

La otra imagen histórica de la fotografía en México

The Other Historic Image of Mexican Photography

Postulado: 21-12-2017 / Aceptado: 09-05-2018

*Claudia Canales**

La primera vez que intenté hacer una reflexión sobre mi experiencia de trabajo en la Fototeca Nacional fue hace 10 años, cuando esa institución me invitó a participar en el encuentro conmemorativo de su trigésimo aniversario, por haber estado entre los investigadores pioneros de sus acervos. Las líneas escritas y leídas en esa ocasión han sido la base de estas páginas, ahora que han transcurrido 10 años más, 40 en la vida del archivo, y vuelven a salirme al paso los recuerdos. Los recuerdos, claro, como instantáneas fotográficas, como flashazos que iluminan algún rincón hoy irreconocible del viejo convento de San Francisco, adonde entré por primera vez una mañana de 1977 con el aturdimiento propio de mi inexperiencia y de la travesía por la carretera México-Pachuca de esa época. Lástima que no andaba por allí algún fotógrafo vagabundo que captara mi imagen entonces: “Deténgase señorita, es tan sólo un instante, una foto para dejar constancia de esta fecha que en el próximo siglo usted tendrá que evocar en algún texto y tal vez habrá olvidado. Deténgase güerita para un recuerdo, para un testimonio, una página en el álbum familiar, unas líneas en su *currículum*...”.

Pero claro, nadie me detuvo, y si lo hubiera hecho yo habría seguido de largo, poseída como estaba por la urgencia de ver el mayor número posible de imágenes en el menor número posible de días, guiada apenas por mi instinto incipiente de historiadora y mi precario adiestramiento visual. Todo un despropósito. Pero se trataba de mi primer trabajo profesional, de la doctora Eugenia Meyer que me lo había ofrecido, de mi compromiso con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de reunir el material para las exposiciones y el catálogo de *Imagen histórica de la fotografía en México*, la primera mirada retrospectiva de la fotografía mexicana desde una perspectiva académica. ¿Y quiénes podían auxiliarme en ese trance además de Pedro Meyer —responsable indirecto de aquella aventura en su condición de presidente del flamante Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) y organizador del primer coloquio fotográfico latinoamericano— y Eugenia, directora del proyecto de investigación? ¿Hacia dónde voltear? El año anterior se había traducido al español el trabajo de Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*,¹ muy en la línea de las interpretaciones materialistas en boga, y recién había aparecido en Estados Unidos la primera edición del hoy clásico libro de Susan Sontag, *On photography*,² la cual

* Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

¹ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, 1ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

² Susan Sontag, *On Photography*, 1ª ed., Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

leí fascinada en el ejemplar que me prestó Pedro. La verdad sea dicha, yo no estaba entonces para ponerme a meditar con la ensayista en el mito de la caverna de Platón, que pospuse algunos años, como tampoco en la teoría benjaminiana del aura, que pronto experimentaríamos en alma propia. Lo que necesitaba eran asideros concretos: fechas, nombres, técnicas, lugares, títulos..., ese mínimo bagaje de datos positivos sin el cual el historiador no es nadie. Necesitaba, pues, puntos de referencia específicos y un sistema de selección y clasificación de imágenes que, a falta de cualquier otro, fuera hallando sobre la marcha su propia validación, su propia coherencia, por endeble que fuese.

Naturalmente me aferré a los escasos asideros existentes: el gran librito de Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*,³ ya entonces una joya bibliográfica de la que exprimí hasta la última gota, y que explica quizá la sobrepoblación del género retratístico en aquella exposición memorable; el entonces reciente número 12 de la revista *Artes Visuales*⁴ que esbozaba algunas propuestas para una visión de conjunto de la historia fotográfica mexicana desde una perspectiva estética,⁵ y por último el catálogo de la exposición que, adoptando el mismo título de Fernández Ledesma, organizaron por esas fechas Felipe García Beraza y Clementina Díaz y de Ovando en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.

En busca de información bibliográfica recuerdo que pasé las vacaciones navideñas de 1977 en los

rumbos de Bosques de la Herradura, bien arropada en el gélido estudio de Pedro Meyer, quien en ocasión de alguno de sus viajes generosamente dejó a mi disposición su biblioteca. Allí me familiaricé con los nombres y las imágenes de Muybridge, Stieglitz, Atget, Brassai, Capa, Koudelka..., revisé a mis anchas un sinfín de números de *Camera Work*⁶ y otras publicaciones de prosapia, pero no pude hallar más que escasas referencias a México, casi todas relacionadas con la estética de Edward Weston, Tina Modotti —para mí apenas una mezcla nebulosa de talento, belleza y turbulencia— y desde luego de Manuel Álvarez Bravo, figura esta última que parecía haber florecido por generación espontánea en medio del desierto fotográfico mexicano. En suma, no hallé casi nada, no obstante que ya para 1937, cuando Beaumont Newhall publicó el catálogo de la famosa exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, “Photography 1839-1937”, origen del libro presuntamente canónico,⁷ la fotografía en nuestro país estaba por cumplir los mismos cien años de vida que el evento neoyorquino se anticipaba a celebrar con triunfalismo imperial: un centenario produciendo retratos, paisajes urbanos y rurales, registros etnográficos, monumentos arqueológicos y virreinales, fichas carcelarias, prensa ilustrada, búsquedas vanguardistas, y comentarios y apuntes de una incipiente crítica fotográfica hecha por mexicanos sobre imágenes mexicanas. ¿Dónde estaba todo aquello?, ¿quién había recogido al menos un fragmento de esa historia?, ¿hubo alguien en México que en 1939 reparara en nuestra fotografía?

³ Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, 1ª ed., México, Ediciones Mexicanas, 1950.

⁴ Dicha publicación, editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), está fechada en 1976.

⁵ “[...] es enorme la lista de las ausencias contextuales a la [sic] fotografía en México y en vista de esto *Artes Visuales* ha creído importante comenzar por establecer la ‘existencia’ de una fotografía en México, remontándonos a la historia de la misma y reuniendo el mayor número de datos factuales para que otros estudiosos del tema tengan donde comenzar.” (*Artes Visuales*: núm. 12: 1). En la nómina de colaboradores de ese número estaban Emma Cecilia García, Keith McElroy, Umbro Apollonio, Calos Monsiváis, Beatriz Gutiérrez Moyano, María-Cristina Orive, Teresa del Conde y Judith Hancock de Sandoval.

⁶ *Camera Work* fue tal vez la más notable revista estadounidense de arte fotográfico. Fundada por Alfred Stieglitz en 1904 y vinculada al grupo conocido como Photo-Secession, se mantuvo en circulación hasta 1917.

⁷ Dicho libro fue el que publicó en Estados Unidos Beaumont Newhall con motivo del primer centenario de la fotografía y en el que pretendió dar cuenta de la trayectoria universal del medio en ese lapso. Centrado fundamentalmente en la fotografía artística estadounidense y de algunos países de Europa occidental, el famoso y multieditado volumen sería duramente criticado años después por su interpretación sesgada y parcial de las cosas, interpretación en la que no tuvieron cabida los países periféricos ni sus aportaciones fotográficas. Véase Beaumont Newhall, *The History of Photography*, 1ª ed., Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1937.

Pocas respuestas encontré a esas preguntas. Las lagunas bibliográficas hubo que compensarlas con apresurados rastreos en la Hemeroteca Nacional, situada todavía en el ex convento de San Pedro y San Pablo, a la sombra del árbol de la vida pintado por Montenegro. Una buena cantidad de los hallazgos en periódicos y revistas alimentaron las páginas del catálogo *Imagen histórica de la fotografía en México*⁸ que acompañó a las exposiciones del mismo nombre, armadas éstas a partir de la selección iconográfica hecha en un sinnúmero de colecciones públicas y privadas que medio recorrí a todo vapor. Si bien tanto el catálogo como las exposiciones abarcaron hasta “los propios años novecientos setenta (nuestros días)”, aquella imagen contenía paradojas reveladoras tanto del incipiente o nulo conocimiento de entonces sobre la fotografía mexicana, como de los apremios a los que estuvo sujeto el equipo que la reunió en tiempo récord.

Al revisar el catálogo de principio a fin hoy resulta evidente que conforme se avanza en el tiempo hay un mayor desequilibrio en la representación de autores y géneros y una notoria disminución en la cantidad de documentos fotográficos. De ese modo, contra las 76 imágenes que cubrían el periodo 1950-1975, por ejemplo, había 82 fechadas alrededor de 1900-1905. Éstas reunían un total de 18 autorías (sin contar las no identificadas), de ellas 13 nacionales, y comprendían retratos individuales y de grupo, paisajes rurales, vestigios arqueológicos y vistas o monumentos urbanos; las otras 76, en cambio, ofrecían una muestra de sólo 13 autorías, entre las cuales figuraban como representantes del quehacer mexicano de ese periodo los nombres de Luis Márquez, el colectivo Hermanos Mayo, Manuel Montes de Oca y Manuel Álvarez Bravo.⁹ A los géneros ya mencionados se sumaba aquí la experimentación estética más vanguardista y desde luego la fotografía de intención claramente documental. Cabe hacer notar que a diferencia del siglo XIX, en el caso del XX se introdujo una distinción entre los fotógrafos mexicanos y los extranjeros, con el propósito de

destacar la consolidación y el carácter propio de la fotografía vigesémica en nuestro país.

No deja de ser interesante que el pasado hubiera estado mucho mejor representado que el presente. Si bien sobre este punto habría muchos aspectos coyunturales y subjetivos que comentar (el gran atractivo de ciertos documentos de época, la mayor cantidad de acervos de fotos antiguas que de fotos contemporáneas y desde luego una menor claridad de enfoque hacia lo más próximo en el tiempo), es pertinente señalar que el proyecto de la *Imagen histórica...* colisionaba desde el punto de vista conceptual con el proyecto “exhibitivo” del propio coloquio latinoamericano organizado por Pedro Meyer. Consistió aquél en una importante exposición del trabajo de los fotógrafos contemporáneos de América Latina, incluidos desde luego los nacionales, la cual ocupó las salas del Museo de Arte Moderno. Eso explica que muchos de los fotógrafos mexicanos entonces en activo, y por supuesto muy notables, no quedaran dentro del recuento propiamente histórico salvo cuando su obra se remontaba a los años veinte, treinta o cuarenta del siglo XX, y que otros hubieran tenido cabida en él sólo por reunir dos condiciones más bien azarosas, es decir, ser extranjeros no latinoamericanos y haber trabajado en el país en los 15 o 20 años previos a la realización de aquella empresa pionera.¹⁰

El trabajo de los visitantes extranjeros con la cámara fue para ese proyecto parte constitutiva de los discursos visuales sobre México, por haber aportado en diferentes coyunturas innovaciones de toda índole que rápidamente habían hecho suyas los fotógrafos locales, pero sobre todo en vista de la noción, entonces bastante extendida en diferentes círculos y hoy matizada por los hallazgos de la investigación ulterior, de que México había sido uno de los países más fotogra-

⁸ Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, 1ª ed., México, INAH, 1978.

⁹ *Ibid.*: 119-121, 142 y 149-151.

¹⁰ Me refiero específicamente a Toshio Watanabe, Ernst Hass, Henri Cartier-Bresson, Brett Weston, Paul Strand, Chris Cardoso, Richard Misrach, John Spence Weir, Tino Tauno Pajunen y Robert Barry, cuyas imágenes pusieron a nuestro alcance Lázaro Blanco y José Luis Neyra, integrantes del Consejo Mexicano de Fotografía (CFM), así como René Verdugo, historiador estadounidense incorporado temporalmente al equipo que encabezaba Eugenia Meyer.

fiados del mundo; un país fotogénico, por así decirlo, un país único.¹¹ Ese entusiasmo ante la supuesta fotogenia local y la presunta singularidad nacional lo confirmaba tanto el hecho de ser México el país organizador y anfitrión del primer coloquio fotográfico latinoamericano, como el serlo, además, con el apoyo de las cúpulas gubernamentales, las cuales pusieron a disposición de aquella gran tarea nada menos que los tres principales recintos museísticos de la metrópoli.¹²

No obstante la guerra sucia que soterradamente se libraba en México desde los años postreros del diazordacismo, el lugar destacado del país en el concierto latinoamericano no era del todo gratuito. Además de estar a punto de empezar la administración de la abundancia que al menos en teoría y según el discurso oficial le procurarían sus incalculables recursos petroleros, seguía siendo el refugio natural para muchos que huían de las dictaduras militares que en esa época proliferaron en el continente al amparo del gigante norteamericano. El tono antiimperialista del primer coloquio fotográfico acentuó la excepcionalidad de éste y del país sede, a la vez que dio respuesta a una inquietud creciente. Si en la atmósfera europea de los primeros años decimonónicos proliferaba el deseo de fijar las imágenes proyectadas en el interior de la cámara oscura, en la América Latina de la década de los años setenta despuntaba poderosa una voluntad de definición y autonomía ante los modelos y relatos dominantes, en los que la fotografía de los países en desarrollo, entonces agrupados en el llamado Tercer Mundo, ocupaba apenas breves líneas inconexas. La *Imagen histórica de la fotografía en México*, orquesta-

¹¹ “¿Por qué se fotografió y se sigue fotografiando el mexicano?”, se pregunta Meyer (*op. cit.*: 11). “Para algunos lectores tal vez resulte sorprendente cómo México ha sido punto de partida para tantos fotógrafos extranjeros o, al menos, en qué medida el país ha sido siempre tema para los fotógrafos del mundo entero.”, se argumenta en la página 1 del número 12 de *Artes Visuales*.

¹² En síntesis, hubo entonces tres exposiciones simultáneas de fotografía, todas en el área de Chapultepec: dos de carácter histórico de fotografía mexicana, una en el Museo Nacional de Historia y otra en el Museo Nacional de Antropología, y una más de fotografía latinoamericana contemporánea en el Museo de Arte Moderno. Esta última estuvo bajo la responsabilidad del CMF que encabezaba Pedro Meyer.

da por la historiadora Eugenia Meyer en todas y cada una de sus etapas, fue una primera respuesta a esa inquietud desde una perspectiva cuya filiación era evidente desde las primeras líneas del texto introductorio al catálogo: “La objetividad de la fotografía —al igual que la de otras fuentes y recursos de los que se vale la investigación social— está circunscrita a los intereses de clase de quien la realiza”.¹³

Los otros dos textos, uno a cargo del filósofo y antropólogo argentino Néstor García Canclini, entonces casi recién llegado a tierras mexicanas, y otro de Rita Eder, especialista en historia del arte, abordaban con acierto y por encima algunos aspectos que no han perdido del todo su vigencia en el debate: la resignificación de las imágenes a partir de los textos y contextos que las acompañan, la difusa frontera entre la representación objetiva y la expresión subjetiva, el peso de la tradición pictórica en la adopción de asuntos y estilos fotográficos, y la paulatina autonomía del medio mecánico para dar cuenta del curso vital de la historia. Situadas en los extremos de la presunta gran disyuntiva del medio (documento/creación), ambas colaboraciones eran, sin embargo, complementarias. Pese a sus méritos, las dos denotaban también una mirada retrospectiva que en sentido estricto llegaba apenas a la década de 1940, ya por los señalamientos hechos líneas arriba sobre las vertiginosas condiciones en que se acopiaron los materiales, ya por el concepto mismo de lo histórico, que muy lejos todavía de la noción del presente como ámbito propio del quehacer del historiador, solía normarse por los criterios dominantes en materia de periodización del México independiente.¹⁴ Así, buena parte de la historiografía mexicana del momento identificaba al cardenismo como el último suspiro del proceso revolucionario iniciado en 1910. Proceso que además de parteaguas del cambio de siglo mexicano, marcaba un contraste significativo entre la trayectoria histórica nacional y

¹³ Véase Eugenia Meyer, *op. cit.*: 7

¹⁴ Para ahondar en la historicidad del presente, véase Graciela de Garay (coord.), *Para pensar el tiempo presente. Aproximaciones teórico metodológicas*, 1ª ed., México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2007.

la de muchos otros países de Centro y Sudamérica. México no sólo había tenido una revolución (por problemático que siguiese siendo caracterizarla para los estudiosos), sino una revolución que, por añadidura, salió muy bien en las fotos.

Una simple cuestión de espacios determinó sin proponérselo el ritmo y el sentido de aquellas exposiciones. Ya que el Museo Nacional de Historia no podía dar cabida por sí solo al acopio de fotografías reunido, la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Antropología fue designada para albergar el trayecto comprendido entre 1900 y *nuestros días*. Ese criterio calendárico, si bien funcional, pasaba por alto que el verdadero hito de la fotografía mexicana de entre siglos estaba en la irrupción masiva de la marea revolucionaria. Fuera como fuese, una transacción obligada entre tiempos y espacios otorgó marcos idóneos a sendas muestras: el Castillo de Chapultepec a la del siglo XIX (hasta 1900) y el deslumbrante recinto de Pedro Ramírez Vázquez a la modernidad vigesimica. Presidida esta última por el nombre emblemático de los Casasola (y la consiguiente mezcla de asombro y confusión que despertaba entre los legos tan extenso acervo), la exposición del XX adolecía, al igual que su gemela decimonónica, de referencias a la fotografía científica y tecnológica, de identificación y control judicial o la destinada a usos menos visibles, pero tan importantes como aquellos que privilegiaba la mirada de entonces. Estas lagunas empezaban a cubrirse en la siguiente década, muy señaladamente con la exposición y el catálogo que con motivo de los 150 años de la fotografía en México reunirían Francisco Reyes Palma y Mariana Yampolsky en 1989,¹⁵ y poco después con trabajos como *Fuga mexicana* de Olivier Debrouse.¹⁶

Especialmente significativo es hoy advertir que nuestra *Imagen histórica*... estuviera también un poco huérfana de fotografía periodística (o fotoperiodismo,

¹⁵ Véase Francisco Reyes Palma, *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*, 1ª ed., México, Museo de Arte Moderno-INBA, 1989.

¹⁶ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 1ª ed., México, Conaculta, 1994.

como pronto empezarían a denominarla los medios académicos), carencia esta última resultante de la miopía de quien ve los árboles pero no el bosque, o por decirlo de otro modo, de quien busca datos *en* el periódico sin advertir que el principal dato es el propio periódico. En este sentido, vale la pena detenerse en el peso que ejerció en nuestro trabajo la institución archivística en tanto que repositorio de la vastedad temática de la Revolución y la posrevolución. El año anterior a mi primera visita a Pachuca, el Estado mexicano había adquirido el acervo fotográfico de la familia Casasola, que desde entonces quedó alojado en el ex convento franciscano (sede del Centro Regional Hidalgo del INAH) y abierto a la consulta del público. La idea de que las fotografías revolucionarias estuvieran concentradas en un solo lugar, relativamente accesible, volvía casi irrelevante la pesquisa de esa etapa en otros sitios. Si *todo* estaba allí, ¿para qué indagar en otros resquicios cuando la fecha de la inauguración pendía como espada de Damocles y el Estado patrocinador deseaba dar a conocer en el ambiente internacional del primer coloquio la nueva joya de la corona oficial?

Ya que hoy pueden parecer un poco ingenuos esos razonamientos, conviene no soslayar el contexto de la teoría y la metodología de la historia que dominaban por esos años el panorama de la disciplina, al menos en mi *alma mater*, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): una preocupación creciente por el pasado y el futuro de los países de América Latina, cuya cabal comprensión y transformación radicaba en el materialismo histórico, el cual libraba en las aulas constantes escaramuzas contra un historicismo que parecía insuficiente y anticuado, blandiendo banderas que años después derribaría la posmodernidad. El acento, pues, se ponía no en el imaginario sino en la ideología, no en la subjetividad del receptor sino en las condiciones objetivas del productor, no en el engaño o la ilusión de las imágenes sino en su fidelidad documental al referente, no en el simulacro sino en la realidad. Faltaba, sí, una perspectiva sistemática y pausada sobre la circulación y difusión real de las imágenes, sobre su puesta en página, sobre su prag-

mática, por así decirlo, pero ella no cabía en las posibilidades de entonces ya por la premura de los ritmos oficiales, ya por la riqueza del archivo que se nos abrió sin condiciones, ya por nuestra corta experiencia —la mía personal, quiero decir.

Los acartonados estereotipos fotográficos de la mayor parte de los diarios frente a los que habían transcurrido mis años, fotos ya a color, sí, pero de señoritas que estaban por casarse o del presidente Echeverría, en guayabera, cortando listones inaugurales aquí y allá, ese género de fotos, digo, a menudo sin crédito autoral y equivalencia moderna del periodismo complaciente del porfiriato, poco se prestaba para percibir la importancia de la imagen como recurso informativo, reflexivo y crítico, no obstante que en ciertas publicaciones ya la habían puesto de manifiesto, desde la década de los años cincuenta, Nacho López, Héctor García, Emilio Bordes Mangel, Rodrigo Moya y varios más. Al igual que tantos otros de mi generación, yo adquiriría una conciencia visual periodística en las páginas y con los fotógrafos de *Unomásuno*, diario que apareció precisamente el mismo año de mis indagaciones en Pachuca con el ánimo de llenar el vacío que había dejado *el Excelsior de Julio Scherer* —como llegaría a identificarse coloquialmente esa época dorada de la publicación.

La mañana que ingresé por primera vez a la bodega del ex convento de San Francisco me calcé los guantes de algodón y empecé a ver negativos. En aquella época nada estaba digitalizado y yo no había visto un negativo en mi vida. Poco a poco me habitué a invertir mentalmente las zonas claras en zonas oscuras y viceversa, a aceptar sin mucho entusiasmo que las cosas que parecían espectaculares en el cristal o el rollo de nitrocelulosa tal vez no lo fueran en la imagen una vez impresa, y a que muchas fotografías, por interesantes que fuesen, no podrían pasar a la selección final debido al deterioro del negativo original o a la carencia de fecha, lugar o alguna otra referencia que pudiera respaldar su exhibición en una muestra mínimamente seria.

Así me fui adentrando en los bemoles del trabajo en un archivo gráfico y lidiando en mi interior con la

atracción hipnótica que ejercían sobre mí ciertas imágenes, su aura tal vez, incompatible con las marchas forzadas a las que obligaban los plazos institucionales. No estuve sola en esa tarea. Flora Lara Klahr, extraordinaria investigadora del archivo, había desarrollado en poco tiempo un conocimiento considerable de sus caminos y atajos. Por ellos me abrió paso, mostrándome los tesoros y rarezas que había descubierto al lado de otros colegas y aventurando aquí y allá posibles autorías, individualidades que comenzaban a perfilarse en la multitud escondida bajo el sello Casasola. Durante los días o semanas que pasé en Pachuca, ya no recuerdo con exactitud, me parece que fue con Flora y otros compañeros del archivo que presencié una noche mi primera —y hasta ahora única— función de lucha libre, en la arena local, donde tuve ocasión de ver un mano a mano entre *El Matemático* y *El Melenudo Púrpura*, o algo parecido. Técnicos contra rudos, no se me olvida. La ciudad era pequeña y desangelada y por las noches la golpeaba un ventarrón helado.

He perdido muchos detalles de esa historia que marcó el comienzo de mi vida profesional. Una aventura que me llevó al encuentro de personalidades variopintas y de numerosas colecciones particulares que ahora se han desperdigado en manos de los herederos o enriquecido los acervos de museos y archivos. Recuerdo sobre todo a Felipe Teixidor, cuya magnífica serie de retratos, monumentos y paisajes a la albúmina fue otro puntal de nuestras exposiciones y a quien pronto entrevistaría durante interminables sesiones de charla que años después recogí en un librito. Justamente por esos meses, él decidió vender a la Fototeca el acervo de imágenes que había reunido con su gusto delicado y la curiosidad por las cosas en las que nadie más reparaba. O mejor dicho, en las que nadie reparó durante varias décadas pero pronto se convertirían en objetos codiciados. El fondo fotográfico que hoy lleva su nombre da cuenta de una mirada sensible a la historia y a la geografía, más afín a la selección que a la colección y muy emparentada con la bitácora del viajero. De esa mirada suya, que fue en realidad el origen de mi entrevista, muy poco me

hablaría; sin embargo, años después, hojeando a toda prisa en la Fototeca Nacional un álbum de presos que forma parte del Fondo Teixidor, un nombre pescado al azar esclareció la incógnita que me había atenazado durante los años de investigación doctoral, aunque ésta, por cierto, no había tenido mucho que ver con la fotografía. Ese hallazgo me reveló de golpe los vasos que comunican entre sí personas y lugares en apariencia muy distantes y respondió de extraña manera algunas preguntas que nunca me contestó cabalmente Teixidor.

Figuras mucho más vagas que la de don Felipe, pero también en mi memoria, son la de un viejísimo Luis Márquez Romy, con quien apenas hablé una vez, poco ante de su muerte, y la del imponente señor Lancaster Jones, en su casa de Guadalajara, severo y pálido tal vez de azoro porque una joven hubiera hecho el viaje desde el DF nomás para ver las fotografías que él había conservado tantos años sin que nadie le hiciera el menor caso. Me acuerdo de Nahui Olin, en sus últimos meses de vida, quien deambulaba por las calles de Tacubaya con un carrito del súper, renuente a dejarse abordar, ignorante de que había sido bella y la habían retratado Edward Weston y Antonio Garduño. Recuerdo la profunda impresión que me produjeron la primera vez los paisajes ferroviarios de William Henry Jackson y Alfred Briquet, en esos tonos oxidados como los propios rieles. Recuerdo desde luego mi primer encuentro con las imágenes de Romualdo García, no en Guanajuato, por cierto, pues no había tiempo ni dinero para viajar por la república, sino a través de las que a petición nuestra seleccionó y envió José Chávez Morado, director del Museo Regional de la Alhóndiga de Granaditas, donde se custodia el acervo, a fin de que comparecieran en la exposición del Museo Nacional de Antropología.

Mi largo romance con Guanajuato y con Romualdo data de aquellos años, cuando me propuse indagar asuntos que si bien hoy son el ABC de muchos investigadores, entonces parecían preguntas originalísimas, aunque no lo fueran tanto. ¿Qué lugar ocupaba en la sociedad provinciana del cambio de siglo un retratista de gabinete?, ¿cómo aprendía el oficio?, ¿dónde obte-

nía sus materiales y cuánto invertía en ellos?, ¿cómo transcurría la vida cotidiana de ese taller doméstico en cuyo patio igual se lavaba la ropa que se secaban los negativos? La breve monografía sobre García y su pequeño mundo de plata no nada más abriría la puerta a la difusión de su obra, la cual recibió el espaldarazo inmediato del gobierno local. También inauguraría una serie de estudios que pronto habrían de formar la geografía fotográfica de México, poblándola de nombres e imágenes antes desconocidos.

Regresando al punto de partida, es difícil sustraerse a la tentación anecdótica al recordar la *Imagen histórica...* Pese a la emoción natural por los buenos augurios de la tarea que se había puesto en marcha, en esos meses de 1978 previos a la inauguración de las exposiciones no faltaron las voces disonantes ni las reticencias. A algunos museógrafos involucrados en el proyecto no les hizo mucha gracia recortar marialuisas para cientos de fotos de diferentes tamaños, algunas tan pequeñas como las tarjetas de visita. “Nosotros hacemos exposiciones de cuadros y objetos”, me dijo un museógrafo del Castillo de Chapultepec con tono indignado, “no de estampitas de primera comunión”.

Para poner fin a estas líneas quisiera evocar un par de episodios que me parecen por demás elocuentes del tiempo transcurrido. Uno de ellos involucra a mi querida Lola Álvarez Bravo, una de las primeras personas con las que hablé del proyecto en ciernes y en el que participó con varias imágenes. Después de escucharme con atención, entrecerrando el ojo a través del humo de su cigarro, me dijo con su franqueza característica y la autoridad que le daba su experiencia: “Pues suena muy bonito todo lo que me dices, pero no me explico cómo van a hacerlo, porque aquí nadie sabe de fotografía. En México, la fotografía no se ha entendido jamás, por eso nunca ha habido críticos ni cosa parecida. Raquel Tibol, a la que tanto me mencionas, conoce de pintura, pero no de fotografía. En México, de foto, nadie sabe una papa”. Razón tal vez no le faltaba, pero era paradójico que los que sí sabían se sintieran más bien amenazados por una invasión de neófitos como yo que, sin ser fotógrafos,

iban a hollar su territorio; territorio incomprendido, sí, pero sagrado al fin y al cabo.

El otro episodio que evoco concierne nada menos que a don Manuel Álvarez Bravo, con quien nunca traté personalmente en vista de mi condición de historiadora principiante y de su condición de artista consagrado. Nunca lo traté personalmente más que días después de inauguradas las exposiciones, la mañana que se presentó de manera intempestiva en la oficina, del brazo de su esposa Colette, para decir que retiraría de inmediato sus fotografías porque estaban mal colgadas, mal enmarcadas, mal iluminadas, mal señaladas, mal todo. ¿Y qué podía hacer yo?, ¿decirle que no a don Manuel? Ni loca. “Está bien, maestro, retírelas.” Cuando dio la media vuelta rumbo a la sala de exhibición para descolgar su obra, me di cuenta de que acababa de cometer un grave error. No recuerdo bien cómo se reparó, seguramente con la inmediata intervención de Eugenia Meyer, que hizo maravillas,

pero el caso es que hubo varias inconformidades: que si porque había una sobrerrepresentación de fotógrafos cursilones, como llamaban algunos a los pictorialistas; que si porque no estaba la histórica foto equis, de fulano de tal; que si porque se iban a arruinar los daguerrotipos expuestos en las vitrinas; que si por esto y por lo otro. Sin embargo, el balance general fue espléndido; no sólo tuve la oportunidad de hacer mis pininos profesionales en un proyecto trascendental, lo cual es un privilegio, sino que la primera imagen histórica de la fotografía mexicana llegó a los dos principales museos del país, detonando un entusiasmo y un interés que pudieron encauzarse en gran medida gracias a la existencia de la Fototeca Nacional, hoy orgullosamente cuarentona. En cierto modo, ahora me doy cuenta, contagiamos una fiebre; una fiebre de la que muchos otros serían después felices víctimas. ¡Y sigue la epidemia!

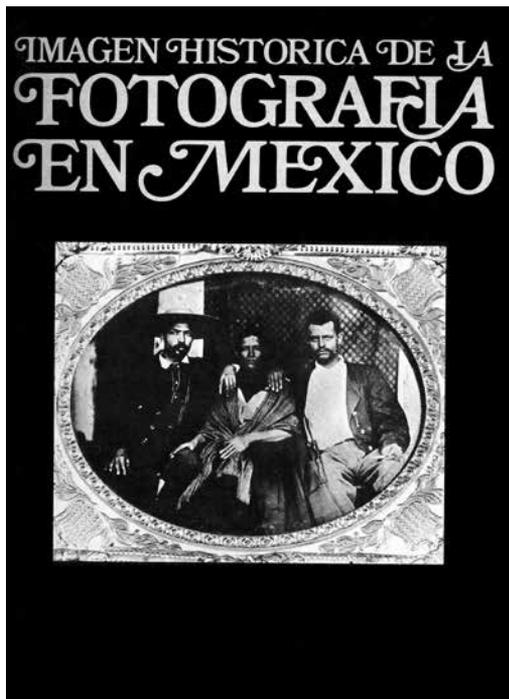
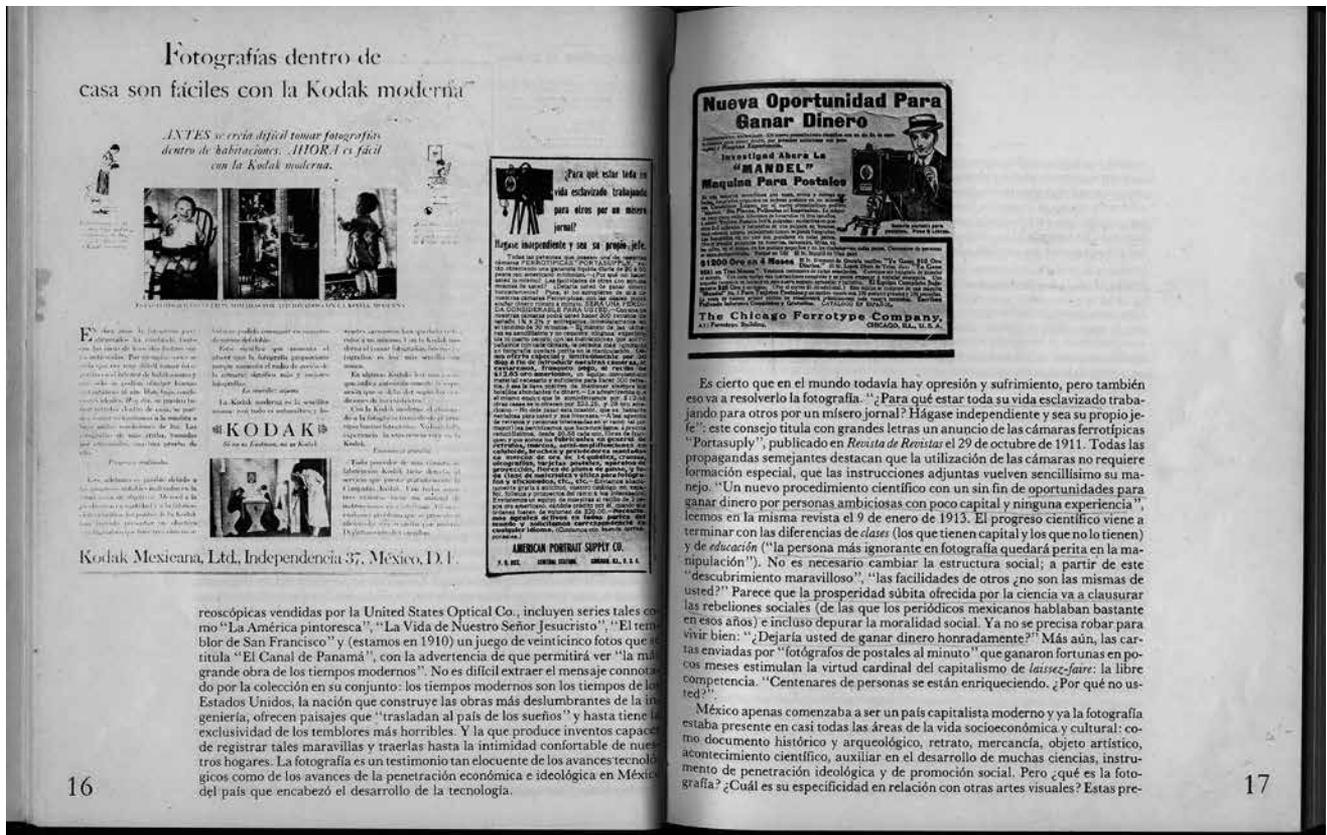


Figura 1. Portada del catálogo *Imagen histórica de la fotografía en México* diseñado por Rafael López Castro. Muestra la imagen de un ambrotipo de autor desconocido del último cuarto del siglo XIX. Reprografía: Ernesto Peñaloza.

Figura 2. Páginas interiores de *Imagen histórica de la fotografía en México*. Los anuncios de equipos y aparatos fotográficos publicados en la prensa mexicana hacia fines del siglo XIX acompañan un fragmento del texto de Néstor García Canclini. Reprografía: Ernesto Peñaloza.



Fotografías dentro de casa son fáciles con la Kodak moderna

ANTES se creía difícil tomar fotografías dentro de habitaciones. AHORA es fácil con la Kodak moderna.



En sus casas, la fotografía puede ser tomada en cualquier momento y en cualquier lugar. No es necesario salir a la calle para tomar fotografías. Ahora es tan fácil como escribir una carta. No es necesario salir a la calle para tomar fotografías. Ahora es tan fácil como escribir una carta. No es necesario salir a la calle para tomar fotografías. Ahora es tan fácil como escribir una carta.

KODAK



Kodak Mexicana, Ltd., Independencia 37, México, D.F.

¿Para qué estar todo su vida esclavizado trabajando para otros por un mísero jornal?

Hágase independiente y sea su propio jefe.

Todo hombre que desea ser independiente y ser su propio jefe, debe tener una máquina para ganar dinero. La máquina que le permite ganar dinero es la máquina que le permite ser su propio jefe. La máquina que le permite ser su propio jefe es la máquina que le permite ganar dinero. La máquina que le permite ganar dinero es la máquina que le permite ser su propio jefe.

AMERICAN PORTRAIT SUPPLY CO. A. B. CO. CHICAGO, ILL., U. S. A.

Nueva Oportunidad Para Ganar Dinero

¿Para qué estar todo su vida esclavizado trabajando para otros por un mísero jornal?

Hágase independiente y sea su propio jefe.

Investe ahora en la "MANDEL" Máquina Para Postales

La máquina que le permite ganar dinero es la máquina que le permite ser su propio jefe. La máquina que le permite ser su propio jefe es la máquina que le permite ganar dinero. La máquina que le permite ganar dinero es la máquina que le permite ser su propio jefe.

The Chicago Ferrotyp Company, CHICAGO, ILL., U. S. A.

Es cierto que en el mundo todavía hay opresión y sufrimiento, pero también eso va a resolverlo la fotografía. ¿Para qué estar todo su vida esclavizado trabajando para otros por un mísero jornal? Hágase independiente y sea su propio jefe; este consejo titula con grandes letras un anuncio de las cámaras ferrotípicas "Portasuply", publicado en *Revista de Revistas* el 29 de octubre de 1911. Todas las propagandas semejantes destacan que la utilización de las cámaras no requiere formación especial, que las instrucciones adjuntas vuelven sencillísimo su manejo. "Un nuevo procedimiento científico con un fin de oportunidades para ganar dinero por personas ambiciosas con poco capital y ninguna experiencia", leemos en la misma revista el 9 de enero de 1913. El progreso científico viene a terminar con las diferencias de clases (los que tienen capital y los que no lo tienen) y de educación ("la persona más ignorante en fotografía quedará perita en la manipulación"). No es necesario cambiar la estructura social; a partir de este "descubrimiento maravilloso", "las facilidades de otros ¿no son las mismas de usted?" Parece que la prosperidad súbita ofrecida por la ciencia va a clausurar las rebeliones sociales (de las que los periódicos mexicanos hablaban bastante en esos años) e incluso depurar la moralidad social. Ya no se precisa robar para vivir bien: "¿Dejaría usted de ganar dinero honradamente?" Más aún, las cartas enviadas por "fotógrafos de postales al minuto" que ganaron fortunas en pocos meses estimulan la virtud cardinal del capitalismo de *laissez-faire*: la libre competencia. "Cientos de personas se están enriqueciendo. ¿Por qué no usted?"

México apenas comenzaba a ser un país capitalista moderno y ya la fotografía estaba presente en casi todas las áreas de la vida socioeconómica y cultural: como documento histórico y arqueológico, retrato, mercancía, objeto artístico, acontecimiento científico, auxiliar en el desarrollo de muchas ciencias, instrumento de penetración ideológica y de promoción social. Pero ¿qué es la fotografía? ¿Cuál es su especificidad en relación con otras artes visuales? Estas pre-

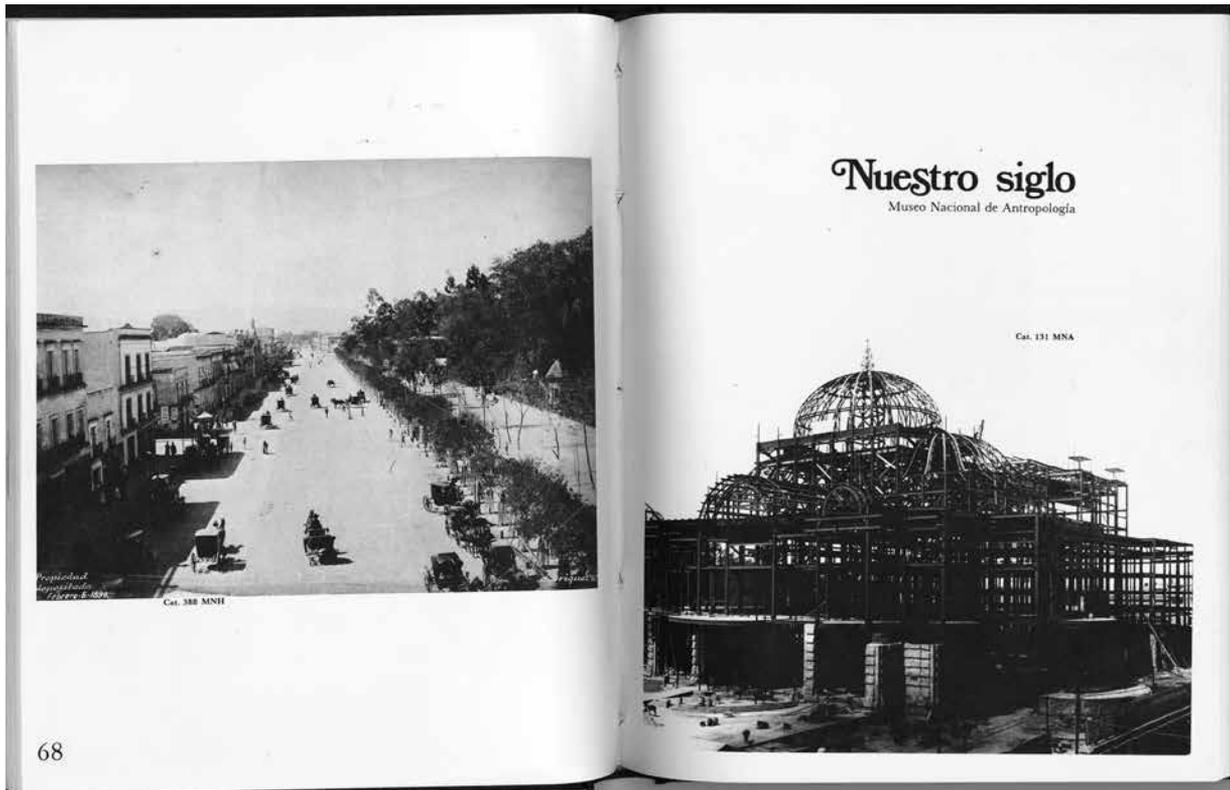


Figura 3. Doble página de *Imagen histórica de la fotografía en México*. La perspectiva de la avenida Juárez y el costado sur de la Alameda captada por la cámara de Alfred Briquet en 1898 contrasta con la toma cerrada de Hugo Brehme sobre la estructura del Palacio de Bellas Artes en proceso de construcción, durante los primeros años del siglo XX. Reprografía: Ernesto Peñaloza.



Figura 4. Portada del catálogo *Hecho en Latinoamérica*. Primera muestra de la fotografía latinoamericana contemporánea diseñado por el Grupo Proceso Pentágono. Al igual que su complemento, *Hecho en Latinoamérica*. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, la imagen alude al binomio palabra/imagen, al referir al álbum fotográfico, la polaroid y la máquina de escribir. Reprografía: Rafael Doniz.

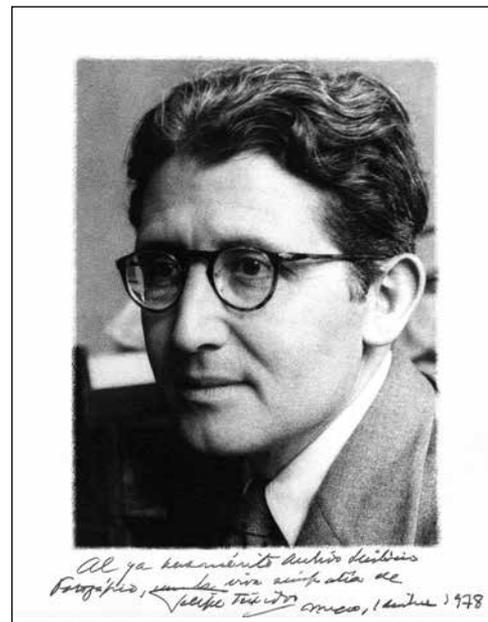


Figura 5. ©Núm. Inv. 419630, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IN-MX, retrato anónimo de Felipe Teixidor hacia 1945 dedicado "Al ya benemérito Archivo histórico fotográfico [de Pachuca, Hidalgo] con la viva simpatía de Felipe Teixidor [rúbrica]. México, 1 de diciembre de 1978", el mismo año que éste recibió el acervo que lleva su nombre.



Figura 6. C. B. Waite, ©Núm. Inv. 466613, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IFN-MX. Escena callejera en el puerto de Veracruz a principios del siglo XX. Las vistas urbanas y rurales constituyen uno de los géneros más representativos del Fondo Teixidor, tal vez en vista de la afición del coleccionista y bibliófilo a los relatos de viajeros extranjeros por México.



Figura 7. Romualdo García, *Retrato en el estudio del guanajuatense frente a uno de sus clásicos telones pintados*, ca. 1890. ©s/n de inventario, Secretaría de Cultura-INAH-Archivo Fotográfico del Museo Regional de Guanajuato-Alhóndiga de Granaditas. La ambigüedad del grupo familiar detona numerosas preguntas y reflexiones. La obra de García emprendió su proyección internacional en la coyuntura de las exposiciones de 1978. Reprografía: Rafael Doniz.