

Laura González Flores

*Otra revolución: fotografías  
de la ciudad de México, 1910-1918*  
*Colección Ricardo Espinosa*

Miguel Ángel Berumen (colaborador)

México

Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Históricas

2010

248 p.

Ilustraciones

(Colección Ricardo Espinosa)

ISBN 978-607-02-1915-3

Formato: PDF

Publicado en línea: 14 de noviembre de 2016

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/otra\\_revolucion/fotografias.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/otra_revolucion/fotografias.html)



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

DR © 2016, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



Desfile del 5 de mayo de 1913

Positivo estereoscópico en película de nitrocelulosa.

cat. 00001

# OTRA MIRADA, OTRA REVOLUCIÓN

APERTURA

Esta historia comienza como muchas otras: con unas fotografías viejas en unas cajas rezagadas en un rincón de alguna casa. A lo largo de casi 100 años, las cajas fueron pasando de mano en mano y, en el proceso, se olvidó la procedencia y el nombre del propietario original del archivo: un conjunto de casi 1 700 negativos y positivos en cristal, en su mayor parte, estereoscópicos. “Las fotos del tío Ángel”: así es como llegaron a manos de Ricardo Espinosa, el actual propietario del archivo. Con un nombre sin apellido.

¿Quién habrá sido el tío Ángel? Espinosa recuerda que en la casa de su tía Refugio González de las Piedras, quien a su vez había heredado las fotografías de una tía de Chihuahua, Conchita Velasco o Velázquez, también había un baúl con trajes viejos: chalecos, gabanes y pantalones antiguos y “elegantes” como los que aparecen en las fotografías, con los que se disfrababan él y su hermano de niños.

Ciertamente, el tipo de imágenes sugiere que el fotógrafo fue un miembro de la clase acomodada de finales del porfiriato. Alguien que pertenecía al círculo formado por la viuda, los hijos, los nietos y los yernos del doctor Rafael Lavista, eminencia de la medicina mexicana de finales del siglo XIX: un clan que aparece de manera recurrente en las fotografías del archivo, pero sin lazos evidentes con la familia de Espinosa.

El archivo que da origen a este libro es mucho más que un álbum de familia: es una impresionante colección de imágenes de la ciudad de México y sus alrededores, así como de algunos viajes a Europa, producidas entre 1900 y 1921. Un elemento valiosísimo del archivo es un pequeño cuadernillo manuscrito por el fotógrafo en el que registra, caja por caja, todas las vistas realizadas entre febrero de 1910 y 1918. Siguiendo una lógica propia consistente con el espíritu de la cultura visual de su época, el fotógrafo ordena sus “vistas” según motivos iconográficos. Así, tanto las páginas del cuadernillo como el contenido de las cajas se corresponden con unidades temáticas o cronológicas tales como:

- |                       |             |
|-----------------------|-------------|
| Casas particulares    | Iglesias    |
| Edificios públicos    | Alrededores |
| Calles y plazas       | Toros       |
| Pasajes de la ciudad  | Hipódromo   |
| Retratos y costumbres | Aviación    |

Hasta aquí, nuestro archivo manifiesta una intención convencional, similar a la de otras colecciones de fotografías de aficionado producidas en la ciudad de México en los primeros años del siglo XX, como la de placas de cristal del arquitecto Juárez Carrejo (1896 a 1913),<sup>1</sup> el acervo de fotografías en placa y estereoscópicas de Juan Antonio Azurmendi (1896 a 1900)<sup>2</sup> y la Colección Echevarría del Centro de Documentación de la Imagen de Santander (1902 a 1913).<sup>3</sup> Respecto a estos archivos, el nuestro ciertamente comparte algunos rasgos similares evidentes, como el interés por describir la ciudad y sus alrededores, por reflejar el valor de lo cotidiano sin adornos o ambages y por preservar, mediante la imagen, aquello que resultaba significativo en el momento. Sin embargo, a diferencia de los otros fondos, cuya producción se detiene antes o después de la Revolución (al emigrar sus autores de México a España, como en el caso de Azurmendi o los Echevarría), el nuestro cubre un lapso de tiempo mayor, que incluye una parte relevante del periodo revolucionario. Lo excepcional de este archivo es su conjunción de temas que podrían considerarse arquetípicos de la fotografía familiar con otros de relevancia histórica, como:

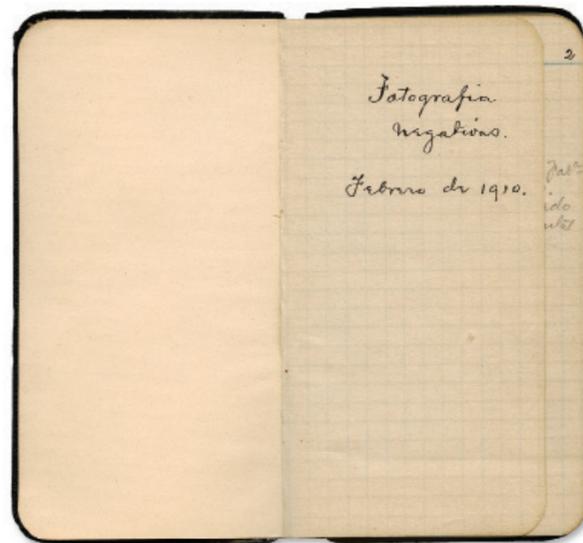
- |                          |                             |
|--------------------------|-----------------------------|
| Ejército mexicano        | Cuerpo de voluntarios       |
| Centenario               | Entrada de Villa y Zapata   |
| Madero                   | Ejército Constitucionalista |
| Revolución de Félix Díaz |                             |

De la mezcla excepcional de temas de la vida pública y privada en un mismo archivo surgen varias interrogantes: ¿Ante qué tipo de fotógrafo (o fotógrafos) estamos? ¿Por qué un fotógrafo

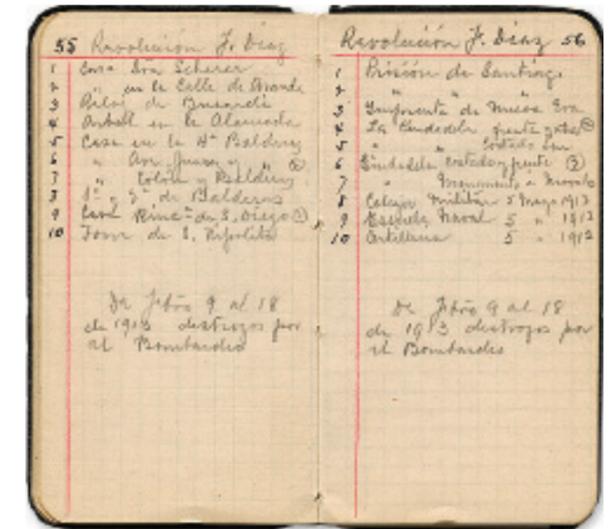
1 El archivo del arquitecto Juárez Carrejo comprende 317 placas en cristal, en su mayoría, estereoscópicas, así como 14 películas cinematográficas. Se publicaron en Gabriel Breña Valle, *Aquel espacio cautivo. Fotos estereoscópicas de la ciudad de México de 1896 a 1913*, México, Bancreser, 1993.

2 El Fondo Juan Antonio Azurmendi de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia está compuesto por 372 piezas, 265 negativos y 107 positivos, de 1890 a 1905.

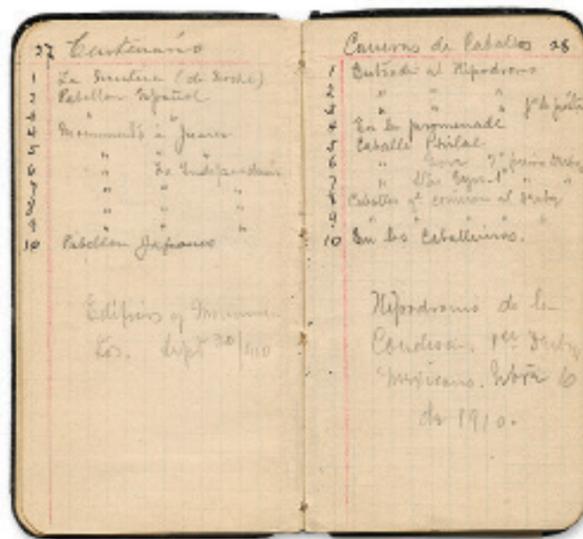
3 La Colección Echevarría del Centro de Documentación de la Imagen de Santander reúne 944 negativos estereoscópicos en cristal hechos en México entre 1902 y 1913. En ese año, la familia Echevarría emigró a Santander, llevándose consigo esta colección, que fue donada al CDIS en 1985. Manuela Alonso, Cecilia Gutiérrez Arreola y María Valdeolivas Abad, *México en Cantabria. Imágenes de un patrimonio común*, Santander, Gobierno de Cantabria/Ayuntamiento de Santander, 2006.



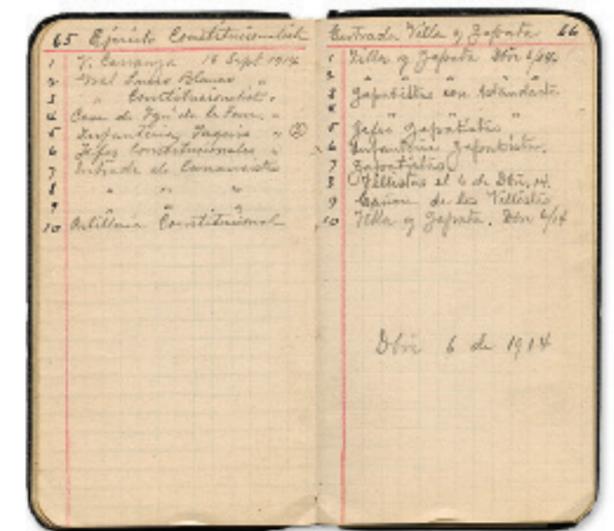
Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, página 1.



Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, páginas 55 y 56.



Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, páginas 27 y 28.



Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, páginas 65 y 66.



Hipódromo del Jockey Club en La Condesa, 1911. Placa positiva estereoscópica en cristal.



Desfile de los festejos del Centenario, septiembre de 1910. Positivo estereoscópico en película de nitrocelulosa, cat. 00000.

asociado a la oligarquía porfiriana estaría interesado en registrar los principales acontecimientos revolucionarios de la ciudad de México entre 1910 y 1918? ¿Por qué elegiría para ello el formato estereoscópico, que requería procesos especiales de visionado de las tomas, en lugar de positivos convencionales en papel, fáciles de enmarcar o de colocar en un álbum? ¿Quiénes eran los destinatarios de sus imágenes? ¿Con qué fin tomó estas fotografías? ¿Por qué si algunas de sus fotos adquirieron un valor histórico evidente, como las de la entrada de Zapata y Villa, nunca las difundió públicamente?

De las anteriores interrogantes, así como de otras que fueron apareciendo al estudiar mejor el archivo, surgió esta investigación: un viaje emocionante hacia el pasado de México y su capital a través de un cuadernillo manuscrito y 1 692 placas en cristal.<sup>4</sup> También comenzó a esbozarse la hipótesis que guía la selección de imágenes, el discurso textual y la estructura del libro: aquella que propone que las imágenes de este acervo representan una visión diferente, alternativa, única y excéntrica del periodo revolucionario en la ciudad de México. Entre el pasado y el futuro, lo privado y lo público, lo personal y lo histórico, este universo de fotografías estereoscópicas constituye un caso particularmente interesante para analizar, interpretar y difundir.

Acerca de la cuestión de nuestra interpretación de las imágenes; cabe hacer una salvedad: que si bien las imágenes tienen un indiscutible valor histórico, no es un sentido de “verdad” his-

tórica el que nos proponemos encontrar en ellas.<sup>5</sup> Si bien la fotografía mantiene un vínculo necesario e indiscutible con la realidad material, también es un producto cultural y, por lo tanto, simbólico. Por ende, el objetivo del análisis de las fotografías no se limita a la mera identificación de lo captado en ellas —se trate de personas, objetos o acontecimientos—, sino al papel que esos elementos desempeñan en la representación. A diferencia de los historiadores, que fundamentalmente utilizan las imágenes en su función documental para apoyar o ilustrar un discurso exegético del pasado a partir del análisis de testimonios y fuentes, los investigadores de las imágenes partimos de lo contenido en las fotografías para interpretarlas como construcciones narrativas de la realidad. Más allá de esclarecer lo representado en las imágenes, buscamos hacer una crítica de los modos de representación. Adicionalmente —y esto es fundamental en el caso de este acervo, que entendemos como un conjunto significativo de imágenes—, nos interesa abordar también el sentido del nexo entre una imagen y otra: en palabras de Carlo Ginzburg, encontrar el vínculo entre la huella y el hilo de la narración.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Acerca de este punto concuerdo con Carlo Ginzburg en el entrecuadrado forzoso que, en esta época, debe usarse para encerrar nociones como verdad o realidad. Como Ginzburg con la historia, pienso que en la interpretación de la fotografía ha de ejercerse un doble escepticismo: su carácter documental no es indudable o absoluto (como hubiera pretendido su comprensión positivista) ni, tampoco, es pura creación ficcional y simbólica (como sugieren algunas teorías posmodernas de la fotografía). Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 19.

<sup>6</sup> Ginzburg, *ibid.*

Lo que suscita nuestro interés en el caso de este archivo es el estilo excéntrico y subjetivo mediante el cual nuestro fotógrafo desconocido representa una realidad social concreta en una época determinada. Si defendemos nuestra hipótesis de estas imágenes como una mirada diferente, es porque distinguimos en ellas un modo singular de ver y representar una temática urbana y revolucionaria que se ha reiterado hasta la saciedad, hasta convertirse en retórica y arquetipo (pensemos, por ejemplo, en las múltiples imágenes de revolucionarios con sombreros de paja de Casasola o en el retrato icónico de Emiliano Zapata de Brehme).<sup>7</sup> El reto que representan estas imágenes es el análisis distintivo y específico de su forma: un estilo elusivo e inestable, que muestra rasgos tanto de la práctica de aficionados como de la de reportaje, pero que no se identifica con ninguna de las dos.

La riqueza de este acervo se encuentra en algo más que la información contenida en las imágenes. Radica, sobre todo, en su capacidad de propuesta *imaginaria* de la realidad testimoniada, en este caso, una época de quiebre en la historia del país y de la ciudad de México. Al trastocar los modos habituales de representación de los temas históricos y nacionales mediante un uso particular de los recursos fotográficos, nuestro autor pone en evidencia la estrechez y uniformidad de nuestro imaginario histórico. Más allá del valor estético —no necesariamente artístico— de sus fotografías, éstas resultan significativas porque amplían nuestro horizonte imaginario de la historia. Ahora describamos cómo lo hacen.

<sup>7</sup> Véase Ariel Arnal Lorenzo, “Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México, 1910-1915”, tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2002.

## “E” DE ESTILO, ESTEREOCOPIA Y ESPECTÁCULO

Hemos sugerido que esa *otra mirada* implícita en las fotografías se asocia con el uso de los recursos fotográficos, en este caso, con la fotografía estereoscópica. Pero, ¿qué es la fotografía estereoscópica? Y, tratándose de nuestro tema, ¿qué implica su uso?

En primer lugar, hemos de subrayar lo evidente: la capacidad de la imagen estereoscópica (sea gráfica o fotográfica) de producir una ilusión de relieve o tercera dimensión. A diferencia de las imágenes producidas mediante el sistema de la perspectiva, que abstraen y racionalizan la profundidad visual mediante un código geométrico en dos dimensiones, las imágenes estereoscópicas aprovechan el principio de la visión binocular, que produce la sensación de profundidad por medio del cruce simultáneo en el cerebro de las imágenes del ojo derecho y del izquierdo. Según David Brewster —inventor del caleidoscopio y del visor estereoscópico de prismas en 1844—, el fenómeno de la estereoscopia fue conocido desde la antigüedad por Euclides, Galeno, Della Porta y Leonardo, y no descubierto por Charles Wheatstone, quien construyó el primer estereoscopio de espejos, anterior al suyo de prismas.<sup>8</sup>

Brewster comenzó a vender su visor en Francia en 1850 a través del óptico J.B. Soleil y de su yerno Jules Dubosq, quien se encargó de la producción comercial del aparato. Y si bien la estereoscopia fue relativamente bien acogida en un principio por

<sup>8</sup> Josef Maria Eder, *History of Photography* (1905), Nueva York, Dover, 1972, p. 381; Pierre-Marc Richard, “La vie en relief. Les séductions de la stéréoscopie”, en Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Bordsas, 1995, p. 175; Jean Claude Gautrand, “La stéréoscopie”, en Frizot, *op. cit.*, p. 178.

los daguerrotipistas, quienes adaptaron el visor a los estuches de daguerrotipos, no fue hasta la presentación del visor en la Exposición Universal de Londres de 1851, en el Palacio de Cristal, cuando la fotografía estereoscópica se volvió verdaderamente popular.<sup>9</sup> Con el surgimiento de nuevas técnicas como la albúmina y el colodión y, a partir de 1880, con la difusión comercial de las placas secas de gelatino-bromuro como las de nuestro acervo, la fotografía estereoscópica se convirtió en una costumbre de esparcimiento de salón popular entre las clases burguesas. Ya sea que se utilizaran visores de tarjetas, de placas o aparatos de visionado continuo de placas múltiples como el Taxiphote,<sup>10</sup> la contemplación de imágenes en relieve redundaba en la sensación inevitable de sorpresa en los espectadores del siglo XIX, como describe un comentarista entre 1859 y 1863:

El primer efecto de ver una buena fotografía a través del visor estereoscópico es una sorpresa tal que una pintura jamás ha podido producir. La mente siente el camino hacia las profundidades de la imagen. Las ramas de un árbol en el primer plano apuntan hacia adelante como si pudieran arañar nuestros ojos. El codo de una figura que converge hacia nosotros acaba convirtiéndose en una incomodidad.<sup>11</sup>

Podríamos decir, pues, que el propósito de la estereoscopia es producir imágenes *fantasmales*. Y, en verdad, el efecto de la imagen estereoscópica podría asimilarse al de las sombras fantasmales (*phantasmata*) que describe Platón en la *Alegoría de la caverna*: como imágenes ilusorias, sin sustancia verdadera, que producen en el espectador una falsa sensación de realidad.<sup>12</sup> La enorme diferencia, claro, es la tecnología involucrada: no es lo mismo la cueva semiiluminada que describe Platón que las imágenes altamente realistas o miméticas de la tecnología estereoscópica utilizada por nuestro fotógrafo.

Aunque en buena parte de la literatura sobre fotografía se comprende la capacidad mimética e indicial como una garantía de la veracidad de su imagen, la pulsión hacia la verosimilitud óptica se asocia, en la cultura moderna de finales del siglo XIX y principios del XX, con una señal del uso espectacular de la imagen: cuanto más “realista” sea una imagen, más *alucinante* —y no más documental— será ésta. La diferencia sustancial de



Casa Mosler, Salón dorado, 1910, cat. 02008.

las imágenes estereoscópicas respecto de las fotografías convencionales es su capacidad incrementada de producción *sensorial* de ilusión. Como en el caso del cine, que sumerge al espectador en la imagen, la estereoscopia es fundamentalmente una forma imaginaria sensorial y envolvente.

Ésa es una de las razones que podría haber tenido nuestro fotógrafo para elegir el formato estereoscópico sobre los positivos convencionales de papel. Mientras que la fotografía sobre papel implica una distancia de visionado de la imagen y, por lo tanto, una distinción clara entre sujeto y objeto, observador y cosa observada, la estereoscopia implica una percepción inmersiva de la imagen: sólo aislándose del mundo y metiéndose virtualmente en la fotografía puede el espectador apreciar la imagen. Para apreciar la imagen estereoscópica, el espectador debe fundirse con el aparato de visión —el visor o gabinete Taxiphote— que se convierte en una especie de prótesis de la visión. Respecto a nuestro archivo, es importante aclarar que junto con las cajas no se encontró ningún aparato de visionado de las imágenes: probablemente éste se perdió o desapareció en las múltiples mudanzas de las cajas a lo largo del tiempo, o bien —sobre todo si el aparato era un Taxiphote— perteneció a otra persona y no al autor de las fotografías.

La experiencia del espectador de la fotografía convencional es, pues, radicalmente diferente de la del espectador de la imagen estereoscópica en el primer caso, la vivencia es de “observación”, mientras que en el segundo es de “espectáculo”. La diferencia entre ambas formas de mirar la explica Jonathan Crary en los siguientes términos: *observar* no es mirar pasiva-

mente, sino seguir una serie de normas dentro de un abanico limitado de posibilidades (de ahí que digamos que *observamos* las leyes). A diferencia del espectador, quien básicamente toma una posición receptiva, la mirada del observador sigue una serie de prescripciones: aunque aparentemente es libre y transparente, se encuentra asimilada a las prácticas discursivas, tecnológicas, sociales e institucionales de la cultura occidental moderna. A la praxis activa del “observador” Crary opone la recepción pasiva del “espectador”: un tipo de visión basado en el principio del placer más que en el de la razón.<sup>13</sup>

¿Qué tipo de visión se corresponde con las imágenes de nuestro archivo: la apreciación mental, racional y objetiva del observador o la percepción física, sensorial y subjetiva del espectador? Si bien es complicado atribuir una cualidad común a un conjunto tan diverso de imágenes, pensamos que nos encontramos ante la segunda opción, la de la visión asociada al espectáculo, la que predomina en el archivo. En tanto manifiesta plenamente las cualidades inmersivas de la tecnología estereoscópica —y, en buena medida, del cine y la cultura visual de la época—, la visión de nuestro fotógrafo está marcada por una cualidad espectacular. Si bien sus imágenes tienen indudablemente un valor documental, su cualidad predominante es la del placer visual: mirar y representar lo que se ofrece a la vista desde el gozo de la forma y la textura.

Como sostiene Benjamin al explicar la diferencia entre el comportamiento del pintor y del fotógrafo, el primero observa una distancia natural para con su dato, mientras que el segundo, por el contrario, se adentra hondo en la “textura de los datos”.<sup>14</sup> Esa concentración en la descripción material de las cosas está presente en muchas fotografías del archivo: en las vistas de los salones de exhibición de la Casa Mosler (*Casa Mosler, Salón dorado*, cat. 02008, o *Salón oriental*, cat. 02009), en los detalles fastuosos de los carros alegóricos del desfile comercial del Centenario (*Carro alegórico de El Paje*, caja 22, foto 8) o en el lujo aristocrático de los interiores de las casas de los delegados (*Casa de delegados*, cat. 29008). Si bien en este libro vemos las fotografías impresas y en visión monocular, ¿podríamos imaginar el efecto fascinante y seductor de estas imágenes de formas barrocas y ricas texturas en tercera dimensión? ¿No sería producir ese efecto —el de sumergirse visualmente en la superficie táctil del material— el que buscó nuestro fotógrafo?

Como otros archivos similares de la época, por ejemplo, el de Juan Antonio Azurmendi, que gira en torno a la construcción de su aristocrática casa en la calle de Sadi Carnot, éste



Casa Mosler, Salón oriental, 1910, cat. 02009.

busca describir la cultura material de la burguesía porfiriana. Y, al arribar la revolución, la fotografía desempeña un papel igual, pero en sentido inverso: con una fascinación similar por los detalles describe la “textura” de los eventos y los efectos del movimiento revolucionario (caja 56, la *Revolución de F. Díaz*). Si estas fotografías son diferentes de las clásicas imágenes de Casasola, Brehme y otros *reporters* de la época, es porque ponen el acento en otra cosa: mientras que a los profesionales les interesa captar el acontecimiento según un código de legibilidad periodística (que, como sugiere Marion Gautreau, está íntimamente ligado a los intereses de la clase política dominante en turno),<sup>15</sup> nuestro fotógrafo utiliza sus imágenes como estadios de una travesía afectiva por el tiempo y el espacio. Y es a través de la suma de detalles, como en un *close up* de cine, como construye ese discurso.

Desde los inicios de la fotografía, esa fascinación por la descripción superficial de los detalles se asoció con la cultura de masas. Según los detractores de la fotografía, Charles Baudelaire el más conocido, las masas tendían a perderse en los detalles. También Walter Benjamin asocia la cualidad espectacular de los medios con la disipación implícita en el entretenimiento. Para Benjamin, espectáculo no supone continuidad en las ideas ni plantea alguna pregunta con seriedad: su percepción es “distraída” o inconsciente.<sup>16</sup>

9 Eder, *op. cit.*, p. 382.

10 Manufacturado por Jules Richard en múltiples versiones, más o menos mecánicas o automáticas, el Taxiphote era un gabinete de madera con un visor superior que permitía ver secuencias de placas estereoscópicas por escamoteo. En la parte inferior, el gabinete tenía varios cajones para charolas de 25 placas de cristal. Gautrand, *idem*.

11 Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph”, en Alan Trachtenberg, *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete’s Books, 1980, p. 77.

12 Platón, “Libro séptimo”, *La república*, México, Porrúa, 2000 (Colección Sepan Cuántos, 13), p. 551-569.

13 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, October /MIT Press, 1990, p. 6.

14 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p. 43.

15 Marion Gautreau, “La Revolución mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada”, en Miguel Ángel Berumen (coord.), México: fotografía y revolución, México, Lunberg / Televisa, 2009, p. 189.

16 Benjamin, *op. cit.*, p. 50-51.

Ciertamente, el modo de componer de nuestro fotógrafo se asocia a la mirada “distraída” que distingue al *flâneur* de Baudelaire y Benjamin. Esa visión inconsciente, que tiene más que ver con el desplazamiento aleatorio del paseante por la ciudad que con la perspectiva aguzada del reportero, es la que está implícita en muchas de las fotos de esa ciudad de México del archivo. El efecto gráfico y sinestésico de las tomas nos da la sensación de que fueron tomadas al paso, al toparse el fotógrafo como por sorpresa con la situación dada: con Bucareli o el Paseo de la Reforma en lugar del Boulevard Haussmann, o con los pasajes del mercado Benito Juárez en lugar de los pasajes de París. El uso de la estereoscopia en la representación de estos lugares los transforma en un motivo espectacular: algo ante el cual el espectador de la placa estereoscópica se volverá a admirar, tal como lo hizo el fotógrafo-*flâneur* delante de la realidad.

Como explicaremos más adelante, la frescura de las fotografías es sólo una cualidad aparente de éstas: tanto el orden del cuadernillo como la simetría o dinamismo evidente de sus encuadres suponen una intención y una planeación cuidadosa de las imágenes. Si bien las tomas muestran muchos rasgos parecidos a los de la fotografía estereoscópica de la época, podemos distinguir una intención estilística propia en nuestro autor. Tanto es así, que podríamos afirmar que las fotografías no incluidas en el archivo —tanto las primeras tomas del archivo, las de París en 1900, como las últimas, que corresponderían a las hechas entre 1918 y 1921— podrían haber sido hechas por otro fotógrafo.

Nos referíamos anteriormente a la sorpresa del *flâneur* al enfrentarse a la ciudad, el *shock* según Baudelaire. Como sugiere Benjamin (siguiendo nuevamente a Baudelaire), la mirada del *flâneur* es la de un extraño. Al igual que nuestro fotógrafo, busca perderse en la ciudad —y en la multitud— para encontrarse a sí mismo: “con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación”.<sup>17</sup> La descripción de Benjamin podría aplicarse perfectamente a un espíritu dominante en nuestras imágenes, un conjunto híbrido y aleatorio de escenas de la vida privada y de la vida pública. Demostrando una capacidad de ubicuidad sorprendente de mezclarse con todo y con todos, nuestro *flâneur* mexicano aparece por igual en las aristocráticas casas de las familias Lavista, De la Arena o Jordá, en las *promenades* del Hipódromo, en la primera fila de los desfiles de militares revolucionarios o en los mercados y casas de vecindad populares. La movilidad de su cámara y —suponemos— también su aspecto le imprimen una especie de transparencia en una infinidad de situaciones. La dialéctica del callejeo por la ciudad supone un paseante-fotógrafo que mira todo y que, a pesar de que se sabe mirado por todos, en realidad es absolu-

17 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 45.



Anuncio de cámara estereoscópica, *El Fotógrafo Mexicano*, 1901.

tamente ilocalizable: es el hombre de la multitud, un ser que “está en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa”.<sup>18</sup> Un sujeto que, en definitiva, no se siente seguro en su propia sociedad.<sup>19</sup>

¿Podría lo anterior aplicarse a nuestro fotógrafo? Sospechamos que sí: porque, según observamos en las imágenes, nuestro autor de identidad desconocida parece operar, como el *flâneur*, en un umbral entre clases sociales. Capaz de confundirse tanto con la clase alta como con la baja, se mueve por la ciudad mezclándose con la multitud y volviéndose invisible. Tiene algo —su cámara, sus fotos— que le sirve como contraseña de entrada; un algo que, de manera protésica, protege su verdadera identidad. Si hay algo sorprendente en sus fotografías es la disparidad de situaciones representadas en ellas. Correspondientes a los últimos meses del porfiriato y los primeros años del periodo revolucionario, las fotografías muestran una idéntica cercanía del fotógrafo con lo retratado. Apreciamos en ellas una situación paradójica: que pese a su aparente neutralidad documental, ésta no se deriva de un propósito informativo o testimonial (como la de los reporteros de la época, como las de Agustín Víctor Casasola, Manuel Ramos o Hugo Brehme), sino de una búsqueda afectiva y una intención espectacular. Pero, sobre todo, intuimos que el efecto gráfico de las fotos emana de un manejo particular, fluido y anodino de la cámara.

18 *Ibidem*.

19 Walter Benjamin, “El flâneur”, en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1999, p. 64.

## UNA CÁMARA ANODINA E INDIGNA

De 1880 a 1910 se da una verdadera revolución técnica en la fotografía: se reduce y perfecciona el mecanismo automático de las cámaras (por ejemplo, el mecanismo de escamoteo de las placas de cristal); se inventan las placas secas de gelatino-bromuro, que aumentan progresivamente su sensibilidad o velocidad de reacción;<sup>20</sup> se mejoran los lentes aplanáticos mediante su fabricación con el cristal de Jena y se fabrican los primeros anastigmáticos “rápidos” y de ángulo abierto;<sup>21</sup> se introduce el papel de cloruro de plata para impresión con “luz de gas” (papel *velox*), y, sobre todo, se comienza a comercializar la “película” de rollo, primero con capa despegable (1888), luego transparente (1889) y, finalmente, de “cartucho” (hacia 1900). De todas estas innovaciones, la que cambia sustancialmente la historia de la fotografía es la invención de la película de celuloide, probablemente la mayor aportación de George Eastman a los medios. El arrastre mecánico de la película dentro de la cámara no sólo hizo posible la invención de la cámara de rollo, sino, también, la concepción del cine. Así, durante los primeros años de la década de 1890 se realizan varios intentos exitosos de filmar y proyectar imágenes en movimiento; y para 1895, se presenta la primera película en México, utilizando el kinetoscopio de Edison.<sup>22</sup> En agosto del siguiente año, 1896, se realizan las primeras proyecciones públicas en nuestro país.<sup>23</sup>

En esos mismos años surgió en México un activo comercio fotográfico: desde 1895, la American Photo Supply, probablemente la más grande distribuidora de artículos fotográficos del país, comenzó a vender todo tipo de formatos de cámara y suplementos fotográficos para una variedad de usos profesionales y de aficionado. Hacia 1910, año en que empieza a registrar sus vistas en su cuadernillo nuestro autor, había una clara distinción entre la práctica fotográfica profesional y la de aficionados: la primera suponía mayor calidad y dificultad de proceso, mientras que la segunda era considerada “fácil” y de menor calidad. Esta consideración despectiva de la fotografía de aficionados surge de la facilidad de manejo de las nuevas cámaras automáticas, que las volvía accesibles a un público general. Como se mani-

20 Mientras que la sensibilidad de las placas secas en el tiempo de su invención (1878) era de 1/200 de segundo, para 1900 ya había llegado a 1/1000. Eder, *op. cit.*, p. 439.

21 Estos últimos lentes anastigmáticos con cristal de Jena, producidos por la firma Zeiss desde 1890, llegaron a fabricarse en ángulos de hasta 110°. Tenían una corrección excelente del astigmatismo y permitían cubrir un gran campo de visión con detalle uniforme en toda la placa. *Ibid.*, p. 407-408.

22 Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 5-6.

23 Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, v. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. xi y 21-22.

fiesta en la publicidad de la época, los aparatos de mano, a diferencia de las relativamente complicadas cámaras profesionales, eran tan fáciles de operar que “hasta un niño o una mujer” podían utilizarlos.<sup>24</sup>

Tras esta devaluación de la fotografía de aficionado, paralela hasta cierto punto a la fobia benjaminiana de los medios espectaculares, yace el temor de los fotógrafos profesionales de la época a perder su papel protagonista como hacedores de imágenes: de repente, los clichés de los aficionados *avanzados* empezaron a aparecer en las publicaciones al lado de los de los profesionales. Las críticas ya salían en los periódicos mexicanos poco después de que se iniciara la comercialización de las cámaras de aficionado:

Pierden el dinero los fabricantes de libros de bolsillo y los fotógrafos titulados, porque ya no hay quien quiera retratarse de busto, ó apoyado en un tronco de árbol, navegando en un barquichuelo, correctamente uniformado, en traje de fantasía, en postura (tratándose de las damas) de ver huir un pichón mecánico de una jaula *renacimiento* o de llorar al pie de una cruz de cartón.<sup>25</sup>

La diferencia sustancial de las cámaras de aficionado respecto de las profesionales era la sencillez de su manejo. Además de ser pequeñas y livianas —y, por ende, fáciles de transportar y operar a mano—, las cámaras hacían uso de las nuevas emulsiones de alta sensibilidad (placas secas o películas de celuloide al gelatino-bromuro) y de rapidísimos mecanismos de recarga del material sensible (por escamoteo de placas o arrastre de película). Y si bien esos mismos avances técnicos los podían compartir con las cámaras profesionales de reportaje (las *réflex* como la Graflex o las cámaras plegables de vistas portátiles), la diferencia sustancial era el peso del aparato: al requerir un negativo grande para la impresión de postales por contacto, o de una imagen de calidad para el fotograbado de medio tono, los profesionales prefirieron continuar utilizando el formato medio de 5 × 7 pulgadas. Además, aquellos que la sociedad reconocía como “artistas fotógrafos”, como Heliodoro J. Gutiérrez, consideraban que las cámaras *réflex* y de pequeño formato eran “indignas de su producción”.<sup>26</sup>

¿Cómo era la cámara *indigna* de nuestro fotógrafo? Junto con las placas y el cuadernillo, no se encontró cámara alguna: eso sí, se hallaron múltiples cajas de placas, tanto usadas como sin revelar, que éste utilizó. De éstas lo único que podemos comprobar es su tamaño, 45 × 107 mm (doble 4 × 4). Según

24 Phil M. Riley, “Páginas de los niños. Los niños fotógrafos”, *Tierra y Trabajo*, 1 de mayo de 1910, p. 361.

25 “Curiosidades fotográficas, un fraude”, *El Mundo*, 4 de junio de 1890, p. 380.

26 Arturo Guevara, comunicación personal, 12 de julio de 2009.



Sin título, placa estereoscópica positiva con sello Vérascope Richard, sin fecha, cat. 04009.

esta información y de la imagen borrosa y remota del estuche de la cámara que cuelga de un árbol en unas tomas de un día de campo familiar que hemos fechado en 1921, suponemos que el aparato que se utilizó en las imágenes fue uno de los modelos de la cámara Vérascope que comercializó Jules Richard, uno de los primeros y mejores fabricantes de aparatos estereoscópicos, también inventor del Taxiphote.

Otra posibilidad es que el aparato fuera un Verograph, una cámara fabricada por E.P. Tiranty, muy similar a la Vérascope, pero más sofisticada y con una característica singular que se aplica a nuestro caso: además de usar un chasis de “empujar y jalar” para 12 placas de  $45 \times 107$  mm, esta cámara se vendía con un chasis adicional para placas sencillas de autocromo. Esto explicaría la existencia en el archivo de una placa de autocromo, así como de cajas vacías para esta técnica. Una pista que confirma nuestra suposición es que las placas más antiguas del archivo —las de París en 1900, durante la Feria Universal— son placas Vérascope originales: así se comprueba por la marca visible entre los dos cuadros de los positivos estereoscópicos. Puesto que ninguna de las dos marcas se comercializó en México hasta 1907, es muy probable que la cámara haya sido adquirida en París, durante el viaje de 1900 (si se tratase de la Vérascope).

Fuera una u otra cámara, las características eran similares: ambas eran rígidas y de metal cubierto de cuero. Su forma las hacía parecerse más a unos binoculares que a una cámara. La semejanza se hacía mayor por el modo de operación de la cámara: el enfoque era helicoidal, como el de los binoculares, y el encuadre se hacía mediante un visor a la altura de los ojos. Como se puede apreciar en varias tomas en las que se percibe

en la imagen la sombra del fotógrafo, éste toma las fotos sosteniendo la cámara delante de su cara, a la altura de los ojos. Respecto a la óptica, la Verograph utilizaba dos lentes anastigmáticos Tessar, así como dos obturadores neumáticos sincronizados, con cinco velocidades del 1 al 5 equivalentes a  $1/4$ ,  $1/8$ ,  $1/30$ ,  $1/60$  y  $1/100$  de segundo. Aunque la publicidad anunciaba que ésta podía disparar hasta  $1/150$  de segundo, la velocidad de obturación más consistente era la de  $1/100$  de segundo: en todo caso, un increíble recurso para un fotógrafo que quisiera capturar temas de “acción”.

Respecto a la captura de la acción instantánea, es notable el interés de nuestro fotógrafo por lograr tomas de sujetos en movimiento, como las fotos de coches en tránsito veloz (cats. 11003, 11008 y 11010), las tomas del globo volando sobre la ciudad de México (cats. 18001 y 18002) o las fotos de toros corriendo en el ruedo (cats. 54010a y b). Podríamos decir que, en estas circunstancias, el fotógrafo está probando los límites de su técnica. Mientras que en ocasiones el movimiento efectivamente queda detenido, algunas veces la toma sale ligeramente movida. Y si bien este efecto barrido era considerado en aquella época un error (inclusive por el fotógrafo, que no incluyó en el registro numerado de sus cajas las tomas demasiado borrosas), algunas de esas fotos movidas exhiben un gran poder estético.

De esas fotografías, quisiéramos destacar dos ejemplos: el primero, una imagen que cabría en la categoría de fotos movidas —un coche a gran velocidad en la Avenida Juárez— y que podría asimilarse a las fotografías de Lartigue de las carreras de coches en París. El segundo ejemplo es una escena callejera,



Puestos de judas, semana santa, 1913, cat. 57007.

tomada durante la semana santa de 1913: un retrato situacional de una niña de buena familia, bien vestida (seguramente, Conchita de la Arena), delante de unos puestos de judas en una calle del Centro Histórico. Sujeto evidente del retrato, la niña posa detenida. De modo involuntario —y sin conciencia aparente de la presencia del fotógrafo— un niño de clase popular camina hacia ella, como alcanzándola. Su figura queda movida a punto de tocar, en el encuadre, a la niña.

El contrapunto que se establece entre la figura precisa e inmóvil de la niña y la forma movida del niño de clase baja

tiene un efecto semántico evidente. De manera involuntaria (Benjamin hablaría en este caso del “inconsciente óptico” implícito en la tecnología fotográfica), en el encuadre quedan enfrentadas dos figuras representativas de las facciones antagonistas de una revolución social que comenzaba a manifestarse de manera visible en la capital. Mientras que en la foto la clase aristócrata (personificada por la niña) se representa pasiva, la clase popular (simbolizada por el niño) encarna movimiento. Un elemento adicional, en el fondo de la imagen, enriquece su sentido metafórico: la imagen de un estudio de fotografía que sirve

como telón y marco de la escena y que se identifica mediante dos anuncios en los que se lee Fotografía Arriaga: uno sobre la puerta (justo arriba de la cabeza de los niños en el encuadre) y otro bajo los amplios ventanales de la azotea del edificio, donde evidentemente se había construido el estudio para aprovechar la iluminación natural, según la costumbre de la época. Rica y compleja en sus asociaciones simbólicas, esta imagen también sirve como alegoría de la importante función de la fotografía durante la Revolución: no sólo como testimonio de los violentos sucesos que estaban cambiando el rumbo político del país y de su capital (donde transcurre esta escena), sino, ya en el entorno privado, como medio de apropiación simbólica e intercambio afectivo entre quienes intencional o involuntariamente se vieron involucrados en esos acontecimientos.

La imagen anterior constituye un ejemplo metonímico del *leitmotiv* del archivo: el contraste o lucha de opuestos en la imagen. De la misma manera como en el caso anterior se representan dos figuras simbolizando fuerzas opuestas, en una parte importante de las fotografías del archivo se manifiesta una tensión similar. Al igual que en la figura de Jano, el dios del perfil doble, que mira simultáneamente hacia atrás y hacia adelante (es decir, hacia el pasado y el futuro), en las imágenes de este acervo se percibe una doble mirada. Como detenidas en el umbral del tiempo, justo en un momento clave para la historia del país, las imágenes expresan tensión de valores y contradicción.

## LA MIRADA DOBLE DE JANO: EL PASADO

Qué mejor analogía que la de Jano, el dios de los umbrales, las puertas, los inicios y los finales, para interpretar la energía contradictoria de este conjunto de fotos. Con sus dos caras, una viendo hacia el pasado y otra hacia el futuro, Jano simboliza la inevitable secuencia de destrucción y construcción implícita en el paso del tiempo.

Hacia el pasado, el conjunto de imágenes remite a la tradición de “vistas” de la ciudad de México y sus alrededores, publicadas en álbumes de grabado y litografía del siglo XIX, como *Monumentos de México, tomados del natural*, de Pedro Gualdi (1841), *México y sus alrededores*, de Casimiro Castro (1855-1856); *México pintoresco, artístico y monumental*, de Manuel Rivera Cambas (1880 y 1883), y el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, de Antonio García Cubas (1885). En sus diferentes formatos, las láminas grabadas o litografiadas mantenían una íntima y no tan escondida relación con las fotografías de aquella época, como las publicadas por Désiré Charnay en el *Álbum fotográfico mexicano*, editado por Julio Michaud (1858), o por Alfred Briquet en el álbum *México monumental y*

*pintoresco* (ca. 1883).<sup>27</sup> El intercambio de temas y formas compositivas en el siglo XIX es tan intenso que resulta difícil hablar de un carácter original de las imágenes: todas resultan ser copias, transcripciones o citas, las unas de las otras.

La repetición temática de temas y perspectivas sugiere que su objetivo era sumarse a una misma retórica: aquella que construía un discurso imaginario reconocible en torno a la identidad del país naciente. En el caso de las imágenes de la capital, las vistas arquetípicas sirvieron para promover la idea de una urbe racional y civilizada y, posteriormente, durante el porfiriato, la de una ciudad plenamente moderna.

Este programa iconográfico también se aprovechó como promoción al turismo. Hacia el cambio de siglo, al introducirse el fotograbado comercial, también comienzan a publicarse las imágenes callejeras en periódicos, revistas ilustradas, almanaques y guías de turismo. Descendientes de las “guías de forasteros”, como la de Juan Nepomuceno Almonte, de 1852, las guías turísticas de principios del siglo XX utilizan las imágenes para promover un nuevo tipo de turismo, el urbano. Hasta cierto punto, estas guías podrían entenderse como versiones masivas y accesibles de los álbumes de viajeros anteriores. Como sugiere S.G. Vázquez, autor de *México y sus alrededores. Guía descriptiva ilustrada*, de 1910, su intención es la de

conocer personalmente lo que otros nos ponderan como raro ó como bello. Y es por esto que por lo que en cuanto se nos ofrece la oportunidad, nos despedimos de nuestros lugares y nos lanzamos con la retina ávida de proyectar cosas nuevas.<sup>28</sup>

En el prólogo de esa guía, Vázquez resume los tópicos del texto y las ilustraciones: “las innumerables bellezas y reliquias históricas [...] los soberbios palacios, las suntuosas iglesias, los hermosísimos parques y lugares pintorescos”. Muchas fotografías de Guillermo Kahlo de esta guía —las vistas del Palacio Nacional, la Catedral, el Ayuntamiento, la Penitenciaría de Belén, el edificio de Correos, la Alameda y Chapultepec— encuentran un sorprendente eco en las imágenes de nuestro archivo.

Está claro que nos encontramos ante una tradición iconográfica bien definida que se fue fortaleciendo con la comercialización masiva que desencadenó el mejoramiento de las técnicas masivas de reproducción durante el siglo XIX: el grabado y la litografía (a inicios de siglo), la fotografía (desde mediados de siglo) y el fotograbado, la fotolitografía y la impresión de medio tono (en la última década del siglo). La fuerza de esa

<sup>27</sup> Laura González Flores, “Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México”, en *Fotógrafos arquitectos*, México, Banamex/Conaculta, 2006, p. 17-27.

<sup>28</sup> S.G. Vázquez, *México y sus alrededores. Guía descriptiva ilustrada*, México, Imprenta Lacaud, 1910, prólogo [s.p.].

tradición iconográfica es tan persistente a inicios del siglo XX que nuestro fotógrafo la sigue: no sólo elige los mismos temas y motivos que las vistas del siglo XIX (la Catedral, el Palacio de Minería, la fuente del Salto del Agua o el Castillo de Chapultepec), sino, incluso, los mismos puntos de vista.

Tal es el caso de su vista aérea de la cascada del Molino de Flores en Texcoco (caja 31, foto 4), prácticamente, una reproducción de la litografía de Casimiro Castro del álbum *México y sus alrededores*, editado por Decaen en 1851-1856, y de la misma vista de Alfred Briquet publicada por Michaud en 1883. Nuestro fotógrafo también emula a Briquet en su vista aérea del portal de Mercaderes tomada desde las torres de la Catedral (cat. 11009) y también coincide con Kahlo: la vista aérea del Palacio Nacional, también tomada desde lo alto de la Catedral (cat. 05010), se corresponde casi exactamente con la foto de Kahlo de la guía de Vázquez.

Más que copiar a Kahlo (lo cual es poco probable dada la simultaneidad de fechas de la publicación de la guía y el registro del cuadernillo), nuestro fotógrafo está repitiendo un ritual, una especie de “educación sentimental imaginaria” que, a su vez, consumaron otros fotógrafos anteriores a él: desde Pal Rosetti, Désiré Charnay, William Henry Jackson o Alfred Briquet, hasta los fotógrafos desconocidos de las colecciones de estereoscópicas de Juárez Carrejo o Echevarría. Basta seguir los títulos que identifican cada caja (Edificios públicos, Calles y plazas, Pasajes de la ciudad, Iglesias, Alrededores...), así como las descripciones de sus fotos (Palacio Nacional, Chapultepec, Molino de Flores, El Caballito, fuente del Salto del Agua, Estatua



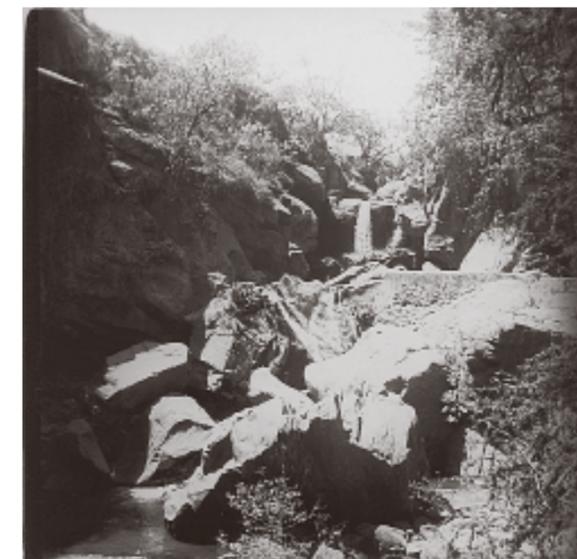
Alfred Briquet, *Barranca y capilla del Molino de Flores*, ca. 1874. Col. Fototeca Manuel Toussaint, UNAM-IE.

de Carlos IV, Chimalistac...), para corroborar que nuestro fotógrafo no trabajó aleatoriamente sino siguiendo un plan que coincide con un repertorio clásico de representaciones de la ciudad de México.

Si el fotógrafo repite básicamente lo que otros han hecho, ¿cómo podemos defender el carácter particular de su mirada? La respuesta más simple es interpretar la repetición como un ejercicio de adquisición de destreza, familiarización y apropiación de la técnica fotográfica: nuestro fotógrafo repite las imágenes clásicas del imaginario urbano mexicano para demostrar su conocimiento y manejo particular de éste. Una respuesta más sutil es comprender la repetición como una clásica reacción al trauma: el individuo incurre en actos repetitivos cuando no puede hacer frente a algo.<sup>29</sup> Y eso puede darse en el acto neurótico tanto como en prácticas simbólicas: el sueño, la imaginación, la literatura o la fotografía. Pero si esto fuera así, ¿de qué trauma estaríamos hablando? ¿A qué pérdida se está enfrentando el fotógrafo?

Antes hemos supuesto que nuestro fotógrafo se encuentra en un umbral, apesado entre un pasado evanescente (las vistas del siglo XIX) y un futuro amenazante (la Revolución que comienza a hacerse visible en la capital). En su caso, la producción de imágenes retóricas sirve como medio de apropiación psíquica de un momento fugaz, de entretiempos. Conforme avanza el archivo, los temas amables de retratos familiares, vistas y celebraciones van desapareciendo y, poco a poco, van surgiendo las señas del conflicto: primero como indicios sutiles y, posteriormente, como señas claras del deterioro físico y la degradación social.

<sup>29</sup> Sigmund Freud, “Recordar, repetir y reelaborar. Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II” (1914), en *Obras completas*, v. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p. 145-157.



Molino de Flores, sin fecha, cat. 0G012.

Un ejemplo de la manifestación sutil del conflicto lo encontramos en las fotografías del Palacio Nacional tomadas entre noviembre y diciembre de 1910, poco después de los festejos del Centenario (caja 30): muestran el edificio en un momento ficticio de perfecta calma antes de la tormenta. Otras imágenes adquieren un sentido similar, casi premonitorio: las de la Prisión de Santiago: la primera, de 1910, poco antes del Centenario (cat. 05003); la segunda, de 1911, coincidente con la llegada de Madero a México y antes del encarcelamiento de Bernardo Reyes (cat. 36007), y la tercera, de 1913, con el edificio semidestruido después del bombardeo de la Decena Trágica (cat. 56002). Curiosamente, es la imagen intermedia, tomada poco después de la llegada de Madero a México, la que transmite una sensación de orden; lo hace a través de la fila de soldados perfectamente alineados delante de la prisión. Una imagen clásica de orden militar en un tiempo turbio.

En los ejemplos anteriores, la colocación de las imágenes en el orden del discurso de las cajas y el cuadernillo les imprime un sentido particular. En el caso de las fotografías de la Prisión de Santiago, también se construye la interpretación mediante el ordenamiento de las fotos según un contexto temporal narrativo.

En nuestro fotógrafo la repetición tiene una función simbólica: recompone mediante la reiteración voluntaria un orden y una estabilidad que percibe amenazados. ¿Qué es lo que el fotógrafo percibía que iba a ser destruido, en 1910 o 1911? Como sugiere Miguel Ángel Berumen, en las fotografías no cabe el futuro: somos nosotros, los que vemos las fotografías en retrospectiva, los que sabemos cómo termina la historia. Y, también, los que proyectamos ese conocimiento en nuestra interpretación de ellas. Pero el fotógrafo, en el tiempo en que tomó las primeras fotos (cajas 1 a 55), no podía saber lo que acontecería: su regodeo con los motivos del pasado probablemente no tiene que ver con la guerra civil por venir, sino con su duda ante la inestabilidad de ese presente. Porque, en realidad, sus fotos no son las del siglo XIX. En ellas, los motivos de antaño (las iglesias, los monumentos, los paisajes bucólicos) conviven con otros elementos disruptivos que modifican el encuadre y afectan el sentido de la foto, como los cables (de electricidad, del tranvía, del teléfono), las vías de tranvía, los anuncios publicitarios y los puestos ambulantes.

En las imágenes es notable el interés del fotógrafo por integrar estos inevitables signos de modernidad como elementos activos y significativos de la composición. La temática remite al siglo XIX, pero su forma, al XX. A diferencia de Kahlo, que encuadraba y editaba sus composiciones para disminuir en ellas la intrusión de esos elementos, nuestro fotógrafo demuestra una voluntad consciente de realizar una composición armónica con y a pesar de tales elementos. Ejemplo de esto son las series

de fotografías de iglesias del archivo. Éstas recuerdan los encuadres convencionales de la tradición de vistas del siglo XIX, aunque hay algo en ellas que resulta chocante o perturbador: algún elemento disruptivo —un anuncio, un puesto ambulante, un poste de luz— que se sobrepone a la limpia descripción del alzado del edificio. El perfil reconocible de éste de las litografías, los grabados y las fotografías del siglo XIX aparece trastocado por la aparición de elementos nuevos y ajenos a su imagen convencional: la foto de la fachada de la iglesia de la Soledad (cat. 41006), por ejemplo, se ve atravesada por un poste de luz en el primer plano; además, varios puestos ambulantes prácticamente ocultan su reja. En el caso de las vistas de la Basílica de Guadalupe (cat. 54003) y del Templo de San Diego (cat. 45004), del que sólo se ven las torres, la representación del edificio religioso pasa a un plano secundario. El motivo principal parece ser, en el primer caso, el tranvía y, en el segundo, la extensión vacía de la calle de San Diego, sólo interrumpida por un transeúnte solitario y un automóvil estacionado frente a las lujosas casas neoclásicas y de estilo francés.

Otro ejemplo relevante del uso de elementos disruptivos en las vistas de composición clásica es la fotografía de la infantería desplegada a lo largo de la calle San Juan de Dios, hoy Hidalgo (cat. 14010). Mientras que del lado izquierdo la línea de fuga se forma con el perfil de los edificios y las torres de San Juan de Dios y la Santa Veracruz, del lado derecho la perspectiva se construye mediante las vías del tren, los postes de luz, los cables de electricidad y tranvía y una sutil sombra de otro poste de luz que cruza la imagen diagonalmente y en sentido opuesto. La contraposición de elementos es clara, pero también sugerente: no sólo quedan limpiamente separados el pasado y el presente en lados opuestos de la foto (el izquierdo como orden y el derecho como progreso), sino representados como fuerzas antagónicas. A la elegancia y el orden de los soldados, el fotógrafo opone el avance incierto de las figuras de la derecha: un empleado o burócrata de clase media y, detrás de él, varios trabajadores de origen campesino, con sombrero de paja y jorongo.

A diferencia de los fotógrafos costumbristas del siglo XIX, nuestro autor no tipifica ni hace un juicio moral sobre las clases bajas. Aunque sí muestra su interés por ellas, no las ve con condescendencia burguesa ni como un lastre; más bien, las incluye como parte de lo representable de la ciudad, en igualdad de condiciones con otros elementos de la foto. En este sentido, su representación de lo social apunta más hacia el futuro revolucionario que al pasado porfiriano. Aunque la primera parte del acervo muestra una concentración en las actividades sociales de las familias aristocráticas porfirianas, la representación social se vuelve más híbrida al comenzar el registro de los acontecimientos del periodo revolucionario. En éstas los grupos sociales se representan como mixtos y en un mismo plano de visión.



Anuncios de sombreros, 1910.

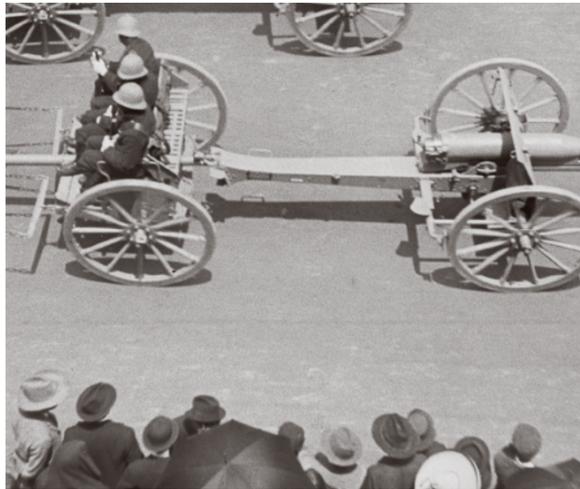
Una característica de las fotos en que se percibe eso es la variedad de sombreros. Al lado de los sombreros de paja de ala ancha y de charro que asociamos al revolucionario arquetípico, vemos una infinidad de sombreros: diferentes versiones en merino, fieltro y jipi de los charros, de bola, borsalinos, canotiers de paja, panamás, morrongos impermeables, boinas y cachuchas. A diferencia de muchas fotografías de la Revolución que conocemos, en las de este archivo no se da una disyunción en el nivel visual entre los personajes que significan poder (*i.e.*, los líderes de la revolución) y las masas que los siguen. Aunque en las fotografías se perciben las diferencias sociales, en las imágenes todos los personajes aparecen integrados en un mismo horizonte visual. Todos son partícipes de la acción: incluso los espectadores que, a través de la representación de su identidad y clase particular, parecen negarse a ser reducidos a una masa amorfa. Si algo distingue a nuestro fotógrafo es la capacidad de encontrar detalle en la multitud y no de representar colectivamente al pueblo como masa. Su visión es la de un ciudadano cualquiera que, en el nivel de la calle, ve los acontecimientos públicos desde una perspectiva periférica. No busca, como los reporteros profesio-

nales, centrar a sus motivos para darles protagonismo. En sus fotos, es claro que no trabaja para ellos.

¿Habría podido tomar un aristócrata porfirista esas fotos del periodo revolucionario? Mientras que en una primera revisión del material dábamos por sentado el origen aristocrático de nuestro fotógrafo (sobre todo, en razón de su cercanía y acceso a círculos elitistas de fines del porfirato), al analizar las imágenes con detenimiento comenzamos a desarrollar la hipótesis alternativa de un fotógrafo en el umbral entre clases sociales. Como Jano, este personaje dirige una de sus caras hacia la aristocracia burguesa y la otra hacia las clases medias y bajas. Dejemos esta discusión para el final (“Apostilla: El misterio de la identidad del fotógrafo”). Aún nos falta describir la cara de Jano que ve hacia el futuro.

## EL FUTURO

La intensa transformación de las grandes urbes en los últimos años del siglo XIX tiene como consecuencia la transformación



Artillería, 5 de mayo de 1913, detalle cat. 56010.

de la cultura visual de la época.<sup>30</sup> En México, esta revolución de lo visual coincide con la tercera década del régimen porfirista, de 1900 a 1910, cuando se inicia la ampliación y renovación de la ciudad para los festejos del Centenario. En lo fotográfico, es simultánea a la comercialización de las placas secas, a la popularización de tecnologías de aficionado y a la difusión de tarjetas postales y estereoscópicas. En esos años aparece en nuestro país un visor estereoscópico “tipo mexicano”: un aparato con un mango que permitía sostenerlo con las manos y que resultaba muy propio para el convivio de salón entre catrines y señoritas.<sup>31</sup>

En esa época no sólo empiezan a proliferar las fotografías callejeras y de exteriores, sino a llenarse el encuadre con una multitud de personas y vehículos de distintos tipos, que comparten el tránsito vial con una variedad de animales de transporte y carga. A diferencia de las vistas esquemáticas de lugares pintorescos y tipos urbanos hechas a partir de la década de 1880 que tenían un ángulo relativamente cerrado (y, por ello, una concentración en uno o dos sujetos en primer plano), las fotografías hechas mediante cámaras portátiles en los albores del siglo xx empiezan a reflejar el caos y la velocidad de la ciudad moderna. Y a pesar de que a muchas de estas cámaras podía adaptárseles lentes de ángulo más abierto, los encuadres comenzaron a verse limitados y saturados. En consecuencia, no sólo la visión física, sino la de los aparatos, se ve rebasada con la multitud de estímulos.

<sup>30</sup> Lynda Nead, “Anymating the Everyday: London on Camera circa 1900”, *Journal of British Studies*, núm. 43, enero 2004, p. 65-66.

<sup>31</sup> Gautrand, *ibid.*

¿Qué mejor recurso para responder a ese exceso de estímulos visuales que la fotografía? Instantánea y automática, la práctica fotográfica de aficionados constituía un medio inigualable para captar la esencia de la ciudad cambiante. Pequeña, ubicua y modesta, prácticamente pasaba inadvertida. Y llegaba a todos lados: a lo público y lo privado, a lo bajo y lo alto, a lo relevante y lo trivial. Todo podía quedar atrapado en una fotografía, como describe una columna editorial de la época:

Se prefiere la efigie tomada en la calle, en el patio de la casa, al aire libre [...] Hay aficionados que se dedican a instantanear perros; otros, gatos, únicamente; éstos caballos; los de más allá jumentos[...] —A ver tú, vamos a sacar a la cocinera torciéndoles el pescuezo a un pollo. —¡Espléndido asunto! Espérate, los saco, los saco a esos dos pelados machete en mano.[...] Huelga decir que no hay paisaje, edificio, belleza titulada, mendigo popular ó tipo humorístico que no haya desfilado enfrente del objetivo.<sup>32</sup>

La extraordinaria movilidad de la cámara portátil no sólo amplió el repertorio, sino la sintaxis de lo fotografiable. Como puede apreciarse en muchas fotos del archivo, la composición responde a un orden aleatorio de los elementos producido por el veloz modo de encuadrar del fotógrafo. En ese sentido, las cámaras de aficionado llevaban ventaja a las profesionales: no sólo llegaban fácilmente a cualquier sitio, sino que se operaban de manera verdaderamente instantánea.

En nuestro archivo, esa movilidad y agilidad del fotógrafo se aprecia sobre todo en las secuencias de fotografías de los desfiles comercial e histórico del Centenario, así como en las tomas de la entrada de Zapata y Villa a la ciudad de México. En las imágenes es evidente que el desplazamiento y la toma de fotografías se hicieron muy rápido: el tiempo de jalar y empujar el fotógrafo el chasis de su cámara, que podía contener hasta 12 placas negativas. Un ejemplo que demuestra la capacidad instantánea de reacción de nuestro fotógrafo ante un evento imprevisto son las dos placas que representan el coche de caballos de la actriz Lydia Rostow en la calle San Francisco. En la primera placa (cat. 49010a), el coche está en el centro de la calle y la actriz voltea irreflexivamente hacia el fotógrafo. Segundos después, cuando el coche ya llegó a la esquina de San Francisco y Santa Isabel (hoy Madero y Eje Central), justo enfrente de la plaza Guardiola, el fotógrafo toma una segunda placa en la que la actriz aparece cubriéndose la cara (Lydia Rostow, cat. 49010b).

Respecto a lo anterior, cabe señalar que ningún fotógrafo de prensa de la época hubiera podido captar estos momentos en secuencia con una cámara profesional, por muy ligera que

<sup>32</sup> “Curiosidades fotográficas, un fraude”, *El Mundo*, domingo 4 de junio de 1890, p. 380



Lydia Rostow, 1912, cat. 49010a y b.

ésta hubiera sido. En el caso de nuestro fotógrafo, la cámara era relativamente pequeña, por lo que pudo preparar la siguiente toma y disparar mientras caminaba siguiendo el carruaje. Una segunda observación es que el sujeto retratado —en este caso, Lydia Rostow— reacciona a la cámara cubriéndose el rostro. Como sugiere Lynda Nead, la popularización de las cámaras de aficionado no sólo llevó a la fotografía a casi todos los rincones del planeta, sino que cambió la actitud del público ante la toma espontánea: desde mediados de 1880 se había comenzado a discutir la problemática cuestión del carácter intrusivo de la cámara.<sup>33</sup> Como la palabra con la que Eastmann había bautizado su línea de cámaras instantáneas, *kodak* —una palabra “tersa y abrupta, con dos consonantes en cada extremo, [...] que truena como un obturador de cámara en tu cara”—,<sup>34</sup> las tomas instantáneas detonan “en la cara” del retratado: de ahí su mueca imprevista y su gesto no planeado.

Esos gestos imprevistos, capturados gracias a la rapidez de reacción del fotógrafo y a la instantaneidad de la técnica, son los que apreciamos en las fotografías del archivo: en la pequeña cara del infante callejero que se asoma a la cámara, transformando la clásica vista de la plaza Guardiola, enmarcada por la casa Escandón o “de los perros” y la “Casa de los Azulejos” al fondo (cat. 02001b), o los niños corriendo delante del carruaje de Porfirio Díaz por un Paseo de la Reforma desierto (cat. 15006). Y si las tomas de Gaona (cat. 00013) o el hijo de Luis Jordá toreando (cat. 13004) resultan un prodigio de instantánea

<sup>33</sup> Nead, *op. cit.*, p. 75.

<sup>34</sup> Eder, *op. cit.*, p. 489.



neidad, mayor valor tienen aquellas en las que tal cualidad imprime un giro sutil a la historia: por ejemplo, la placa en que un personaje elegante, de borsalino y en primer plano actúa como un contrapunto con las pequeñas figuras de Villa y Zapata en el fondo del encuadre (cat. 00003), o aquella otra en la que un zapatista de sombrero de paja y ropas raídas irrumpe en el centro del cuadro delante de los jinetes zapatistas que llevan el estandarte de la Virgen de Guadalupe (cat. 66003).

En las imágenes anteriores, los detalles de la acción son bien visibles. A diferencia de las vistas cinematográficas de estos eventos, que nos maravillan por su movimiento pero nos dejan insatisfechos por su paso fugaz (queremos, como el transeúnte de principios del siglo xx, pausar su movimiento para poder ver con detenimiento), podemos regodearnos en el detalle del movimiento detenido. No son, como las fotografías de la prensa, fotografías orquestadas, calculadas o posadas. Aun ligeramente movidas nos resultan fascinantes: inmersos en la retórica de la instantánea, en su potente efecto gráfico y hasta cierto punto aleatorio, nos sentimos partícipes de la acción representada.

Varias veces hemos señalado ya los vínculos de la fotografía estereoscópica y la cinematografía, incluso más evidentes que la estereoscopia con la fotografía de prensa. Tal cercanía se basa, como hemos sugerido antes, en la capacidad espectacular de ambos medios: “espectros luminosos” y de “bulto”, ambos tipos de imagen requieren una percepción inmersiva del espectador y, por lo tanto, su participación subjetiva en la escena. Sin embargo, hay otra similitud con el cine que atañe a la doble cara de Jano: mientras que una parte de sus imágenes —las que describen el “escenario” de la acción— ve hacia la tradición

iconográfica del pasado, la otra parte —la que describe la trama de los acontecimientos— ve hacia el futuro, hacia el nuevo medio que es el cine. Esta visión parece contradictoria sólo aparentemente: porque, en realidad, ambas tradiciones (la de las vistas grabadas y las nuevas vistas cinematográficas) estaban ligadas íntimamente. Al nacer el cine, no había una noción de lenguaje fílmico: lo que se mostraba en la pantalla eran “escenas solas, aisladas, vistas de objetos en movimiento”.<sup>35</sup> De ahí el nombre de vistas o “pinturas animadas”.

Un ejemplo de esta relación son los temas de las proyecciones de linterna mágica presentadas en Puebla a mediados del siglo XIX en el espectáculo llamado “Exposición de vistas en el gran viaje pintoresco”. Prácticamente todos coincidían con los temas de las vistas litográficas y fotográficas de la época: *La plaza y catedral de México* se mostraba, por ejemplo, junto con *La hermosa plaza de Pisa en la Toscana* o *La pirámide de Egipto*.<sup>36</sup> Temas similares serán los que presenten en los primeros espectáculos de cinematógrafo, muchos de los cuales se hicieron en exhibiciones combinadas con proyecciones de linterna mágica. De aquí que las primeras películas mostraran temas y puntos de vista análogos a los de la tradición litográfica: lugares pintorescos, panoramas de ciudades, monumentos importantes y acontecimientos triviales en los que se realizaba la capacidad de verismo del cine (un tren entrando en una estación o un hombre tirando una pared, por ejemplo).

En estos espectáculos se combinaban temas que no tenían otra relación entre sí más que la técnica que las había originado. La capilla sepulcral de Guillermo Tell en Suiza podía proyectarse, por ejemplo, junto con la destrucción de San Francisco por el temblor. Hacia mediados de la primera década del siglo comenzarán a producirse y distribuirse películas filmadas en México.<sup>37</sup>

El cine como el automóvil, el tranvía eléctrico, el telégrafo, el fonógrafo, el teléfono y el grabado en medio tono transforma radicalmente la experiencia perceptiva de los habitantes de la ciudad: no sólo se tenía la sensación de mayor rapidez y facilidad de la comunicación, sino de mayor veracidad de ésta. Tenían eso que los griegos llamaban *enárgeia*: vividez, presencia manifiesta. Una descripción en la que nada resulta superfluo.

Y si bien los nuevos espectadores del cine se fascinan con historias de ficción, también se sorprenden por igual al contemplar acontecimientos que involucraban a personajes públicos. En la misma época en que nuestro fotógrafo empieza su

archivo, aparecen en los periódicos mexicanos algunos ensayos que alaban las virtudes del “periodismo animado” y que aseguran que “pronto funcionará en América” tal formato.<sup>38</sup> En realidad, a esas alturas el periodismo cinematográfico ya se había comenzado a difundir en el país. Por ejemplo, en 1906 se habían filmado las fiestas presidenciales en Mérida, en las cuales el dictador figuraba evidentemente como protagonista, según se observa en los títulos de las vistas: “La comisión que recibió al señor general Díaz” (vista 6), “El pueblo de Progreso aclamando al presidente” (vistas 9 y 10), la “Visita del señor general Díaz al instituto del estado” (vistas 20 y 21), y así sucesivamente.<sup>39</sup>

¿No encontramos una extraña similitud entre este tipo de vistas cinematográficas que centran su interés en la representación fugaz de un acontecimiento público y las tomas de nuestro archivo? No sólo su intención de capturar ese instante para conservarlo en película y verlo con detenimiento después, sino también su temática, es extraordinariamente similar al del cine de la época. Si comparamos las fotos de su archivo con las vistas incluidas en programas de cine de los hermanos Lumière, a los que nuestro fotógrafo pudo haber asistido como espectador, encontraremos un sorprendente paralelismo de temas: la vista cinematográfica de los “Rurales mexicanos al galope” se correspondería con la fotografía de los rurales del 16 de septiembre de 1911.<sup>40</sup> Otros ejemplos son: la película de la “Llegada de los toreros a la Plaza de Madrid”, que equivale a la foto que representa la salida de cuadrillas de la Beneficencia de Gaona (cat. 03006); la del “Ejercicio a la bayoneta por los alumnos del Colegio Militar de Chapultepec”, con la foto del Regimiento de Caballería (cat. 01009), y la vista de “La artillería de marina”, con las fotos de los marinos argentinos (cat. 24002) y alemanes (cat. 24001) durante los desfiles del 15 de septiembre.

Sea en el registro de una escena trivial, como la de los clavadistas en la Alberca Pane, de la cual también existe una vista cinematográfica, o un evento de trascendencia histórica, como las entradas de Madero, Villa y Zapata a la ciudad de México, nuestro fotógrafo coincide de manera pasmosa con la perspectiva del cine. No sólo está familiarizado con la técnica y los modos más innovadores de la fotografía de su tiempo, sino con la cultura visual de su época: una tradición imaginaria que, como él, se encontraba en un momento de transición. Ante los acontecimientos importantes, reaccionará de manera *visual* similar a la de los fotógrafos-*repórteres* como Casasola y de los cineastas como Toscano: como ellos, intentará construir un

discurso afectivo e imaginario reconocible. La diferencia de nuestro fotógrafo con los reporteros profesionales es la escasa relación de la imagen con las codificaciones que exigía el poder político. A nuestro fotógrafo simplemente no le interesará poner al político en el centro de la foto.

La influencia del cine en nuestro fotógrafo también es perceptible en otra característica de las imágenes: el uso consciente de recursos de edición y secuencia narrativa. Más sofisticado que otros fotógrafos aficionados que registran aleatoriamente lo que acontece ante ellos, nuestro fotógrafo planea cuidadosamente sus tomas, en ocasiones, realizando varias de éstas para dar una mejor idea de su tema. A veces, la producción de secuencias tiene como objetivo la narración de una historia a través de una secuencia temporal, como la recogida de pasaje y elevación del globo cautivo por encima de los techos del Centro Histórico, o como la descripción del viaje de paseo de los capitalinos a Xochimilco desde el mismo. Para construir una narración coherente de ese recorrido, nuestro autor realiza imágenes sucesivas del canal de la Viga, del de Ixtacalco, de los canales de Xochimilco (con distintos tipos de lanchas de motor o trajineiras) y de los embarcaderos en el punto de destino (caja 17).

A nuestro fotógrafo también le interesa producir una versión alternativa del mismo recorrido, pero por tranvía y tren, por lo que en otras imágenes, dispersas en las cajas 4, 6 y 17, hace un registro exhaustivo de los motivos asociados a ese tema, entre ellos de la estación de Huipulco (cat. 06005), la Hacienda de Coapa (el tren, cat. 06004) y la estación de trenes de Xochimilco (cat. 04006). El sentido de planeación de la imagen a lo largo del tiempo es evidente en las anteriores fotografías: si bien muchas se hicieron en distintos meses durante el mismo año, 1910, se observa en todas la intención de formar parte de un conjunto temático e iconográfico coherente en el tiempo.

En relación con la descripción de acontecimientos históricos, el fotógrafo utiliza una estrategia similar a la anterior: produce, ordena y encadena sus foto-*stills* de modo que en el conjunto se distinga una historia. Ciertamente, en sus historias fotográficas, como en las de Salvador Toscano en sus películas, la narración es elíptica: aunque la historia logra armarse con base en “cuadros” espectaculares reconocibles, su eficiencia argumental es relativa. Es sólo a través del visionado secuencial (el de la proyección de las imágenes en el proyector de cine o a través del Taxiphote) y mediante el llenado de los huecos del argumento por parte del espectador como puede éste comprender la historia. La enorme diferencia entre ambos modos de narración es perceptiva: si bien la cinematografía y la estereoscopia producen un similar efecto de sorpresa ante la cualidad fantasmal de la imagen producida, en el primer caso por el relieve, y en el segundo, por el movimiento. Pero es ante las imágenes fijas donde podemos regodearnos en los detalles. El cine va demasiado rápido y una vez que hemos

fijado nuestra atención en algo —generalmente el motivo o sujeto principal de la acción—, éste ha sido sustituido por otro.

Este punto nos lleva a una cuestión de singular importancia en relación con el valor de la fotografía. Es justo en la época que describimos cuando, merced a su precisión tecnológica, empieza a utilizarse la fotografía como un medio para revelar información significativa a través de los detalles. La cámara no sólo sirve para ver, sino para entender mejor la realidad. En esa época la fotografía se consideraba un recurso científico e intelectual, que podía crear o estimular “la facultad de observación atenta y de investigación en alto grado”.<sup>41</sup> Como se observa en algunas imágenes, la relación entre éstas no es de secuencia temporal, sino de edición *espacial*: el fotógrafo busca describir una escena a través de distintos ángulos de vista para comprenderla mejor. Un ejemplo singular de esta estrategia es la descripción de la vecindad “antigua” de dos placas de la caja 12: la primera placa (cat. 12009) la muestra desde el nivel del piso (y desde el umbral de la puerta que da a la calle) y la segunda (cat. 12010), desde una perspectiva en un contrapicado extremo.

¿Podría tratarse esta última de una fotografía hecha desde un globo cautivo? Tanto por la altura a que debió tomarse la foto como por la localización de la vecindad, que no parece cercana a un edificio alto, pensamos que así fue. Estaríamos entonces ante un rarísimo ejemplo de fotografía aérea tomada desde un globo, probablemente una de las pocas que existen de la ciudad de México. Pero estas fotografías tienen un valor adicional: no sólo se vinculan las dos imágenes entre sí, sino con otra que resulta análoga a la primera toma y que representa una vecindad “moderna” (cat. 12008). Compuesta con una estructura geométrica idéntica a la de la vecindad antigua, esta fotografía parece tener como objetivo hacer comprender al espectador el efecto del progreso y la modernización urbana. Sin hacer necesariamente un juicio ético sobre las condiciones inhumanas de la primera forma de habitación (que, desgraciadamente, era la que predominaba en el extrarradio de la ciudad), simplemente expone el valor alternativo del concepto moderno de la habitación vecinal.

Hasta aquí hemos hablado de tramas de espacio y tiempo, pero ¿qué hay de los personajes retratados, los *protagonistas* de la acción?

## ACTORES

Otra característica de las fotografías que subraya su cercanía con el cine es la calidad histriónica de los retratos. De manera opues-

35 De los Reyes, *op. cit.*, p. 3.

36 *El Noticioso*, Puebla, 10 y 21 de febrero y 14 de marzo de 1849, cit. por José Antonio Rodríguez, “Espectáculos para la visión en la primera mitad del siglo XIX”, en Ángel Miquel, Jesús Nieto Sotelo y José Antonio Rodríguez, *La linterna mágica en México*, México, Ediciones sin Nombre, 2004, p. 48.

37 Ángel Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en Nieto, *op. cit.*, p. 64-67.

38 “Periodismo animado. Progresos de la información gráfica”, *La Iberia*, México, 8 de noviembre de 1910, p. 1.

39 Miquel, *op. cit.*, p. 70 y 71.

40 Programa de proyección del Cinematógrafo Lumière, 20 de octubre de 1897, exhibido en la muestra *Cine y Revolución*, Museo de San Ildefonso, mayo de 2010.

41 Riley, “Páginas de los niños. Los niños fotógrafos”, *Tierra y Trabajo*, 1 de mayo de 1910, p. 361.

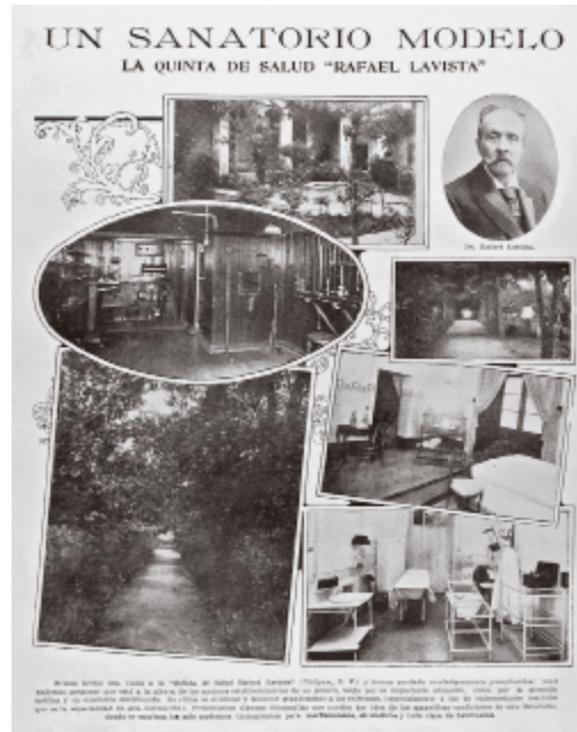
ta a quien es sorprendido por la cámara en la calle (como el caso de Lydia Rostow que hemos discutido antes), los protagonistas de las fotos del archivo responden positivamente al hecho de ser fotografiados. Incluso muchos de ellos parecen entablar un intercambio lúdico con el fotógrafo mediante gestos graciosos, poses exageradas o composición de “cuadros” o escenas. Esta cualidad juguetona la comparten estas fotografías con muchos retratos de estudio de finales del siglo XIX. En ellos, los ciudadanos de clase media o alta —aquellos que tenían acceso al estudio del fotógrafo— se hacían retratar con el expreso fin de intercambiarlos con los amigos. Mediante el uso de fondos de diversa naturaleza y variados objetos de *atrezzo*, el retrato se convertía en una imagen inventada o idealizada de la persona: un aviador surcando el cielo, un almirante de un barco o un comensal en un día de campo.

En el caso de este acervo, es preciso comentar que los retratos atañen a dos grupos diferentes de personas: en primer lugar, a los miembros del clan familiar Lavista Solares y, en segundo, a los empleados de la Casa Mosler, Bowen & Cook. Respecto al grupo de la familia Lavista, éste está compuesto por la viuda del doctor Rafael Lavista, la señora Concepción Solares de Lavista y sus hijos: Javier (casado con Angustias Sosa), Paz (casada con Fernando Liceaga), Concepción (casada con Mauricio de la Arena), María (casada con Rafael Martínez del Campo) y Dolores (soltera). También aparecen en las fotos sus nietos de apellido Martínez del Campo (Rafael, Concepción y Ana), las dos niñas De la Arena (Concepción y Emma) y los bisnietos, hijos de Rafael Martínez del Campo Lavista.

La familia aparece siempre en situaciones de festejo o recreo: sea en las casas de la señora Lavista o de Mauricio de la Arena, ambas en la nueva y elegante calle de Sadi Carnot, o en la finca campestre que la viuda Lavista conservaba junto a la quinta de salud en Tlalpan. Ésta era una clínica de salud mental que había fundado en Tlalpan Rafael Lavista en 1898, dos años antes de morir. Administrada por Javier Lavista y supervisada por el doctor Liceaga (el consuegro de la señora Lavista), la quinta se anunciaba en las publicaciones de la época, como *El Mundo Ilustrado*, como un sanatorio mental excepcional, moderno e higiénico. Era un lugar planeado para que los enfermos

estuvieran libres de las molestias que necesaria e ineludiblemente hace sufrir al paciente su estancia en un hospital público y pudieran, en un ambiente grato á la vez que higiénico, y atendidos por médicos eminentes en diferentes ramos de la medicina moderna, olvidar su estado.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> “Monumento á un Sabio Mexicano. Una gran quinta de salud”, *El Mundo Ilustrado*, 1909, p. 1432.



Anuncio de la Quinta de Salud Rafael Lavista en *El Mundo Ilustrado*, 21 de junio de 1914.

La quinta estaba en la plaza principal de Tlalpan: su localización cercana a la ciudad de México así como su clima templado y aire puro garantizaban no sólo una estancia provechosa a los enfermos sino a los visitantes de la ciudad, quienes emprendían viajes en tren o tranvía —pasando por la Hacienda de Coapa y la Estación de Huipulco fotografiadas en el archivo— para pasar ahí el día o incluso el verano. A diferencia de San Ángel, otra población aledaña a la ciudad que ya estaba siendo urbanizada como la colonia Altavista, Tlalpan constituía un lugar idóneo para el recreo de los capitalinos. En el archivo, las fotos de San Ángel tienen una colocación temporal significativa: se tomaron en 1913, justo después del éxodo de muchos vecinos del centro de la ciudad.

En los retratos del archivo es patente el interés del fotógrafo por describir cualidades morales o materiales. Como en la tradición de retratos burgueses en pintura, en muchas imágenes los retratados (sobre todo los de mayor edad, la señora Solares de Lavista o su hermano, Ignacio Solares) posan pensando en la respetabilidad que el gesto adusto imprimirá a su retrato. De manera análoga al fondo Azurmendi, en el que se elabora todo

un retrato de familia a través de la descripción gráfica sustituta de la casa, en este archivo también se desplaza el valor de respetabilidad burguesa al de los bienes materiales, sean éstos objetos, ornamentos, muebles o espacios domésticos. En el caso de la viuda Solares de Lavista, heredera universal de su marido, resultan sintomáticas las fotografías de su “oratorio” en la iglesia de San Hipólito: una capilla privada que la señora Solares mantenía en esa céntrica iglesia, a sólo unas cuerdas de su casa de Sadi Carnot.

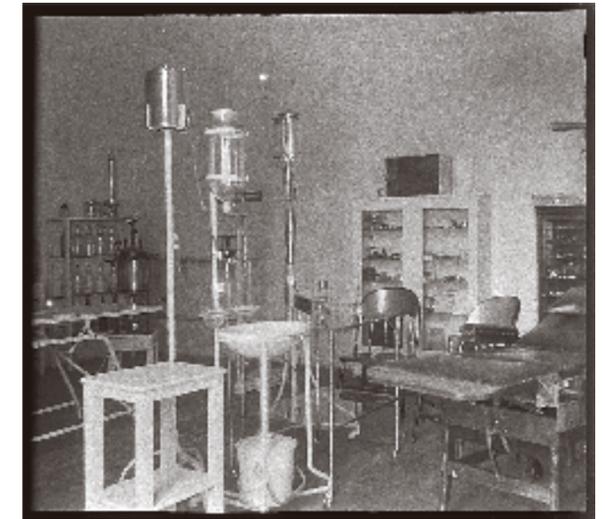
Sea que los retratados aparezcan en las imágenes con una descripción idealizada, trastocada (Lola y Anita Martínez del Campo vestidas de tirolesas) o sustituta (la impostación de personajes militares hecha por De la Arena y sus amigos), se percibe en estas series de fotografías el sabor del juego de la identidad de la clase burguesa. Algunos retratos —los de los más jóvenes— también se distinguen por una frescura derivada de la instantaneidad similar a la de las reconocidas fotografías de Jacques Henri Lartigue de París.

Al hacer uso del espacio doméstico privado como telón de fondo, esta serie de retratos invierte sutilmente los términos habituales de la fotografía de estudio de la época: es éste el que viene a los retratados y no al revés. Esto se evidencia en un retrato de familia tomado de noche y con luz de flash en la elegante sala de la casa De la Arena: rodeada por sus hijas y nietos, la viuda Lavista se afirma como el eje de su familia.

De ese retrato fascina un detalle, captado por el “inconsciente óptico” de la cámara: el reflejo involuntario del fotógrafo en el espejo sobre el grupo familiar. Ampliando y contrastando ese detalle, apenas se distingue una imagen espectral de quien operó la cámara en esa ocasión. ¿El tío Ángel? ¿Mauricio de la Arena? Debilitada su imagen por el flash, nos es prácticamente imposible reconocer al fotógrafo. Sin su nombre en el cuadernillo u otros datos que comprueben su identidad, nos quedamos con algunas hipótesis sobre ella.

¿Importa verdaderamente saber quién es el fotógrafo? Como el caso del teorema de Fermat, probablemente necesitamos mucho tiempo para despejar la incógnita. En todo caso, con este libro hemos dado un primer paso, el de dar a conocer su trabajo: una colección de fotografías valiosísimas para estudiar lo que sucedió en la ciudad de México de 1910 a 1918 desde una perspectiva excéntrica, la de un ciudadano común que registra fotográficamente lo público y lo privado con una intuición casi premonitoria.

Mediante su fotografía, nuestro autor desconocido intenta recomponer la percepción rota de una ciudad en plena transformación. Su horizonte existencial se mueve en el filo de un presente cambiante que deja atrás y para siempre la elegante estabilidad porfirista y que revela, a través de los minúsculos detalles impresos en plata, la realidad por venir del México del siglo XX.



Consultorio del Dr. Vega Limón, 1910, cat. 01007.