*, vol. 20, núm. 3, John MRAZ (editor invitado), Oxford.
- HANCOCK DE SANDOVAL, Judith (1976), “Cien años de fotografía en México (norteamericanos, europeos y japoneses)”, *Artes Visuales*, núm. 12, octubre-diciembre, pp. I-IX.
- HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús (1985), “Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850”, tesis de licenciatura en periodismo y comunicación, UNAM.
- LARA KLAHR, Flora (1984a), “Agustín Casasola y Cía. México a través de sus fotografías”, *Siempre!*, suplemento cultural *La cultura en México*, 21 de noviembre, pp. 39-42.
- \_\_\_\_\_ (1884b), *Los niños. Nueva aproximación a Casasola*, México, INAH.
- \_\_\_\_\_, y Marco Antonio HERNÁNDEZ BADILLO (1985), “El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografía de prensa del Porfiriato a la época actual en México”, en Benjamín ARAUJO, *El poder de la imagen y la imagen del poder*, México, UACH.
- MASSÉ, Patricia (1990), “Reflejos paralelos. Cruces y Campa/Juan Cordero”, *La Jornada Semanal*, Nueva Época, núm. 80, 23 de diciembre.
- \_\_\_\_\_ (1992), “Ilusiones compartidas entre la albúmina y el óleo. Las tarjetas de visita de Cruces y Campa”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 63.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Simulacro y elegancia en tarjeta de visita. Las fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH (Colección Alquimia)
- \_\_\_\_\_ (2000), *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, México, Círculo de Arte-INAH.
- \_\_\_\_\_ (2013), “Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor”, tesis de doctorado en historia, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP.
- MEYER, Eugenia (1978a), “El archivo de la palabra: hacia una historia de masas”, *Antropología e Historia. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, época III, núm. 23, julio-septiembre.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (1978b), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas.
- MONSIVÁIS, Carlos (1984), *Foto estudio Jiménez: Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán*, México, ERA/Ayuntamiento Popular de Juchitán.
- MRAZ, John (2010), *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, México, INAH.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo (editor e investigación) (2002), *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola 1900-1940*, P. HAMILL, Rosa CASANOVA y Sergio Raúl ARROYO (textos), México, Turner.
- RÍOS ZERTUCHE, Fernanda (1985), “Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México (1839-1879)”, tesis de licenciatura, UIA.
- VERDUGO, René (1978), “Fotografía y fotógrafos en México durante los siglos XIX y XX”, en Eugenia MEYER, (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas.
- VICTORIANO SERRANO, Felipe (2010), “Estado, golpe de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico-política”, *Argumentos*, vol. 23, núm. 64, septiembre-diciembre, recuperado de: [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018757952010000300008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018757952010000300008)>, consultada el 11 de septiembre de 2017.
- ZUVER, Marc (ed.) (1984), *The World of Agustín Víctor Casasola, México 1900-1938*, Washington D. C., The Fondo del Sol Visual Arts and Media Center.