



*Arqueología de la imagen.*  
***México en las vistas estereoscópicas***  
 de Carlos A. Córdova

Monterrey, Nuevo León,  
 Museo de Historia Mexicana, 2000

por  
 ARTURO AGUILAR

La historia de la fotografía en México es un área que, dentro de la historia del arte, apenas ha empezado a analizarse por los investigadores. Considerada durante mucho tiempo como una expresión más mecánica que artística, el campo para la investigación resulta incipiente y todavía con amplios espacios por descubrir, en especial debido a los múltiples acercamientos que permite la imagen fotográfica: ya sea a partir de etapas significativas, como las fotografías de la época revolucionaria; de autores, como el caso de Romualdo García; de los géneros, como el retrato; de los aspectos semióticos o de los formatos y las técnicas, que se han abordado en los estudios acerca de los daguerrotipos, por citar algunos ejemplos. Pese a notables avances en los últimos años, son pocos los libros que se editan sobre fotografía mexicana, más aún si es decimonónica. De aquí que el estudio de Carlos Córdova resulte novedoso: en su trabajo convergen tanto un análisis del aspecto técnico, centrado en las estereoscopias, como de género, que se detiene en las llamadas "vistas" o fotografías de paisajes, monumentos o ciudades, muy populares en el siglo XIX. El libro-catálogo es resultado de una exposición realizada en

el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, Nuevo León, entre los meses de abril y junio del año 2000, con excelentes reproducciones de imágenes, todas dobles. Recordemos que estas imágenes fueron fotografías del mismo objeto tomadas con una ligera inclinación para provocar un efecto tridimensional al ser observadas a través de un visor estereoscópico, de donde proviene su nombre. Los estereoscopios fueron patentados en 1851, pero sólo a partir de 1855 se hicieron populares en todo el mundo como un medio para conocer infinidad de lugares. Carlos Córdova ha señalado que "Junto a la novela, la estereoscopia abrió los ojos a la burguesía hacia un conocimiento más extensivo del planeta... Estas imágenes en relieve extendían la mirada: vistas callejeras, interiores de palacios, celebridades de toda índole. Un saber más amplio sobre el mundo." Por ello en casi cualquier país se podían encontrar estas vistas sobre sus aspectos más interesantes o significativos, las cuales se vendían como *souvenirs* para turistas.

Quizá por ello el género se haya considerado como simple entretenimiento para la vista, y no se ahonde en las múltiples lecturas que puede ofrecer, propuesta que precisamente encontramos en el libro *Arqueología de la imagen*. El autor estima que su estudio es complejo, con más interrogantes que respuestas, lo que lo ha llevado a considerarlo, según sus propias palabras, "de frontera", donde los conceptos están por precisarse.

Curiosamente, para la historia de la fotografía, el texto de Carlos Córdova resulta más esclarecedor de lo que él mismo ha pensado. Su universo cronológico, aunque no quede definido explícitamente, toca el momento de mayor esplendor de las estereoscopias: de 1851, cuando se inventa, a

1906, periodo en el que empieza a decaer su popularidad, al menos en nuestro país. Los puntos analizados por Córdova son fragmentos de un paisaje que empieza a dibujarse, pero cruciales a la vez para entender su desarrollo: partimos de los orígenes de la técnica en la Inglaterra victoriana, y continuamos con las hipótesis sobre el momento del arribo de los primeros aparatos estereoscópicos a México para seguir con los principales comerciantes y, sobre todo, los fotógrafos de vistas estereoscópicas, como lo fueron Julio Michaud, Alberto Fahremberg, A. Briquet, las agencias Kilburn Brothers o la Sonora News o incluso el guanajuatense Romualdo García, de los cuales se presentan excelentes ejemplos. La integración de este rico material representa en sí mismo un importante avance, pues debemos considerar la enorme dispersión de las fotografías en archivos particulares y públicos, en muchas ocasiones sumamente deteriorados. Un problema para la conservación de las estereoscopias es la visión moderna que se tiene en ocasiones de ellas: al no entenderse que se necesitaba verlas con un estereoscopio se cortaban en dos partes como simples copias. Otro acierto en este libro-catálogo fue incluir un glosario de términos relacionados con las técnicas fotográficas —como placa seca, goma-balsa, etc.—, necesario para la mayoría del público no especializado.

Más allá de este repaso de los aspectos inéditos de la historia de las vistas estereoscópicas, el autor, como hemos dicho, hace una revalorización de lo que significaron los paisajes en el momento de crearlos, no sólo como ejemplo de simple entretenimiento o diversión para escape del *spleen* burgués. En el marco de una modernidad capitalista, el género surgió cuando se tuvo una necesidad ingente de conocer todo lo ancho y largo

del mundo con un instrumento que la ciencia no desdeñaba sino que avalaba por su verosimilitud. No bastaban ya entonces los dibujos o las pinturas, era necesaria una imagen real, que además podía ser vista en tercera dimensión. No gratuitamente Córdova señala desde el inicio: “Formidable instrumento, la estereoscopia abrió los ojos del hombre del siglo XIX a la autoconciencia de su reciente identidad urbana e industrial. La imagen le confirmó la espectacularidad de ciudades como París y Nueva York”, y desde luego la del ancho mundo que se podía conquistar en África, Asia o América Latina, llena de personajes y ciudades exóticas. Por ello José Antonio Rodríguez ha señalado que el principal mérito de Córdova ha sido asumir que esas imágenes dobles vistas por medio de un aparato eran construcciones ideológicas, mensajes codificados, seleccionados y transmitidos para unos consumidores ávidos de verdades aparentes porque, pese a abrirse paso con la carta de la verdad, llevaban un mensaje escondido, sólo entendible en el marco de esas relaciones sociales de las que participaban. Esta situación lleva a preguntarse dónde y quién portaba una foto, cómo se usaba dentro de la galería, el periódico o el taller mecánico. Sólo de esta manera podemos comprender cuáles fueron las ciudades más fotografiadas en cierto momento, los paisajes o monumentos más populares, dependiendo de las circunstancias históricas —como la construcción de una vía férrea— que los hacían de actualidad. Otro horizonte analizado por el autor es saber a quién estaba dirigida la imagen, pues resulta obvio que compañías estadounidenses resaltaron los aspectos exóticos del país: buscaban lugares poblados de nopales, peleas de gallos, mujeres con rebozo o vendedores ambulantes.

Fiel a la premisa de que una imagen merece más que mil palabras, Carlos Córdova comparte las ideas del cineasta Leo Hurwitz, quien prologó el portafolio de imágenes mexicanas de Paul Strand impresas mediante fotograbado en 1940, donde apuntó: “La fotografía es generalmente algo para ser leído, para investigar en su interior... Éste es el material para el arte, no el arte mismo.” Por ello coincidimos con el autor en que su estudio representa un primer acercamiento a la imagen fotográfica, en este caso a las estereocopias, un pequeño rasguño en el enorme material existente que empieza a descubrirse. Resulta una lástima que la edición sea tan reducida —con sólo un tiraje de mil ejemplares—, y aunque aplaudimos la descentralización de las exposiciones, también lamentamos que ésta no haya sido itinerante y que no pudiera ser vista por un público más amplio.



*La eternidad en un siglo: amor, creación y muerte en los hombres del 98*  
de Gilberto Prado Galán

Puebla, Gobierno del Estado de Puebla,  
Secretaría de Cultura, 2001 (Lecturas Históricas)

por

JORGE ABRAHAM ZEPEDA CORDERO

A partir de tres de los grandes temas que dominan la trayectoria de la literatura, Prado Galán emprende en este volumen la exploración de la obra de ocho autores asociados bajo la égida del llamado *problema de Espa-*

*ña* y del 98: Valle Inclán, Azorín, Baroja, Unamuno, Machado, Maeztu, Ganivet y Benavente. No pasará inadvertida al lector la complejidad de un compromiso tal si tiene presente la indeterminación que la propia nómina del grupo ha experimentado merced a la perspectiva del crítico en turno. Este ensayo demuestra que el establecimiento de categorías y taxonomías generales debe sustentarse en la lectura de obras individuales para delinear rasgos singulares potencialmente comunes a un colectivo, corriente o generación literaria determinados.

El título de la obra se despliega a lo largo de los correspondientes capítulos, que recuperan frases y versos de los autores examinados, procedimiento que consigue reunir y potenciar las sugerencias presentes desde esas palabras que son el primer contacto con el libro: *La eternidad en un siglo: amor, creación y muerte en los hombres del 98* encuentra su concreción primera en “La fuente de la piedra” (dedicado al tema del amor), “La eternidad desnuda” (centrado en la creación literaria) y “El camino de todos” (sobre la muerte). Así se pone en evidencia la escritura como puente entre los impulsos *Eros-Thánatos*, extremos a los cuales concilia y trasciende. Desde el umbral, dicha búsqueda y el signo peculiar que le otorgó la generación del 98 quedan cifrados en *eternidad*, término que sugiere, en una primera aproximación, la distancia entre el lector actual y esos hombres; en efecto, cien años son en la práctica una forma de nombrar aquello que no tiene fin y encarna la circunstancia puntual de todos ellos, radicalmente distinta al presente. Por la misma razón se hace patente el segundo sentido que Prado Galán vislumbró al titular su ensayo: la obra de los noventayochistas como superación de esa circunstancia puntual, contra la que definieron sus respec-