

Rebeca Monroy Nasr\*

*Resumen:* Con este artículo se busca remarcar la importancia de las imágenes que se conservan en la Fototeca Nacional del INAH, ya que se trata de la memoria fotográfica de los siglos XIX y XX, fuente de primera mano y de consulta obligada para los estudiosos de la imagen. Rescatar, valorizar y profundizar es parte sustancial del análisis de cada toma, como documento histórico, social, y producto cultural. Fotografías que muestran el devenir de una estética capturada por profesionales o diletantes, pero que permite acercarse al análisis de temas, estilos, temáticas y técnicas gestadas en nuestro país, por lo cual, en este ensayo se consideran dichos materiales como “una joya”.  
*Palabras clave:* archivos, fotografía, fotohistoria.

*Abstract:* This article seeks to highlight the importance of the images preserved in the National Photographic Archive of INAH, since it is the photographic memory of the nineteenth and twentieth centuries, a source of first hand documentation and an obligatory reference for scholars of the image. Recovering, valuing, and deeply exploring are a substantial part of the analysis of each shot, as a historical, social and cultural product. Photographs that show the evolution of an aesthetic captured by professionals or diletantes, but that permit the analysis of subject matter, styles, topics, and techniques developed in Mexico, for which, in this essay these materials are considered the “Jewel”.

*Keywords:* archives, photography, photohistory.

# La Fototeca Nacional del INAH: una joya

The National Photographic Archive of INAH: a jewel

La Fototeca Nacional, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en sus más de cuarenta años de existencia ha sido un lugar imprescindible para el desarrollo e historia de la fotografía, y de los diversos universos que la acompañan. Es importante subrayar que en el curso de estas décadas ha dejado una huella imborrable en los ámbitos nacional e internacional. Sus creadores y primeros directores tuvieron la visión de abrir este espacio que vendría a formar una parte sustancial de nuestra historia: la salvaguarda de una memoria visual de innegable valor.

Con ello se ha cubierto una de las tareas sustantivas de nuestra querida institución, que consiste en organizar, catalogar, preservar, conservar, restaurar, investigar y difundir un patrimonio tangible —la fotografía analógica o fotoquímica—. Ahora lleva a cabo las nuevas tareas que amerita la nueva y desbordante era digital.

Lo importante aquí radica en destacar que las labores que realiza la Fototeca Nacional, integrada al Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), son parte esencial de nuestro quehacer profesional, como investigadores y estudiosos de las imágenes que procuramos para conocer nuestro pasado, a partir del análisis profundo de las mismas. Una tarea a todas luces novedosa en varios lugares del orbe que, gracias al resguardo realizado con elevado profesionalismo, nos ha permitido acceder a materiales de un inestimable valor patrimonial.

Por si fuese poco, aunado a las labores descritas, se ha asesorado y asistido a fototecas institucionales y particulares, prestando un servicio de sobrada calidad que permite que se conserven no sólo los materiales que llegan a sus arcas, sino también aquellos que requieren de un cuidado particular. Es ésta una labor que se realiza con gran éxito en los linderos de lo nacional y que se ha convertido en un paradigma internacional. Los trabajos de autores extranjeros como Marion Gautreau (2016)

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

de Francia, Andrea Noble (2011) de Gran Bretaña y de Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2006) de Brasil, dan cuenta de ello, pues analizan las imágenes fotográficas de este valioso archivo para enriquecer sus estudios sobre fotografía mexicana.

Aunado a ello, la Fototeca del INAH y el Sinafo han sido pioneros en la instauración de una revista que versa sobre la fotografía mexicana y los estudios que se realizan en torno a dicha materia. Ahora, con casi veinte años de haber comenzado la publicación de la revista *Alquimia*, podemos asegurar que es de lo más destacado en el mundo de la fotografía en el país. Multicitada en los trabajos académicos, proveedora de novedades de investigación en los ámbitos histórico, social, estético, técnico, entre otros, ha dado muestras claras del interés del público por leerla y aprender de ella.

Todo ello hace, a mi parecer, que la Fototeca Nacional del Sinafo sea la joya de la corona, como señala la investigadora Claudia Canales,<sup>1</sup> pues sabemos de cierto que desde ahí se ha dado forma y destino a diversos archivos gráficos y visuales que, a su vez, contienen muchas joyas más. Es pues una imagen emblemática de lo que representa para nuestra institución; estoy convencida, después de 36 años de labor que, como en algún momento señaló el Dr. Sergio Raúl Arroyo, el Instituto, en efecto, es: “el alma de México”.

Sea pues que este breve recuento sobre la creación y funcionamiento de la Fototeca sirva para que las generaciones venideras puedan valorar lo que tenemos frente a nosotros, ahora con el acervo digitalizado en su mayoría, que brinda un servicio de primera al ofrecer la posibilidad de consultarlo por Internet, además de revisarlo, analizarlo y difundirlo para generar una cultura visual, una memoria gráfica, una impronta de lo que hemos sido.

### La importancia de llamarse Casasola

**E**n 1976 era toda una aventura salir de los aires contaminados del entonces Distrito Federal para llegar a

<sup>1</sup> Véase dicha mención en el artículo de Claudia Canales que aparece en este mismo número de la revista.

la airosa Pachuca, en Hidalgo, donde un nuevo y reluciente archivo llamaba la atención de profesionales y aficionados de la imagen, estudiosos de la historia, críticos del arte, sociólogos, politólogos, entre otros especialistas de las ciencias sociales y humanas, aunados a aquéllos más avezados en las novedades archivísticas, que se asomaban a esas tierras para cotejar, confirmar y observar las piezas inéditas que presentaba ese nuevo archivo. Definitivamente fuimos llamados con ello a observar un nuevo escenario nacional.

El ex convento de San Francisco es el lugar que, hasta ahora, resguarda el más importante de los archivos nacionales de fotografía. Se le conoce desde un principio como “Archivo Casasola”, porque éste fue la primera colección que se adquirió. Provenía con sus cajas y nombres escritos de eventos, personajes, ubicación geográfica o temporal, así como de imágenes del siglo XX mexicano, conformadas por un importante volumen de negativos y positivos, que fue adquirido con la idea de que formara parte sustancial de nuestra memoria visual; más de medio millón de negativos llegaron a este nuevo repositorio.

Es importante señalar que el apellido Casasola se hizo famoso desde la Revolución Mexicana, y el archivo ha sido muy conocido por sus imágenes de *adelitas* y *juanés* que se presentan en diversos impresos, libros, foros, carteles, entre otros; además, porque en diversos libros de texto de historia y civismo se presentaban tomas de Porfirio Díaz en distintos momentos de su mandato; o bien, retratos de Francisco I. Madero mientras trabajaba por la causa antirreeleccionista o al ocupar la silla presidencial tras derrotar al dictador. También por el recuerdo visual del general Emiliano Zapata, quien posó de pie en un hotel de Cuernavaca para un fotógrafo, mirándolo de frente con su rifle y sus cananas. Imborrable es la presencia de Doroteo Arango, mejor conocido como Francisco Villa, con su sombrero de fieltro de ala ancha, traje militar y rostro expresivo, incluso cuando derramó sus lágrimas frente a la tumba de Madero, o cuando algunos fotoperiodistas mostraban la ropa ensangrentada de Madero y Pino Suárez para ser captadas en una escena de suyo difícil y muy dolorosa, pues el cuadro

ocurrió justo después de su ejecución (figura 1).

Cómo no recordar a Carranza en el Congreso Constituyente de Querétaro, o cuando yacía muerto en su ataúd. Por primera vez en la historia de la imagen aparecieron los campesinos en acción, las mujeres acompañándolos o teniendo un papel primordial, muchas veces después de una batalla. Otras veces se ven en los vagones de ferrocarril que el mismo Porfirio Díaz mandó construir, medio que fue protagonista sustancial para facilitar el tránsito durante el movimiento armado.

Todas estas imágenes han formado parte de nuestra historia reciente. Ahí podemos identificar o dar identidad a cada

uno de los caudillos, a la gente en “la bola”, a los cadáveres de la Decena Trágica de aquel febrero de 1913. Ahí están aquellas imágenes de los que quedaron yacentes cerca de los postes de luz, que pensaron que esos enormes cilindros metálicos los cubrirían de los balazos. Así también vemos a los cuerpos desnudos amontonados cuando fueron quemados en los llanos de Balbuena (Monroy Nasr, 2011).

Gracias a las imágenes captadas con las lentes de las cámaras de alrededor de cuatrocientos ochenta y tres fotógrafos que dotaron de sentido al archivo, los jefes y caudillos revolucionarios no pasaron inadvertidos en diversos retratos individuales y colectivos, con sus huestes o posando al fotógrafo en turno, con sus cananas, sus trajes de batalla, los zapatos, las botas de montar llenas de tierra y lodo (Gutiérrez Ruvalcaba, 1996). Están ahí, en las placas y en los negativos que realizaron los fotógrafos, retratos de frente, perfil o plano americano, lo cual permite conocerlos y tener una idea clara de su forma de vestir, de montar a caballo o de su preferencia por usar bigote o barba.

Importante es el hecho de que algunos fotógrafos se transformaron en fotorreporteros a la luz de los eventos de la guerra interna. Por ejemplo, los que salieron de sus estudios o gabinetes para captar escenas de guerra en las calles, como hizo Antonio Garduño



Figura 1. Las fotografías de la Decena Trágica nos mostraron muchos rostros, incluso los de algunos fotorreporteros. En esta imagen, Agustín Víctor Casasola y unos compañeros de oficio sujetan las ropas ensangrentadas del presidente Francisco I. Madero después de su ejecución ordenada por el usurpador Victoriano Huerta el 22 de febrero de 1913 ©Núm. de Inv. 39032, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

(Castañeda y Escorza, 2017). Por su parte, algunos extranjeros que se encontraban en el territorio nacional salieron a fotografiar la revuelta armada, como el alemán Hugo Brehme, quien captó, sobre todo, escenas notables de la destrucción de edificios y casas en la Decena Trágica (Casanova, 2017: 129-163). De tal suerte que los fotorreporteros transformaron su manera de trabajar *in situ* y procuraron capturar el momento oportuno para informar a la población o para resguardar una memoria visual de tan inesperado evento que alteraba la vida cotidiana.

### Develar algunos misterios fotográficos

¿Quién no recuerda la pareja de la “adelita” abrazada a su Juan, sentados cerca de las vías del tren, compartiendo un pedazo de día? ¿Quién no ha visto la imagen de la mujer que se asoma desde uno de los vagones del tren? Una placa que es mucho más que ese rostro y esa figura central. Una placa de vidrio de 5 x 7 pulgadas, que presenta un quiebre en el cristal producto de un accidente vial, ya que el joven Gustavo Casasola, nieto de don Agustín Víctor, llevaba la placa para que se imprimiera en la revista de José Pagés Llergo. El tranvía en el que viajaba se frenó repentinamente, lanzándolo al frente desde su asiento. Hasta ahí llegó



Figura 2. Las “adelitas” han sido muy estudiadas y utilizadas en diversos carteles, libros, revistas, eventos, para mostrar la mujer mexicana brava y fuerte. Su uso social ha sido diverso y su origen tuvo que ser analizado para evitar equívocos históricos del personaje ©Núm. de Inv. 5670, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

Gustavo sin soltar la caja de cartón que guardaba la placa, pero la fractura fue inevitable, como lo narró el propio nieto de don Agustín (figura 2).

Ése era uno de los misterios que se resguardan en el archivo, pero resultó necesario narrar ese trozo de historia oral, vinculado al propio archivo, para conocer por qué el negativo de vidrio tan reproducido aparece con un quiebre sustancial.<sup>2</sup> La placa se ha copiado bajo muchos contextos en carteles, libros, tazas, entre otros, pero sobre todo la parte donde aparece la fuerte y decidida Adelita, la cual sobresale del vagón por el gesto de fiera y decisión que muestran su rostro y su cuerpo. Esa imagen paradigmática del archivo ha sido revisada y comentada tantas veces que las *adelitas* pasaron a ser cocineras, compañeras de batalla, hasta “prostitutas” que iban en los vagones.

<sup>2</sup> Entrevista inédita realizada por Rebeca Monroy Nasr a Gustavo Casasola en la ciudad de México, el mes de agosto de 2005.

Todo ello dependía de quién la interpretara y cómo lo hacía. Sin embargo, aparece del otro lado de la placa un grupo de mujeres que muestra diferentes gestos y actitudes. Llama mi atención principalmente aquella al frente, vestida de blanco y con su rebozo enredado a la cintura, que enmarca su avanzado embarazo. La imagen contiene un profundo relato de historia de la vida cotidiana, pero ha sido poco mencionada y menos estudiada. Algo impensable en los anales de la fotografía de principios del siglo xx, porque de esa época es raro encontrar imágenes de mujeres revolucionarias o no, embarazadas. He ahí la riqueza de un archivo que, en una sola placa, permite observar una cantidad de detalles por confirmar, haciendo necesario obtener certezas al confrontar con otras fuentes y, con ello, abrir nuevas y más profundas vetas de trabajo y de conocimiento.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Para comprender el concepto de “certezas” con la historia y la fotografía, véase a Claudia Canales (2013: 17-42).

Finalmente cabe señalar que fueron dos los investigadores los que develaron el misterio y nos permitieron comprender cabalmente esa placa, a partir de la aplicación de una metodología que se ha dado por llamar “biografiar la imagen”, y con ello, detectar su uso social primigenio. Ambos especialistas encontraron publicada la imagen en el ejemplar del 8 de abril de 1912 del diario maderista *Nueva Era*, donde el pie de foto acentúa: “Defenderé a mi Juan”, y subraya la presencia de aquellas mujeres que acompañaban a los revolucionarios a la batalla que iban a librar contra Pascual Orozco, en Chihuahua. Como bien lo estudió Miguel Ángel Morales y abundó en ello Daniel Escorza, se develó que la imagen fue producto de la cámara de Gerónimo Hernández.<sup>4</sup> Gracias a la gran memoria de Gustavo, nieto de Agustín Víctor Casasola, ahora sabemos que la toma fue parte del legado que hizo Gerónimo a su compadre Casasola cuando decidió convertirse en juez de lo civil en el pueblo de Tlalpan, entonces en las orillas de la ciudad.<sup>5</sup>

De esta manera, la placa más famosa de mujeres revolucionarias pasó a formar parte de las más relevantes y solicitadas imágenes del Archivo Casasola, capturada por Gerónimo Hernández, a quien hasta ahora se le da el crédito que merece, y que ha dado la vuelta al mundo acompañando textos, ilustrando historias y acompañando a políticos para otorgarles un certificado de legitimidad con la Revolución Mexicana (Escorza, 2006: 160).

Ahora bien, es innegable para propios y ajenos que, desde esos años, el Casasola es el más famoso y difundido de los acervos fotográficos de nuestro país, que fue resguardado con gran ahínco por una familia

<sup>4</sup> Es Miguel Ángel Morales (2006: 72) quien cuestiona a Mraz, ya que éste argumenta que la Adelita va en el vagón de las prostitutas, pero no hay elementos, documentación o pistas que así lo señalen. Por otra parte, Daniel Escorza (2009: 143-168) aclara el papel del fotógrafo. Por cierto, agradezco a este último que me haya proporcionado el dato preciso de la imagen en cuestión. Además, se ha cotejado en la prensa de la época que en la inicial de Gerónimo se usaba la “G” y no la “J”. Por lo menos así firmaba Hernández sus imágenes en la prensa de la época.

<sup>5</sup> En la entrevista que realizó Monroy Nasr a Gustavo Casasola, comenta éste que, incluso, en su acta de nacimiento aparece Gerónimo Hernández como el juez que lo registra al nacer, y que partir de ello se hizo compadre de Agustín Víctor.

de larga tradición fotográfica y ahora se encuentra en manos de la Fototeca Nacional del Sinafo. Una joya patrimonial.

Esa generación, conformada por Agustín Víctor y su hermano Miguel Víctor Casasola —quien según datos encontrados recientemente por Daniel Escorza también recibió el nombre de “Víctor”—, ahora sabemos, recuperaron, coleccionaron y resguardaron las imágenes de la revuelta armada creadas por ellos y por otros fotógrafos nacionales y extranjeros, además de develar cerca de seiscientos mil negativos, según las indagaciones de Gutiérrez Ruvalcaba (1996) en el propio archivo. Así, otras generaciones de la familia se gestaron al calor de los disparos de la cámara, de las emanaciones de los líquidos del cuarto oscuro, de la impresión en papel plata sobre gelatina. Ya lo decía Agustín Víctor Jr., hijo del decano de la fotografía, que los Casasola portaban el “sello de la casa” desde el apellido. En alguna ocasión comentó este último a Antonio Rodríguez, crítico de arte y periodista portugués: “¡Oiga usted, yo creo que es cuestión de sangre! Luego luego nos da por la cámara. ¡Parece que nos amamantaron con revelador!”

Hijos, nietos, hasta bisnietos y más, siguen activos en la escena fotográfica, toda una casta que ha forjado una leyenda, muchas historias y ahora cada día se sabe más sobre ellos y, también, se reconoce su valía como archivo y patrimonio nacional (Escorza, 2014a).

En aquellos años iniciáticos de la ftohistoria, es decir de historiar con imágenes, algunos folletos subrayaban la importancia de su legado, entre ellos, por ejemplo, aquel impreso que difundió el Partido Revolucionario Institucional (S.A., 1988), pero, sobre todo, la obra fotográfica se dio a conocer mucho antes gracias a la amplia circulación de *Historia gráfica de la Revolución*, publicada en 1942, de la cual se editaron 5 cuadernillos en 15 volúmenes. Después, Gustavo Casasola editó con Trillas otras versiones, como la de 1960 con 10 tomos, una historia nacional hecha con fotografías que lleva el nombre de *Commemorativa*. La segunda edición de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1970*, como su título lo indica llega ya hasta el periodo del presidente Luis Echeverría,

consta de 10 volúmenes, 3 760 páginas y, según John Mraz, 11 500 fotos.

El título tuvo una gran acogida pues fue reimpresso en 1962, 1964 y 1967.<sup>6</sup> Adicionalmente, *Seis siglos de historia gráfica de México*, también de Gustavo Casasola, no se quedó atrás: en formato carta y empastada de lujo, fue publicada en 1962 y se reimprimió en 1964, 1966, 1967, 1968 y 1969. Constaba de 18 000 fotos repartidas en 3 248 páginas impresas, según cálculos del fotohistoriador Mraz.<sup>7</sup>

Y si bien tiene razón Mraz al subrayar la falta de calidad en la impresión de las imágenes, imposible no pensar e inferir, a partir de su éxito editorial, que esta obra ha sido uno de los ejes documentales y visuales más sólidos en nuestro país, que ha dado la vuelta al mundo con el nombre de Casasola por el frente, aunque muchos otros nombres aún quedan en el anonimato fotográfico.

Sin embargo, los misterios abundan en las placas; develarlos es labor de los estudiosos profundos, de quienes conocen la historia, la imagen, y pueden decantar sus conocimientos de diferentes maneras para analizarlas. Con ello pueden establecer nuevas formas de lectura desde diferentes perspectivas y conceptos, pues la polisemia de la toma puede adentrarnos en la verdad iconográfica, como la llama Boris Kossoy:

Se tiene así un documento especular de apariencia, producto de un proceso de creación/construcción, ambiguo por excelencia. Se presta como evidencia documental de algo que ocurrió en la realidad concreta; sin embargo, no significa que sea un registro fidedigno de la realidad o de una realidad absoluta. Se trata apenas de una *verdad iconográfica* [...] (figura 3).

<sup>6</sup> Agradezco a Daniel Escorza, especialista en historia de la fotografía mexicana, su documentación respecto de las ediciones de la obra de Gustavo Casasola. John Mraz nos confirma esa información sobre las reimpresiones de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1970*, mas como señala Escorza, esto no modificó lo sustancial del material visual originalmente publicado.

<sup>7</sup> Para mayor información, véase John Mraz (2014: 296). Agradezco también a Daniel Escorza su ayuda invaluable para aclarar los datos de estos materiales.

<sup>8</sup> Boris Kossoy (2007: 44 y 45). Traducción de la autora del presente artículo.

## Lo cimientos y sus creadores

Fue en el año de 1974 cuando se inició el trato con la mayor parte de la familia Casasola, con los hijos directos del decano de la fotografía, y en 1976 se consolidó el traspaso del archivo que consta de más de medio millón de placas de vidrio, acetatos, negativos de diferentes formatos y tamaños, así como de algunos positivos. Por cuestiones meramente logísticas y de espacio se trasladaron al ex convento de San Francisco, en Pachuca, Hidalgo, con la idea de reforzar el cuidado del patrimonio cultural nacional.<sup>9</sup>

Con gran asombro de todos aquellos que queríamos conocerlo, verlo, estudiarlo y analizarlo, o por lo menos saber de su contenido, debimos esperar un largo y cuidadoso proceso de limpieza, restauración, consolidación y organización inicial, utilizando materiales desacidificados en carpetas y papeles adjudicados placa sobre placa, negativos y positivos *vintage* que aparecieran en el acervo. Aunado a ello, los numerales adjudicados y sus identificaciones con la captura y reconocimiento de materiales, fechas, eventos, lugares, personajes, fueron otros datos valiosos para el archivo y el investigador.

Además, dicho evento consistió en un acontecimiento impresionante porque el archivo se lo llevaron “fuera de la ciudad”; ya que hemos estado acostumbrados a un centralismo implícito, nos sonó extraño que saliera del centro político, social y cultural hegemónico del momento. El lugar fue elegido por su primer director, Arturo Herrera Cabañas, quien estuvo al frente varios años tratando de encontrar la cuadratura del círculo, invitando a fotógrafos, fototecarios, conservadores y restauradores que se inauguraban en las lides de la fotografía archivística. Posteriormente

<sup>9</sup> Dado que se trata de una historia reciente, se ha tenido que recurrir, por supuesto, a la historia oral y a la entrevista cibernética. Aquí en gran medida se compilan los testimonios de algunos de los más importantes actores de la época; por ello, agradezco a Juan Carlos Valdez su ayuda al proporcionarme información concerniente a algunos procesos que aún no se han escrito o consignado. Es importante que quede una huella para la memoria en este presente-futuro, antes de que el olvido lo abarque todo. Dicha información, inédita todavía, fue recabada el día 26 de julio de 2016 por vía electrónica.

la dirigiría Arnulfo Nieto Bracamontes y poco después Eleazar López Zamora.<sup>10</sup>

Fotógrafos como David Maawad, que venía de su oriunda Oaxaca, se incorporaron con entusiasmo para participar en el proyecto; otros se fueron sumando poco a poco, como Alicia Ahumada, Flora Lara, Marco Antonio Hernández, Gilda Noguez, Rolando Fuentes, Alejandra del Valle y Servando Aréchiga; años después, en 1985, con Juan Carlos Valdez, entre otros integrantes más, se forma el equipo que daría forma al proyecto concebido por López Zamora, que llegó a encabezar el archivo. Éste venía de trabajar al lado del doctor Carlos Martínez Assad, entonces director del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIS-UNAM), cuando fue llamado para organizar el acervo fotográfico del Instituto.

En ese entonces se sumó al proyecto universitario, dirigido por Martínez Assad, una mujer admirable, quien también se preocupaba por el rescate del material visual, sobre todo del fotógrafo Raúl Estrada Discua. Así llegó Margarita Morfín al INAH, donde trabajó incansablemente hasta el año de 2015, cuando se jubiló y poco después lamentablemente murió.<sup>11</sup> Ahí posiblemente Margarita Morfín aprendió las primeras formas del trabajo archivístico de la fotografía, pues era una labor que iniciaba con el ánimo festivo y el interés que demostraba por la conservación de los materiales.

Es importante subrayar que la labor de Eleazar López Zamora fue sustancial para el excelente desarrollo y capacidad de acción y resolución del entonces Archivo Histórico Fotográfico (1978), pues como director de la Fototeca Nacional se entregó en cuerpo y alma para dar forma y sentido al resguardo de los materiales, además procuró los cuidados de elevada calidad con los entonces novedosos materiales desa-

<sup>10</sup> *Ídem.*

<sup>11</sup> Comunicación verbal sostenida el 24 de julio de 2016 con el Dr. Carlos Martínez Assad, en Pachuca, Hidalgo.



Figura 3. Los misterios a resolver y la verdad iconográfica. Esta imagen, según John Mraz, lleva el título de *Gente escondida en un sótano durante los bombardeos*, de un autor no identificado, de la Colección Archivo Casasola; según Rosa Casanova, se titula *Refugiados*, de Sabino Osuna, de la Colección Archivo Felipe Teixidor, febrero de 1913 ©Núm. de Inv. 451474E, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX.\* Fuente: Rebeca Monroy Nasr y Samuel Villela (coords.) (2018).

cidificados, así como el uso y acondicionamiento de bóvedas especiales, destinado a los materiales, que tuvieran las condiciones idóneas de humedad y temperatura. Mientras en la Fototeca se profundizaba en la titánica labor de identificación de tan valioso material histórico-visual, a la par se ofrecía un servicio de consulta e impresión en papel de fibra, y después de resina, para los usuarios de las imágenes que cada día aumentaban su demanda.<sup>12</sup>

La tarea de resguardo de los materiales implicó la obtención de equipos profesionales como cámaras, lentes, ampliadoras profesionales y toda clase de aditamentos, los cuales fueron llevados al lugar para la reprografía y el cuarto oscuro, pero también para la limpieza, restauración, consolidación, conservación y consulta de los materiales ahí depositados. Con ello dio inicio uno de los más importantes sustentos foto-

\* Respecto de la figura 3, ésta ha sido estudiada por varios especialistas e historiadores de la imagen. Algunos citan que corresponde a un autor, otros no la adjudican a ninguno, pero lo que importa es penetrar en el periodo, en el momento de creación, si fue publicada o no, y de esa manera se puede biografar la imagen, obtener una identificación y, con ello, la certeza de su autoría y del evento narrado visualmente.

<sup>12</sup> Comentarios vertidos el 24 de julio de 2016 por el fotógrafo y editor David Maawad y por el Dr. Carlos Martínez Assad.

gráficos: por un lado, los materiales fueron reconocidos como parte del patrimonio nacional, por primera vez, con la idea no sólo de guardarlos y mantenerlos en excelentes condiciones a través de tratamientos adecuados, también para uso y consulta de interesados, especialistas y estudiosos de la imagen o de las ciencias sociales o científicas. Es decir, cualquier profesional interesado en el mundo de la imagen, civismo, geografía, historia, historia urbana, historia social, cultural o de las mentalidades, historia de género o de la vida cotidiana, entre otros. Ahí se dieron cita para solicitar los materiales impresos de las novedosas placas. Es por ello que una clave sustancial más en ese momento fue la elección del tipo de metodología para poner los materiales en orden y a resguardo, y con ello, evitar su deterioro, mantener su conservación y permitir su consulta pública.

Todo ello formó parte sustancial de los propósitos de la ya entonces Fototeca del INAH (1980-1982), que recibió posteriormente el nombre que ahora lleva: Fototeca Nacional (1997), justamente porque empezó a dar servicio, además, a otras fototecas del país, brindando asesorías y trabajos de inducción a la conservación y resguardo del patrimonio fotográfico, lo cual llevó a cabo Eleazar López Zamora con gran tesón hasta el año de 1993. Es justamente en ese año cuando se crea el Sinafo, el cual opera bajo el manto de la Fototeca Nacional, cuya labor titánica consiste en asesorar y proporcionar bases fundacionales y de conservación a otras fototecas del país, tareas que se mantienen vigentes hasta la fecha, aunadas a otras más.<sup>13</sup>

En aquel primer impulso era necesario que se abrieran plazas para fototecarios y fotógrafos que hicieran las delicias del trabajo de rescate y reproducción de los materiales. Hasta ahí llegó Alicia Ahumada, joven irredenta que cambió de rumbo: se inició en el ex convento de Culhuacán al llegar de su natal Chihuahua, primero como secretaria y después poco a poco se formó como fotógrafa. Hacia finales

de la década de 1970, acompañada de su camarita Pentax de 35 mm, realizaba sendos viajes al interior de la república. Uno de ellos la llevó a Marquelia, en Guerrero, una playa virgen y solitaria donde un pescador afrodescendiente y su amorosa esposa mestiza guapa, cocinaban el pescado fresco del día, ofrecían una cabaña para el descanso de sus atrevidos visitantes y nos atendían a cuerpo de rey con su simpatía y enorme entusiasmo. Lo que recuerdo es que, después de pensarlo entre la arena y el mar, la brisa y las estrellas titilantes, Alicia Ahumada empacó sus cosas y se subió de nuevo a su Volkswagen azul. Decidió marcharse del entonces D.F. para aterrizar en la Bella Airosa, donde inició un nuevo, prolífico y exitoso camino fotográfico.<sup>14</sup>

Es factible asegurar que, gracias a las labores realizadas en la tierra de los minerales, del paste y de los magueyes, se creó un nuevo oficio y profesionalismo con la imagen. Recuerdo haber llegado en aquellas mañanas frías, con el viento cruzado, el cielo azul cerúleo y las nubes blancas que modificaban sus volúmenes rápidamente, para ver a David Maawad y Alicia Ahumada aplicando técnicas antiguas en el patio del ex convento: con prensas de 8 x 10 pulgadas contenían un negativo de ese tamaño, imprimiendo con luz solar sus gomas bicromatadas o las cerúleas cianotipias, entre otras técnicas alternativas y de novedosa implementación a finales del siglo XX. Ahí estaban ellos experimentando, trabajando, buscando afanosamente mejorar las calidades de la imagen. En aquellos años era notable que mostraran el camino por venir, recuperando técnicas decimonónicas; por lo anterior, fueron a Rochester para conocer los antiguos métodos de trabajo. También implementaban los que usaron Edward Weston y Tina Modotti para imprimir sus placas, entre ellos las platinotipias o paladios platinos, así como la impresión con sales de oro. Cargados de novedosas y antiguas técnicas en su maleta, los fotógrafos regresaban a Pachuca para rehacer, reimprimir y recuperar antiguos métodos, con

<sup>13</sup> Agradezco a Juan Carlos Valdez que me haya proporcionado la valiosa información que aquí presento.

<sup>14</sup> Comunicación personal, inédita, en cotejo con Alicia Ahumada, sobre sus vivencias desde 1978 hasta el 24 de julio de 2016, en Pachuca, Hidalgo.

las calidades que el siglo XIX y principios del XX proveían a la fotografía. Todo ello formó parte del trabajo fino y delicado de recuperar las técnicas antiguas o históricas, con la idea de recrearlas y conocerlas a fondo. A su vez, este tipo de capacitación dotaba a los fotógrafos de un conocimiento profundo de su materia de trabajo. Este tipo de labores fueron retomadas años después por investigadores y fotógrafos con la idea de recrear formas estéticas, recuperadas a modo experimental dentro de la fotografía posmoderna, elementos que se implementarían bajo el signo de técnicas antiguas o de tecnología alternativa.<sup>15</sup>

Sumado a ello, los fotógrafos Ahumada y Maawad perfeccionaron su sistema de revelado e impresión con materiales de la época, lo que los llevó a destacar tanto por sus imágenes icónicas como por su gran control y habilidad en el cuarto oscuro. Maawad lograba obtener tonalidades impensables en los negros profundos, más negros medios, negros y medios blancos, sin llegar al blanco absoluto, un sistema de zonas propio que lograba lo que Weston y Adams deseaban: los 52 tonos del blanco y negro desde un negativo firme en su revelado, hasta una impresión delicada y fastuosa. Para principios de la década de 1980, David Maawad decidiría dejar la Fototeca del INAH para trabajar por su cuenta. Alicia Ahumada continuó su labor como fotógrafa en las acondicionadas celdas del ex convento, para convertirse en agente libre o *free lance*, ya en la década de 1990.

En esa época, la experiencia y la capacidad organizacional de David Maawad lo habían convertido en un fotógrafo de sutiles y profundas tonalidades entre el blanco y negro, y después editor implacable e impe-

<sup>15</sup> Carlos Jurado fue parte sustancial de la recuperación de medios alternativos y tecnologías antiguas en la Universidad de Veracruz, con sede en Xalapa, desde 1974. Fue el primer profesor reconocido que mostró a sus alumnos un camino no convencional y también fundó la licenciatura en fotografía en dicha institución, única en ese momento en el país. Ello aunado al gran libro mágico de fotografía que surgió (Jurado, 1974), recupera la historia entretejida con el mito y mostró un nuevo camino por andar con las cámaras estenopeicas y los recursos de la época. Para mayor información véase tanto la revista *Alquimia*, año 12, núm. 36, mayo-agosto de 2009, como a José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada (eds.) (2011).

cable de libros de fotografía, a la par que seguía plasmando imágenes con su cámara fotográfica para saciar su “sed de imágenes”, como lo señala él mismo.<sup>16</sup>

Alicia Ahumada permanecería más tiempo entre los químicos y papeles fotosensibles del cuarto oscuro, lo que la llevó a que fuera considerada la mejor impresora de fotografía del país. Importantes profesionales de la lente le confiaron no sólo el revelado de sus negativos, también la delicada impresión de sus positivos, para satisfacer el mercado nacional e internacional, entre ellos Víctor Flores Olea y la estadounidense nacionalizada mexicana, Mariana Yampolsky, con quien trabajó y se compenetró Alicia hasta construir una mirada entre ambas, entre toma, revelado e impresión, que se sabía la una a la otra, incluso compositiva, formal y temática, al grado de que Yampolsky le confió su material fotográfico hasta el día en que murió el 3 de mayo de 2012.

### Un nuevo oficio: historiar con imágenes

Como se ha mencionado, con la instalación del Archivo Casasola se gestó una nueva veta de trabajo para los historiadores y estudiosos de las imágenes. Cuando se dio a conocer el amplio acervo y gracias a la consulta pública, en sus primeros momentos fue factible revisar los originales en su materialidad inicial; es decir, un entrenado fototecario los sacaba de la bóveda, retiraba la funda desacidificada con guantes y, cabe destacar, sólo dicho personal manejaba los materiales solicitados. De tal suerte que el estudioso podía ver las placas de vidrio, acetatos, negativos de 35 mm, de 6 x 6 cm o de 11 x 14 pulgadas, entre otros.

De esta manera se podía observar en directo las placas que los Casasola, Antonio Garduño, Manuel Ramos, Gerónimo Hernández o cualquier otro fotógrafo de la época hubiese tomado, y constatar también la calidad formal de la imagen y la calidad de revelado; con ello, por ejemplo, era posible darse cuenta del estado de conservación, es decir, si la placa, o negativo,

<sup>16</sup> David Maawad, Carlos R. Martínez Assad y José Antonio Rodríguez (2015: 10).

estaba bien revelada, si le faltó tiempo de exposición o si tenía algún problema de fijado original, entre otros. Además de su estado de conservación, había la posibilidad de analizar los metadatos, que en ese entonces era la información que el fotógrafo mismo imprimía en la placa, fuese identificando al personaje, el evento o la fecha, la mayor parte de las veces colocada en las orillas del negativo, bien si había encimado su nombre o borrado el original, dando pistas para documentar la autoría. En resumen, se trataba de un privilegio que hemos perdido en la era digital, pues actualmente consultamos los materiales en las pantallas y observamos los datos que fielmente han obtenido de los catalogadores. Se han implementado diversos sistemas; han tenido lugar arduas discusiones sobre qué tipo de plataforma digital y qué tipo de información se debe proveer, y se han dado con los años laborosas discusiones buscando que la consulta se haga más accesible y con el mayor número de datos posible de la imagen.

Nada como observar y analizar el original directo. Sin embargo, pese a que hemos perdido la opción de observar de frente e *in situ* los negativos o copias *vintage* de la época, me parece que la digitalización de las imágenes ha sido la mejor opción. Si con ésta se pierden o quedan en el olvido algunos datos sustanciales, lo cual es comprensible pues es mucho más rápida la consulta para los interesados, también es mucho más seguro para los originales ya que se evita el contacto de las manos en los materiales fotosensibles, evitando que se transmitan hongos, bacterias y toda clase de microorganismos que afectan ostensiblemente a las imágenes. Así, el hecho de que un fototecario manejara los materiales con guantes de algodón y fundas desacidificadas, permitía que no se contaminaran las placas ni sufrieran un deterioro adicional, pero no en todos los archivos nacionales había un especialista que auxiliara en dichas tareas.

Por ello, es comprensible que se aproveche la tecnología para su resguardo y rescate del acervo, así como para evitar que se produzca un deterioro mayor y dar agilidad a su consulta. A favor de ello debo comentar dos condiciones que observé en un archivo fotográfico

de la Ciudad de México y por lo cual estoy a favor de la consulta digital. La primera es que en las décadas de 1980 y 1990 se permitía al investigador, estudiante o estudioso que consultara las placas, negativos y positivos directos de los materiales, con la salvedad de que debía utilizar guantes de algodón y revisar las cajas originales. En una ocasión —aún inolvidable— escuché como se rompió una placa que había resbalado de las manos de un investigador, que, por supuesto no era especialista en fotografía sino en ciencias sociales, que no estaba digitalizada ni reproducida. Obviamente me causó un gran dolor la pérdida total y permanente de la placa, ya que muchos de los investigadores y estudiosos no estaban capacitados para el manejo de ese tipo de materiales. Incluso, el mismo investigador resbalaba las placas de vidrio y se escuchaba el chirriar de unas contra otras, lo que implicaba que se perdiera parte de la emulsión o se rallaran los negativos originales, una cuestión irreparable. Por ello, es un logro que la mayoría de los archivos nacionales hoy se puedan consultar digitalmente.

Por otro lado, también me tocó presenciar que al digitalizar los materiales se tiraban las cajas originales en las que venían los negativos y positivos impresos, cajas de papel fotográfico que podían proveer muchos datos el estudioso: época, ASA o ISO usados; tipo de negativo ya fuese de vidrio, de acetato e, incluso, tamaños de negativos empleados en diferentes periodos —la hegemonía de la placa de vidrio de 5 x 7 pulgadas, o el uso reiterado del negativo de 35 milímetros, por ejemplo—. También venían datos como el precio y la casa distribuidora con su dirección. Es lógico suponer que los archivos nacionales no pueden resguardar todo ello, pero lamenté el caso que tuvo lugar en ese archivo nacional de la Ciudad de México, dado que para siempre se perdieron datos, irreparables, sobre las formas de trabajo y las descripciones que en el cuerpo, costado o solapas de las cajas hizo el autor, así como otros datos importantes que obviamente se destruyeron durante la transición de lo analógico a lo digital. Necesario, es cierto, pero en el camino mucha información ya quedó de manera irreparable en el olvido.

## Prolegómenos de la fotohistoria

Con esos avances en materia de archivística y consulta, la historia de la fotografía mexicana tuvo la posibilidad de ser trabajada, como hasta ese momento no se había podido realizar. Las labores de investigación y difusión en materiales editoriales producidos por Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández, a las que se sumarían las de otras manos y ojos fotográficos para revisar, buscar o montar, trataron de armar nuestras estructuras para la consulta de los materiales fotográficos y brindar atención a un público ávido de tomas nuevas, contrastantes, abriendo la posibilidad de ofrecer un refugio y una salvación experta de y para las imágenes. Definitivamente con ello salieron a la luz vetas importantes para el estudio de la historia de la fotografía mexicana, de historias gráficas, de temas y subtemas de representaciones varias, así como el estudio de las imágenes como documento social, histórico, político y estético. Y con vetas aún por explorar.

Flora Lara Klahr fue la primera en lanzar un acercamiento biográfico-laboral al trabajo de Agustín Víctor Casasola, demostrando que no todo el acervo había sido formado por el periodista y fotógrafo, sino que también habían participado su hermano Miguel y muchos otros colegas. La investigadora demostró que Casasola no sólo tenía una colección sobre la Revolución Mexicana, sino que su material iba más allá de ello.<sup>17</sup> De ese modo me parece que se inició la ruptura de un mito, pero también creció el interés por develar los mitos creados en torno a los archivos y las imágenes que contenían. Es decir, comenzó la crítica a las fuentes provocando que la fotografía cobrara presencia propia, capacidad discursiva, análisis lejos de las artes plásticas, para encontrar su propia historia y gramática visual. Importante porque hasta ese momento se consideraba a la fotografía y a sus autores como elementos incuestionables: la primera tenía un aura de innegable, irresistible y producto neto de la realidad.

<sup>17</sup> Con “Agustín Casasola y Cía. México a través de sus fotografías”, paradigmático y contundente texto, Flora Lara Klahr (1984) da a conocer las novedades de su investigación.

A partir de ese momento empezaron a surgir diversos estudios, pocos en realidad, que mostraban que la imagen iba más allá de sí misma, y con ello, el estilo de historiar se abría como nueva veta de trabajo. La búsqueda de los autores, de las biografías, de los intereses gestados alrededor de las imágenes, de las categorías de análisis, eran los retos que empezaban a visualizarse para una nueva profesionalización: los historiadores de la fotografía.

Otro de los eventos sustanciales de la época fue la creación, en 1976, del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), donde se procuró promover la investigación, conceptualización, difusión y exhibición de la fotografía mexicana. Conformado inicialmente por los fotógrafos Pedro Meyer, Lázaro Blanco y la crítica de arte Raquel Tibol, posteriormente se les unieron profesionales de la lente como *Adolfotógrafo*, Aníbal Angulo, Daisy Ascher, Armando Cristeto, Lourdes Grobet, Patricia Mendoza, Pablo Ortiz Monasterio, José Luis Neyra y Jesús Sánchez Uribe. Tal era el cúmulo de imágenes testimoniales, documentales y estéticas que se creaban en el día a día y que provenían del fotoperiodismo, pero también del fotodocumentalismo, que se hizo necesario crear una plataforma para discutir el papel del fotógrafo independiente, o no, de un medio editorial que aportaba imágenes novedosas y poco convencionales sobre la vida política, social y cultural de la época. De ahí emergió el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, que tuvo lugar en mayo de 1978 en la Ciudad de México, aunado a la exposición Hecho en Latinoamérica, así como el libro homónimo aderezado con textos emanados de la pluma y letra de los mismos fotógrafos, lo que lo convierte en un material invaluable para la fotografía finisecular porque, justamente, la poética de esos profesionales se ha convertido en piedra angular de la crítica, de la historia y del desarrollo de ese arte y técnica, ya que cubren una función básica en la historiografía mexicana y latinoamericana.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> La memoria del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía es un libro sustancial para comprender los movimientos fotográficos, el compromiso de los fotógrafos y la presencia de la fotografía ante los hechos vividos en aquel periodo de masivas movilizaciones sociales y duras o blandas dictaduras.

La presencia de la fotografía se dejaba sentir en el ambiente. Si bien los fotógrafos protestaron en 1977 porque ya no deseaban quedar incluidos en las artes gráficas en aquel memorable Salón Nacional de Artes Plásticas, el mismo jurado, según palabras de Armando Torres Michúa, se declaró incapaz de evaluar la fotografía como un arte gráfico, por lo cual se exigió la organización de una bienal exclusiva para este arte en México. Todo ello desató los ánimos de los profesionales de la lente que venían buscando un espacio particular, entre ellos Pedro Meyer, presidente del CME, así como de fotógrafos experimentados como Aníbal Angulo y Nacho López, o de jóvenes avezados como Rafael Doniz y *Adolfotógrafo*, partidarios de la bienal de fotografía.<sup>19</sup>

Para 1978 también se hizo presente la exhibición de los materiales que el INAH resguardaba, muchos tesoros, como lo es el primer daguerrotipo de guerra en el mundo del que se tenga noticia, fechado en 1847, aunado a otros daguerrotipos, talbotipos, colodiones húmedos, placas secas y otros materiales que abarcaban los siglos XIX y XX, los cuales mostraban la riqueza de los archivos nacionales. Por esta razón se reunió a un destacado grupo de trabajo, coordinado por la investigadora e historiadora Eugenia Meyer, para la elaboración del libro *Imagen histórica de la fotografía en México*. En todo ello participó también una joven y decidida investigadora cuyo nombre se grabaría poco después en la historia de la fotografía mexicana: Claudia Canales,<sup>20</sup> quien hizo sendos viajes a Pachuca, Hidalgo, para consultar las fotografías fechadas entre 1839 y el siglo XX. La historiadora, asimismo, consultó diversos materiales de la Hemeroteca Nacional para dar cuerpo a ese libro clásico que contó con la participación de plumas como la de la propia Eugenia Meyer, de la historiadora del arte Rita Eder, del antropólogo

<sup>19</sup> Véase José Luis Neyra (1981: 11-12) y Víctor Muñoz, Lourdes Grobet. *Fotografía y entorno* (s.f).

<sup>20</sup> La doctora Claudia Canales (1980) fue una de las pioneras en torno a la historia de la fotografía mexicana que mostró uno de los senderos metodológicos y conceptuales a seguir después escribir una biografía profunda y profesional de Romualdo García, un clásico de la fothistoria.

Néstor García Canclini y René Verdugo, fotógrafo y curador,<sup>21</sup> ejemplo paradigmático de trabajo histórico, conceptual e ideológico que puso en marcha una maquinaria que ya nunca se detendría.

Fue hasta 1980 que por primera vez se realizó la “Bienal de Fotografía”. Las paredes del Palacio de Bellas Artes fueron cubiertas con imágenes documentales de diversos géneros, formatos e intenciones varias, lo cual fue muy significativo para los fotógrafos profesionales de la prensa diaria, para los especialistas de la imagen, pero aún más para aquellos que nos iniciábamos en las lides de la cámara y del cuarto oscuro, pues resultaba que el esfuerzo de los colegas y compañeros de oficio empezaba a dar grandes frutos en los escenarios dedicados al “arte”, lo que se consideraba como elitista, arte culto, arte mayor. En ese recinto sagrado del “arte”, la fotografía se vestía de nuevo, después de más de treinta años de haberse realizado, en ese mismo recinto, en julio de 1947, la última muestra de fotoperiodismo.<sup>22</sup> Así, la fotografía periodística y documental logró entrar a un recinto restringido por años, por sus autoridades, ya que era considerada un arte inferior, una expresión visual que no merecía presentarse entre las paredes de ese bello espacio.

En 1981 tuvo lugar el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, con la presentación de obra de 17 países —dos más que en el anterior—, en el que se pondría un cimiento más sólido a los planteamientos iniciales de las visualidades compartidas de los países que eran regidos por dictaduras militares, pero también en el nuestro, cuyas voces no se dejaban escuchar, no se llevaban a cabo negociaciones con diversos movimientos y se mantenía una velada, pero contundente, represión contra corrientes rebeldes, contestatarias y antigubernamentales. Y en

<sup>21</sup> Véase a Eugenia Meyer (coord.) (1978).

<sup>22</sup> Años después, gracias al estudio de la fothistoria, nos enteramos que en 1947 se llevó a cabo, con la participación del crítico de arte portugués, Antonio Rodríguez, y del fotoperiodista Enrique Díaz, la exposición *Palpitaciones de la vida nacional*, que penetró no sin dificultades el pórtico del Palacio de Bellas Artes, pero se logró que fuese exhibida en el salón “Verde” e inaugurada por el presidente Miguel Alemán Valdés, y más aún, se publicó, aunque de manera tardía, un catálogo de la exposición. Al respecto, véase a Rebeca Monroy Nasr (2010).

medio de toda esa historia, la fotografía documentando las escenas dolorosas del momento.<sup>23</sup>

Eran años de fuertes asonadas, de alzar la voz, de mostrar imágenes, de que los medios impresos como *unomásuno* en 1976 y *La Jornada* en 1984, dieran paso a una nueva visualidad fotoperiodística. También surgió un fuerte contingente de fotodocumentalistas que procurábamos dejar huellas visuales de los movimientos sociales de la época. Todo ello denotaba una nueva generación de creadores de imágenes que, sin trabajar o colaborar en un medio editorial, compartía la convicción de la importancia de la imagen como elemento testimonial y reivindicatorio de los movimientos sociales de finales del siglo XX.<sup>24</sup>

El auge del fotodocumentalismo y del fotoperiodismo permitió, a su vez, no sólo la recreación de fotografías más audaces y denotativas, también despertó un fuerte interés para que estudiosos del arte y de las ciencias sociales se dedicaran al estudio de la fotografía. Con ello se gestaron métodos, acercamientos y conceptos inéditos para abordar la imagen. Así se comprendía que la fotografía aporta información dentro y fuera de sus orillas, que al contextualizarla se generan más de mil palabras, elementos que pueden explicar el momento



Figura 4. Fotografía documental de los “charros” del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) dispuestos a impedir el paso al Zócalo de los trabajadores del INAH y de otras instituciones adheridas en ese momento a la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), el 1 de mayo de 1983, durante el primer año de gobierno del presidente Miguel de la Madrid. Autora: Rebeca Monroy Nasr.

<sup>23</sup> El Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía tuvo lugar en La Habana, Cuba, en 1984. El cuarto se realizó en Caracas, Venezuela, en 1993. Tres años después se convocó el quinto coloquio en México, esta vez estuvo a cargo del Centro de la Imagen, con la colaboración de la Fundación Pedro Meyer, pues por motivos internos el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) dejó de existir institucionalmente en la década de 1990. El Centro de la Imagen, que fue inaugurado en 1994, retomó por muchos años la labor realizada por el CMF y profundizó aún más en ciertas tareas de divulgación, capacitación, exhibición y de tipo editorial, como fue la creación de la revista *Luna Córnea*. Incluso, el Centro de la Imagen heredó y ahora resguarda la colección fotográfica del Consejo.

<sup>24</sup> Para ello, véase a véase *Con el deseo en la piel: un episodio de la fotografía documental a fines del siglo XX*, de Rebeca Monroy Nasr (2017).

en que se creó, los fines para los cuales se realizó, sus usos sociales, así como identificar los elementos técnicos, formales, temáticos e ideológicos que la conforman. Pero el tema esbozado sobrepasa los límites de este artículo, que sólo busca mostrar los alcances de la Fototeca Nacional, que ha puesto sus materiales al servicio de los estudiosos de la fotografía mexicana.

### Un rollo sin fin

El hecho de que en la década de 1970 se necesitara un repositorio que estableciera las pautas para el resguardo del patrimonio fotográfico en el país, no fue un

evento aislado ni gratuito. Que el *boom* fotográfico se compartiera con los intereses de historiadores y críticos de arte, orilló a que los profesionales de la lente hicieran un llamado a buscar, generar y crear nuestra historia de la fotografía. Una necesidad imperiosa que empezó a dar sus frutos de manera excepcional.

Un evento cruzó el camino de las sales de plata hacia la Fototeca, pues en Pachuca se llevó a cabo el Primer Coloquio Nacional de Fotografía, donde se dieron cita, bajo aquellos cielos de nubes blanquecinas, los fotógrafos de prensa, de los medios, documentalistas y experimentadores visuales. Recuerdo claramente la presencia de los fotógrafos más avezados en el arte de la aprehensión de imágenes; por supuesto se encontraban todos aquellos jóvenes que hacían fotoperiodismo, los que trabajaban el documentalismo —o la expresión en su pleno apogeo—, también los que empezábamos a balbucear con las cámaras. Si bien eran momentos de un auge latinoamericano, en México se necesitaba sentarse a discutir, confluir, disentir y perderse o encontrarse entre pares.

A ese evento acudieron connotados fotógrafos ya forjados de talla internacional. Es inolvidable la imagen de don Manuel Álvarez Bravo rodeado de jóvenes cargando sus portafolios, con los cuales generosamente comentaba sus obras y realizaba sugerencias de forma, estilo, impresión, composición, encuadres, entre otros misterios de la luz, el tiempo y sus sombras.

Por ahí andaban Agustín Estrada, Pedro Valtierra, Víctor León, entre muchos otros, así como Alicia Ahumada y David Maawad, quienes amorosamente me recibieron en su casa, la cual era una gran cámara, un enorme laboratorio con materiales fotográficos, negativos, impresiones, deliciosos olores a revelador, a detenedor o ácido acetilsalicílico y a hiposulfitos de sodio. Rollos tendidos secándose, ampliadoras con negativos en curso, impresiones impecables en blanco y negro, que “convivían” entre los biberones de los hijos de Alicia y David: los pequeños Alicia y Rodrigo. Ahí, la dupla Ahumada-Maawad reunía a los fotógrafos, fototecarios, historiadores de la foto, críticos, diletantes de la imagen, curadores y montadores. Era ese un hogar-taller-estudio fotográfico, que implica-

ba hablar de fotografía de encuadres, composiciones: una delicia para las mentes radicales, diletantes y profesionales que ahí pasábamos la noche, ávidas de información novedosa.

En búsqueda de las confluencias, de las coincidencias, de crear un lenguaje visual propio, pero compartido en el mundo latinoamericano del momento alterado y endurecido que se vivía. La idea era el trastocar conciencias y mutar las imágenes en un medio de comunicación y de expresión con calidades inesperadas.

Dentro de ese contexto, la presencia de un “archivo nacional” que resguardara los materiales, que reconociera la valía y el valor de la imagen, la necesidad de conservarlos y difundirlos como la memoria activa del país, desde 1839 hasta la actualidad, significaba que la fotografía adquiriría otro estatus, que se dignificaba, que se le otorgaba la carta de identidad y de posibilidad de ser un ente *per se*. Lejos de los libros, de las revistas, de los trabajos, era una fuente documental que podría proporcionar grandes visos del pasado lejano e inmediato. Así era de importante el hecho de tener y contar con un archivo institucional dedicado en cuerpo y alma al resguardo de la imagen. Y sobre todo que fue dando cobijo a los fotógrafos de la época, organizando exposiciones en la Sala Nacho López, haciendo adquisiciones en el día a día, tras abrir sus arcas a nuevos materiales, considerando sus limitaciones presupuestales. No obstante, ahora cuenta con más de “dos millones quinientas mil piezas fotográficas, con la obra de más de dos mil autores y con una cobertura que abarca desde la década de los cuarenta del siglo XIX hasta nuestros días”.<sup>25</sup>

El interés por conservar los materiales permeó entre los directores del INAH que siguieron a don Gastón García Cantú, la Dra. Teresa Franco, el Dr. Sergio Raúl Arroyo y desde luego el antropólogo Diego Prieto, actual director del INAH, dieron y han dado un vuelco mayor al congregarse a un grupo de trabajadores por contrato para que hicieran la digitalización y la identificación de los materiales, con grandes errores iniciales que se han corregido con los años.

<sup>25</sup> Para mayor información véase la página de la Fototeca Nacional, Sinafo, INAH.



Figura 5. Don Manuel Álvarez Bravo revisa portafolios de jóvenes promesas en el Primer Encuentro de la Fotografía que tuvo lugar en Pachuca, Hidalgo, en 1984. Labor de suma importancia promovida por la Fototeca Nacional del Sinafo. Autora: Rebeca Monroy Nasr.

Los directores de la Fototeca del INAH permitieron y dieron cauce al sueño de contar con un repositorio nacional que resguardara las fotografías. Eleazar López Zamora dio un sustento cultural a la Fototeca, realizó importantes aportaciones, ediciones de libros, divulgó una buena parte del Archivo Casasola, y su organización dio un buen resultado. Después de su gestión se constituyó el Sinafo. Los siguientes directivos dejaron también una gran huella en la formación de personal, la catalogación, la restauración y la conservación, incluso la digitalización de los materiales, convirtiendo el archivo en una institución vanguardista no sólo en México sino en Latinoamérica.

Entre los directores del acervo podemos señalar a Víctor Hugo Valencia, Leticia Medina, Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova y, desde hace algunos años, Juan Carlos Valdez y Mayra Mendoza, destacando por el profundo trabajo que han realizado. Dicha labor es impresionante en términos de la capacidad que tienen para responder las solicitudes profesionales y la en-

trega de materiales digitalizados, entre muchos otros. Por ejemplo, la impresión de exposiciones temáticas en las que participa la Fototeca —una joya cada una de ellas—, de materiales delicados, impresos y montajes de elevada calidad. También asesora a otras instituciones nacionales y acervos particulares en lo que respecta a tareas de conservación, restauración y divulgación. Debe mencionarse el trabajo de fotógrafos que perviven en el interior haciendo labores para exposiciones, de reprografía, de reproducción de imágenes para publicaciones de libros y revistas, nacionales e internacionales. Aunado a la organización anual del Encuentro Nacional de Fototecas, que alcanza ya la decimonovena edición.<sup>26</sup>

Todas las personalidades citadas, junto con directivos, fototecarios, fotógrafos, archivistas, investigadores y todos sus participantes, han creado una

<sup>26</sup> Para darse una idea de los alcances del trabajo realizado en la Fototeca Nacional, véase a Adriana Konzevik, Rosa Casanova y Benjamín Muratalla (2000: 5-23).

institución de primera. El resguardo, la difusión, la conformación de más archivos, el auxilio a otras instituciones, todo ello forma parte de la labor que se realiza y se ha realizado desde la Fototeca Nacional.

Aunado a ello, el Sinafo da a conocer el resultado de sus investigaciones en publicaciones de la Colección *Alquimia*, además de editar con sobrado éxito una revista homónima, bajo la mirada de su editor en jefe por más de diecinueve años, José Antonio Rodríguez. Ha habido números de la revista que se agotaron apenas salían, como el número 1, el cual tuvo que reimprimirse casi de inmediato, al igual que el de las mujeres fotógrafas, el de la nota roja, el de la fotografía a color y el de la pictorialista, logrando otros un éxito rotundo. No obstante, José Antonio Rodríguez dejó de ser el editor para emprender nuevos rumbos académicos en el mismo INAH. Sin embargo, es importante reconocer la labor titánica que se sigue desarrollando con gran tesón, que ha merecido el reconocimiento de grupos culturales y académicos del país.

Según mi parecer, la Fototeca Nacional, como parte del Sinafo, es la joya en este INAH nuestro, que tanta producción ha realizado, que tantos trabajos ha permeado en el medio y, sobre todo, que ha fortalecido los estudios de historia regional, nacional, e internacional, con los valiosos materiales fotográficos que resguarda, conserva y difunde de manera eficaz. Porque se ha sabido aquilatar esa joya del patrimonio nacional que es el rico acervo fotográfico.

Todo ello ha permitido que la fotografía encuentre cauces que en otros lugares del orbe apenas se empuja o no se alcanza todavía a visualizar. En otros recintos latinoamericanos apenas comienza la búsqueda y rescate de materiales fotográficos, nada como en la Fototeca Nacional, donde la presencia de fotografía histórica, documental, estética, que contiene el primer daguerrotipo de guerra de la historia, fechado en 1847, así como las imágenes de la Revolución Mexicana y la posrevolución, que alcanza más de medio millón de negativos. Aunado a las colecciones de fotógrafos destacados como el Fondo Nacho López, que da cuenta fiel de los muchos *Méxicos* que hemos tenido y tenemos; del Fondo Tina Modotti, con las imágenes

que recreara la fotografía en nuestro país; y del Fondo Culhuacán, con imágenes de los edificios y del patrimonio mueble e inmueble de nuestro territorio nacional. También se resguarda el Fondo Guillermo Kahlo, con las placas de vidrio que el fotógrafo alemán trabajara, con impresionante calidad en tonos y medios tonos, sobre la arquitectura civil y religiosa al declinar el siglo XIX y dar inicio el XX; y el Fondo Nacho López, que comprende inimaginables fotografías de diversos géneros capturadas por el fotógrafo indigenista, esteta de la vida, sociólogo visual. Cabe resaltar que, incluso, algunos de los fondos actuales contienen la memoria visual de algunos movimientos sociales. Todos ellos, y muchos más que se resguardan en bóvedas, son parte sustancial de nuestro quehacer.

Actualmente es posible asegurar que la Fototeca Nacional es vanguardia no sólo nacional sino mundial, en términos de lo que aporta, recrea, difunde y genera con conceptos propios técnicos y metodológicos. Guarda en sus bóvedas 39 fondos, entre negativos y positivos, con géneros, subgéneros, temas y subtemas diversos, que se presentan ante los ojos atentos del estudioso social, humanista o de las imágenes.

Por todo lo anterior, y después de recorrer esta breve y sencilla historia, podemos asegurar que, como investigadores, somos producto de nuestra época, y que la Fototeca Nacional fomenta y facilita nuestras necesidades documentales y estéticas, pues gracias a los logros internos, a los afanes de numerosas personas y grupos, se ha gestado este material.

La Fototeca Nacional del Sinafo sí viene a ser una de las joyas más preciadas del INAH, porque así luce, se viste, se muestra: una real gema por su conservación y presencia en nuestras vidas, que da cauce a que se sigan estudiando cientos, si no es que miles de elementos que subyacen en el centro de nuestra institución. Esta joya hay que cuidarla, promoverla, estudiarla, difundirla y, sobre todo, protegerla y mostrarla al mundo, porque es un orgullo tener uno de los acervos más importantes en materia histórica, cultural, regional, documental, social y estética.

Las aportaciones de los profesionales de la imagen, de los que las resguardan, de los miembros de



Figura 6. Serie La Venus se fue de juerga por los barrios bajos, colonia Santa Julia, 1953 (plata/gelatina). Colección Nacho López ©Núm. de Inv. 407116, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

la Fototeca que trabajan incasablemente, se pueden ver en cada Encuentro Nacional de Fotografía, evento que lleva 20 emisiones exitosas hasta el momento. La entrega de premios a los fotógrafos más destacados de la historia del país habla ahora de cómo se han convertido éstos en cabeza del sector cultural.

Estas gemas condensadas en la Fototeca Nacional y el Sinafo hay que apreciarlas y cuidarlas, mostrarlas y colocarlas justo en el lugar que merecen: en el amplio espectro histórico, social y de un patrimonio que se difunde en las esferas nacional e internacional. Por ello, como custodios que somos de este rico material, debemos procurar su cuidado, con la delicadeza y el profesionalismo que merece el estudio de sus materiales y su presentación en el exterior, pues son parte intrínseca de nuestra labor en el amplio e inacabable mundo de las imágenes fotográficas.

### Archivos

Archivo General de la Nación. Ciudad de México.  
Fototeca Nacional. Sistema Nacional de Fototecas, INAH.  
Ciudad de Pachuca, Hidalgo.  
Hemeroteca Nacional, UNAM. Ciudad de México.

### Entrevistas

Entrevista con Alicia Ahumada por Rebeca Monroy Nasr, 24 de julio de 2016, Pachuca, Hidalgo. Inédita.  
Entrevista con el señor Gustavo Casasola por Rebeca Monroy Nasr, mayo de 2005, Ciudad de México. Inédita.  
Entrevista con Rosa Casanova, por Rebeca Monroy Nasr, julio-agosto de 2016. Inédita.  
Entrevista con el fotógrafo y editor David Maawad por Rebeca Monroy Nasr, 24 de julio de 2016, Pachuca, Hidalgo. Inédita.  
Entrevista con el Dr. Carlos Martínez Assad, por Rebeca Monroy Nasr, 24 de julio de 2016, Pachuca, Hidalgo. Inédita.  
Entrevista electrónica con el Lic. Juan Carlos Valdez, por Rebeca Monroy Nasr, 26 de julio de 2016, Pachuca, Hidalgo, y Ciudad de México. Inédita.

## Bibliografía

- CANALES, Claudia (1980), *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, INAH/SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato.
- \_\_\_\_\_ (2013), “Ensayos de enseñanza y aprendizaje. Dudas, conjeturas, errores y certezas en la investigación con imágenes”, en Rebeca MONROY NASR y Alberto DEL CASTILLO TRONCOSO (coords.), *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*, México, INAH, pp. 17-42.
- CASANOVA, Rosa (2018), “La percepción del desastre”, en Rebeca MONROY NASR y Samuel VILLELA (coords.), *La imagen cruenta. A cien años de la Decena Trágica*, México, INAH.
- CASTAÑEDA, Laura y Daniel ESCORZA (2017), *Antonio Garduño. Fotografía y periodismo en los inicios del siglo XX*, México, UAM-Xochimilco, 150 pp.
- EDER, Rita, Lázaro BLANCO, Claudia CANALES, Néstor GARCÍA CANCLINI y René VERDUGO (1978), en Eugenia MEYER (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas.
- ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel (2009), “Gerónimo Hernández. Un fotógrafo enigmático”, *Dimensión Antropológica*, año 16, vol. 47, septiembre-diciembre, pp. 143-168.
- \_\_\_\_\_ (2014a), *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH (Colección Alquimia, 3).
- \_\_\_\_\_ (2014b), “Tengo o hago la fotografía que Ud. Necesite. La fotografía de la agencia Casasola y el fotoperiodismo en México, 1912-1921”, tesis de doctorado en historia y etnohistoria, ENAH-INAH.
- GAUTREAU, Marion (2016), *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1941)*, México, INAH, 418 pp.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio (1996), “A fresh look to the Casasola’s Archive”, *History of Photography Journal*, vol. 20, núm. 3, pp. 191-195, recuperado de <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.1996.10443651?journalCode=thph20>>, consultada el 29 de septiembre de 2018.
- JURADO, Carlos (1974), *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México, UNAM.
- KONZEVIK, Adriana, Rosa CASANOVA y Benjamín MURATALLA (2000), “Fototecas, cinemateca y fonoteca”, en *Memorial patrimonio de todos*, t. IV, México, Coordinación Nacional de Antropología e Historia, INAH, pp. 5-23.
- KOSSOY, Boris (2007), *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- LARA KLAHR, Flora (1984), “Agustín Casasola y Cía. México a través de sus fotografías”, *Siempre!*, suplemento *La cultura en México*, 21 de noviembre, pp. 39-42.
- MAAWAD David, Carlos R. MARTÍNEZ ASSAD, y José Antonio RODRÍGUEZ (2015), *Tierras de Misión. Una aproximación a la arquitectura religiosa en el estado de Hidalgo*, Hidalgo, Conaculta/Secretaría de Turismo y Cultura-Gobierno del Estado Libre y Soberano de Hidalgo, 173 pp.
- MEYER, Eugenia (coord.) (1978), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas.
- MRAZ, John (2010), *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, México, INAH, 241 pp.
- \_\_\_\_\_ (2014), *México en sus imágenes*, México, Artes de México / DGP-Conaculta, 448 pp.
- MONROY NASR, Rebeca (2010), *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH (Científica), 304 pp.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a fines del siglo XX*, México, UAM-Xochimilco, 144 pp.
- \_\_\_\_\_ y Samuel VILLELA (coords.) (2018), *La imagen cruenta. A cien años de la Decena Trágica*, México, INAH.
- MORALES, Miguel Ángel (2006), “La célebre fotografía de Jerónimo Hernández”, *Alquimia*, vol. 9, núm. 27, mayo-agosto.
- MUÑOZ, Víctor, *Lourdes Grobet. Fotografía y entorno*, recuperada de: <[http://www.lourdesgrobet.com/lourdes\\_grobet\\_victor\\_es.htm](http://www.lourdesgrobet.com/lourdes_grobet_victor_es.htm)>, consultado el 10 junio de 2016.
- NEYRA, José Luis (1981), “La fotografía en México y la Bienal de Gráfica 1977”, en Rogelio VILLARREAL (coord.), *Aspectos de la fotografía en México*, México, Federación Editorial Mexicana, pp. 11-12.
- NOBLE, Andrea (2011), “El llanto de Pancho Villa”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 68, México, octubre, pp. 39-59.
- RODRÍGUEZ, José Antonio, y Alberto TOVALÍN AHUMADA (eds.) (2011), *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes*, textos de José Antonio Rodríguez, Carlos Jurado y Adrián Mendieta, México, FCE.
- S.A. (1988), *Agustín Víctor Casasola*, México, PRI-Secretaría de Información y Propaganda.
- S.A. (1978), *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, CMF/INBA/SEP.
- SAMPAIO BARBOSA, Carlos Alberto (2006), *A fotografia a serviço de Clío. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*, São Paulo, UNESP, 217 pp.