

**ANTROPOLOGÍA**

**REVISTA INTERDISCIPLINARIA**

**DEL INAH**

NUEVA ÉPOCA, AÑO 2, NÚM. 5, JULIO - DICIEMBRE DE 2018

Itinerarios y travesías  
**Historia e investigación  
de la fotografía  
desde la Fototeca  
Nacional del INAH**



# ANTROPOLOGÍA

## REVISTA INTERDISCIPLINARIA DEL INAH

NUEVA ÉPOCA, AÑO 2, NÚM. 5 JULIO - DICIEMBRE DE 2018



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



### Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero  
*Secretaria*

### Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto Hernández  
*Director General*

Aída Castilleja González  
*Secretaria Técnica*

Rebeca Díaz Colunga  
*Encargada de la Coordinación  
Nacional de Difusión*

Jaime Jaramillo  
*Encargado de la  
Dirección de Publicaciones*

### *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*

*Editor:*  
Benigno Casas

*Comité editorial:*  
Marcela Dávalos López (DEH-INAH), Valerie Magar Meurs (CNCPC-INAH), Sandra Riego Ruiz (CNA-INAH), Xabier Lizarraga Cruchaga (DAF-INAH), Samuel Luis Villela Flores (DEAS-INAH), Gilda Cubillo Moreno (DE-INAH), María del Carmen León García (CNMH-INAH), Benigno Casas de la Torre (CND-INAH), Saúl Morales Lara (DL-INAH), Manuel Gándara Vázquez (ENCRYM-INAH), Laura Brondino (Université Paris-Sorbonne-Paris IV), Víctor Manuel Macías González (The University of Wisconsin, La Crosse), Arnaud Exbalin Oberto (Université Paris Nanterre), Igor Goicovic Donoso (Universidad de Santiago de Chile)

*Comité asesor:*  
Rolena Adorno (Yale University), Inmaculada Alemán Aguilera (Universidad de Granada), Miguel C. Botella (Universidad de Granada), Rafael Cuevas Molina (Universidad Nacional de Costa Rica), Danièle Dehouve (Université Paris Quest Nanterre La Défense), Carlos Garma (Departamento de Antropología, UAM-I), Esteban Krotz (Universidad Autónoma de Yucatán), Marta Lamas (CIEG-UNAM), Linda Rosa Manzanilla Naim (IIA-UNAM), Xavier Noguez (CEH-El Colegio Mexiquense), Mario Humberto Ruz Sosa (IIF-UNAM)

*Asistente del editor:* César Molar.

*Cuidado de la edición:* César Molar y Javier Ramos.

*Diseño:* Efraín Herrera Belmont. *Soporte técnico:* Reynaldo Gallo



Fotografía de portada: Nacho López, *Campesino leyendo un pedazo de periódico*, Ciudad de México, 1949 © Núm. Inv. 386564, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinifo-FN-MX.

*Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, nueva época, año 2, núm. 5, julio-diciembre de 2018, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06700, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2016-070113320100-102. ISSN: en trámite. Licitud de título y contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, col. Juárez, alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06600, Ciudad de México. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, alcaldía Iztapalapa, C.P. 09840, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, col. Juárez, alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06600, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 13 de diciembre de 2019, con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin la previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**Aviso de privacidad.** El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) es responsable del tratamiento de los datos personales que proporciona, los cuales son recabados exclusivamente para integrar un registro de los autores que proponen artículos para su publicación en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, verificar que dichos autores cumplan con los requisitos de las normas editoriales de la revista, e informarles sobre los resultados de los dictámenes académicos emitidos sobre sus artículos y mantener comunicación regular con todos ellos. Si usted no desea que sus datos sean tratados para estas finalidades, podrá manifestarlo con la frase: "No consiento que mis datos personales se utilicen para tales fines". Si desea conocer nuestro aviso de privacidad integral, lo podrá consultar en el enlace: [https://www.inah.gob.mx/images/transparencia/20190909\\_avisos\\_antropologia.docx](https://www.inah.gob.mx/images/transparencia/20190909_avisos_antropologia.docx)



# S U M A R I O

## P R E S E N T A C I Ó N

2

## A P O R T E S

El Museo Nacional a través de sus imágenes: breve apunte  
*Mayra Mendoza*

4

Una mirada emergente.  
La Fototeca del INAH, la subjetividad y la fotografía documental  
*Patricia Massé*

11



El Archivo Casasola, experiencia fundacional de la Fototeca  
*Daniel Escorza Rodríguez*

26



La Fototeca Nacional del INAH: una joya  
*Rebeca Monroy Nasr*

35

Fotografía y patrimonio cultural: la foto etnográfico-documental en la Fototeca Nacional  
*Samuel Villela F.*

53

Punto de partida: la colocación de la fotografía en el ámbito patrimonial  
*Rosa Casanova*

66

## D I V E R S A

La vida triste de la última virreina de México  
*Enrique Morales Cano*

73



## A N T R O P O C D O T A R I O

Diálogos inconclusos. Homenaje a Eleazar López Zamora  
*Carlos Martínez Assad*

89

## A N T R O P O L O G Í A D E L A I M A G E N

Historiar la fotografía de Nacho López y de la Revolución Mexicana: dos proyectos, dos experiencias, 1988-2010  
*John Mraz*

94

La otra imagen histórica de la fotografía en México  
*Claudia Canales*

116

## R E S E Ñ A S

Fotografía de los gobernantes de México  
*Claudia Canales*

127

La miss que no vio el universo  
*Martha Santillán Esqueda*

130

"Brassai". El ojo de París  
*Ernesto Peñaloza*

133

Historiar fotografías  
*Abraham Nahón*

136

# Presentación

**h**ace más de 40 años que el Instituto Nacional de Antropología e Historia lanzó una audaz apuesta por la fotografía, acogiéndola como bien patrimonial, al adquirir el Archivo Casasola, e inaugurar oficialmente el recinto destinado para alojarlo en el ex convento de San Francisco, situado en Pachuca, Hidalgo, en noviembre de 1976. De esta forma, el Estado mexicano participaba directamente en el reconocimiento de la fotografía como “documento histórico”. La inclusión de ésta dentro del orden institucional ha sido inherente a su origen, desde que oficialmente el gobierno francés anunció la nueva técnica de reproducción de imágenes como un aporte que Francia ofrecía al mundo en 1839, es decir, hace 180 años.

En nuestro país, el Archivo Casasola dio pie a la conformación de un Archivo Histórico Fotográfico de cobertura nacional, debido a la naturaleza de las colecciones que muy pronto ingresaron, fundamentalmente de aquello que provenía de la Dirección General de Patrimonio Nacional y del Museo Nacional, que se había concentrado en el Archivo de Culhuacán, así también de la inmediata adquisición de la colección fotográfica de Felipe Teixidor. De modo que la Fototeca Nacional del INAH es producto de la consolidación de aquellos esfuerzos primigenios.

Desde su fundación, este archivo de imágenes propició el desarrollo de proyectos de investigación. Flora Lara Klahr, desde la propia Fototeca, abrió la brecha para investigaciones propias (del Fondo Casasola) desde finales de los años setenta. Claudia Canales, integrada al equipo de trabajo coordinado por Eugenia Meyer, en torno de la historia oral (UNAM) y el Archivo de la Palabra (INAH), enfrentó muy tempranamente el reto de consultar los acervos de la Fototeca en pleno proceso de organización inicial. Rosa Casanova, integrada al equipo de investigación sobre la producción plástica del siglo XIX, en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, ya también orientaba su interés por la investigación de la fotografía en aquellos tiempos. Olivier Debrouse se unió de inmediato al trabajo iniciado por Rosa Casanova.

Muy cerca de nuestras tres pioneras, Carlos Martínez Assad se involucraba, desde las ciencias sociales y la historia, con las fotografías de la Fototeca, a la par de las del Archivo General de la Nación (AGN) que difundió ampliamente. Y a mediados de los años ochenta, John Mraz ya estaba publicando en la prensa de amplia circulación nacional, como *Nexos* y, sobre todo, *La Jornada Semanal*, sus agudas



reflexiones sobre la fotografía mexicana, escritas a manera de ensayos, en su mayor parte. Lémos y asimilamos lo publicado por ellas y ellos (que no era tanto) como jugosas lecciones para investigar la fotografía que se hacía en México.

Detrás de ellos, hemos sucedido otras generaciones de investigadores que también nos adentramos en las rutas iniciadas por los arriba mencionados, estudiando algunas de las colecciones de la Fototeca, lo que hoy en día representa apenas un atisbo a la riqueza que actualmente custodia la institución: cerca de medio centenar de colecciones.

En cierto modo, la Fototeca ha sido un faro, un sólido bastión para la investigación fotográfica en México y ha propiciado una cultura de la fotografía. En parte, este número pretende dar cuenta de ello, con la colaboración de Canales Casanova, Mraz y Martínez Assad. Samuel Villala, otro de los colaboradores de este número, ha sido precursor en la investigación de la fotografía etnográfica y regional. Asimismo, participamos en este número Rebeca Monroy, Daniel Escorza, Mayra Mendoza y Patricia Massé representando otro grupo generacional que egresamos como universitarios de posgrados en historia e historia

del arte, desarrollando tesis y proyectos con fotografía, que nos movieron a consultar los acervos de la Fototeca.\*

Estas colaboraciones constituyen tan sólo una parte de lo que podría comunicar una colectividad más amplia, que converge en la Fototeca Nacional del INAH para desarrollar sus investigaciones y que ha contribuido al conocimiento y difusión de la historia de la fotografía en México. La Fototeca Nacional del INAH ha participado en la propagación de un saber en torno de la fotografía, que a su vez ha sido detonante de este volumen, en el que la mayoría de los textos dan cuenta de su trayectoria, como lugar de encuentro privilegiado con nuestra cultura fotográfica.

Patricia Massé  
*Coordinación académica del número*  
Daniel Escorza  
*Apoyo en la coordinación*

\* El número incluye además el elogioso trabajo del escritor e historiador Enrique Morales Cano, “La vida triste de la última virreina de México”, en su sección “Diversa”.

Mayra Mendoza\*

*Resumen:* El artículo presente es un esbozo de las posibilidades que tiene la fotografía como documento visual, no textual, a partir del cual se pueden apreciar los cambios en la museografía del Museo Nacional de México, del último cuarto del siglo XIX a la primera década del XX. En particular, se enfoca en siete fotografías, seis de autores extranjeros que colonizaron la mirada sobre México en el extranjero, y una más elaborada por una asistente de fotografía en el propio museo.

*Palabras clave:* fotografía, museo, museografía, Museo Nacional, arqueología.

*Abstract:* The article offers a glimpse of the possibilities of photography as a non-textual visual document, which leads to the appreciation of the changes in exhibition design in the National Museum of Mexico from the last quarter of the nineteenth to the first decade of the twentieth century. It focuses particularly on seven photographs; six taken by foreign photographers who colonized the gaze on Mexico abroad; the last one by a woman, the photography assistant in the museum.

*Keywords:* photography, museum, museum design, Museo Nacional, archaeology.

# El Museo Nacional a través de sus imágenes: breve apunte

The National Museum through Its Images: Brief Note

Quienes hemos consultado el acervo de Fototeca Nacional, reconocemos su viabilidad para escudriñar literalmente entre poco más de un millón de posibilidades de investigación, espacio donde el tedio no tiene cabida y donde es posible descubrir numerosas fotografías de forma inesperada mientras se realiza una búsqueda determinada, provocando que el interesado comience a tomar nota de las imágenes que hagan referencia a los temas de interés de quien investiga.

El presente ensayo se fraguó durante las múltiples pesquisas que esperan curso para tomar forma. Refiere a la piedra angular de la formación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), es decir, el Museo Nacional —y sus diferentes nomenclaturas—, asentado en la antigua Casa de Moneda desde tiempos de Maximiliano de Habsburgo, cuya vasta colección dio origen a los cinco museos nacionales que actualmente administra el INAH: el de Historia en 1944, los de Antropología y del Virreinato dos décadas más tarde, el de las Culturas del Mundo en 1965 y el de las Intervenciones en 1981. Previamente, en 1909, se había formado el Museo de Historia Natural.

Gran parte de la colección fotográfica del Museo Nacional fue trasladada, a finales de la década de 1970, al entonces Archivo Histórico Fotográfico del INAH, hoy Fototeca Nacional-Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), resguardado en el ex convento de San Francisco de la ciudad de Pachuca, e integrado a su vasto acervo.<sup>1</sup> Actualmente, en la colección Culhuacán es posible localizar un elevado número de impresiones

\* Dirección de Divulgación, CND-INAH.

<sup>1</sup> Centro de Documentación del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), Colección documental Culhuacán, foja 77. Según oficio fechado el 17 de enero de 1978, remitido por el Dr. Efraín Castro Morales, director de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dirigido a la Arq. Olga Orive, jefe del Departamento de Documentación y Registro Público de Zonas y Monumentos Históricos, “por acuerdo del director general del INAH, profesor Gastón García Cantú, los acervos fotográficos colección Semo y colección Tema Prehispánico, serán trasladados al Centro Regional de Hidalgo, que cuenta con las instalaciones y equipo del Archivo Casasola”.

Postulado: 21-12-2017

Aceptado: 05-05-2018





Figura 1. William Henry Jackson, *Patio del Museo Nacional*, ca. 1884 ©Núm. Inv. 455567, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-RN-MX.

fotográficas y de placas negativas con vistas de los diferentes salones del museo en distintas épocas, pero sólo algunas de las piezas fotográficas llevan inscrita la fecha exacta. Pese a esta ausencia, lo significativo es que través de ellas es posible registrar los cambios sufridos por el Museo Nacional a finales del siglo XIX, debido al acomodo y reacomodo de nuevos salones, y cómo se fue transformando hasta las dos primeras décadas del siglo XX a medida que se incrementaba el número de las colecciones y, con ello, tanto la disposición de elementos museográficos como la profesionalización de la museografía.

Es importante mencionar que se han efectuado notables aportaciones al estudio del museo a raíz de la publicación de catálogos y reglamentos de la propia institución (Morales, 1994), así como de documentos administrativos (Rico, 2004), del compendio sobre la evolución del Museo Nacional de Antropología (MNA) (Saborit y Zarebska, 2014) y de los números 63 y 64 de la revista *Gaceta de Museos* (Montes, 2016).

No se cuenta con oficio de instrucción de traslado del resto de las colecciones, pero se estima que a partir de enero de 1978 y hasta febrero de 1979 fueron enviados diversos acervos al Archivo Histórico Fotográfico del INAH, procedentes de la fototeca de la Dirección de Monumentos Coloniales —ubicada desde 1969 en el ex convento de Culhuacán—. Este material dio origen a las colecciones Culhuacán, Prehispánico, Étnico, Guillermo Kahlo y Expedición Cempoala. Otra gran parte del acervo fotográfico del Museo Nacional permanece en el archivo histórico y en la Biblioteca Nacional del Museo Nacional de Antropología (MNA), así como en la Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, ambos pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En concreto, lo que se propone en este ensayo es examinar siete fotografías *vintage* para ofrecer indicios sobre la vasta información que aporta el soporte documental descrito, cuando se utiliza éste como fuente de investigación primaria, tal como se realizó en los estudios pioneros de la revista *Alquimia* (Casanova, 2001: 7-21), que fueron acompañados de notas hemerográficas de la época; es decir, cuando se observan detenidamente las fotografías y se les confiere otro carácter más allá de ilustración o apoyo visual. Las imágenes seleccionadas fueron capturadas en su mayoría por fotógrafos viajeros y sólo una por la asistente de un fotógrafo, contratada dentro de la plantilla de empleados del propio museo. En todas ellas, la labor de datación ha sido fundamental para comenzar a ordenar las historias que cuentan las fotografías.

### El recorrido de los monolitos

El fotógrafo estadounidense William Henry Jackson es autor de una de las primeras vistas del Museo Nacional, predio que hoy ocupa el Museo Nacional de las Culturas del Mundo. Se trata de una impresión a la albúmina del edificio de dos plantas.

Al centro se observan dos piedras monolíticas de la cultura azteca —sin cédula o texto explicativo alguno—: la de Tizoc que se encuentra precedida de la Coatlicue, también llamada en aquella época Teoyaomiqui o, erróneamente, Huitzilopochtli. Ambas se aprecian bien emplazadas, aunque a cielo descu-

bierto, en medio de un jardín que intenta mantener la simetría delimitando la vegetación con maderos improvisados, lo cual no impide percibir que se trata de un sitio limpio y ordenado. Una imagen, como pocas, que encierra la herencia prehispánica y colonial en una de actualidad llamada Museo Nacional, destinada a concentrar el conocimiento del pasado. Difícilmente algún otro viajero logró superar esta vista desde el jardín ya que, hay que anotar, ambas piedras durante su estancia en este espacio fueron objeto de diversas tomas fotográficas, las cuales centraron su atención en los detalles labrados, tal como lo hicieron Kilburn y North. Se habrá de recordar que la Piedra del Sol, en estos años, permanecía a un costado de la torre oeste de la Catedral Metropolitana.

Considero preciso hacer notar que, en 1882, Jackson había obtenido una concesión de la empresa ferroviaria Atchinson, Topeka & Santa Fe para realizar el registro fotográfico de su filial, el Ferrocarril Central Mexicano, que consistió entre otras cosas en la “venta de fotografías en positivo, en estaciones de tren de la empresa en territorio de Estados Unidos y México” (Gutiérrez Ruvalcaba, 2012: 61). La vista descrita es una de las numerosas que fueron capturadas con fines comerciales para atraer al público estadounidense al territorio nacional; es decir, el Museo Nacional era considerado uno de sus atractivos. Es probable que dicha toma haya sido capturada durante el segundo

viaje del fotógrafo a México en 1884, que realizó en compañía del arqueólogo William Henry Holmes, comisionado éste por el Museo Nacional de Historia de Estados Unidos para conocer antigüedades y aspectos geológicos del país (Gutiérrez Ruvalcaba, 2012: 69) Faltaban sólo unos años para que ambos “monolitos”, como eran llamados en esa época, fueran concentrados y protegidos de la intemperie en el espacio interior del museo, una década previa al Congreso Internacional de Americanistas celebrado en México en 1895, cuando también se hicieron adecuaciones a la disposición de los objetos, acorde con los criterios de las exposiciones internacionales que estaban teniendo lugar en diferentes partes del mundo.

A lo largo de su historia, el Museo Nacional ha sido mencionado notablemente en las guías de viajero y vale la pena rescatar la opinión de Reau Campbell, a inicios del siglo xx, autor de reconocidas ediciones, donde lo refiere como “una fina colección de antigüedades y objetos de historia natural, excelentemente dispuestos y en conjunto, el lugar más interesante en la capital” (Campbell, 1904: 79). Acompaña su comentario con una fotografía de la “Gran galería”, sitio que más tarde será ampliamente conocido como Galería de Monolitos, inaugurada por el presidente Porfirio Díaz el 16 de septiembre de 1887.

Esta toma acreditada al estadounidense Winfield Scott, efectuada alrededor de 1903, presenta un sitio sobrio en completo orden, cuya luz cenital que ingresa por el domo y que se complementa con la que se filtra por la puerta central, confieren a la Piedra del Sol —por cierto ya ubicada en el museo— una iluminación particular, confirmando el sitio medular del pasado prehispánico que conserva hasta nuestros días. En la imagen apenas se percibe un par de visitantes, aunque observantes de la cámara, su silueta se proyecta en movimiento. Sin duda, una toma que refleja la pulcritud de un espacio casi inmaculado para situar los objetos antiguos, que además “constituye en su género la primera Galería

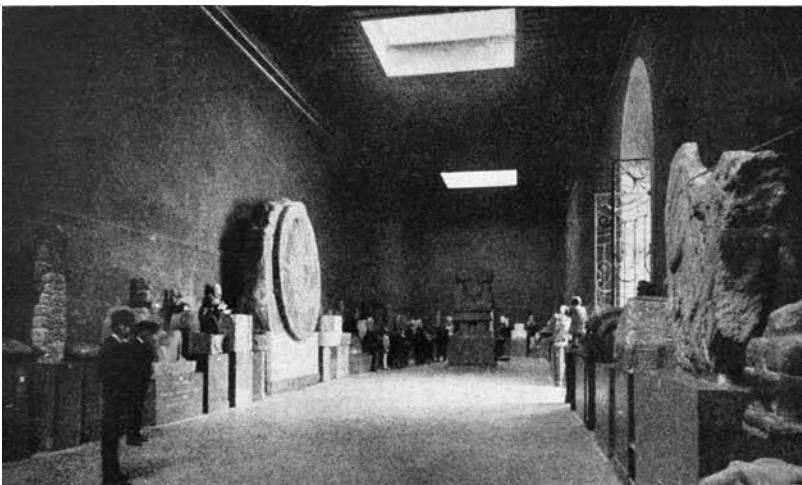


Figura 2. Winfield Scott, *Galería de Monolitos*, en Reau Campbell (1909: 79). Colección particular.



Arqueológica del país y probablemente de toda América Latina”, como refiere la *Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México* (Galindo y Villa, 1896: 9).

Al hurgar entre la colección C. B. Waite-W. Scott, también en resguardo de la Fototeca Nacional, fue posible localizar el negativo —placa seca de gelatina— matriz original de la imagen usada por Campbell, donde se aprecia que la anotación “National Museum Mexico” marcada al pie, fue omitida para fines editoriales.

Lo interesante es que, al prestar mayor atención a la placa, es factible visualizar la presencia de una decena de caballeros al fondo del espacio, en lo que parece una visita guiada a la galería, mientras a la extrema izquierda —fuera del campo de visión de la guía de Campbell—, un hombre de sombrero y una mujer de rebozo miran a la cámara, aunque esta última aparece desdibujada por el movimiento corporal. La presencia de estas dos personas cambia la perspectiva donde aparece sólo un puñado de personajes distinguidos, como únicos visitantes al Museo Nacional, cuyas fotos saldrán en los diarios, para incorporar a la gente común, de sombrero de ala ancha y rebozo. Pero en contraposición, si se examina cada detalle de cada una de las piezas exhibidas, es posible observar que sólo la Piedra del Sol y el Chac Mool cuentan con una breve descripción en el basamento, mientras que el resto únicamente exhibe el número que debe coincidir con el *Catálogo del Departamento de Arqueología* (Galindo y Villa, 1897). Es decir, que las piezas fueron colocadas como un muestrario del pasado prehispánico y testimonio de una verdad petrificada literalmente, como si por sí solas fuesen un medio de transmisión de la cultura y educación para el pueblo. Cabe anotar que se publicaron diversas guías del museo y catálogos de las colecciones, pero el conocimiento estaba abierto para aquellos que sabían leer y podían cubrir el costo de las publicaciones; por ejemplo, según se indica en la portada, costaba 10 centavos la *Breve noticia histórico-descriptiva...*,



Figura 3. Winfield Scott, *Galería de Monolitos*, ca. 1903 ©Núm. Inv. 122644, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

de Galindo y Villa. El sitio, desde donde se cimienta y legitima el conocimiento de la cultura nacional, era un constructo de la historia patria y de los objetivos educativos de instrucción y recreo consignados por el citado Galindo y Villa, también autor de varias ediciones monográficas sobre el museo, finalidades que fueron cuestionadas, como lo hizo un diario católico al referirse a los “monolitos” de la sala:

[...] faltos muchos de ellos de la indispensable clasificación y designación. Y ésta es una falta lamentable, porque la inmensa mayoría de los visitantes del Museo carece de conocimientos técnicos que son y deben suponerse vinculados en muy raras personas, con la cual salen de la visita tan ignorantes como entraron, corriendo esta eventualidad hasta personas de notoria ilustración (A.F.L., 1910: 5).

Por diversas placas fotográficas es factible apreciar, al iniciar la década de 1920, que el orden de las piezas de la galería se modificó sin que se alterara la orientación de los tres monolitos verticales más voluminosos: La Piedra del Sol al centro, la Chalchiuhtlicue como remate visual a su derecha y la Coatlicue a la izquierda.

Aun cuando se pueden apreciar estelas y objetos de las culturas maya, tolteca y totonaca, entre otras, no es casual que los vestigios de la azteca y la teotihuacana sean los que adquirieron mayor relevancia



Figura 4. Ma. Ignacia Vidal, *Vista del ala oeste de la Galería de Monolitos*, ca. 1922 ©Núm. Inv. 364002, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

visual. Con el tiempo se cambiaron los pedestales individuales, que fueron sustituidos por un basamento corrido, mientras que los correspondientes números de catálogo de las piezas se convirtieron en manchas de resane, con textos breves a un costado a manera de improvisadas cédulas. Este hecho, aunado a la falta de las repisas en ambos extremos de la galería, que dejaban al descubierto las peanas alineadas, que otra sirvieran para colocar las piezas arqueológicas de menor dimensión, hace pensar que, tal vez, la toma fotográfica fue realizada durante las obras de readecuación del museo, y la firma “M.I. Vidal. Fot.” revela que la autoría es de María Ignacia Vidal, ayudante de José María Lupercio, fotógrafo adscrito al Museo Nacional (Casanova, 2001: 14). Lo que muestra esta imagen son dos evidencias: la primera, la falta de espacio para la exhibición de las colecciones, como atestiguan las piezas arqueológicas colocadas en el piso; y la segunda, lo que parece una imitación y adaptación de modelos en museos extranjeros, como el Louvre, ya que durante la segunda década del siglo XX se adaptó una arcada falsa de mampostería con el emblema nacional del águila devorando a la serpiente en la piedra clave; por ello, Galindo y Villa no dudó en afirmar que: “El Salón de Monolitos, es único en su género en cuanto a monumentos precortesianos de México;

sin desdoro podría figurar al lado de salas similares de cualquier museo del mundo” (Galindo y Villa, 1922: 34).

### El imponente *Felis onca* y otros mamíferos

La colección Historia Natural del Museo Nacional fue adquiriendo importancia científica debido a la solidez del acervo y a que sirvió como escaparate de la imagen del México que se deseaba proyectar hacia el exterior. En la planta alta del constructo se ubicó la sala II, donde se mostraban diversos grupos de aves de la rica colección ornitológica.

Las especies más pequeñas, como las canoras y los colibríes, eran exhibidas dentro de pesados escaparates —como se denominaban—, mientras que los flamings y aves de mayor tamaño se ubicaron afuera, como el pelícano de las alas extendidas que se encontraba en el exhibidor central. Como la mayoría de los grandes museos en el mundo de esa época, el nuestro fue encaminado por científicos naturalistas que procuraron imponer un riguroso orden taxonómico, así como la conservación de los bienes, aún sin que percibieran algo fundamental: la necesidad de orientar su labor hacia públicos no especia-



Figura 5. Alfred Briquet, *Salón de Historia Natural*, editor Claudio Pellandini, ca. 1890 ©Núm. Inv. 464882, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

lizados. La calidad de la exhibición y su ordenada perspectiva visual, aunada a la presencia de un jaguar nativo en primer plano, lo cual confería un tinte exótico a la muestra, sin duda debió representar un panorama cautivador para Alfred Briquet, fotógrafo de origen francés, quien hizo circular la toma en su colección de vistas hacia 1880. Un país con pleno conocimiento científico, pero, sin duda, con atractivos matices exotistas.

Al revisar con detenimiento la impresión fotográfica, por cierto de impecable factura, es posible advertir que el *felis onca*, o jaguar, está acompañado de otros mamíferos, como un gato montés y un pecarí o saíno. A partir de una imagen del mismo salón, cuya autoría se adjudica a North, se observa una vista en perspectiva inversa, y por el acomodo de algunas especies seguramente existe una poca diferencia de años entre ambas tomas, en las cuales, se aprecia que el jaguar no pierde el sitio de honor —el primer plano—, pero son otros carnívoros los que le hacen compañía: un tigrillo, un puma, incluso un herbívoro por naturaleza, el danta o tapir —*mamíferos cuadrúpedos* según el correspondiente catálogo de 1894—, además de un par de venados cuyas astas asoman discretamente al fondo.

Un análisis de las dos imágenes permite comprender que, ante la falta de espacio, los mamíferos



Figura 7. Colección de cerámica, Sala de Arqueología, ca. 1905 ©Núm. Inv. 420640, Secretaría de Cultura- INAH- Sinafo-FN-MX.

emprendieron una migración hacia la sala contigua destinada a las aves. El rígido orden taxonómico ya no se cumplía a la perfección, pero bastaba con intentarlo. Ante el crecimiento del museo, las piezas de las colecciones de Historia Natural se trasladaron a inicios de 1909 al edificio de cristal y hierro situado en la primera calle de Chopo —antes para exposiciones de productos nacionales—, después Museo de Historia Natural.

La citada fotografía de Briquet circuló en México bajo la serie *Antigüedades Mexicanas* editada por Claudio Pellandini, a la venta en su casa comercial, una conocida doraduría que se inició en 1860 fabricando y vendiendo espejos, marcos dorados, lunas y cristales biselados importados, que fue ampliando su oferta al incluir objetos de uso decorativo como papel, tapiz, estampas, pinturas, grabados y materiales relativos a las bellas artes, entre otros, así como vistas y tipos fotográficos del país, vistas estereoscópicas y cámaras fotográficas diversas. Esta casa comercial fue la proveedora de los aparadores verticales usados en las salas de Arqueología y de Historia del Museo Nacional, elaborados en vidrio y metal que aún conserva el Museo Nacional de las Culturas del Mundo, restaurados en fecha reciente. Se reconocen por el troquelado metálico en la base



Figura 6. F. E. North, *Fotografía americana*, Salón de Historia Natural, ca. 1883 ©Núm. Inv. 454980, Secretaría de Cultura- INAH- Sinafo-FN-MX.



que la inscripción “Pellandini” y el apartado postal del comerciante (Ramírez, 2013).

El mobiliario fue adquirido por la necesidad de exhibir la mayor cantidad de objetos en un mismo estante y de hacerla visible desde cualquier punto, además de ganar espacio al no estar asentada sobre voluminosas bases, como en el Museo del Trocadero en París, una de las principales referencias museográficas de la época.

William Henry Jackson, Winfield Scott, Alfred Briquet, F. E. North y los numerosos fotógrafos que les sucedieron, pudieron acceder al Museo Nacional para realizar tomas de imágenes hasta 1907, año en que entró en vigor el reglamento que, de acuerdo al artículo 35, impedía hacer cualquier tipo de fotografía, dibujo y moldado sin previo permiso de la dirección del mismo (Casanova, 2001: 9), una de las múltiples historias aún por escribir.

A lo largo de este breve recorrido se puede confirmar que la fotografía es un medio que proporciona elementos útiles que deben considerarse para analizar el entorno y ampliar el conocimiento histórico, en particular del Museo Nacional, además de la evolución de la museografía como disciplina indispensable en el quehacer museístico. Por ello, debe resaltarse la importancia que tuvo la generación de imágenes fotográficas sobre y en este significativo recinto, centro generador y rector de la “historia patria”. Sea ésta una invitación a mirar la fotografía histórica resguardada por la Fototeca Nacional, como un testimonio para observar, cuestionar e investigar.

## Bibliografía

- A.F.L (1910: 5), “Ecos del Centenario. Impresiones de un congresista”, *El Tiempo*, 10 de octubre de 1910. El artículo se halla firmado con dichas iniciales.
- ALMANZA, Colette (2014), “La galería de los monolitos: historia de la creación de la Sala Mexica”, en Antonio SABORIT y Carla ZAREBSKA (eds.), *Museo Nacional de Antropología: 50 Aniversario*, México, SEP/Sectur/Conaculta-INAH, pp. 94-115.
- CAMPBELL, Reau (1904), *Campbell's New Revised Complete Guide and Descriptive Book of Mexico*, Editorial de Robert O. Law.
- (1909), *Campbell's New Revised Complete Guide and Descriptive Book of Mexico*, Chicago, Rogers & Smith.
- CASANOVA, Rosa (2001), “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional”, *Alquimia*, año 4, núm. 12, mayo-agosto.
- (2008), “La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala”, *Dimensión Antropológica*, vol. 42, enero-abril, pp. 55-92.
- GALINDO Y VILLA, Jesús (1896), *Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México*, México, Imprenta del Museo Nacional.
- (1897), *Catálogo del Departamento de Arqueología*, México, Imprenta del Museo Nacional.
- (1922), *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueológica, Historia y Etnología.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio (2012), *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson. Empresa fotográfica*, México, Sinafo-INAH-Conaculta (Testimonios del Archivo, 7).
- MONTES, Thalfá (coord.) (2016), “A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia”, *Gaceta de Museos*, I y II, núms. 63 y 64.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo (1994), *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio del Museo Nacional de México, 1790-1940*, México, UIA.
- MUSEO NACIONAL (1894), *Catálogo de la colección de mamíferos del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo Nacional.
- RAMÍREZ GALVÁN, Adriana (2013), “Contenido/nuevos reflejos sobre las vitrinas del antiguo Museo Nacional”, *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, núm. 7, México, INAH-ENCRYM.
- RICO MANSARD, Luisa Fernanda (coord.) (2004), *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la Ciudad de México (1790-1910)*, México, Pomares/INAH/UNAM/UJAT.
- SABORIT, Antonio, y Carla ZAREBSKA (eds.) (2014), *Museo Nacional de Antropología: 50 Aniversario*, México, SEP/Sectur/Conaculta-INAH.

Patricia Massé\*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* Sinafo-Fototeca Nacional, INAH.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Investigar la fotografía era inusual

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

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

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

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

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

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

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

### En un principio

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

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

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

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

### El Programa de Historia Oral y la fotografía

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Privilegiar lo que otros desestimaron

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Casasola bajo escrutinio

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### Archivos

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

### Bibliografía

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

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

Daniel Escorza Rodríguez\*

*Resumen:* Este artículo examina el peso histórico-cultural que ha tenido el Archivo Casasola, primero, como acervo adquirido por el Estado mexicano en 1976 y resguardado en el ex convento de San Francisco de Pachuca como Archivo Fotográfico Casasola. Después, tras su institucionalización, al recibir el nombre de Archivo Fotográfico del Centro Regional, y la consecuente formación del Centro Regional del INAH Hidalgo. Finalmente, con la fundación de la Fototeca Nacional del INAH y la incorporación de otros catálogos. El texto hace énfasis en la orientación de las investigaciones a que ha dado pie el acervo del Archivo Casasola en estos 40 años, así como en la reflexión que ha provocado desde la década de 1980 hasta nuestros días.

*Palabras clave:* Archivo Casasola, fotografía en México, Fototeca Nacional.

*Abstract:* This article analyzes the importance of the Casasola collection, first as an archive acquired by the Mexican State in 1976 and stored in the former convent of San Francisco in the city of Pachuca and known as the Casasola Photographic Archive at that time. Later, with the subsequent creation of the inah Hidalgo Regional Center and the collection's institutionalization, it became the Regional Center Photographic Archive, until the foundation of the National Photographic Archive of INAH with the incorporation of other collections. The text emphasizes the research orientation generated throughout these forty years and the viewpoints produced by the Casasola collection since the 1980s to the present.

*Keywords:* Casasola Archive, photography in Mexico, National Photographic Archive.

Postulado: 21-12-2017

Aceptado: 11-06-2018

# El Archivo Casasola, experiencia fundacional de la Fototeca

The Casasola Archive, Foundational Experience of the Photo Archives

Pocos lugares resultan tan enigmáticos como lo puede ser un archivo fotográfico, catálogo que puede conocerse técnicamente como “fototeca” o lugar donde se conservan imágenes antiguas. A partir de la era digital, la fotografía que utiliza materiales que llamamos analógicos o argénticos parecería un exotismo de siglos pasados. Sin embargo, una fototeca es más que un depósito o “almacén” de imágenes: se trata no sólo de un repositorio sino de una institución que recupera, cataloga, conserva e investiga los aspectos relacionados con la memoria gráfica que atañe a los procesos históricos de un país.

Como se sabe, lo que hoy constituye la Fototeca Nacional tiene como su antecedente el Archivo Casasola, que se encuentra en custodia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde 1976. Al respecto, el propósito del texto presente es el de examinar el proceso de incorporación de este fondo fotográfico y su posterior constitución como base para la creación de la Fototeca Nacional. En un segundo momento nos referiremos a la producción historiográfica del propio acervo.

## Los inicios

Con el Dr. Guillermo Bonfil Batalla, director general del INAH entre 1972 y 1976, comenzó un proceso de fortalecimiento de la institución como autoridad encargada de la aplicación de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, promulgada el 6 de mayo precisamente de 1972. Con ello se reconoció la dimensión nacional de esta dependencia y su vocación nacional para la protección de los monumentos (Olivé, 1988: 58), entre otras tareas.

Fue así que el Instituto fortaleció su programa de desconcentración administrativa, para lo cual se crearon centros regionales en cada una

\* Investigador del Sistema Nacional de Fototecas, Fototeca Nacional del INAH.



de las entidades federativas, cuyo propósito principal consistió en que la institución tuviera representación en todas las regiones de la República Mexicana.

Años después, en 1975, el INAH a través de su entonces director general, Guillermo Bonfil Batalla, llegó a un acuerdo con Agustín Casasola Zapata, hijo del célebre Agustín Víctor Casasola Velasco, y representante de los propietarios del denominado “Archivo Casasola”, para concertar la adquisición de toda esta obra fotográfica, incluidos los derechos autorales de uso y explotación.

Además de titular de los derechos, Agustín Casasola Zapata era apoderado y representante de la familia: Gustavo Casasola Zapata, Dolores Casasola Zapata de Olivares, Teresa Texcucano Labastida viuda de Casasola y Mario Casasola Zapata, quienes colectivamente eran propietarios de la “Obra Fotográfica Archivo Casasola”, y que estaba testimoniada en un acta notarial de fecha 22 de agosto de 1975.<sup>1</sup> De acuerdo al documento original, el número de negativos de los que constaba el acervo era de 326 290 piezas. Cabe señalar que desde el 10 de enero de 1976, el archivo en su forma física se trasladó de la casa de Mixcoac, donde se resguardaba, al Museo del Carmen, en San Ángel. La colección estaba compuesta de “[...] 4 293 cajas de cartón con negativos de cristal, 100 cajones de madera con sobres que también contenían negativos, 11 bultos de sobres con negativos de película, 31 álbumes chicos con fotos, 2 álbumes grandes con fotos, 5 rollos de negativos de película, [y] 23 carpetas con fotos numeradas y clasificadas”, todo lo cual fue depositado en el mencionado museo, en tanto se definía y se acondicionaba su destino final en Pachuca.

¿Cómo se explica el traslado de tan importante acervo fotográfico a Pachuca? Varias razones confluyeron para poder dilucidar el hecho de que uno de los archivos fotográficos mejor conservados hubiera salido de la Ciudad de México hacia un destino más idóneo: ¿un ejercicio de descentralización adminis-

trativa? ¿El aire limpio y la escasa humedad de la Bella Airosa? ¿Las condiciones climáticas de la ciudad y por considerarla zona de bajo riesgo sísmico? ¿La cercanía con el Distrito Federal? Quizá la conjunción de todas ellas pesó para seleccionar esta pequeña urbe como sede permanente del archivo, aunado a las gestiones que realizó el gobernador del estado de Hidalgo ante el presidente de la República.

Desde mediados de 1975, un grupo de historiadores pachuqueños reunido en torno al Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas A. C., entre ellos Luis Rublío, Héctor Samperio Gutiérrez, José Vergara Vergara, Juan Manuel Menes Llaguno, Luis Corrales Vivar y Arturo Herrera Cabañas, vio la posibilidad de trasladar ese patrimonio de imágenes a la capital del estado de Hidalgo, y para tal efecto se entrevistaron primero con el gobernador Jorge Rojo Lugo y después con el Primer Mandatario, Luis Echeverría Álvarez, definiéndose en 1976 la sede de este emblemático catálogo. Para ello se rehabilitó una parte del ex convento de San Francisco, que se ubicaba en el centro de la ciudad (Menes, 2006: 76-79).

Por su parte, la familia Casasola había propuesto al gobierno federal la venta de la colección por la “necesidad de someter el archivo a un mejor estado de conservación” (Malvido, 1991: 24). Aun cuando la familia había recibido atractivas ofertas de compradores en Estados Unidos, la voluntad de Agustín Víctor Casasola, fallecido en 1938, fue que el archivo permaneciera en México. De esta forma, el 23 de marzo de 1976, su primogénito, Gustavo Casasola Zapata y la familia, formalizaron con el gobierno federal el contrato de compra-venta de este valioso acervo fotográfico.

El domingo 14 de noviembre de ese mismo año, el Archivo Casasola, compuesto por casi medio millón de negativos, se trasladó de su sede temporal, en San Ángel, a Pachuca, en medio de una ceremonia que incluyó el transporte de los negativos de cristal y de nitrato en siete camionetas blindadas. El material llegó el mismo día a su destino final, y para tal efecto se formó una valla de escolares escoltada por patrullas de la Dirección de Tránsito estatal y de la Policía Federal de Caminos.

<sup>1</sup> Centro de Documentación, Fototeca Nacional del INAH (CDFN), documento titulado: “Contrato de compra-venta y de cesión de derechos de autor”, México, D. F., 23 de marzo de 1976, fotocopia simple, fojas 1 y 2.

El acto de recibimiento en la capital hidalguense revistió una importancia inusitada, ya que la comunidad cultural pachuqueña consideró una deferencia y distinción el recibir y ser la depositaria de tal acervo fotográfico, el más importante de su tipo en América Latina.

En aquel entonces, los tiempos políticos del país demandaban que, antes de que concluyera el sexenio, debía inaugurarse la sede del archivo. Así, en medio de la crisis económica desatada por la devaluación de ese año y por los rumores de un “golpe de Estado”, el viernes 19 de noviembre de 1976, el presidente de la República acudió a la inauguración formal de las instalaciones que constituirían no sólo el archivo, sino un centro cultural y de investigación “del más alto nivel”, según el folleto que se imprimió para tal efecto.

A las 9:00 horas de aquel día abrió las puertas el Archivo Fotográfico Casasola, ahora ya custodiado por el Estado mexicano, bajo la responsabilidad del INAH. El cartel alusivo consigna la inauguración el 19 y no el 20 de noviembre, día conmemorativo oficial de la Revolución Mexicana. Es importante señalar que en este acto protocolario estuvieron presentes el presidente Luis Echeverría Álvarez, el secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, el secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahúja, y el gobernador del estado de Hidalgo, Jorge Rojo Lugo, entre otros funcionarios de primer nivel.

En el diseño del cartel mencionado se incluyó la fotografía de un soldado federal abrazando a su soldadera, quien, a su vez, sujeta a un niño en su regazo, imagen emblemática que inició la difusión oficial del acervo adquirido.

En su discurso de inauguración, el Lic. Moya Palencia destacó la importancia cultural, turística y política de las fotografías.<sup>2</sup> Los invitados recorrieron las instalaciones del antiguo convento de San Francisco, que al aire libre albergaba una muestra del acervo Casasola, organizada para tal efecto en el patio interno

<sup>2</sup> Un análisis pormenorizado de las palabras y del contexto político que imperaba en aquella ocasión, se encuentra en el artículo de Rosa Casanova que se presenta en este mismo número.

del inmueble y formada por reproducciones en lonas de más de seis metros de altura. Durante la celebración, Gustavo Casasola Zapata cedió al Archivo Fotográfico Casasola la cámara con la que Agustín Víctor se inició en el oficio, ahora ya parte del patrimonio cultural de la nación.

Por entonces, el estado de Hidalgo no contaba ni con una infraestructura básica en el ámbito de la cultura ni mucho menos con una representación del INAH; de hecho, el archivo fotográfico fue la punta de lanza para la creación en 1977 del centro regional.

### **Incremento del material fotográfico: imágenes, equipo y colecciones**

Los primeros meses del Archivo Fotográfico Casasola en el ex convento de San Francisco fueron inciertos. Con un final de sexenio tan controvertido, prácticamente todo estaba por crearse: normas, disposiciones, trabajadores especializados, fotógrafos, catalogadores y directivos. La planeación establecía que los tres primeros años serían de organización y clasificación, ya que había mucho trabajo y escaso personal y presupuesto. Por tales razones primero se comenzó a trabajar sólo con el personal básico: algunas secretarías, intendentes y custodios. Posteriormente, hacia mediados de 1977, se pusieron en marcha tres secciones o áreas: Conservación, Reproducción y Catalogación, y se nombró al primer director del archivo, Arturo Herrera Cabañas, quien promovió la capacitación y formación de los trabajadores de recién ingreso, quienes tuvieron la oportunidad de acercarse a una nueva visión de la historia, de la cultura y de la fotografía en México.<sup>3</sup> Los cursos se impartían en un salón de la planta alta con el propósito de brindar un panorama de la cultura en México a los trabajadores administrativos, técnicos y manuales del Instituto, como secretarías, custodios y fotógrafos. Entre los ponentes y conferencistas se encontraban Eduardo Blanquel,

<sup>3</sup> Varios testimonios de trabajadores-fundadores así lo atestiguan y lo recuerdan (entrevistas de Daniel Escorza a María Antonieta Roldán, agosto de 2006, y a Dora López y a Leonides Hernández, septiembre de 2006, Pachuca, Hidalgo).



Figura 1. Soldado federal y soldadera, 1912 ©Núm. Inv. 5015, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IM-EX.

Aurelio de los Reyes, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Fernando Benítez, por citar algunos.

Además, se inició un programa de capacitación específico en fotografía, para cuyo efecto se contrató, en 1978, a Eugene Ostroff, especialista del Rochester Museum of Photography, quien llegó a Pachuca con el propósito de impartir sus conocimientos y asesoría en materia de conservación fotográfica. En esta primera etapa del Archivo Casasola se sentaron las bases de la vocación y de la mística laboral de los trabajadores del propio Instituto.

Paralelamente a la organización de la labor interna, se comenzó a exponer muestras fotográficas, como la primera de ellas, realizada entre el 4 y el 24 de junio de 1977, titulada simplemente “Exposición Fotográfica”, integrada por trabajos de 20 fotógrafos: Agustín Casasola, Antonio Reynoso, Héctor García, Nacho López, Enrique Bostelmann, Aníbal Angulo, Lázaro Blanco, Pedro Meyer, Daisy Ascher, Mario Ceres, Rene Montemayor, Elsa Escamilla, Elena Zela-

ya, Margarita Barroso, *Adolfotógrafo*, Jorge Acevedo, Rubén Cárdenas, Alberto Pergon, Armando Cristeto y Xavier Quirarte.

A partir de 1978 fue creciendo el archivo tanto en colecciones como en espacio físico; por ello, se comenzaron a habilitar otras áreas del inmueble y se fueron añadiendo a la colección inicial más fondos, entre ellos el Culhuacán que incluía placas de Guillermo Kahlo, de monumentos prehispánicos, de étnicos y de imágenes del antiguo Museo Nacional; y la colección de Felipe Teixidor, formada por albúminas e impresiones en positivo de distintas ciudades de la República, así como de retratos en formato *carte-de-visite*. Simultáneamente comenzaron a enviarse para su custodia daguerrotipos, ambrotipos, calotipos y ejemplares de equipos fotográficos que, para la siguiente década, empezaron a documentar estilos, corrientes y géneros fotográficos que daban cuenta de la historia de la fotografía en México (López Zamora, 1988: 438).

Por su crecimiento, el nombre del entonces “Archivo Casasola” resultaba insuficiente e inadecuado, por lo cual, a finales de 1978 recibió el nombre de Archivo Histórico Fotográfico del Centro Regional Hidalgo del INAH. En 1979, Arturo Herrera Cabañas dejó el lugar como jefe de dicho acervo a Arnulfo Nieto Bracamontes, quien después de un breve tiempo fue sustituido por Eleazar López Zamora. Las denominaciones de “archivo fotográfico” y “fototeca” se utilizaron indistintamente hasta el año de 1982, cuando se creó oficialmente la Fototeca del INAH, nombre que se transformaría en Fototeca Nacional del INAH a finales de esa década.

Como parte de las labores de difusión, en junio de 1984 la Fototeca del INAH instaló e inauguró el primer Museo de la Fotografía en una de las salas de la planta alta del ex convento, retomando la iniciativa latente desde la inauguración por mostrar un discurso visual de la historia de la fotografía en México.

Algunos años después, en 1989, durante la primera Feria Nacional del Libro de Antropología e Historia, y en el marco de la celebración de los primeros 50 años del Instituto, el entonces director de la Fototeca Nacional, Eleazar López Zamora, señalaba que: “La Fototeca, situada en el ex convento de San Francisco, en Pachuca, Hidalgo, es la respuesta del Instituto Nacional de Antropología e Historia a la necesidad de preservar, investigar y difundir el patrimonio cultural en el área de la fotografía” (López Zamora, 1988: 434)

Fue precisamente en ese año cuando Flora Lara Klahr, quien se desempeñaba como fototecaria documentalista, inició formalmente el trabajo de investigación, con lo cual, la Fototeca contaba con la primera investigadora en este tema. Así, a las tareas de resguardo y conservación se sumó la de investigación, hecho que coincidió en ese momento con la conmemoración de los 150 años del inicio de la fotografía (1839-1989). Ese mismo año, y en coordinación con la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), se organizó el primer diplomado para formar investigadores especializados en la historia de la fotografía en México, con el título: “La Fotografía como fuente para el análisis histórico y antropológico”, llevado a cabo

entre julio y noviembre de 1989, y que fue concluido con una visita al “Museo de la Fotografía y a la Fototeca del INAH en Pachuca” (López Zamora, 1988: 434)

En efecto, a partir de la década de 1980 se hizo énfasis tanto en la preservación como en la catalogación, investigación y difusión del patrimonio cultural fotográfico. La creación del Museo de la Fotografía trajo aparejado el incremento en la contratación de personal, y su consecuente especialización, en áreas como la de conservación, reproducción fotográfica y resguardo, así como en las de catalogación e investigación. Ello fue posible gracias a la puesta en marcha de un magno proyecto que incluía realizar el inventario, la catalogación y la digitalización de las piezas fotográficas, tarea que fue comenzada a principios de la década de 1990.

Con el incremento de los materiales y de la importancia que adquirirían las colecciones del Instituto, se detectó la necesidad de adecuarse a los nuevos tiempos.<sup>4</sup> Fue así que, al interior del INAH, se creó en 1993 el Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), organismo encargado de coordinar el archivo resguardado en Pachuca, de las fototecas que dependían de los centros regionales y así como de otras colecciones, como la de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH). Cabe resaltar que como primer director del Sistema aludido se designó al antropólogo Víctor Hugo Valencia Valera.

La década de los años noventa trajo consigo la necesidad de crear un órgano de difusión, naciendo por este requerimiento la revista *Alquimia*, cuyo primer número salió a la luz en 1997, bajo la dirección de José Antonio Rodríguez. Casi al mismo tiempo se inició el programa editorial del Sinafo con la publicación de libros producto de la investigación realizada en diversos fondos de la Fototeca, como *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografía de Cruces y Campa* de Patricia Massé y *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta* de John Mraz, entre otros. A su vez, para reforzar la rectoría de la Fototeca Nacional sobre los acervos fotográficos del INAH, en el año 2000

<sup>4</sup> En relación con la incorporación de nuevos acervos fotográficos, véase el texto de Rosa Casanova en este mismo número.



se organizó el Primer Encuentro Nacional de Fototecas, evento que vino a cubrir un aspecto importante de coordinación y estructura de todos los materiales bajo resguardo del Instituto, y que desde entonces se ha realizado cada año ininterrumpidamente.

### La historia a partir del Archivo Casasola

Los años de 1977 y 1985 fueron de transición y de organización para el archivo fotográfico que devino en Fototeca Nacional. El acervo no sólo estaba obligado a constituir un depósito o “almacén” de imágenes, también requería de una labor de conservación, de difusión y sobre todo de investigación. Las primeras exposiciones fotográficas del Archivo Casasola, de entre 1977 y 1978, tuvieron lugar simultáneamente a la magna exposición *Imagen histórica de la fotografía en México*, coordinada por Eugenia Meyer, en ese entonces directora del Departamento de Historia Contemporánea del INAH. En la década de 1980 se advierten ya los primeros esbozos de investigación, después de escrutar las imágenes del entonces Archivo Casasola, con los trabajos que presenta Flora Lara Klahr, la primera investigadora de la Fototeca. En 1984 comenzaron los pasos iniciales con la publicación de un artículo en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* (Lara Klahr, 1984: 39-42). Los años siguientes marcaron prácticamente la continuidad en las tareas de investigación y difusión del Fondo Casasola, con la publicación de sendos trabajos de la misma Lara Klahr: *El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual*, en colaboración con Marco Antonio Hernández (1985: 6-9) y el texto incluido en *Jefes, héroes y caudillos* de Agustín Víctor Casasola, publicación editada por Pablo Ortiz Monasterio y que salió con el sello del Fondo de Cultura Económica (FCE) (1986: 101-109).

En el primero de los trabajos citados, Lara Klahr y Hernández Badillo (1985: 9) ya cuestionaban el papel de los historiadores de la imagen cuando argumentaban:

Es poco frecuente el uso de la fotografía como fuente para la historia, los historiadores no acuden a ella



Figura 2. Soldado federal se despide de mujeres, 1914 ©Núm. Inv. 5754, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-PN-MX.

como fuente de información sino como apoyo ilustrativo; además, es lamentable que quienes somos responsables de la conservación y difusión de las colecciones les damos el trato de antigüedades que se desempolvan de tiempo en tiempo y se exhiben para la añoranza.

Esos textos pioneros, aunados a la curaduría de exposiciones como *Los Niños* (1984) y *México, Tierra y Libertad* (1985), comenzaron a colocar la fotografía mexicana como un documento y herramienta metodológica para la historia. Al respecto, para el catálogo de la segunda de las exposiciones citadas también se contó con textos elaborados por Lara Klahr. A ellos se sumó la gran exposición itinerante (1984-1987) denominada: *The World of Agustín V. Casasola*.<sup>5</sup>

En la década siguiente sobresale la contribución de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, a la sazón coordinador del catálogo de la Fototeca Nacional, concerniente a la obra de Agustín V. Casasola y su descendencia (Gutiérrez Ruvalcaba, 1996: 191-195)

<sup>5</sup> En relación con las exposiciones y catálogo citados, véase el texto de Patricia Massé en este mismo número.

Parecería que desde que fue tutelado por el Estado mexicano, el archivo fotográfico Casasola fue asociado al tema de la Revolución Mexicana. No deja de ser significativo que en el cartel inaugural mencionado aparezca una imagen que nos remite al movimiento armado de 1910, o que en las exposiciones sucesivas de entre los años de 1978 y 1985 se acudiera a este tipo de iconografía que podríamos llamar “revolucionaria”.

Quizá lo más notable de la investigación que tuvo lugar en estas primeras décadas (1984-1997) sea la revisión de los soportes fotográficos. Las placas, los negativos y, en general, el objeto material contribuyó a realizar una indagación social y atravesar los territorios de la pesquisa gráfica, ya no sólo de la fotografía como ornamento, sino como reflexión de una realidad, ya fuera pretérita o actual, pese a la “antigüedad” de la imagen (como es el caso de los acervos de la Fototeca Nacional). Los temas abordados por Lara Klahr y Gutiérrez Ruvalcaba comenzaron a revelar un acervo inconmensurable cuyo estudio parecía una tarea de Sísifo. Así se presentó el primer “canon” de Casasola, por llamarlo de algún modo, con temas como los niños, los trabajadores urbanos y los pormenores de la familia Casasola, entre otros, acompañados con textos de Rebeca Monroy (1997: 17-23 y 2000: 44-45), así como de una revisión de la Revolución Mexicana posterior a la que ya nos había presentado Gustavo Casasola en los 10 volúmenes de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* (1964). En este lapso se dieron también los primeros pasos para diversificar la temática del acervo al realizar una aproximación más literaria que histórica a la ciudad, a sus edificaciones y a un imaginario de las primeras décadas del siglo xx, motivos que dieron pie a trabajos de Carlos Martínez Assad (1997: 73-104), Alfonso Morales (1997: 17-23) y Francisco Reyes Palma (1997: 151-175).

Ahora bien, la dimensión del Fondo Casasola (que en el catálogo actualmente arroja un poco más de cuatrocientos cincuenta mil registros fotográficos) hizo que la investigación académica a partir del siglo XXI se diversificara al utilizar sus materiales desde distintos puntos de vista. Por ello, en los primeros

años de lo que va del presente siglo se ha extendido lo que podría llamarse un segundo canon de las fotografías de Casasola, que contemplan una mayor precisión del dato menudo, del uso de herramientas metodológicas más acotadas y, en general, estableciendo un acercamiento más cabal a la ciencia histórica. En este sentido, hay que enfatizar que muchos tópicos y lugares comunes acerca de Agustín Víctor Casasola se quedaron atrás, por ejemplo: que “dejó la pluma por la cámara”, que “fundó la agencia que distribuyó fotografías a diarios y revistas de la época”, que “se pirateó muchas imágenes”, que “compró o vendió otras tantas”, o la ya célebre alusión al listado de 436 fotógrafos que cubrieron la Revolución.

Por un lado, la inserción de algunas imágenes en el fotoperiodismo de la época que abordaron Arnal (2010) o Gautreau (2005: 7-14), y por otro, la vertiente de temática judicial en las fotografías del fondo tratada por Lerner (2007) o, incluso, el acercamiento a la agencia y a la labor de Agustín Víctor Casasola que proponen Sergio Raúl Arroyo y Rosa Casanova (2002: 3-41) y quien esto escribe (2014), además de las efemérides sobre la celebración en 2010 del centenario del movimiento armado, atrajeron nuevas pesquisas sobre el papel que tuvo la fotografía de la Revolución. Algunas de estas investigaciones se centraron en el significado cultural de las imágenes, como en el libro de Noble (2010). Otras pusieron énfasis en fotógrafos y en el contexto político social de las tomas, entre ellos los trabajos de John Mraz (2010) y Miguel Ángel Berumen (2009). En todos ellos subyace la idea de que la imagen guarda la misma importancia como el discurso sobre ella.

A más de 30 años de distancia de haber comenzado las primeras investigaciones sobre el trabajo de Casasola, todavía falta completar numerosos datos duros, pero sin duda ahora conocemos más acerca de este acervo que hace 40 años. Por cierto, ha transcurrido más de una década desde que, quien esto escribe, realizó una selección bibliográfica de lo que se había escrito sobre Casasola (Escorza, 2006: 125-131). Ahora habrá que completar dicho esfuerzo, ya que en 10 años ha aumentado significativamente la nómina de artículos y escritos que hacen referencia al acervo.



Figura 3. *Mujer y ferrocarrileros en una locomotora, ca. 1938* ©Núm. Inv. 6059, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

### Consideraciones finales

Aunque el término “nacional” produce sospechas, sobre todo por la intención totalizante y excluyente del término, podemos decir que la Fototeca Nacional del INAH cumple con el sentido del vocablo por dos razones: la primera es que, en sus bóvedas, se resguarda una parte importante de la memoria gráfica de distintos procesos históricos del país, y la segunda, porque sus colecciones incluyen autores, estilos y procesos técnicos desde prácticamente la década de 1840 hasta la actualidad, además de que dan cuenta de la historia de la fotografía en México.

Dadas las condiciones en que se adquirió el acervo Casasola, su traslado a Pachuca y los efectos que el ciclo vital ha provocado en el archivo en estos 40 años, parecería toda una hazaña cultural la conservación y la custodia por el Instituto de todo el acervo. Desde que

ingresó el primer fondo en 1976, conocido como Archivo Casasola, hasta 2017, año en que se integraron otras donaciones, se ha incrementado el acervo de forma tan notable, que ahora se encuentran bajo custodia de la Fototeca Nacional de INAH 46 colecciones.

La creación y el desarrollo de la Fototeca en estas cuatro décadas corren paralelos al cambio del paradigma fotográfico: de lo analógico a lo digital. Ha sido precisamente en este lapso que se ha producido una revolución “copernicana” en la aprehensión y circulación de imágenes fotográficas, que consiste en la sustitución paulatina de la película por los píxeles, del cuarto oscuro por el escáner, y de la mesa de copiado por el “photoshop”. El acervo Casasola ha pasado también por esta transformación, y aun cuando se conservan los soportes primigenios, la difusión y aprehensión de las tomas ahora se realiza por medios digitales.



Aunque la materia prima de un archivo es el testimonio, o los vestigios del pasado, la colección no sólo resguarda imágenes pretéritas: también mira hacia el futuro. La historia de la Fototeca Nacional del INAH y del Archivo Casasola considera no sólo su papel como suministrador de imágenes, también contempla las no menos importantes tareas de rescatar, conservar, investigar y difundir las imágenes de un archivo que nunca dejará de sorprendernos.

### Bibliografía

- ARNAL, Ariel (2010), *Atila de tinta y plata. La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Conaculta-INAH.
- ARROYO, Sergio Raúl, y Rosa CASANOVA (2002), "Los Casasola. La épica cotidiana", en Pablo ORTIZ MONASTERIO (ed.), *Mirada y memoria. Archivo Fotográfico Casasola: 1900-1940*, Madrid, Turner/Conaculta-INAH.
- BERUMEN, Miguel Ángel (2009), *México: fotografía y revolución*, México, Lunwerg/Fundación Cultural Televisa.
- CASANOVA, Rosa, y Adriana KONZEVIK (2006), *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional*, México, INAH/Editorial RM.
- CASASOLA, Agustín Víctor (1986), *Jefes, héroes y caudillos*, Pablo ORTIZ MONASTERIO (ed.), Flora LARA KLAHR (texto), México, FCE (Colección Río de Luz).
- CASASOLA, Gustavo (1964), *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 10 vols, México, Trillas.
- ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel (2006), "Los Casasola y su archivo fotográfico en la bibliografía reciente", *Historias*, núm. 64, mayo-agosto.
- \_\_\_\_\_ (2014), *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH.
- GAUTREAU, Marion (2003), "Questionnement d'un symbol: Agustín Víctor Casasola, photographe de la Révolution Mexicaine", tesis de maestría en estudios hispánicos, París, Université Paris IV Sorbona. Ecole Doctoral e Civilisations, cultures, littératures et sociétés.
- \_\_\_\_\_ (2005), "Rotográfico y el Archivo Casasola: una colaboración vanguardista", *Alquimia*, núm. 25, septiembre-diciembre.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio (1996), "A fresh look at the Casasola Archive", *History of Photography*, vol. 20, num. 3, otoño.
- LARA KLAHR, Flora (1984), "México a través de las fotos, Agustín Casasola y Cía.", *Siempre! Presencia de México*, suplemento *La Cultura en México*, núm. 1639, Ciudad de México, 21 de noviembre.
- \_\_\_\_\_, y Marco Antonio HERNÁNDEZ BADILLO (1985), *El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual*, México, UACH.
- LERNER, Jesse (2007), *El impacto de la modernidad: fotografía criminalística en la Ciudad de México*, México, Turner/Conaculta-INAH.
- LÓPEZ ZAMORA, Eleazar (1988), "La Fototeca del INAH", en Julio César Olivé Negrete *et al.* (1988), *El INAH, una historia*, México, INAH, p. 438.
- MAAWAD, David (1997), *Los inicios del México contemporáneo*, México, Casa de las Imágenes/INAH.
- MALVIDO, Adriana (1991), "Relata la familia Casasola el devenir de su archivo de fotos", *La Jornada*, México, 21 de noviembre, p. 24.
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (1997), "La ciudad de las ilusiones", en David MAAWAD (ed.), *Los inicios del México contemporáneo*, México, Casa de las Imágenes/INAH.
- MENES LLAGUNO, Juan Manuel (2006), "Memoria de un recuerdo que trajo a Pachuca las imágenes de la historia de México", *Alquimia*, año 9, núm. 27, mayo-agosto.
- MEYER, Eugenia (coord.) (1978), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, SEP/INAH.
- MONROY NASR, Rebeca (1997), "Los Casasola: un destino de familia", *Alquimia*, núm. 1, México, septiembre-diciembre, Conaculta/INAH.
- \_\_\_\_\_ (2000), "Una sobreviviente memoria fotográfica: Dolores Casasola", *Alquimia*, núm. 9, mayo-agosto, México, Conaculta/INAH.
- MORALES, Alfonso (1997), "Los muertos", en David MAAWAD (ed.), *Los inicios del México contemporáneo*, México, Casa de las Imágenes/INAH.
- MRAZ, John (2000), "Historia y mito del Archivo Casasola", *La Jornada Semanal*, México, 31 de diciembre de 2000.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Fotografiar la Revolución Mexicana, compromisos e iconos*, México, INAH.
- Noble, Andrea (2010), *Photography and Memory in Mexico: Icons of Revolution*, Mánchester, Manchester University Press.
- OLIVÉ NEGRETE, Julio César *et al.* (1988), *El INAH, una historia*, México, INAH.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.) (2002), *Mirada y memoria. Archivo Fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, Madrid, Conaculta/Turner.
- REYES PALMA, Francisco (1997), "El sueño de la Malinche. Tradición y modernidad cultural, 1921-1940", David MAAWAD (ed.), *Los inicios del México contemporáneo*, México, Casa de las Imágenes/INAH.



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 Suarez 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 aquélla 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 biografiar 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

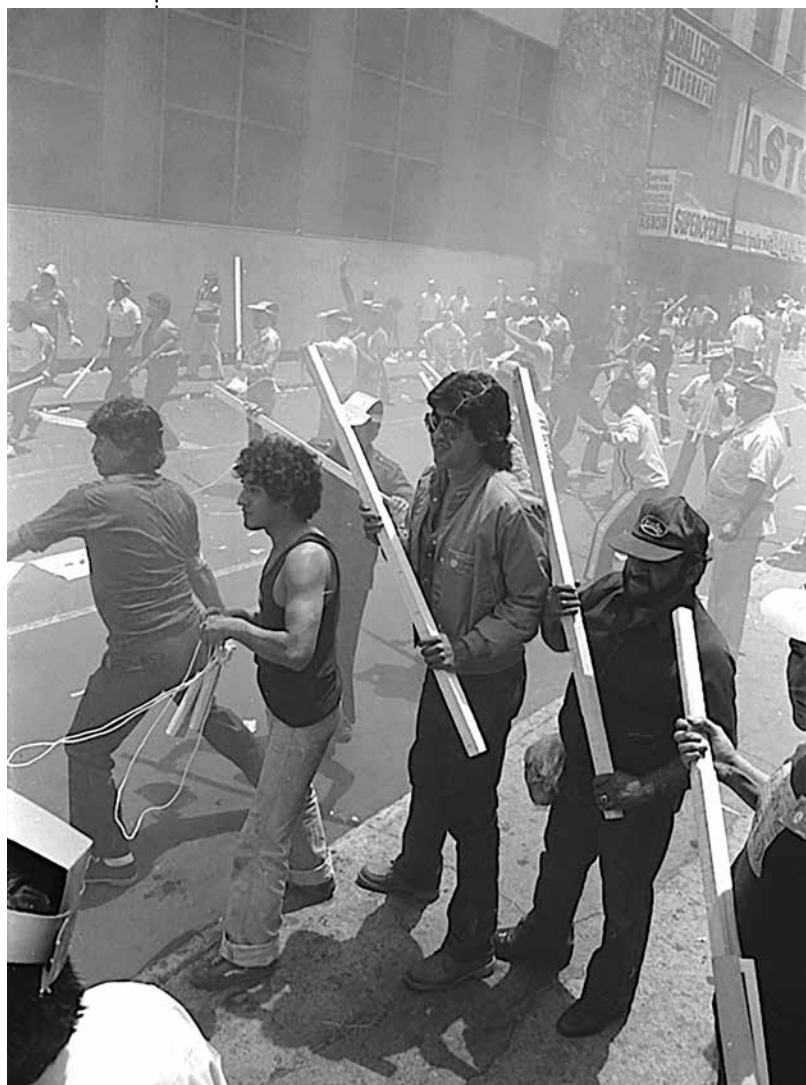


Figura 4. Fotografía documental de los "charros" del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) dispuestos a impedir el paso al Zócalo de los trabajadores del INAH y de otras instituciones adheridas en ese momento a la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), el 1 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*, 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.

Samuel Villela F.\*

*Resumen:* El presente artículo retoma el concepto de fotografía-documento como elemento integrante del patrimonio cultural, reconocido en convenciones internacionales. Al tiempo, reflexiona sobre la proyección del acervo etnográfico-documental a partir del estudio del denominado “Fondo Étnico”, conformado por 2 600 fotografías, resguardado en la Fototeca Nacional del INAH, que incluye la obra gráfica de autores como I. W. Johnson, Fot. “Azo” (M. Campos), Pedro Guerra, V. Rojas, Mariana Tagles, Alfredo Laurent, Antonio W. Rieke, Désiré Charnay, C. B. Waite/W Scott, Rivera, Bedros Tatarian, Charles B. Lang y Louis Grabic.

*Palabras clave:* patrimonio cultural, fotografía etnográfica, acervos, fotógrafos.

*Abstract:* The article revisits the concept of photography-document as an integral element of cultural patrimony, recognized in international conventions. It also reflects specifically on the projection of the ethnographic-documentary holdings, starting from studying the so-called “Ethnic Collection,” composed of 2,600 photographs held in the National Photographic Archive of INAH that include the graphic work of a number of photographers, including I. W. Johnson, Fot. “Azo” (M. Campos), Pedro Guerra, V. Rojas, Mariana Tagles, Alfredo Laurent, Antonio W. Rieke, Désiré Charnay, C. B. Waite / W Scott, Rivera, Bedros Tatarian, Charles B. Lang and Louis Grabic.

*Keywords:* cultural heritage, ethnographic photography, collections, photographers.

# Fotografía y patrimonio cultural: la foto etnográfico-documental en la Fototeca Nacional

Photography and Cultural Patrimony:  
The Ethnographic-Documentary Photo  
in the National Photographic Archive

En el año de 1976, el Estado mexicano adquirió el Archivo Casasola, “colección fotográfica de gran valor histórico y artístico para el país, en especial por su registro del movimiento revolucionario de 1910”.<sup>1</sup> Con dicha adquisición fueron sentadas las bases para la conversión de un archivo fotográfico privado en uno patrimonial, en custodia de la nación. La institución encargada de su resguardo fue el antecedente de la Fototeca Nacional, adscrita orgánicamente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Y se salvaguardó, así, como bien público, una parte importante de la memoria gráfica de nuestro reciente devenir. Para llegar a esta medida se ha dado un proceso por el cual la fotografía histórica es revalorizada y el Estado, a través del INAH, desarrolla labores de investigación, protección y difusión de ese patrimonio fotográfico-documental.

También como parte de dicho proceso y, con el objetivo de hacer extensiva la labor de custodia asignada a la Fototeca, se creó en 1993 el Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), que integró a un conjunto de 23 archivos de los Centros INAH en provincia, más siete instituciones privadas que se afiliaron con la finalidad de obtener asesorías. Se conformó así un “órgano sin precedentes en América Latina, con el objetivo de normar y coordinar la conservación, catalogación, digitalización y reproducción de los archivos fotográficos” (Langue, 2006). Es importante precisar que este sistema custodia actualmente:

[...] alrededor de dos millones quinientas mil piezas fotográficas, obra de más de dos mil autores y con una cobertura que abarca desde la década-

\* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH,

<sup>1</sup> Página web de la Fototeca Nacional del INAH.

da de los cuarenta del siglo XIX hasta nuestros días. Tiene como finalidad establecer una red que permita el intercambio entre las instituciones y la consulta remota de los acervos fotográficos del país a través de sistemas informáticos, asesorar proyectos afines, promover espacios para discusiones académicas sobre las problemáticas inherentes a las labores de los archivos, el fortalecimiento de la red de fototecas, el desarrollo de encuentros, charlas y conferencias, y el montaje de exposiciones (Langue, 2006).

En la conformación del acervo de la Fototeca Nacional —que creció con otras colecciones tras la adquisición del Casasola— se creó un “Fondo Étnico”. En este sentido, se hará una breve presentación de cómo la fotografía, en general, ha sido concebida como patrimonio cultural, tanto por lo que registra, por las autorías y por los procesos técnicos en su desarrollo, como por su conceptualización en cuanto ha sido declarada patrimonio cultural de la nación mediante declaratorias y convenciones. Una vez establecido esto, particularizaremos el análisis en cuanto al acervo etnográfico-documental que se resguarda en los repositorios de la Fototeca.

### Los primeros momentos de la fotografía como patrimonio cultural

Ya desde su surgimiento el 19 de agosto de 1839, la fotografía aparece vinculada al registro de la evidencia arqueológica, aunque para entonces los bienes culturales de dicho tema no eran aún concebidos como patrimonio cultural.

En la presentación del daguerrotipo realizada por el diputado Arago en la Academia de Ciencia francesa en la fecha antes citada, éste:

[...] expuso detalladamente la técnica del procedimiento. Hizo notar a su atento auditorio qué extraordinarios servicios podía prestar la fotografía en el campo científico. ¡Cómo se iba a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Memfis, de Karnak, etc., se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo

hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso” (Freund, 1976: 28).

Después de haberse mostrado sus propiedades en el país gallo, se inicia en el nuestro el registro de sitios arqueológicos gracias a la labor de fotógrafos viajeros que, en la segunda mitad del siglo XIX, van a legarnos las primeras imágenes de sitios como Mitla, Chichén Itzá, Uxmal, etc. Entre esos pioneros se encontraban sobre todo extranjeros: Désiré Charnay, Auguste Le Plongeon, Teoberto Maler, Alfred Maudslay (Villela, 1998; Gutiérrez Ruvalcaba, 1999).

A finales del porfiriato, cuando antropólogos y observadores interesados llevan a cabo el registro pionero de la fotografía etnográfica entre coras, huicholes y rarámuris (Lumholtz, Diguét, Preuss), este tipo de imagen empieza a tener presencia en recintos museísticos. Tal es el caso de los materiales enviados por el gobierno mexicano a exposiciones internacionales, como la *Exposición Histórico-Americana de 1892*, llevada a cabo en Madrid en ocasión del IV Centenario del Descubrimiento de América.<sup>2</sup> De tal manera que, con presencia en museos y como parte de otros significantes, la fotografía empieza a ser considerada como evidencia y parte del patrimonio cultural.

También en el periodo finisecular, el gobierno de Porfirio Díaz encomendó al fotógrafo Guillermo Kahlo “el registro arquitectónico de los bienes de propiedad federal, en especial las construcciones religiosas de los siglos XVI al XIX”.<sup>3</sup> Con motivo de las fiestas del Centenario tomó fotos de numerosas iglesias, edificios nacionales y monumentos.<sup>4</sup>

Algo parecido sucedió en Guadalajara donde, a principios de siglo XX, el fotógrafo José Ma. Lupercio llevó a cabo un registro de los principales monumen-

<sup>2</sup> Para una amplia reseña y análisis sobre la participación mexicana en este evento, véase *Exposición Histórico-Americana de 1892* (Rodríguez, 1998: 123-144).

<sup>3</sup> Cfr. <http://sinafo.inah.gob.mx/guillermo-kahlo/>. Para una mayor comprensión de la trayectoria de Kahlo, véase Casanova (2014).

<sup>4</sup> En relación con dichos registros fotográficos, véase: [http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/es/03\\_20Themen/06\\_20Kultur/Dt-Spuren/G-Kahlo\\_\\_seite.html](http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/es/03_20Themen/06_20Kultur/Dt-Spuren/G-Kahlo__seite.html).



tos y edificios religiosos de la capital tapatá.<sup>5</sup> Posteriormente, este trabajador de la lente emigró a la Ciudad de México para convertirse en fotógrafo del Museo Nacional (1916), donde llevaría a cabo la producción de postales y el registro fotográfico de las piezas que este último albergaba, así como del personal del propio museo (Villela, 1997).<sup>6</sup>

Con este tipo de trabajos se van a conformar los primeros registros públicos del patrimonio arquitectónico y monumental, perfilándose los lineamientos para considerar tanto a éste como a su propio registro fotográfico como formas del patrimonio cultural.

A la par del desarrollo de la fotografía etnográfica y de sitios arqueológico-monumentales, los trabajadores de la incipiente fotografía de prensa pugnaron porque el producto de su trabajo fuese considerado “arte” y no sólo un documento, así hubiera sido de actualidad. En un interesante episodio protagonizado por los principales fotorreporteros de principios de siglo, se presentó en diciembre de 1911 la *Primera Exposición de Arte Fotográfico*. Coincidentemente, como parte de los promotores de dicho evento se encontraba Agustín V. Casasola, quien ya había fundado, para entonces, una agencia que compraba, producía y recopilaba material fotográfico, y con el cual se conformaría, a la postre, el famoso archivo que lleva su nombre y que sería la base de la creación de la Fototeca Nacional.

Aun cuando en nuestro país y en el mundo la fotografía se va labrando un espacio y un reconocimiento como documento histórico-social, según Donald Crimp

(citado en Debroise, 1994: 59) es hasta mediados del siglo pasado cuando es redescubierta, lo cual fue posible gracias a su presencia en los grandes recintos museísticos de las principales urbes en el mundo.<sup>7</sup> Tal es el caso de las exposiciones de Ansel Adams, Paul Strand y Eliot Porter, quienes ven la exhibición de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1946), con lo cual pareciese que la foto gana un reconocimiento en los ámbitos culturales y adquiere ya el estatus de una obra de arte. Coincidentemente, por aquellos años (octubre de 1946) se presentó por primera vez en un gran museo de nuestro país —el Palacio de Bellas Artes— la exposición fotográfica *Signos de identidad*, mostrando el retrato de muchos de los grupos étnicos en el país (Martínez Assad *et al.*, 1989; Villela, 2010: 72-74). El acervo expuesto forma parte del registro que llevó a cabo el fotógrafo hondureño Raúl Estrada Discua, quien fue auxiliado por el también fotógrafo Enrique Hernández.<sup>8</sup>

Significativa coincidencia que tanto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York como en nuestro Palacio de Bellas Artes se abrieran a la fotografía espacios museísticos de gran proyección cultural, redundando esto en un nuevo estatus para las imágenes fotográficas como formas patrimoniales, aun cuando éstas siguieron permaneciendo en el ámbito de lo privado. Sin embargo, es necesario precisar que, en el caso de las fotos de Discua y Hernández que conformaron dicha exposición, su producción fue patrocinada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el principal centro público de estudios superiores en el

<sup>5</sup> El fotógrafo fue contratado para esas tareas por el Museo Nacional; el acervo producto de su trabajo se encuentra ahora resguardado en el archivo de la Dirección de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Dicha labor pudo haber sido la puerta de acceso para su ingreso al Museo.

<sup>6</sup> “En este nuevo cargo, el fotógrafo y sus asistentes hacían el registro de piezas arqueológicas, objetos y documentos históricos, documentos pictográficos (códices), así como de grabados antiguos de ruinas y monumentos, estampas o cuadros con personajes de la historia patria y personajes célebres, vinculados tanto a la antropología mexicana como a las ciencias y las artes. José María Lupercio realizó estas tareas, imprimiendo a sus labores el toque artístico y documental que ya había caracterizado su quehacer fotográfico”. Al respecto, véase José María Lupercio “Tipos y Escenas populares”, información recuperada en: <[https://cultura.iteso.mx/web/general/detalle?group\\_id=61832](https://cultura.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=61832)>.

<sup>7</sup> En el mismo sentido, Frizot (2009: 8) nos dice: “El mismo hecho de que su ‘historia’ no haya podido construirse sino a partir de los años treinta, es prueba de la poca estima en que se tenía a la fotografía —de hecho este cambio de actitud sólo se debió a sus relaciones con las artes modernas de aquella época, que la llevaron al museo—”.

<sup>8</sup> “La colección México Indígena está conformada por 5 762 negativos en blanco y negro, de los cuales la mayoría son de nitrato de celulosa y los menos de película de seguridad. Los formatos básicamente fluctúan entre 2 x 3.5, 4 x 5, y 3.5 x 5 pulgadas, así como de 35 mm (estos últimos de película de seguridad). El número de impresiones es de aproximadamente 9 000, distribuido entre los sobres individuales y los 13 álbumes de las diferentes etnias del país. Existen algunos positivos coloreados a mano por Raúl Estrada Discua” (Medina, Michel y Ochoa, 2004: 94-95).

país. Cabe señalar que el archivo correspondiente se encuentra actualmente en custodia del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad.

### La legislación sobre la fotografía como patrimonio cultural

Antes de analizar el proceso de conformación de la institución que resguarda buena parte de nuestra memoria gráfico-visual, nos detendremos en algunos momentos del proceso por el cual se considera a la fotografía como una de las formas de patrimonio cultural de la nación.

En épocas más recientes y después de que la fotografía empezó a ganar espacios en recintos culturales públicos y privados, en la legislación internacional sobre patrimonio cultural empieza a vislumbrarse su reconocimiento como bien cultural. La “Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad de bienes culturales”, organizada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), llevada a cabo en París en 1970

[...] abordó el tema sobre los ilícitos que perjudican los bienes culturales [...] [y definió] lo siguiente: Bienes culturales son los “objetos que, por razones religiosas o profanas, hayan sido expresamente designados por cada Estado como de importancia para la arqueología, prehistoria, historia, literatura, arte o ciencia [...]” [explicitando en el inciso g) Obras de arte y objetos de interés artístico, [y en el] j) Archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos (Sánchez Ulloa, 2006: 33).

Unos años después, en París, en 1978, el mismo organismo internacional emitió una “Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles” definiéndolos como ‘amovibles’. En el inciso ix) se especifica que dichos objetos son: “los documentos de archivos, incluidas grabaciones de textos, mapas y otros materiales cartográficos, *fotografías*, películas cinematográficas, grabaciones sonoras y documentos

legibles a máquina”.<sup>9</sup> Así, se inscribe a la fotografía dentro de un patrimonio documental, aunque en el inciso vi) se le inscribe también dentro de los bienes de interés artístico.

Posteriormente, se proclamó la “Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura” que pretende renovar y sustituir la “Carta Italiana del Restauo” de 1972, pero que tuvo después proyección internacional. En ella se incluyó “a todos los objetos de toda época y área geográfica que revistan de manera significativa interés artístico, histórico y en general cultural” (Sánchez Ulloa, 2006: 29), lo cual es aplicable a la fotografía.

En estos tres momentos de la evolución de la legislación internacional sobre patrimonio cultural, Sánchez Ulloa (2006: 34) destaca la Convención... de 1970, ya que ahí —por primera vez dentro de un documento de relevancia internacional— se señala como bien cultural a los archivos fotográficos. Ocho años más tarde, la Recomendación... de 1978 se transformaría en el primer documento internacional que incluye a la fotografía dentro de la categoría de obra de arte, ya que en los anteriores fue referida a nivel general. Aunque, es preciso señalarlo, la connotación de “arte” para el objeto fotográfico ha podido limitar su proyección documental.

### La Fototeca Nacional y el patrimonio fotográfico de la nación

Como ya se señaló inicialmente, el Gobierno de México adquirió en 1976 el Archivo Casasola. Ese mismo año, la colección se entregó en resguardo al INAH y el 20 de noviembre se depositó en el antiguo ex convento de San Francisco, en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, el cual había sido previamente restaurado y adaptado a las necesidades de la colección.

La conformación de ese acervo, que quedó bajo la custodia de la dependencia que por ley resguarda, investiga y difunde el patrimonio histórico-cultural

<sup>9</sup> UNESCO, “Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles”, en *Instrumentos normativos* (28 de noviembre de 1978). El cursivo es obra del autor del presente artículo.

del país, tuvo lugar en un contexto de revaloración y reflexión sobre la fotografía en nuestro país. El mismo año de la adquisición del Archivo Casasola fue creado el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) por Pedro Meyer, Lázaro Blanco y Raquel Tibol, con el fin de promover la investigación sobre la fotografía mexicana.<sup>10</sup>

Otros eventos cercanos complementaron ese contexto. También por iniciativa de dicho CMF se organizaron la *Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea* y el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (1978). En sintomático correlato, se presentó el mismo año “la primera gran exposición de corte histórico, *Imagen histórica de la fotografía en México*, resultado de una investigación desarrollada en el INAH con imágenes provenientes en gran parte de sus colecciones y que afirmó su papel rector en el resguardo e investigación del medio”.<sup>11</sup>

En cuanto al Archivo Casasola, éste se acrecentó al sumársele colecciones provenientes de otras dependencias del Instituto, motivo por el cual en 1978 cambia el nombre por Archivo Histórico Fotográfico (AHF), cuatro años después, en 1982, por Fototeca del INAH y a partir de 1997 por Fototeca Nacional.

Hacia 1993 da inicio el proyecto de digitalización del acervo, así como la creación de un sistema de consulta automatizado con dos módulos, uno en la Ciudad de México y el otro en Pachuca. En cuanto a la cantidad y contenido de su acervo, reproduzco la descripción siguiente que aparece en la página web de Sinafo:

La Fototeca Nacional constituye al día de hoy el acervo fotográfico más importante del país y uno de los más relevantes a nivel internacional, ya que resguarda alrededor de 900 mil piezas fotográficas<sup>12</sup> provenientes de diversas adquisiciones y donaciones que, agrupadas en 43 fondos, representan el trabajo de más de dos mil

<sup>10</sup> Véase *Wikipedia*, información recuperado de: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Consejo\\_Mexicano\\_de\\_Fotografía](https://es.wikipedia.org/wiki/Consejo_Mexicano_de_Fotografía)>, consultada el 8 de diciembre de 2016.

<sup>11</sup> Consúltase la página del Sinafo-INAH, información recuperado de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>> consultada el 8 de diciembre de 2016.

<sup>12</sup> De las cuales, actualmente, se han catalogado electrónicamente 600 000 imágenes.

autores y cubren un lapso temporal que abarca desde 1847 hasta nuestros días. Esa amplitud histórica y temática hace posible revisar los episodios sociales, políticos y artísticos más significativos de México, así como las formas de vida cotidiana, la evolución del paisaje, el desarrollo urbano, las configuraciones étnicas y la paulatina transformación de la identidad de sus habitantes. Además, el material fotográfico se refiere tanto a las diferentes etapas de la técnica y el arte fotográfico, como a un extenso horizonte de disciplinas que han tenido en la fotografía una herramienta básica de trabajo, tales como la arqueología, la antropología, la arquitectura, el urbanismo, la sociología, la economía, la ecología, la salud, la astronomía y, evidentemente, la historia.

La Fototeca Nacional es referencia obligada para numerosas instituciones en Estados Unidos, Europa y América Latina en la promoción del valor de la imagen como patrimonio cultural, pero también por su propuesta de organización interna y las técnicas de conservación aplicadas, así como por su vocación de servicio al público.

En los cuarenta años de vida institucional de la Fototeca Nacional han sido apoyadas e impulsadas cientos de publicaciones, exposiciones<sup>13</sup> y programas audiovisuales, así como múltiples proyectos de investigación provenientes de instituciones públicas y privadas, sobre aspectos sociales, artísticos y técnicos relacionados con la fotografía”.<sup>14</sup>

## La fotografía etnográfico-documental en la Fototeca Nacional

Antes de hacer un recuento de las características de la fotografía etnográfico-documental que se resguarda en los fondos de la Fototeca Nacional del INAH, cabe hacer algunas precisiones conceptuales. Postulamos que toda fotografía, una vez tomada, es fotografía documental, ya que ha capturado un momento del deve-

<sup>13</sup> Como ejemplo, damos cuenta de una de ellas, “Los Salmerón; un siglo de fotografía en Guerrero”, que fue expuesta en el Museo Nacional de Antropología (MNA) paralelamente a la realización del Coloquio “Reflexión sobre la imagen” (1992), que congregaría por primera vez al incipiente grupo de fotohistoriadores en México. El apoyo entusiasta del entonces director de la Fototeca Nacional, Eleazar López, coadyuvó al éxito de ambas actividades.

<sup>14</sup> Véase Sinafo-INAH, información recuperada de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/fototeca-nacional/>>.

nir, un fragmento de la realidad que se ha producido en el pasado inmediato. Así haya pasado un segundo, la toma ya ha capturado algo que pertenece al pasado. Independientemente de sus características formales (formato, técnica), por ser la captura de un evento ya sucedido, es ya un documento histórico.

Para re-pensar el concepto, tomemos la definición de Verónica del Rosario Sánchez Ulloa: “la fotografía documental es aquella que tiene una fuerte similitud con la ‘realidad’, acercándose a toda imagen que posee una finalidad informativa, de inventario o descriptiva” (Sánchez Ulloa, 2006: 22-23). En este sentido, este aserto, que guarda semejanza con muchos otros, podría aplicarse a cualquier tipo de fotografía, pues toda foto tiene un referente en la realidad, aún la más abstracta y “artística”, y es informativa, descriptiva, por lo mismo.

En contraste, reafirmamos que el carácter documental de la imagen fotográfica reside en ser una forma específica de representación de la realidad, representación que, por cierto, se diferencia de otras formas de expresión gráfica, con las cuales guarda analogías, como la pintura, el dibujo y el grabado, pero también diferencias substanciales.

En cuanto a la fotografía etnográfica, concebimos a ésta como aquella que ha sido tomada tanto por fotógrafos profesionales como aficionados y viajeros, turistas, con la finalidad de documentar modos de vida desde la otredad o desde la propia cultura.

Complementariamente y para efectos de establecer una definición operativa en cuanto al material que se reseñará, reproduzco la definición de Scherer (citado en Brisset, 1999: 4) quien la concibe como “el uso de fotos para la conservación y comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos como de los fotógrafos [...] Lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores”.

Ahora bien, como producto del interés de observadores interesados y profesionales de la disciplina, se captura fotografía etnográfica en nuestro país ya desde la segunda mitad del siglo XIX. Aunque, como

se ha señalado, una mirada técnicamente más preparada empieza a darse con los científicos que llevan a cabo dicha cobertura a fines del siglo mencionado y principios del XX. Y una muestra de ese quehacer se encuentra resguardado en los acervos de la Fototeca Nacional, como expresión del interés institucional (en aquel entonces el Museo Nacional) por llevar a cabo dicho registro.

Al interior de los acervos de la Fototeca Nacional se encuentra el denominado “Fondo Étnico”, que compila las tomas de las exploraciones que, a lo largo de muchos años, llevaron a cabo antropólogos, fotógrafos aficionados y profesionales sobre la diversidad cultural y étnica en el país. Está conformado por 2 600 registros,<sup>15</sup> aunque es probable que una cantidad indeterminada se encuentre diseminada en otras colecciones, dadas las deficiencias en la catalogación. Entre los profesionales de la lente que se consignan podemos citar a I. W. Johnson, Fot. “Azo” (M. Campos), Pedro Guerra, V. Rojas, Mariana Tagles, Alfredo Laurent, Antonio W. Rieke, Désiré Charnay, C. B. Waite/W Scott, Rivera, Bedros Tatarian, Charles B. Lang y Louis Grabic.

A continuación se presentará una panorámica de la fotografía etnográfica de la Fototeca Nacional, sin pretender que este recuento sea exhaustivo. Antes bien, la información disponible nos permite prever otras vetas de descripción y registro. Dada la amplitud de los acervos a referir, no es factible adentrarnos en su análisis. En todo caso, se esbozarán posibles líneas de investigación.

### Los primeros registros foto-etnográficos

Uno de los más tempranos registros es el de la etnia cochimí, del grupo yumano-cochimí, asentada en

<sup>15</sup> Hay un problema de duplicidad en la catalogación. Si en el buscador se piden fotos de “tipo étnico”, aparecen 4 780 imágenes. En cambio, si se solicita el mismo fondo a través de “búsqueda avanzada”, aparecerán 2 600. Estos problemas se evidencian también al consultar la Mediateca del INAH, donde fotos que no aparecen incluidas en los índices antes señalados, registran la cuestión étnica mediante otros enunciados. Al respecto, véase la figura 5 de este artículo, que aparece en el Fondo Salud Pública.



Baja California que, hoy día, se encuentra en peligro de extinción como unidad lingüística.<sup>16</sup> Dentro del muestreo realizado sobre la primera mitad del total de imágenes del “Fondo Étnico”, encontramos un grupo de 13 fotografías tomadas por el año de 1870, que muestran a la gente de dicha etnia: individuos solos, en pareja, en grupo. El temprano registro puede haber sido de los primeros bajo los auspicios del Museo Nacional.<sup>17</sup>

La figura 1 nos muestra a una pareja perteneciente a dicho grupo étnico. Ella, sentada, con el torso descubierto, mira al varón que, también sentado, se encuentra frente a la mujer. Él, también descalzo, viste sólo un taparrabos y adornos al cuello; sostiene un gran arco con flecha entre sus manos. La imagen remite a la del “buen salvaje”; individuos semidesnudos, con pelo largo y con instrumentos rudimentarios que evocan uno de los primeros estadios económicos de la humanidad, el de la caza-recolección.

El modo del retrato es el mismo para el conjunto de fotos. Los individuos se muestran en una pose apretada, a veces con sus cuerpos cortados por los bordes del cuadro, sentados o de pie. Ellas, siempre con sus torsos desnudos, el rostro con tatuajes y portando faldas rayadas; ellos, vestidos sólo con taparrabos y algunos adornos en el cuello.

¿Qué directrices institucionales hicieron factibles tales imágenes? No lo sabemos con precisión, pero quizá puedan haber formado parte de un incipiente registro etnográfico a nivel nacional o para el norte del país, ya que para las mismas fechas se cuenta con unas pocas imágenes de grupos étnicos septentrionales: cinco de los kikapoo<sup>18</sup>, y una de los pimas y cucapá.

<sup>16</sup> De acuerdo con Wikipedia, para el año de 2012 sólo había 34 hablantes de esa lengua (consultado el 27 de diciembre de 2017).

<sup>17</sup> “[para 1860] la fotografía paulatinamente tuvo su lugar en las diversas áreas del Museo como auxiliar en el registro de colecciones y trabajos realizados; como documento gráfico probatorio de [...] la diversidad étnica del país” (Casanova, 2008: 58).

<sup>18</sup> Puede verse, por ejemplo, la figura de “Jefe kikapoo sentado en piedras con bastón de mando, retrato” (Sinafo, Núm. de Inv. 351236).



Figura 1. Pareja de cochimíes ©Núm. Inv. 418211, Colección “Étnicos”, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.\*

Otro de los conjuntos notables es el registrado por los fotógrafos que acompañaron en sus expediciones a Frederick Starr, cuyas tomas serían publicadas en *In Indian Mexico* (1908):<sup>19</sup> Bedros Tatarian, Charles B. Lang y Louis Grabic. Cabe referir que las imágenes que éstos capturaron abarca 25% del total de la muestra referida, catalogadas todas ellas como de tipo antropométrico. El modelo de la imagen es la clásica: individuos retratados de frente y de perfil, ya sea de cuerpo completo o solamente el busto.<sup>20</sup> La mayoría de

\* Véase a Alfonso L. Herrera y Ricardo E. Cícero (1895), referencia que aparece en el respaldo del soporte de la fotografía. Por otra parte, la descripción inscrita en el mismo lugar es la siguiente: “un guerrero acompañado de una mujer: aquél armado de arco y flecha, ésta con simple saya y pechos descubiertos. V. F. 418060], Baja California, ca. 1895, positivo plata/gelatina.

<sup>19</sup> Existe una traducción al español. Al respecto, véase Starr (1995).

<sup>20</sup> En una foto de este tipo se presenta a un hombre de la etnia cuicateca, de frente y de perfil (Sinafo, Núm. Inv. 351400, fotógrafo: Charles B. Lang). Sobre las instrucciones para el registro antropométrico por parte de una comisión científica francesa en México, véase Villela (1998: 114).



Figura 2. *Mujer indígena camina por la calle de un poblado, Tlaxcala, ca. 1898*, positivo plata/gelatina de 1970 ©Núm. Inv. 418281, Colección Étnicos, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Autor: Bredos Tatarian.

dichas tomas se realizó colocando una manta blanca detrás de los “modelos”, o se les colocó frente a una pared lisa o cubierta de vegetación, aunque, en ocasiones, los fotografiados asumieron posiciones menos rígidas que las que imponía dicho retrato.

En su primera temporada de campo, Starr fue acompañado de Tatarian;<sup>21</sup> en la segunda por Lang<sup>22</sup> y

<sup>21</sup> “The first field expedition covered the period from November, 1897, to the end of March, 1898; the plan of work included the visiting of a dozen or more tribes, with interpreter, photographer, and plaster-worker [...] Mr. Bedros Tatarian as photographer.” (“La primera temporada de campo cubrió el periodo de noviembre de 1897 al fin de marzo de 1898; el plan de trabajo incluyó la visita a una docena o más tribus, con intérprete, fotógrafo y artista plástico [...] El fotógrafo fue Mr. Bedros Tatarian.”) (Starr, 1908). La traducción es obra del autor del presente artículo.

<sup>22</sup> “The second field expedition covered the period of January-March, 1899; eight tribes were visited [...] Charles B. Lang was photographer.” (“La segunda temporada de campo cubrió el periodo entre junio y marzo de 1899; fueron visitadas ocho tribus [...] el fotógrafo fue Charles B. Lang.”) (Starr, 1908). La traducción es obra del autor del presente artículo.

en la tercera por Grabic;<sup>23</sup> el conjunto de fotografías, que retrata a varios grupos étnicos a lo largo y ancho del país tuvo lugar entre 1897 y 1898. Estos profesionales también capturaron imágenes donde se aprecian el paisaje y el entorno en que vivían los pueblos indios. En este sentido, cactus, magueyes y un medio semiárido parecen evocar las difíciles condiciones ambientales en que han desarrollado su cotidianidad dichos grupos (figura 2).

Más allá de las tomas antropométricas, los fotógrafos también trataron de registrar aspectos de la cultura y cotidianidad en poses menos rígidas.

<sup>23</sup> “The third field season, January-March, 1900 [...] six populations being visited [...] Louis Grabic, photographer.” (La tercera temporada de campo, de junio a marzo de 1900 [...] seis poblaciones fueron visitadas [...] Louis Grabic fue el fotógrafo.”) (Starr, 1908). La traducción es obra del autor del presente artículo.

Bedros Tatarian nos muestra a un par de artesanos en su actividad productiva. Con aparente espontaneidad, la foto nos esboza una labor de los grupos indígenas que, además del trabajo en el campo, complementaban sus ingresos con producción artesanal varia. Aunque, en este caso, dada la tradición que existe en Michoacán, pareciese ser la actividad principal.

Otro conjunto de imágenes, contemporáneas a las del equipo de Starr, corresponde a las capturadas durante la “Expedición Cempoala”, dirigida por Francisco del Paso y Troncoso, y llevada a cabo en el año de 1892. El propósito del registro, enfocado sobre todo a la excavación arqueológica, era el de proveer

materiales para la exposición conmemorativa del IV Centenario del Descubrimiento de América, que tuvo lugar en Madrid, en 1892:<sup>24</sup> “El fotógrafo Rafael García desplegó un amplio trabajo que en atractivas composiciones da cuenta del paisaje, los vestigios de las estructuras prehispánicas y *los habitantes de la zona*”.<sup>25</sup>

En 615 imágenes se muestra la cobertura de dicha expedición, las menos de carácter etnográfico. En una de ellas se registra lo que parece un numeroso grupo familiar —sobre todo mujeres y niñas— de la región; trátase de integrantes de la etnia totonaca. La ficha catalográfica correspondiente describe la escena como “Vida rural”.<sup>26</sup>

Algunas imágenes tomadas a principios del siglo XX nos informan de diversos aspectos, tanto de la otredad como de la actividad artesanal. Una de ellas, de por el año de 1915, captura a una mujer indígena laborando en un telar,<sup>27</sup> tema que será reiteradamen-



Figura 3. Artesanos purépechas elaboran molinillos de madera, Michoacán, 1898, positivo plata/gelatina, de 1970 ©Núm. Inv. 418113, Colección Étnicos, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Autor: Bedros Tatarian.

te retratado pues pareciese representar una actividad económica intrínseca a lo indígena, aunque la paulatina desaparición de la indumentaria tradicional convertirá este tipo de imágenes en memoria documental.

La pobreza, producto de esa rémora que para el progreso representaban las comunidades indias, se cuela por contadas imágenes. Una de ellas, capturada en pleno proceso revolucionario, nos muestra la condición de un individuo, “indígena con harapos”;<sup>28</sup> foto que no ha de haber sido la excepción en tan aciagos días, pero que representa tras de sí esa continuidad en el despojo del que fueron objeto desde la Colonia.

### El acervo étnico en la Fototeca Nacional; breve caracterización

Ya fundado el INAH se incorporan las imágenes de la expedición etnográfica llevada a cabo por Ricardo Pozas para estudiar a la etnia tzotzil, en Chiapas, entre los años 1942-1944,<sup>29</sup> de lo cual resultarían, entre otros productos, una monografía científica: *Chamula, un pueblo indio de los Altos de Chiapas* y una popular obra de difusión: *Juan Pérez Jolote*.

<sup>28</sup> Puede verse una de las imágenes de esta expedición en la página web de la Fototeca Nacional, Núm. Inventario 418425.

<sup>29</sup> Puede verse una de las imágenes en Villela (2017: 165).

<sup>24</sup> Véase la nota al pie 2 del presente artículo.

<sup>25</sup> Al respecto, véase la página del Sinafo-INAH, información consultada en <<http://sinafo.inah.gob.mx/expedicion-cempoala/>>. El cursivo pertenece al autor del presente artículo.

<sup>26</sup> Para una descripción más pormenorizada del registro, véase Casanova (2008) y Villela (2017: 160-161).

<sup>27</sup> Puede verse esta imagen en la página web de la Fototeca Nacional, Núm. de Inv. 356248.





Figura 4. Pobladores del lugar, Cempoala, Veracruz, 1892, positivo en albúmina ©Núm. Inv. 418720, Colección Expedición Cempoala, de la serie Expedición de Francisco del Paso y Troncoso, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Autor: Rafael García.

Aun cuando no conocemos los pormenores del proyecto de Pozas, auspiciado por el Instituto Nacional Indigenista (INI), es interesante constatar la presencia, en la Fototeca Nacional, de un grupo de fotografías sobre dicho grupo étnico, tomadas durante el trabajo de campo de dicho antropólogo.

La tónica bajo la cual se produjeron éstas y otras imágenes contemporáneas fue la de una antropología indigenista, cuyas políticas de Estado trataron de “incorporar” a los “otros” dentro de la lógica del desarrollo estabilizador. Si bien los pueblos originarios ya habían sido incorporados a la lógica del sistema colonial, dentro del primer gran proceso globalizador, es después de la Revolución Mexicana y bajo la política cultural del nacionalismo revolucionario que se pretende eliminar su pobreza y marginalidad. De ello resultan la investigación y documentación foto-etnográfica, que dan cuenta —a su vez y contradictoriamente— de una diversidad que pretendía homogeneizarse.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> “El indigenismo que promovieron los antropólogos/sociólogos presentaba indios homogeneizados mediante su tratamiento

Indicativa de esa política de corte paternalista, integracionista y asistencialista es la imagen de la figura 5, que nos muestra a dos trabajadores de la Asistencia Pública retratados con dos mujeres amuzgas. Los dos empleados, amigablemente, posan sus brazos sobre los hombros de ellas, reproduciendo el abrazo fraternal del Estado benefactor. Educación, castellanización y salud eran, por antonomasia, los puntales de la política indigenista integradora.

Contemporánea a los eventos referidos, se pone en marcha una expedición a la sierra Tepehuana. Un conjunto de 156 imágenes del acervo de la Fototeca nos muestra diversos aspectos de la exploración: el paisaje serrano, travesías por ese espacio, grupos de indígenas y campesinos —a veces en interacción con los investigadores—, iglesias, procesiones, danzas, eventos rituales, exploraciones en una cueva. Según el Dr. Jesús Jáuregui,<sup>31</sup> puede tratarse de un grupo

genérico etiquetado, desde el trabajo de Molina Enríquez, como ‘el problema indígena’. Las fotografías, por su lado, en su variedad y singularidad afirmaban la diversidad humana y cultural de manera irreducible” (Dorotinsky, 2007: 47).

<sup>31</sup> Comunicación personal, abril de 2016.



en el que participaron Carroll L. Riley y John Hobgood, quienes habrían estado en la región entre 1958 y 1962. Al parecer, también debieron participar investigadores mexicanos, quizá pertenecientes al inah, pues el que las imágenes estén resguardadas en la Fototeca Nacional daría cuenta de ello.

Sin que se pretenda ofrecer noticia de todas las expediciones o exploraciones registradas, es de interés consignarlas como registros pioneros, cuyos materiales gráficos serían albergados en lo que después se denominaría como Fototeca Nacional.

En cuanto a un segundo muestreo —buscamos “Grupos étnicos” en el acervo general—, encontramos que, en las primeras plantillas de la 1 a la 20, se presentan postales de grupos étnicos de otros países y fotos de renombrados fotógrafos, como Charles B. Waite, Winfield Scott y el ya mencionado Bedros Tatarian.

Un aspecto interesante de esta segunda búsqueda que debe mencionarse, es el hecho de que la primera parte del conjunto, de la hoja 21 a la 158, de un total de 250, está constituido por fotografías tomadas por Nacho López.<sup>32</sup> Entre los grupos registrados se encuentran nahuas, mixes, rarámuris, huicholes, tzotziles, chontales, huaves. Es de notarse que esas fotos conforman más de la mitad del grupo (2 735 imágenes), lo cual, de suyo, ameritaría una investigación específica.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Varias de las fichas catalográficas presentan errores. Por ejemplo, la del Núm. Inv. 398183 describe a una mujer tzotzil, cuando en realidad se trata de la muy conocida curandera mazateca María Sabina.

<sup>33</sup> Las fotos de Nacho López que forman parte de la Fototeca Nacional, aunque centradas en los grupos étnicos, también se albergan en otros fondos. Trátase de un total de 35 654 piezas (32 239 negativos y 3 415 impresiones) que van de 1940 a 1980, y que fueron adquiridas en 1986 por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe), para ser entregadas al INAH para su resguardo e inves-



Figura 5. Mujeres amuzgas y trabajadores de Asistencia Pública, Guerrero, 1939, positivo de plata/gelatina ©Núm. Inv. 462765, Colección Salud Pública, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

Un escrutinio a ese universo de imágenes, indicativamente, podrá darnos una idea de los temas que se han tratado. El por qué de éstos deberá buscarse en el contexto institucional y político. De tal manera que,

— para una investigación, por voluntad expresa del fotógrafo. Para confirmar esto último, véase la página del Sinafo-INAH, información recuperada en: <http://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>



Figura 6. Personajes de una comunidad de la sierra Tepehuana con una cámara, Durango, ca. 1955, negativo de película de seguridad ©Núm. Inv. 515073, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

por ejemplo, la fotografía inventariada con el número 401096 muestra a una escuela en la zona chontal de Tabasco, mientras que en la 401183 aparece una doctora aplicando una vacuna a un niño de la misma etnia. Muchas de las fotos, tomadas por encargo y bajo el auspicio del INI, reflejan dos de los aspectos más caros a la política indigenista: la salud y la educación. Con ello se pretendía exponer las bondades de dicha política y, en este sentido, se convertirían tanto en testimonios de esa gestión institucional como propaganda gubernamental hacia sus virtudes.

### Recapitulación

No sólo como recuento de una memoria gráfica, también por las características propias de una imagen obtenida a través de medios mecánicos y con un referente en la realidad, la fotografía empieza a cumplir un papel de mayor relevancia que el que tuvo en tiempos pasados, cuando se le empleaba sólo como un recurso ilustrativo o se restringían sus valores sólo a lo estético. En tanto documento social, conjunta valores formales de índole artístico, pero asume también contenidos que tienen que ver tanto con los adelantos tecnológicos de la época como con un determinado contexto histórico-social y una determinada forma de ver e interpretar la realidad. En tanto forma en que se plasma gráficamente la memoria de un grupo social, va adquiriendo el carácter patrimonial de un colectivo en la medida en que registra aspectos relevantes o cotidianos de una sociedad, por lo que su resguardo por parte de instituciones públicas se vuelve imperativo.

Vista de esta manera, la fotografía viene a ser también una forma más de patrimonio cultural. “La fotografía adquiere ese carácter patrimonial por su capacidad para registrar, para contener en un soporte físico información sobre la sociedad, la cultura, la política, el arte o la vida cotidiana en un momento dado. Tiene, pues, la virtud de recordar un periodo histórico concreto, o al menos un pedazo del mismo.” (Crespo y Villena, 2007: 14.)

En nuestro país, a partir de la adquisición del Archivo Casasola por el Estado mexicano, una parte

sustancial de nuestra memoria gráfica contemporánea ha pasado a ser un patrimonio cultural público. Y en dicho conjunto patrimonial se resguarda un “catálogo” en el que han quedado registrados diversos aspectos de la otredad, que podrían observarse tanto en el Fondo Étnico como en el acervo general. El grupo de imágenes referido, de muy diversos autores, presenta —a contracorriente de la política homogeneizadora estatal— la diversidad cultural de nuestro país. La investigación de sus características, particularidades y evolución nos proporcionará pistas de las transformaciones y cambios culturales de que han sido protagonistas los grupos étnicos en nuestro país, así como de las formas y políticas bajo las cuales se llevó a cabo su cobertura fotográfica.

### Bibliografía

- “Antecedentes”, *Sistema Nacional de Fototecas-INAH*, recuperado de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo-antecedentes/>>.
- BRISSET MARTÍN, Demetrio E. (1999), “Acerca de la fotografía etnográfica”, *Gazeta de Antropología*, recuperado de: <[http://www.ugr.es/~pwlac/G15\\_11DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html)>, consultada el 8 de diciembre de 2017.
- CASANOVA, Rosa (2008), “La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala”, *Dimensión Antropológica*, año 15, vol. 42, enero-abril, pp. 55-92.
- \_\_\_\_\_ (2014), *Guillermo Kahlo: luz, piedra y rostro*, México, Fondo Editorial Estado de México-GEM.
- “Consejo Mexicano de Fotografía”, *Wikipedia*, recuperado de: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Consejo\\_Mexicano\\_de\\_Fotograf%C3%ADa](http://es.wikipedia.org/wiki/Consejo_Mexicano_de_Fotograf%C3%ADa)>, consultada el 28 de diciembre de 2017.
- CRESPO JIMÉNEZ, Lucía, y Raúl VILLENA ESPINOSA (2007), “Fotografía y patrimonio”, en Lucía CRESPO JIMÉNEZ y Raúl VILLENA ESPINOSA (eds.), *Fotografía y patrimonio. II encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castillo-La Mancha, pp. 13-19.
- DEBROISE, Olivier (1994), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta.
- DOROTINSKY A., Deborah (2007), “La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre, pp. 43-77.

- “Expedición Cempoala”, *Sistema Nacional de Fototecas-INAH*, recuperado de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/expedicion-chempoala/>>, consultada el 28 de diciembre de 2017.
- “Fototeca Nacional”, *Sistema Nacional de Fototecas-INAH*, recuperado de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/fototeca-nacional/>>, consultada el 28 de diciembre de 2017.
- FREUND, Gisèle (2017 [1976]), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- FRIZOT, Michel (2009), *El imaginario fotográfico*, México, Dirección de Literatura-UNAM/Almadía/Conaculta/Fundación Televisa/Embajada de Francia.
- “Guillermo Kahlo”, Embajada Alemana. Ciudad de México, recuperado de: <[http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/es/03\\_20Themen/06\\_20Kultur/Dt-Spuren/G-Kahlo\\_seite/871742](http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/es/03_20Themen/06_20Kultur/Dt-Spuren/G-Kahlo_seite/871742)>, consultada el 30 de diciembre de 2017.
- “Guillermo Kahlo”, *Sistema Nacional de Fototecas-INAH*, recuperado de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/guillermokahlo/>>, consultada el 28 de diciembre de 2017.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio (1999), “Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación”, *Alquimia*, año 2, núm. 5, enero-abril de 1999, pp. 17-25.
- HERRERA, Alfonso L., y Ricardo E. CÍCERO (1895), *Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo Nacional.
- “José María Lupercio, ‘Tipos y escenas populares’”, en *ITESO. Universidad Jesuita de Guadalajara*, recuperado de: <[https://cultura.iteso.mx/web/general/detalle?group\\_id=61832](https://cultura.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=61832)> consultada el 26 de agosto de 2018.
- LANGUE, Frédéric (2006), “Sinafo, Sistema Nacional de Fototecas (México)”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Webselección al día, recuperado de: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/1349>>, consultada el 26 de agosto de 2018.
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos, Guillermo BONFIL BATALLA, María Luisa PUGA, y Carlos MONSIVÁIS (1989), en Carlos MARTÍNEZ ASSAD (coord.), *Signos de identidad*, Raúl E. Discua y Enrique HERNÁNDEZ MORONES (fotógrafos), IIS-UNAM.
- MEDINA, Leticia, Paulina MICHEL, y Martha OCHOA (2004), “El Archivo Fotográfico ‘México Indígena’ del Instituto de Investigaciones Sociales”, en Nicolás GUTIÉRREZ ZEPEDA (coord.), *Teoría y práctica archivística*, México, Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 14, pp. 891-102.
- “Nacho López”, *Sistema Nacional de Fototecas-INAH*, recuperado de: <<http://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>>, consultada el 30 de diciembre de 2017.
- POZAS, Ricardo (1959), *Chamula, un pueblo indio en los Altos de Chiapas*, México, INI.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Georgina (1998), “Recobrando la presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892”, *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto.
- SÁNCHEZ ULLOA, Verónica del Rosario (2006), “¿Puede la fotografía artística ser considerada patrimonio? Estudio de un caso: Mariana Matthews”, tesis de licenciatura en arte, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Starr, Frederick (1908), *In Indian Mexico*, Estados Unidos, Library of Alexandria, recuperado de: <[https://books.google.com.mx/books?id=o6ezTmsfW2IC&pg=PT4&pg=PT4&dq=Bedros+Tatarian&source=bl&ots=AGNfiTSbiM&sig=\\_XXy1tipKy3Mcm2ONWz1DH4GZlk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjL95650K3YAhUKLSYKHMcCHsQ6AEIVDAM#v=onepage&q=Bedros%20Tatarian&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=o6ezTmsfW2IC&pg=PT4&pg=PT4&dq=Bedros+Tatarian&source=bl&ots=AGNfiTSbiM&sig=_XXy1tipKy3Mcm2ONWz1DH4GZlk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjL95650K3YAhUKLSYKHMcCHsQ6AEIVDAM#v=onepage&q=Bedros%20Tatarian&f=false)>, consultada el 28 de diciembre de 2017.
- \_\_\_\_\_ (1995 [1908]), *En el México indio: un relato de viaje y trabajo*, México, Conaculta.
- UNESCO, “Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles”, en *Instrumentos normativos* (28 de noviembre de 1978), recuperado de: <[http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13137&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>, consultada el 26 de agosto 2018.
- VILLELA F., Samuel L. (1993), “La antropología visual y la antropología mexicana”, *Antropológicas*, núm. 5, enero-marzo, pp. 14-25.
- \_\_\_\_\_ (1997), “Los Lupercio. Fotógrafos jaliscienses”, *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 48, México, octubre-diciembre.
- \_\_\_\_\_ (1998), “Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana”, *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, México, mayo-agosto, pp. 105-122.
- \_\_\_\_\_ (2010), “La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana”, *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 89, mayo-agosto, pp. 64-74.
- \_\_\_\_\_ (2017), “Los trabajadores del INAH en desempeño”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, pp. 159-168.

Rosa Casanova\*

*Resumen:* Este artículo plantea una aproximación a los presupuestos bajo los cuales se creó la Fototeca Nacional del INAH, en el contexto de la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación. Para ello analiza la inauguración del Archivo Casasola el 19 de noviembre de 1976, y los discursos emitidos por algunos de los personajes relevantes en la cultura y la política de ese momento, presentes en el evento. En segundo término, alude a la legislación que considera los acervos visuales como parte del patrimonio de la nación, con las implicaciones que ello conlleva.

*Palabras clave:* Fototeca Nacional del INAH, políticas del patrimonio, patrimonio cultural, patrimonio visual, archivo fotográfico.

*Abstract:* This article proposes an approach to the principles under which the National Photographic Archive of INAH was created, in the context of safeguarding the nation's cultural heritage. The opening of the Casasola Archive on November 19, 1976 is analyzed, as well as the speeches given by some of the leading personalities in culture and politics present at the event. The article also refers to the legislation that considers visual holdings as part of the nation's patrimony, and its implications. *Keywords:* National Photographic Archive of INAH, politics of patrimony, cultural patrimony, visual patrimony, photographic archive

Postulado: 21-12-2017  
Aceptado: 30-07-2018

# Punto de partida: la colocación de la fotografía en el ámbito patrimonial

Starting Point: The Positioning of Photography  
in the Patrimonial Field

Los actos fundacionales de las instituciones pueden ser observados desde perspectivas que ponderan aspectos —a veces divergentes— de las motivaciones y de los objetivos perseguidos con el nuevo organismo, que marcan el campo de tensiones en el cual operan. Las investigaciones contemporáneas en estos temas ponen en evidencia los antecedentes, la confluencia de intereses, la vigencia de la propuesta y la voluntad de algún individuo o grupo que aglutina o impone su visión.

En el México posrevolucionario encontramos numerosos ejemplos como parte de los rituales presidenciales que caracterizan los intereses de cada gestión en los ámbitos de la cultura.

Es el caso de la formación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), promovida por el presidente Lázaro Cárdenas en 1938. Adscrita a la Secretaría de Educación Pública (SEP), se concretó su fundación en la Ley Orgánica publicada el 3 de febrero de 1939 con el mandato de investigar, conservar y difundir el vasto patrimonio arqueológico, histórico, artístico y paleontológico del país, así como llevar a cabo investigaciones antropológicas y etnográficas especialmente de la población indígena (Olivé, 2003: vol. I, 33). Fue una apuesta por ampliar el concepto de patrimonio y fortalecer las directivas estipuladas en 1930 con la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales. En ese año se excluyeron las obras que tuvieran menos de cincuenta años, la producción de autores vivos y no se hizo una referencia concreta a la fotografía, como tampoco se hizo en 1939 (Olivé y Cottom, 2003; v. III: 278). Ésta era un apoyo más, un documento para ilustrar los textos de los expertos o, en el mejor de los casos, una fuente de información; como tal se había desarrollado y resguardado en el Taller de fotografía del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

Este panorama guía las inquietudes del presente escrito: proponer algunos motivos y pretextos para la formación de lo que hoy conocemos

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.



como Fototeca Nacional del INAH, y el camino que ésta abrió para la consolidación de la fotografía como parte del patrimonio de la nación. El punto de partida es la exigencia de contextualizar los acervos de imágenes que la conforman, situar su procedencia y comprender las formas en que han operado a lo largo del tiempo para fundamentar una visión nacionalista pero también una posición crítica de la sociedad mexicana.

### Inauguración

El 23 de marzo de 1976, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez adquirió el Archivo Casasola por 10 millones de pesos a la familia Casasola (Gustavo y Mario Casasola Zapata, Dolores Casasola Zapata de Olivares y Rebeca Texcucano Labastida, viuda de Ismael Casasola), para depositarlo en el INAH, la institución cardenista que para entonces había crecido en sus tareas y estructura.<sup>1</sup> Al menos desde septiembre de 1975 empezaron las negociaciones con los herederos de Agustín Víctor Casasola, quienes declararon que a pesar de las ofertas que habían recibido de instituciones extranjeras, él había insistido en que el acervo iniciado en 1912 debía permanecer en el país. Promotor del binomio Casasola-Revolución, el renombre del archivo fue expandido por su hermano Miguel, y sobre todo por los hijos de Agustín Víctor, liderados por Gustavo, a través de la publicación *Historia gráfica de la Revolución*, fechada en 1942, y que en sus diversas versiones pobló los estantes de muchos hogares y bibliotecas (Mraz, 2010: 49-50 y Escorza, 2014: 13-17).

La inauguración oficial del Archivo Casasola, como se llamó entonces, tuvo lugar el 19 de noviembre de 1976 en medio de las actividades por las celebraciones del 20 de Noviembre y la vorágine de inauguraciones típicas de un fin de sexenio. Ese día se reunieron funcionarios, políticos, intelectuales y artistas que hoy podemos percibirlos como representantes de los sec-

<sup>1</sup> El contrato de compra-venta se encuentra en resguardo en el Centro de Documentación de la Fototeca (CDFN) del INAH.



Figura 1. "El Archivo Casasola fue instalado en Pachuca", *Novedades*, 21 de noviembre de 1976, s. p. La imagen se obtuvo en el repositorio de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada -SHCP.

tores involucrados en el acervo. La prensa destacó el discurso de Mario Moya Palencia, señal inequívoca del alineamiento del secretario de Gobernación a los designios del presidente, quien había nombrado a José López Portillo como su sucesor. Aunque había aspirado a la Primera Magistratura, el abogado y escritor se mantuvo fiel a la tradición priísta.

El acto inició con una breve alocución del presidente de la Asociación de Diputados Constituyentes, Celestino Pérez y Pérez, quien sostuvo que con el archivo "las presentes y futuras generaciones tendrán a la vista para recordar, siempre, la gran lucha heroica del pueblo mexicano por su libertad e independencia".<sup>2</sup> Refrendaba así el vínculo inexorable entre las imágenes de los Casasola y la Revolución, fundamento del partido en el poder.

La disertación de Moya Palencia muestra su manejo del lenguaje y la retórica de la época, y fue reproducida en *El Nacional*, órgano del gobierno. Esbozó la figura del fundador del acervo y reconoció el "archivo prodigioso de la iconografía revolucionaria", que había hecho conocer al mundo la Revolución. Como era inevitable, encomió la obra del presidente, quien no habló. A su nombre agradeció la labor de los reporteros gráficos por el seguimiento diario de sus actividades.<sup>3</sup> He aquí uno de los puntos centrales

<sup>2</sup> "La importancia del Archivo Casasola es cultural, artística y política", *El Universal*, 21 de noviembre de 1976, pp. 1 y 20.

<sup>3</sup> "El primer mandatario inauguró la sede de la historia gráfica de la Revolución", *El Nacional*, 21 de noviembre de 1976, p. 12.

de la operación política: Echeverría había enfrentado durante su sexenio a una prensa combativa, heredera de la indignación ante la represión del movimiento estudiantil de 1968 y la del Jueves de Corpus, casi al inicio de su mandato (junio de 1971). Todo culminó con el golpe a *Excelsior* del 8 de julio de 1976, que provocaría el desarrollo de un periodismo independiente como el implementado en *Proceso*, que nació el 6 de noviembre de ese mismo año, o en *Unomásuno*, que comenzó a circular el 14 de noviembre de 1977.

En los últimos meses de su mandato, el presidente trató de conciliar el ambiente: así puede leerse la creación del Premio Nacional de Periodismo, otorgado por vez primera por el Consejo Ciudadano del Premio Nacional de Periodismo, A. C., en junio de 1976: en el ramo de fotografía se galardonó a Faustino Castillo Cubillo, miembro del colectivo Agencia Mayo, que en su condición de refugiados de la Guerra Civil española y agradecidos con el Estado, difícilmente presentaron una visión crítica de la acción gubernamental<sup>4</sup> (Vázquez y De la Rosa, *ca.* 2002: 4). Se puede establecer una articulación entre la estrategia presidencial y la manera como Agustín Víctor Casasola había operado en 1911 una relación novedosa con el régimen: se reconocía el trabajo del fotoreportero, que debía alinearse con el mandatario en turno. Desde allí podemos comprender el ritual seguido por Gustavo Casasola en la ceremonia en Pachuca, donde entregó al presidente Echeverría el último tomo de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, que concluía con las elecciones de 1970, la toma de posesión del entonces mandatario y la designación del gabinete (Casasola, 1973, vol. 10: 3703-3716). El folleto *Casasola-76*, que el gobierno de Hidalgo distribuyó en esa ocasión, anunciaba que en breve tiempo se agregaría el material de las dos últimas gestiones presidenciales, integrando la imagen de Díaz Ordaz y Echeverría a la historia visual oficial del país.<sup>5</sup> Una historia lineal construida a partir de periodos de go-

<sup>4</sup> Se trata de otra de las estirpes fotográficas ilustres, cuyo legado se conserva en el Archivo General de la Nación (AGN) desde 1994.

<sup>5</sup> Cfr. Centro de Documentación de la Fototeca del INAH.

bierno eternamente actualizados, como prometió el secretario, y no de problemáticas sociales.

Por su parte, el gobernador del estado de Hidalgo, Jorge Rojo Lugo, agradeció al Primer Mandatario que permitiera establecer el acervo en el ex convento de San Francisco, que su gobierno había restaurado y acondicionado, y que hoy día aún alberga a la Fototeca Nacional. Originalmente se había designado al Museo del Carmen para resguardar el acervo, para lo cual la Dirección de Museos del INAH (hoy Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones), elaboró proyectos y presupuestos para preparar las instalaciones y la “revisión, inventarización (sic), tratamiento de protección y adecuado almacenamiento”, según registra un informe del 15 de enero de 1976 dirigido al director general del Instituto, Guillermo Bonfil Batalla, redactado por Iker Larrauri, director de Museos.<sup>6</sup> El financiamiento hidalguense debió liberar la carga presupuestal de la Federación, por lo cual se transfirieron todos los materiales a la sede de Pachuca, aunque se siguieron los lineamientos técnicos establecidos por el INAH. El eslogan “Hidalgo es la Historia”, consignado en el folleto mencionado, entre otras cosas fijaba la aspiración de que el archivo y la exposición organizada para la inauguración, que presentaba “más de 700 fotografías”,<sup>7</sup> fueran un incentivo para la promoción turística nacional e internacional.<sup>8</sup> Así se afianzaba la idea del turismo cultural como fuente de ingresos para la nación, tal como se propuso en la creación del Instituto y se sigue planteando en la actualidad.

*Casasola-76* afirmaba que el Archivo Casasola estaba integrado por “800 000 fotografías aproximadamente que van desde los retratos de personajes históricos, deportes, edificios significativos de diferentes épocas, monumentos, aspectos diplomáticos

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Desafortunadamente no se conoce el guion o selección de las imágenes, ni la persona que lo llevó a cabo. En la fotografía publicada en *Novedades*, el 21 de noviembre de 1976, podemos observar retratos en gran formato, aparentemente de líderes políticos.

<sup>8</sup> Véase tanto al CDFN como “Inauguró el presidente en Pachuca la exposición del Archivo Casasola”, *Excelsior*, 21 de noviembre de 1976, p. 16.

y religiosos [...]”.<sup>9</sup> Es decir, temáticas que trascendían la Revolución y proporcionaban, en palabras de Moya Palencia, “el retrato del pueblo que se busca a sí mismo”.<sup>10</sup> Al formar parte del patrimonio nacional, el folleto auguraba que el archivo se convertiría en “un centro internacional de altos estudios de la historia de México, que será la base para consulta de los estudiosos de nuestra historia”.<sup>11</sup> Por su parte, el secretario de Gobernación afirmó el carácter académico del acervo que inauguraba “una fuente rica y fiel para estudiar y valorar lo realizado por el movimiento revolucionario”.<sup>12</sup> Augurio que con los años se convirtió en realidad. Cabe hacer notar que nunca se mencionó al INAH en la inauguración. Se trataba de un acto político, y aunque se aludió a la academia, no requería la aparición del organismo que avalaba la conservación y estudio del bien institucionalizado.

### Valoración

Moya Palencia señaló la trascendencia cultural de la fotografía que a partir del siglo XIX era “el ojo por donde se ha asomado la historia”, refrendando el “origen netamente periodístico” del archivo, que testimoniaba, según *El Nacional*, “el valor de la fotografía, como lenguaje cultural, histórico y político”, mientras que se interpretó en *El Universal* como valor cultural, artístico y político. Interesante desviación entre lo cultural y lo artístico, pero lo fundamental en ambos casos es el significado político de las imágenes para el régimen de ese momento.

¿De dónde surgían estos nuevos planteamientos? Propongo un apretado recorrido por algunos de

<sup>9</sup> Existen referencias contradictorias sobre el número de imágenes del Archivo, en ocasiones tan dispares como las 326 290 placas mencionadas en el contrato de compraventa, las 800 000 que se consignan en el folleto o los 400 000 negativos reportados el 14 agosto de 1978 (CDFN).

<sup>10</sup> “El primer mandatario inauguró la sede de la historia gráfica de la Revolución”, *El Nacional*, 21 de noviembre de 1976, p. 12.

<sup>11</sup> *Cfr.* Centro de Documentación de la Fototeca del INAH.

<sup>12</sup> “El primer mandatario inauguró la sede de la historia gráfica de la Revolución”, *El Nacional*, 21 de noviembre de 1976, p. 12.

los momentos a considerar, que caminan por el fotoperiodismo y la apreciación artística en una relación cambiante y compleja. De manera paralela a la divulgación de las imágenes del Archivo Casasola en la prensa posrevolucionaria, se fue consolidando a finales de la década de 1920 la fotografía como expresión artística con los trabajos de, por ejemplo, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez o Luis Márquez. Se exhibieron en salas oficiales y en espacios privados que, a la vez, fueron construyendo un público. A partir de 1946 transcurren acciones y autores que incidirán en las formas de apreciar la fotografía documental por la “alta cultura”; menciono algunos ejemplos para sugerir la complejidad del panorama.

En el Palacio de Bellas Artes se presenta en 1946 la muestra *México indígena*, una suerte de culminación del atlas etnográfico emprendido por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) hacia 1939; los fotorreporteros fundan la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, y con el crítico portugués Antonio Rodríguez y la revista *Mañana* organizan la exposición *Palpitaciones de la vida nacional*, que tendrá lugar al año siguiente en el mismo recinto. El director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), el artista Julio Castellanos, no cedió fácilmente el espacio pues, en su opinión, se trata de “la obra modesta de un grupo de trabajadores mexicanos que no tienen categoría [...]” (Monroy, 2010: 54). Operando dentro de los espacios permitidos por el Estado, el comunista Rodríguez expresa su opinión en una serie de reportajes, “Los ases de la cámara”, bajo la premisa de que esos “trabajadores anónimos” a quienes pretende homenajear, producen “los grandes documentos de la época —las instantáneas fotográficas— que dan vida, movimiento, acción e insuperable realismo a las páginas de periódicos y revistas”. El objetivo del portugués fue evidenciar la profesionalidad de los autores y la especificidad de su trabajo, señalando vías para conciliar el arte (belleza) con el periodismo (información) (Monroy, 2010: 77 y 171). Una tarea ardua pues era evidente la complicidad entre el Estado y la prensa.



CIONAL

Viene de la Página 1

na bipartita de parte de miembros del Congreso. Esta razón, preveo una unidad básica ya que sus lso y dirección se han rollado gracias a tan o consenso".

ialó también que el sis-generalizado de pre-as contenido en la ionada Ley, ha elio tarifas sobre más de artículos que permi- que se beneficien os países, especialmen-xico.

referirse al ámbito in-cional dijo que la re-ación económica de los i en el mundo no está esando con la rapidez llos esperaban y ello es o a la incertidumbre ca que pende sobre las as comerciales de varios industrializados im-ntes, a las presiones de-cción de comercio ex-

**ERSION DE EU EN ATINOAMERICA**

specto a la creciente nte de inversiones de los Unidos al mundo, ue en 1975 creció 12%, r otra parte, hacia La-merica creció 14% para ar los 22 mil millones lares.

ntualizó, al externar un ístico acerca del futuro a inversión norteam- a en los países del mun-ue: "los gobiernos que capaces de manejar sus los fiscales de tal ma-que contengan la in-in. atraerán los flujos intensos de inversión.

**NOVEDADES**

**El Archivo Casasola fue Instalado en Pachuca**

El archivo fotográfico Casasola, que reúne los momentos más trascendentes de nuestro país, fue instalado en el Convento de San Francisco en Pachuca, Hidalgo y en un acto al que asistieron el presidente de la República, el secretario de Gobernación y otras personalidades de la política nacional, se inauguró la nueva sede de ese archivo.

El licenciado Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación, habló para subrayar la importancia cultural, turística y política que tiene la inauguración de ese archivo fotográfico y externó que la fotografía es el ojo por donde se ha asomado a la historia y se ha venido a incorporar los medios con los que las nuevas generaciones reciben la herencia, el legado de la civilización.

Señaló que el archivo tiene una importancia cultural ya que es un acervo prodigioso de la iconografía revolucionaria y en él están plasmados los perfiles y efigies de todos nuestros caudillos y estadistas, así como los del pueblo. Podría decirse, enfáticamente, que en muchos países del mundo la Revolución Mexicana se conoce por las fotografías del archivo Casasola y los posters modernos con que se han universalizado nuestros héroes revolucionarios y que aparecen en todas las universidades y los campus del mundo.

Poco antes, Gustavo Casasola entregó al presidente Echeverría una vieja cámara de fuelle, con la que se tomaron muchas de las fotografías que aparecen en el archivo y una colección completa de los libros editados con esas fotografías, en los que aparece la historia gráfica de la Revolución Mexicana.

El licenciado Moya Palencia, señaló que Agustín Casasola, cimiento de la dinastía de fotógrafos, colección con gran interés la iconografía de las épocas recientes de México y personalmente o en compañía de sus hijos arriesgó muchas veces la vida en los campos de batalla, para lograr ese retrato del pueblo en armas que hoy nos sacude y nos conmueve.

El licenciado Moya Palencia, quien habló en representación del presidente Echeverría, acompañó al Primer Mandatario, al gobernador del Estado, licenciado Jorge Rojo Lugo, al senador por la entidad, Humberto A. Lugo Gil, al presidente del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, licenciado Porfirio Muñoz Ledo y del oficial mayor del mismo, licenciado Rodolfo Echeverría Ruiz, así como por Gustavo Casasola, durante la inauguración del Archivo.

**Baian las** Viene de la Página 1



El presidente Luis Echeverría, recorrió las instalaciones del Archivo Casasola, instalado en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, en el que fuere convento de San

Francisco. Le acompañaron el secretario de gobernación, licenciado Mario Moya Palencia, el gobernador Jorge Rojo Lugo, el senador por la entidad Hu-

**DOMINGO 21 DE NOVIEMBRE Puntual**

mayoritario; de Lázaro obrero y de la reforma Y a partir de ahora verria— junto a los i democracia, reposará su convertirla violé fuere por la lucha soc Francisco Villa ha o en los sentimientos po para desarraigat el caudillo. Francisco Viciencia de las clases o doctrina social; carceri formarse. No obstant Ideario Maderista, no propia lo que ninguna i

Villa es clara expresi mano tiene, aún antes queda de los valores fun Fue leal a Madero a Jamás traicionó la amis identificara con el Apó defectamente cuál era su de era característica.

Ahora, con la amplitu surrido, la Nación puede aportación de Villa al M sus restos mortales des Madero representa un a "Si se logra por derecho propio, rev código de históricos, junto a los de aplicación de aplicación posible la realizac bien— será La aportación de cada, directa de la nación de nuestro país d México en la lucha tarea inconclusa, ya movimientos revolucionari nuevo orden acuerdo con las propias c olusión armada da produo e adas y obsoletas. En el car liferencias de criterio que ofico plano de nuestra Ca tuyente se contrariaron li z fundieron los derechos y vas.

**LA REVOLUCION**  
La verdad revolucionari progreso revolucionario no escribir sin comprom

**Niegan que las Empresas Transnacionales se Inmiscuyan en la Política Interna**

Por NEFTALI CELIS

Las empresas transnacionales norteamericanas que actúan en México no se han inmiscuido en política interna ni han sobornado a nadie, afirmó Klaus Sahlgren, director ejecutivo del Centro de Empresas Transnacionales de las Naciones Unidas.

en conferencia de prensa celebrada en la secretaría de Industria y Comercio.

Señaló en forma que la elaboración del Código de Conducta para controlar a las empresas transnacionales nació como consecuencia de l intervención de una cor-

poración norteamericana en asuntos internos.

La aplicación de este código de conducta a las empresas transnacionales nació como consecuencia de l intervención de una cor-

**Portentosa Tierra Bíblica La Iniciativa Privada Contribuye a Engrandecer la Economía de Israel**

Por DAVID AMATO VIII

¿Cómo se comporta la iniciativa privada? estimula la produ

Poco después irrumpirán en el panorama periodístico Nacho López y Héctor García, autores disímiles que modifican las formas de fotografiar y de relacionarse con el poder, como también lo hará Rodrigo Moya algunos años después. En 1949 se crea el Club Fotográfico de México, que al promover la calidad técnica, repercute en el trabajo de autores como Pedro Meyer o Lázaro Blanco, que introducirán cambios importantes en la docencia y el ejercicio de su oficio. El entonces secretario de Gobernación, el polémico Ernesto P. Uruchurtu, inaugura la Exposición Nacional de Periodismo en 1952, otra concesión política para quienes operaban la imagen del poder. A partir de la década de 1960 se incrementan los grupos independientes y las exposiciones donde sobresale el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, dirigido por Helen Escobedo, así como la publicación de libros fotográficos. Todo ello parece apuntar a la apertura que se estaba dando en las prácticas artísticas. Pero la represión del movimiento estudiantil de 1968 tensó los lazos del control férreo del Estado sobre la información, tanto escrita como visual, en los

que fue central el papel que jugó Luis Echeverría, entonces secretario de Gobernación.

En tanto, los Casasola siguieron reproduciendo la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* (1973) o publicando series como *Biografías ilustradas* (1975), que mantuvieron viva la presencia de su archivo, especialmente entre la clase política, reafirmando en el momento del conflicto una imagen de nación, sostén visual del partido institucionalizado. A su vez, Manuel Álvarez Bravo recibe el Premio Nacional de Arte (1975); la revista *Artes Visuales* —editada por el Museo de Arte Moderno— publica un artículo pionero de Emma Cecilia García sobre la historia de la fotografía en el país, y se llevan a cabo las primeras reuniones del grupo que constituirá el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), cuya acta inicial tiene fecha del 17 de febrero de 1977, y arrancó como una reivindicación de la labor de los fotógrafos y su inclusión en el circuito artístico. Fue a través de la discusión auspiciada en su interior que se puso énfasis en el aspecto social y documental de la imagen, potenciado por la realidad de la política latinoamericana en el contexto de



los debates y propuestas del llamado Tercer Mundo (Casanova *et al.*, 2015: 90-99). Y se propició la investigación sobre la historia de la fotografía que para entonces era una “historia nueva”, que “posee todo un relato exclusivo que contar... [con] un lenguaje propio” (Canales, 1978: 62-64).

Todo sucede de forma casi paralela, en un mismo tiempo histórico. En torno a 1976 es posible detectar la vigencia de la fórmula del fotoperiodismo alineado al Estado de manera servil y el dinamismo de los fotógrafos que pugnan por mostrar otras realidades, con encuadres que proponen o incorporan las novedades de la fotografía documental que tenían lugar en el resto del mundo occidental. La situación debió ser clara para el gobierno, que intentó salvar la memoria visual de su estirpe mediante la creación de una institución dedicada a su preservación y promoción.

### Patrimonio

Empiezo con algunas referencias a la incorporación de la fotografía en los lineamientos jurídicos vigentes por esos años en el ámbito patrimonial. La Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación de 1970 incluyó entre los bienes de valor cultural “las fonograbaciones, películas, archivos fotográficos, cintas magnetofónicas y cualquier otro objeto de interés para la cultura, que contenga imágenes o sonidos”; así, los materiales resultantes de los medios desarrollados desde mediados del siglo XIX quedaban finalmente integrados a los bienes nacionales. No obstante, ninguno fue incluido entre los “Monumentos artísticos”, quedando entre los materiales históricos y documentales (Olivé y Urteaga, 1988: 312-322). A partir de la década de 1970, los temas de estudio abordados por el INAH se expandieron de manera notable, incorporando la historia oral, la historia social del arte o la de las mentalidades, por citar algunos ejemplos, que involucraron objetos de estudio diversos, pero sobre todo metodologías y posicionamientos teóricos novedosos.

Para la década de 1980 se enlista el “Archivo fotográfico del INAH en Pachuca”, adscrito al Centro Regional del INAH en Hidalgo, y el Museo de la Fotografía,

con “colecciones de Guillermo Kahlo, Hugo Brehme y Casasola”, el primero de su género en América Latina (Olivé y Urteaga, 1988: 135-139, 260 y 312).<sup>13</sup> ¿Cómo se incorporaron los nuevos materiales?

A partir de la adquisición del Archivo Casasola y de cambios historiográficos, el Instituto reconsideró el valor documental y estético de los acervos fotográficos que se encontraban en diversas dependencias. Para 1978 se empiezan a concentrar las imágenes que eran parte del patrimonio del INAH en lo que entonces se llamaba Archivo Histórico Fotográfico.<sup>14</sup>

Primeramente, se trasladaron 41 piezas en técnicas antiguas del Museo Nacional de Historia, en enero de 1978, posiblemente porque el Archivo Histórico en ese momento estaba asignado a la Dirección de Museos. Siguieron las colecciones de lo que hasta entonces había sido la fototeca de la institución, localizada en el ex convento de Culhuacán, parte de lo que hoy es la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. En ese año llegaron también algunos antiguos acervos (los fondos llamados Prehispánico, Coloniales o Guillermo Kahlo, por ejemplo) y algunos contemporáneos (el Fondo Semo). Dado que estas medidas fueron contestadas por investigadores y técnicos del Instituto que aducían el desmembramiento de sus archivos y la pérdida de sus materiales de trabajo, finalmente no fueron trasladadas todas las colecciones. Por otra parte, se recibieron donaciones de instituciones, como el acervo del Observatorio de Tacubaya, en 1980, el cual se encontraban en la Filmoteca de la UNAM, y de particulares, como la colección de negativos de Tina Modotti, cedida por Carlos Vidali a nombre de su padre Vittorio Vidali, también en 1980. En ocasiones, el ingreso de algunos materiales implicó la firma de convenios, como sucedió con el acervo de Hugo Brehme donado por Juan Manuel Casasola a cambio de que se extendiera un permiso para publicar imágenes del Archivo Casasola (1977). Más adelante se adquirieron algunas otras colecciones, desta-

<sup>13</sup> La Fototeca Nacional ha tenido diversos nombres en sus 40 años de vida, y ha estado adscrita a diversas instancias del propio Instituto.

<sup>14</sup> Véase el Centro de Documentación de la Fototeca del INAH.

cando la de Nacho López, realizada en 1986 a través del Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe) (Casanova y Konzevik, 2006: pp. 84,120, 184 y ss.).<sup>15</sup>

Aunque no se concentraron todos los materiales del INAH, la Fototeca se convirtió en el repositorio fotográfico más importante del país por el número de imágenes resguardadas, pero, sobre todo, por la amplitud temporal, la calidad estética y la abundancia de temas representados. A ello habría que agregar los programas de trabajo que se implementaron para gestionar las tareas de conservación, catalogación y acceso al público de los negativos y positivos. No obstante, en 1985 Flora Lara Khlar y Marco Antonio Hernández hicieron una fuerte y acertada crítica, aseverando con razón que el uso de la fotografía como fuente para la historia era poco frecuente y que los archivos estaban pensados como “surtidores pasivos de imágenes” (Lara Khlar y Hernández Badillo, 1985: 9).

Muchas cosas han cambiado desde la inauguración del Archivo Casasola hace más de 40 años, alimentadas por la expansión de las fronteras de la historia, la investigación y el trabajo multidisciplinario, así como por los posicionamientos teóricos sobre la imagen, los dispositivos visuales y los archivos. Todo ello ha redundado en una experiencia consolidada en historiar la fotografía, en la que el INAH es un referente indispensable. Al final, los resultados son halagadores: nadie cuestiona ya el valor patrimonial de la fotografía. Y aunque parezca contradictorio, el acto fundacional promovido por Echeverría Álvarez para perpetuar la memoria de su gestión y su partido, abrió las puertas al estudio académico y fundamentado de la fotografía.

## Archivos

CDFN, Centro de Documentación de la Fototeca del INAH.

## Bibliografía

CANALES, Claudia (1978), “A propósito de una investigación sobre la historia de la fotografía en México”, *Antropología e Historia*.

<sup>15</sup> Revítese también el Centro de Documentación de la Fototeca del INAH.

- gía e Historia*. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, época III, núm. 23, julio-septiembre.
- CASANOVA, Rosa, y Adriana KONZEVIK (2006), *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH*, México, Editorial RM / INAH-Conaculta.
- \_\_\_\_\_, et al. (2015), “Luchas documentales en los ‘largos setenta’”, en Jorge RIBALTA (ed.), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 90-99.
- CASASOLA, Gustavo (1942), *Historia gráfica de la Revolución 1900-1940*, México, Archivo Casasola.
- \_\_\_\_\_, (1973), *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1970*, 10 vols., México, Trillas, pp. 3703-3716.
- ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel (2014), *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, pp. 13-17.
- LARA KLAHR, Flora, y Marco Antonio HERNÁNDEZ BADILLO (1985), “El poder de la imagen y la imagen del poder”, en Flora LARA KLAHR et al., en *El poder de la imagen y la imagen del poder*, México, UACH, pp. 9-23.
- MONROY NASR, Rebeca (2010), *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH (Científica), pp. 51-60, 77-78 y 164-174.
- MRAZ, John (2010), *Fotografiar la Revolución Mexicana*, México, INAH, pp. 49-56.
- OLIVÉ NEGRETE, Julio César, Augusto URTEAGA CASTRO-POZO (coords.), (1988), *INAH, una historia*, México, INAH, pp. 135-139, 259-260 y 310-322.
- \_\_\_\_\_, (2003), “El Instituto Nacional de Antropología e Historia”, en Julio César OLIVÉ NEGRETE y Bolfy COTTOM (coords.), *INAH, una historia*, vol. I: Antecedentes, organización, funcionamiento y servicios, 3ª edición, México, INAH, pp. 33-107.
- \_\_\_\_\_, y Bolfy COTTOM (coords.) (2003), “Ley sobre protección y conservación de monumentos y bellezas naturales”, en *INAH, una historia*, vol. III: Leyes, reglamentos, circulares y acuerdos, 3ª edición, México, INAH, pp. 278-297.
- VÁZQUEZ R., Julián, y Carmen DE LA ROSA (ca. 2002), “8 columnas (del oficio y los premios: una historia que aún no termina)”, en *Premio Nacional de Periodismo*, recuperado de: <<http://www.periodismo.org.mx/antecedentes.html>>, consultada el 27 de noviembre de 2017.

Enrique Morales Cano\*

*Resumen:* En el amanecer del México independiente se intenta expresar el fatal destino que aguarda, en larga saga, a la última virreina novohispana, la aristócrata sevillana Josefa Sánchez-Barriga, quien a pronta muerte de su esposo y último virrey Juan O'Donojú —firmante de la Independencia—, acabará enterrada de caridad en huesa pública. Impedida de regresar a España, y con fortuna incautada, su aciaga y ejemplar vida asocia y completa el ciclo virreinal desde la primera virreina, María de Ircio, unidas por triste sino. *Palabras clave:* virreinato, Nueva España, independencia, biografía.

*Abstract:* At the dawn of independent Mexico, an attempt is made to express the fatal destiny awaiting, in a long saga, the last Mexican vicereine, the aristocrat from Seville Josefa Sánchez-Barriga, who at the unexpected death of her husband, the last viceroy, Juan O'Donojú—the signatory of Independence—would end up buried in a public ossuary. Prevented from returning to Spain and with her fortune seized, her tragic and exemplary life associates and completes the viceregal cycle from the first vicereine, María de Ircio, bound by a sad destiny.

*Keywords:* vicereignty, New Spain, independence, biography.

# La vida triste de la última virreina de México

The Sad Life of the Last Vicereine of Mexico

*Dedicado a Doña Gilda Cubillo Moreno*

Claro que la primera virreina nacida en México —criolla pues—, pero de rancio hispano, fue la pobre de María Leonor de Ircio y Mendoza, o de Velasco y Castilla (1545-1586), cuyo abolengo reclama, en saga virreinal, tal insigne apellido. A los 41 años de edad, mal llevados por trato marital y pena sufrida, moriría sumida en viva desesperanza (Arenas, 2012). La causa, mala vida dada por su marido, Luis de Velasco y Castilla (1539-1617), octavo y undécimo virrey de la Nueva España, respectivamente (1590-1595 y 1607-1611), luego octavo de Perú (1596-1604), que tanto dio de sí por méritos propios, cuyo padre fue el segundo virrey novohispano, Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón (1550-1564).

Sacada a colofón María Leonor, hija del conquistador Martín de Ircio, por agrupación de penurias y mala suerte habida con Josefa Sánchez-Barriga Blanco, última virreina novohispana (Sevilla, 1762-Ciudad de México 20 de agosto 1842), en auténtica conclusión de época y existencia, quien por incuria y ristra de carencias moriría de infamante indigencia, la que subió al punto de que “hubo días que sólo se alimentó con café, pues se le dejó de pagar la pensión de 12,000 pesos (anuales) que le había señalado el Congreso en remuneración de los servicios hechos a la Independencia por su esposo” (Bustamante, 1986).

Revuelto avatar el de Josefa por dispar fortuna habida al matrimoniar con caro esposo, Juan O'Donojú O'Ryan (Sevilla 1762-Ciudad de México 8 de octubre 1821), con quien todo concordaba y mantuviera unidos. Enterrado el cónyuge, sin embargo, en la Catedral de México, la más hermosa de América hispana, con honores de virrey y funeral de Estado en la cripta de los Arzobispos metropolitanos (*Gaceta Imperial de México*,

\* Escritor y periodista.

1821: 35-39). Bajo apabullante altar de los Reyes, obra maestra de Jerónimo de Balbás, introductor del estípite en el esplendor del barroco mexicano, pleno de churrigueresco.

No ocurrió lo mismo con ella, que 21 años después de producirse pronto óbito del esposo, atenzada gradual por la miseria, fuese inhumada de caridad en huesa pública. Tenía 80 trajinados años al morir empapada de desconsuelo. Ni rastro así de la otrora emperejilada y rica aristócrata que fuera, para quien la vida muelle parecía estar de antemano garantizada.

Cuánto medie entre ambas desde aquel albor fundacional al periclitado del virreinato mexicano (1535 -1821). De la Ireio de marras, poco queda en lata memoria, con haber nacido en Tlaxcala, más que el recuerdo de mucha pena cosechada en vida, producto de brutalidad conyugal y despótico trato que infligió el marido. Actitud que el virrey acrecentó e hizo extensiva a su enérgica suegra, María Mendoza de Ireio. Mujer de carácter y bríos, que en defensa del interés familiar mostró ser adelantada a su tiempo (Arenas, 2012), pero que tampoco pudo doblegar la voluntad férrea de su yerno, por más que lo intentara, hasta perder la salud y ver menoscabada su hacienda. Doméstico avatar de época antigua, que de forma tan jugosa dieron pábulo y sustancia tanto Artemio Valle-Arizpe (1960) como Manuel Romero de Terreros, marqués de San Francisco (1919). Moriría la Ireio, hija de conquistador, en franco desconsuelo, a quien Núñez y Domínguez llamó “la virreina sin fortuna”, al aludir a todo lo contrario vivido por la esposa de Félix María Calleja, doña Francisca de la Gándara, otra alma bondadosa (Núñez y Domínguez, 1950) que por talante se considera como auténtica y primera virreina criolla.

Atenazadas primera y postrer virreinas novohispanas por cúmulo de añagazas y señuelos que el destino guardara en suerte. La una, María Leonor de Velasco y Castilla, acosada por abusos palatinos y desmesuras insólitas de egregio esposo, dos veces virrey novohispano (caso único en historial indiano), en que figura no sólo secuestrar a su cónyuge, sino acometer también a la aguerrida suegra, sometidas ambas a pleitos de fortuna. Josefa, la otra en discordia,

barrida por el soplo de la historia; las dos, metidas en propio caparazón, sufrirían el agujijón que el destino tenía deparado para ellas en suerte agorera.

### Vindicación del marido

La andaluza, mujer de O'Donojú (Delgado, 1949), jamás dejaría de amarle y vindicar (inútilmente) su memoria. Tan pronto fallece en México su esposo, la deja descolgada de cuanta expectativa esperaba. Pendiente de la cuerda floja apenas dos meses y ocho días de llegar un 30 de julio de 1821 al mítico islote de Ulúa, donde 302 años antes comenzase la aventura pasional y epopeya de Hernán Cortés, para Salvador de Madariaga (2000), el español más brillante y eficaz del siglo XVI (que ya es decir en época de que se trata). Pronto quedará María Josefa Sánchez-Barriga erigida de florón, sin saber bien el puesto que ocupa ni encontrar tampoco mejor acomodo que no estorbe y la discreción aconseje en todo instante, pues enseguida se la olvida.

En la estacada —de estantigua si se quiere—, restará Josefa el resto de sus días por repentino e inoportuno óbito acaecido. Una fulminante pleuresía se llevará a Juan por delante, acabando así de perfilarse la eximia y desgastada trayectoria cumplida a través de sus días (Aymes, 2009), zaherido por tanta contingencia sufrida. Tenía O'Donojú 59 nada recoletos años, sino públicos del todo. A soñar quedaba desde entonces la viuda con volver a su natal Sevilla, la Híspalis querida, por donde todo trance americano secular entraba y salía con permiso de la Casa de la Contratación, hasta que el aluvión de arenas arrastradas por el Guadalquivir imposibilitó el tránsito de grandes navíos; se ceda relevo y paso a la luminosa Cádiz, constituida en nuevo portal de América.

La vida de la virreina, así descrita, carece de parangón posible con precedentes consortes novohispanas; ni más enclave en largo dominio hispánico, cualquiera sea la etapa que singularice el hecho vivido por toda laya de devenidas compañeras. Gloria-das o denigradas por sus hechos a través de inmenso territorio gobernado por sus maridos. La secular idio-



sincrasia también habida del imaginario hispánico, extendido desde el siglo XVI hasta la pérdida total de las colonias. Últimos vestigios soberanos, vendidos al Imperio alemán a precio de saldo y subasta pública, por no saber siquiera qué hacer con ellos.

Las olvidadas e imposibles de allegarse a ellas, cuales fueran las islas Marianas, Carolinas y Palaos, que cambian de sesgo tras 230 años de soberanía hispánica; cuando el gobierno las entrega en 1899 por 25 millones de pesetas; y de desigual por desproporcionada guerra hispano-estadounidense, las Filipinas —nombradas en honor de Felipe II—, como Cuba y Puerto Rico, pasen a dilecta ocupación y férula norteamericana.

Auténtico fin de época y etapa para la sevillana venida a menos en México, como de España misma, a efecto de perdidas posesiones y propia desaparición del cónyuge. ¿Cómo recordar ahora, con algunas de estas premisas, la aparición súbita en suelo mexicano de tan insólita como expectante pareja? Justo cuando Juan cumple 59 años (nada que celebrar para lo hallado), ella, asomada de sopetón al tórrido verano, ígneo en lo político, y quedan prácticamente al albur de los acontecimientos. Era el Veracruz reverberante de esplendor verde, cuajado de belleza natural, que tropicalmente les atrae, pero también encierra, caído encima, desde el primer momento... revestido ya de colores trigarantes.

Veracruz, siempre plaza fuerte por donde todo empezó como acabará cuatro años más tarde por rendirse exangüe el viejo bastión de Ulúa. Asediadas últimas y recalitrantes fuerzas españolas por el olvido declarado, el zarpazo añadido del escorbuto y falta de refuerzos no llegados. Resta aguardar, sin embargo, 15 años de consumarse plásticamente la Independencia, para que España, renuente y desbordada, consienta reconocer la emancipación de la rica y secular “Perla de la Corona”. Tiempos nuevos, relucientes. Capotazo que se da al pasado y avienta la nación que accede a riente y más feliz estrado. ¿Cabe suponer existir ahora tiempo historicista que a la fuerza haya transcurrido en vano? Discurrido sin reservas, tozudo e impune, con lema de que “¡hasta Dios era español!” y se interponía

por medio. Aserto que fundamentaba supremacía del Imperio hispánico.

¿Qué decir ya de la frustrada ilusión cual aparezca Josefa por las fieras calendas del todavía residual virreinato novohispano? Ni aducir tampoco de la recién desembarcada del poderoso y 74 veces cañonero navío de línea y tres palos, el histórico *Asia*. El buque de guerra que desde Cádiz llegará a San Juan de Ulúa tras poco más dos meses de travesía encabezando largo convoy de 11 embarcaciones, con previo recalar en Tierra Firme por cuestiones bélicas y logísticas, cual preceptivo era dejar en puerto Cabello —costa venezolana—, al muy condecorado Capitán General Mourgeón.

En realidad, se desconocen incidencias del largo viaje que experimenta la pareja, al haberse perdido el cuaderno de bitácora o no encontrarse todavía. El *Asia* llegó a Veracruz con toda normalidad, y se establece incluso que el matrimonio había salido de puerto gacitano el 30 de mayo, a las 15:15 horas —que ya es precisar, por si sirve de algo—, en el mítico navío de línea. Buque salido a colación en diversos estadios del proceso independentista mexicano, caracterizado por su alto bordo y gran eslora (más de 50 metros). Muy artillero también, al disponer de 68 cañones, entre más obuses, compuesto asimismo por 542 tripulantes. Prácticamente, la única demostración de fuerza que O’Donojú pudiera pregonar, no del todo en vano.

En él vendría de séquito virreinal el laureado militar y epidemiólogo de fama europea, y amigo íntimo de la pareja, el asimismo liberal y masón de campanillas, Manuel Codornú Ferreras (Morales, 2010). A la sazón, primer médico en jefe del Ejército de la Nueva España, consejero áulico de O’Donojú en el proceso emancipador, y su médico particular. Con aquiescencia del gobierno independiente, instauraría la cadena nacional de escuelas lancasterianas en el país y fundaría el prestigioso y combativo periódico *El Sol*, propugnador del liberalismo a ultranza. Codornú tendría igualmente enorme predicamento político y social tras la muerte de su mentor y amigo. Y en ese trance terminal, se ocupará diligentemente de velar por la deteriorada salud que a ojos vistas, desde su llegada a México, presentaba su malogrado y egregio paciente.

No era el marido de Josefa un advenedizo más ni otro cualquiera que a efecto mande España a toda prisa, antes de quedar sin cubrir amargo y forzado expediente de tener que comparecer allí un mandatario como fuera; sino, en cambio, uno de los más prolijos y experimentados conocedores de cuanto consumado y expansivo ardía ya en América de materia separatista, en especial alusivo a la “Perla de la Corona”. La mina de oro, de cuyas entrañas, infalible tesoro, con la plata del Potosí peruano, indefectible sacara del fuego las castañas financieras a España en tanto tiempo, aliviando las siempre maltrechas arcas públicas. Mucho se había cuidado O’Donojú, no obstante, de rechazar por tres veces consecutivas (como Pedro negando a Jesús), el comando puesto que se le exigía. Al final, sin remedio, haber tenido que aceptarlo por ingentes presiones ejercidas desde todos los flancos posibles.

Sabía con creces el último capitán general de la Nueva España (en él todo remeda postrero), mejor que ninguno otro, lo que aguardaba en ciernes. Aunque, tras de cruzar el frío Atlántico, diera tiempo más que suficiente para precipitarse siquiera más las cosas de lo que estaban y se deseaba; es decir, el trepidante ritmo, la cadencia como la colonia paulatina y prácticamente había acabado por desarmarse del todo, y acuciada caer en manos trigarantes. Sólo las demolidoras instancias gubernativas y el poderoso influjo de los diputados novohispanos a Cortes Mariano Michelena y Miguel Valle-Arizpe —en primer y constante plano de actuación señera en la Cámara—, culminará por vencer su aturdida y obligada aprobación de ocupar el cargo. Quizás ayudó soñar con poner brillante broche a larga y espectacular carrera política y de las armas. Decía el pensador español Ángel Ganivet, a propósito de particulares tiempos que ofrezca cada época, que la única oportunidad granada que hubiera tenido de verdad Miguel de Cervantes con estropear su físico —de no ser la batalla de Lepanto—, no ofrecía ya más chance que caer rodando por unas escaleras para alcanzar la gloria. El arranque y primer tercio del XIX sería auténtico semillero para dicha clase de inmortalidad historiográfica.

La vida de Juan O’Donojú, Hidalgo, Iturbide, Bo-

lívar —tantas otras—, por sólo citar magnos ejemplos, no sería sino pálida muestra escénica de las muchas maneras que aportaba a efecto dicha prodigiosa y genésica etapa. Para entonces, físicamente, el sevillano era ya un desecho, hombre acabado, pero con la buena y experimentada cabeza que tuvo siempre. Algo de que bien pudo haberse aprovechado en los albores del México independiente, dada su reconocida y proverbial habilidad política, una vez se le instaura en el primer gobierno emancipado, donde, para asombro de muchos llega a ostentar cargo de primer regente. La guerra contra Napoleón y el combate al absolutismo fernandino había hecho lo demás en desgaste proceloso, luchando constante en los frentes de Aragón y particulares sitios de Zaragoza. Triunfó en Alcañiz (Aragón), una de las pocas contiendas que será propicia a los españoles en los cuatro primeros años de los seis que duró el embate carnicero.

Lo de Belchite, en cambio, fue otra cosa. Por no decir la esotérica batalla de María de Huerga, donde, confundiendo O’Donojú al mando de la caballería, repentina llegada de tropas francesas, tenidas por amistosas, se enzarzan contra un contingente muy superior en efectivos. Y en la lucha ocurre un eclipse, mientras los sablazos siguen cebándose en la reinante oscuridad habida, sin saberse quién los manda ni recoge a mansalva. Vuelta la luz, Juan, casi exánime, se muestra acuchillado y acribillado por muchas partes, aplastado entre ingente cúmulo de caballos muertos. Suchet —uno de los mariscales favoritos de Napoleón—, se percata de que entre aquella masa sangui-nolenta aparece el uniforme de un oficial, y ordena su traslado al hospital de Zaragoza, donde se atienden las heridas.

Pronto se escapará, y a punto estará asimismo de ser fusilado junto con su amigo y capellán voluntario, el increíble fray Servando Teresa de Mier; gracias a cuya labia y don de lenguas pueden librarse del pelotón de fusilamiento, compuesto por soldados de diversas nacionalidades, al dirigirse a ellos en sus respectivos idiomas. Sólo faltará el final de guerra y el advenimiento del Trienio Liberal (1820-1823), para que su estrella vuelva a brillar con fulgor acrecentado

hasta término de sus días, tanto en España como en México.

### La Conspiración del Triángulo

A este país llegará, pues, hecho casi una piltrafa y mecha medio consumida. Devengado hecho de haber sido constante y activo propulsor de mayor rango en la temeraria “Conspiración del Triángulo”; de cuando, sin ambages, se propuso secuestrar al rey en su rijoso y frecuente deambular putero. Muy gustoso Fernando VII (1784-1833) de frecuentar lupanares madrileños, en particular el burdel de la calle Ave María, ubicado en el castizo y céntrico barrio de Lavapiés, donde reinaba su pupila preferida, “Pepa la Malagueña”, que historiográficamente así ha podido pasar, por méritos contraídos, a la historia patria y tabernaria.

Aunque ecléctico en prostibulario, tampoco el peor monarca que haya tenido España, hacía ascos a más famosas meretrices, como “Juana la Naranjera”, en cuya conocida casa precisamente los conspiradores, capitaneados por O’Donojú se proponían atentar contra Fernando. Hecho ocurrido en 1816, y en caso de fallar el emplazamiento previsto, ejecutarlo por vía rápida cerca de la Puerta de Alcalá y a plena luz del día.

La vida genital de Fernando es exorbitante de caso clínico. Recuérdese que un médico de la época dejó constancia escrita de que la peculiaridad sexual del soberano radicaba en “poseer el miembro viril de dimensiones mayores que de ordinario, a lo que se atribuye (por vía de espanto de sucesivas consortes) el no haber tenido sucesión en sus tres primeras mujeres”. Hasta lograrlo, sin embargo, con María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. La macrosomía genésica del soberano —así llamado el desarrollo extraño de una parte del cuerpo—, llegaría a representar una crisis sucesoria y sangrienta. Azuzada por preeminencia de la Ley Sálica —que impedía reinar a las hembras—, cuando *in extremis* de vida, al “Rey Felón” le nazca una hija; la ninfómana Isabel II, a su vez casada con un homosexual, Francisco de Asís de Borbón, el cornudo rey consorte. Causa bélica de que el hermano

del rey, Carlos María Isidro, esgrima para sí derechos sucesorios, de ahí nombre cursado de tres descomunales guerras carlistas, que terminarán por desangrar aún más la depauperada demografía y laminar el país. Contienda tan ferozmente dirimida entre liberales o isabelinos contra carlistas (Moral, 2006), que no se admitían prisioneros: dilectamente se los pasaportaba al otro mundo...

La “Conspiración del Triángulo” fue un osado y novedoso hito perpetrado por O’Donojú en primera fila de actuación, de contexto masón y liberal en diseño y ejecución. Prefiguraba que, secuestrado el rey, moriría en caso de resistirse a jurar la Constitución gaditana. Promulgada el 19 de marzo de 1812, festividad de San José, por ello coloquialmente conocida como “la Pepa”. Amorosamente derogada por Fernando VII el 4 de mayo de 1814, cuando el poder absolutista, que encarna la Santa Alianza amparada por casi 100 000 Hijos de San Luis (“sólo” fueron 95 062, pero suficientes), le reponen en el solio por fuerza de las armas (Sánchez Mantero, 1981). Otra vez al invadir España los franceses a seis años de hacerlo Napoleón. De resultas del complot, tocaría a Josefa sufrir en carne doliente las consecuencias devengadas contra su esposo.

Aunque convertido O’Donojú en perejil de mucha salsa bélica, historicista y política, en uso de facultades disolverá el Ejército Expedicionario de Ultramar (entre 17 000 y 22 000 hombres). La fuerza más colosal jamás ideada por el rey cual último cartucho para combatir —inútilmente—, el ígneo separatismo que prendía en las colonias. El jefe y organizador de dicha masa combativa sería otra vez en liza Félix María Calleja. Afectado de senectud, pero aún dispuesto a dar la talla contra inveterados rebeldes. La ausencia de este cuerpo armado, el hecho de que con el credo liberal dejara de haber más fuerzas significativas destinadas a Ultramar resultaría —como calibró Bolívar al instante—, decidida marcha americana hacia la Independencia. El liberalismo implantado por Riego el 1º de enero de 1820, al proclamar por cuenta y riesgo la Constitución gaditana en un minúsculo pueblo de Andalucía, Las Cabezas de San Juan; que a su raíz sólo se envíen negociadores a parlamentar con los

sublevados (claro signo de concordia), implicará explícita renuncia, cuando no renuncia a retener los territorios soberanos.

La suerte, prácticamente estaba echada. La eliminación de dicha fuerza fue bastante para que, al saberlo, Bolívar arrojara su guerrera al suelo y exclamase: “¡Ya no volveré a ponérmela!...”, invitando a los alborozados circunstantes de la escena a celebrarlo con champán. El libertador americano por antonomasia, oriundo vasco, a los 16 años marcharía a Europa en viaje de estudios; poco le faltó para enamorarse de la madrileña María Teresa Rodríguez, hija de aristócratas, con la que se casaría en 1802... Su corto matrimonio, de apenas ocho meses, se rompería al pronto regreso de la pareja a Caracas, por contraer ella la temida fiebre amarilla. Circunstancia por la que el viudo juraría no volver a pasar por vicaría, y lo cumpliría. No sería única promesa, cual refleja la que en Roma afirmó que tampoco descansaría hasta liberar América de españoles..., lo que recuerda un poco la falsa leyenda de que Isabel la Católica tampoco se cambiaría de camiseta hasta entrar en Granada. Solemne lo escenificó Bolívar sobre el Monte Sacro, cuando dijo: “Juro por el Dios de mis padres, juro por mi patria, juro por mí, juro por mi honor, que no daré tranquilidad a mi alma. Ni descanso a mi brazo, hasta no ver rotas las cadenas que oprimen a mi pueblo por voluntad de los poderosos”, y cumplidamente lo aplicase.

### El continuo malvivir

Con estas premisas e imprevistas cosas, Josefa no paraba de malvivir en continuo sobresalto; como dicen los castizos, no “le llagaba la camisa al cuerpo”. La esposa quedaba angustiada por riesgosas empresas, temerarias en que por costumbre y de cabeza se arriscaba su marido en aquella etapa histórica percudida y espaciada entre España y México. Historicista anclada en el primer tercio del siglo XIX, donde todo parezca ser posible y germinar cual realidad tangible o mero espejismo. En tablero geopolítico, eterna pugna sostenida, entre el Antiguo Régimen y el refor-

mismo liberal que desde 1810 dimanaban las Cortes constitucionales de Cádiz (Pérez Galdós, 2012).

Para desgracia de la pareja recién recalada en México, la conjura regicida rememora la captura de Juan cuando a uña de caballo huía por oliveras tierras de Jaén. Le costaría la hazaña el encierro de cuatro años en el castillo de San Carlos, en Mallorca, a más de sufrir tortura... No olvidaría jamás Josefa tan aciaga instancia que la partió otra vez por medio, a cargo de sicarios fernandinos. Prendido y encadenado, pese a su dignidad ultrajada (había sido secretario de Estado de Fernando VII), se le apresó en el Cuartel de Guardias de la Persona del Rey, donde comienzan los tormentos que abren pasadas heridas de guerra. Allí sufriría hasta encerrarle en la fortaleza que protege la bahía de Palma. Mientras tanto, su esposa remueve influencias en ambos bandos ideológicos para saber al menos el estado en que se encuentra e hipotéticamente cuándo lo liberarían. El bastión será cuartel y prisión militar hasta 1980. La zozobra recuerda los intentos fallidos de Manuela Rojas, mujer de Abasolo, por liberarle del castillo gaditano de Santa Catalina, famosa playa hoy de La Caleta, donde muriera tuberculoso.

Desazonados tiempos y correspondiente vuelta al solio (1814), del tildado para unos de “Rey Felón”; “el Deseado”, mayoritario y paradójicamente querido por el pueblo español, entre los que muchos gustosos dieron por él la vida. Zaherido y ultrajado por largo cautiverio, O’Donojú vendría a México sin uñas y con heridas sufridas durante seis años de lucha contra el gabacho. A los 59 años de edad podría decirse que había visto ya de todo en la vida; concebido incluso trasladarse a América como brillante colofón de trayectoria, una vez la salud no acompaña sino se escapa por los poros del cuerpo. La mal llamada Guerra de la Independencia española, pues más fue quitarse de enmedio a Napoleón que otra cosa emancipadora, había dejado en él poderosa zarpa y huella. Resultaría ser, no obstante, una hecatombe liberadora de la primera vez que España se veía invadida en la Edad Moderna.

Su último cargo, casi extinto, alumbraba sin escapatoria investido de relevante figura del liberalismo y



de la masonería. Había sido feroz capitán general de Andalucía contra la facción exaltada de hermanos en credo, fielmente ayudado por Codornú, ya citado. Llegaba a Veracruz consumado y experimentado técnico en materia novohispana. Probablemente, el más dotado y mejor informado de todos, con permiso de tres ilustres predecesores, tan distintos en todo: Francisco Xavier Venegas, hombre honrado, trabajador, a quien de pronto le estalla el mundo en las manos, nada más llegado; se aturulla y queda atrapado para resto de lucha y mandato. Alucinado y perplejo, en manos del resolute Calleja. Maniatado ante formidable empujón dado por los insurgentes, a quienes, sin pretenderlo, daría perdurable nombre historiográfico de tales, como la alusiva “guerrilla” se impone también en castellano por todo el mundo. A Venegas le siguió en turno su gran rival, el cruel y desabrido castellano de Medina del Campo, Félix María Calleja, harina de otro costal; quien, en menos de cinco meses de estallar incontenible sublevación separatista, patrocinada y augurada en Dolores, Guanajuato, por el ilustre e ilustrado cura Hidalgo (y su parroquia), coadyuvó en acabar con la vida de los principales padres de la Patria. Al duro de pelar Calleja, atendido de “Pacificador”, le prosigue Ruiz de Apodaca y Eliza, cuyo antecesor dizque dejase ingente guerra independentista (1810-1821) cuasi “en bandeja” o “a punto de caramelo”, por tal se quería hacer creer en esferas oficiales. El sucesor interino, Novella, surgido a la palestra por el golpe de Estado que depuso al anterior, se negará inicialmente a reconocer a O’Donojú en sus funciones.

Venía a la colonia el sevillano pagado de sí mismo e investido de connotada fama por conocimiento de ambos mundos, español y mexicano, cual figura acérrima fuera contra el absolutismo fernandino. Animado por gloria asumida de haber querido asesinar al rey, siempre indemne y escabullido de cuantos pronunciamientos perpetrados no acabasen en el patíbulo. Pasado el tiempo de la conjura por él auspiciada, su nulo resultado haría que pudiese venir “por los pelos” a tierras novohispanas. Tras de vencer mucha duda, sabedor del terreno que pisaba por pasados y connotados cargos gubernativos y palaciegos, cual nadie más,

quizá, pueda calibrar a efecto cuando deja España. Arrogado en talla de hombre de honor, héroe de guerra y estadista de factura por añadidura. Revestido el audaz marido en intentar el magnicidio por las tesis del Padre Mariana; quien en “De rege et regis institutione” (Merle, 2016), aparecida en el Toledo de 1599, posibilita al pueblo matar al tirano sin preámbulos y con justicia. El jesuita Mariana tildaba inclusive de tiranos a Alejandro Magno y Julio César, quienes pudieran ser igualmente eliminados por subvertir de forma inicua el orden social y político establecido.

No quería O’Donojú y los suyos acabar con el rey en nocturnidad ni cometida en periferia nacional, como ocurrió en numerosos intentos fracasados, sino a mediodía y a escasos metros de la céntrica Puerta de Alcalá. Erigida por el pueblo madrileño hacia su mejor alcalde, Carlos III, para conmemorar 20 años de buen reinado por el abuelo de tamaño nieto, Fernando. Monumento creado por Sabatini e icono de la ciudad, erigido junto al parque de El Retiro, pulmón capitalino, donde perdura el asombro de un majestuoso ahuehuete (Cantero y López, 2015). Traído de México en el siglo XVII, aderezado el inmenso y bello ejemplar de falsas leyendas de presunto esqueje proveniente del viaje a España de Cortés en pos de constantes cuitas expuestas ante el desabrido con él de Carlos V; poco receptivo de sus hazañas, aunque a término le nombrara marqués del Valle de Oaxaca, entre más prebendas. El entrañable árbol “Viejo del agua”, así llamado por la ineludible necesidad que precisa de ella, Madrid la tiene en abundancia desde fundacional origen en el Magerit musulmán del siglo IX. Gloria de la vista constituye este ahuehuete, el ejemplar más antiguo, alto y hermoso de la capital de España. Único salvado de la quema y completa tala gabacha por haberse instalado entre sus formidables ramas un cañón en el predio instituido como cuartel general de Murat, al ser el punto más elevado de la ciudad.

Brutales tiempos asumidos por la pareja en ciernes. Pendientes de próximo destino que fulminante recayese sobre ellos. Mucho parecía desangrada entonces España, sacudida por larga contienda, cuando paulatina se encargaba por sí sola de menoscabar aún

más la escasa demografía habida. Hasta dejar mortal reguero de 350 000 a 400 000 almas. Haciendo incluso buen lapidario dicho —atribuido al “Canciller de Hierro”, Otto von Bismark—, cuando parece espetó que “España es el país más fuerte del mundo: lleva siglos tratando de destruirse a sí misma, y todavía no lo consigue...”.

En manos de Fernando, O’Donojú O’Ryan habrá de esperar mejores tiempos, despojado *ipso facto* de todas sus aspiraciones y relumbrantes cargos. Mientras tanto, para variar, María Josefa padece las intemperancias crónicas y patrióticas de su marido. Peor le irá al pobre Riego, artífice del pistoletazo de salida que acopló aires reformistas al Antiguo Régimen fernandino, que todavía cubrirá España por seis años más, hasta el advenimiento del Trienio Liberal (Novales, 1980) por él instaurado. Desde entonces, O’Donojú será restituido al pináculo de la vida pública. Emergiendo como un meteoro a profusión de cargos y distinciones, uno de los cuales le significó nombramiento de Capitán General de Andalucía, muy bien pagado, por cierto. Con este puesto ejercería de brazo ejecutor contra sus hermanos exaltados, imbuido de conservadurismo, en evitación de escorarse más la nave del Estado o acabar por hundirse a causa de excesos doctrinales. El último virrey novohispano se acreditaría en América como poseedor de altos cargos áulicos, tal el de Ayudante de Cámara de Fernando VI, a quien, por otra parte, hubiera preferido verlo asesinado...

Durante la Regencia, el rey gustoso “auto secuestrado” en Francia por Napoleón, ostentó el empleo de Ministro de la Guerra en plena lucha contra los franceses. Cautivo Fernando, su real iniquidad llegaría a extremos de felicitar a Napoleón por las sucesivas victorias conseguidas en España, fiel reflejo de idiosincrasia. Nada de extraño, pues, en personaje al que su propia madre, María Luisa de Parma, más interesada en el “semental” de su valido Godoy, llegara a pedir en público que se le envenenara. O’Donojú terminará inexorable apeado como ministro por haberse negado frontalmente a que Wellington, un extranjero al fin y al cabo, liderase las fuerzas aliadas en la península con-

tra “le Petit Caporal”, como llamaban sus soldados a Bonaparte. Sir Arthur Wellesley, por el contrario, jefe de las fuerzas aliadas en la península, no tendría empacho en afirmar de Juan que era el mejor general del ejército español. También había dicho —típica flemma inglesa— que “España es el único país del mundo donde 2 y 2 no son 4”. A través de farragosa contienda (Madrid, 2 de mayo de 1808-Batalla de San Marcial, Irún, 31 de agosto de 1813), el valiente sevillano además de luchar había tenido tiempo suficiente para ejercer de secretario de Estado en el último gabinete de la IV Regencia. Esto le permitirá recabar directamente de jefes políticos superiores de la Nueva España y del resto de enclaves en pugna liberadora, prolijos informes sobre la ardua realidad subsistente en América, lo que redundaría en más amplia información que al respecto acumulaba.

### Llegada a México

Con fama historiográfica llegaba el 30 de julio de 1821 a México, Juan O’Donojú O’Ryan, acompañado de su querida María Josefa Sánchez-Barriga Blanco, aferrada del brazo ante lo que les aguardaba. Siempre prudente y en segundo plano, hasta pasar inadvertida. Napoleón había dejado tras de sí un aluvión de muertos en España. Su empeño y engañifa, dizque para modernizar el país, ilustrarlo, sacarle brillo y acercarlo al resto de potencias europeas. En definitiva, no sólo quitar sañuda caspa, que su criterio atribuía a los españoles, sino hacerlos disfrutar, en cambio, de los inalienables derechos del ciudadano, devengados por la Revolución francesa que pretendía encarnar y hacerse portaestandarte. Asimilado el trago de la guerra, quien en realidad se llamaba Juan José, ya no se ocupará más que de preparar viaje a América y atender las necesidades de su escuálido cortejo virreinal. El menor jamás concebido de toda precedente época; tanto, que su llegada causaría común asombro y desconcierto, aventurando lo que se vendría encima en trámite y lides separatistas. Meses frenéticos de disposiciones y desarraigo, sin saber tampoco que dejarían España para siempre. Josefa, por su parte, se

encarga de organizar su estancia, de amigos, familia y sirvientes llevados consigo, como de los enseres precisos para “reinar” *ad hoc* en México, cual se supone procedía. Su marido, atento a implementar las numerosas —pero inútiles por desfasadas— instrucciones reservadas que llevaba consigo, algo tradicional en la secular historia novohispana, como de los oficiales y efectivos de tropa a dilecta orden, todo escaso. Los emolumentos sufragados para gastos contraídos tampoco serían los que ostentaba por la relevante Capitanía General de Andalucía, sino muchos menos. Préstamo que con carácter anticipado concede el gobierno a cargo de la Tesorería General, y en término de dos años habrá de ingresar en las Cajas Nacionales de México.

Pero no le dio tiempo: murió antes de hacerlo. En cambio, llegó investido a la Nueva España de toda clase de distinciones y condecoraciones. El 26 de febrero de 1820, un mes antes de restaurarse el constitucionalismo en España, se le admite en la Real y Distinguida Orden de Carlos III, con cuya prerrogativa sería enterrado. No fue la única ni gran presea perseguida y obtenida; pues además de prebendas conferidas, compensatorias del calvario recién pasado y producto también de la mala conciencia con él contraída, su palmarés incluirá la Cruz de la Orden Militar, honorífica y nobiliaria de Calatrava,<sup>1</sup> ofrecida años atrás, pero que no pudo recibir hasta terminar la guerra con Francia. Lo de Josefa, sin embargo, fue más aciago, perdurable en tiempo, que el brillante trance que llevaba adelante el esposo. Distintiva cosa y diferente cantar señero. Simple consorte —como diría Sefchovich (2013), que ha analizado la suerte corrida por las virreinas—, seguiría sufriendo todo a causa de su inquieto y trepidante marido, que no podía estarse quieto.

Sobre bases novohispanas, recodar que sólo hubo 28 virreinas, y que poco más de la tercera parte de los virreyes de la Nueva España llegaron solteros o sin esposas. Notable hecho al menos durante el siglo

xviii, donde la prudencia palaciega y gubernativa lo prefería célibes, y a ser posible viudos. Razones de Estado habría al respecto. Con todo, sería la pronta muerte de O’Donojú (a 2 meses y 8 días de pisar suelo mexicano), lo que dejaría a Josefa en cercada, clavada en tierra. Sin plazo para asimilar el golpe ni menos tener tiempo de brillar un poco en saraos de sociedad, como hubiera esperado. No metida como estaba desde el primer momento, en un berenjenal, el entuerto que la dejaba aislada, si bien por discreción de carácter no era dada a fomentar salones ni festejos, cual quedó bien constatado ante todos. Vestía de luto riguroso, y en icono aparece como petrificada por el asombro. Quizá pesara en su vestimenta la memoria de los tres hijos nacidos en España que murieron de pequeños.

No pasara igual con su amistoso y carismático esposo, venido a la colonia revestido de pública y constante aureola, donde se seguía moviendo con total soltura. Resarcido, pero no restañado del todo por las heridas aún no cauterizadas al completo. Finiquito de su aguerrido paso por la guerra contra la francesada, que irrelevante se dice de la Independencia, pues los españoles estaban ya de largo atrás suficientemente emancipados tras de fuerte consolidación romana y extrema unión territorial devengada del Reino Visigodo, por no ir más lejos. Sólo restaba llegar en materia de consolidación nacional a la gran etapa constitutiva de los reyes católicos con la toma del reino Nazarí de Granada (1492) para entenderse como país del todo consumado. Año del descubrimiento de América, para que España se erija en primer Estado moderno de Occidente... Premisas, mimbres historicistas en propia faltriquera. Ac calorados precedentes imbricados, arribaba a México cual cándida y azorada paloma de Híspalis, la Sevilla de toda la vida, como bien pudo decir de ella Díaz Mirón, y a la vez consignar a su marido de halcón batiente. Ignorante la aristócrata, sin embargo, de lo que se le vendría ya de inamovible encima. Clarividente barruntase la madura María Josefa Sánchez-Barriga que, a su misma edad, 59 años, en México acabaría sus días el querido y expeditivo cónyuge. Incluso antes de atisbar falsas esperanzas y vanas ilusiones.

<sup>1</sup> Archivo Histórico Nacional de España (1987), “Otorgamiento de la medalla de Calatrava a O’Donojú en el expediente de Calatrava 105 moderno, como Juan Dunphi O’Roth y Bermingham”, Madrid.

Fechas cargadas de nubarrones que descargaron sobre ellos, como precipitados fueron para la Nueva España, perdida de antemano la soberanía de seculares tierras. Nuevos tiempos en ciernes, claudicantes de los viejos a ojos vistas, pero técnicamente rebeldes en consigna... Ésa fue la primera impresión cobrada al vuelo por Josefa traspuesta la escalerilla del *Asia*. El formidable navío de línea que en jornadas sucesivas aguardaría expectante en puerto sin saber qué rumbo tomar, cuáles órdenes recibir siquiera del atolondrado Capitán General, atrapado en su propio laberinto, ignorante de qué hacer. Si aprovechar el tronar de los cañones contra la insurgencia florida y trigarante, llevar anclas o llevarse de nuevo a la pareja cabizbaja y contristada a España. En entredicho y aturdida como presumiblemente llegase cuando parecía no haber ya escapatoria posible para ellos ni de España misma, en salir de esa ratonera... Todo parecía irresoluble. El *Asia*, cordón umbilical desgajado de puerto veracruzano, cortando de raíz amarras y dejando atrás su estela, volvería finalmente sin ellos hacia la península.

Presta asumiré María Josefa la estampa de estar abandonada. Afrontar, casi en solitario, la agorera disyuntiva de que apenas O'Donojú traía consigo un coronel y media docena de oficiales de vestigial séquito, contrastado con precedentes. El vacío de esa realidad que se ceñía para ellos al otro lado de la Veracruz sitiada por Antonio López de Santa Anna. Otro oriundo irlandés, como su esposo, que de esas calendas, primigenias en todo, ascendería ya imparable su estrella hacia la conquista 11 veces de la presidencia nacional. Laberíntico escollo representado por el cerco rebelde. Incondicional e interpuesto por el bramido de las armas y las más que seguras y envalentonadas fuerzas independentistas, en rápida progresión y captura de los últimos bastiones hispanos que no capitulasen en racimo...

¿Cómo entender así que el repentino óbito de Juan lo rompiese todo de tal manera?; la dejase estampada en la cuneta; que ocurriera incluso apenas un par de meses de jurar cargo, no en la capital, como secular y preceptivo fuera, sino de cualquier y apresurada forma en la Veracruz asediada. En plena

cuerda floja, albur y falta de preeminencia pública, como enseguida se encontrara. Lejos de disfrutar tradicionales y excelsos parabienes y prebendas, como de común fueron obsequiadas todas sus precursoras. La última de las cuales fuese en paradigma y brillo cortesano la altanera Inés de Jáuregui, consorte del corrupto y oportunista Iturrigaray. Pronto derrocado por independentistas, y con premura llamado a España a rendir cuentas soberanas y abusivas.

Corto sería el “reinado” de Juan y María Josefa —si de tal pueda llamarse—, y en su defecto cobre sustancial cuerpo. O'Donojú estuvo 54 días en cargo: del 3 de agosto al 27 de septiembre de 1821. Inclusive el eventual y firme Novella —quien de inicio reniega de las atribuciones del nuevo gobernador— apenas consuma poder técnico del 5 al 21 de julio del año de la Independencia de 1821. De haber tenido O'Donojú apoyo militar suficiente a su llegada a México, no cometería tampoco el error táctico de aparecer inerme ante todos: sin parte, pues, de las fuerzas expedicionarias de Cádiz que en 1819 había disuelto, quizá otro gallo le cantara. El proceso independentista se hubiera retrasado tal vez un poco, complicado un tanto, o fuese al fin de manera distinta. Quizá salvando en parte las entreguistas formas cual se hizo de plano. Pero viniendo a cara descubierta, de talante reconciliador por nuevos tiempos en boga, tan completamente desarmado; morir tan rápido cual se lo llevó la inflexible parca mexicana, nada barruntaba que el sexagésimo segundo y postrer “virrey” de la Nueva España hubiera podido hacer mucho más por mantener a flote la renqueante nave hispana. Apeado de la condición de virrey, como resto de precedentes, por condicionamientos liberales, fue acoplado al empleo de Jefe Político Superior novohispano. Tampoco sería el último de ellos, el puesto correspondería a Francisco Lemaur, del 21 de octubre de 1822 al 1 de octubre del año siguiente.

Cierto que en valija diplomática portaba una expeditiva propuesta (sin nombre alusivo de Independencia), adscrita a los diputados Lucas Alamán y Mariano Michelena, quienes llevaban voz cantante en la Cámara. Se trataba de ir ganando imposible tiempo, introducir calculada y cautelar idea de establecer en



cuña ultramarina tres secciones de Cortes en México, Santa Fe y Lima. Cuestión alambicada y propugnada para ir pavimentando el autonomismo americano con vistas a la emancipación prevista y deseada. Era el único “as” o comodín factible que adosaba el mandatario para ir calmando aguas más que revueltas y cúmulo de enrarecidas pasiones, abocadas a caminos de inútil concordia y componenda. El sevillano estaba al tanto del plan propiciado por dichos diputados, que fueron resolutivos en lograr su destino americano, y hasta es posible que O’Donojú creyera en el éxito de la empresa encomendada. También portaba en favor y difusión pública el decreto de fijar diputaciones en provincias que carecían de ellas.

Había alcanzado la costa mexicana confiado en que la correspondencia remitida el mes antes, junio, incluyera formal aceptación de aquella propuesta negociadora, gestada en España. No fue así para desolación completa. El chasco perpetrado terminó por adquirir carácter de monumental por las puertas que de golpe se le cerraban. Muy probablemente, viendo negada esa posibilidad, el Capitán General de la casi extinta Nueva España no tuviera ya más baza que acabar suscribiendo los afamados Tratados de Córdoba. Ratificadores y extensivos del genial Plan de Iguala, magistralmente concebido por Iturbide, que consumaba y plasmaba la Independencia mexicana por mágica e ineludible vía de la unidad de todos.

Cuando sale por fin del bastión de Ulúa, y pocas jornadas después, el 3 de agosto del año de la Independencia, se anima a trasladarse a Veracruz para jura de cargo, el país ya estaba perdido. Pero al menos morirá, un par de meses más tarde, convencido de haber tenido que pactar a la fuerza la entrega de la colonia con el nuevo hombre fuerte, Agustín de Iturbide Arámburu, falleciendo providencialmente sin sufrir las descalificaciones proyectadas hacia su persona.

### Nuevos tiempos

**E**l gobierno le había mandado a México para hacerse cargo del cotarro, no para desligarlo del todo, como le acusaría Fernando VII, remachando todavía más en

el clavo. Sucedió tras final hálito de vida para él y de la Nueva España. Señalado de no estar siquiera facultado para firmar nada en deriva independentista. Menos, los afamados Tratados de Córdoba, suscritos el 24 de agosto de 1821, ampliación del acertado Plan de Iguala, que sustentaba la emancipación mexicana sin reserva alguna. Por parte española, sólo quedaba el perdón que el rey otorga a participantes del proceso independentista. Con explícito descarte y repudio a O’Donojú, se le tilda para los restos como de ominosa y “odiosa memoria”.

También esto hubo de apechar a palo seco y carne viva la desvalida viuda. Sujeta, hipotéticamente, a la pensión de 1 200 pesos mensuales, que sólo cobrará una vez, que el obsequioso amigo de casa, Agustín de Iturbide le confiere por los importantes servicios prestados por su esposo en materia emancipadora. Tras 40 años de relevante entrega a la Patria, en México caía fulminado su marido de una neumonía. En esto, Carlos María de Bustamante esparce insidiosa sombra y rumor, en cambio, de haber sido alevosamente envenenado por su amigo Iturbide. Total alharaca, cuando ya le había estrujado convenientemente y ajustado todo a su deseo, que obtenido asimismo cuanto se pedía y otorgaba a manos llenas, justo se hubiese precisado de su entrega, experiencia y saber palatino en apoyo de nuevos e inestables tiempos en curso. Su muerte privará a la instaurada Regencia de la práctica ayuda proverbialmente asumida por el finado en campo gubernativo, militar y político, como refleja su laureada “Hoja de Servicios”, documento custodiado en el Archivo General Militar de Segovia, cuajado de grandes hechos. Pero la aciaga suerte, que no perdona, determinará hacerle morir de inevitable trastazo histórico cuando, “con la miel en los labios”, más hubiera podido disfrutar de magnas atribuciones y prebendas, a mansalva conferidas.

Sujeta queda la doliente viuda —por imperativo de pensión concedida— de no poder remodelar su vida casándose de nuevo, de haber querido, pues tal no fuese el caso; ni salir del país, aunque tampoco habría podido por falta de recursos y tener vetado el regreso por Fernando VII. Todo, so pena de perder

el estipendio que acabó por no volver a sus manos. Josefa pasará sola, al menos los primeros años, alojada en mansiones de tronío; de las que paulatinamente acabarán echándola por impago de la renta. Ubicada primero en la fastuosa calle Tacuba número 65 (hoy invadida por el bullicio de los comercios existentes en la confluencia de las calles de Palma con Isabel la Católica), en plena y perdurable gloria del Centro Histórico capitalino. Luego, deslizada por indefectible plano inclinado hacia moradas cada vez más modestas e insalubres. Reducida de posibilidades y viéndose apenas acompañada por sempiterna y leal criada en frecuentes e inútiles visitas a la Tesorería para el reclamo de lo que era suyo: la escatimada pensión, y por costumbre inveterada ser expulsadas sin miramientos por los funcionarios ante la desgreñada imagen pública que exhibían, confundida con una pedigueña más de las que pululaban por la urbe.

De tal forma, la antes rica aristócrata cae ya de bruces en solo y permanente sueño sin rescate: quiere volver a España como sea, para lo que anuncia públicamente en 1822 que no sólo traspasa su casa (Porras, 1974: 40), sino que vende los pocos muebles y enseres que le restan, a objeto de recaudar fondos. En mente, ingenuo propósito de recobrar la fortuna confiscada. Aunque tropieza con el rey quien terne se lo impedirá siempre, de manera que jamás recobre sus bienes. De Tacuba, la calle más antigua de México, reminiscencia de traza urbana de la gran Tenochtitlán (González Obregón, 1996), hace tiempo que ha sido desalojada sin miramientos y con cajas destempladas. Su casero, el conde de Terranova y Montealegre —uno de su casta—, cansado de tanto no cobrar mesada (2 387 pesos y cuatro reales, o sea, dos años de rentas vencidas), encomienda al ínclito Lucas Alamán, personaje de tantos perfiles, “infamante” pero legal tarea judicial de practicar denuncia de desalojo contra ella...

María Josefa terminará, triste y escaldada, por vender por lo que fuera cuanto de valor aún disponía, preciados objetos, costosos muebles y enseres preservados, acabando así con las reservas pecuniarias que cautelarmente dejara en alacena su esposo. Joyas, vistosos abalorios, bártulos y utensilios de toda clase,

y sobre todo, primorosa indumentaria traída con ella para lucir paradójicas galas de virreina, deslumbrar en salones cuando a cuento viniera, más que por gusto propio.... Y al final de tanta malograda peripecia, deberá contentarse con apostar sus reales en la humilde casa ubicada en la colonia Guerrero, acabada de crearse, en la calle de Cadena, que bien reseña, por su parte, Guillermo Porras (1974), luego llamada Capuchinas, y hoy Venustiano Carranza. En mejores tiempos, residieron allí Porfirio Díaz, José Ignacio Comonfort, nuevo descendiente de irlandeses —cual su finado—. Por no olvidar la presencia del jovencísimo Bolívar, que en 1799 decide darse una vuelta por estos pagos que tan profunda y cariñosa huella dejaran, como en la ínclita María Ignacia Rodríguez de Velasco, la inefable “Güera” y familia, como en el mismo virrey Azanza. Éste quedaría impresionado por la libertad de juicio con que se expresaba ya el caraqueño con su redentorismo americano.

### Morir sola

La egregia viuda, asentada en dicha calle, va menguando fuerzas. Por si algo faltara, su buen corazón la conmina a adoptar tres huérfanos, hijos de un matrimonio noble y amigo, que al morir los dejó desvalidos. Cuidará de los huérfanos en todo momento como pueda y mejor incluso que si fueran suyos, lo que no impediría que dos de los niños perezcan acosados por la miseria que prende en casa. Josefa fallece sola el 20 de agosto de 1842, octogenaria, en completa indigencia. Había nacido arropada por aristocrática y rica cuna. En la catedral gótica sería solemnemente bautizada. Lugar donde también se casa en segundas nupcias el 9 de diciembre de 1794, superado el trámite de otorgar preceptiva licencia, como la obtenida al matrimoniar primeramente a los 17 años (quizá locura de juventud), con Antonio Cubillo, un oscuro oficial de Contaduría de Arbitrios de Andalucía.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional (1779), Madrid, “Expediente de licencia de casamiento de Juan Cubillo, Oficial de la Contaduría Principal de Propios y Arbitrios de Andalucía, con Josefa Sánchez Barriga”, signatura: FC- Mº\_Hacienda, 505, exp. 613, Sevilla, 1779.

La novia llegará por segunda vez al altar del brazo de Juan O'Donojú O'Ryan, ahora a la talluda edad de 32 años para la época, cuando de sopetón entre ya en la agitada y eximia vida de su caro esposo. A la ceremonia asisten sus padres, Mateo Sánchez-Barriga, respetado y rico comerciante hispalense, hidalgo de condición, y su madre Manuela Blanco, mujer de fortuna e igualmente de rango aristocrático. Mateo, tiempo atrás, en 1754, pasaría cinco años en Tierra Firme —pagos de actual Colombia— comisionado por la administración borbónica para afianzar la nueva política centralista y fiscal con vistas a recaudar mayores fondos americanos. Los tradicionalmente destinados a exiguas arcas públicas que sacaran siempre de tanto apuro contraído. Por eso, y vía paterna, América no será tampoco extraña a la hija desde un comienzo. A la boda asisten también los padres del novio, Ricardo Dunphi O'Donohue y Alicia O'Ryan. Ambos residentes en Sevilla desde mucho atrás, aristócratas y oriundos irlandeses. Queda así el pobre Cubillo en el desvencijado baúl de recuerdos y enseguida olvidado. Sobrepasado por el relumbrón de su nuevo marido. Los esponsales se celebran en 1774 en la catedral de Sevilla, asiento de toda causa familiar. Año en que Bonaparte enseñará por fin la oreja, dando copiosas pistas de su futura y brutal ejecutoria, asestando en 1799 correspondiente golpe de Estado.

Mucho después, malhadado mayo de 1821, saldrá de Cádiz hacia México la sevillana acompañando al último gobernador novohispano. Iba para ser virreina de la Nueva España. Pero 21 años después de tal fulgor conmemorativo, la hallamos depauperada, insolvente y aquejada de erisipela.<sup>3</sup> Agonizando en cama. Ajena de perentorias ayudas que no llegaron nunca. Salvo escuetos ¡6 pesos! con que la obsequia el ilustrado Mariano Michelena, amigo de la familia en mejores tiempos; haciéndoselos llegar, por cierto, con un criado. Otro conocido que la fomentaba y sabía de sus muchas cuitas, el insigne cronista de la época, Carlos María de Bustamante, afirma haberla auxiliado

<sup>3</sup> Archivo General de la Administración, “Papeles que dejó a su muerte la viuda de Juan O'Donojú”, caja/legajo 54/177753, Alcalá de Henares, 2015.

con algún exiguo monto. Al saber lo que pasaba con la enferma, la siempre caritativa “Güera” Rodríguez, todo corazón, le reprochará no haberlo sabido antes y dejar morir en la indignancia a la desventurada dama.

Días antes de expirar, demudado el rostro por una enfermedad cutánea, escocida y mortificaba, entronca algo mágico, *cuasi* misterioso en terminal vida, como sólo en México parece tener cabida estas cosas. La humanitaria gesta de la siempre denostada y excéntrica figura de Antonio de Padua María Severino López de Santa Anna y Pérez de Lebrón, quien nunca dejará indiferente a nadie por una razón u otra, cual perejil sea de toda salsa política. Alertado de la suerte que sufre la virreina, da la voz pública de alarma que remece la inmovilidad crónica de la propia cancillería española. Le escandaliza lo comatoso en que se encuentra la ilustre señora, que en trance terminal de vida apura hasta la hez el cáliz de la amargura. Propiciando *in extremis* que el vituperado mandatario sea el único ser sobre la faz de la Tierra que quizá demostrara interés por la suerte de la agónica viuda, deba ser incluso encargado de levantar la liebre, de que ocurra para escarnio público y ludibrio generalizado.

Sin más tiempo posible que perder, dadas las imperiosas circunstancias habidas, se pone en contacto con Pedro Pascual de Oliver, segundo embajador de España en México. Actuación producida tras de haber tenido que pasar forzosos y absurdos 15 años hasta que España agachó la cabeza y reconoció formalmente de una vez la Independencia (Figuroa, 1990), y hacerlo Madrid sin mayor orden ni acierto, a objeto de poder entenderse y estrechar toda clase de necesarios lazos bilaterales. Remiso y desacertado el gobierno español en aceptar lo inevitable y consumado, hasta suscribir correspondiente Tratado de Paz, Amistad y Comercio con la República de México, hecho que sucede el 28 de diciembre de 1836, suspicacias aparte, y “en nombre de la Santísima Trinidad”, como de costumbre se procede en estas cosas.

Últimas horas vividas por perenne y deprimida viuda, vindicativa siempre del marido, transcurren anexas de atender la expresa petición de Santa Anna. Imperativo propósito de socorrerla sin más demoras,

antes de que se muera, con rácanos 50 pesos, pues Josefa se está escurriendo a chorros ya de este mundo, sin que aparentemente a nadie importe, descuidada por incuria. Acaso espera la última y gentil imagen de llevarse consigo a la tumba la imagen de unos pesos en las manos.

El gobernante insinúa al ministro plenipotenciario español se atenga a la mortal situación en que deviene su relegada paisana, y requiere se atienda de una vez por todas a la moribunda. Oliver —sin saber bien qué hacer— se verá obligado a tomar nota apenas acabado de sustituir en la legación al displicente con México y primer representante español, Ángel Calderón de la Barca, cuya mejor contribución de entendimiento mutuo entre sendos países (hasta hacía poco a la greña), estribará en haberse traído a su mujer, la afamada escritora de viajes Frances Erskine Inglis, ella sí enamorada del país y destacada cronista de costumbres mexicanas... Y ante el embrollo político creado, recordando quién fuera María Josefa, Oliver trata de resolver la papeleta ante sí mismo y la Historia, al verse desaparecer así de presto a la última virreina novohispana. Basculando y remecida la conciencia, por fin reacciona. Luego preguntará cauto a España si ha hecho bien en socorrerla antes de que muriera. Recordando al presidente del Consejo de Ministros español, Francisco Martínez de la Rosa, quién era al fin y al cabo la pobre viuda, y sobre todo, de cuanto perpetró O'Donjú O'Ryan en México.

El monto, escaso hasta para sufragar modestas exequias y restañar compensaciones descorazonadoras, de largo sufrido por ella. La muerte le llegará tras de haber tenido al menos tiempo suficiente de recibir el donativo y conservar un hálito de vida, cuando el magro auxilio ya no le servía de nada. Pero antes, educada cual dama versallesca era, nunca dejara de serlo ni parecerlo, “haciendo de tripas un corazón” recompone finales fuerzas en su almario escarnecido. Agradezca “tamaña” deferencia crematística, in extremis destinada. Se trata del misericorde óbolo que aparece cuando está ya dando boqueadas, postrada en cama. Y gracias a fondos del Archivo General de la Administración, ubicado en la cervantina Alcalá de

Henares, el autor de este texto tuvo la fortuna de encontrar una carta hológrafa de dos páginas y firmada por ella, en lívido color azulino, con bella caligrafía inglesa, en que ofrece gentiles y últimas gracias al representante español por la limosna conferida. La moribunda tendrá aún arrestos suficientes de disculparse palatina, entre padecer y destemplanza, por no poder cursar visita de cumplimiento y cortesía a la embajadora española para agradecer los desvelos hacia ella habidos.<sup>4</sup> Así lo justifica a Oliver, aduciendo que se está muriendo a chorros completamente sola y, de habitual, desatendida. Sánchez-Barriga Blanco acabará inhumada en el cementerio de Santa Paula (Anónimo, 1841), adscrito a la feligresía que fomentó en colofón su existencia, de la parroquia y templo colonial de Santa María de la Redonda, ubicado en la colonia Guerrero.<sup>5</sup>

Donde poco después de ser enterrada, ocurra chusco acontecimiento que hará vibrar a toda la sociedad capitalina. Será resurgir historiográfico de la famosa “pata” de Santa Anna, extralimitado siempre y dando de qué hablar, pero que dueño de omnímodo poder, no inventaría más peregrina cosa que hacerse traer con honores de Manga de Clavo, su hacienda favorita, el despojo de pierna izquierda allí sepultada por años. Devengada de habérsela arrebatado una bala de cañón en la llamada “Guerra de los Pasteles” (1838-1839) por él comandada al repeler la inicua invasión francesa. El dictador vitalicio y “Alteza Serenísima” la vería cercenada sin anestesia so pena de morir gangrenado. Luego sustituida por la ortopédica de corcho y madera que, por avatares de la vida, se disputan varios museos estadounidenses, y termine exhibida en el Museo Militar de Illinois. Ajustado todo a su manera, con solemnidad y fanfarria, la hizo conducir del natal terruño veracruzano para

<sup>4</sup> Archivo General de la Administración, “Papeles que dejó a su muerte la viuda de Juan O'Donjú”, caja/legajo 54/177753, Alcalá de Henares, 2015.

<sup>5</sup> Archivo General Histórico de Protocolos, “Testamento de Da. Josefa Sánchez-Barriga Blanco, mujer de D. Juan O'Donjú [sic], coronel del Regimiento de Úsares [sic] de Olivenza, militar y político español, considerado el último virrey de la Nueva España”, leg. 21.428, f. 655, 10 de agosto de 1804, Madrid.



ser de nuevo sepultada en Santa Paula, donde muy poco antes yacía, confundida con toda clase de huesos anónimos, la pobre de María Josefa. En contrato de inhumaciones, Santa Anna ordenó erigir una elevada columna de orden dórico, en cuyo extremo se instalaría la urna destinada a la trajinada pierna. Allí quedó “inmortalizada” hasta que la presunción por regir presunto III Imperio Mexicano hizo saltar todas las alarmas, y los descontentos la desalojaran a la fuerza de la arqueta que la contenía. Hecha la tropelía, la arrastraron por las calles...

Evanescente, marchito recuerdo quede de Josefa. Nada dúctil que rememore, acerque siquiera, más que revestido de precaria memoria. Tampoco visionar su persona y amarga peripecia, sino asperjado ya de ese suave viento que la haya barrido entera y seca. Acaso el aserto sostenido por Carmen Saucedo de haber llegado a comprar la calavera de su esposo cuando se la ofrecieron, entregada por un albañil que acondicionaba la cripta donde inveterado se enterraba a la jerarquía de la Iglesia novohispana. Nebuloso suceso que la viuda preservase en casa, hasta su muerte, tan honrado como mondo cráneo del marido. Y a su muerte, volver a ocupar el preciado casco humano preferente lugar de que procedía, lo que teñirá más ristra de maravillosas leyendas urbanas del mágico e inagotable imaginario mexicano.

Permanece, más afín con ella, acendrada y pía memoria. Reminiscencia que asocia y ampara con profusos rezos dirigidos en favor de su alma en estampida. Desencantos y destellos que al unísono se engarfiaron en racimo. Peticiones de urgencia al Altísimo en resguardo de su alma y feligresa de la iglesia colonial de Santa María de la Redonda. Una de las más antiguas, y por rústica simplicidad, incluso más hermosa. Primigenia imagen de que abunda en la capital como patrimonio monumental y artístico. No en vano llamada “Ciudad de los Palacios” por el alpinista inglés Charles Joseph La Trobe. Aceptación que la tradición gusta de acreditar al sabio naturalista Alexander von Humboldt. Centro de atracción la iglesia para María Josefa, a la que acudiría mientras pudo, breviario en mano. Dura, noble mole de piedra

equiparable a penurias trasegadas en vida en la ruina de la española.

Verla transitar cariacontecida, pero nunca descompuesta del todo, camino de rezos y oficios religiosos. Consolidado fin de sus días en la colonia Guerrero, donde siguió penando en vida y persiste apretado su recuerdo. El cuerpo yacente, percutido de miseria, saldría con los pies por delante de la calle Seminario número 7, su última morada. Extremo de vida rota, hacia el cementerio de Santa Paula, recién inaugurado. Melancólico lugar desaparecido que la emplaza de algún modo. Asiento de tanta figura patria allí restada y escanciada de mundanal ruido, no quede ya menor rastro, lápida, registro ni difuminada estela que la añore o rememore en vano que la convierta siquiera en polvo de olvido o concuerde con el prudente destino de que hizo siempre gala la postrer virreina novohispana.

### Archivos

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, “Papeles que dejó a su muerte la viuda de Juan O’Donojú”, caja/legajo 54/177753, Alcalá de Henares, 2015.

ARCHIVO GENERAL HISTÓRICO DE PROTOCOLOS, “Testamento de D<sup>a</sup> Josefa Sánchez-Barriga Blanco, mujer de D. Juan ODonojú [sic], coronel del Regimiento de Úsares [sic] de Olivenza, militar y político español, considerado el último virrey de la Nueva España”, leg. 21.428, f. 655, Madrid, 10 de agosto 1804.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, “Expediente de licencia de casamiento de Juan Cubillo, Oficial de la Contaduría Principal de Propios y Arbitrios de Andalucía, con Josefa Sánchez-Barriga”, signatura: FC-Mº\_Hacienda, 505, exp. 613, Sevilla, 1779.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA, “Otorgamiento de la medalla de Calatrava a O’Donojú en el expediente de Calatrava 105 moderno, como Juan Dunphi O’Roth y Bermingham”, Madrid.

### Bibliografía

ANÓNIMO (1841), *Cementerio de Santa Paula. Epitafios y poesía. Ligera idea de la fundación del camposanto*, México, Imprenta del Águila.

- ARENAS FRUTOS, Isabel (2012), “Doña María de Mendoza y el virrey don Luis de Velasco el Joven: dos poderes enfrentados”, Huelva, Departamento de Historia y Geografía-Universidad de Huelva.
- \_\_\_\_\_ (2014), “Do a María de Mendoza el virre Don Luis de Velasco el Joven: Dos poderes enfrentados”, en *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género. V Congreso Universitario Internacional “Investigación Género”, Sevilla, Siemus.*
- AYMES, Jean-René (2009), *La Guerra de la Independencia (1808-1814): calas y ensayos*, Madrid/CESIC.
- BUSTAMANTE, Carlos María (1986), *Apuntes para la historia del gobierno del general don Antonio López de Santa Anna*, México, Instituto Cultural Helénico/FCE (Colección de Historia de México).
- CANTERO DESMARTINES, Francisco J., y Antonio LÓPEZ LILLO (2015), *Árboles singulares de Madrid*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid-Servicio de Documentación y Publicaciones.
- CONGREGACIÓN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO, “Actas del párroco de Santa María de la Redonda”, México, 1837.
- DELGADO, Jaime (1949), “La misión a México de don Juan O’Donojú”, separata de la *Revista de Indias*, núm. 35, Madrid, enero-marzo.
- FIGUEROA ESQUER, Raúl (1990), *Historiografía de las relaciones entre México y España durante el siglo XIX*, México, ITAM (Estudios, Filosofía-Historia-Letras).
- GACETA IMPERIAL DE MÉXICO*, t. I, núm. 6, 11 de octubre de 1821, pp. 35-39.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *Las calles de México*, México, Porrúa, 1996.
- MADARIAGA, Salvador (2000), *Hernán Cortés*, Barcelona, S. L. U. Espasa Libros.
- MERLE, Alexandra (2016), “El *De Rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?”, *Criticón*, Toulouse, pp. 120-121.
- MORAL RINCÓN, Antonio Manuel (2006), *Las guerras carlistas*, Madrid, Sílex Ediciones.
- MORALES CANO, Enrique (2010), *Manuel Codornú. El brillo de una estrella: avatares de un médico liberal del siglo XIX*, México, INEHRM.
- NOVALES GIL, Alberto (1980), *El Trienio Liberal*, Madrid, Siglo XXI de España (Estudios de Historia Contemporánea).
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús (1950), *La virreina mexicana doña Francisca de la Gándara de Calleja*, México, Imprenta Universitaria.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2012), *Las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812*, Madrid, Alianza Editorial.
- PORRAS MUÑOZ, Guillermo (1974), “La calle de Cadena en México”, *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 5, núm. 58, p. 40.
- ROMERO DE TERREROS Y VINENT, Manuel (1919), *Ex antiquis: bocetos de la vida social en la Nueva España*, Guadalajara, Editorial Guadalajara.
- RUBIAL, Antonio (2014), “Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias”, *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 50, enero-junio.
- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (1981), *Los cien mil hijos de San Luis y las relaciones franco españolas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SEFCHOVICH, Sara, *La suerte de la consorte*, Barcelona, Océano, 2013.
- VALLE-ARIZPE, Artemio (1960), *Virreyes y virreinas de la Nueva España*, México, Librería de Manuel Porrúa (Biblioteca Mexicana, 2).

Carlos Martínez Assad\*

**Resumen:** Texto-semblanza que da cuenta del valor de la amistad duradera entre el autor y el personaje homenajeado, Eleazar López Zamora, quien fuera directivo de la Fototeca Nacional del INAH en sus primeros años de fundación, y entusiasta promotor de la investigación histórica de la fotografía en México. Destaca el texto la formación intelectual que desde la juventud más temprana identificó, enriqueció y fortaleció esa amistad hasta los últimos años de vida del homenajeado.

**Palabras clave:** Eleazar López Zamora, Fototeca Nacional, homenaje, fotohistoria.

**Abstract:** Text-semblance that reflects the value of lasting friendship between the author and the honored person, Eleazar López Zamora, who was director of the National Photographic Archive of the INAH during the first years of its foundation, and an enthusiastic promoter of historical photography research in Mexico. The text describes the intellectual training, from early years, that identified, enriched and strengthened the friendship until the last years of the honoree's life.

**Keywords:** Eleazar López Zamora, National Photographic Archive, homage, photohistory.

# Diálogos inconclusos. Homenaje a Eleazar López Zamora

Unfinished dialogues.

Tribute to Eleazar López Zamora

Es más fácil escribir sobre un tema con un objetivo académico que entrar en el terreno del recordatorio, de la exégesis de un autor y de la obra que legó. La dificultad se acrecienta cuando para escribir sobre una persona no puede eludir la subjetividad con la que puede hacerlo un amigo que le conoció y trató a lo largo de su vida. Eleazar López Zamora, a quien con modestia pocas veces vista, no le interesaba destacar, realizó a través de varios años una gran actividad sobre el rescate fotográfico vinculándose con la Fototeca Nacional del INAH cuando apenas era el proyecto de la sede de los archivos Casasola.

Voces más autorizadas conocen bien las acciones que realizó junto a quienes lograron ese propósito; por eso me propongo exponer el constante batallar para llegar a la posición que ocupó. Conocí a Eleazar en Actopan, Hidalgo, cuando ingresamos al primer año de la Escuela Secundaria Miguel Hidalgo, y fue una amistad a primera vista que se mantuvo a lo largo de toda la vida. Desde entonces destacó su capacidad autodidacta, es decir, su atracción para aprehenderlo todo y no necesariamente (o exclusivamente) lo que se enseña en el aula. No es que le diera la espalda a la educación formal sino que la enriquecía. Lo primero que recuerdo, luego de eludir las obligaciones escolares como el deporte, es a Eleazar y yo sentados leyendo a Julio Verne. No sé como cayó en nuestras manos una colección de varios de sus libros y nos encerrábamos hasta concluir el propósito de leer toda su obra. Por supuesto, la lectura incluyó también *La Isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson.

Lo importante no era la lectura misma, sino los comentarios y volver una y otra vez para aclarar algún pasaje. *Robinson Crusoe*, de Daniel

\* Profesor-investigador Emérito del Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

Con agradecimiento al doctor Luis Barjau, quien siendo titular de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, me invitó a realizar esta semblanza, presentada el 30 de enero de 2014 en el homenaje realizado a Eleazar López Zamora en esa Dirección. Transcripción de audio: Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Postulado: 23-05-2018

Aceptado: 19-06-2018



Eleazar López Zamora, en 2006, durante los festejos por los 30 años de la Fototeca Nacional del INAH ©Fotografía: Héctor Montaña, INAH.

Defoe, nos llevó varias sesiones, en las que se sumaba uno que otro amigo porque nos impresionó mucho el personaje solitario que de alguna forma nos hizo adelantarnos a lo que vendría con el aprendizaje de Rousseau. De Verne, logro recordar algo que desde entonces ya nos preocupaba, que era la asfixia sobre el mundo por gases tóxicos, por lo que el último de los hombres debe subirse a una torre muy alta para sobrevivir cuando eso que ahora conocemos como smog vaya matando a todos.

Su novela *Miguel Strogoff* no estaba en esos libros y no recuerdo la causa, pero debimos encargarla por correo mediante un recurso que se llamaba “Cóbrense o Regrésese”, solicitado a la Editorial Sopena. La unión a través de la lectura nos hizo un poco *nerds* en la secundaria porque éramos muy reacios a participar en los deportes; teníamos detrás de nosotros al profe-

sor que siempre nos estaba atosigando. Al final nos dispensó porque sus propias inquietudes personales le llevaron a citarnos algunas tardes de los sábados en su domicilio, para discutir asuntos de la historia de México y de las ideas. Lo religioso en oposición al laicismo de la educación nos atrajo mucho, leíamos algunos pasajes de la *Biblia* sólo con la intención de cuestionarlos.

Por el correo continuamos solicitando libros. Tolstói nos marcó mucho y *Resurrección* nos dio motivos para discutir sobre el pecado y la redención. Cuando cayeron en mis manos los dos tomos de *La Guerra y la Paz*, me quejé por lo extenso de la obra y puedo recordar a Eleazar afirmando que una obra tan gruesa o la leías en la secundaria o no tendrías jamás posibilidades de leerla. Después, entre otras cosas, discutíamos con la presencia de otros amigos y en particular de un hijo de españoles republicanos, sobre la Guerra civil en España. El cine resultó otra ventana que completaba esas inquietudes porque de manera espontánea se vinculaban los temas, cuando vimos la película *Por quien doblan las campanas*, con Ingrid Bergman y Gary Cooper. Y luego de discutir la película, buscamos para leer la novela de Hemingway. Entrar y salir del cine estrechaba el vínculo con las lecturas, para después de ver *La Guerra y la Paz*, con Audrey Hepburn, Henry Fonda y Mel Ferrer, poder dar un juicio contundente: es mejor la novela.

Eleazar tuvo todo el impulso de una madre emprendedora que buscaba los medios para educar a sus dos únicos hijos. Por eso al concluir la secundaria, ella decidió que el hijo mayor hiciera la preparatoria en la Universidad La Salle. Entonces la relación se hizo epistolar aunque con frecuentes encuentros en Actopan, donde su familia regresaba con frecuencia. Entonces hacíamos planes para que cuando yo pudiera estudiar en la Ciudad de México, viviéramos juntos. Así lo hicimos, debido a que al término de esos estudios me ubiqué en la casa de huéspedes que había establecido la madre para realizar mis estudios. Eleazar escogió la carrera de ingeniería y yo la de sociología. Continuamos descubriendo la literatura universal, nos dio mucho de qué hablar la novela de



Salinger, *El guardián entre el centeno*, y durante mucho tiempo no hicimos sino hablar de ella.

Como vivíamos en Tacubaya, nos quedaba muy cerca el cine Ermita, el antiguo cine Lido, el Hipódromo y nos convertimos en frecuentes espectadores de todo lo que pasaba en ellos. Era la época en que para atraer más público las salas ofrecían tres películas por el precio de una entrada; así pudimos ver las sagas tanto de Ninón Sevilla como de James Bond. Resultaba absolutamente delicioso meterse al cine a la cuatro de la tarde y salir a las diez u once de la noche, después de haber visto varias películas. Algo semejante sucedía en las matinés de los domingos.

Eleazar continuaba sus estudios en ingeniería y decidimos estudiar también francés en el Instituto Francés para América Latina, de la calle de Río Nazas 43. Así pasamos a la literatura francesa: Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, André Gide, Malraux, Camus. Sin embargo, Eleazar, dominando el francés, se trasladó hacia el alemán en el Instituto Goethe. Yo continué con el francés, convirtiéndome en uno de los primeros inscritos en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de la UNAM, en 1967. Como el Instituto Goethe estaba cerca de nuestro domicilio, algunas veces le acompañé a las conferencias de algún escritor como Juan García Ponce.

Entonces comenzaron sus dudas respecto a la carga que estudiaba. Le preguntaba: ¿para qué empeñarse tanto en algo que no es lo que te interesa? Respondía que debía entregar el título a su madre para luego dedicarse exactamente a lo que le interesaba. La deuda filial contraída con la madre le impedía renunciar, decidió terminar la carrera de ingeniería para entrar luego a estudiar la carrera de letras alemanas en la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Como hecho singular, había solamente cuatro alumnos en la carrera. Entonces comenzó su saga alemana, y aunque ya habíamos leído *Werther* de Goethe en la secundaria, lo volvió a leer en alemán junto con Schopenhauer, algo que ya no seguí pero sí compartíamos los comentarios. De ese periodo, la lectura de *Las afinidades selectivas* de Goethe fue lo que más me afectó.

¿A qué nos íbamos a dedicar? Era la pregunta que afloraba cuando íbamos a la librería Zaplana, de avenida Revolución. Seguimos con el arreglo de en una ocasión comprar un libro teórico o de historia, y en la siguiente una novela. Creo que al principio siempre ganaban las novelas, pero finalmente establecimos que un día tocaba historia o teoría y otro día literatura. José Revueltas, pensábamos, sintetizaba las disciplinas y leímos para discutir sus novelas, *Los muros de agua* y *El luto humano*. Así comenzó a entrar en nuestro acervo todo lo que comenzaba a ser el boom latinoamericano, con Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar. Íbamos a cuanta conferencia se anunciaba por todas partes; nos enterábamos que venía a México Pablo Neruda y corríamos a escucharlo, y luego algún poeta español o argentino. Cuando comenzó a anunciarse que venían las películas de los *Beatles*, era una absoluta atención para el momento. La primera exhibición fue en el cine Ermita, de las dos películas de los *Beatles* con filas enormes a cualquier hora porque todo el mundo quería verlos. También fueron exhibidas en el cine Teresa.

En la música no coincidíamos, sino en ciertos casos, pues Eleazar era un amante del jazz y no perdía de vista a Thelonious Monk y a Dizzy Gillespie; aunque a mí me gustaba escuchar a Ella Fitzgerald y a Charlie Parker. Eso sí, fue alucinante cuando Eleazar apareció con el disco bajo el brazo de *In-A-Gadda-Da-Vida*.

Entonces llegó el movimiento estudiantil en 1968 para el que nos habían preparado las exhibiciones previas de las películas francesas en los cine clubes de la UNAM: François Truffaut y particularmente Jean-Luc Godard, con *Masculino-femenino*. Para mí resultó más atractivo el movimiento y me involucré casi de tiempo completo con otros estudiantes de la UNAM. En ocasiones nos reuníamos en casa con los compañeros de Ingeniería de Eleazar, y los míos de Ciencias Políticas, en discusiones interminables. Uno de los cercanos del Politécnico fue aprehendido en la batalla del casco de Santo Tomás. Y varios de mis amigos y profesores acudieron en mi búsqueda para constatar si estaba entre los supervivientes a la

mañana siguiente del 2 de octubre. La jornada de ese día terminó cuando al regreso, como a las cuatro de la mañana, hicimos una pira con todo el material que develaba mi participación en el movimiento. Algo que ahora lamento.

Eleazar obtuvo una beca para pasar un semestre en un pequeño poblado de Bavaria, que supongo fue su *turning point*, porque definió con claridad sus inquietudes profesionales.

A lo largo de todo ese tiempo también hubo muchas influencias. Desde el periodo de Actopan discutíamos mucho con Arturo Herrera Cabañas, que fue un personaje dedicado a la promoción de la cultura del estado; Miguel Ángel Granados Chapa, quien de igual manera realizó parte de sus estudios en el Instituto Científico Literario Hidalguense. Ahí, no más de cinco personas muy influyentes que invitaban a los más jóvenes y respondíamos a sus inquietudes contagiados de cierto izquierdismo. La toma de conciencia era obligada por haber crecido en una región indígena, en el corazón del Valle del Mezquital, y por haber compartido el salón de clase con chavos cuya lengua materna era el *hñähñu*. La vida continuó, seguimos siempre la relación amistosa, nos mantuvimos en todo momento en cercanía, y ya casados con nuestras respectivas compañeras, nos dedicamos a viajar y a fotografiar el país: Chinchén Itzá, Uxmal, Palenque, los alrededores de la Ciudad de México, archivos gráficos que aún pienso que debía organizar. Cuando estudiaba el doctorado en Francia, me escribió con la buena nueva de que mi tesis aparecía publicada como libro en la UNAM, donde él había ingresado a trabajar en la Hemeroteca Nacional, invitado por María del Carmen Ruiz Castañeda, con quien también participaba en los círculos de estudio para leer *El Capital*, de Carlos Marx. Ya como director de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Sociales, invité a Eleazar a desempeñarse como corrector de estilo y me ayudó a editar los libros y la *Revista Mexicana de Sociología* por varios años. No era un corrector usual, buscaba a los autores, discutía sus ideas, les recomendaba libros, les criticaba obligándoles, en ocasiones, a hacer cambios profundos.

Seguíamos hablando de todo y discutiendo cada libro o película; por entonces Margarita Morfin—quien también trabajó conmigo—, cuando nos escuchaba decía con cierto asombro inocente: “gracias a ustedes aprendí lo que se debe ver en el cine”. Trabajamos muchos en ese proyecto y la coyuntura de las dictaduras en América Latina y exilio hacia México, particularmente de argentinos y chilenos, inyectó vida a la discusión sociológica y política. Todo eso influyó durante un muy buen periodo para la revista.

Por ese entonces, un proyecto fotográfico nos reunió cuando desde el Archivo General de la Nación se dio la oportunidad de realizar una colección de libros de fotografía que rescataría acervos desconocidos hasta entonces. Margo Glantz, desde Cultura de la SEP, y Alejandra Moreno Toscano, como directora del Archivo, acogieron el proyecto. Se publicaron 20 tomos por Martín Casillas Editor; los resultados no fueron muy buenos debido a la inexperiencia y al escaso desarrollo que ese arte requería, pero logré concitar en ese esfuerzo a Poncho Morales, a Leticia Medina y a Javier Hinojosa, entre otros. No sé cómo, se logró que los textos fueran escritos por plumas que ya admirábamos: Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, la misma Margo Glantz y, entre los jóvenes, Sara Sefchovich, David Huerta, José Joaquín Blanco y haciendo sus *pininos* como escritor Poncho Morales.

Durante uno de los cambios de edificio del Instituto de Investigaciones Sociales, encontré los archivos con los negativos de un tal fotógrafo Discua. Propuse de inmediato que debíamos recuperarlo, sin encontrar respuesta oficial, pero sí el entusiasmo de Eleazar y otros amigos interesados en la fotografía a quienes convoqué para hacer algo con ese archivo, como Poncho Morales, David Maawad y Javier Hinojosa. Los negativos eran de gran calidad realizados con la famosa cámara alemana Leica.

Nos dimos a la tarea de editar un libro que terminó llamándose *Signos de identidad*, y una exposición para la cual encontré el interés de Bellas Artes para acogerla, donde finalmente se realizó a partir de marzo de 1989. Coincidió con el 40 aniversario de la que fue montada con el mismo material en 1946 bajo el

título de *México indígena*, usando el acervo que fue utilizado para la obra de Lucio Mendieta y Núñez. Margarita Morfin también se entusiasmó mucho con ese proyecto y desde entonces se convirtió en guardiana del acervo, que con el tiempo nos dimos cuenta era de la autoría de Raúl Estrada Discua, quien había sido fotógrafo de la UNAM por mucho tiempo, como para incluso haber dejado el testimonio de la construcción del campus de C.U.

Un día Eleazar me comentó que le ofrecían algo que estaba a punto de ponerse en marcha en Pachuca, en lo que había estado involucrado Arturo Herrera, quien se movió para que la sede del archivo de los Casasola pudiera establecerse ahí; lo que podía derivar en una Fototeca Nacional aunque aún no estaba tan claro. Terminó instalándose ahí para, en su momento, asumir el cargo de director. Ya instalado en ese proyecto, por entonces él y David Maawad nos convocaron a Poncho Morales, a Francisco Reyes Palma y a mí para producir un libro precisamente sobre ese fondo. Así surgió la idea y el desarrollo de *Los inicios del México contemporáneo*. Aunque Eleazar no figuró en los créditos (no sé por qué), su participación fue muy activa en la organización y en la edición de los materiales. Lo recuerdo muy ocupado, robándose tiempo para pasar a vernos y revisar el material, aportar ideas. Para entonces la fotografía ya era un medio para la relación desde las esferas profesionales en las que estamos moviéndonos.

También organizó alguna exposición con los fotógrafos contemporáneos, en la que se incluían trabajos de Alicia Ahumada, David Maawad, Lourdes Grobet y de él mismo, en uno de sus máximos atrevimientos que le conocí en relación con su trabajo. Las fotografías se vendieron más baratas y fue un éxito. Aún conservo las que compré.

La nostalgia se mezcla con incertidumbre cuando recordamos la ingrata e inmerecida muerte de Eleazar, aunque nadie puede elegir la suya. Pero como siempre se le presente, recuerdo cómo nos impresionó leer que cuando Goethe subió a la montaña Kickelhahn el 6 de septiembre de 1780, sobre sus paredes escribió algo que nos pareció un epitafio:

Sobre las cumbres hay paz, en las copas de los árboles apenas puedes percibir un aliento, los pajarillos han enmudecido en el bosque, espera, pronto descansarás tú también.

Nos decepcionó saber que Goethe no lo pidió para señalar su tumba, sino uno que, asociado con la fotografía y su sed de conocimiento, iría muy bien a la de Eleazar:

¡Luz más luz!

# Historiar la fotografía de Nacho López y de la Revolución Mexicana: dos proyectos, dos experiencias, 1988-2010

Historicizing the Photography of Nacho López and the Mexican Revolution:  
Two Projects, Two Experiences, 1988-2010

Postulado: 21-12-2017 / Aceptado: 09-04-2018

*John Mraz\**

Uno de los aspectos más intrigantes que tiene el llevar a cabo un proyecto de investigación, es la mezcla de desilusión y emoción intelectual que experimentamos al darnos cuenta de que alguno de nuestros supuestos estaba equivocado. Ése fue el caso de mis investigaciones sobre Nacho López (1988-1998) y la Revolución Mexicana (2008-2010). En este nuevo mundo hipervisual, sujeto a constantes transformaciones, parecería relativamente normal que toda investigación en las tierras inexploradas de la fotografía contradijera con frecuencia los supuestos con los que se inició el proyecto. Esto también es señal de un contexto de investigación saludable, caracterizado por un buen acceso a fuentes documentales y una situación de crítica constructiva mutua entre los pares.

## Investigar el fotoperiodismo de Nacho López

Empecé a trabajar a Nacho López gracias a que Eleazar López Zamora me invitó a escribir un libro acerca de uno de los archivos de la Fototeca del INAH, hoy Fototeca Nacional. A finales de la década de 1980, Eleazar me dijo que había obtenido algo de dinero para publicar libros ese año, y me propuso tres posibilidades distintas. La primera era continuar la línea de historia obrera en la que había estado trabajando como coordinador de Historia Gráfica del Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano (Cehsmo) entre 1982 y 1983, y que también había sido mi enfoque en el Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero (CIHMO) de la Universidad Autónoma de Puebla. Eleazar pensó que podría hallar un tema relacionado con la representación de los obreros en el Archivo Casasola. La etnohistoria que hice de las trabajadoras de molinos de nixtamal en 1919 me dejó fascinado con la idea de usar fotografías para desarrollar viñetas de la vida de la clase obrera.<sup>1</sup> Por cierto, uno de los mejores ejemplos de las viñetas como historia es la trilogía de Eduardo Galeano (1982-1986).<sup>2</sup>

\* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, BUAP.

<sup>1</sup> John Mraz, “‘En calidad de esclavas’; obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919”, *Historia Obrera*, vol. 6, núm. 24, 1982, 2-14.

<sup>2</sup> Eduardo Galeano, *Memoria del fuego. El siglo del viento*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1982-1986.



Sin embargo, eso había sido posible gracias a la cantidad de textos —los informes de Juan de Beraza, un inspector de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo— que acompañan las fotos en el Ramo de Trabajo del Archivo General de la Nación (AGN). En el caso del Archivo Casasola, no existía un conjunto tan bien concentrado de información gráfica e información textual. Mi decisión podría haber sido otra si me hubiera metido en dicho acervo como historiador social, al usar las fotografías en la medida en que su “transparencia” permite hacer una fotohistoria.<sup>3</sup>

Los otros dos proyectos que Eleazar tenía en mente me conducirían por una dirección muy diferente. Estudiar a Tina Modotti o a Nacho López implicaba enfocarse en los “representadores” —en las visiones e intenciones de Modotti o de López— más que en lo “representado”. Ya había participado yo en la primera exposición dedicada exclusivamente a Modotti: *Tina Modotti: Photographien & Dokument*, en colaboración con Reinhard Schultz, que se inauguró en Berlín en 1989 y que sigue viajando por Europa, escribiendo un ensayo para el catálogo, que fue publicado en México.<sup>4</sup> Sin embargo, decidí no continuar trabajando a Modotti pues sabía que en los siguientes años aparecerían varios estudios sobre la vida y fotografía de la artista.

Además, me pareció que un trabajo que saliera del archivo debería avanzar en el estudio de la fotografía mexicana mediante la elaboración de un análisis riguroso de algún (o alguna) profesional de la lente bien conocido, que permitiera presentarlo a una audiencia más amplia, tanto nacional como internacional. Elegí trabajar a Nacho López en gran medida gracias a la insistencia de Eleazar, cuyos conocimientos y criterio tanto respetaba. Los Hermanos Mayo, cuya obra conocí en el Cehsmo, habían estimulado mi interés en el fotoperiodismo. En 1984 monté la exposición *Trabajo y trabajadores en México, 1940-1960*,

<sup>3</sup> John Mraz, *Historiar fotografías*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.

<sup>4</sup> John Mraz, “Tina Modotti: en el camino hacia la realidad”, *La Jornada Semanal*, núm. 7, México, 30 de julio de 1989, pp. 20-23.

*vistos por los Hermanos Mayo*, y entrevisté extensamente a Julio y a Faustino Mayo; dos años más tarde, en 1986, publiqué el que sería el primero de mis estudios sobre ellos.<sup>5</sup> Yo pensaba que López era más un artista que un fotoperiodista, y le dejé claro a Eleazar que preferiría trabajar sobre los fotógrafos gallegos. Por su parte, Eleazar me dejó igualmente claro que la invitación era para trabajar en alguno de los “catálogos” de la Fototeca del INAH. A lo largo de muchas comidas, sobremesas y botellas de tequila, me convenció de emprender el estudio de Nacho López como fotoperiodista.

No estoy seguro de qué era lo que esperaba Eleazar que pudiera producir en un año: quizá pensaba que yo seleccionaría un montón de fotos en torno a ciertos temas y que entrevistaría a la viuda de Nacho, Lucero Binnquist, a sus colegas Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz, y a los “Nachitos”, entre ellos a Daniel Mendoza, Andrés Garay, Guillermo Castrejón, Elsa Medina y Francisco Mata. Sin embargo, sentí que me faltaba información para estructurar las entrevistas y supuse que todos ellos me dirían que Nacho era el “mero mero” de los fotoperiodistas mexicanos. Mi formación como historiador me exigió determinar exactamente en qué sentido había sido López excepcional como fotoperiodista, y eso sólo podría lograrse construyendo el telón de fondo del fotoperiodismo “ordinario”. Dado que López sólo publicó en revistas ilustradas, restringí mi investigación a las publicaciones *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, que yo identificaba como las más importantes de ese género en el periodo de 1936 a 1960, una era que marcó el nacimiento y la muerte de las revistas ilustradas como el centro de los medios masivos, y aquéllas en las que más participó López.

En esa época, no había estudios académicos sobre las revistas ilustradas. La tarea que me tocó era imponente: revisar 25 años de *Hoy*, *Mañana* y *Siem-*

<sup>5</sup> John Mraz, “Los Hermanos Mayo: el Primero de Mayo y la fotografía de la clase obrera”, *Boletín de Investigación del Movimiento Obrero*, núm. 11, 1988, pp. 105-115.

pre!, página por página, semana por semana, mes por mes y año tras año. La literatura sobre fotoperiodistas y revistas ilustradas en los Estados Unidos y Europa apenas empezaba a ofrecer posibilidades comparativas, como temas y preguntas, como en los trabajos de Willumson<sup>6</sup> y de Kozol.<sup>7</sup> Al mismo tiempo me estaba familiarizando con el trabajo de Alan Sekula,<sup>8</sup> Sally Stein,<sup>9</sup> Abigail Solomon-Godeau<sup>10</sup> y Martha Rosler,<sup>11</sup> teóricos que estaban explorando modos de analizar la fotografía documental y el fotoperiodismo.

En 1990 tuve la suerte de ser invitado a la Universidad de Connecticut para impartir un curso sobre Historia del fotoperiodismo en Latinoamérica, institución que tenía un programa de fotografía muy activo y una vasta biblioteca dedicada a ese medio. Así, pude investigar a varios fotógrafos de diferentes países sobre los cuales giraba el curso. Además, pude tomar diapositivas de libros, sin costo alguno, en el laboratorio que se disponía para esos fines. Eleazar me había dado una vasta colección de diapositivas obtenidas a partir de los negativos de López, y la reacción de los y las estudiantes ante esas imágenes me proporcionó una evaluación “objetiva” del poder estético de Nacho. Había planeado dedicarle a López una de las sesiones del curso (una de 28), pero los alumnos y alumnas me pidieron con insistencia que dejara sus imágenes proyectadas para que pudieran apreciarlas cabalmente. Finalmente tuve que dedicarle tres se-

siones. Dado que casi todos los y las 40 estudiantes habían hecho su licenciatura en fotografía, y me impresionaron mucho sus opiniones sobre las imágenes. Nunca me habían pedido que dejara proyectando las diapositivas de otros fotoperiodistas, incluyendo a personajes como Sebastião Salgado, Héctor García, Paolo Gasparini y los Hermanos Mayo, para mencionar sólo a algunos de los que el curso cubría.

Al volver a México en 1991, empecé a trabajar en la Hemeroteca Nacional para construir el telón de fondo del fotoperiodismo y las revistas ilustradas mexicanos. También emprendí varios estudios relacionados para entender el contexto en el que López tuvo que trabajar. Así, era esencial conocer la historia de México de las décadas de 1940 y 1950 y, dentro de ese círculo amplio, la de la prensa mexicana. Entonces, tuve que realizar un análisis a profundidad de las revistas ilustradas y sus fotoperiodistas para compararlos con López. Finalmente, llegué al núcleo del asunto: la fotografía de Nacho López para ese medio y sus escritos respecto al fotoperiodismo.

Al comenzar el proyecto, casi inmediatamente me encontré desilusionado y desorientado. Yo había asumido que él había sido un “fotorreportero” que se dedicaba a cubrir sucesos noticiosos, como se dice explícitamente en uno de los pocos libros que entonces había sobre su obra.<sup>12</sup> Eleazar me había dicho que él había sido un izquierdista crítico (parte del gancho que usó para convencerme de estudiar a Nacho), así que yo esperaba hallar maravillosas imágenes de luchas sociales y batallas callejeras. Según sabía por el catálogo, el archivo contenía unas doscientas cincuenta fotos de las huelgas de 1958-1959, y me fui a Pachuca muy ilusionado. Sin embargo quedé muy decepcionado al ver que las fotos que López captó de aquellas huelgas no estaban a la altura de las que había yo visto de los Hermanos Mayo, Héctor García y Enrique Bordes Mangel. Otro duro despertar fue el enterarme de que Nacho no había tomado una sola foto del movimiento estudiantil de 1968, tal y como lo manifestó el mismo

<sup>6</sup> Glenn W. Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

<sup>7</sup> Wendy Kozol, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*, Filadelfia, Temple University Press, 1994.

<sup>8</sup> Alan Sekula (1978), “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary”, *The Massachusetts Review*, vol. 19, núm. 4, 1978, pp. 859-883.

<sup>9</sup> Sally Stein, “Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis”, *Afterimage*, 1983, pp. 9-10.

<sup>10</sup> Abigail Solomon-Godeau, “Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”, *The Event Horizon: Essays on Hope, Sexuality, Social Space, and Media(tion) in Art*, editado por Lorne Falk y Barbara Fischer, Toronto, Coach House Press, 1987, pp. 193-214.

<sup>11</sup> Martha Rosler, “In, around, and afterthoughts (on documentary photography)”, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, editado por Richard Bolton, Cambridge, MIT Press, 1989, pp. 303-333.

<sup>12</sup> Véase *Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta*, México, Conaculta/INBA/Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, 1989.

en una carta donde afirma que por tal circunstancia “sufrió un golpe severo en la conciencia”.<sup>13</sup>

Esta experiencia marcó el principio de mi conciencia de que debemos usar los conceptos de “campos” o “géneros”, que se utilizan para el estudio de escritores, al análisis de fotógrafos. En otras palabras, aun cuando todos escriban, un poeta nos decepcionará si esperábamos a un economista, o un científico si esperábamos a un novelista. Los fotógrafos tienen el mismo espectro de aptitudes: hay los que son capaces de captar el “momento decisivo” en la calle, y aquellos cuya especialidad es construir fotoensayos; otros son mejores en la fotografía de estudio, la fotografía científica, la fotografía aérea o cualquier otro de los infinitos géneros con que cuenta el campo. Tina Modotti era consciente de ello, como lo expresó en una carta a Edward Weston: “Sé bien que el material que se encuentra en la calle es rico y maravilloso, pero mi experiencia es que el modo en que estoy acostumbrada a trabajar, planeando lentamente mi composición, etc., no encaja con ese trabajo. Para cuando logró completar la composición o la expresión, la imagen ya se ha ido”.<sup>14</sup>

Nacho se dedicaba al fotoperiodismo, al que llamaba su “pasión verdadera”.<sup>15</sup> Sin embargo, en la década de 1950 no había en México un mercado para la fotografía entre los coleccionistas, las galerías o los museos. Así pues, él bien pudo haber percibido que las revistas ilustradas le ofrecían un modo de ganarse la vida mientras expresaba su compromiso social mediante una fotografía documental que circulaba sólo en esos medios, y eso rara vez. Aunque el periodo en el que ejerció ese oficio fue breve (1950-1960), decidí limitar mi estudio al trabajo que llevó a cabo en ese contexto. Uno de los métodos a los que recurrí para analizar el fotoperiodismo de López fue comparar las imágenes que aparecían publicadas con los negativos

que hoy se encuentran en la Fototeca Nacional. Esa comparación arroja luz tanto sobre las intenciones de López como sobre la ideología de las revistas ilustradas. Descarté específicamente escribir una biografía, que necesariamente hubiera incluido tanto la fotografía que realizó para el Instituto Nacional Indigenista (INI) como sus películas. Poco a poco me fui dando cuenta de que el fotoperiodismo es un concepto muy amplio que puede definirse fácilmente así: labor de los y las fotógrafas que trabajan para publicaciones periódicas o publican en ellas. Sin embargo, aun así, nos encontramos en aprietos. Por ejemplo, ¿podemos comparar el trabajo de un diarista de *Ovaciones*, que tiene que cubrir cinco órdenes al día, con el de Sebastião Salgado, quien puede dedicarse a proyectos documentales durante seis años (aunque publica selecciones de sus fotos en medios como el *New York Times* durante ese periodo)?

Conforme trabajaba en el proyecto, dos cosas me fueron quedando cada vez más claras. La primera fue la necesidad de entender las diferentes situaciones en las que trabajaron los y las fotoperiodistas, así como las funciones que su imaginaria cumplía para ellos mismos y para los medios que los empleaban. Eso me permitiría construir un mapa del fotoperiodismo, compuesto de categorías amplias: fotógrafo de prensa, fotorreportero y fotoensayista. Según este esquema, un fotógrafo o fotógrafa de prensa trabajaría casi siempre en un diario y no tendría nada que decir sobre la concepción de una historia, porque lo más probable es que le hayan asignado múltiples órdenes de trabajo, de las que necesariamente debe proporcionar información encapsulada en imágenes publicables. Los y las fotorreporteros laboran en revistas donde el trabajo es de mayor profundidad y requiere más imágenes; tendrían más control que un fotógrafo de prensa sobre un proyecto, y quizá hasta serían los creadores de la idea. Como su nombre lo indica, hacen “reportajes” sobre ciertos sucesos, generalmente noticiosos. En términos generales, podríamos decir que un fotorreportaje se origina en el mundo, en la realidad. Un fotoensayo, en cambio, tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al

<sup>13</sup> Archivo Documental Familia López Binnqüist (ADFLB), Carta a Manuel Berman, 1 de agosto de 1980.

<sup>14</sup> Amy Stark, “The Letters from Tina Modotti to Edward Weston”, *The Archive. Center for Creative Photography*, núm. 22, enero de 1996, p. 74. Traducción de la cita por John Mraz.

<sup>15</sup> ADFLB, Carta a Manuel Berman, 1 de agosto de 1980.

acto fotográfico. El ensayo puede ser construido con fotos del archivo del fotoensayista o con fotos tomadas “en vivo” para tal fotoensayo, pero se distingue del fotoreportaje por el grado en que expresar las ideas del fotógrafo tiene preeminencia sobre el comunicar información relacionada con un acontecimiento.

Me di cuenta de que Nacho López era sobre todo un fotoensayista con un extraordinario poder visual. Rara vez cubría sucesos noticiosos, y quizá la única foto espontánea significativa que tomó, la de un henriquista siendo arrestado por la policía en 1952, fue publicada 10 años después en un fotoensayo sin identificar el contexto específico en el que se tomó (figura 1).<sup>16</sup>

De manera inmediata y amplia se le reconoció como el fotoperiodista mexicano más interesado en desarrollar una estética personal. Así lo consideró el crítico Antonio Rodríguez en una serie de 21 artículos referentes a fotoperiodistas mexicanos que se publicaron en la revista *Mañana* entre 1951 y 1952. El ensayo sobre Nacho López apareció el 8 de diciembre de 1951 y lo tituló: “El esteta de la fotografía periodística”. Recientemente se reeditaron esos artículos.<sup>17</sup> Su originalidad y su poder estético fueron vitales para hacer de él el fotógrafo que llegó a ser, pero sería la infusión de un contenido social en su expresividad lo que lo hizo excepcional. El tema de sus ensayos más poderosos es el de los humildes y los desamparados de México, lo cual hizo que, en un periodo donde 25% de todos los artículos de las revistas ilustradas se enfocaban en el presidente (*ad nauseam*), su obra se considerara excepcional. Combinar una profunda preocupación social con una intensa búsqueda formal se ha registrado pocas veces en la historia de la fotografía: entre otros, en la obra de Tina Modotti, Paul Strand, Walker Evans, Dorothea Lange, Paolo Gasparini, Sebastião Salgado y W. Eugene Smith, este último el fotoperiodista que más admiraba Nacho López. Pienso que es por eso que las fotos del tamaulipeco han sido descritas como “la glorificación de lo

insignificante”.<sup>18</sup> Me imagino que la palabra “glorificación” significa que él rescataba a los humildes de la victimización.

Además, creo que su expresiva imagería estaba acompañada de un interés por los temas inusuales y por su capacidad de dar giros inesperados a anécdotas convencionales. Con frecuencia es difícil clasificar sus mejores fotoensayos dentro del panorama que ofrece esta época. Por ejemplo, ningún otro fotoperiodista arrojó una luz irónica sobre personas leyendo en la calle, las acompañó mientras bebían su aperitivo o se asomó al mundo de los voceadores de periódicos, como lo hizo Nacho López en “La calle lee”, “México acostumbra una copa a las dos de la tarde” y “Filósofos de la noticia”.

El fotoensayo “La calle lee” introdujo en la cultura mexicana una imagen que ha sido republicada una y otra vez en las portadas e interiores de libros y revistas, hasta la fecha (figura 2).<sup>19</sup> La fotografía es de un “Campesino leyendo un pedazo de periódico”, tomada en 1949, según la descripción que Nacho López escribió en los sobres que contienen los cuatro negativos que guardó del “campesino”. En uno de los sobres anotó las palabras “(poster) campaña?”, quizá una referencia a la posible intención de usar la imagen para una campaña de alfabetización, como era el caso de la foto de Paco Mayo que ganó el premio extraordinario en el concurso-exposición de fotoperiodismo de 1947: una abuela aprendiendo a leer junto con sus nietos a la luz de una vela, toma abiertamente conmovedora y sentimental.

La foto de Nacho López no admite una lectura tan fácil. Nos quedamos pasmados frente a la complejidad de una poderosa imagen, contradictoria e impertinente. Hay una fuerte contradicción entre las expectativas formales que tenemos y el contenido real de la foto, un rompimiento con las reglas del género. El ángulo está

<sup>16</sup> Nacho López, “Mil caras de la ciudad”, *Mañana*, 17 de febrero de 1962, pp. 29-43 [38].

<sup>17</sup> Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH (Colección Científica), 2010.

<sup>18</sup> Antonio Rodríguez, “La glorificación de lo insignificante. Exposición de Nacho López. El arte fotográfico”, en *Nacho López, ideas y visualidad*, México, Parametría/ FCE/Universidad Veracruzana/Conaculta/INAH-Sinafo, 2012.

<sup>19</sup> Sería difícil documentar los usos múltiples que ha tenido esta foto.



suavemente en contrapicada, un ángulo reservado para los poderosos; pero, en este caso, aparece un humilde. O sea, la cámara en esta imagen apunta hacia arriba a lo que se acostumbra apuntar hacia abajo..., cuando no lo ignora, como lo hace en la gran mayoría de las fotografías. Ahora bien, el ángulo en contrapicada se ha utilizado para fotografiar no sólo a los líderes políticos sino, además, para expresar el poder de una clase o un grupo a través de su representación visual. Un conocido ejemplo al respecto sería la imagen del obrero con mazo capturada por los Hermanos Mayo. Sin embargo, en esa foto, la individualidad del campesino no permite reducirlo a ser un símbolo de su clase. Es decir, no puede representar a “los campesinos” como, por ejemplo, las tomas realizadas por los Mayo en La Laguna donde el ángulo en contrapicada hace que los palos de los trabajadores del campo resalten contra el cielo. La particularidad de este campesino se deriva, en gran parte, de su fisonomía y de la pose que asume. No es el típico campesino víctima, famélico y triste, pero tampoco es el campesino pintoresco, sonriente y tontito. Está relajado, con una sonrisita casi imperceptible y, lo más importante, se hace evidente que está posando para el fotógrafo. Sabemos esto último, sin duda, porque queda claro al ver las cuatro versiones en los negativos que López conservó. Pero, dentro de la foto misma se hace referencia a este hecho, sobre todo por el papelito que sostiene en su mano, como si el fotógrafo le hubiera dicho que lo hiciera, pero él lo va hacer a *su* modo. Entonces, la toma refleja el hecho de ser una colaboración entre el fotógrafo y el modelo, donde los dos han puesto de acuerdo para componer una imagen compleja.

Los elementos iconográficos forman parte de la complejidad de la imagen. El sombrero y su piel quemada por el sol lo identifican como un campesino; sin embargo está vestido con *overalls*, la ropa de la clase obrera urbana. Además, está sentado frente a una pared, metáfora para un espacio de la ciudad. Podríamos hacer una lectura de este individuo como un símbolo de la transición de los mexicanos de seres rurales a seres urbanos, un proceso característico de este periodo. Podríamos añadir a esa lectura la idea de que

la intención del fotógrafo en proporcionar el papelito para detener, fue la de crear una metáfora sobre el “papelito roto/hombre roto”. Así, tendríamos un símbolo de “la tragedia del campesino indio obligado a ser proletario antes de tiempo”, una de las fuentes del mítico complejo de inferioridad que los pensadores de la mexicanidad desarrollaron durante estos años.<sup>20</sup> No obstante, la singularidad de este individuo tampoco permite la simbolización descrita. A final de cuentas, es una imagen extraordinariamente radical, que rompe nuestras expectativas de género y nos deja frente a un ser irreductible que no sirve como símbolo. Un “todos los hombres” (“*everyman*”) que es, al mismo tiempo, únicamente sí mismo.

Incluso cuando trabajaba temas ya gastados por los reporteros gráficos, el tratamiento que imprimía Nacho les daba un giro nuevo. Por ejemplo, en el fotoensayo sobre la peregrinación anual a la basílica del “ídolo religioso” preeminente de México, “Virgen india”, la Virgen de Guadalupe, enfatiza las experiencias cotidianas como comer o beber, junto con el aspecto espiritual que los demás fotoperiodistas retrataron. En el último par de páginas se presenta lo terrenal, lo mundano del rito: vemos imágenes de gente comiendo y bebiendo, para después dormir bajo los árboles (figura 3). Vemos vendedoras de velitas y compradores de “gorditas”, músicos indios vestidos con sus trajes típicos tocando sus guitarras y fotógrafos de la Villa “sacando” a una pareja que posa frente a una imagen de la Virgen. Tomas, tan laicas e irreverentes, que refieren una insistencia en lo profano y lo cotidiano en medio de ritos que han adquirido no sólo una santidad religiosa sino además una beatificación nacionalista. Por esa razón, la representación del rito constituye casi una herejía, sobre todo comparada con la manera típica de retratar a esta celebración. No falta el famoso sentido de ironía de Nacho López: saca a una mujer amamantando a su hija —“seculares lactancias de tristeza india”— debajo de un cartel de propaganda para la reina de la colonia Estrella (figura 4).

<sup>20</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 110.

Entre los negativos que no se publicaron se encuentran unas “críticas”. Mucho más reveladora que esas fotos, se guarda una no publicada que hace una crítica feroz de la imagen y la realidad de la religión en México (figura 5). Vemos a un niño que vende artículos religiosos enfrente de un cartel de propaganda para la Peregrinación Nacional del Trabajo, organizada por la Asociación Nacional Guadalupeña de Trabajadores Mexicanos. En el cartel se advierte una pareja proletaria sonriente: él vestido con *overalls*, ella con un traje regional mexicano. La imagen de la Virgen está encima de la pareja en el cartel. El niño, que debe tener unos 10 años, viste ropa sucia y rota. Hay pocas dudas de que la foto es dirigida, porque el cartel se ubica entre el niño y su sombra, haciéndolo resaltar. Es una imagen obviamente demasiado penetrante y poderosa —demasiado herética— para haber aparecido en un fotoensayo sobre la Virgen de Guadalupe en la década de 1950... ¡y probablemente para hoy también!

Su inventiva lo llevó a generar formas narrativas que el fotoperiodismo mexicano no había explorado hasta entonces. Fue el primer fotoperiodista del país en componer fotoensayos, para los cuales escribía los textos, además de proporcionar las imágenes. Una de las estrategias que usaba para desarrollar esta forma era recurrir a su archivo. “Yo también he sido niño bueno...” es un fotoensayo desgarrador sobre los niños pobres en Navidad, quienes, pese a haberse portado bien todo el año, no reciben regalos. Probablemente López propuso el tema a los editores de *Mañana*, y luego creó un fotoensayo con un texto conmovedor acompañado con imágenes de archivo de niños captadas en años anteriores, en lugares tan lejanos como Venezuela (figuras 6 y 7).

Otra de sus tácticas fue la de “dirigir” escenas diseñadas para provocar reacciones; en mi investigación descubrí que cerca de la mitad de las imágenes que le publicaron fueron orquestadas de una u otra forma. En su fotoensayo más famoso hizo que una hermosa actriz, con cintura de avispa, caminara por una de las calles principales de la Ciudad de México, mientras él fotografiaba los “piropos” que levantaba (figuras 8, 9 y 10).

En la definición de mi proyecto sobre López fueron vitales las experiencias que viví en el Congreso *Encuentro para el análisis de la investigación sobre la fotografía en México*, organizado en 1991 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), parteaguas en el estudio de la fotografía mexicana pues muchos de los y las participantes producirían a partir de entonces obras importantes. Ahí presenté la ponencia “Nacho López, fotoreportero”, la primera sobre este autor. En algún punto afirmé que sospechaba que la foto más famosa de Nacho, la de la mujer hermosa recibiendo piropos, había sido “dirigida”.<sup>21</sup> De inmediato, su viuda, Lucero Binnquist se puso de pie en el fondo del auditorio y declaró firmemente: “De ninguna manera. Estuve con Nacho cuando vio a esa mujer. Bajó del coche y sacó la foto de ella. Le pregunté si salió bien y él contestó, ‘A ver. Tengo que revelarla e imprimirla para saber qué salió’”. Ya que no había descubierto la foto publicada, tuve que disculparme. Luego pregunté a su hija, Citlalli López Binnquist, cuándo se habían conocido sus padres, y me dijo que alrededor de 1960.

Nacho hizo la foto en 1953 y cuando encontré el fotoensayo en el primer número de *Siempre!*, no me quedó duda de que fue dirigida, sobre todo por el número de imágenes publicadas de la mujer, reproducidas en este artículo, que comprueba mi apreciación.<sup>22</sup> De ahí me metí a estudiar la dirección fotoperiodística, lo que fue muy importante para la publicación de *Nacho López, Mexican Photographer*.<sup>23</sup> Durante la exposición de mi ponencia intervino también Aurelio de los Reyes, quien me preguntó si yo veía la influencia del cine neorrealista italiano en la obra de Nacho. Yo respondí que no había investigado lo suficiente para contestar a esa pregunta, pero que no creía que el concepto “influencias” fuera una contribución importante

<sup>21</sup> John Mraz, “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital”, *Revista Zonezero*, 2002.

<sup>22</sup> Nacho López, “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, *Siempre!*, 27 de junio de 1953, 22-25.

<sup>23</sup> John Mraz, *Nacho López, Mexican Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

al estudio del fotoperiodismo, siguiendo la crítica de Carl Becker sobre esta idea.<sup>24</sup> Aquel fue mi primer vislumbre de la irrelevancia de las metodologías de la historia del arte tradicional para el análisis de la gran mayoría de las fotografías, tal y como abundé en un texto posterior.<sup>25</sup>

El apoyo de López Zamora fue esencial para estimularme a escribir el libro *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*.<sup>26</sup> Él me invitó también a dar clases en la Fototeca del INAH entre 1993 y 1994, por lo cual llegué a impartir dos cursos: “Historia del fotoperiodismo en México” y “Nacho López”. La necesidad de organizar mis materiales de clase fue crucial para avanzar en el texto. Otro factor importante tuvo que ver con la organización de un seminario informal continuo compuesto por académicos y académicas de la Fototeca del INAH y de la Ciudad de México, algunos que nos habíamos conocido en el congreso de 1991, seminario que tiene lugar hasta la fecha y ofrece un espacio para realizar una crítica constructiva, poco común, de otras disciplinas. López Zamora también me proporcionó varias impresiones de las fotografías de Nacho y envió al fotógrafo del acervo a que hiciera buenas copias de los fotoensayos. Cabe señalar que algunos de estos últimos debieron incluirse en los libros publicados en inglés y en español, pero dado que hubo muchos problemas en conseguir editores interesados en las obras, los dejé a un lado, una decisión que lamento hasta la fecha. Quienes trabajamos sobre la cultura visual enfrentamos dificultades únicas: hallar o realizar buenas reproducciones, conseguir los derechos para publicarlas y convencer al editor o editora de que la mejor manera de contar la historia es con imágenes. Todos estos pasos exigen tiempo, energía y dinero, pero debemos estar dispuestos a tratar de incluir la mayor cantidad posible de imágenes.

<sup>24</sup> Carl L. Becker, *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, New Haven, Yale University Press, 1932.

<sup>25</sup> John Mraz, “Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana”, en John Mraz y Ana María Mauad (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo, 2015, pp. 13-51.

<sup>26</sup> México, INAH/Océano, 1999.

## Investigar a la fotografía de la Revolución Mexicana

La experiencia de investigar la fotografía de la Revolución Mexicana fue muy distinta que la del proyecto López. A principios de 2008, Alfonso de María y Campos, director general del INAH, y su secretario administrativo, Luis Ignacio Sáinz, me invitaron a hacer la curaduría de la exposición nacional y las exposiciones regionales por el Centenario de la Revolución Mexicana. El libro debía imprimirse en febrero de 2010 y la exposición nacional *Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana*, debía estar lista para noviembre de ese mismo año. Así, funcioné más como curador que como historiador, en un proyecto que hubiera merecido una investigación de años. Esa invitación tuvo ventajas y desventajas: pude revisar archivos inexplorados, pero tuve que trabajar dentro de un marco temporal incómodo para un historiador, dado que, desde el principio, decidí que en lugar del catálogo de una exposición, produciría un libro e, independientemente de esas limitaciones de tiempo, la publicación de la obra tanto en español como en inglés habla de la calidad del proyecto.<sup>27</sup>

Antes de que me invitaran, el director de la Fototeca del INAH, Juan Carlos Valdez, había pedido a los investigadores Patricia Massé y Daniel Escorza que curaran una exposición para el Centenario. Por suerte, tanto Valdez como los equipos de Massé y Escorza me dieron generoso acceso al material del evento, incluso, Valdez me envió fotocopias de todas las imágenes tomadas durante la “guerra civil” en resguardo de la Fototeca. Tener la oportunidad de revisar ese cuerpo de imágenes fue el primer paso para conocer la fotografía tomada durante la Revolución, pues muchas de las imágenes en archivos de provincia o de la Ciudad de México son copias de las de la Fototeca Nacional. Me enviaron las fotocopias pues se me dificultaba cruzar la capital del país para ir a Pachu-

<sup>27</sup> Véase John Mraz tanto en *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, como en *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, Austin, University of Texas Press, 2012.

ca, aunque la exposición y el libro probablemente se hubieran beneficiado notablemente si hubiera podido consultar a Heladio Vera, el trabajador de la fototeca que conoce mejor las colecciones.

Tener copias de las fotos “revolucionarias” también me permitió entender cómo había forjado su archivo Agustín Víctor Casasola. Yo creía que él había conseguido las imágenes captadas por otros 480 fotógrafos, ya fuera comprándolas —como el archivo de *El Imparcial*—, recibida como donación —como en el caso de Gerónimo Hernández— o porque los fotógrafos trabajaban para su agencia. Debo mencionar que Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba ya nos había acercado a ese universo.<sup>28</sup> Además, encontré hasta cinco copias de la misma fotografía y descubrí que muchas habían sido reprografiadas de revistas ilustradas. Por ejemplo, una versión de una de las imágenes más poderosas de la Revolución, la de los niños aterrorizados llorando junto al cadáver de su padre, un zapatista ejecutado, incluye parte del texto de la revista de la que fue recortada (figura 11). Otras fotos muestran la cinta adhesiva y las tachuelas que se usaron para sujetarlas firmemente a la pared para reprografiarlas (figuras 12 y 13).

Por ello, me pareció que mi investigación giraba en torno a dos tareas interrelacionadas. La primera era someter a crítica el mito de que Agustín Víctor Casasola era “El fotógrafo de la Revolución”, como lo había resumido Ignacio Gutiérrez: “Hasta la fecha se afirma genéricamente que ‘los Casasola son los fotógrafos de la Revolución mexicana’”.<sup>29</sup> Mi segundo deber era descubrir quiénes y con qué intenciones capturaron esas imágenes, y para quiénes las tomaron. Concluí que la firma en las fotografías, especialmente en el caso de las postales, no era prueba definitiva de autoría. El plagio de imágenes —borrar el nombre

que llevaban y luego firmarlas— fue constante durante la Revolución Mexicana (también lo era en el amplio mundo de la fotografía internacional).

Intenté superar este problema aplicando una metodología de referencias cruzadas entre fotografías de archivo, imágenes impresas en revistas ilustradas e historias gráficas, entrevistas publicadas realizadas con los fotógrafos, artículos escritos durante la revolución y, finalmente, investigaciones llevadas a cabo posteriormente, ya fuera como historias de la fotografía o del movimiento armado. En el curso de mi investigación me di cuenta de que habían sido muchos los que cubrieron la larga guerra civil. Algunos estaban ligados a ciertos grupos y descubrí un patrón de compromiso poco comentado en estudios anteriores. Lo que resultó novedoso, sin duda, fue el hecho de que los fotógrafos estuvieran comprometidos con alguno de los muchos bandos revolucionarios.

Para los fotógrafos con conciencia política, la revolución debió representar una oportunidad única. Tomar fotos es una ocupación apasionante y, aunque la evidencia de un compromiso pudiera ser circunstancial, creo que se puede vincular, a grandes rasgos y con un alto margen de error, determinados profesionales de la lente con alguna de las fuerzas contendientes del siguiente modo.

Manuel Ramos fue el principal fotoperiodista del porfiriato; la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez estuvo ligada al movimiento maderista tanto en la frontera norte como en la Ciudad de México, sobre todo por el fotógrafo Aurelio Escobar, lo que hizo de esta empresa la primera protagonista de la fotografía revolucionaria (figura 14); Gerónimo Hernández trabajaba en el periódico maderista, *Nueva Era*, y fue el fotógrafo más vinculado a la presidencia truncada de Madero: lo acompañó desde el Castillo de Chapultepec hasta el Zócalo, donde capturó la entrada del presidente a la plaza (figura 15); el fotógrafo más involucrado a la rebelión orozquista parece haber sido Ignacio Medrano Chávez, “El gran lente” (figura 16); Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata, pero hubo otros conectados a ese movimiento, entre ellos Cruz Sánchez (figura 17); un personaje apellidado Hernández

<sup>28</sup> Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “A Fresh Look at the Casasola Archive”, *History of Photography*, número especial “Mexican Photography”, editado por John Mraz, vol. 20, núm. 3, 1996, 191-195.

<sup>29</sup> Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Los Casasola durante la posrevolución”, *Alquimia*, número especial: “Agustín Víctor Casasola. El archivo, el fotógrafo”, núm. 1, septiembre-diciembre de 1997, pp. 37-40.



parece haber sido el fotógrafo de Domingo Arenas, agrarista de la región de Puebla; los hermanos Cachú, Antonio y Juan, eran los fotógrafos más próximos a Pancho Villa; los constitucionalistas contaban con numerosos fotógrafos, aunque Jesús H. Abitia ha sido considerado “El fotógrafo constitucionalista” (figura 18); los fotoperiodistas metropolitanos trabajaban para revistas ilustradas cuyos dueños y editores eran, por lo general, conservadores, e incluso porfiristas; sin embargo, las publicaciones actuaban de manera camaleónica, pues cambiaban de línea para adaptarse a la turbulenta situación; algunos, como Eduardo Melhado, pudieron haber reconstruido gráficamente la Decena Trágica y, por lo tanto, podrían considerarse huertistas (figura 19).

No se confirmó mi supuesto de que el grueso de las imágenes revolucionarias se debía a fotoperiodistas, aunque, sin duda, los reporteros gráficos de la Ciudad de México hicieron una contribución importante; por ejemplo, cerca de la mitad de las imágenes de mis libros se deben a fotógrafos capitalinos. Sin embargo, éstos no abandonaban la ciudad con frecuencia, siendo incorrecta la suposición generalizada de que sus medios los enviaban a cubrir la guerra. En general, las revistas ilustradas obtenían imágenes de provincia de fotógrafos a los que llamaban “corresponsales”, pero que probablemente eran dueños de sus propios estudios. Creo que podría afirmarse que fotógrafos regionales y sus estudios (también aquellos que vendían imágenes a publicaciones locales y

nacionales cuando podían), fueron los que realmente capturaron escenas de la revolución, particularmente cuando se ligaban a una u otra facción. Sara Castrejón (una de las pocas mujeres que participó con una cámara) ofrece un ejemplo perfecto de las actividades de una fotógrafa de estudio durante esa época: conforme las distintas facciones ocupaban Teloloapan, Guerrero, ella las retrataba tanto en escenarios cerrados como en la calle, y también capturaba tomas a los que iban a ser ejecutados y a sus ejecuciones. Su imagen más poderosa es la de la combatiente coronela Amparo Salgado (figura 20). Al final, mi investigación fue importante para redefinir el papel de los Casasola, determinar los verdaderos autores de las fotografías, refutar la idea de que las firmas son prueba suficiente de autoría y establecer la participación de los fotógrafos de estudio regionales.

### Conclusión

Tanto el proyecto de Nacho López como la investigación de la fotografía de la Revolución Mexicana comenzaron con supuestos equivocados que de inmediato fueron descartados. La realidad descubierta resultó más rica que los prejuicios con que inicié ambos proyectos. Espero que la publicación de los resultados haya sido una contribución importante tanto para el conocimiento de la Fototeca Nacional como para un público más amplio, tanto nacional como internacional.



Figura 1. Nacho López, *Represión del movimiento henriquista*, Ciudad de México, 7 de julio de 1951 ©Núm. Inv. 405702, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 2. Nacho López, *Campesino leyendo un pedazo de periódico*, Ciudad de México, 1949 ©Núm. Inv. 386564, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figuras 3, 4 y 5. Nacho López, *Villa de Guadalupe*, Ciudad de México, 12 de diciembre de 1950 ©Núms. Inv. 374167, 374275 y 374261, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.







Figura 6. Nacho López, *Venezuela*, 1948 ©Núm. Inv. 405763, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IM-EX.



Figura 7. Nacho López, *Ciudad de México*, ca. 1950 © Núm. Inv. 405761, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



PARTE PLAZA POR MADERO



LES DIO TORTICOLIS

Allá va, partiendo plaza por la Avenida Juárez, con garbo, alero y cintura de avigao. Los hombres de todas las edades y condiciones vuelven la cabeza en forma tan increíble que muchos, al día siguiente, en días de torticollis. Les que le vienen pues atribuyen sus males y la cojera, la pelicia y la guerra de Corea pasaron a convertirse en problemas triviales.

91

ASI EN EL MUNDO



Cuando eso ocurre, cuando una guapa mujer parte plaza por Madero —y tan universal y humano es el fenómeno que lo mismo vale decir la Calle de Alcalá de Madrid o Campos Eliseos de París—, entonces es como el alegre, jubiloso toque de un clarín que despertará a todos a un mismo impulso juvenil y optimista, en que la vida se afirma triunfante y prometedora. Cuando eso ocurre, repetimos, entonces, para decirlo con la hermosas palabras de Barba Jacob, "el corazón anhela arder, arder". Y allí va ella, como una flor en movimiento, seguida por las miradas...



ELLA, INDIFERENTE

De los ojos de estos jóvenes brotaron chispas, miradas de relámpago y flechas que fueron a clavarse en la indolente figura de la hermosa mujer que indiferente —para comento de los transeúntes que provocó la— seguía su camino. Puede decirse como en el poema que "... quien la vio no la pudo ya jamás olvidar".

Figuras 8, 9 y 10. Nacho López, "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", *Siempre!*, 27 de junio de 1953, 22, 23 y 24, Colección de John Mráz, con el permiso de Martina Guitrón y Porto.





**LA BESTIA HUMANA EN AYOTZINGO.**—Cuadros son que ponen terror en el ánimo, los que se desarrollaron en ese desdichado pueblo, al sufrir un asalto por los fieros bandidos zapatistas que, como la mala hierba, crecen y se desarrollan, sin que sea posible destruirlos. Cómo quedó el Palacio Municipal después del furioso asalto, lo muestra elocuente-mente en que tantas fechorías com-

Figura 11. Samuel Tinoco, *Niños lloran junto a zapatistas fusilados en Ayotzingo*, enero de 1913, *Novedades*, 22 de enero de 1913 ©Núm. Inv. 63752, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 12. Anónimo, *Tropas de Figueroa* ©Núm. Inv. 6075, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.





Figura 13. Anónimo, *Tropas de Madero* ©Núm. Inv. 33510, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 14. Aurelio Escobar Castellanos por la agencia H. J. Gutiérrez, *Revolucionarios maderistas, retrato de grupo*, Chihuahua, abril de 1911 ©Núm. Inv. 373835, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 15. Gerónimo Hernández, *Presidente Francisco I. Madero llega al Zócalo*, Ciudad de México, 9 de febrero de 1913 ©Núm. Inv. 37186, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-EN-MX.





Figura 16. Ignacio Medrano Chávez ("El Gran Lente"), Fuerzas oroquistas en espera de Pascual Orozco para firmar el "Pacto de la empacadora", el general David de la Fuente parado sobre la silla, Chihuahua, 6 de marzo de 1912 ©Núm. Inv. 36809, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 17. Amando Salmerón, *Emiliano Zapata a caballo*, Chilapa, marzo de 1914 ©Núm. Inv. 63434, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.





Figura 18. Jesús H. Abitia, *General Álvaro Obregón en su cabalgadura*, ca. 1914 ©Núm. Inv. 374012, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinifon-MX.



Figura 19. Eduardo Melhado, *Soldados con cañón*, Distrito Federal, febrero de 1913 ©AGN, Fondo Propiedad Artístico y Literaria, Melhado, Decena Trágica, 7.



Figura 20. Sara Castrejón, *Coronela Amparo Salgado*, Teloloapan, Guerrero, 1911. Cortesía de Consuelo Castrejón.

# 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*,<sup>1</sup> 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*,<sup>2</sup> la cual

\* Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

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

<sup>2</sup> 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*,<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup> que esbozaba algunas propuestas para una visión de conjunto de la historia fotográfica mexicana desde una perspectiva estética,<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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?

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

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

<sup>5</sup> “[...] 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.

<sup>6</sup> *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.

<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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-

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

<sup>9</sup> *Ibid.*: 119-121, 142 y 149-151.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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-

<sup>11</sup> “¿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*.

<sup>12</sup> 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”.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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

<sup>13</sup> Véase Eugenia Meyer, *op. cit.*: 7

<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> y poco después con trabajos como *Fuga mexicana* de Olivier Debrouse.<sup>16</sup>

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

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

<sup>16</sup> 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 bóveda 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!



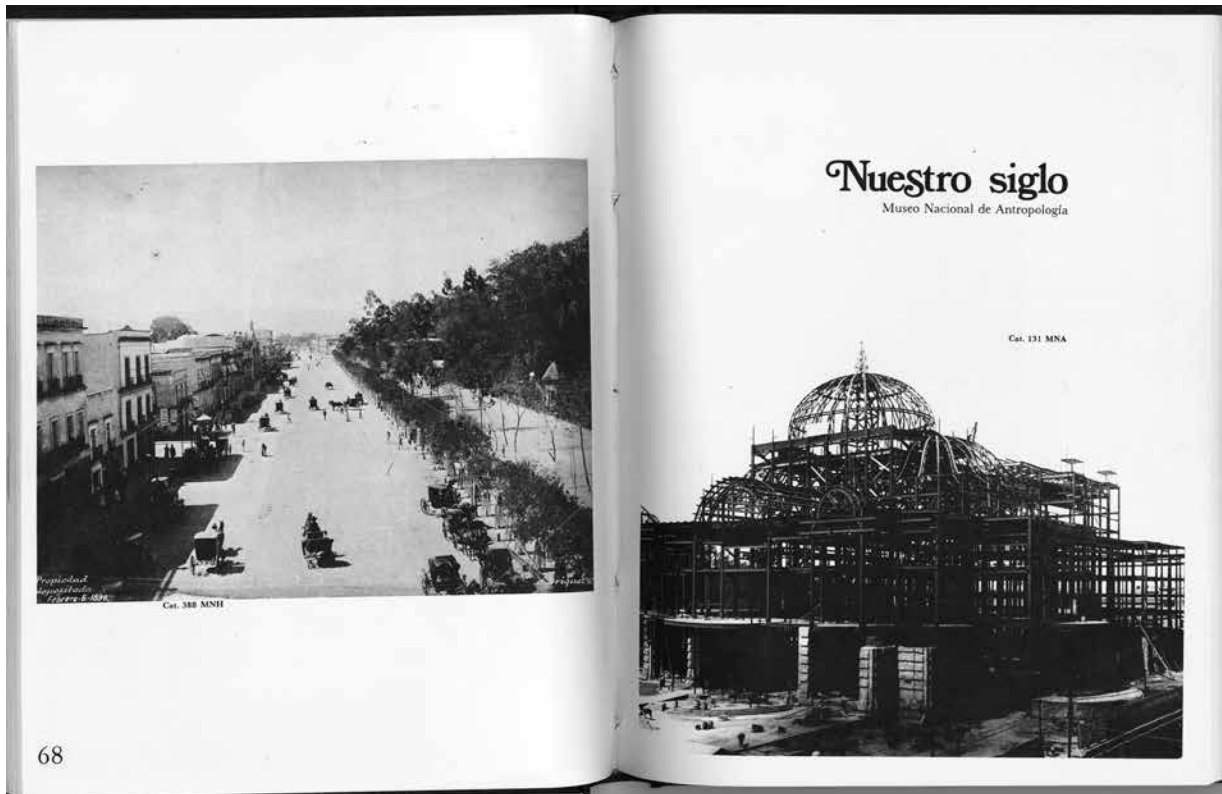


Figura 3. Doble página de *Imagen histórica de la fotografía en México*. La perspectiva de la avenida Juárez y el costado sur de la Alameda captada por la cámara de Alfred Briquet en 1898 contrasta con la toma cerrada de Hugo Brehme sobre la estructura del Palacio de Bellas Artes en proceso de construcción,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

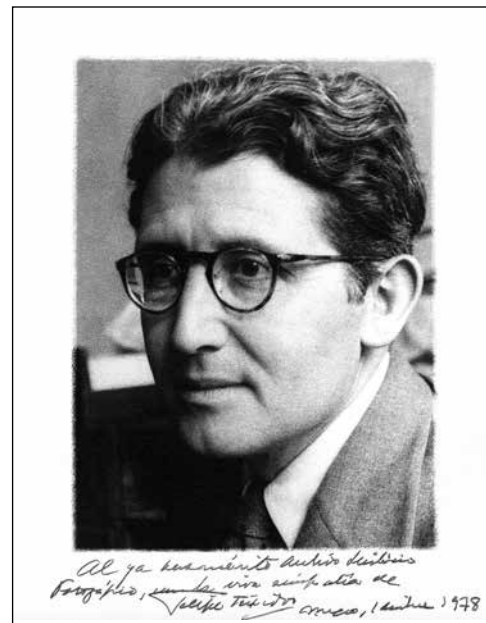


Figura 5. ©Núm. Inv. 419630, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IN-MX, retrato anónimo de Felipe Teixidor hacia 1945 dedicado "Al ya benemérito Archivo histórico fotográfico [de Pachuca, Hidalgo] con la viva simpatía de Felipe Teixidor [rúbrica]. México, 1 de diciembre de 1978", el mismo año que éste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





Figura 6. C. B. Waite, ©Núm. Inv. 466613, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-EN-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.



## Fotografía de los gobernantes de México

Claudia Canales\*

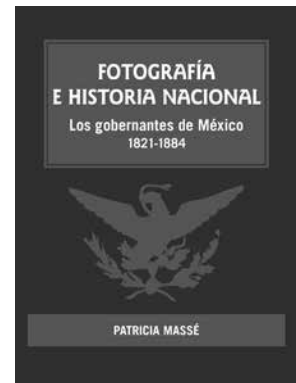
Patricia Massé, *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México: 1821-1884*, México, INAH (Testimonios de Archivo, 11), 2017, 290 pp., con anexos y reproducciones fotográficas.

Es difícil objetar un trabajo de Patricia Massé. Desde hace años ella nos ha acostumbrado a su tratamiento cuidadoso de las fuentes visuales y al análisis detenido de éstas, a la reflexión mesurada y a la hipótesis cautelosa. El hermoso volumen que nos ocupa, y que entró en circulación en el segundo semestre del 2018, no es la excepción. Su tema, la *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México, con título legal o por medio de la usurpación*, publicada en 1874 por los fotógrafos asociados Antíoco Cruces y Luis Campa, ciertamente se presta para abordar innumerables asuntos: el género del retrato propiamente dicho; el poder de la imagen para ejercitar o inventar la memoria individual y colectiva; la relación siempre compleja entre íconos y textos; la coyuntura histórica en que florecieron los álbumes, calendarios y galerías de personajes; la dimensión autoral de esa índole de obras; las distintas visiones de la historia que pueden entrecruzarse detrás de cada conjunto de efigies; el proceso mediante el cual algunas de ellas ingresarían al panteón nacional..., en fin. La lista es muy larga.

Me atrevo a afirmar, sin embargo, que Patricia Massé ha sabido desentrañar varios asuntos sustanciales en los tres capítulos iniciales de este

\* Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

Texto leído el 12 de septiembre de 2018 en el auditorio Fray Bernardino de Sahagún del Museo Nacional de Antropología del INAH.



libro, capítulos que en cierto modo se adelantan a las preguntas naturales de cualquier lector atento, a la vez que plantean otras que acaso escaparían a muchos no familiarizados con estos menesteres. Al escribir estas líneas no puedo dejar de imaginarme a Paty, sentada ante su mesa trabajo en la Fototeca Nacional, allá en Pachuca, mirando con lupa el soporte de cartón de cada tarjeta de visita, cada leyenda al reverso, cada detalle en el papel de albúmina; y anotando en su cuaderno, cual diligente detective, un dato a comprobar, una duda que esclarecer, un signo de interrogación que acota temporalmente lo que parece enigmático y después se tacha con satisfacción o alivio, porque en la oscuridad se ha hecho la luz. Aunque sea poquita.

Por su parte, los dos capítulos finales reúnen la versión original de la *Galería...*, así como los tres retratos que se sumaron a la segunda edición, de 1884, cuando la sociedad fotográfica ya se había disuelto y Antíoco Cruces hubo de gestionar nuevamente los derechos de autor para lo que esta vez denominó *Colección de 53 gobernantes de México o presidentes de la República Mexicana*. En el curso de 10 años, esto es, en el lapso transcurrido entre la *Galería...* y la *Colección...* se habían sumado tres nombres al elenco: Juan N. Méndez, Manuel González y Porfirio Díaz. Pero, ¿y quién fue Juan N. Méndez?, se preguntarán algunos, un tanto intrigados; ¿y qué hace allí, en lugar de José María Iglesias, que en su condición de presidente de la Suprema Corte de Justicia, en 1876 se había ostentado sucesor legítimo de Lerdo de Tejada? Pues todo eso lo explica minuciosamente en este volumen Paty Massé, quien no se arredró ante el problema fundamental de su materia de trabajo: la dispersión.

Antes de ahondar en ella, en la dispersión, quisiera señalar varios aspectos interesantes del título de las dos ediciones de Cruces y Campa, aspectos sugerentes en más de un sentido. A mi juicio, el primer detalle del título digno de mención es que prescindiera del calificativo “fotográfico”, el cual parecería casi obligado para dar cuenta desde el inicio de la naturaleza del conjunto. Esta omisión, desde luego deliberada, es particularmente significativa en tratándose de conceptos como los de *galería* y *colección*, que en el siglo XIX remitían de manera inmediata a los ámbitos artísticos, sobre todo a la pintura. El segundo aspecto llamativo es que la *Galería...*, particularmente, no sea de retratos ni de efigies ni de imágenes, sino de individuos, de *personas* (galería de personas que han ejercido el Mando Supremo). De este modo, al equipararse las representaciones visuales con sus referentes, es decir, al identificarse el retrato con el propio retratado, la imagen con la cosa, se reforzaba sutilmente en el público la muy extendida creencia de que los productos de la cámara no sólo eran idénticos al mundo físico que captaban, sino que poseían con éste una conexión especial, una relación que no tenía ningún otro medio de representación. Y en ello había cierta verdad, aunque ignoro si la captaría el público de entonces.

Un tercer aspecto que vale la pena señalar respecto al título es que Cruces y Campa parecerían haber sido conscientes, *avant la lettre*, de la equidad de género, al emplear el término “personas” en lugar de “hombres”, pese a que éstos habían conformado, como lo siguen haciendo, la nómina completa de mandatarios mexicanos. Fácil es comprender la razón de esta concesión de los fotógrafos a las mujeres, o más que a las mujeres, a su graciosa majestad Carlota de Bélgica, quien habiendo ejercido en ciertas coyunturas del Segundo Imperio algunos poderes y funciones propias del soberano, merecía su inclusión en el repertorio, aún desde la sutileza del encabezado. Pasados siete años desde el fin del imperio del Habsburgo y la creación de la *Galería...*, me pregunto si el dato no es elocuente de una actitud cuando menos reverencial hacia la

Monarquía, aunque no estoy capacitada para ahondar en esa disquisición, que me desviaría un trecho.

Para terminar con el tema del título, no puedo pasar por alto, como tampoco lo hace Patricia Massé, el criterio con que los fotógrafos integraron su *Galería...*, un criterio que la autora generosamente califica de “incluyente e impreciso”, pero que también podríamos llamar salomónico y oportunista. Dispersa ya la otrora unida familia liberal, enfrentados por el poder muchos de sus integrantes y aún abiertas las heridas de los conservadores y ultramontanos derrotados, no parecía conveniente establecer un panteón monocromático, sino más bien uno que diera cabida a tirios y troyanos: los legítimos y los espurios, los civiles y los militares, los reincidentes, los fugaces y los fugados, los célebres y los ignotos... en fin. Entre los muchos aspectos que ilustra esta iconografía de Cruces y Campa figura, como bien señala la autora, ese momento mexicano en que la memoria nacional estaba en plena construcción y todavía no se petrificaba en monumentos unánimes, pese a que casi todas las banderías coincidieran ya en que el movimiento de Independencia había sido el hito fundacional de la nación.

Salvado el riesgo de malquistarse con unos o con otros, conscientes de que quizá cada quien tenía en su corazoncito a sus mandatarios favoritos, nuestros fotógrafos optaron por aquellos que llegaron al poder tanto por la vía legal como por medio de la usurpación. Massé nos hace ver en su erudito estudio que ese criterio tampoco se aplicó a rajatabla, en vista de la coyuntura política de mediados de la década de los setenta del siglo XIX, cuando Porfirio ya se perfilaba como el hombre providencial del país. Ése es el motivo por el que, inexplicable y anacrónicamente, él cierre con broche de oro la *Galería...*, bajo el argumento de que había ocupado la capital como general en jefe del ejército republicano tras el triunfo liberal de 1867. Al lanzarse la segunda edición de la obra, esto es, la llamada *Colección...*, Díaz se encaminaba hacia la primera de varias reelecciones.

Ahora bien, además del título y sus implicaciones, el otro tema que me interesa es justamente el de la dispersión. Cabe subrayar que ésta es la primera vez que los 51 o 53 soberanos retratos de Cruces y Campa están realmente reunidos, es decir, juntos, en una misma publicación. Si eso no bastara para establecer la importancia de este volumen, convendrá desde luego para subrayar la dedicación de su autora, quien rastreó en muy diversos acervos un todo siempre disgregado, un conjunto que nunca fue tal más que en el proyecto que concibieron, registraron y realizaron sus autores, guiados desde luego por el interés mercantil —al fin y al cabo eran comerciantes—, pero también por la importante tradición iconográfica de los héroes y próceres que ya existía en México.

Se remontaba ésta al primer año de la vida republicana, con el *Calendario histórico y pronóstico político* que José Joaquín Fernández de Lizardi hizo acompañar de aguafuertes de Luis Montes de Oca; a los retratos en cera de algunos participantes de la Independencia modelados por José Francisco Rodríguez; a las representaciones de algunos próceres realizadas por el grabador Claudio Linati en la tercera década del siglo: el *Álbum mexicano*, editado en 1843 por el francés Prudhomme, con impresiones litográficas de Maurin y Thierry; a la serie de óleos de los insurgentes que Maximiliano encomendó a la Academia de San Carlos para colocarlos en Palacio Nacional, y por último, a los *Hombres ilustres mexicanos* que Eduardo Gallo congregó en varios volúmenes, con retratos litográficos de Santiago Hernández impresos por Hesiquio Iriarte.

Ahora bien, salvo los retratos en cera —trasunto escultórico más que gráfico— y los óleos imperiales —destinados originalmente a ser exhibidos—, todas las obras mencionadas se convirtieron en libros, publicaciones que al aunar imágenes y textos comunicaron en su momento diferentes versiones del pasado inmediato, de los protagonistas sobresalientes de la insurgencia y la corta trayectoria republicana, o bien, simplemente de los hombres y los hechos dignos de conmemorarse. Su capacidad discursiva

radicaba, pues, en la secuencia y disposición de los recursos iconográficos y textuales, cuyo conjunto poseía un principio y un fin, al margen de que los lectores compartieran o no la orientación de su contenido. Mas no fue ése el caso de la *Galería...* de Cruces y Campa, quienes, curiosamente, jamás reunieron en un álbum o un volumen la totalidad de su esfuerzo. Massé sugiere incluso que las series de retratos que con fines publicitarios o promocionales obsequiaron a los directores de los dos diarios ideológicamente más distantes de la época, *El Siglo Diecinueve* y *La Iberia*, esas dos series, digo, no fueron iguales. Acaso porque los fotógrafos determinaron su elección a partir de las filias y fobias partidistas de los destinatarios.

Dicho en otras palabras, las tarjetas de visita con los retratos de los presidentes fueron algo parecido a un modelo para armar que cada cual podía articular a su antojo, seguramente con base en sus preferencias políticas, pero no nada más. Dada la naturaleza misma de lo fotográfico, su condición de fragmento, su reproductibilidad infinita, su vocación polisémica y promiscua, no puede descartarse que muchos compradores hayan adquirido algunas de esas imágenes con base en gustos estéticos, resonancias afectivas del pasado, práctica del coleccionismo en boga, o bien, como objetos con funciones fetichistas diversas. En otras palabras, para hacer una colección a modo de sus aficiones públicas y privadas.

Como autor de los textos de elegante tipografía que aparecen al reverso de las imágenes, Basilio Pérez Gallardo meramente apunta las señas cronológicas básicas del mandato de los retratados, con muy escasos enlaces explícitos al antes y el después, en un esfuerzo de neutralidad y síntesis semejante al de una ficha de identificación criminal. La mirada acuciosa de Patricia Massé nos revela, sin embargo, varias inconsistencias de esa presunta neutralidad sintética, lo que me lleva a preguntarme si realmente puede hacerse un inventario sistemático de un grupo de personas. La *Galería...* de Cruces y Campa, por lo pronto, no lo es.

Y me parece que tampoco es un discurso histórico ni una aproximación a una historia gráfica, aun cuando muchas de sus efigies hayan tenido más tarde, una vez insertas en relatos o libros diversos, funciones didácticas o conmemorativas importantes, tal como explica la autora en el tercer capítulo del volumen. Lo que éste nos muestra, y tal es su valor, es la manera en que el medio fotográfico se sumó a la necesidad de identificación de los rostros del poder, rostros que gracias a la cámara llegaron por primera vez al público “tal como eran”, es decir, supuestamente no mediadas por la subjetividad de algún artista. En este sentido, es por demás interesante la información sobre quienes posaron realmente en el estudio de Cruces y Campa, quienes lo hicieron de manera específica para el proyecto de formar la Galería..., y quienes llegaron a ésta por mediación de la gran facultad de la fotografía, a saber, poder representar (y reproducir al infinito) una representación previa. Se trata de temas de particular interés, aún para la gestión legal de los derechos de autor, según señala Patricia Massé en una parte de su texto que no tiene desperdicio, y que se complementa en la magnífica sección de anexos.

Al hablar de este libro, *Fotografía e historia nacional...*, al leerlo, hojearlo, revisarlo y pasar la mano sobre su fino papel, no puedo evitar pensar en la larga tradición que nos liga al retrato como objeto entrañable o artefacto sagrado. En esa tradición subyace nada menos que la idea de lo humano alojada en la cabeza y el corazón, órganos que abarcan precisamente los retratos de busto o de ovalito, como éstos de Cruces y Campa.

Este volumen que se suma a la lista de publicaciones de mi amiga y colega Patricia Massé, corroborando una vez más su magnífico oficio de fotohistoriadora, está hermosamente editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y es un placer recorrer sus páginas. Estoy segura de que será muy leído y citado, y que motivará, como lo ha hecho en mí, muchas inquietudes, reflexiones y hallazgos.

## La miss que no vio el universo

Martha Santillán Esqueda\*

Monroy Nasr, Rebeca, *María Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo*, México, INAH (Historia. Serie Logos), 2018, 475 pp.

A partir de la segunda mitad del siglo XX fue cada vez más común la celebración de concursos de belleza femenina. Detrás de este fenómeno mediático que se sostiene —y que busca sostener— en estructuras de género patriarcales, las mujeres son vistas a través de parámetros que, establecidos en Occidente y considerados universales, idealizan desde una mirada autoritaria-viril un cuerpo-objeto femenino para la mirada masculina.

En la historia de este concurso (que tuvo una primera etapa en las décadas de 1920 y 1930, y que se formalizó finalmente como *Miss Universo* en 1952), las mexicanas Lupita Jones, en 1991, y Ximena Navarrete, en 2010, se coronaron cada una como “la mujer más hermosa del universo”. Con ello se demostraba que México podía exportar parámetros de belleza al mundo; sin embargo, lo que se evidenciaba en realidad era que las mujeres en nuestro país también se ajustaban a tales variables de “perfección”.

Muchos años antes de Lupita Jones y de Ximena Navarrete, en 1928, en el país hubo una “señorita México” que causó revuelo: se llenaron planas de periódicos con narraciones e imágenes mostrando su rostro jovial y su cuerpo completo modelando vestidos y trajes de baño. Sus andanzas durante el concurso en México y su participación en *Miss Universe* en Galveston, Texas, circulaban por la radio. De aquella “señorita México” trata el libro *María*

\* Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.



*Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo.* En su investigación, Rebeca Monroy Nasr se da a la tarea de rastrear los pasos de esta mujer desde 1928 hasta su muerte en 1992 (meses después, cabe decir, de la coronación de Lupita Jones como la primera mexicana ganadora del certamen).

Detrás de estos concursos confluyen una variedad de procesos políticos, económicos, sociales, culturales, que son también personales. En tal sentido, el libro estudia el contexto histórico que vivió María Teresa para comprender la existencia de esta mujer que, tras haber triunfado como “Señorita México” y haber conseguido un honroso noveno lugar en el concurso internacional celebrado en Galveston, contrajo nupcias con un militar de oscuro pasado, a escondidas, 20 años mayor que ella, a quien asesinó tras descubrir que era casado. Finalmente dedicó su vida después del juicio, en cuerpo y alma, a la docencia.

Los certámenes internacionales de belleza femenina habían iniciado en Estados Unidos en 1926. En nuestro país, el diario *Excelsior*, artífice y patrocinador en 1928 del concurso “Señorita México”, se encargó de llevar a María Teresa de Landa al país del norte, ganadora de aquella edición, en medio de una gran cobertura. Tras de su retorno vino la boda y la decisión de apartarse de la vida pública. Sin embargo, a los pocos meses, en 1929, De Landa fue enfocada por las cámaras fotográficas e interpelada por los reporteros; volvió a las páginas de *Excelsior* y de otros diarios, pero en esta ocasión por otra causa menos glamorosa.

En razón de su triunfo y su tragedia, María Teresa de Landa ha llamado la atención de diversos historiadores. Sin embargo, el acierto de Monroy Nasr radica en ocuparse de este personaje más allá de las anécdotas, y dedicar una buena parte del libro a lo acontecido en su vida después del crimen y hasta su fallecimiento.

La investigación se inscribe en el marco de una historia cultural que dialoga con la historia de la imagen fotográfica, de las mujeres y de las transgre-



siones. Uno de los intereses prioritarios gira en torno a las fotografías (tomas impresas en diarios, en el expediente judicial y en los títulos académicos), desde las cuales se recuperan posturas corporales y formas de vestir, incluso las emociones, deseos y sufrimientos de María Teresa de Landa; es decir, Monroy Nasr apuesta por una historia de la imagen femenina.

Para dicho efecto, la autora se sirve de un muy amplio *corpus* visual para utilizar la imagen como fuente de análisis de representaciones, pero también como objeto de estudio. Monroy Nasr las usa exclusivamente, asegura, a manera de “cita, no se describen; se ahonda en lo que visualmente es evidente, pero el trabajo del lector será descifrar dichas imágenes”. Con ello, la autora invita a que la “intertextualidad de las imágenes” se logre con la interpretación que el lector haga de las mismas, y con ello “derrocar el analfabetismo visual que tanto nos rodea” (p. 45).

Pero el libro no es únicamente una historia de la imagen o a través del retrato; es una investigación amplia que se nutre de una variedad de fuentes hemerográficas (en particular del diario *Excelsior*), de entrevistas, del expediente militar de Vidal, de la carpeta académica de María Teresa en su largo tránsito por la universidad como estudiante y como docente.

Monroy Nasr se da a la tarea de reconstruir los factores que confluyeron en lo que ella llama el “*affaire* Teresa de Landa” para entender sus deseos y el riesgo moral y social que implicó posar en traje de baño, los motivos del crimen y el por qué se dedicó al estudio; en otras palabras, entender la forma en que una mujer construía su feminidad en función de lo que su espacio y su tiempo le proveía. Al seguir la pista de “señorita México”, el libro va edificando un eje de análisis para explicarse, no sólo su triunfo y su crimen, sino la construcción, de acuerdo a los imaginarios y las mentalidades de la época, en torno a la victoria, la transgresión y su vida en la docencia.

Así, otro interés del libro se relaciona con la historia de las mujeres y la comprensión de los

esquemas de género existentes en un momento coyuntural de la historia del país, cuando las mexicanas comenzaron a verse favorecidas por las transformaciones resultado de la gesta revolucionaria. Ciertamente, tras la lucha armada se trastocó de manera importante la vida cotidiana, que en el caso particular de las mujeres fue radical gracias al nuevo marco jurídico establecido en la Constitución (1917) y las leyes del Divorcio (1914) y de Relaciones Familiares (1917). Cambios que acontecieron en la década de 1920 en el marco de tensiones importantes.

En dicho contexto, Monroy Nasr muestra cómo *Excélsior* buscaba colaborar en la consolidación de esquemas de género patriarcales decimonónicos. Este diario, férreo defensor de la moral tradicional, promovió a partir de 1922 el “Día de las Madres” y hacia finales de la década de 1930 —y con más fuerza en la de 1940— “los concursos de las madres prolíficas”. En este sentido, el concurso “Señorita México”, señala la autora, es también parte de ese movimiento conservador.

A través del certamen de belleza se promovía la idea de que las mujeres debían servir al hombre y abocarse al matrimonio, con las subsecuentes obligaciones domésticas y maternas. De tal suerte se configuraba un ideal de belleza femenina “modernizado” que se completaba al destinarse para aquellos fines. Por ello, los diferentes gremios de trabajadores (como la sección obrera, la ferrocarrilera o la estudiantil) apoyaban sin reparo a las diversas participantes del concurso “Señorita México”. La belleza femenina, al hacerse pública a través de eventos de este tipo, se exhibía como un objeto preciado y deseado que el varón podía apropiarse para sí.

Aquella vertiente conservadora, a la cual se suscribía *Excélsior*, tenía como finalidad contraponerse a los avances del feminismo de la década de 1920, que buscaba derechos políticos y sexuales para las mexicanas; aunque también se convierte, afirma la autora, en una oportunidad para que el diario vendiese más ejemplares y se colocara como un actor importante en los años de conformación

del Estado posrevolucionario. Emulando, cabe decir, estrategias provenientes de Estados Unidos, tales como la celebración del “Día de las Madres” y los certámenes de belleza.

Otra línea de estudio se articula en torno al homicidio; en particular a la temática de la transgresión en relación con los esquemas de género dominantes. El libro de Monroy Nasr nos permite entender por qué, en el marco de un contexto con esquemas de género en tránsito, con crisis política y vicisitudes jurídicas, María Teresa de Landa optó por matar al “amor de su vida” tras descubrir en las páginas del periódico que su marido estaba previamente casado, que tenía dos hijas y que la esposa legítima lo acusaba de bigamia por no cumplir con sus deberes sociales y económicos como esposo y padre.

Rebeca Monroy propone que esta “autoviuda” disparó —y fue absuelta— justamente en sintonía con la moral imperante. Entender cómo tomó ella esa decisión, implica comprender que ésta, como todas las decisiones humanas, son históricas; esto es, que se supeditan a un tiempo y un espacio específico, donde los sujetos se construyen como tales en función de un contexto y de sus circunstancias. Así se entrecruzan temas como el honor, la honra femenina, el matrimonio y el divorcio, los cambios jurídicos, la familia, el amor...

Por último, es importante destacar que este libro forma parte de un movimiento historiográfico de reciente factura en nuestro país. La historia que se ocupa de los fenómenos sociales y culturales del siglo xx —en los que podemos contar la vida de las mujeres, las relaciones de género, las transgresiones— se elabora desde hace poco y por un grupo pequeño de especialistas. Así, al encuadrarse *María Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo* en dichas preocupaciones, se convierte en referencia para los estudios que se ocupan de temas que transitan por las representaciones y las mentalidades, el crimen y la justicia, el género y las mujeres, que pretenden armar un complejo acertijo del pasado de nuestro país, en un periodo todavía escasamente estudiado.

## “Brassaï”. El ojo de París

Ernesto Peñaloza\*

Peter Galassi, Stuart Alexander y Antonio Muñoz Molina, *Brassaï*, Madrid, INBAL-Secretaría de Cultura/Fundación Mapfre, 2019, 368 pp. con ilustraciones.

El libro *Brassaï* es parte importante del proyecto internacional “Brassaï. El ojo de París”, exposición itinerante que concluirá su periplo en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y que fue posible gracias a la conjunción de voluntades y la participación institucional de la Secretaría de Cultura, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), del Estate Brassaï Succession y de las fundaciones Mapfre y Mary Street Jenkins. El libro, elegantemente encuadernado, está conformado por más de doscientas fotografías magníficamente impresas, divididas en 18 apartados y tres ensayos.

El texto principal, escrito por Peter Galassi, es producto de 20 años de trabajo, de una investigación exhaustiva en bibliotecas, archivos y museos. La revisión de miles de fotografías originales, de la bibliografía existente —incluyendo los catálogos de exposiciones—, de las muchas entrevistas que concedió el artista y de su correspondencia personal, son la base tanto de un estudio erudito sobre la vida y obra de este gran fotógrafo francés de origen húngaro como del proyecto curatorial para la exposición itinerante en México (marzo-junio del 2019).<sup>1</sup>

El ensayo alusivo está estructurado en cuatro partes: en la primera se describe pormeno-

\* Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

<sup>1</sup> La exposición fue programada entre los meses de marzo y junio de 2019.

rizadamente la vida de Brassaï, Gyula Halász (Brasso, 1899-París, 1984), en su natal Hungría, y posteriormente en Berlín, adonde llega con la ilusión juvenil de formarse como pintor o escultor, aunque, por azares del destino termina ejerciendo el oficio de periodista y, con ello, ejercitándose en la práctica de escribir, que será una constante a lo largo de su vida. En febrero de 1924 se establece en París con el firme propósito de retomar sus aspiraciones de artista; sin embargo, los primeros cinco años en la capital francesa serán de un vagabundeo frenético por sus calles, mercadillos, librerías de segunda mano y lugares bohemios, como el café du Dôme y el café de la Rotonde, lugares donde aprenderá la lengua y conocerá a pintores, actores, músicos y, sobre todo, a escritores. Sin faltar los rufianes, proxenetas, chicas galantes y demás personajes marginales que poblaban también las noches de Montparnasse.

A finales de 1928 comienza a colaborar con su paisano y fotógrafo André Kertész, como redactor, para varias de las revistas ilustradas que surgieron por esos años. Un año más tarde aprende a usar la cámara y a resolver las dificultades técnicas para conseguir imágenes en condiciones escasas de luz. Según Galassi, es a mediados de octubre de 1931 que Brassaï (el de Brasso, lugar de origen de Halász) comienza su carrera como fotógrafo al llevar 100 copias montadas a la revista *Vu* sobre la vida nocturna de París, de las cuales publicaron 20 y que posteriormente conformarían *Paris de nuit*, de 1932, uno de los libros canónicos en la historia de la fotografía.

Gran parte de la obra más conocida de Brassaï es de la primera mitad de la década de los años treinta, coincidiendo con el auge de las revistas ilustradas en Francia y en otros lugares del mundo. Su difusión tuvo lugar principalmente por estos medios. Galassi lo ve como un enfrentamiento incongruente de dos culturas divergentes: por un lado, el nacimiento de una vibrante tradición artística de fotografía pura y, por otro, el ascenso de la fotografía como motor del lucrativo negocio de las comunicaciones de masas.

Sus libros *Paris de nuit*, *Voluptés* de París (Placeres de París) y su participación en la lujosa revista surrealista *Minotaure*, fueron los principales canales para que su obra llegara al público y, en poco tiempo, le diera prestigio internacional.

En la segunda parte del ensayo, Galassi describe detalladamente las cámaras que usó Brassai, así como la técnica utilizada en sus tomas nocturnas para aprovechar las luces del alumbrado público de manera indirecta, anteponiendo la fronda de los árboles o buscando ángulos para que no predominara en el encuadre. Su gusto por los reflejos y las atmósferas logradas en noches con niebla usando, entre otros recursos, las luces de los faros de automóviles. Sus encuadres con geometrías atrevidas, muy en sintonía con la *Nueva visión*. Su incursión en la macrofotografía con fines publicitarios, sus tomas que sugieren significados no intencionados (misterio, surrealismo), su producción retratística y los desnudos (tema que abordó también en dibujo y escultura). Hay que acreditar que el ensayo no trata su incursión en la fotografía de moda, por no formar parte del proyecto curatorial.

En la tercera parte, el autor trata lo referente al paisaje de la noche y a la vida nocturna, analizando tradiciones literarias, pictóricas, y como un interés hasta cierto punto morboso de las revistas de la época.

Cabe señalar que después de los cinco años en que Brassai vivió intensamente la noche parisina, llegó a conocerla como pocos (por su habilidad para moverse tanto en las altas esferas sociales como en los bajos fondos). Quizá por ello, uno de sus primeros objetivos como fotógrafo fue hacer su registro visual y así lo menciona:

Estaba ansioso por penetrar en ese otro mundo, este mundo de los márgenes, el mundo secreto, siniestro, de los mafiosos, los marginados, los tipos duros, los chulos, las prostitutas, los drogadictos, los invertidos. Equivocado o no, yo sentía en ese momento que este mundo subterráneo representaba el París menos cosmopolita, el más vivo y más auténtico que en estas facetas pintorescas de su

inframundo se había conservado de generación en generación casi sin alteraciones, el folklore de su pasado más remoto (p. 46).

Tradición que había descrito Émile Zola y Balzac (la prostitución y el crimen como protesta social), Guy de Maupassant o escritores contemporáneos a Brassai, sus amigos varios de ellos: Pierre Mac Orlan, Francis Carco, Roland Dorgelès y André Warnod. También pintores como Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, entre otros, habían dejado su testimonio de este “mundo secreto”. Incluso, desde finales del siglo XIX, las caricaturas en revistas como *Le Rire*, *Le Sourire*, *Le Frou-frou*, por mencionar algunas, reproducían la noche parisina —más complacientes que críticas y a veces de manera cómica—, los mismos vicios de los que se reían.

Galassi resume: “En el ‘París secreto’ de Brassai, los bajos fondos que retrató en su fotografía a principio de los años treinta eran a la vez una realidad y un mito muy elaborado... Las grandes fotografías de Brassai entroncaban y prolongaban el largo y fructífero toma y daca entre la vida y el arte”.

Quizá lo valioso y trascendente de estas imágenes de Brassai es que fueron, justo, un registro de algo que desaparecería irremediamente después de una larga tradición. Téngase presente que en Francia se prohibieron los burdeles el 13 de abril de 1946. Aunque legal hasta esa fecha, la prostitución era parte integral del entorno social del mundo del crimen, así, de manera frecuente, coincidían en los sórdidos salones de baile o *bals musette*. Muchos de estos salones se ubicaban en la famosa *rue de Lappe*.

Este aspecto también interesó a las revistas ilustradas, y había tal interés del público que se editaron varias publicaciones en esta línea como *Déetective* y otras (en México se imprimió, de 1939 a 1969, *Magazine de Policía*, como suplemento del periódico *Excelsior*, inspirada en las revistas francesas descritas).

En esta parte, Galassi analiza el gusto de Brassai por aprovechar las posibilidades que daban los





reflejos de los espejos, construyendo una genealogía con algunos pintores impresionistas. Igualmente, se detiene en el registro realizado por Brassai del mundo homosexual en el salón *Le Monocle*, haciendo el mismo ejercicio de trazar filiaciones (la comparación de los dibujos eróticos de otro húngaro, Marcel Vertès con las fotografías de Brassai). Destaco en este punto el análisis que hace de las imágenes de la alta sociedad parisina. Registro fotográfico amplio, vibrante y poco conocido. En este libro y en sala se pueden apreciar varios buenos ejemplos.

En el final de su texto, Galassi comenta algunos foto-reportajes o secuencias como puestas en escena. Brassai no intentaba ocultarlo y en ocasiones, incluso, lo hacía como un juego intencional (fotos de Barcelona-Joan Miro), sugiriendo Galassi la influencia de Brassai en algunos cineastas de la época, como Trauner, en temas y atmósfera en un subgénero que se conoce como el *film noire*, que comenzó después de las imágenes de Brassai en fotógrafos como el inglés Bill Brandt. Aquí me llama la atención que Galassi no se interese en analizar ciertos paralelismos entre Brassai y Manuel Álvarez Bravo, en cuanto temas —gente dormida en lugares públicos— e influencias mutuas —Atget—. El final del ensayo de Galassi es persuasivo respecto a lo hasta ahora expuesto:

La elocuencia ficcional de las fotografías de Brassai es tan crucial en su arte como el implacable vocabulario factual a través del cual se expresa. Su apasionada exploración de los bajos fondos parisinos fue una aventura personal que implicaba un riesgo genuino... Pero desde el punto de vista artístico no era una incursión en terrenos inexplorados, y, por otro lado, las fotografías no constituyen un reportaje. El objetivo de Brassai y su éxito perdurable consistió en reimaginar una mitología absorbente con un rico pasado en la literatura y las artes visuales, y transponerla al medio descriptivo de la fotografía del modo más visceral e inmediato (p. 71).

El segundo capítulo del libro-catálogo es de la autoría de Stuart Alexander y trata sobre la obra publicada de Brassai en la prensa ilustrada. Alexander analiza en profundidad lo que Galassi boceta en su ensayo y amplía la información biográfica del fotógrafo, sus artículos publicados en Berlín y su trabajo posterior a la Segunda Guerra Mundial en publicaciones como *Harper's Bazaar*. Su texto nos cuenta sobre su relación con Gilberte, su esposa y gran compañera de viajes y auxiliar en el proyecto *Le Paris secret des années 30* y en varias exposiciones.

Stuart Alexander aclara que la mayoría de las fotografías realizadas por Brassai antes de la Guerra no fueron encargo de las revistas, “él estaba en sintonía con su época, con lo que querían las revistas y con su propia vocación estética”, mientras que las que realizó en la posguerra, principalmente para *Harper's Bazaar*, eran encargos o sugerencias que él desarrolló en completa libertad y dejando espacio y tiempo para sus otras pasiones, el dibujo, la escultura y, principalmente, la escritura.

A Stuart Alexander le debemos también en este libro una espléndida y completa cronología ilustrada y, junto a Peter Galassi, una bibliografía seleccionada y anotada de los escritos sobre Brassai.

En el último ensayo del libro, llamado “Brassai y el espíritu literario de la fotografía”, del escritor español Antonio Muñoz Molina, se describe detallada y espléndidamente la relación de Brassai y la

literatura, su amistad con Henry Miller, su admiración y conocimiento de la vida y obra de Goethe, de Marcel Proust y de Chejov, de sus lecturas de Spengler y de Ortega y Gasset. Del mismo modo, aborda escritos de Brassai, comentando y reflexionando sobre su obra fotográfica, la correspondencia con sus padres y las muchas conversaciones que mantuvo a lo largo de los años con Pablo Picasso y que convirtió en un libro de gran complicidad con el pintor y que, en palabras de Muñoz Molina: “Es un diario escrito en la inmediatez de los recién sucedido, es una memoria elaborada con la claridad retrospectiva y la nostalgia del paso de los años, es una crónica de los tiempos más oscuros de Europa, es un libro de fotografía, es un retrato verbal y visual de Picasso...” (p. 96).

Los tres ensayos se relacionan y complementan armoniosamente, los tres combinan erudición y pasión por el tema y el artista. Los tres están llenos de anécdotas curiosas, divertidas y, algunas, picantes o aparentemente frívolas, pero que dan muchas luces del *making of* de la obra de Brassai. Los tres contienen reflexiones profundas sobre la fotografía y al arte en general y, en el de Galassi en particular, se ubica la obra de Brassai en la historia de la fotografía como parte de una generación que se propuso y logró el objetivo de liberar al medio de la pernicioso influencia de la pintura, cuyo abrumador legado pesaba sobre la fotografía.

En esta reseña quisiera no hacer sólo un discurso laudatorio del libro, me gustaría interpelar con mil preguntas al libro mismo y a quienes lo escribieron, y dar pie para que los autores ampliaran un poco lo mucho que saben, los temas y análisis de imágenes que dejaron fuera por el límite de páginas que imponen los editores. Después de la lectura y visionado de un libro tan apasionante como éste, rondaran por la cabeza de los lectores mil preguntas y, quizá, ello los obligue a regresar una y otra vez al libro, a su relectura y a remirar con la ilusión de encontrar respuestas.

## Historiar fotografías

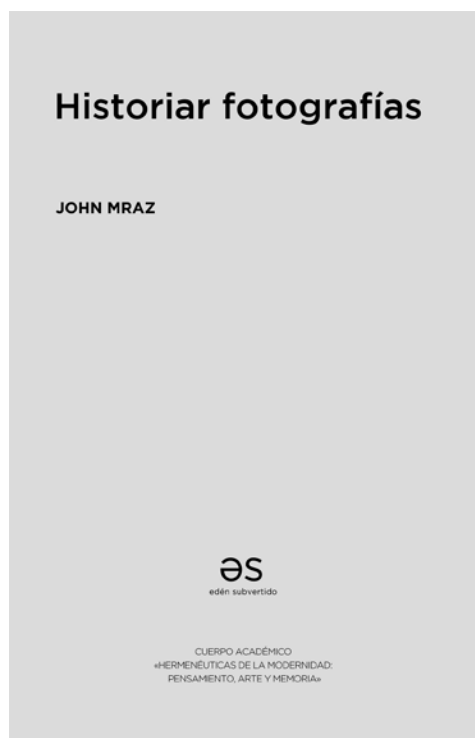
Abraham Nahón\*

John Mraz, *Historiar fotografías*,  
México, IIH-UABJO, 2018.

Hay una pregunta central que animó la edición de *Historiar fotografías*: ¿cómo hacer investigación considerando las fotografías?, o para ser más precisos, ¿cómo hacer investigación *desde* las fotografías? Este cuestionamiento ha sido más insistente para mí desde hace seis años, al dar clases —historia de la fotografía y con fotografías— a los alumnos de Historia del arte y de Historia en las licenciaturas que ofrecemos en nuestro Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (IIH-UABJO). He podido compartirles diversos textos sobre teoría de la imagen o algunas investigaciones sobre fotografía, que implican un método de trabajo específico, pero difícilmente he hallado ensayos en los que el tema sea la metodología y/o las decisiones elegidas para llevar a cabo una investigación basada en imágenes.

Por ello, la necesidad de abordar la temática expuesta en esta colección editorial, a través de la mirada y del profundo análisis que nos comparte uno de los principales investigadores e historiadores sobre la fotografía en nuestro país. Si bien *Historiar fotografías* apunta en esa dirección, la densidad del texto nos permite también conocer múltiples reflexiones vinculadas a la experiencia del autor y a las decisiones adoptadas al emprender investigaciones que consideran a las fotografías como principal fuente de análisis e información. La inmersión en estos estudios nos ayuda a comprender la importancia de la visión histórica, pero según mi punto de vista, debemos fortalecer las

\* Instituto de Investigaciones en Humanidades, UABJO.



indagaciones desde una mirada interdisciplinaria al rastrear distintos elementos y referentes socio-culturales a partir de las fotografías y las imágenes. Los contextos de las fotografías —ancladas a un espacio y una época—, así como las formas de circulación y recepción que han tenido, las constituye como fuentes de conocimiento que vinculan pasado y presente.

En el Cuerpo Académico “Hermenéuticas de la Modernidad: pensamiento, arte y memoria” hemos impulsado la colección Edén subvertido —la denominación trata de recuperar esa potente riqueza imaginativa de la modernidad artística y literaria inscrita en uno de los poemas más sugestivos de López Velarde—, en la que se intenta mostrar distintas modulaciones discursivas, buscando un diálogo interdisciplinario (filosofía, sociología, historia, historia del arte, antropología, etc.) entre investigadores de distintas procedencias. Con el afán no sólo de reflexionar distintas conceptualizaciones sobre la modernidad, emanadas de un pensamiento crítico, sino de ampliar los horizontes en la investigación al incorporar, en este caso, la imagen como una fuente documental indispensable para la comprensión actual de nuestro mundo. A la vez de

proporcionar a nuestra comunidad universitaria — investigadores, docentes y alumnos— textos para seguir discutiendo diversos abordajes analíticos desde las ciencias sociales y humanidades.

En este libro, denominado acertadamente por su autor *Historiar fotografías*, John Mraz señala que debido a su importancia es insoslayable hoy en día el análisis de la cultura visual moderna, asumiendo un concepto clave para Vilém Flusser, como lo es la invención de las “imágenes técnicas” —fotografía, cine, video, imaginería digital—, que quizá han ocasionado una revolución tan profunda como la de la escritura lineal. Para Mraz no sólo hay cierta reticencia e indiferencia para usar imágenes rigurosamente, sino que todavía se utilizan en investigaciones como meras ilustraciones, haciendo “historia ilustrada”, en la que las imágenes sólo acompañan las narraciones. Un elemento esclarecedor para distinguir formas de hacer investigación considerando a las fotografías, es lo que Mraz aborda como: “hacer historia *con* las fotografías (historia social) o *de* las fotografías (historia cultural)”. Para él, la primera acepción tiene una afinidad con la historia social, al referir análisis de detalles de la vida diaria, de las relaciones sociales, de las mentalidades y de la cultura popular. En cambio, hacer historia de las fotografías se refiere a la historia cultural que comprende descifrar el significado de una fotografía indagando sobre quién la tomó, con qué intención, su influencia estética, así como su aparición y reaparición en los medios. Hacer una investigación “desde ambas perspectivas —vinculando el análisis social con el cultural— le da al análisis una mayor profundidad”, señala acertadamente el autor.

A través de diversas conceptualizaciones y enfoques —Arnheim, Szarkowski, Barthes, Kossoy, Benjamin, Kracauer, Scruton, Kendall, Flusser, Bourdieu, Ritchin, Sontag, entre otros—, el autor nos muestra un entramado complejo y fértil en torno a la historia de la fotografía y a su campo de estudio, orientando sus propias reflexiones a partir de temáticas relevantes para comprender la vincula-

ción profunda de la fotografía con nuestra historia: la construcción de narrativas históricas visuales en la cultura mexicana en las denominadas “historias gráficas”; la posibilidad de ver a través de las fotografías considerando su “transparencia”; los actores de una conciencia histórica en la preservación de archivos en nuestro país; la visualización del pasado social y la documentación de las relaciones sociales —de clase, raza y género—; el análisis de las mentalidades de una época sin caer en la tentación del psicologismo al analizar fotografías; los diversos géneros, funciones y métodos de la fotografía; la polisemia, ambigüedad y significación variada que adquieren las imágenes al circular en diversos contextos. Asimismo, para este libro ha elegido las fotografías de diversos autores —Manuel Álvarez Bravo, Amando Salmerón, Hermanos Mayo, Filgenio Vargas, Jorge Miranda, Hugo Brehme, Nacho López, Francisco Mata, Julio Mayo—, así como de autores anónimos, fortaleciéndose su narrativa y sus reflexiones surgidas a partir de estas imágenes implicadas en heterogéneas temporalidades, regiones y contextos.

Su crítica al posmodernismo, con la conclusión de que la historia del arte fotográfico es finalmente un género de la historia de la fotografía, nos muestra su visión histórico-social para re-pensar cómo trabajar las imágenes en una hiperproducción visual, la cual, en su mayoría, no ha sido producida por artistas ni persigue fines meramente estéticos. Si podemos calcular, señala el autor, “que la fotografía de arte forma un cinco por ciento, ¿qué hacer con el otro 95 por ciento? ¿Qué clase de metodologías utilizar para lo que podríamos describir como ‘géneros’...?”. La definición de estos géneros, comprendiendo en su distinción su función y carácter subjetivo, requeriría de una metodología particular para ser analizado cada uno, acota el autor. Su elección por la fotografía de prensa, así como las aproximaciones a diversos autores enfocándose no sólo en su producción, sino en la capacidad expresiva, compromiso sociopolítico, así como en las funciones, sitios y contextos de circulación de la obra,

nos ofrece claves importantes en la toma de decisiones y en el análisis riguroso que ha realizado sobre archivos fotográficos y autores importantes como Guillermo Kahlo, Tina Modotti, Nacho López, Archivo Casasola, Hermanos Mayo, Héctor García, Rodrigo Moya, Graciela Iturbide, Enrique Bordes Mangel, entre otros.

El análisis realizado en su relevante libro sobre el “nuevo fotoperiodismo mexicano”, así como el conocimiento obtenido en los proyectos de investigación sobre fotoperiodismo latinoamericano, lo han llevado a retomar un concepto —acuñado por Julian Stallabras en su ensayo sobre Salgado— dentro de la función documentalista de la fotografía, aseverando que formará parte del futuro del fotoperiodismo: “fotoperiodismo de bellas artes”. La construcción de un estilo de documentación que transita libremente entre las bellas artes y la fotografía documental, muestra una de las potencialidades de la fotografía latinoamericana, cavilando el autor por ello sobre la importancia de este concepto ante los cambios tecnológicos, la digitalización y la circulación de imágenes en las redes sociales.

Mirar críticamente las imágenes dominantes y la cultura visual moderna en su caudalosa producción y reproductibilidad técnica, requerirá cada vez más de investigaciones interdisciplinarias que aborden metodologías diversas, considerando aquellas que les preceden y ampliando su campo de estudio a las regiones y actores todavía invisibilizados. Por ello la importancia de editar y difundir investigaciones desde las distintas provincias y regiones, buscando ampliar la mirada y la comprensión de las imágenes como formas de conocimiento para la investigación social. Bajo esta noción, este libro nos plantea no sólo algunas rutas de análisis y reflexión, sino que activa nuevas preguntas e ideas para seguir trabajando la fotografía y los medios modernos como parte indispensable de las investigaciones —históricas, sociales y culturales— que estamos efectuando y las que aún nos falta por emprender.



## Política editorial y normas de entrega para colaboradores

### Política editorial

*Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH* es una publicación semestral auspiciada por la Coordinación Nacional de Difusión del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Publica trabajos originales, resultado de investigaciones recientes, de carácter teórico o empírico, en el área de ciencias sociales y humanidades. Su política editorial parte del principio de la interdisciplinariedad, entendida ésta como la necesaria vinculación entre los saberes histórico, antropológico, arqueológico o lingüístico, practicado por diversos investigadores mexicanos y del exterior bajo el patrocinio institucional o personal en dichas áreas del conocimiento científico.

Tiene como finalidad contribuir a la divulgación científica, la reflexión académica, la discusión y la crítica a través de diversas investigaciones producidas en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, con especial énfasis en aquellas disciplinas y especialidades que se remitan a las diferentes áreas de la antropología: etnohistoria, arqueología, conservación, restauración, lingüística, patrimonio cultural, antropología social, etnología y antropología física.

Es un espacio académico que pretende abordar problemáticas de estudio y análisis antropológicos relevantes, bajo diversos enfoques y análisis para la discusión teórica, las vicisitudes metodológicas y la interpretación de las múltiples realidades y actores que conforman el espacio social del presente y del pasado.

Es una publicación arbitrada, cuyos artículos son dictaminados por pares ciegos, que buscará refrendar su indexación en las bases de datos de Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (Clase), Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), y Bibliografía Lingüística de México desde 1970 (LingMex). Se publica de manera regular en formato impreso y en versión digital a través del Open Journal System (OJS-INAH) y recientemente a través de la plataforma Flipping Book (FB).

Se organiza internamente y tiene un funcionamiento editorial a partir de los siguientes órganos colegiados: el Comité Editorial, el Consejo Editorial y los editores de sección.

### Normas editoriales

Publica semestralmente artículos de investigación, documentos de trabajo, experiencias académicas, trabajos etnográficos, de discusión y análisis teórico y metodológico, reseñas bibliográficas y anecdotarios sobre las ciencias sociales y las humanidades, dirigidos a la comunidad científica y académica de estas áreas.

Recibe colaboraciones originales (de autoría propia) e inéditas (que no hayan sido dadas a conocer por ningún medio impreso o electrónico, formal o informal) que no estén siendo postuladas de forma simultánea para su publicación en otras revistas u órganos editoriales.

Los artículos postulados para las secciones "Aportes" y "Diversa" se someterán a un proceso editorial que incluye tres fases.

#### Primera fase

El artículo será objeto de una revisión inicial por parte del Comité Editorial, en la que se asegure el cumplimiento de la ética editorial que corrobore el carácter inédito y original del texto. El envío del artículo incluirá una carta compromiso firmada por el autor donde se asegure que el artículo cumple de manera estricta con estos requerimientos indispensables.

La revista se encargará de corroborar que el texto se ajuste a los requerimientos formales indicados en estas normas editoriales. Los miembros del Comité Editorial de la revista determinarán la pertinencia temática de la colaboración para ser publicada, antes de pasar a la siguiente fase.

#### Segunda fase

Concluida satisfactoriamente la primera fase, la colaboración será enviada a dictamen bajo la modalidad "doble ciego" a dos pares académicos, especialistas en la temática de la colaboración, de distinta

adscripción entre sí, externos a la institución de adscripción de los autores, con conocimientos amplios sobre el tema, o bien, especialistas en el mismo. El resultado emitido por los dictaminadores será por escrito mediante el formato elaborado para ese efecto, en donde el dictamen podrá ser:

- 1) Publicar sin cambios.
- 2) Publicar una vez hechas las correcciones indicadas (cambios ineludibles).
- 3) Rechazado por no cumplir con los requisitos mínimos de redacción y metodología científica.

Así mismo, el proceso de dictamen determinará la clasificación de la colaboración en la sección de la revista a que corresponda. Ellas son:

a) *Aportes*: incluye artículos científicos, producto de una investigación empírica o teórica rigurosa, que ofrece resultados (parciales o finales) en torno a una problemática particular, en el marco de una especialidad o derivada del trabajo interdisciplinario, con la contrastación y comprobación sistematizada de hipótesis o su refutación, donde se plantean los objetivos propuestos, la metodología y técnicas aplicadas, presentando enfoques de actualidad en la temática abordada. Se trata de ensayos rigurosos que dan cuenta de nuevas reflexiones y enfoques, los cuales ofrecen interpretaciones comparativas o amplias, propuestas propias y avances logrados en torno a determinada problemática o campo científico y son de interés para las diversas disciplinas antropológicas y de ciencias sociales. Exponen sólidas y originales argumentaciones sustentadas en un amplio conocimiento del tema que invitan al diálogo o la polémica; pueden ser resultado de una investigación sobre el estado actual de una problemática científica, la presentación de una revisión crítica, de carácter teórico o metodológico. Todo ello deberá cumplir con una exposición sistemática y consistente de alta calidad científica y expositiva.

b) *Diversa*: incluye entrevistas a especialistas o informantes calificados sobre temas de interés, informes técnicos, crónicas sistematizadas de campo o de procesos de investigación, traducciones o transcripciones, ya sea de conferencias relevantes, artículos de poco acceso o significativos obtenidos de otras revistas o periódicos, o de fuentes históricas comentadas; reseñas críticas o controversias, resultado de congresos, coloquios o seminarios, invitaciones a dichos eventos o a espacios académicos, ponencias, noticias de nuevos descubrimientos o aportaciones en vías de interpretación y aplicación; biografías y pasajes autobiográficos significativos de personajes y colegas de las diferentes especialidades del pasado y del presente, contribuciones literarias y plásticas. Cualquiera de estas modalidades exigirá la presentación de textos de alta calidad sustentados en líneas de investigación, proyectos o temas de interés para las disciplinas antropológicas, la historia, otras ciencias sociales o ciencias auxiliares.

c) *Antropodotario*: incluye experiencias, reflexiones, anécdotas del trabajo de campo antropológico que son narradas literariamente. Los textos reflejan las vicisitudes a las que se enfrenta el investigador y suponen la puesta en valor del trabajo de campo (su publicación será a discreción del Comité Editorial).

d) *Antropología de la imagen*: incluye trabajos sobre temas de fotohistoria, arte rupestre, gráfica, glífica, iconografía de monumentos, graffiti, arte urbano, imagen en movimiento, o documental como herramienta antropológica.

e) *Reseña bibliográfica*: versa sobre ediciones recientes o pasadas, preferentemente de no más de cuatro años, cuyas aportaciones o controversias ameriten nuevas reflexiones o apoyen su divulgación científica.

En caso de discrepancia entre los dictámenes emitidos, las colaboraciones propuestas serán enviadas a un tercer dictaminador cuya decisión será definitiva para su publicación. El resultado final de los dictámenes es inapelable.

Todo el proceso editorial se ajusta a estrictas reglas de confidencialidad; el proceso de dictamen se lleva a cabo bajo un riguroso anonimato.

### Tercera fase

Una vez que la colaboración ha sido aceptada para su publicación, se iniciará el proceso de planeación y programación para su publicación de acuerdo con las normas editoriales de la revista.

El Comité Editorial enviará al autor el dictamen respectivo para que realice los cambios pertinentes.

Una vez concluida satisfactoriamente esta parte del proceso de corrección editorial, se envía al autor la carta de aceptación para publicar su colaboración en la revista. Esta fase concluye con las etapas de diagramación y revisión final por parte del equipo de producción editorial.

Los textos propuestos para las secciones “Reseña bibliográfica” y “Antropocdotario” se someterán a la primera y tercera fases del proceso editorial, exceptuando lo relativo al dictamen.

### Comunicación con los autores

Toda la comunicación entre autores y revista durante el proceso editorial se llevará a cabo únicamente vía correo electrónico.

### Propiedad intelectual

La propiedad intelectual de las colaboraciones pertenece a los autores, y los derechos de edición, reproducción, publicación, comunicación y transmisión, en cualquier forma o medio, así como su alojamiento en bases de datos, a la revista. Para ello, los autores enviarán al correo electrónico de la revista una carta de originalidad indicando que el trabajo es inédito (según se estipula en la primera fase).

### Extensión de las colaboraciones y formato de entrega

La extensión de las colaboraciones, incluyendo imágenes y bibliografía, será la siguiente:

- a) Aportes: máximo 30 cuartillas
- b) Diversa: máximo 25 cuartillas
- c) Antropocdotario: máximo 10 cuartillas
- d) Antropología de la imagen: máximo 5 cuartillas y 15 imágenes
- e) Reseña bibliográfica: máximo 10 cuartillas

Los títulos de las colaboraciones (en español y en inglés) no deben exceder las 15 palabras.

Los artículos propuestos para las secciones “Aportes” y “Diversa” irán acompañados de un resumen con una extensión de 70-100 palabras, e incluirán de 4-8 palabras clave. Este resumen se presentará también traducido al inglés.

Los artículos se presentarán en archivo Word, en mayúsculas y minúsculas, con espacio y medio de interlineado, en familia Arial o Times de 12 puntos. El documento debe nombrarse con: el nombre y apellido del autor separados por un guión bajo (Monica\_Herrera.doc)

Los cuadros, tablas y gráficas se enviarán en archivos separados del texto en Word, en el programa en que fueron creados. Los mapas, planos, dibujos y fotografías se entregarán en archivo de imagen JPG con una resolución de 300 dpi, en escala de grises, el nombre de los archivos JPG incluirá el tipo de ilustración (foto, mapa, etcétera), una cifra que señale el orden de aparición y las iniciales del autor de la colaboración (nombrar el jpg mapa\_1\_iniciales del autor del siguiente modo: mapa1\_MH). La inclusión de imágenes se indicará en el cuerpo del texto y quedarán perfectamente identificadas con sus respectivos pies de imagen, que incluyan fuentes y créditos.

Las imágenes propuestas para “Antropología de la imagen” podrán incluirse en sus colores originales; deberán entregarse en formato JPG, tener una resolución de 600 dpi y un tamaño equivalente a los 29 cm por su lado más largo.

Se entregará como documento adicional una Lista de tablas, gráficas, dibujos, fotografías, etcétera, numeradas consecutivamente en un documento de Word (el documento debe llamarse: lista de figuras\_iniciales del autor: lista de figuras\_MH)

Las referencias bibliográficas, incluidas de manera alfabética al final del artículo, serán únicamente de las obras consultadas y citadas a lo largo del texto. El sistema a utilizar para las referencias será el modelo Harvard, del que se ofrecen los siguientes ejemplos:

#### CITAS EN EL CUERPO DE TEXTO

Incluyen el apellido del autor, el año de publicación de la obra, luego dos puntos y las páginas correspondientes:

... ciencia y método de esclarecimiento (Husserl, 2015: 55-56), o bien:

... en estas ideas seguimos a Husserl (2015: 55-56).

#### BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DEL TEXTO

Se dispondrá en orden alfabético por apellido del autor, editor o coordinador del libro o artículo.

#### CITA DE LIBRO

Autor (APELLIDO, Nombre) (año de edición), *Título de la obra*, número de edición (sólo a partir de la segunda edición), Lugar, Editorial, número de la página o las páginas citadas:

HUSSERL, Edmund (2015), *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, México, FCE.

#### CITA DE ARTÍCULO EN LIBRO

Autor (APELLIDO, Nombre) (año de edición), “Título del artículo”, editor o coordinador del libro, *Título de la obra*, Lugar, Editorial, número de páginas del artículo o páginas citadas:

PALERM VIQUEIRA, Jacinta (2011), “Distritos de riego: algunos mitos”, en Mechthild RUTSCH, y Alba GONZÁLEZ JÁCOME (coords.), *Culturas políticas del agua en México y un caso del Mediterráneo*, México, INAH, pp. 39-80.

#### CITA DE ARTÍCULO EN REVISTA

Autor (APELLIDO, Nombre) (año de edición), “Título del artículo”, *Nombre de la Revista*, volumen, número de la revista, páginas citadas.

DORRA, Raúl (2009), “Uno y el animal”, *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 87, pp. 22-28.

#### NOTAS A PIE DE PÁGINA

Es mejor evitar incluir allí referencias bibliográficas; si se llegan a usar, será para hacer acotaciones al texto general, y las referencias a otras fuentes incluidas en las notas a pie se hará según los lineamientos del sistema Harvard.

Los textos citados en notas al pie deberán incluirse así: a) nombre completo del archivo la primera vez que se mencione, con su abreviatura entre paréntesis, para citas posteriores, b) ramo, nombre del notario u otro dato que indique la clasificación documental, c) legajo, caja o volumen, d) expediente, e) foja.

Una vez aceptadas, las contribuciones serán revisadas y editadas por un corrector de estilo. Los escritos corregidos se someterán a consideración del autor antes de ser publicados.

Cada número de la revista se integra con las colaboraciones de acuerdo con la programación y aprobación en orden cronológico en el momento del cierre de la edición y que sean aceptadas; sin embargo, la revista se reserva el derecho de adelantarlas o posponerlas.

Todo caso no previsto será resuelto por el Comité Editorial de la revista.

Cabe aclarar que una vez recibida una colaboración para dar inicio a su proceso de edición no se aceptarán nuevas versiones de la misma, en ninguna circunstancia, durante las etapas del proceso. De igual manera, la colaboración puede ser desestimada en cualquier fase de las tres fases en caso de no cumplir con los requisitos previamente estipulados, o por falta de respuestas por parte del autor en el plazo de tiempo señalado durante el proceso editorial.

Los autores, dictaminadores, miembros del Consejo y del Comité Editorial, podrán recibir, si así lo solicitan, constancia por su participación en los procesos de la revista.

Toda colaboración deberá incluir en hoja aparte la siguiente información: nombre del autor, dirección, número de teléfono, de celular, de fax y correo electrónico, institución en que labora y horarios en los que se le puede localizar. Podrá ser enviada, en impresión láser y archivo digital en CD, a la dirección de la revista.

Los autores recibirán cinco ejemplares de la publicación en la que aparezca su colaboración; en el caso de coautoría (con un máximo de tres autores), recibirán tres ejemplares por autor.

Los dictaminadores recibirán un ejemplar del número en el que participaron. Los miembros del Consejo Editorial reciben un ejemplar por cada número editado. Asimismo, los integrantes del Comité Editorial recibirán un ejemplar por cada número en el que participen.

No se publicará en números consecutivos a un mismo autor.

Los dictaminadores no evaluarán en números consecutivos.

Correo electrónico: [revistainterdisciplinariainah@gmail.com](mailto:revistainterdisciplinariainah@gmail.com)

# S U M A R I O



## A P O R T E S

El Museo Nacional  
a través de sus imágenes:  
breve apunte  
*Mayra Mendoza*

Una mirada emergente.  
La Fototeca del INAH, la subjetividad  
y la fotografía documental  
*Patricia Massé*

El Archivo Casasola,  
experiencia fundacional de la Fototeca  
*Daniel Escorza Rodríguez*

La Fototeca Nacional  
del INAH: una joya  
*Rebeca Monroy Nasr*

Fotografía y patrimonio cultural:  
la foto etnográfico-documental  
en la Fototeca Nacional  
*Samuel Villela F.*

Punto de partida: la colocación  
de la fotografía en el ámbito patrimonial  
*Rosa Casanova*

## D I V E R S A

La vida triste de la última virreina de México  
*Enrique Morales Cano*

## ANTROPOC DOTARIO

Diálogos inconclusos.  
Homenaje a Eleazar López Zamora  
*Carlos Martínez Assad*

## ANTROPOLOGÍA DE LA IMAGEN

Historiar la fotografía de Nacho López y de la  
Revolución Mexicana: dos proyectos,  
dos experiencias, 1988-2010  
*John Mraz*

La otra imagen histórica  
de la fotografía en México  
*Claudia Canales*

