

MNEMOSINE

REVISTA TRIMESTRAL DE FOTOGRAFÍA,
MEMORIA E IMAGEN

Los Archivos y la Memoria

Colaboran en este número:

Katnira BELLO, Bruno BRESANI, Jorge CARRETERO,
Martin CARRILLO, Jesús DE LEÓN, J. Alfonso FERNÁNDEZ,
Salomé FUENTES, Laura GUTIÉRREZ, Gabriela GONZÁLEZ, Edgar LARA,
Jorge MARROQUÍN, Martha RODRÍGUEZ, y Misael SÁMANO

Número 10, tercer trimestre de 2026

Los Archivos

Desde la aparición de la fotografía surgió la necesidad de preservar los objetos físicos que de ella emanaban. En pocas décadas la cantidad de fotografías y reproducciones se multiplicaron en todos los continentes. Más tarde a fines del siglo XIX con la llegada de la cámara kodak, el número de fotos creció exponencialmente y de ahí a la fecha no ha dejado de incrementarse. Al iniciar el siglo pasado se calcula que se imprimían de 5 a 10 millones de fotos en un año. Actualmente, con la revolución digital y la popularización plena de la fotografía, tan sólo en *facebook* se suben 300 millones de fotos al día.

¿Cómo se conservan las fotografías impresas desde la invención de Daguerre?

¿Qué sucede con la preservación de las fotografías digitales y con las que perviven en la nube?

En este número de **Mnemósine** convocamos a varios especialistas para abordar el tema de los archivos. Expertos en archivos, historiadores y artistas visuales nos hablan en estas páginas.

Gabriela González, curadora, gestora cultural y especialista en archivos fotográficos nos ofrece en una primera entrega, una visión de conjunto sobre la situación de algunos de los principales archivos del país y sobre todo de los retos que enfrenta la preservación de la memoria fotográfica. Por su parte Jorge Carretero nos explica cómo se conformó el acervo del fotógrafo poblano Guillermo Robles Callejo de la Fototeca Antica y la importancia que tiene para la historia de la fotografía en México. Las historiadoras Martha Rodríguez y Laura Gutiérrez, nos hacen ver la importancia de los archivos fotográficos familiares a través de la conformación de un acervo llamado *Archivo para la memoria*. Salomé Fuentes escribe sobre la puesta en práctica de una Guía de fondos y

colecciones en la Fototeca de Nuevo León.

El artista visual Bruno Bresani hace una profunda reflexión sobre la pertinencia actual de los archivos y propone una resignificación de los mismos con una actitud crítica. Katnira Bello, artista y curadora en un escrito con tintes poéticos aborda el asunto del archivo de artista y sus implicaciones en la exposición de la obra. En un artículo ilustrado con su propio trabajo como artista visual, Misael Sámano, nos habla de cómo el archivo se convierte en nuestra resistencia a la tormenta de tiempo que va erosionando y dejando sus marcas.

El maestro en historia y etnohistoria Martín Carrillo nos devela sorpresas hurgando en archivos digitales europeos de fotógrafos que visitaron México en la primera mitad del siglo pasado. Los historiadores Edgar Lara y José A. Fernández escriben sobre documentos en archivos. El primero, acerca de mapas antiguos y el segundo de un archivo de Ferrocarriles aún en proceso de clasificación. Jorge Marroquín nos anuncia la llegada de un pequeño pero valioso acervo del muralista Alfredo Zalce al Centro Queretano de la Imagen.

Finalmente el escritor y editor Jesús de León colabora en este número con una pieza literaria de excelente factura basada en una fotografía del Archivo Casasola.

Bienvenidos a estas páginas.

*Posdata: no quiero cerrar esta editorial sin mencionar el sentido fallecimiento de Jorge Soto, fotógrafo egresado de la Escuela Activa de Fotografía, coleccionista que resguardaba un valioso acervo fotográfico de su familia, con fotos desde finales del siglo XIX que estaba en proceso de clasificación. Algunas de esas fotos se publicaron en las páginas de **Mnemósine** y una de ellas apareció en la portada del cuarto número. Descanse en paz.*



ANDRÉS MONROY PÉREZ
Director

MNEMÓSINE, En la mitología griega la personificación de la Memoria.

REVISTA MNEMÓSINE, Publicación Digital Trimestral

Revista cultural independiente. Es un espacio de reflexión sobre temas relacionados con la fotografía y su relación con la memoria y la imagen.

Dirección: Andrés Monroy

Diseño: Sintaxis Visual Taller Estudio. Revisión de textos: Sandra Luz Hernández. Cartonista y viñetas: Fraga.

CONSEJO ASESOR: Alejandro Pérez Cervantes, Analí Núñez, Bruno Bresani, Carlos Recio Dávila, Efraín Mendoza Zaragoza, León Pablo Bárcenas y Óscar Mauricio Medina.

Contactos. feis: Andres Monroy Perez, Insta: @mnemorevista, Correo: revistadefotografiamnemosine@gmail.com, Whatsapp: 8441221598

Número 10 Tercer trimestre de 2026 Ciudad de Querétaro, México. Portada: fotografía de A.M.P



Manuel Ruperto Sánchez Ramos. (Calle de Tacuba durante la Decena Trágica). Ciudad de México. Febrero de 1913. Negativo de vidrio en gelatina de plata, monocromático, 5 x 7 pulgadas. Conflicto armado sobre el espacio urbano de la capital durante el golpe militar contra el presidente Francisco I. Madero. MR-1150. Cortesía del Archivo Manuel Ramos.

EL FUTURO DE NUESTRA MEMORIA

Los archivos fotográficos de México entre la preservación y el olvido

(Primera de dos partes)

POR GABRIELA GONZÁLEZ REYES

¿Qué hace que una fotografía tomada hace ciento trece años llegue hasta nosotros?

La respuesta no está solamente en la resistencia de los materiales con los que fue producida. Depende también de su circulación, de los usos que ha tenido y de las condiciones en las que, a lo largo del tiempo, ha sido resguardada. Una fotografía puede llegar hasta el presente porque una familia conservó durante décadas una caja de

negativos; porque una institución recibió una colección; porque un museo acondicionó una bóveda; porque un archivista mantuvo un orden; porque un investigador identificó a una persona o reconstruyó un acontecimiento; porque un conservador logró detener un proceso de deterioro o, sencillamente, porque alguien tuvo la precaución de anotar una fecha, un lugar o un nombre al reverso de una impresión.

Su permanencia es, en suma, el resultado de una larga cadena de decisiones. A veces intervienen muchas personas y varias generaciones para hacer posible no sólo que una imagen continúe existiendo, sino que podamos localizarla, relacionarla con otros documentos y comprender las circunstancias en las que fue producida.

Pero existe otra forma de pérdida que quizá sea menos visible. Un archivo puede conservar sus fotografías y, sin embargo, perder aquello que permite comprenderlas: los nombres, las fechas, las secuencias, los vínculos entre los documentos, el orden construido por su autor o la memoria de quienes sabían cómo y por qué se produjo cada conjunto. La amenaza para un archivo no es únicamente que desaparezcan sus imágenes. También puede sobrevivir materialmente y, aun así, comenzar a caer en el olvido.



Manuel Ruperto Sánchez Ramos. (Primer convoy con revolucionarios maderistas que llegó a la Ciudad de México), Estación de tren de Buenavista. Ciudad de México. Junio de 1911. Negativo de vidrio en gelatina de plata, monocromático, 5 x 7 pulgadas. Llegada de revolucionarios maderistas a la capital tras el triunfo del movimiento encabezado por Francisco I. Madero. Imagen publicada en Manuel Ramos. *Fervores y epifanías en el México moderno*, p. 70; presentada por Manuel Ramos en la exposición de la Sociedad de Fotógrafos de la Prensa en diciembre de 1911, y publicada en *Revista de Revistas* en diciembre de 1911 y en 1915. MR-0015. Cortesía del Archivo Manuel Ramos.

México posee un patrimonio fotográfico extraordinariamente rico, construido desde el siglo XIX hasta nuestros días. Esa memoria se encuentra

distribuida entre instituciones y custodios de naturaleza muy distinta: archivos públicos, fototecas, museos, universidades, bibliotecas, fundaciones, empresas, colecciones privadas, archivos de fotógrafos, asociaciones civiles, proyectos independientes, comunidades y familias. Con frecuencia hablamos de “los archivos fotográficos de México” como si se tratara de un conjunto homogéneo, cuando cada uno tiene un origen, una estructura, una historia y condiciones particulares de conservación y acceso.

La Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca, es uno de los grandes referentes del país. Resguarda más de un millón de bienes fotográficos distribuidos en numerosos fondos y colecciones, entre ellos el Fondo Casasola. La dimensión de sus acervos permite reconocer la enorme riqueza documental que México ha acumulado a través de la fotografía, pero la memoria visual del país rebasa, por mucho, las instituciones públicas.

Existen también colecciones privadas de enorme relevancia, como la Colección y Archivo de Fundación Televisa, cuya historia tiene una particularidad que siempre me ha parecido extraordinaria. En 1980, Manuel Álvarez Bravo fue invitado a participar en la conformación de la colección fotográfica que se encuentra en el origen de este acervo. Que uno de los grandes fotógrafos mexicanos haya intervenido desde el inicio en la construcción de una colección de esta naturaleza constituye un privilegio poco común. No se trataba simplemente de acumular fotografías, sino de establecer criterios, reconocer autores y construir un conjunto desde una mirada formada y un conocimiento profundo de la historia y del lenguaje fotográfico.

Este caso permite introducir una distinción importante. Una colección y un archivo no son necesariamente lo mismo. Una colección se construye mediante una selección: alguien reúne objetos de acuerdo con determinados criterios, intereses o políticas. Un fondo de un archivo, en cambio, suele formarse como resultado de la actividad y la trayectoria de una persona, una familia o una institución. En el archivo de un fotógrafo, por ejemplo, pueden convivir negativos, hojas de contacto, impresiones, publicaciones, documentos de trabajo, correspondencia y, cada vez más, archivos digitales. Su valor no reside únicamente en cada fotografía considerada de manera individual, sino también en las relaciones que existen entre todos esos documentos.

Cuando llegué al Centro de la Imagen, en 1994, Patricia Mendoza, entonces directora de la

institución, me encomendó hacerme cargo del acervo fotográfico. En realidad, todavía no existía una colección organizada, ni fondos como tal. Había un baúl con fotografías y varias cajas de embalaje con obras provenientes de las exposiciones vinculadas con la conmemoración de los 150 años de la fotografía en México, proyecto realizado en 1989, cuyas muestras se presentaron en diversos recintos, entre ellos el Palacio de Bellas Artes.

Mi trabajo comenzó reconociendo qué materiales había, organizándolos, documentando su procedencia y estableciendo criterios para su registro, conservación y consulta. A partir de ese núcleo inicial participé en la conformación y crecimiento de lo que se convertiría en el acervo del Centro de la Imagen.

Existía también una biblioteca especializada proveniente del Consejo Mexicano de Fotografía que se encontraba en comodato. Me parecía necesario relacionar esos libros y publicaciones con las fotografías y, al mismo tiempo, comenzar a documentar la historia de una institución que acababa de nacer. De ahí surgió la idea de conformar un Centro de Documentación que reuniera la colección fotográfica y la biblioteca, pero también los materiales generados por las exposiciones, publicaciones, programas y proyectos del propio Centro.

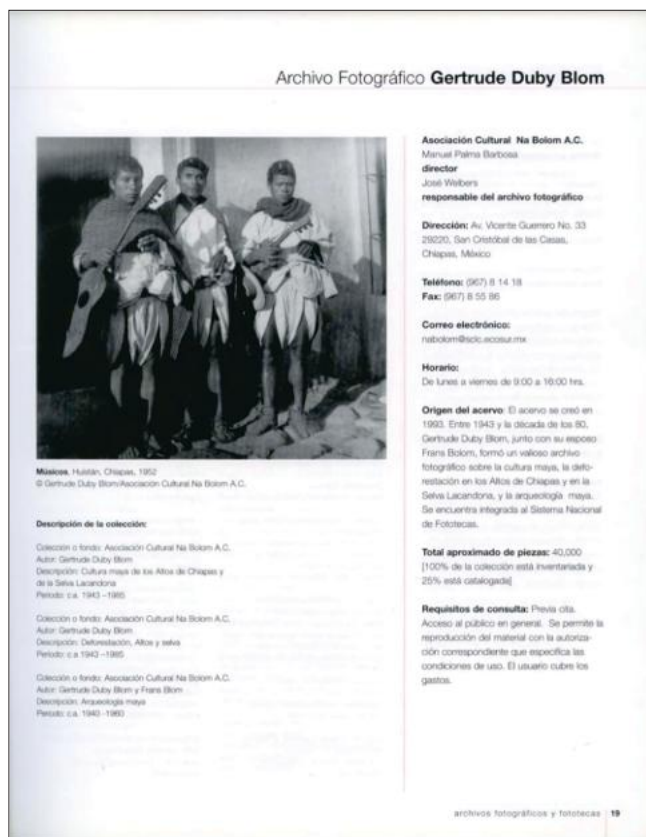
Aquella experiencia me permitió comprender que construir y gestionar una colección implica tomar decisiones permanentes: qué se incorpora y por qué, quién produjo una fotografía, cuál es su procedencia, cómo llegó a la institución, qué información debe acompañarla, qué relación guarda con otros documentos y cómo debe conservarse, describirse y hacerse accesible.

Pero detrás de todas esas decisiones había una pregunta que todavía considero fundamental: ¿cómo podrá comprenderse esa colección dentro de veinte o cincuenta años? ¿Qué información necesitamos dejar hoy para que, en el futuro, alguien pueda entender cómo se formó, cómo se organizó y por qué ciertos documentos quedaron relacionados entre sí?

Muy pronto, las preguntas rebasaron los límites de nuestro propio acervo. Conforme el Centro de Documentación se consolidaba, llegaban investigadores, editores, curadores y docentes que no sólo buscaban información sobre determinados fotógrafos. Querían saber dónde podían localizar una imagen específica, qué institución resguardaba la obra de cierto autor o en qué archivo podían continuar una investigación. Para orientarlos recurriamos a *Picture Collections: Mexico. A Guide to Picture Sources in the United Mexican States*, de

Martha Davidson, una publicación de 1988 de la que teníamos una fotocopia proporcionada por el Archivo General de la Nación. La guía reunía información sobre archivos, bibliotecas, museos, instituciones, colecciones privadas y algunos fotógrafos, pero sus datos comenzaban inevitablemente a quedar obsoletos: cambiaban los responsables, las instituciones se transformaban, las colecciones crecían y aparecían nuevos repositorios.

Fue esa necesidad cotidiana de responder una pregunta aparentemente sencilla —dónde encontrar una determinada fotografía o en qué lugar se encontraba resguardada la obra de un autor, algún tema o una comunidad— la que me llevó a pensar en una herramienta actualizada para México. De ahí surgió el Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía, que coordiné desde el Centro de la Imagen y que se publicó en 2001.



Página del registro "Archivo Fotográfico Gertrude Duby Blom" dedicado al acervo de la Asociación Cultural Na Bolom A.C., en Gabriela González Reyes, coord., *Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Centro de la Imagen, 2001, p. 19. La ficha incluye datos de identificación institucional, responsable del archivo, origen del acervo, volumen aproximado, condiciones de consulta y una imagen de Gertrude Duby Blom: *Músicos, Huixtán, Chiapas, 1952*. ISBN 970-18-7148-0.

El propósito no era solamente elaborar una lista de instituciones. Queríamos saber cuántos archivos y colecciones existían, dónde estaban, qué materiales resguardaban y cuáles eran sus condiciones de organización y descripción. En

aquella primera investigación registramos 121 archivos, principalmente de instituciones públicas y privadas. Los archivos personales de fotógrafos quedaron como una tarea pendiente: se realizaron algunas encuestas directamente a los autores, pero esa información no llegó a sistematizarse ni publicarse. Con el tiempo comprendí que aquel directorio respondía a una necesidad mucho más profunda que la consulta. Saber que un archivo existe, conocer dónde se encuentra y reconocer qué resguarda es también una primera forma de protegerlo. Un acervo invisible puede fragmentarse, cambiar de propietario, ser abandonado, venderse por partes o salir del país sin que tengamos siquiera noticia de su destino.

Muchos años después, esa misma preocupación estaría en el origen del Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano. El directorio publicado en 2001 nos había permitido identificar una parte de los acervos existentes, pero también había mostrado una de las limitaciones de una herramienta impresa: la información cambia constantemente. Los responsables se sustituyen, las instituciones se transforman, aparecen nuevos archivos, otros cambian de sede y los acervos continúan creciendo.

El Fotobservatorio surgió, entre otras razones, de la necesidad de contar con una plataforma dinámica y en permanente actualización. Actualmente, su directorio reúne más de 110 archivos y acervos de distinta naturaleza y permite comenzar a construir un mapa, necesariamente incompleto y en constante transformación, de quienes resguardan el patrimonio fotográfico en México.

Pero su trabajo no se limita a identificar dónde están los archivos. El Fotobservatorio busca también observar qué sucede con ellos, conocer sus condiciones y necesidades, promover herramientas para su conservación, documentación y catalogación, impulsar la investigación y la reflexión sobre el patrimonio fotográfico y generar espacios de capacitación para quienes tienen estos materiales bajo su responsabilidad. Desde este ámbito se promueve también el conocimiento y la aplicación de la Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016, así como el trabajo desarrollado desde el Subcomité de Catalogación de Documentos Fotográficos del COTENNDOC, orientado a fortalecer criterios comunes para la descripción de archivos fotográficos en México. Todo ello se articula con programas de formación y espacios de encuentro entre archivos, especialistas y comunidades.

Este trabajo ha permitido hacer visible también una ausencia: la necesidad de contar en

México con políticas más articuladas y sostenidas para la identificación, conservación, preservación digital, acceso y futuro de los archivos fotográficos. Porque saber que un archivo existe es apenas el comienzo. Una vez localizado, la pregunta es inevitable: ¿qué condiciones estamos construyendo para garantizar su permanencia?

Nombrar y hacer visibles los acervos no garantiza por sí mismo su permanencia, pero permite reconocerlos antes de que sea demasiado tarde. Porque cuando un archivo desaparece no perdemos solamente un conjunto de fotografías: podemos perder también el orden que las relacionaba, la información que permitía interpretarlas y una parte de la memoria que esas imágenes estaban en condiciones de transmitir.



Manuel Ruperto Sánchez Ramos. (Campamento de familias desplazadas o familias de la tropa en el exterior de la Catedral Metropolitana). Ciudad de México, 1913. Negativo de vidrio en gelatina de plata, monocromático, 5 x 7 pulgadas. Escena vinculada con la vida cotidiana y la ocupación del espacio público durante el periodo revolucionario: hombres, mujeres, niñas, niños e infantes aparecen congregados en el exterior del templo, posiblemente como familias desplazadas por el conflicto armado o como núcleos familiares que acompañaban los desplazamientos de la tropa. MR-1154 N/P. Cortesía del Archivo Manuel Ramos.

El destino de los archivos también se construye

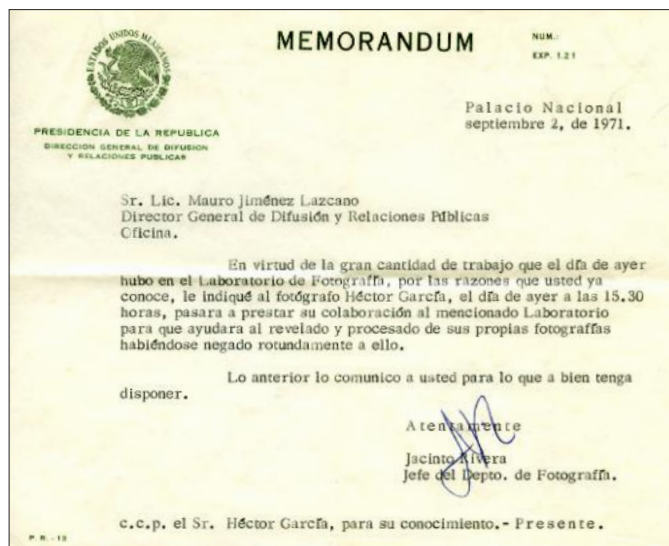
Años después, tuve el privilegio de trabajar como curadora en jefe del Museo Universitario del Chopo, una experiencia que me permitió acercarme a las colecciones desde otra perspectiva. Además del trabajo curatorial y expositivo, participé en la consolidación de la colección e incorporé diversas obras de arte contemporáneo, entre ellas obra fotográfica, al tiempo que impulsamos mejores condiciones para su resguardo, incluida la construcción de una bóveda.

Esa experiencia reforzó algo que había comenzado a comprender desde el Centro de la Imagen: una colección no es simplemente aquello que una institución posee, sino aquello de lo que decide hacerse responsable. Incorporar una obra a un museo significa asumir un compromiso que

puede prolongarse durante generaciones. Implica documentarla, catalogarla, conservarla, argumentar su pertinencia, facilitar su consulta y, cuando corresponde, su circulación; atender derechos de autor y reproducción y destinar infraestructura, especialistas y recursos económicos para garantizar su permanencia.

Esto abre una cuestión que me parece central cuando hablamos del futuro de los archivos: ¿están nuestras instituciones preparadas para asumir durante décadas —incluso durante generaciones— la responsabilidad que implica recibir una colección o un archivo?

Mi relación con el archivo de Héctor García había comenzado varios años antes. En 1998, por recomendación de Patricia Mendoza, empecé a trabajar directamente con García en el acervo que conservaba junto con María García, su colega y esposa, en su casa. Entonces me encontré con un universo construido a lo largo de décadas: miles de negativos, hojas de contacto, copias de trabajo, fotografías, publicaciones y documentos acumulados durante la trayectoria de ambos como fotógrafos.



Memorándum de la Presidencia de la República, Dirección General de Difusión y Relaciones Públicas, dirigido al Lic. Mauro Jiménez Lazcano, director general de Difusión y Relaciones Públicas, Palacio Nacional, 2 de septiembre de 1971. El documento, firmado por Jacinto Rivera, jefe del Departamento de Fotografía, informa que Héctor García se negó a colaborar en el revelado y procesamiento de sus propias fotografías en el Laboratorio de Fotografía. Cortesía de la Fundación María y Héctor García.

La primera organización de estos materiales había sido realizada por María García, con el apoyo del historiador Francisco Montellano. Cuando llegué, no lo hice con una metodología ya formada ni con la intención de reorganizarlo todo desde cero. Héctor me dio una computadora y me pidió una tarea muy concreta: registrar, uno por uno, los rollos de formato 120, a partir de la información manuscrita que conservaban los propios rollos y de algunas listas existentes. Ese trabajo me permitió

comprender que el archivo ya tenía una lógica previa: una organización construida por María, datos asentados por el propio fotógrafo y mucha información que todavía dependía de la memoria de quienes habían producido, usado y cuidado esos materiales.

Fue una experiencia muy distinta trabajar con una colección institucional. Ese acervo había crecido orgánicamente alrededor de la actividad profesional de María y Héctor García, así como de la agencia Foto Press. Su lógica respondía, en buena medida, a las necesidades que habían surgido a lo largo de los años para localizar y utilizar imágenes en periódicos, revistas, exposiciones y publicaciones. Ni siquiera Héctor García conocía por completo el orden. María, en cambio, sabía dónde estaban los materiales, cómo se habían agrupado y qué información acompañaba muchas imágenes, incluso cuando esos datos no estaban registrados en inventarios o catálogos.

Años más tarde, cuando María García decidió dar un nuevo futuro al acervo mediante la creación de la Fundación María y Héctor García, me pidió que volviera a colaborar con ella en el trabajo del archivo. Regresar significó reencontrarme con materiales que había conocido años atrás, pero ahora dentro de un proyecto que buscaba establecer condiciones más permanentes para su organización, conservación y acceso. Trabajamos entonces en la documentación de distintos conjuntos, entre ellos la serie Iconos, las copias de exposición, la hemerografía y los negativos en color, continuando una tarea que, por la dimensión y complejidad del acervo, necesariamente ha requerido años y la participación de muchas personas.

Trabajar con Héctor primero y, más tarde, directamente con María en la Fundación, me permitió entender con mayor profundidad la naturaleza de un archivo de autor y, en particular, de un archivo fotoperiodístico. Los negativos, las hojas de contacto, las secuencias, las publicaciones y los documentos asociados al trabajo del fotógrafo contienen información que modifica nuestra manera de leer las imágenes. Una fotografía que llegó a publicarse en un periódico o una revista convive con otras tomadas unos segundos antes o después, con imágenes que nunca fueron seleccionadas y con documentos que permiten reconstruir las circunstancias en que fue realizada y los distintos usos que tuvo posteriormente.

El archivo permite así ir más allá de la imagen que finalmente circuló. Nos devuelve al proceso de trabajo del fotógrafo y nos recuerda que aquello que hoy reconocemos como una imagen

icónica alguna vez formó parte de una secuencia, de una cobertura y de un conjunto documental más amplio.



Héctor García Cobo. Preso núm. 46788, David Alfaro Siqueiros, Penitenciaría de Lecumberri, Ciudad de México, octubre de 1960. Hoja de contacto en gelatina de plata sobre papel, monocromática, compuesta por 23 fotogramas de película de 35 mm. Secuencia realizada durante la reclusión del pintor: Siqueiros aparece tras los barrotes y en distintos momentos de encuentro y conversación con visitantes y personal del penal. La hoja conserva marcas de selección con lápiz graso rojo y rosa, anotaciones manuscritas y huellas de uso. 10481.161. Cortesía de la Fundación María y Héctor García.

Pero también plantea una pregunta inquietante: ¿qué sucede cuando desaparece la

persona que sabía cómo estaba organizado un archivo? ¿Cuánto conocimiento puede perderse aunque todos los negativos permanezcan físicamente en su lugar?

Conservar un archivo exige, por tanto, proteger tanto los objetos como las relaciones y los saberes que los vuelven legibles. De otro modo, las fotografías pueden permanecer y, aun así, el archivo comenzar a desaparecer.

Si esta primera parte se ha detenido en las condiciones que permiten que una fotografía llegue hasta nosotros —las instituciones que la reciben, las personas que la organizan, las memorias que la acompañan y las relaciones que la vuelven legible—, la segunda parte de este ensayo se ocupará de una pregunta igual de urgente: ¿qué hacemos con esos archivos una vez que reconocemos su fragilidad?

Porque conservar un archivo no basta si sus imágenes no pueden volver a ser consultadas, investigadas, interpretadas o puestas en circulación. Tampoco basta con saber dónde están los acervos si no existen condiciones para evitar su fragmentación, su salida del país, la pérdida del conocimiento de sus autores o la desaparición silenciosa de sus archivos digitales.

La continuación de esta reflexión estará dedicada precisamente a ese porvenir: qué ocurre cuando los archivos cambian de manos, cuando sus creadores envejecen o mueren, cuando las imágenes nacen digitales y ya no caben en una caja, y cuando instituciones, familias, fotógrafos y comunidades deben tomar decisiones que determinarán qué parte de nuestra memoria visual podrá seguir siendo comprendida en el futuro.



Gabriela González Reyes es curadora, gestora cultural y especialista en archivos fotográficos. Participó en la conformación de la colección y creó el Centro de Documentación del Centro de la Imagen; fue curadora en jefe del Museo Universitario del Chopo y trabajó con el archivo de Héctor García y la Fundación María y Héctor García. Es fundadora y codirectora de Hydra+Fotografía, fundadora y coordinadora del Fotobservatorio y coordinadora del Subcomité de Catalogación de Documentos Fotográficos del COTENNDOC. Actualmente colabora en proyectos vinculados con el Archivo Manuel Ramos y el Archivo Bob Schalkwijk.



Cámara "Ica Polyscop." Gabinete con 50 magazines. Vista estereoscópica con la emulsión perdida. Fototeca Antica.

El invaluable legado de Guillermo Robles Callejo

FONDO FOTOGRÁFICO DE LA FOTOTECA ANTICA DE PUEBLA

POR JORGE CARRETERO MADRID

En estas páginas, gracias a una amable invitación, de alguna manera, tú y yo, estamos llevando a cabo, de motu propio, una reunión, Aquí, justo al lado de la vida. Y te propongo que hagamos de cuenta que nos estamos tomando un cafecito. Y como el asunto fundamental es charlar, me permito aprovechar la oportunidad para platicarte una historia: propiamente una peregrina y fantástica aventura.

Mira, primero te diré que para mí el coleccionismo de fotografía antigua es una dama que sólo entrega sus dones si sabes perseguirla tenazmente y, sobre todo, si logras seducirla. Por supuesto, mucho tiene que ver la perseverancia de gambusino, la sensibilidad y los recursos de un chacharero, la fortuna, el acaso, los encuentros fortuitos, *les objets trouvés*, y, de especial manera, la providencia. Y también que a tu favor operen algunos otros complejos e indescifrables factores. Para que todo eso confluya y te entregue algunos frutos, ciertamente requieres de alguna claridad mental, lo cual no es un asunto tan simple.

En cierto momento, cuando las cosas se fueron dando, tomé una irreversible decisión: intentar contribuir, en la mayor medida posible, al rescate, preservación, investigación y divulgación, del fragmento más amplio posible del antiguo patrimonio fotográfico de México.

Habría que recordar que el cuasi mágico advenimiento de la fotografía permitió la apertura de infinitos e inimaginables campos, más que propicios para la creación, para la captura de un universo de realidades. A partir del 19 de agosto del año de 1849, aquel prodigioso antídoto contra el olvido fue arribando, poco a poco, a casi todos los rincones de la tierra, convirtiéndose en una alternativa disponible que no sólo invadió las conversaciones, sino que también fue generando la conformación de círculos y comunidades que compartieron la pasión, el asombro, los inevitables deseos por la experimentación, el aprendizaje, la discusión y la práctica del fantástico placer de dibujar, con la luz, la vida misma.

Muy pronto se dio el surgimiento de esta particular clase de sociedades fotográficas, cuyo origen se remonta a los inicios de la segunda mitad del siglo XIX: *Société Héliographique*, 1851 / *Royal Photographic Society of London*, 1854 / *Société française de photograph*, 1854 / *Photo Club de París*, 1888, entre muchas otras que les sucedieron, tanto en Europa como en América latina.

Es importante subrayar el hecho de que los foto clubes han desempeñado un papel de relevante importancia como promotores de la fotografía y como comunidades idóneas para incentivar la enseñanza, la formación, la práctica, la creación artística y la procuración de espacios de exhibición, bajo el motivador formato de la organización de actividades comunitarias: conferencias, talleres, así como frecuentes concursos en los cuales eran otorgados reconocimientos y distinciones. Así, un valioso fragmento del gran retrato de cada país se fue construyendo, en muy buena medida, por una diversidad de instantes detenidos en imágenes por los integrantes de los clubes, lo que nos ha legado una infinidad de lecturas y de interpretaciones de variados significantes: un legado de visiones alternas sobre la evolución histórica de la fotografía y de las propias sociedades.

En Puebla, desde antes de la época de la Intervención Francesa, ya existía una rica tradición, un panorama de importantes autorías por lo que se refiere al género del retrato, así como al de registros de fragmentos urbanos y rurales. Ciertamente, la ciudad constituía una atractiva y concurrida temática, aunado al hecho de que, en el fatigoso trayecto de Veracruz a la capital del país, era un hermoso paso obligado, oasis y remanso.

Hacia los inicios de la década de los sesenta del siglo XIX, contaba ya con fotógrafos cuyas obras no distaban, por lo que se refiere a calidades y avances técnicos, de lo que podían ofrecer los más afamados gabinetes de la capital. Daban plena

satisfacción a las crecientes demandas de captura, retención y difusión de *Cartes de Visite* y Vistas estereoscópicas acerca del imaginario conformado por sus habitantes y pobladores, así como sobre la Intervención Francesa y sus huellas de terror y de muerte. Entre ellos, mencionaré sólo algunos: Rafael A. Alatríste y María M. Alatríste, Lorenzo Becerril Sánchez de la Barquera, Joaquín Martínez, Manuel Rizo, Eduardo Unda, B. García, Gabriel Barreal.

Poco sabemos acerca del *Club Fotográfico de Puebla*. Podemos precisar que fue constituido hacia el año de 1919 por un grupo de amigos, amantes de la fotografía, aficionados que desplegaron una plena actividad durante casi toda la siguiente década y que crearon registros de muy alta calidad y de un significativo valor documental, estético e histórico. Lamentablemente, hasta el día de hoy, sólo han sido ubicados y rescatados los archivos de tres de sus integrantes: Juan Crisóstomo Méndez, efectuado por la Fototeca del Estado, Guillermo Robles Callejo, cuya preservación, investigación y divulgación ha sido llevada a cabo por nuestra Fototeca Antica, y un fragmento del Acervo del fotógrafo Sarmiento.

En base a investigaciones efectuadas, y al hecho de que en el acervo de Robles Callejo hemos encontrado un cierto número de imágenes firmadas, en los negativos de nitrocelulosa, por varios de sus colegas, hemos podido detectar y enlistar a algunos de los otros integrantes. Poco se conoce de ellos, debido a la fragilidad extrema de los archivos, a las complejidades de su conservación y, en buena medida, a que no tenemos los nombres y los apellidos de varios de ellos. Enlistamos aquí a los que hemos detectado y registrado: Juan Hernández E. (que tuvo un establecimiento de revelado e impresión fotográfica en el Portal Iturbide), A. Guzmán, A. Fuentes, M. Castro, R. Contreras, Solares, R. Guzmán, Francisco de la Rosa, Sarmiento, y el identificado sólo con las iniciales D. T.

Los miembros de este club fueron cautivados por la fotografía estereoscópica, que constituyó el gran divertimento de salón hacia principios de siglo. El dominio en el manejo de la cámara, la repetida y probada experiencia de la exposición y el encuadre, la práctica cotidiana del revelado y la impresión, el manejo y la permanente experimentación de químicos y placas, el intercambio de consejos, conocimientos y experiencias, así como el natural espíritu de competencia y superación que generan esta clase de sociedades, les confirió maestría en la creación de sus obras. Tal es el caso de Juan Crisóstomo Méndez y de Guillermo Robles Callejo. Con gran profundidad de campo hacían sus encuadres, provistos de trípode, aguardando la luz precisa, integrando enfoques de una amplia gama de

planos para lograr la sorprendente manifestación de la tridimensionalidad.

Bueno, ahora sí, permíteme arribar al tema principal de esta charla: la obra de Robles Callejo, activo hacia los años de 1919 a 1927. Te quiero platicar del hallazgo fortuito, del encuentro, de la emoción y el asombro que me provocaron.

El Fondo fotográfico Guillermo Robles Callejo (1891-1934), contiene una invaluable memoria histórica, documental, artística y patrimonial, del corazón del Centro Histórico de Puebla, de los barrios fundacionales, así como de los sucesos y la vida cotidiana de aquellos maravillosos espacios habitados. Su archivo personal, meticulosamente organizado, 8,000 negativos estereoscópicos en nitrocelulosa y 8,000 positivos en placas de vidrio, *Alpha Lantern Plates*, de la Casa Ilford, permaneció, desde hace poco más de una centuria, en la oscuridad y el silencio, inevitablemente expuesto al deterioro, a la degradación, a la pérdida paulatina de las emulsiones, a la desaparición irreversible de las propias imágenes. Hasta que un muy buen día, la tarea de la cotidiana búsqueda emprendida por la Fototeca fructificó en el apasionante encuentro del acervo de quien convirtió su amor por estas tierras en un imaginario que ha anulado la posibilidad absoluta del olvido.

Robles Callejo nació en Tehuacán, Puebla, en 1891. El 30 de mayo de 1921, casó con Dolores Robles Moscoso, con quien tuvo tres hijos. Y murió, en la capital, el año de 1934, a los 43 años. Hacia 1919, al decir de sus contemporáneos, era un hombre “amable y cordial”, propietario de la *Imprenta del Sagrario*, situada en la 2 Sur 308, a espaldas de la Catedral. Por aquel entonces descubrió que existía un moderno instrumento, una cámara fotográfica fabricada en Dresden, Alemania, la *Ica Polyscop*, que hacía posible la captura de las escenas que contemplaban sus ojos, y, más aún, el inigualable placer de admirarlas repetidamente, de manera tridimensional y de compartirlas en casa con los suyos.

Para él fue cotidiana la emoción de transformar unos negativos de nitrocelulosa en escenas positivas, (mediante el uso de una prensa de inversión automática, o transposición), en placas de cristal estereoscópicas que podían ser observadas, no sin asombro, tridimensionalmente en todos sus planos y dimensiones, en visores especiales y en las nuevas cajas ópticas, como el maravilloso *Le Taxiphoto* francés, de Jules Richard, que pronto tuvo la oportunidad de adquirir y disfrutar. Poseía un lúdico espíritu de documentalista, de quien tiene la oportunidad de visitar sitios diversos, presenciar atractivos sucesos, con la ventaja de contar con un

aparato mágico en las manos que le permitía atrapar una gama de realidades, revelarlas y poder así narrar y compartir cada paisaje, cada arquitectura, cada experiencia digna de ser retenida de manera perdurable.

Robles Callejo anunciaba, hacia 1927, la “Venta y Canje” de un “Gran Surtido de Vistas Estereoscópicas en cristal, 45 x 107, de la Capital y otros Estados”. Y, en tarjetas publicitarias, comentaba su “Especialidad en asuntos coloniales y toda clase de acontecimientos de interés general.” También se dedicó a la producción de imágenes de temática religiosa: “Postales de tamaño común, de tamaño doble, ampliaciones 10 x 15 cm, y Fotobotones.”

Con entusiasmo inagotable creó un acervo de gran riqueza, en Puebla y en ciudades y poblaciones circunvecinas. Paisajes, cielos, crepúsculos, arquitectura civil y religiosa, haciendas, estaciones de ferrocarril, caminos, ríos, montes y volcanes, así como sucesos y vida cotidiana. Tuvo una particular fascinación por el espectáculo público: documentó la llegada de Calles y Flores, un paro general, fiestas de la tauromaquia, la presentación de Rodolfo Gaona, la ascensión del Hombre Mosca a la cima de la Catedral, el arribo del sorprendente “Gran Circo Beas”, jaripeos, congresos eucarísticos; compañías de espectáculos teatrales, juegos atléticos, encuentros de boxeo, la presencia de aeronaves y eventos que tuvieron lugar en el aeropuerto, maniobras y desfiles militares, el asalto al tren de Jalapa, etc., etc.



El Hombre Mosca. Babe White. A partir del negativo estereoscópico de nitrocelulosa. Fototeca Antica.

Del 8 al 12 de diciembre del año de 1925 participó en una excursión a la cima del Iztaccíhuatl, evento del cual publicó una breve crónica, de cuyo ascenso hizo 275 tomas: un valioso foto reportaje documental.

Especial mención merece uno de los registros que llevó a cabo, probablemente uno de los primeros,

en su género, en la historia de la fotografía de nuestro país. En marzo de 1925, a bordo de un aeroplano bi-plaza, piloteado por Joe Ben, capturó un sorprendente conjunto visual y documental (25 imágenes), de una ciudad cuya traza urbana, desde los aires, era una de las más hermosas de Latinoamérica.



La Mujer florero. El Gran Circo Beas. A partir del negativo estereoscópico de nitrocelulosa. Fototeca Antica.

Y aquí me voy a permitir narrarte la historia de este providencial hallazgo. Cierta día, me llamó una persona que sabía de mi extraña afición de coleccionar antiguas imágenes. Me informó de la existencia de un archivo, y me preguntó si tendría yo algún interés en adquirirlo. Ante mi positiva respuesta, que intenté fuera lo más cauta y sobria posible, me dijo que tendría que hacer una cita con la persona que en realidad era la propietaria: la viuda de uno de los hijos. Que llamara la siguiente semana. Después de cincuenta llamadas, y seis meses, la oportunidad me fue concedida. Acudí, interesado y nervioso, y me enfrenté, con sorpresa, al archivo. En el cuarto de trebejos, en una esquina, arrinconadas en el piso y adosadas a los muros, se encontraban 4 gabinetes de madera. En su interior, en cada uno, observé 10 entrepaños, conteniendo un total de 50 magazines de baquelita, cada uno con 25 positivos estereoscópicos en placas de vidrio, formato 45 x 107 mm, un total de 5,000 fotografías. Magazines que fueron diseñados para ser admirados en los magníficos *Le Taxi-Photo* franceses.

Como comprenderás, no era poca cosa para mis intereses e ilusiones. Tratamos el delicado asunto de la compensación de carácter económico que aceptarían a cambio. Hubo, además, sorpresas y noticias: unas buenas, y otras, muy malas. Uno de los gabinetes, el del rincón, había sufrido un proceso extremo de degradación: la madera se desintegraba entre las manos. Y, lo más grave aún, era imposible

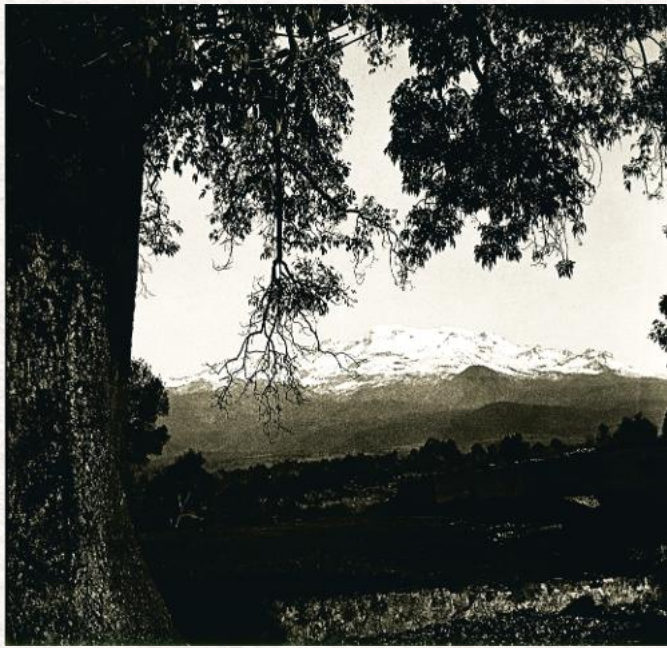
identificar la temática de los positivos; la emulsión había sido deslavada, como por una larga y persistente lluvia; las imágenes se habían perdido; poco más o menos 850 de las 1,250 ahí resguardadas. Por fortuna, esto sólo afectó a uno de los gabinetes. Tengo la certeza de que, en aquellas condiciones de encierro y humedad, el conjunto no hubiera sobrevivido ni un sólo año.

Esas fueron las malas. Te cuento las buenas. Pregunté si no habría más pertenencias. Con gentileza me permitieron ayudarles a hurgar en aquel cuarto repleto de objetos olvidados, viejos, inservibles. Y ahí estaban, de alguna extraña manera, como esperando. Robles Callejo nos deparó el regalo extraordinario de su previsión, de su aprecio por su obra, por la memoria indeleble que construyó, día a día, con su amor por la fotografía y por estas tierras nuestras: en cuatro cajas de cartón, colocadas de manera distante a los suelos, en la cúspide de algo que alguna vez fue un armario, cerradas, selladas, ahí estaban, secas, impecables, dieciséis grandes y gruesas libretas negras, rotuladas, numeradas, ordenadas: su personal "ARCHIVO DE NEGATIVOS", título grabado en letras versales, doradas, en cada portada, así como el número de la serie y el consecutivo número de imágenes ahí resguardadas. En la parte inferior, también grabado *G. Robles*, en letras itálicas.



Portada de una de las 16 libretas del archivo de Guillermo Robles Callejo. Página interior con los negativos estereoscópicos integrados. Fototeca Antica.

Dieciséis libretas, creadas e impresas por él mismo: 30 cm de alto, 18 cm de ancho y 6 cm de grosor. En el interior: 100 hojas impresas, cada una reservada para 5 imágenes; 5 espacios impresos, con los siguientes datos: "Negativo núm."; "Canastilla"; "Asunto". A la derecha, una impresión en papel, un contacto positivo, p/g. Y maravillosa e insospechada sorpresa, cada hoja fue fabricada como una funda de papel poroso, con 5 receptáculos para 5 negativos estereoscópicos de nitrocelulosa insertos al reverso de cada positivo. Bueno, nada más, y nada menos, que ¡8,000 negativos en magníficas condiciones de conservación!



Ascensión a la cima del Iztaccíhuatl.
A partir del negativo estereoscópico de nitrocelulosa. Fototeca Antica.

Y no era todo: una caja de madera con 127 pequeñas cajas de cartón, *Alpha Lantern Plates*, de la *Casa Ilford*, conteniendo, cada una, 20 positivos en vidrio: 2,600 imágenes. Adicionalmente, 56 cajas de placas diapositivas estereoscópicas de la *Casa Agfa*; la mitad de ellas con temática familiar, y, el resto, vistas de principios de siglo de diversas ciudades europeas.

Robles Callejo, preocupado por la adecuada preservación de su obra, selló con un cintillo de papel todas y cada una de estas cajas, escribiendo, sobre él, la temática de cada una. Así, invioladas, poco a poco, más de 60 años después, fui desvelando aquel fragmento de universo.

No sin malabarismos de carácter económico, llegamos a un final feliz: adquirí el archivo, así como los derechos integrales correspondientes. El acuerdo incluía el compromiso de su preservación, conservación, investigación, ordenamiento y difusión. Pero las buenas noticias no terminaron ahí, qué te cuento: el conjunto incluyó su cámara, la *Ica Polyscop*, su propio y maravilloso *Le Taxiphoto*, en estado impecable, y su cámara de cine *Pathé*, con lente *Carl Zeiss Jena*. Y rescatamos, también, cerca de un millar de imágenes adicionales: vistas estereoscópicas positivas en placas de vidrio, 45 x 107 mm.; 222 negativos en nitrocelulosa, formato 6 x 4"; 12 impresiones tridimensionales en papel, algunos anaglifos y 142 impresiones positivas en papel.

Gracias a este inolvidable encuentro, el día de hoy su mirada puede ser apreciada y estudiada. Por encima de todo, nos hemos propuesto que los trabajos de preservación, investigación, catalogación

y divulgación, constituyan un homenaje al hombre que convirtió su amor por estas tierras y aquellos hombres, en un legado invaluable, en una memoria que retuvo y preservó tiempos pasados, en el fragmento de universo nacional que lúdicamente dibujó con la luz.



Desde el Atrio del Barrio de Analco, ante el horizonte del corazón del centro histórico de la Ciudad de Puebla. Guillermo Robles Callejo. Año de 1922. Fotografía estereoscópica en nitrocelulosa. Fototeca Antica.

Y les cuento algo más de esta saga. En el año de 1998, tuve la satisfacción de participar, con 29 imágenes, *Cartes de Viste, Vintage*, en la Exposición *Ojos Franceses sobre México. Los Viajeros*, curada por José Antonio Rodríguez, inolvidable amigo, y presentada en el Centro de la Imagen. Días después de la Inauguración, visité la exposición nuevamente. Me encontré con Patricia Mendoza, el corazón y el motor irrefrenable del Centro. Amablemente me invitó a su oficina y me preguntó qué había rescatado recientemente como coleccionista. Le platiqué sobre este hallazgo. Y me siguió preguntando, curiosa e intensa, qué era lo que aquel autor había fotografiado. Y le dije que, por ejemplo, la ascensión de un Hombre Mosca a la Catedral de Puebla en 1922. Entusiasmada, me preguntó qué otras cosas más. Y le conté del mágico arribo del Gran Circo Beas, en 1921, a Puebla, y del reportaje foto documental, lúdico, que había capturado y preservado: alrededor de 250 fotografías.

Y de pronto, me dijo: "¿qué vas a hacer el domingo?". Le comenté, sorprendido, que nada en especial. Y, decidida, me dijo que si podía visitarme en Puebla y ver las fotos del Circo. Le dije que sí, que encantado. Y el domingo arribó. Y le mostré, tridimensionalmente, en el propio *Le Taxiphoto* del autor, una a una, los positivos estereoscópicos en placas de vidrio. Súbitamente, iluminados sus ojos, entusiasmada, me dijo: "Ya, hacemos la exposición del Circo." Y le dije, ¿dónde? Añadió: "en el Centro de

la Imagen.” ¿Cuándo?, le pregunté. “Pues ya”, me contestó. “Elige un curador y también escribes tú sobre el autor” –añadió-. Dos meses después, estábamos inaugurando la Muestra fotográfica en el propio Centro de la Imagen: 39 impresiones plata sobre gelatina de 16" x 20" impresas por Pavka Segura, a partir de internegativos creados por contacto y con un espléndido montaje Calidad Museo. Poco después de su exitosa exhibición, con el mismo entusiasmo, me preguntó si prestaría la Muestra para exhibirla en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, en Oaxaca. Por supuesto, le dije. Y ahí, en ese maravilloso espacio, tuvimos el honor de que la inaugurara el propio e inolvidable, maestro Francisco Toledo, con quien hicimos una memorable amistad.

Como parte importante del acervo preservado y divulgado por la Fototeca Antica, que actualmente asciende a un total aproximado de 45,500 fotografías originales, Vintage, 1845-1960, se encuentra el imaginario que nos fue legado por

Robles Callejo. Hasta la fecha, en 7 diferentes museos, han sido compartidas aquellas lejanas presencias a través de tres muestras fotográficas: *El Gran Circo Beas*, *Babe White*, *el Hombre Mosca* y *Ascensión a la cima del Iztaccíhuatl*.

Tenemos la certeza de que su revelación y su consecuente integración a la historia de la fotografía en México, han propiciado la remembranza y la nostalgia, han documentado la fiel reconstrucción de sucesos, y continúan y continuarán alimentando la historia, la construcción de identidad e incluso provocando la emoción y el asombro.

Me permito, finalmente, invitar a la seria investigación de los *Clubes Fotográficos*. Existe una amplísima gama de capítulos pendientes por lo que se refiere a su existencia, a los acervos que perduran, así como a su trascendencia en los universos de la historia de la fotografía.

Así las cosas.

Yo invito el cafecito. Gracias por escucharme. Y hasta pronto, querido amigo.



Jorge Carretero Madrid. Fundador y Director de la Fototeca Antica, A. C., dedicada al rescate, preservación, investigación, difusión y exhibición del antiguo patrimonio cultural fotográfico de México.

Ha conformado un Acervo de 45,500 fotografías originales, Vintage, de un periodo temporal comprendido entre los años de 1845 a 1960.

Creador y Curador de 18 Exposiciones, con imágenes de los propios Fondos, exhibidas en 27 Museos.

Ha participado en los programas oficiales de 7 Festivales Fotoseptiembre y en los 3 Festivales Internacionales Fotoméxico.

Autor y Editor del Libro *Prisionero de guerra del Imperio Francés* y del Libro *La conmemoración y el estruendo*.

Estudios de Licenciatura en Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, y de Maestría y Doctorado en Lingüística y Literatura, en el Colegio de México, becado por la Institución.

Ha recibido diversos apoyos, dos otorgados por el Fonca y uno más por Conaculta, entre otros. Creador del Catálogo en línea de 4,000 imágenes originales, Vintage.

Proyecto apoyado por el Fonca, acorde a la norma oficial mexicana: www.catalogo.fototecaantica.net

Ha impartido Conferencias y Ponencias en Seminarios, Encuentros y Foros.



ARCHIVO PARA LA MEMORIA

Recuperación de papeles familiares

De olvidos, silencios, rutinas y voces entrecortadas

*Ese héroe anónimo viene de muy lejos. Es
el murmullo de las sociedades.
Toda la vida se anticipa a los textos. Ni
siquiera los espera. Le es igual.¹*

POR LAURA GUTIÉRREZ Y MARTHA RODRÍGUEZ

Un proyecto en marcha

El Archivo para la Memoria es un programa académico y archivístico que nació en el año de 2005, vinculado a la Maestría en Historia de la Sociedad Contemporánea, de la Universidad Iberoamericana en Saltillo. El fin que lo mueve y orienta es rescatar, conservar, organizar, digitalizar, clasificar, catalogar y difundir; entre las actuales y futuras generaciones, los vestigios de la vida cotidiana de las familias, personas, instituciones y empresas familiares generados desde el periodo novohispano hasta el 2000.

¹Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, p. 3.

El rescate

El Archivo para la Memoria inició su tarea de rescate de fondos familiares con el concurso público Papeles de Familia. A través de la publicación de una convocatoria se recuperaron una centena de fondos compuestos por documentos, fotografías y tarjetas postales que se encontraban en riesgo de perderse. Como es de suponerse, este tipo de acervos es desigual: algunos son copiosos; otros escasos, hay archivos centrados en un asunto específico, otros en la miscelánea de temas que giran en torno a la vida familiar. Algunos fondos guardan papeles de varias generaciones mientras que otros conservan vestigios aislados.

Los tipos documentales que sobresalen en el

Archivo para la Memoria son los escritos, fotografías y tarjetas postales. Entre los primeros abunda la correspondencia privada, los documentos oficiales, los testamentos, escrituras y participaciones a rituales familiares. En los segundos destacan los retratos familiares, de bodas y fotografías personales. En las tarjetas postales sobresalen aquellas que refieren a los viajes. Los materiales recopilados se complementan con entrevistas videograbadas y genealogías que permiten relacionar los materiales entre sí, conectar diversas historias y documentar historias de familias, con lo que nos es posible encontrar más significados. Todo este material se procesa con nuevas tecnologías, que favorecen su conservación, su consulta, y su vasta divulgación a través de la Red.

Para ordenar, clasificar, preservar y difundir los materiales del Archivo para la Memoria se diseñó y elaboró un software. El ordenamiento y clasificación utilizados para su consulta en línea, permite encontrar información a través de 15 diferentes descriptores, en el caso de documentos, 16 en fotografías y 14 en tarjetas postales.

El Archivo para la Memoria es un archivo de los siglos XIX y XX, aunque también conserva materiales del siglo XVIII. Por su condición de archivo digitalizado está abierto al mundo y es inclusivo de todas las familias y personas que quieran hacer donaciones de sus archivos familiares. En la realidad, su intención de inclusividad está acotada por la situación socioeconómica de los donantes, pues los fondos documentales más abundantes provienen de familias económicamente solventes. Por su parte, la apertura a donaciones provenientes de cualquier lugar, por el lugar donde nació el Archivo para la Memoria y por la ubicación física del acervo, la mayoría fueron donados por personas de la región y familiares de éstas que viven actualmente en otros lugares.

El rescate: una tarea imprescindible

A partir de la experiencia del rescate de los papeles familiares, confirmamos la idea de que la memoria de lo familiar y lo personal se pierde fácilmente, por lo que las historias que encierran estos papeles, suelen caer en el olvido. Por mucho tiempo se pensó que esos materiales no eran de interés histórico, salvo tal vez para la propia familia. Se consideraba entonces que la “historia relevante” y la memoria de la sociedad se centraba en los “grandes acontecimientos”, por lo general, referidos a sucesos políticos. Con el advenimiento de las nuevas tendencias democráticas, las sociedades buscan hoy una nueva identidad; una descripción de sí mismas en la que todos sus individuos tomen relevancia y ocupen un nuevo lugar. En este contexto, la historia

como disciplina que reelabora la memoria y apunala las identidades se vuelve hacia la “pequeña memoria” de la familia, de la vida cotidiana y de la intimidad para desplegar historias particulares. Los individuos, por su parte, también toman distancia de los “grandes acontecimientos”, y se vuelcan hacia sí



MX, COAH, UIAS, AM, F Hernández Coronado, c 1, f 2

misimos en la búsqueda de identidad y de pertenencia, haciendo uso también de vivencias, memorias y relatos familiares.

Historias de lo particular

En los papeles familiares del Archivo para la Memoria la gran mayoría de las personas que aparecen son anónimas más allá de su comunidad y raramente tocadas por la “historia académica”. Estos fondos bajan la historia al terreno de lo personal, lo particular; se anclan en prácticas cotidianas como trabajar, viajar, celebrar, criar hijos, estudiar, cocinar, o vestirse. También involucran emociones como el amor. Los papeles presentan a las personas interactuando unas con otras, mezclando sus múltiples identidades: mujer, hija, madre, esposa, abuela, hombre, niño, padre, abuelo, hijos, nietos. Estas personas se encuentran en ambientes familiares, comunitarios o laborales, desempeñando sus “haceres cotidianos”. Jornaleros, soldados, peluqueros, amas de casa, comerciantes, banqueros, rancheros y obreros toman la palabra y dejan huellas de su historia particular.

Cada fondo del Archivo para la Memoria es único, está acotado, es limitado y, por su componente

familiar seleccionados y privilegiados por su carga afectiva. Por lo general los archivos familiares son producto de una selección: qué se guarda y qué no, qué mueve el corazón, qué interesa, qué se considera privado, qué se esconde de los demás, qué se considera pasajero, etc. Lo demás se rompe, se quema o se tritura y otros como listas, recetas o recados se tiran a la basura. Por tanto, en los archivos familiares se alberga una memoria recortada, casual, que prácticamente se conserva de manera accidental. Por lo general el arconte no se piensa como el poder que reúne y organiza, su sentido de trascendencia es corto y se concentra en la familia inmediata.

La variedad de géneros narrativos que se cubren en el acervo del Archivo para la Memoria invita a trabajar fino, cartas, testamentos, escrituras, manifiestos, esquelas, diarios íntimos o de viaje, manuales de urbanidad, fotografías y tarjetas postales. Cada género lleva su complejidad. Los fondos familiares, en especial los privados, no sólo aportan información, sino que presentan una variedad de asuntos que nunca concluyen y seguido se esfuman repentinamente, tales como emociones cifradas y temas no explicados por “la prudencia” o la intimidad. Temas y sentimientos se cruzan una y otra vez, en ocasiones en el mismo párrafo. Si bien todos son asuntos conocidos para la familia, que los generan, para los de afuera resultan laberínticos. En efecto, los papeles familiares siguen una variedad impensable de caminos, algunos sinuosos, otros alineados, otros que se bifurcan o se interrumpen, y cuyas llegadas, como todos sabemos, son siempre inesperadas.

A manera de ejemplo de las emociones y sentimientos que atraviesan la vida cotidiana de las personas, leamos algunas líneas de las cartas de dos personajes, que se conservan en el Archivo para la Memoria.

Dolores Urías de Parral, Chihuahua quien se había comprometido con Jesús Vargas de Saltillo, asistió en 1889 a un baile en Chihuahua y se le ocurrió ponerse el vestido rojo que Jesús, le había regalado para usarlo en su futura vida matrimonial. Ya en la fiesta Dolores no pudo negarse a bailar con el gobernador lo que provocó el siguiente mensaje de Jesús.

Jiménez, Chihuahua, agosto 18, 1889

Señorita Dolores Urías

Presente

Señorita:

Con la convicción íntima de que tanto usted como yo,



MX, COAH, UIAS, AM, F Vázquez Romero, C 1, A 1, TP 30

hemos sufrido un crasísimo error al suponer que unidos en matrimonio podríamos ser felices y siendo tiempo aún de evitar esa unión, con la cual solo conseguiríamos nuestra mutua desgracia, me ha parecido prudente, racional y justo dar a usted las debidas gracias, terminando de una vez y para siempre nuestras relaciones amorosas.

Le mando a usted sus cartas, un retrato y un anillo, los objetos que faltan se los mandará a usted próximamente, mi familia. Sírvase devolverme un portaplumas que le regaló mi madre, los retratos que le mandó mi hermana y un obsequio de mi sobrino Román J. Rodríguez, lo mismo que mis cartas, retratos y papeles.

Jesús

Un segundo personaje, que no susurra, sino que habla a su novia con voz fuerte, es el de José María.

El noviazgo de Esther y José María se extiende cinco años. Esther pasa largas temporadas fuera de la ciudad. Las cartas mantienen la conversación entre los novios ausentes. Aquí se destacan algunas expresiones inconfundibles del amor romántico.

Desde General Cepeda, en 1928 el novio escribe:

Espero que tu estés contenta y no tengas cuidado por mí, pues bien sabes que nada que te disguste he de hacer.

Acuérdate mucho de mí en cuanto den las 10 de la noche, que a esa hora le daré siempre un beso a tu medalla.

José Ma.

Querida Esthercita:

Me sentía muy raro sin ti y te echaba mucho de menos pues ya vez que el domingo siempre andaba todo el día contigo. No tengas cuidado por mí, pues me porté como es debido, pues ya estoy bastante grande, y te quiero mucho, para hacer una tontería.

Hoy en la noche voy a ir al cine al Buen Humor, ¿no gustas? Si tuviera un aeroplano iba por ti y ese mismo día te regresabas, pero como soy pobre no llego ni a carreta.

Dices que tienes miedo que vaya porque allá hay muchachas muy bonitas, pero eso no es verdad, pues como tú estás allá todas me parecerían feas y además todas tus amigas han de tener ya su gringo pecoso pero rico y yo pasaría desapercibido.

Espero con ansia tu regreso.

Con la mirada en el futuro

El siglo XXI nos depara otras historias, a partir de nuevos y viejos vestigios.

Ya no hay tiempo para escoger, escribir y enviar tarjetas postales pues para eso ahora están WhatsApp, Facebook, Instagram, X, etc. que operan en el momento desde el teléfono celular. Para dejar el mensaje y luego alimentar la memoria, hoy se utilizan distintos materiales y soportes. En el futuro, nuevos vestigios, nuevos géneros documentales, con nuevas gramáticas marcarán las huellas de la vida familiar del futuro.



MX, COAH, UIAS, AM, F Garcés Velázquez, C 1, TP 8

Los documentos de los siglos XIX y XX, la fotografía original de soporte papel y la tarjeta postal con sus mensajes cortos que se resguardan en los archivos familiares, no se verán más. Paradójicamente esa falta de actualidad en el siglo XXI los hará más importantes. Este tipo de archivos en soporte papel están en el último tramo de su existencia tal como los conocemos, aún digitalizados. El soporte papel se desdibuja, se desvanece rápidamente y los archivos digitales que se están generando por segundo, evocarán nuevas técnicas de trabajo archivístico y, por supuesto, ofrecerán otras historias.

Por lo anterior, la urgencia por rescatar esos retazos de memoria que son los archivos familiares de los siglos XIX y XX es ineludible para el mundo archivístico. Este es nuestro propósito, esta nuestra tarea.

Laura Gutiérrez Talamás cursó la licenciatura en sociología y la maestría en historia en la Universidad Iberoamericana. Se desempeñó como maestra en la Benemérita Escuela Normal Superior de Coahuila. Entre sus publicaciones destacan la Breve historia de Coahuila (coautora), la coordinación de la colección Signos para la memoria, y el Catálogo de Fuentes documentales, hemerográficas y bibliográficas para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos, 1845-1848 (Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí, Tamaulipas). En la actualidad se desempeña como analista del Archivo para la Memoria de la IBERO, Saltillo.



Martha Rodríguez García. Historiadora. Cursó la licenciatura y la maestría en historia en la Universidad Iberoamericana, México. Fungió como directora del Archivo Municipal de Saltillo y del Archivo General del Estado de Coahuila, así como del Centro de Estudios Sociales y Humanísticos.

Entre sus publicaciones destacan: La Guerra entre bárbaros y civilizados. El exterminio del nómada en Coahuila, 1840-1880, Breve Historia de Coahuila (coautora) y Catálogo de Fuentes documentales, hemerográficas y bibliográficas para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos, 1845-1848 (Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí, Tamaulipas) (Dirección). Entre sus premios y reconocimientos destacan "Atanasio G. Saravia de Historia Regional Mexicana"; Premio "Manuel González Ramírez" a la Trayectoria en Investigación Histórica sobre el rescate de Fuentes y Documentos y el Premio Citibanamex "Atanasio G. Saravia de Historia Regional Mexicana" en la labor de Salvaguarda y Organización de Archivos. Actualmente se desempeña como directora del Archivo para la Memoria de la Ibero Saltillo y se dedica al rescate, organización y difusión de los fondos familiares que se donan a este Archivo.



Imagen generada con IA. Prompt de A.M.P.

Cuando el archivo deja de conservar el pasado para imaginar el futuro

POR BRUNO BRESANI

Toda época inventa sus propios guardianes de la memoria. En la antigua Grecia fueron los arcontes, magistrados encargados de custodiar los documentos del arkheion, el lugar donde se depositaba aquello que una comunidad reconocía como fundamento de su historia y de su autoridad. Quien controla el archivo controla también las condiciones de lo que puede recordarse, olvidarse y, en última instancia, pensarse.

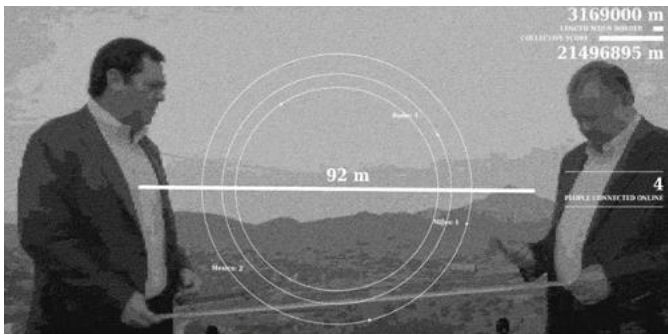
En el siglo XXI los arcontes no han desaparecido, han cambiado de forma. Hoy administran la memoria: algoritmos de búsqueda, plataformas digitales, sistemas de recomendación, modelos de inteligencia artificial y gigantescos centros de datos que procesan miles de millones de imágenes. La autoridad ya no reside únicamente en el Estado o en las instituciones culturales; habita también en arquitecturas invisibles de clasificación que deciden qué fotografías aparecen primero en una búsqueda, qué documentos permanecen ocultos, qué relatos adquieren visibilidad y cuáles quedan sepultados bajo la inmensidad de los datos.

Existe una paradoja que define nuestra época. Nunca antes la humanidad había producido tantos archivos y, al mismo tiempo, nunca había sido tan difícil distinguir entre memoria y simulación. Fotografías, videos, documentos, conversaciones, mapas y registros biométricos alimentan diariamente gigantescas infraestructuras digitales que almacenan nuestra experiencia colectiva. Sin embargo, esos archivos ya no cumplen únicamente la función de preservar el pasado. Se han convertido en la materia prima de sistemas capaces de producir imágenes, textos, sonidos y mundos que nunca existieron. En este contexto, el archivo no debe entenderse como un lugar donde la memoria permanece inmóvil, sino como un dispositivo capaz de activar otras formas de imaginación.

El archivo fue concebido como el lugar de la estabilidad, construyéndose entre estanterías, cajas, fichas y catálogos. En él descansaba la promesa de preservar el pasado frente al desgaste del tiempo. Archivar significaba proteger, clasificar y garantizar la permanencia de documentos considerados

valiosos para la memoria. Sin embargo, para el arte contemporáneo, el archivo ya no aparece únicamente como un depósito de evidencias históricas, sino como un territorio abierto a la experimentación, la interpretación y la imaginación, lo transforma en un dispositivo vivo capaz de activar narrativas, producir conocimiento y generar futuros posibles.

El archivo nunca ha sido únicamente un lugar de conservación. Ha sido un campo de disputa por la memoria. La pregunta ya no es únicamente quién escribe la historia. La pregunta es quién programa el archivo. Archivar deja de significar inmovilizar documentos para convertirse en el arte de reorganizar relaciones entre fragmentos dispersos. El archivo deja de ser una tumba de la memoria para transformarse en un laboratorio de conexiones.



Iván Abreu.

Esta concepción cuestiona una de las ideas más persistentes de la modernidad, donde el archivo existe para conservar. Desde el nacimiento de los archivos estatales y de los grandes repositorios fotográficos, la función dominante consistía en clasificar, estabilizar y garantizar la permanencia de los documentos. Sin embargo, esa estabilidad nunca fue neutral. Los documentos ya no son piezas inmóviles de un pasado concluido; son materiales abiertos capaces de reorganizar continuamente nuestra comprensión del tiempo.

Estas prácticas nos invitan a observar los documentos como constelaciones de relaciones susceptibles de reorganizarse continuamente. Los archivos dejan de responder únicamente a la pregunta "¿qué ocurrió?" para comenzar a formular "¿qué otras historias pueden surgir a partir de estos fragmentos?"

La tarea del archivista consiste en activar conexiones entre tiempos, disciplinas y experiencias. Cada documento deja de ser una pieza aislada para convertirse en un nodo dentro de una red de significados en permanente transformación. El archivo deja de representar una memoria inmóvil para convertirse en un laboratorio de interpretación. La memoria deja de ser acumulación y comienza a funcionar como imaginación.

Jacques Derrida señalaba que todo archivo

está atravesado por una tensión constitutiva, donde conservar implica también excluir. Ningún archivo puede contenerlo todo; cada clasificación establece jerarquías, silencios y ausencias. Estas ausencias no constituyen únicamente una pérdida, sino también se conforman como un espacio de creación. Allí donde falta información, comienza el trabajo de la imaginación crítica.

Michel Foucault entendía el archivo como el sistema que determina las condiciones de posibilidad de los discursos de una época. El archivo era la estructura que organizaba aquello que podía decirse, mostrarse y conocerse. Desde esta perspectiva, intervenir un archivo significa intervenir también los regímenes de verdad que sostienen una determinada cultura. Reorganizar documentos implica reorganizar las formas mediante las cuales comprendemos la historia.

En este contexto, el documento deja de ser una evidencia objetiva para convertirse en una construcción cultural. La fotografía, la carta, el mapa, el expediente administrativo o el registro sonoro adquieren valor no únicamente por aquello que representan, sino por las relaciones que establecen con otros materiales. El archivo deja de funcionar como una colección de objetos para operar como una ecología de vínculos. No es un depósito de documentos; es una estructura que organiza las condiciones mismas del conocimiento.

Esta transformación resulta significativa en América Latina, donde numerosos artistas han recurrido al archivo para enfrentar memorias fragmentadas por la violencia política, las migraciones, las desapariciones forzadas y las herencias coloniales. En estos contextos, trabajar con archivos no significa únicamente reconstruir el pasado, sino disputar las formas oficiales de narrarlo. Cada intervención documental constituye una



Rosângela Rennó

práctica de resistencia frente al olvido institucional.

Las prácticas artísticas latinoamericanas han comprendido que intervenir un archivo significa intervenir también las narrativas oficiales que ese archivo sostiene.

La artista brasileña Rosângela Rennó trabaja desde hace décadas con fotografías encontradas, archivos institucionales y colecciones abandonadas. Sus proyectos buscan devolver visibilidad a aquello que los sistemas archivísticos habían condenado al anonimato. Cada fotografía reaparece como un resto que cuestiona las formas mediante las cuales una sociedad decide quién merece ser recordado. En proyectos como *A última foto* o *Arquivo universal*, Rennó rescata fotografías descartadas por instituciones y mercados para devolverles una nueva circulación simbólica. Sus obras no restauran una historia perdida; evidencian que toda clasificación produce olvidos y que el archivo es siempre una política de la visibilidad.



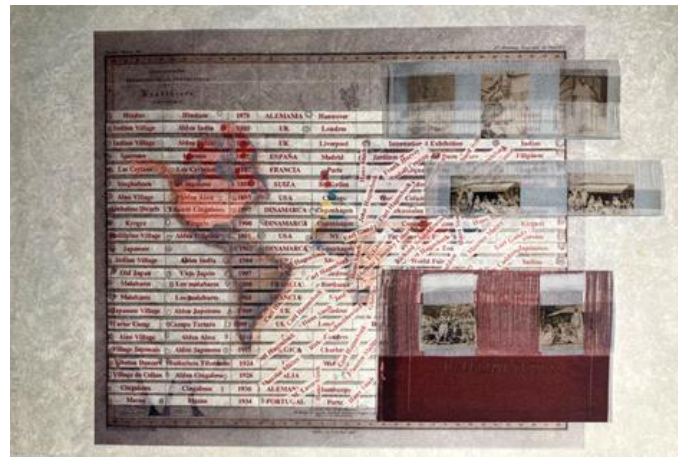
Marcelo Brodsky.

Algo semejante ocurre en la obra de Voluspa Jarpa, quien interviene documentos desclasificados de agencias de inteligencia para revelar que todo archivo estatal constituye también una tecnología de ocultamiento. Sus instalaciones muestran que el poder no reside únicamente en aquello que se conserva, sino en los silencios que estructuran toda memoria institucional. Allí donde el documento parece garantizar transparencia, la artista descubre capas sucesivas de censura, tachaduras y vacíos.

En Argentina, Marcelo Brodsky transforma fotografías familiares y escolares mediante anotaciones manuscritas, dibujos y marcas de color. Sus intervenciones convierten el archivo fotográfico en un espacio donde la memoria privada dialoga con la violencia política de la dictadura militar. La fotografía deja de funcionar como prueba objetiva para convertirse en una superficie donde el recuerdo continúa escribiéndose.

Una operación distinta desarrolla Fernando

Bryce. Su método consiste en copiar manualmente documentos históricos, periódicos y publicaciones oficiales. Al reproducirlos a mano, Bryce introduce una distancia crítica respecto de la autoridad documental. El archivo deja de aparecer como una evidencia neutral y revela su condición de construcción ideológica.



Voluspa Jarpa.

Si Walter Benjamin pensó la pérdida del aura en la reproducción técnica, Bryce propone una inversión al reproducir manualmente los documentos para restituirles espesor histórico. Cada dibujo constituye una relectura del archivo.

En Colombia, Óscar Muñoz convierte la desaparición en materia del archivo. Sus imágenes realizadas con carbón, agua o vapor emergen y se desvanecen continuamente. Más que conservar la memoria, muestran su fragilidad. El archivo aparece entonces como un proceso inestable, donde recordar implica aceptar también la pérdida. En Muñoz, el archivo deja de ser un depósito estable para convertirse en una experiencia temporal. Recordar implica aceptar que toda imagen está condenada a transformarse.

La artista peruana Maya Watanabe trabaja con imágenes forenses, documentos judiciales y tecnologías digitales para explorar la violencia política en el Perú. Sus videos transforman expedientes aparentemente objetivos en experiencias sensibles que revelan las limitaciones del archivo institucional frente al trauma colectivo. El archivo deja de ser únicamente evidencia jurídica; recupera una dimensión ética y sensible.

En México, Erick Beltrán investiga las estructuras mediante las cuales el conocimiento se organiza visualmente. Diagramas, mapas conceptuales, enciclopedias y sistemas de clasificación se convierten en materiales artísticos que cuestionan la autoridad de los dispositivos documentales. El archivo deja de entenderse como un depósito de información y aparece como una

máquina que produce formas específicas de pensar.

Por su parte, Iván Abreu desarrolla proyectos donde la memoria digital, las tecnologías interactivas y los sistemas algorítmicos reorganizan continuamente la experiencia del archivo. Sus obras muestran que la memoria contemporánea ya no depende exclusivamente del documento material, sino de infraestructuras tecnológicas que modifican permanentemente nuestras formas de recordar.

Todas estas exploraciones comparten una operación, la de desplazar el archivo desde la conservación hacia la activación. Ninguno de estos artistas pretende restaurar una memoria intacta; todos reorganizan documentos para producir otras lecturas del pasado.

El archivo entero se convierte en un lenguaje susceptible de ser recombinado; estos artistas intervienen los archivos desde decisiones críticas, afectivas y políticas. Allí es donde el arte introduce discontinuidades.

Por otro lado la inteligencia artificial generativa está modificando el estatuto del archivo. Durante casi dos siglos el archivo fotográfico fue entendido como una infraestructura destinada a conservar imágenes del pasado. Los modelos generativos alteran completamente esta lógica, dejándonos ante los archivos que dejan de servir únicamente para almacenar información y comienzan a funcionar como materia prima para producir imágenes inéditas.

Este cambio supone una mutación epistemológica. La fotografía analógica establecía una relación directa entre el mundo y la imagen. La inteligencia artificial establece una relación entre archivos e imágenes. Su referente ya no es el acontecimiento fotografiado, sino el inmenso conjunto de documentos con los que ha sido entrenada. En consecuencia, el archivo deja de ser retrospectivo para adquirir una dimensión generativa.

El archivo es un espacio de activación creativa. Por un lado los artistas reorganizan documentos para construir narrativas, por el otro los algoritmos reorganizan millones de imágenes para sintetizar visualidades. En este sentido, el arte introduce una lectura crítica de los materiales archivísticos; mientras que la inteligencia artificial opera mediante procesos estadísticos que tienden a homogeneizar patrones visuales.

Estos artistas latinoamericanos practican una forma de resistencia frente a los nuevos arcontes del archivo digital. No destruyen los documentos ni rechazan la tecnología; transforman las relaciones que sostienen el sentido de los archivos. Su trabajo demuestra que la memoria no depende únicamente



Fernando Bryce.

de aquello que se conserva, sino de la manera en que cada generación decide volver a leer, intervenir y reorganizar los restos del pasado.

Frente a la automatización algorítmica de la memoria, los artistas reivindican la interpretación como un acto situado, sensible y político. No se trata simplemente de acceder a grandes cantidades de información, sino de establecer relaciones significativas entre fragmentos, silencios y supervivencias. Cada archivo permanece abierto porque cada generación formula preguntas a los documentos que hereda. La memoria deja de concebirse como acumulación y comienza a entenderse como una práctica de interpretación. El archivista deja de ser un custodio para convertirse en un mediador entre tiempos, relatos y sensibilidades.

Para Georges Didi-Huberman, las imágenes nunca desaparecen por completo; persisten como restos que reaparecen en nuevos contextos históricos. El archivo no conserva únicamente objetos; conserva posibilidades de lectura. La memoria no consiste en repetir el pasado, sino en activar continuamente aquello que permanece latente en él.

El archivo deja de orientarse exclusivamente hacia el pasado para comenzar a proyectarse sobre el porvenir. Cada documento conserva no sólo aquello que fue, sino también aquello que todavía puede llegar a ser cuando otras miradas reorganizan sus relaciones.

Durante casi dos siglos el archivo fotográfico funcionó como una institución destinada a preservar imágenes del mundo. La cámara producía documentos; el archivo los organizaba; el historiador los interpretaba. Hoy esa secuencia se ha invertido. Los grandes modelos generativos no observan directamente la realidad: aprenden a partir de archivos. Su materia prima no es el mundo, sino millones de fotografías, ilustraciones y documentos previamente acumulados. El archivo deja de ser el destino final de la imagen para convertirse en el origen de nuevas imágenes.

Este cambio modifica el estatuto mismo del archivo. Ya no actúa únicamente como memoria; funciona como una infraestructura generativa. Los modelos de inteligencia artificial no recuperan fotografías específicas. Extraen relaciones estadísticas entre ellas y, a partir de esas relaciones, sintetizan imágenes. La memoria deja de operar como repetición del pasado para convertirse en producción de posibilidades. Lo que antes era un repositorio documental se transforma en un espacio latente de combinaciones.

Fontcuberta en *El beso de Judas*, desmonta el mito de la fotografía como prueba objetiva y nos muestra que toda imagen constituye una construcción cultural. Si la fotografía nunca fue una copia transparente del mundo, la imagen generada por IA nos plantea que la representación siempre dependió de convenciones, selecciones y sistemas de interpretación. La diferencia es que el referente ya no es un acontecimiento fotografiado, sino el propio archivo.

En la cultura algorítmica las imágenes no permanecen únicamente como documentos; sobreviven convertidas en vectores matemáticos dentro de modelos estadísticos. El pasado deja de almacenarse como una colección de objetos y comienza a persistir como una estructura de relaciones.

Lev Manovich afirmó que la base de datos había sustituido a la narración como forma dominante de organización cultural. La inteligencia artificial nos plantea que las bases de datos dejan de ser sistemas de consulta para convertirse en sistemas de producción. La base de datos ya no organiza información; genera otras configuraciones visuales. El archivo abandona su condición estática y adquiere una capacidad creativa que antes pertenecía exclusivamente a los sujetos. Los documentos dejan de ser únicamente evidencia, se convierten en entrenamiento.

Por otra lado Ariella Azoulay sostiene que toda fotografía establece un contrato civil entre quien fotografía, quien es fotografiado y quien



Óscar Muñoz.

observa. En la inteligencia artificial aparece un nuevo participante, mediante el conjunto de datos que alimenta al modelo. Los millones de imágenes utilizadas para entrenar algoritmos intervienen silenciosamente en la producción de cada nueva imagen. El archivo deja de ser un contexto invisible para convertirse en un agente activo de la creación visual.

Esta capacidad generativa no debe confundirse con neutralidad, como nos lo plantea Kate Crawford quien ha mostrado que toda infraestructura de inteligencia artificial incorpora relaciones de poder inscritas en la selección de datos, en las condiciones laborales de quienes los etiquetan, en los recursos materiales que sostienen los centros de datos y en los criterios con los que se entrenan los modelos. El archivo generativo no sólo organiza memoria; organiza también exclusiones, jerarquías y sesgos que terminan reproduciendo determinadas visiones del mundo.

El desafío consiste en desarrollar formas críticas de habitar los documentos. La abundancia de información no garantiza la construcción de memoria; únicamente multiplica los materiales disponibles para sus interpretaciones.

La revolución de la inteligencia artificial no consiste únicamente en fabricar imágenes sintéticas sino en transformar la naturaleza del archivo: este deja de conservar y comienza a producir.

El algoritmo no gobierna únicamente el acceso al archivo, gobierna la visibilidad, decide qué imágenes aparecen primero, cuáles permanecen ocultas, qué memorias se vuelven predominantes y qué relatos quedan marginados. En este sentido la propuesta de Abulafia no consiste en aceptar el archivo tal como ha sido organizado, sino en descomponerlo, permutarlo, recombinarlo, alterando su orden.

Si trasladamos la práctica de Abulafia al campo del archivo, descubrimos que archivar no consiste únicamente en clasificar documentos, sino

en alterar continuamente las relaciones entre ellos. La memoria deja de ser un conjunto de evidencias inmóviles para convertirse en una constelación de conexiones abiertas. Cada nueva relación entre imágenes, textos, sonidos y objetos reorganiza el pasado y abre posibilidades inéditas para el presente.

Frente a esta automatización de la memoria, debemos reorganizar los documentos a través de otras interpretaciones. Allí donde el algoritmo busca regularidades estadísticas, la práctica artística introduce discontinuidades, errores, asociaciones inesperadas y lecturas críticas. El archivo deja de funcionar como una máquina de consenso para convertirse en un espacio de conflicto productivo.

La verdad no se encuentra en la estabilidad del signo, surge cuando el signo abandona la estructura que lo fija. El archivo no se libera acumulando más documentos; se libera modificando las relaciones entre ellos.

“

Existe una paradoja que define nuestra época. Nunca antes la humanidad había producido tantos archivos y, al mismo tiempo, nunca había sido tan difícil distinguir entre memoria y simulación.

”

La visión crítica de los documentos reivindica el valor del fragmento, y es aquí donde frente a la clasificación definitiva, se propone la reorganización permanente, perdiendo así la autoridad del documento, para privilegiar la construcción de relaciones. Es en este sentido que eludimos a la nostalgia por un pasado estable, para imaginar un archivo capaz de producir futuros.

Las prácticas archivísticas contemporáneas exploran aquello que escapa a la clasificación, creando lagunas, dejándonos ante documentos incompletos, a través de imágenes deterioradas, llevándonos a las anotaciones marginales y los restos materiales que resisten a la normalización. El error aquí es una estrategia de conocimiento. Intervenir un archivo significa también interrumpir la ilusión de que toda memoria puede reducirse a datos ordenados.

El archivo deja de ser un mausoleo de la memoria para convertirse en un organismo vivo.



Maya Watanabe.

Cada documento se transforma en un punto de partida; cada ausencia, en una invitación a investigar; cada imagen, es una posibilidad de reescribir la historia. El archivo comienza a participar activamente en la invención de aquello que todavía está por imaginar, se convierte en una ecología de relaciones donde memoria, tecnología e imaginación interactúan continuamente. De esta manera inventa, imagina, produce otras realidades.

Los arcontes contemporáneos administran el archivo mediante la clasificación algorítmica, su lógica consiste en reducir la incertidumbre, clasificando, prediciendo, jerarquizando, optimizando. Frente a ello, Abulafia nos plantea una práctica de fuga, no destruye el archivo, ni lo abandona, lo atraviesa, lo reorganiza, introduciéndole así relaciones, recuperando fragmentos olvidados, interrumpiendo la linealidad de la clasificación.

Toda inteligencia artificial incorpora decisiones inscritas en la selección de datos, en los procesos de etiquetado y en las infraestructuras materiales que sostienen el cálculo. El archivo generativo nunca es neutral. Conserva sesgos, exclusiones y jerarquías que reaparecen en las imágenes que produce. La autoridad archivística ha migrado desde el edificio institucional hacia la nube computacional. Lo que nos garantiza la verosimilitud de las imágenes no es el referente, sino la confianza depositada en las infraestructuras que las producen. La pregunta ya no es únicamente quién escribe la historia, sino quién programa el archivo.

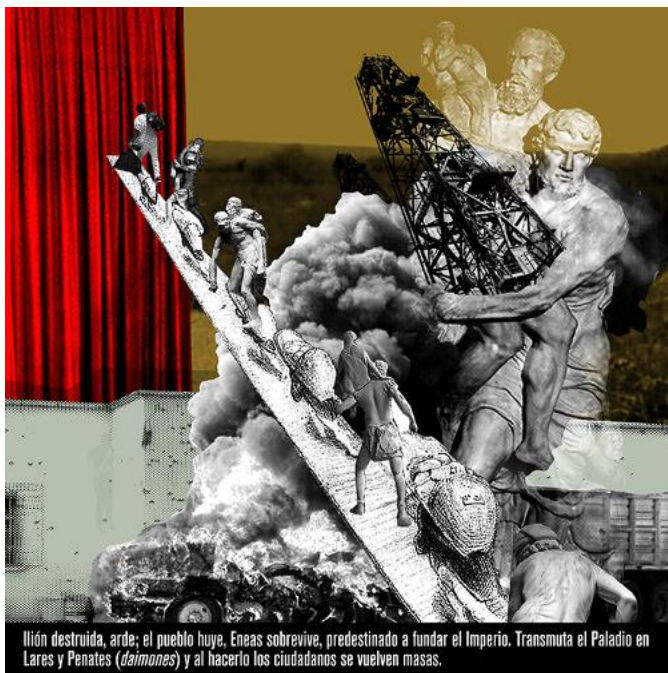
Ningún archivo permanece concluido, está siempre en proceso de relectura, porque cada presente formula preguntas distintas al pasado. La inteligencia artificial amplifica esa capacidad de reorganización, pero también introduce el riesgo de sustituir la interpretación por el cálculo probabilístico. El artista interroga espacios latentes, organiza relaciones entre imágenes, su trabajo se aproxima cada vez más al del arqueólogo y al del curador.

Por otro lado, los modelos generativos funcionan mediante operaciones de clasificación,

reduciendo así la complejidad del archivo a espacios latentes organizados estadísticamente.

Es aquí donde los artistas construyen una práctica crítica que nos introduce a la ambigüedad; la contradicción; el ruido; la fragmentación; a las memorias minoritarias; a las asociaciones improbables. Esto nos lleva a una imaginación que deja de obedecer únicamente a la probabilidad estadística. Los artistas no aceptan el archivo como una estructura terminada, lo entienden como un territorio de disputa donde cada intervención modifica también la forma en que una comunidad imagina su pasado y proyecta su futuro.

Los arcontes habitan infraestructuras invisibles, motores de búsqueda, plataformas digitales, repositorios masivos de imágenes, centros de datos, algoritmos de clasificación. Los nuevos arcontes administran la memoria mediante operaciones estadísticas. No prohíben recordar; organizan las probabilidades de aquello que podrá ser recordado.



Erick Beltrán.

¿Cómo escapar de esa nueva arquitectura del poder?

Eludir a los arcontes no significa escapar del archivo, sino impedir que una única arquitectura de clasificación determine definitivamente el sentido de la memoria. Aquí el error en los documentos se convierte en una operación de permutación, modificando sus conexiones, abriendo otras asociaciones, para romper sus taxonomías, e impidiendo que el archivo permanezca estable. En este sentido, el error actúa como una práctica abulafiana aplicada al archivo, el cual no busca corregir la memoria, sino impedir su clausura. La

transformación del lenguaje implica también una transformación de la conciencia. Por ello, el desafío contemporáneo no consiste únicamente en democratizar el acceso a los archivos. Consiste en intervenir las arquitecturas que organizan sus relaciones.

“

*Los arcontes habitan
infraestructuras invisibles,
motores de búsqueda,
plataformas digitales,
repositorios masivos de
imágenes, centros de datos,
algoritmos de clasificación.*

”

Debemos de comprender que el futuro de los archivos no depende de su capacidad para conservar intacto el pasado, sino de su potencia para activar otras formas de pensamiento, de creación y de memoria. En la era de la inteligencia artificial, donde los algoritmos convierten los archivos en motores de producción visual, el desafío ya no consiste únicamente en proteger los documentos, sino en preservar la capacidad humana de interpretarlos críticamente, de intervenirlos y de convertirlos en espacios abiertos para la imaginación colectiva. Intervenir un archivo mediante el error significa impedir que la memoria sea reducida a una simple operación estadística. Eludir a los arcontes no significa destruir el archivo, significa impedir que una única organización del archivo determine para siempre el sentido del pasado.

No se trata simplemente de una base de datos, sino de una infraestructura capaz de sintetizar imágenes mediante la reorganización probabilística de memorias visuales preexistentes. La fotografía ya no constituye el origen del archivo; sino el origen de la fotografía. La memoria deja de funcionar como preservación, comienza a operar como imaginación.

Debemos crear una práctica Anarchivística del Error, mediante una metodología que utiliza la desviación, la recombinación y la deriva para impedir que la memoria sea reducida a una operación estadística. El error funciona entonces como una estrategia para impedir que el archivo quede definitivamente clausurado por los nuevos arcontes algorítmicos.

La inteligencia artificial actualmente

programa la imaginación visual. Cada modelo generativo constituye un aparato cuya materia prima son los archivos acumulados por la cultura. Lo que produce no surge del vacío, sino de una reorganización estadística del pasado. La imagen deja de ser un índice del acontecimiento y se convierte en un índice del archivo. Este desplazamiento inaugura un régimen posindicial de la fotografía, donde el referente ya no es la experiencia vivida, sino la memoria acumulada por los sistemas computacionales.

El algoritmo busca regularidades, mientras que el artista busca singularidades. El algoritmo optimiza patrones, el artista introduce interrupciones. El algoritmo aprende de aquello que aparece con mayor frecuencia, el artista devuelve visibilidad a aquello que había sido excluido del archivo.

Por ello el verdadero problema de nuestro tiempo no es la proliferación de imágenes sintéticas, sino la transformación silenciosa del archivo. La

revolución no comienza cuando un algoritmo genera una fotografía inexistente; comienza cuando el archivo deja de ser memoria para convertirse en una máquina de imaginación. En ese momento cambia nuestra relación con el pasado, pero también nuestra forma de proyectar el futuro.

No se trata de abandonar los archivos ni de rechazar la tecnología. Se trata de impedir que una única arquitectura algorítmica determine definitivamente el sentido del pasado y las imágenes del futuro.

Interpretar archivos significa intervenir las formas en que una sociedad recuerda, olvida e imagina. Allí donde la inteligencia artificial reorganiza estadísticamente millones de documentos, el pensamiento crítico y la creación artística pueden reintroducir aquello que ningún algoritmo calcula, la experiencia, el conflicto, la sensibilidad y la capacidad de imaginar futuros que no estén determinados únicamente por los patrones del pasado.

Bibliografía

- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. E. Weikert, Trad.). Itaca. (Obra original publicada en 1936).
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Yale University Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1995).
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1969).
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós. (Obra original publicada en 2001).
- Bibliografía sugerida para los artistas citados
- Abreu, I. (2018). *Las máquinas de la mirada* (catálogo de exposición). Centro de Cultura Digital.
- Beltrán, E. (2010). *The World Explained*. RM.
- Brodsky, M. (2006). *Buena memoria*. La Marca.
- Bryce, F. (2005). *Fernando Bryce: Visión de la pintura occidental*. Hatje Cantz.
- Jarpa, V. (2020). *Voluspa Jarpa: Altered Views*. Malba.
- Muñoz, Ó. (2013). *Protografías*. La Fábrica.
- Rennó, R. (2003). *Rosángela Rennó*. Cosac Naify.
- Watanabe, M. (2019). *Maya Watanabe*. KW Institute for Contemporary Art.



Bruno Pablo Bresani. *Teixeira Recife, Pernambuco, Brasil 1973. Naturalizado mexicano. Residencia actual: ciudad de México. Artista e investigador especializado en el área de la representación fotográfica, Doctorante Artes Visuales UNAM, México; Maestría en Artes Digitales, Universidad Pompeu Fabra; Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciatura en Diseño Gráfico, UNAM, México. Bruno Bresani es un artista migrante y observador cuya práctica se desarrolla entre lenguajes, territorios y preguntas. Nacido en Brasil y formado en México, su obra se despliega en instalaciones, videos, audios e imágenes que presionan los límites de la representación para explorar los campos expandidos de la narrativa. En constante investigación sobre los modos de ver y de habitar las imágenes, su práctica propone una poética de lo inestable, donde el espectador se convierte en lector en movimiento, recorriendo espacios existenciales abiertos a la duda, la emoción y la reflexión.*
www.brunobresani.com [@zonaderiesgo.art](http://www.zonaderiesgo.art)

Plano del dique de Culhuacán, 1866.
Imagen recreada con IA.
Promp de AMP.



Mapas antiguos

TESTIMONIOS DE UN PAISAJE DESAPARECIDO

POR EDGAR ALLAN LARA

Bajo las calles, el lago: mapas y memorias del lago de Xochimilco

Cuando cursé la carrera de Historia, en las materias de métodos cualitativos aprendimos a distinguir entre fuentes primarias y secundarias. Visitamos distintos acervos históricos, aunque, por lo regular, la fuente más consultada era la escrita. Este texto no pretende criticar ese tipo de documentos ni colocar a los mapas por encima de otras fuentes. Su intención es explicar que la cartografía puede complementar la investigación histórica y, al mismo tiempo, compartir el gusto que con los años he desarrollado por este tipo de materiales.

Cuando realizaba mi tesis de licenciatura, a los 24 o 25 años, consulté diversos archivos. Recuerdo haber temblado de emoción frente a algunos documentos. Después de varios años, sigo experimentando algo semejante cuando encuentro información nueva o cuando tengo la oportunidad de tocar un documento antiguo. No se trata solamente de su edad, sino de la posibilidad de observar una huella material del pasado.

Uno de los primeros mapas que despertó en mí este interés fue el de la Hacienda de San Nicolás Tolentino, elaborado en 1908. En ese momento todavía no conocía las metodologías digitales de georreferenciación, pero, incluso a simple vista, podía apreciarse que varias calles actuales habían

adoptado la forma de antiguos canales. El mapa no solo mostraba un territorio desaparecido: también permitía reconocer su permanencia dentro de la ciudad contemporánea.

Sin embargo, debemos comenzar con el mapa más antiguo que conozco de la región del lago de Xochimilco. Fue elaborado poco después de consumada la conquista, durante la década de 1530, y es considerado un palimpsesto, es decir, un documento intervenido o modificado posteriormente, posiblemente durante la década de 1570. Esta maravilla conserva trazos realizados por manos indígenas y elementos de una manera particular de comprender y representar el territorio. Al mismo tiempo, permite observar el proceso de transformación cultural, pues algunos templos indígenas fueron cubiertos o sustituidos gráficamente por iglesias católicas.

El valor de este documento se encuentra precisamente en sus diferentes capas. Las modificaciones posteriores no borraron por completo los primeros trazos, sino que dejaron visibles distintos momentos históricos sobre una misma superficie. De esta manera, el mapa permite observar tanto la permanencia de una tradición indígena como la imposición gradual de nuevos símbolos y formas de organizar el territorio.

Los mapas, por lo tanto, no son únicamente descripciones del espacio. Sus colores, dibujos, símbolos, proporciones y formas de representar los

caminos, los pueblos y el agua expresan una cultura y un proceso histórico. A esto se suman otros mapas de tradición indígena del siglo XVI localizados y estudiados por el doctor Báruc Martínez Díaz. Aunque se concentran principalmente en la región de Tláhuac, en ellos también puede observarse una parte del lago de Xochimilco y de su sistema lacustre.

Lo que actualmente nombramos lago de Xochimilco era un territorio formado por zonas de agua, chinampas y numerosos canales de navegación y riego, conocidos por las comunidades con nombres como apantle y acalote. Asimismo, el agua se relacionaba con Chalchiuhtlicue, deidad asociada con los lagos, los ríos y otras aguas terrestres y a su vez durante la época prehispánica existía una proporción relativamente equilibrada entre las áreas chinamperas y las superficies lacustres.

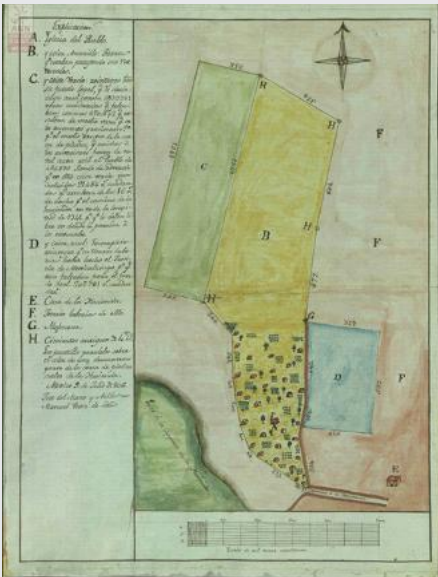
La chinampa no debe entenderse como un terreno aislado del lago, sino como parte de un sistema en el que el agua, la tierra, los canales y el trabajo comunitario se encontraban estrechamente relacionados. Los canales permitían la navegación, el traslado de productos, la comunicación entre los pueblos y el mantenimiento de los cultivos. El lago era, por tanto, un espacio productivo, pero también social y cultural.

Después de la conquista, este territorio fue transformado. Con el propósito de evitar inundaciones en la ciudad de México, se modificaron diques, compuertas y canales, entre ellos el dique de Culhuacán, cuyo trazo se relaciona con la actual avenida Taxqueña. Estas obras, sin embargo, también provocaron afectaciones en las chinampas y en los pueblos ribereños del sur. Una intervención que podía beneficiar al centro de la ciudad ocasionaba problemas en otras partes de la cuenca.

La vida lacustre continuó estrechamente relacionada con procesos políticos de mayor escala. Después de la expulsión de los jesuitas de Nueva España, la Hacienda de San Nicolás Tolentino quedó



Plano del dique de Culhuacán, 1866, Mapoteca Orozco y Berra, clasificación: 655-OYB-725-A



San Lorenzo Tezonco, 1806. AGN, MEMÓRICA.

abandonada y posteriormente fue vendida a la familia Arias. Tiempo después surgió un conflicto entre la hacienda y el pueblo de Tezonco por unos patos que los trabajadores habían matado y que los pobladores recuperaron.

Algunos vecinos fueron golpeados y encarcelados dentro de la hacienda, lo que provocó que otras personas acudieran a defenderlos. El enfrentamiento dejó heridos y descalabrados, y obligó a las autoridades a intervenir para delimitar las tierras de la hacienda y las del pueblo. Aunque el conflicto comenzó por unos patos, en el fondo mostraba una disputa más amplia por el uso del territorio, sus recursos y sus límites.

Como resultado se elaboró uno de los primeros mapas del siglo XIX de la zona con medidas a escala. Desconozco la metodología exacta que se utilizó, aunque en aquella época los levantamientos territoriales podían apoyarse en la trigonometría, la astronomía de posición y las mediciones físicas realizadas directamente sobre el terreno. El resultado fue un mapa de notable precisión.

Aunque su objetivo principal era representar las tierras de la hacienda y de Tezonco, en la parte sur aparece el lago de Xochimilco bajo la leyenda "Parte de la laguna de la Hacienda". Esta forma de nombrarlo también resulta significativa, pues muestra cómo el mapa podía convertir un espacio utilizado por diferentes pueblos en parte del territorio identificado con una propiedad particular.

El lago continuó transformándose durante el siglo XIX. Durante la invasión estadounidense se abrieron o destruyeron algunas compuertas de Mexicaltzingo como parte de una estrategia defensiva para inundar los alrededores del Peñón. El agua permaneció durante años en algunas zonas. Más adelante, durante el gobierno de Maximiliano, se

intentó resolver este problema mediante la reparación de obras hidráulicas y la construcción de un canal que atravesaba las tierras de Tezonco.

Con el tiempo se le conoció como Canal de Garay y, después de su entubamiento y de la urbanización de la zona, su trazo quedó relacionado con las actuales vialidades de Periférico Oriente y Canal de Garay. Este cambio permite observar cómo una obra hidráulica puede transformarse primero en canal, después en drenaje y finalmente en avenida, aunque conserve parcialmente su trayectoria original.

A medida que el lago disminuía y crecían las necesidades urbanas de agua y suelo, los mapas siguieron siendo necesarios. Por ello regresamos al plano de la Hacienda de San Nicolás Tolentino de 1908. A diferencia de los documentos del siglo XVI, se trata de un mapa sin color, con objetivos físicos y cuantitativos más específicos. Buscaba medir, delimitar y conocer el espacio con mayor exactitud, de acuerdo con los métodos científicos y técnicos de su época.

Sin embargo, incluso un mapa elaborado para medir propiedades puede ofrecer información que va más allá de su propósito original. Los canales, caminos y límites registrados permiten comprender por qué algunas calles actuales tienen formas curvas o recorridos aparentemente irregulares. Lo que hoy parece una anomalía urbana puede ser, en realidad, la permanencia de una antigua acequia, un canal o el borde de una chinampa.

Observar estos mapas en conjunto permite comprender que el lago de Xochimilco no desapareció de un solo momento ni por una sola causa. Su transformación fue resultado de decisiones políticas, conflictos territoriales, obras hidráulicas y procesos de urbanización. Cada mapa registra una



Manuscrito y plano del siglo XVI sobre el conflicto entre Culhuacán y Xochimilco. Manuscrito / Biblioteca "Francisco Xavier Clavijero", Universidad Iberoamericana/ Nacional / 2018



Tierra de la hacienda de San Nicolás Tolentino, 1908, Mapoteca Orozco y Berra, clasificación: 1311-CGE-725-A

parte de ese proceso y muestra una forma distinta de mirar, medir y apropiarse del espacio.

El mapa del siglo XVI puede considerarse un palimpsesto porque conserva varios momentos históricos sobre una misma superficie. Sin embargo, el propio territorio también puede entenderse de esa manera. Las calles, las avenidas y las colonias actuales se construyeron sobre antiguos canales, caminos, chinampas y pueblos, pero no consiguieron borrarlos por completo. Sus trazos continúan presentes en la forma de la ciudad.

Por ello, los mapas conservados en los archivos no solo representan un paisaje desaparecido. También permiten reconocer las capas históricas que todavía permanecen bajo nuestros pies. El archivo conserva el palimpsesto sobre el papel, mientras que el territorio lo conserva en las calles, en los nombres de los pueblos y en el recorrido de antiguas corrientes de agua. Consultar estos documentos significa aprender a leer ambas superficies y comprender que la ciudad actual es apenas la capa más reciente de una historia que continúa transformándose.

Bibliografía:

Cruz Ríos, Héctor Francisco. **Culhuacán, territorio y tenencia de la tierra durante la época colonial. Un análisis a través de la arqueología y las fuentes.** Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2020.
Martínez Díaz, Baruc Noel. **In atl, in tepetl (el agua, el cerro): desamortización del territorio comunal y cosmovisión náhuatl en la región de Tláhuac (1856-1911).** Tesis de Maestría en Historia, Programa de Maestría y Doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.

Fuentes primarias, documentales y cartográficas:

Archivo General de la Nación (AGN). **San Lorenzo Tezonco**, 1806. Material cartográfico consultado a través de Memórica. México, Secretaría de Cultura.
Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana. Colección de Manuscritos Históricos, Manuscrito 149. Plano pictográfico relativo a los términos territoriales entre Culhuacán y Xochimilco, elaborado originalmente en el siglo XVI y posteriormente intervenido durante los litigios de 1573-1575. Ciudad de México.
Mapoteca Manuel Orozco y Berra. **Plano del dique de Culhuacán**, 1866. Clasificación 655-OYB-725-A. Ciudad de México.
Mapoteca Manuel Orozco y Berra. **Tierra de la Hacienda de San Nicolás Tolentino**, 1908. Clasificación 1311-CGE-725-A. Ciudad de México.



Edgar Allan Lara Paredes es historiador interesado en la historia urbana y ambiental de la Ciudad de México, la cartografía histórica y las humanidades digitales. Su trabajo se ha centrado en el estudio de las transformaciones territoriales de la cuenca de México, particularmente en la relación entre agua, urbanización, memoria y paisaje. Ha desarrollado proyectos de análisis y georreferenciación de cartografía histórica, así como iniciativas de divulgación y preservación de la memoria comunitaria. Actualmente explora el uso de herramientas digitales para estudiar y comunicar las transformaciones históricas del territorio.



Asesino, con el arma ensangrentada en la mano. Cárcel de Belén (antes convento y hospital), ca. 1935. Fototeca Nacional INAH. Colección Casasola, Ciudad de México

Unos cuantos piquetitos (aunque el cuchillo diga otra cosa)

POR JESÚS DE LEÓN

Pregunta el periodista:

—¿A éste de qué lo acusan?

—Mató a su mujer. Le dio diez puñaladas.

El periodista se dirige al acusado.

—¿Y por qué tantas?

—Es que no le atinaba al corazón —contesta medio desconcertado el hombre cuchillo en mano—.

No sé por qué tanto alboroto si nomás fueron unos piquetitos.

—Ese cuchillo cebollero no es una jeringa —observa uno de los policías.

—Nunca he rebanado verdura con este cuchillo —alega el inculpado.

—Se nota —agrega el otro policía—. Esas manchas no parecen de verdolagas, sino de mole de olla. ¿No es usted poblano?

—El caballero no es poblano —apunta el abogado defensor—. Por lo que se ve es de Xochimilco o de Santa Anita. Ella al parecer era trajinera.

—Ni en Xochimilco ni en Santa Anita hay trajineras —reclama el periodista—; a lo más, chalupas para los turistas.

—No me refiero a que anduviera en chalupa —explica el abogado—, sino a que la mujer andaba siempre de trajín porque tenía que mantener a mi defendido.

—No entiendo —dice el periodista—. Si ella lo mantenía, ¿por qué la apuñaló? ¿Acaso empezó a pedir semana inglesa?

—Fue por una gringa —dice el acusado.

—¿Qué? —todos al unísono.

Y agrega el periodista:

—No me diga que todo fue por una triste torta.

—Algo así. Me agarró metiéndole el jalapeño a la torta de una gringa que andaba de fotógrafa recorriendo los barrios. Yo estaba en una

esquina esperando a un amigo y la güera me preguntó: “¿Dónde haber aquí un cuarto oscuro?” Y me la llevé a un rinconcito que yo conocía, sin darme cuenta de que mi vieja me andaba siguiendo y, en lugar de revelar la gringa, fue otra la que se rebeló. Me llevó de las orejas hasta la casa y me gritó todos los insultos que se le ocurrieron. Me dijo hasta de lo que me iba a morir. Yo, en lugar de decirle de lo que se iba a morir agarré el cuchillo...

—Sí, ya sabemos —dice el abogado—. No entre en detalles ni diga nada que pueda ser usado en su contra.

De pronto, uno de los policías mira hacia el frente y dice:

—A ver, señorita. ¿Ya tiene lista su cámara? ¿Qué mejor retrato de los barrios populares que este gandul perdulario que no sabe respetar a las damas?

—Thank you —dice la mujer alta y rubia levantando su aparatosa cámara con un gigantesco flash de esos de foco—. Y usted no ponga cara de inocente —le grita al del cuchillo—. Yo pedir un cuarto oscuro y no esa jaula de fieras a la que me llevó. Así que todos sonrían, menos tú, big moron.



Jesús de León Montalvo. (Saltillo, Coahuila, México, 1953).

Narrador, dramaturgo y editor. Ha impartido diversos talleres literarios en varias ciudades del país y, por cuenta propia, sostiene un proyecto editorial denominado La Terquedad. Fue jefe del Departamento Editorial del Archivo Municipal de Saltillo, donde dirigió por más de 20 años la *Gazeta del Saltillo*. En la Universidad Autónoma de Coahuila trabajó como maestro de la licenciatura en Letras Españolas, y como director y editor de *La Humildad Premiada*; ha sido responsable, también, de editar títulos del Consejo Editorial del Estado de Coahuila, el Archivo Municipal de Saltillo y el Centro de Estudios Sociales y Humanísticos, A.C. Ha publicado diversas obras de creación y teatro. Como investigador de la cultura del Noreste y su vinculación con la historia y la vida cotidiana (tradición oral, fotografía y música vernácula), ha escrito libros de crónica, ensayo e historiografía: *La Alameda de Saltillo. Un paseo por sus orígenes* (1994), *Diálogos con nos/otros. Literatura y memoria regional* (1996), *Dibujado con luz, Saltillo a pie... de foto* (2006), *Pasos repasos y tropiezos de dos centenarios. Crónicas y ensayos de historia regional* (2010), *Nací en el mero Saltillo. Crónica personal de figuras, casos y leyendas de mi localidad. Siglos XVI-XX* (2012).

El archivo: nuestra resistencia a la tormenta de tiempo

La nube que quería ser, instalación.



POR MISAEL SÁMANO-VARGAS

Si la Fotografía tuviera un rostro y todas las mañanas se despertase para mirarse frente al espejo, caminando a tientas al lavabo, abriendo espesamente los ojos, ¿qué es lo que vería en su reflejo? Seguramente un gesto nervioso, inestable, una agitación en sus pequeños labios de gelatina, una faz cambiante, indecisa, un rictus de miel tornasol. La fotografía es muchas cosas a la vez: dolor, separación, congelamiento, verdad, mentira, algo situado en la mitad. Es una muerte simbólica, es la luz acariciando la luz, índice, Medusa petrificando con su lengua de plata. Pobre fotografía que también es y no es arma, presa, pincel de la naturaleza, fantasmagoría, huella del tiempo, dejando un rastro

de purpurina por donde camina. Flecha, ceniza, ojo perfecto, jaula de pestañas. La fotografía es la cicatriz de nuestras sombras en el mundo.

Es la sombra de un fantasma que nunca tuvo la valentía de desaparecer.

Y, sin embargo, ahí está. Nos ayuda a entender el mundo, nuestro pasado y nuestra nostalgia futura. ¿Concibes un mundo sin fotografía? Uno en el que la historia de la humanidad sea registrada a base de pura interpretación, habilidad quirográfica de unos cuantos, traduciendo cada arruga y cada sombra en pinceladas, hendiduras de gubias o puntas secas, sedientas.

Y, sin embargo, ahí está. Como un gato

pequeño aferrándose al sofá hecho trizas de nuestra memoria. Porque poniéndonos serios, el mundo les pertenece a las imágenes, nuestra historia les pertenece a las imágenes.

Porque poniéndonos serios, hay que decirlo: las fotografías son las prótesis de la memoria.

Intermedio

Cuando tenía cuatro años, recuerdo una mañana fría y azul, un aire carnívoro con aroma a cerezas. Mi papá me llevó a la ciudad de Oaxaca para, por fin, conocer a mi abuelo. Siempre recuerdo todo esto con neblina y vaho saliendo de mi boca. Detrás de la bruma que mi propia respiración creaba, vi a mi abuelo sentado en una silla, en una cafetería en la Alameda. Lo recuerdo espigado, sombrío pero cálido, con un sombrero café que se quitó al acercarnos hacia la mesa. No recuerdo cuál habrá sido la conversación que sostuve con mi voz de ave en vuelo, no sé de qué pudimos haber hablado. Sobre mis dinosaurios de plástico, sobre los fantasmas que dibujaba en la pared. Quizás le sonreí, quizás me sentí completo. Quizás fue la última vez que mi padre vio a mi abuelo.

Quizás.

Hace unos cuatro años, cuando mi padre y yo caminábamos por la ciudad de Oaxaca en un viaje familiar -mi mamá esperando en el hotel-, pasamos a un lado de la Alameda. Le comenté aquél recuerdo a mi padre. Él, extrañado y con su voz de caoba, me corrigió: Nunca conociste a tu abuelo, eso nunca sucedió.

Fin del intermedio.

II

Somos lo que escondemos. En nuestra memoria falible, frágil, somos las ruinas de nuestra infancia, con escombros, polvo de imagen y esquiras depositándose, capa a capa, encima de nuestros recuerdos. Y debajo de todas estas capas, como fósiles, está nuestro archivo.

El archivo fotográfico, hecho de pequeñas vértebras en forma de fotografías, es la espina dorsal que nos sostiene, que nos permite atravesar este mundo frenético. Nuestra memoria yace ahí, horizontal, relajada y segura, entre los brazos de unas imágenes rojizas con olor a plástico adherible, a pasta dura laminada. Un álbum familiar, una caja llena de negativos ocre y sobres amarillos. Ahí, contenidos, los viajes familiares, la arena en los dientes, el olor a protector solar con fragancia de coco, la sensación del cabello recién peinado, crayones, plastilina, el primer abrazo, el sabor a la tierra que nunca comí, el beso de la luz dorada de cientos de atardeceres. ¿No es increíble que las imágenes de archivo personal estén tan vivas y al



Cada vez se habla menos del niño que fui. Still.

mismo tiempo, tan quietas, tan silenciosas?

Esta relación entre memoria, imagen y archivo fotográfico es fluida. El archivo es, por lo tanto, nuestra resistencia a la tormenta de tiempo que va erosionando y dejando sus marcas. Mientras tanto, en el medio de esta tempestad, intentamos construir nuestra historia familiar: recuerdos reales, invenciones, sueños, imágenes de situaciones que nunca sucedieron, testimonios de algo que en realidad sucedió -o el intenso deseo que algo sucediera-. ¿Esta nostalgia es de verdad mía?



La nube que quería ser.



La nube que quería ser. Cianotipia sobre vidrio.

La maleabilidad de la memoria personal es fascinante y aterradora. La imagen afecta a la memoria afecta a la imagen afecta al archivo afecta a

la memoria. Un recuerdo difuso, diluido, se puede convertir en una imagen mental, una fotografía que creímos ver en algún momento solo para darla por perdida. ¿Qué sucede con las situaciones en las que estás completamente seguro de que no existen fotografías y, sin embargo, imaginas que alguna vez tuviste en tus manos el objeto, ese pedazo de papel, envuelto en esperanzas y certezas? ¿En quién confías?

III

Si la Fotografía tuviera un rostro y todas las mañanas se despertase para mirarse frente al espejo, caminando a tientas al lavabo, sonreiría. Seguiría petrificándose a sí misma, con gestos inestables, transparentes, fantasmales. Aventaría su aliento sobre el azogue, haciendo caras felices con sus dedos tersos. Removiendo el polvo y las cenizas que se acumulan sobre el espejo, reduciendo la distancia entre quiénes fuimos y quiénes somos.

Se miraría a sí misma por las mañanas para encontrar su razón de ser.

La nube que quería ser (una boca llena de sombras).

El proyecto se propone como una exploración de la naturaleza especulativa de las imágenes generadas por Inteligencia Artificial (IA) al tiempo que reflexiona sobre la fragilidad y maleabilidad de la memoria personal. Hasta el momento, se compone de dos piezas: *La nube que quería ser (una boca llena de sombras)* y *Cada vez se habla menos del niño que fui*.

En *La nube que quería ser (una boca llena de sombras)*, se genera por IA una serie de imágenes fotográficas a partir de prompts basados en situaciones y recuerdos reales de la infancia del autor -en algunos casos, usando como referencia fotografías de álbum familiar-, confrontando así la artificialidad de las imágenes por IA con la calidez y emocionalidad de eventos personales. Algunas de estas imágenes, además, se imprimieron en cianotipia sobre vidrio y se colocaron en convivencia con otras imágenes de archivo en una instalación, indagando así qué sucede cuando estas imágenes sintéticas son llevadas a una técnica antigua e impresa sobre una superficie frágil como el vidrio.

En *Cada vez se habla menos del niño que fui*, de nuevo se confronta la artificialidad de la IA y su aplicación en iconografía personal: las fotos de infancia, pero ahora, puestas en movimiento. Así, se alimentó a la IA con fotografías de álbum familiar como referencia, junto con prompts específicos, para que la plataforma generara los clips de video. Al final, se hizo una selección, edición y se añadió una pieza de arte sonoro (también realizada por el autor). Estas interpretaciones por IA ofrecen un vistazo al momento en que originalmente se hicieron esas imágenes, cuestionando lo estático de la memoria, especulando sobre una presencia que, por primera vez, se pone en movimiento.



Misael Sámano-Vargas. (Ciudad de México, 1983). Master en Artes Visuales y Multimedia por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Artista multidisciplinario con 24 años de trayectoria. Ha participado en más de 80 exposiciones colectivas en México, España, Rumania, Alemania y Bélgica, así como 5 exposiciones individuales, incluyendo 12 publicaciones y 7 catálogos.

Es también promotor y educador de la fotografía autoral y la importancia del discurso personal, con más de 50 pláticas dictadas y 19 años de experiencia docente. Entre sus logros se destacan el primer premio en videoarte en la Bienal BACOS 2018 (San Miguel, Islas Canarias, España), y ser seleccionado para la residencia artística FlussLab Insite 2022 (Berlín-Coswig, Alemania), y EXP 23 Experimental Photo Festival (Barcelona) como tallerista y conferencista. Actualmente es el Director del Centro de la Imagen de Tabasco, institución de la Secretaría de Cultura del Estado (Tabasco, México), donde ha impulsado actividades, exposiciones, conferencias y encuentros.

Su cuerpo de obra se basa en un pensamiento fotográfico, usando la fotografía de autor/experimental como una manera de mediar ante el mundo y así, generar discursos sobre la piel improbable y su función como la frontera de la experiencia; las cicatrices y sus vestigios como texto del cuerpo y la carne como superficie del mundo. Trabaja activamente a través de la fotografía experimental (cianotipia, impresión Van Dyke, impresión lumen, quimigramas, antotipia, entre otras técnicas), videoarte, arte sonoro, poesía e imágenes fijas y en movimiento generadas por inteligencia artificial a partir de la infancia y recuerdos falsos.



Exposición Yolanda Andrade:
Materia imperfecta. Detalle de sala,
Museo de Arte Moderno, 2025

ARCHIVOS Y FONDOS FOTOGRÁFICOS

Algunas divagaciones¹

POR KATNIRA BELLO

Un archivo (fotográfico) es un archivo es un archivo es un archivo. Los hay de distintos tipos: personales, familiares, de estudio, históricos, de autoría, documentales, temáticos, y salvajes también. De acuerdo a la definición académica del término, un archivo es *un conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades*. Extendería el alcance de las *actividades* hacia diversos intereses, pasiones, investigaciones, creaciones o curiosidades ejercidas de manera temporal o discontinua. La existencia misma genera archivos desordenados, que en contadas ocasiones producen archivos temáticos más o menos organizados y el resto de las veces permanecen sólo como un cúmulo de materiales, sin que jamás se detone su potencial de archivo/historia; de tal suerte que, con el paso del tiempo, suelen terminar en la basura.

El ordenamiento implica una catalogación, o al menos cierto acomodo —bajo algún criterio— que posibilite encontrar en esos conjuntos aquello que se busca. Por otro lado, en la vida real no todo archivo que se pueda nombrar como tal está ordenado, y en términos de arte, muchas veces cuando decimos *archivo* nos referimos a un conjunto de obra, documentos, objetos, libros, cuadernos y demás ítems sin organización completa. Es sobre estos archivos que me gustaría compartir algunos pensamientos, acotando el texto a los relacionados directamente con la fotografía, en dos vertientes: la artística autoral y el registro de obra efímera.

Estos archivos de artista no funcionan ni existen como una cajonera, que sería la forma en la que muchos imaginamos el concepto de un archivo:

un espacio específico

estantes con etiquetas

cajones con etiquetas

paquetes con etiquetas

fotos con etiquetas

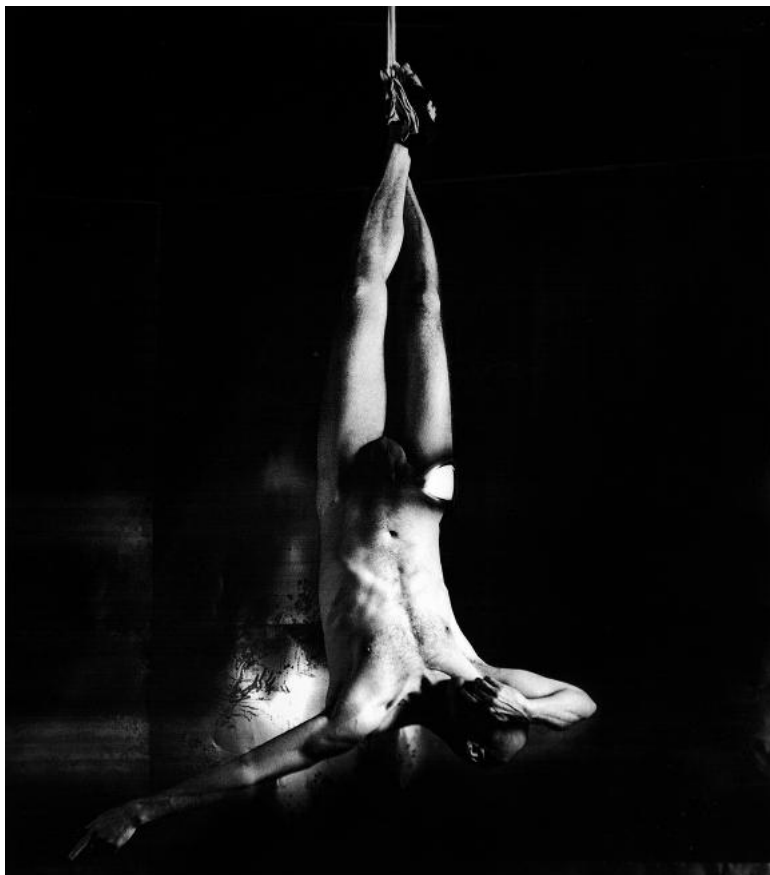
listados de etiquetas

etiquetas con etiquetas

¹En torno al trabajo con archivos y fondos fotográficos, en relación con la investigación curatorial o editorial.



Maritza López. Sin título. De la serie *Muy cerca del cielo*, 1993.



Maritza López. Homenaje a Raul Parrao, 2000.

Funcionan, por lo contrario, hasta cierto punto como un árbol vivo, en tanto que la producción continúa y por ende crecen más ramas, de las que se desprenden otras tantas, con hojitas nuevas. Es un árbol también en transformación, pues su autor/a puede reinterpretar más de una vez los motivos o temas con los que relaciona su obra; la manera de presentarla y de enlazar las facetas de su quehacer a través del tiempo. La base de datos donde reside el posible orden del archivo, es la voz viva de quienes han creado la obra, directamente. Dicha voz nos da paso a las posibilidades caleidoscópicas de lectura que hay en el mismo conjunto de imágenes. Considero en verdad emocionante la posibilidad de diálogo para ahondar en detalles que no están ahí físicamente, que ayudan a comprender la obra, y solo son accesibles a través de la conversación:

los puntos de partida

el cómo

los porqués

los hacia dónde

las certezas

las búsquedas

los errores

los abandonos

las anécdotas sustanciales

Tener la posibilidad de sumergirse a pescar en esas aguas, desde la investigación para proyectos curatoriales o editoriales, es un privilegio. Trabajar con archivos no del todo clasificados y no del todo salvajes, sino en un estado intermedio. A veces me pregunto de qué manera podríamos preservar las imágenes junto con algunas de sus historias y sus porqués, conservarlas con cierta carga de subjetividad que paradójicamente pueda darles mas objetividad en el futuro. Blindarlas tanto de invenciones como de ninguneos diversos, al menos un poco.

En cuestiones fotográficas, dejamos mucho del sentido subyacer en la sola imagen, como verdad; olvidamos el hecho de que toda imagen es una construcción, trátase de registros documentales de sucesos, de



Kate Hershisier - Kum Young, Sin título, Octavo Festival Internacional de Performance Utopía/distopía, 1999. Fotografía Antonio Juárez Caudillo. Cortesía de Acervo Artístico Documental, Ex Teresa Arte Actual | INBAL

obras autorales con intenciones específicas o de invenciones creadas con ayuda de una máquina. Se ha elegido qué mostrar y cómo mostrarlo, y esas decisiones tienen motivos que, si bien no es necesario conocer siempre, en ocasiones modifican la comprensión de lo que se mira.

A veces estos datos pueden hacernos retroceder en nuestras aseveraciones, tras entender que lo que creíamos estaba *ahí*, es en realidad producto de nuestros intereses y proyecciones personales. Me encuentro cada un tanto con declaraciones sobre obra fotográfica en las que se explica el pasado desde el presente, como si las posturas, los referentes y los intereses a lo largo de la historia fueran continuos. Existe cierta urgencia por demostrar la existencia de lo que está acorde con lo que actualmente se investiga/propone/declara y una urgencia aún mayor por dejar de lado lo que se contrapone a ello. Esto, aunado a la recurrencia de mostrar las mismas fotos exitosas —los *high lights*—, conlleva a que, de acervos muy amplios, se seleccione una y otra vez lo mismo.

La investigación de archivos me interesa abordarla como una aventura en la que me permito

modificar la ruta ya trazada a partir de los hallazgos que arrojan nuevas luces hacia otras direcciones, a *riesgo* de prolongar los procesos y cambiar la meta. En ese sentido, tengo preferencia por mostrar lo menos visto, o incluso inédito. Disfruto entablar diálogos conceptuales, visuales o incluso narrativos, entre obras de distintas épocas realizadas por la misma persona. Descubrir o evidenciar las líneas que las atraviesan de un punto a otro; los intereses no tan obvios, pero sí muy visibles en amplios cuerpos de trabajo, que pueden abarcar entre dos y seis décadas de producción. Todo esto lo permite la navegación en los archivos, la posibilidad fantástica de perderse, en un pequeño mar y sin amenaza de tormenta, con la red de pesca en la mano.

Tema aparte es recibir la autorización de sus creadores para transgredir la idea cerrada de la serie fotográfica para dar paso a crear constelaciones de juegos de relación entre piezas separadas por el tiempo. He tenido la gran fortuna —hasta el momento— de siempre recibir un *sí*, cómplice, tras presentarles mi propuesta de lectura. Tengo la teoría de que esto sucede porque trabajo sin hacer a un lado toda la información recibida, respeto los conceptos, y desde ahí me parece que devuelvo un reflejo que proviene de otro lugar, mi mirada.

Se trata siempre de una serie de decisiones por parte de quien elige, tras meditar qué se incluye y qué se deja fuera. Pienso que hay una doble o triple lectura de lo seleccionado: lo que se desea mostrar directamente; lo que subyace detrás, medio velado o implícito; y lo que, con algo de suerte, dicha presentación puede transparentar, alterar o poner en tela de juicio.

Esta triple lectura intencional, era la ruta que me delineé cuando empecé la labor como editora del libro *Ex Teresa a 30 años. De la efervescencia alternativa a la escena contemporánea* que celebraría los primeros treinta años de ese espacio. Entre otras actividades, como solicitar textos y realizar



Seiji Shimoda, *On the table*, Segundo Festival Mes del Performance, 1993. Fotografía Mónica Naranjo. Cortesía de Acervo Artístico Documental, Ex Teresa Arte Actual | INBAL

entrevistas, pasé dos años en el buceo profundo de un acervo que cuenta con más de 33,000 documentos, de los cuales una gran parte es material fotográfico, se trata de un fondo que a su vez contiene al interior otros fondos documentales. Afortunadamente, cuando llegué al archivo, este se encontraba ya catalogado², de otro modo me hubiera tragado la profundidad abismal. De entre 8,000 fotografías, logré hacer una selección final de casi 300. Fotos de obra efímera de distintos tipos: performance, arte sonoro, instalación, videoinstalación, ambientación e intervenciones al espacio. Registros que hacen patente la existencia de una escena intensa, donde el sabor recurrente era la diversidad continua de propuestas y temáticas; esto es lo que deseaba mostrar directamente con la selección. Ahora bien, de manera ligeramente velada, la intención era hablar de la historia de un espacio que fue laboratorio, hervidero y punta de lanza en el arte experimental y alternativo, por encima de la narrativa hegemónica que se centra en un par de espacios privados, cuya relevancia está directamente relacionada en el éxito que tuvieron en el mercado los artistas relacionados a estos. Mi meta era que las fotografías narraran visualmente el caleidoscopio que este espacio ha sido, que de algún modo delinearan los sabores de los múltiples sucesos y épocas de su devenir, incluso si las obras capturadas eran de artistas que jamás se volvieron a presentar en ningún otro lugar y en términos *históricos* podrían considerarse de poca valía, si la

imagen era elocuente pasaban a la selección final; y por supuesto, también estaban los casos contrarios, artistas cuya presencia en el libro era de suma importancia por su peso histórico, pero cuyos registros no eran tan potentes. Incluso cuando las obras en su momento tuvieron fuerza y suscitaron emoción, la imagen fotográfica no siempre logra capturar esto, ese punto es un tema largo para alguna otra ocasión.

Como dije al inicio, hay diversos archivos y fondos fotográficos. Quería abordar, para empezar, los que no son institucionales sino personales, y para concluir, comentar la experiencia que tuve con un archivo institucional que empezó su existencia como un archivo salvaje, y que si bien es principalmente fotografía y video, no se le piensa nunca como un archivo fotográfico pues no es su intención serlo. En cierto sentido, la temática a la que me invitaron a participar me detonó pensar en lo que está un poco en las orillas de las clasificaciones. Deseaba compartir lo afortunado de acercarse a los archivos que adolecen de orden total, a los que están muy vivos, e incluso a los que son un poquitín salvajes, pero que otorgan sorpresas ante un poco de dedicación, pues nos permiten una visión privilegiada y empujan cuestionamientos. Me animaba también la idea de hablar de archivos fotográficos que están dentro de otros archivos y de los cuales se puede abreviar con múltiples fines de trabajo con la imagen. Podría continuar jalando hilos, pero siempre es bueno detener el divague en algún punto.

² Una labor titánica que durante catorce años realizó Maribel Escobar, hasta dejar identificado, catalogado y sistematizado prácticamente todo el acervo. Gracias a este afectuoso cuidado que tuvo con el archivo fue que pude acceder a la historia gráfica de un sitio que es, en múltiples sentidos, parte de mi historia personal y de mi desarrollo profesional. Por lo que a ciertos puntos, revisar las fotografías era en simultáneo ahondar en mi memoria tanto vivencial como la relativa al recuerdo de las narraciones que otros me habían hecho.



Katnira Bello. Artista visual cuyos procesos creativos y de investigación para la creación de obra, se extienden a las áreas de curaduría, edición de libros de arte, coordinación de proyectos y publicaciones, gestión y creación literaria. Gran parte de su obra se centra en el arte acción como mecanismo de presencia y confrontación poética en el entorno inmediato. Su trabajo fotográfico explora facetas de lo íntimo, a partir de ejes como la sexualidad, el paisaje, el cuerpo propio y los objetos mínimos. Ha sido acreedora a becas, residencias y apoyos, en México y el extranjero. Desde 2022 es parte del equipo curatorial en el Museo de Arte Moderno.

Otra forma de explorar el pasado



FOTOGRAFÍA Y ARCHIVOS DIGITALES

POR MARTÍN CARRILLO IBÁÑEZ

Tal y como el trabajo de campo marca el rito de iniciación en la vida profesional de un antropólogo, la consulta del archivo es ese momento crucial que distingue al aficionado que consume obras de historia del experto que las produce. Para ambas tareas nunca se está completamente preparado. Un etnógrafo sabe que toda comunidad que se visita es diferente, cada persona con la que se dialoga es un reto. Lo mismo ocurre con los archivos: todos tienen sus particularidades, problemáticas, reglas, secretos y tesoros. Por ello, es importante que quien los frecuente desarrolle sus propios métodos de acercamiento, consulta y gestión de los datos obtenidos.

Hasta hace algunos años, cuando oíamos hablar de archivos fotográficos nuestra mente nos remitía de inmediato a imágenes en soportes impresos. Sin embargo, esto ha cambiado. Cada vez es más común la existencia de acervos digitales que contienen libros, audios, filmes, cartas, revistas y, desde luego, fotografías. Estas últimas pueden ser de distinta índole. Mi experiencia en el rastreo y divulgación de acervos fotográficos digitales me ha enseñado muchas cosas, entre ellas que las colecciones en estos repositorios fueron producidas por fotógrafos con diversas profesiones. En consecuencia, uno se puede encontrar con fotografías tomadas por viajeros, geógrafos, arqueólogos, etnólogos, maestros, artistas y arquitectos, por mencionar sólo a los más recurrentes. Esta pluralidad de miradas permite leer las imágenes desde múltiples aristas.

Por mucho tiempo, los archivos estuvieron regidos por prácticas arcónicas en que bibliotecarios y archivistas decidían qué documentos mostrar y a quién. Siendo aún estudiante de licenciatura me enfrenté a una situación en que, por decisión del encargado de un archivo municipal, me fue negada la consulta del material. Superada la frustración inicial, dirigí mi atención a los acervos digitales. Pensé que si una puerta se me cerraba en estos repositorios otras se me abrirían. Y no me equivoqué.

En el 2003, a través de la Carta sobre la preservación del patrimonio digital, la UNESCO estableció que este nuevo tipo de legado cultural debería ser preservado y su acceso garantizado. Esto explica por qué hacia el 2017, año en que comencé con mi proyecto de búsqueda, consulta y divulgación de acervos digitales¹, pude encontrar una gran cantidad de archivos pertenecientes a diversos países del orbe. Desde el principio, el énfasis que puso la UNESCO en asegurar la accesibilidad del público a este material me pareció de primerísima importancia. Empero, el idioma en que muchos de estos acervos habían sido creados era la lengua oficial del país de origen, aunque muchos de ellos también tenían su versión en inglés. Esto, como lo podemos imaginar, limitó el acceso y consulta de todos aquellos que no poseyeran el conocimiento suficiente de las lenguas de los archivos en internet, aun cuando desde el 2010 Google ya había integrado la función de traducir páginas web automáticamente a su navegador Chrome.

Entonces, sólo hacía falta un facilitador que se diera a la tarea de buscar estos sitios y vincularlos con la gente. Éste, creo yo, fue mi gran acierto, pues mi labor consistió en hacer llegar a través de Facebook tanto acervos como fotografías a las comunidades donde éstas se habían producido. Sin saberlo, al haber puesto a circular este material en las redes sociales había

¹Todas las colecciones fotográficas y vínculos de acceso que localicé en este proyecto han sido publicados en mi página de Facebook Mexistoria Consultoría Antropológica.
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100066203605032>

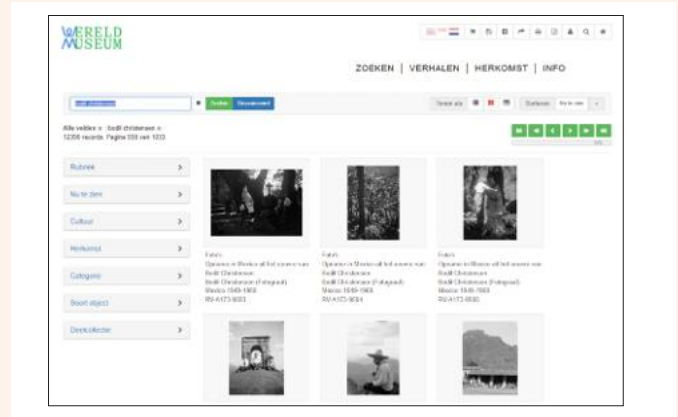
sentado las bases para el acceso a un gran número de fotografías, en su mayoría inéditas, de diversos pueblos del centro de México.

Pero ubicar estos repositorios fotográficos digitales no fue una labor sencilla. No obstante, me di cuenta de que existían dos criterios de búsqueda que eran un común denominador en estas páginas de internet: Digital Collections. Traduciendo ambos términos a diversas lenguas fue que pude conocer las importantes colecciones del Museo Etnográfico de Estocolmo² o el Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos³, entre muchas otras más.

Podría pensarse que, una vez identificado el archivo de nuestro interés, sólo bastaría con escribir una palabra en el buscador para obtener lo que deseamos. No hay nada más cierto y a la vez falso cuando hablamos de acervos digitales. Muchas veces el material fotográfico sólo está referido con el nombre del país donde se hizo la toma, por lo que la mejor manera de explorar un archivo digital es ver cada una de las fotografías que contiene. Sé que esta tarea requiere de mucho tiempo y paciencia, empero, quien obra así puede llevarse gratas y maravillosas sorpresas.

En mis búsquedas el conocimiento que poseo sobre los pueblos, iglesias, cerros y montañas del centro de México jugó un papel determinante, pues me ayudó a identificar los sitios que aparecen en las fotos. Vale la pena mencionar que en reiterados casos los metadatos del archivo no mencionan ni la fecha ni el lugar donde se produjeron las fotografías. Esto, sin embargo, lejos de hacer de nuestro trabajo una pesada carga, lo convierte en una verdadera aventura intelectual. Otro factor que contribuyó a esta tarea fue solicitar la opinión de los seguidores de mi página de Facebook. De esta manera muchos sitios retratados en los acervos digitales salieron del anonimato: ¿quién mejor que los habitantes de los pueblos para ilustrarnos al respecto?

Hay una cosa que nunca debemos olvidar cuando trabajamos con archivos digitales: los nombres de los lugares pueden estar escritos de maneras diferentes a como estamos acostumbrados en México. Este detalle es crucial a la hora de realizar búsquedas, pues a veces una sola letra puede determinar el número de resultados que podamos obtener. Sobre este asunto me gustaría dar como ejemplo dos casos. En el archivo digital del Museo Etnográfico de Estocolmo, uno puede escribir “México” y el buscador arrojará un resultado de 3780 imágenes. En contraste, si uno escribe Mexiko, que es la forma de escribir el nombre de nuestro país en sueco, la respuesta que obtendremos será de 6180 fotografías. Asimismo, algo que debemos recordar cuando revisamos acervos extranjeros es que en muchas ocasiones el fotógrafo no estaba familiarizado con los nombres de los pueblos y ciudades, por lo tanto, o los escribió mal⁴, o usó una forma



Acervo digital del Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos.

arcaica al registrarlos. Si ingresamos la palabra Huejotzingo en el buscador del acervo del Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos nos encontraremos con un total de 72 fotografías asociadas a este criterio de búsqueda. Empero, no aparecerá ninguna de las 43 fotografías del carnaval que la etnóloga danesa Bodil Christensen tomó en febrero de 1937 y que se encuentran en este repositorio. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que el nombre del pueblo aparece en el acervo como Huexotcingo.

Los archivos fotográficos digitales tienen muchas virtudes. Entre ellas destacan su acceso libre y expedito, la posibilidad de encontrar imágenes inéditas y la consulta del material en alta resolución. A pesar de éstas y muchas otras ventajas que se pudieran enlistar, existen acervos en los que las fotos sólo se exhiben como una muestra de aquello con lo que cuenta el archivo físico, limitando y condicionando de esta manera el empleo del material digital y obligando al usuario a acudir directamente a los gestores del archivo. Además, siempre debemos tomar en cuenta que ningún acervo digital tiene su futuro asegurado, por lo que recomiendo obtener una copia de las fotos que consideremos valiosas. Por último, es fundamental recordar que todos estos sitios en internet poseen referencias al tipo de licencia de uso, así quien los consulta sabrá las libertades o restricciones a las que estará sujeto a la hora de utilizar las fotografías.

Hay acervos que contienen material relacionado entre sí, como es el caso de los archivos digitales del Museo Etnográfico de Estocolmo, el Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos y la Biblioteca Nacional de Noruega. En esta última existe un nutrido cúmulo de cartas escritas por el ingeniero noruego Ola Apenes. Estos documentos me han sido de gran utilidad no sólo para fechar muchas de sus fotografías y las de sus amigas danesas Bodil Christensen y Helga Larsen, sino también para aclarar autorías e identificar a varios de los personajes que aparecen en ellas.

Es digno de mención el caso de don Jesús Conde Rodríguez, originario de Tepoztlán. En el archivo digital del Museo Etnográfico de Estocolmo existe una fotografía de este personaje atribuida a Ola Apenes. Empero, la autoría de esta imagen se le adjudica a Bodil Christensen

²El portal del Museo Etnográfico de Estocolmo puede ser consultado en el siguiente vínculo: <https://collections.snmk.se/carlotta-em/web/>

³El portal del Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos puede ser consultado en <https://collectie.wereldmuseum.nl/>

⁴En el acervo digital del Museo de Nuevo México <https://archives.newmexicoculture.org/> existen varias fotografías tomadas por el antropólogo estadounidense Edgar L. Hewett en Iztapalapa en 1906. Sin embargo, en los metadatos el nombre del lugar aparece como Tapalpa.



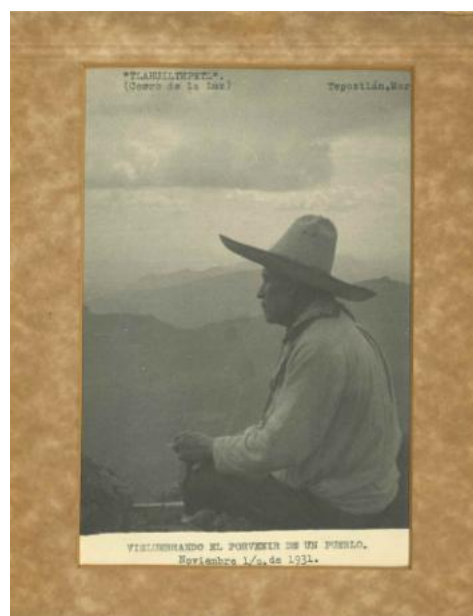
Una de las páginas del acervo digital del Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos, donde aparecen imágenes de don Jesús Conde con fecha del año 1958.

en el acervo del Museo Nacional de las Culturas del Mundo de Países Bajos. Pero aquí esta fotografía se encuentra acompañada de otras dos tomas complementarias de don Jesús, por lo que en algún momento propuse que la autora de esta fotografía fue Bodil Christensen y no Ola Apenes. Esta cuestión de la autoría es recurrente en el trabajo de estos fotógrafos, puesto que hay fotos de Ola atribuidas a Bodil y viceversa, además de que ahora sabemos que hay fotografías que no fueron tomadas por ella, sino por su hermana Helga Larsen (detalle que no se menciona en el archivo).

No obstante, poner a circular esta fotografía en las redes sociales permitió localizar al nieto de don Jesús, el etnohistoriador Daniel Salvador Vázquez Conde. Él no sólo me proveyó de datos de primera mano sobre su abuelo, sino que también me informó que en el archivo de su familia se conserva una copia de una de estas imágenes. Lo anterior nos da una idea de cómo es posible conectar el material de estos acervos digitales entre sí, así como vincular estos repositorios con los documentos de los archivos de las familias en los pueblos. Además, han sido de gran utilidad para conocer las relaciones que se establecieron entre los fotógrafos y los habitantes de estas comarcas.

Hasta aquí he mencionado de manera muy general algunos aspectos relacionados con la consulta de los archivos fotográficos digitales. Mi intención fue dar cuenta de la importancia, los retos y las posibilidades que ofrecen estos acervos para la investigación. Por ser este texto una invitación a la consulta y utilización de estos repositorios, no he podido entrar en más detalles que mostrarían con creces el potencial, apenas explorado, que yace en estos sitios de internet.

Mi labor con estos archivos no sólo ha consistido en estar sentado por horas frente a una computadora utilizando herramientas digitales, sino que también me ha

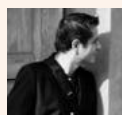


Fotografía de don Jesús Conde con fecha del año 1958 atribuida a Ola Apenes. Quizás el verdadero autor de la foto es Bodil Christensen.

llevado a realizar trabajo de campo en los pueblos y aprender idiomas como el sueco o el noruego. Aquí, me permito retomar la analogía entre el trabajo de campo y la consulta de archivos fotográficos para evidenciar lo siguiente: ambas actividades implican, muchas de las veces, el conocimiento de un idioma distinto al del investigador, el diálogo con otros para entender el contenido de las fotos y el desarrollo de un trabajo colaborativo con los habitantes de los poblados en pro de la recuperación o preservación de su memoria histórica a través de la imagen.

Afortunadamente, nuevos paradigmas, como el poscustodial, están dando un respiro y libertad al archivo, pues cada vez más grupos documentales están siendo digitalizados y han sido abiertos al público a través de portales en internet, reteniendo la posesión del material físico en las manos de las comunidades. Esto aumenta las posibilidades de conocer más fotos, de crear nuevas historias, de recuperar más voces. Así, el archivo, antaño una herramienta exclusiva del historiador se vuelve accesible para cualquiera a través de la digitalización y el deseo por compartir.

Por último, creo yo que el mayor reto es conseguir los recursos económicos suficientes para acudir a las instituciones del extranjero que resguardan estos documentos. Éste es un fin deseable, ya que lo digitalizado es sólo una parte de lo mucho que existe en las bóvedas de los archivos. En definitiva, los acervos digitales son apenas el inicio de un viaje inagotable, son otra forma que tenemos de explorar el pasado.



Martín Carrillo Ibáñez es maestro en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Es fundador y director del proyecto Mexistoria Consultoría Antropológica, asociación que se encarga de la investigación y divulgación de acervos fotográficos digitales de corte histórico y etnográfico. Es colaborador del Consejo de Pueblos Originarios de Chimalhuacán Atenco y de la Sociedad de Cronistas e Historiadores del Oriente del Valle de México, con quienes trabaja en la investigación y divulgación del legado fotográfico de los miembros de la Segunda Expedición Sueca a México de 1934-35.

Guía General de Fondos y Colecciones de la Fototeca Nuevo León



Fig. 1. Federico Espinosa. Proceso de vaciado de arrabio a las ollas. Ca. 1967. Monterrey, N.L., México D.R. © 40317 Archivo General de la Nación. Parque Fundidora, O.P.D. Fototeca Nuevo León - CONARTE, Fondo: Fundidora. Impresión en color 8x10".

POR SALOMÉ FUENTES FLORES

La conservación del patrimonio fotográfico nos permite conocer nuestro pasado así como generar reflexión, análisis e investigación a partir del estudio de los bienes que se consideran relevantes para una sociedad.

Desde hace 27 años, la Fototeca Nuevo León se dedica a preservar, conservar y difundir los fondos y colecciones de fotografía que están a su resguardo, como ejemplo podemos mencionar dos de los 13 fondos fotográficos que ya han sido procesados por las tres áreas operativas; conservación, catalogación y digitalización. Por un lado está el fondo de *Fundidora de Fierro y Acero* que nos aporta conocimiento de esa industria siderúrgica desde su conformación en el año de 1900 hasta su debacle en 1986, así como la transformación del espacio en Parque Fundidora. Esto, a través de fotografías y negativos de distintos procesos y formatos. O bien, el fondo de *Alberto Flores Varela* que ofrece una documentación muy nutrida de retratos; así como fotografía industrial, e imágenes de la ciudad de Monterrey en diferentes épocas. (Fig. 1 y 2)

En este devenir, la Fototeca ha implementado avances importantes que permiten seguir con esta labor y compartir con todas las personas el patrimonio fotográfico del estado. Uno de estos avances es la *Guía General de Fondos y Colecciones de la Fototeca de Nuevo León*, una herramienta que orienta al usuario sobre el contenido de un archivo, aportando información sobre todos o parte de los fondos que se conservan, la historia del centro y los servicios que facilita la institución.



Fig. 2. Alberto Flores Varela Calle de Zaragoza cruz con 15 de mayo 1922 Monterrey, N.L., México D.R. © 10003. Fototeca Nuevo León - CONARTE, Fondo: Alberto Flores Varela. Negativo película de seguridad 3,5x5"

Este documento inicialmente se concibió como mi tesis del Master en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos, en la Universidad de Barcelona, para después convertirse en una publicación de la institución. Mi punto de referencia es la publicación *Barcelona Fotografiada*, que el Archivo Fotográfico de Barcelona ejecutó bajo la dirección de Silvia Domènech -quien fungió como mi asesora de tesis- ya que sus puntos cubren las necesidades de descripción para la Fototeca Nuevo León.

La construcción de este documento utilizó la ISAD(G)¹, Norma Internacional de Descripción Archivística que fue elaborada por el Consejo Internacional de Archivos tras reuniones iniciadas en 1988 con especialistas en estándares de descripción;

Fig. 3. Ejemplo del cuadro de clasificación del Fondo Archivo General del Estado de Nuevo León, organización que esa institución realizó en su momento.

la primera junta fue en Ottawa, Canadá y en los siguientes años se desarrollaron en París, España, Alemania y fue aprobada finalmente en Suecia en 1993.

La segunda edición de la ISAD(G) surgió de un proceso de revisión abierto a la comunidad

internacional entre 1996 y 2000, impulsado por el Comité de Normas de Descripción del CIA. Hubo una consulta global en 1998, recibiendo 33 respuestas de 25 países, culminando con la publicación oficial en el congreso de Sevilla del año 2000.

La norma posee 26 elementos que se agrupan en 7 áreas de información descriptiva, los objetivos de cada área son:

Área de identificación: Identificar de un modo único la unidad de descripción y establecer el vínculo con la descripción que representa.

Área de contexto: Identificar el productor o los productores de la unidad de descripción.

Área de contenido y estructura: Proporcionar a los usuarios la información necesaria para apreciar el valor potencial de la unidad de descripción.

Área de condiciones de acceso y uso: Informar sobre la situación jurídica y cualquier otra normativa

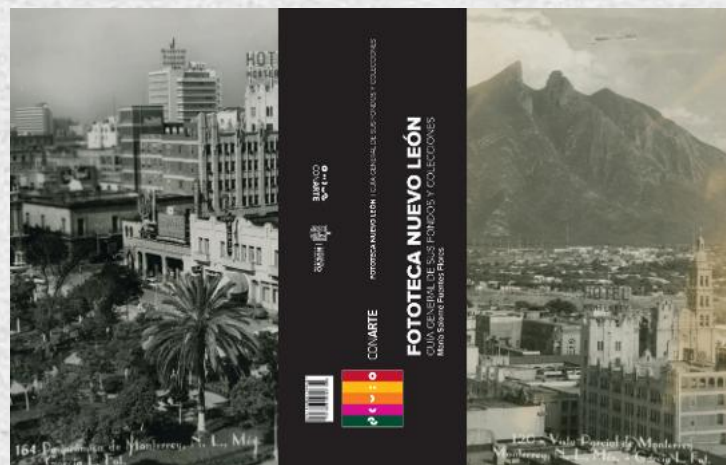


Fig. 4. Portada y contraportada de la publicación impresa.

que restrinja o afecte el acceso a la unidad de descripción.

Área de documentación asociada: En el caso de que la unidad de descripción esté formada por copias, indicar la existencia, localización, disponibilidad y/o eliminación de los originales.

Área de notas: Dar información que no haya podido ser incluida en ninguna de las otras áreas.

Área de control de la descripción: Explicar quién y cómo ha preparado la descripción. (ISAD (G), 2000, 20-48)

Los elementos que conforman la estructura para la Fototeca Nuevo León son el *Área de identificación* que contiene el código del centro y el nombre del fondo, el *Área de descripción* que se compone de sistema de organización, nombre del productor, fecha inicial, fecha final, resumen general,

¹ISAD(G) Norma Internacional general de descripción archivística. (2000). Segunda edición. Madrid: Ministerio de Cultura.

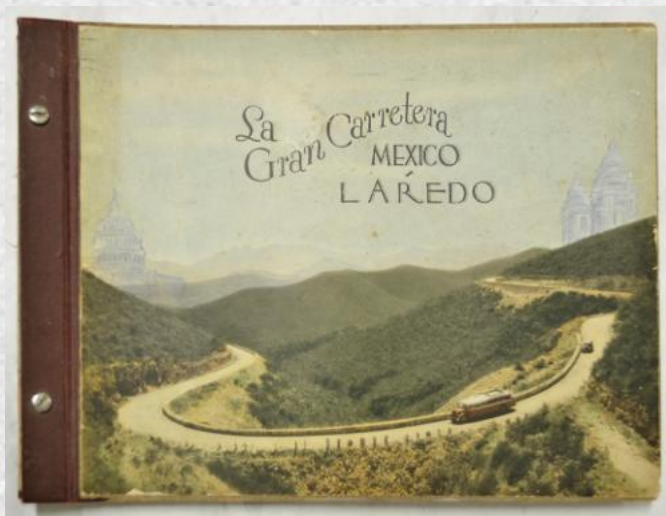


Fig. 5. Álbum con (104 fotografías): fotografías monocromas, gelatina y plata sobre papel 27 hojas; 20.3x28.3x3.3cm
 Álbum con estructura de hojas extraíbles, de vistas. Fotografías fijadas con una cinta adhesiva roja colocada en el lateral izquierdo. La portada es una fotografía coloreada. Comprende imágenes del puente Internacional Nuevo Laredo Tamaulipas, la Cuesta de Mamulique en Nuevo León, tomas de la ciudad de Monterrey y sus cercanías. (Palacio de Gobierno, Hotel Monterrey, La Catedral, Panorama de la ciudad, Hotel Ancira, Cola de Caballo, Pueblo de Huajuquito, Villa de Santiago).

estado de conservación, unidades, historia del organismo/Nota biográfica, la historia Archivística y por último el *Área de administración* que se desglosa en modalidad de ingreso, fecha de ingreso y procedencia.

Asimismo, el libro muestra los cuadros de clasificación general por fondo y colección, y los cuadros de clasificación de algunos fondos como el de Fundidora o el de Archivo General del Estado de

Nuevo León. (Fig. 3)

La *Guía General de Fondos y Colecciones de la Fototeca de Nuevo León* se publicó en 2021 de manera digital, inaugurando con ello la sección de publicaciones que se encuentra en la página fototecanl.org, gracias a las gestiones de su coordinador en este período, Joaquín Garza Fox Calles. En 2023, durante la coordinación de Abril Zales, el documento se rediseñó para su impresión en papel. (Fig. 4)

Actualmente, la sección de publicaciones sigue enriqueciéndose con nuevas ediciones, como el *Catálogo de la Revisión 2017* de la convocatoria *Fotógrafos de Nuevo León*, y nos da la posibilidad de poner a disposición de la ciudadanía publicaciones pasadas y las que se realicen en el futuro, asimismo se puede generar otra sección denominada *Álbumes* donde sea posible observar el archivo digital de este tipo de documentos que forman parte de algunos fondos que resguarda la Fototeca N.L. como el de *Eugenio Espino Barros* (fig. 5) y el Fondo *Carlos Pérez Maldonado*, por mencionar algunos ejemplos; de esta forma las personas interesadas observarán toda la estructura física, los textos y narrativas que puedan contener este tipo de documentos.

Les invito a entrar a la página fototecanl.org para que puedan revisar la *Guía General de Fondos y Colecciones*, así como los diferentes fondos que se encuentran disponibles para su consulta gratuita.



Salomé Fuentes Flores. Monterrey N.L., 1975. Licenciada en Artes por la Universidad de Monterrey y Maestra en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos por la Universidad Autónoma de Barcelona y la Escuela Superior de Archivística y Gestión de Documentos. Publicó su libro *Guía General de Fondos y Colecciones de la Fototeca Nuevo León*; está al frente de la Jefatura de Conservación y del resguardo del acervo fotográfico en las bóvedas de esta institución desde el 2004. Ha participado en exposiciones como *La ciudad en Fotolibros* en el Centro de las Artes de Conarte, Nuevo León; *el futuro no está escrito en Marco*; en la XVI Bienal Nacional de Fotografía del Centro de la Imagen; fue finalista en el Festival de libros de fotografía (FELIFA) con la maqueta "daños colaterales" en Argentina.

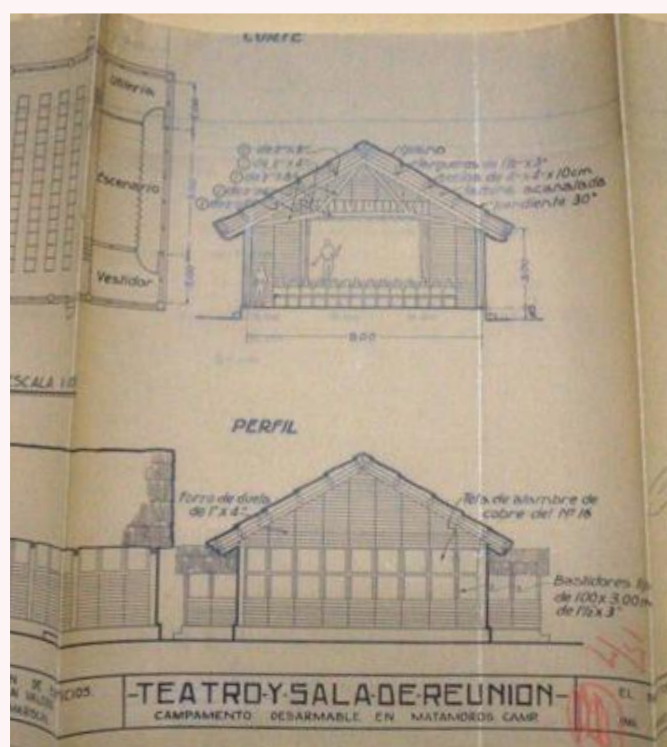
ARCHIVOS EN PROCESO DE ESTABLIZACIÓN

Planos del acervo documental de Ferronales

POR JOSÉ ALFONSO FERNÁNDEZ

Los documentos de archivo en el repositorio del INDEP¹ son conservados conforme a la ley por su capacidad de ser testigos de actos que se inscriben dentro de proyectos políticos. Por lo tanto, su trazabilidad da cuenta de propuestas inscritas dentro de planes políticos en el Estado-nación, específicamente programas de desarrollo económico según los lineamientos sexenales. Para ello, se destinó un espacio adecuado para conservar los documentos de archivo en dos depósitos de 4000 y 5000 metros cuadrados, que la SHCP retomó de CONASUPO, empresa que se encargó de liquidar en su momento. El amplio espacio que cobijan estas instalaciones resguardan más de 250 000 cajas con documentos que dan cuenta de los procesos de liquidación de paraestatales. Hasta el mes de agosto de 2026 se contaba con 150 fondos documentales sobre empresas que fueron parte de proyectos económicos federales hasta su proceso de liquidación.

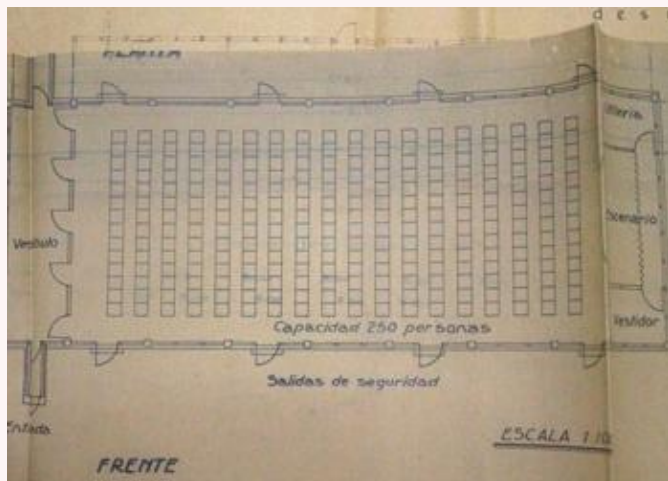
El abundante material documental abarca procesos de liquidación así, como de extinción, muy diversos como Conasupo, Luz y Fuerza, Ferronales entre muchos otros. Como parte de estos procesos, el Instituto se ha hecho cargo de la conservación de los acervos documentales de las compañías paraestatales, así como de todos los asuntos relacionados con estas. Como parte de estos procesos, el Instituto ha incorporado a su estructura y funciones a otras dependencias. Entre estas instituciones se pueden citar al Fideliq (Fideicomiso Liquidador de Instituciones y



Planos aun en proceso de estabilización. Archivos Indep.

Organizaciones Auxiliares de Crédito) y, a partir de 2003, el Sae (Servicio de Administración y Enajenación de bienes). Con estos cambios en su estructura, se permitió un aumento de funciones, desde la enajenación de todo tipo de bienes de las entidades paraestatales hasta la comercialización de bienes pertenecientes al fisco, hasta su forma actual como

¹Instituto para devolverle al pueblo lo robado.



Proyecto de la época cardenista. Archivos INDEP.

Instituto Para Devolver al Pueblo lo Robado, que fue constituido en el sexenio anterior.

El acervo de las entidades paraestatales liquidadas permite investigar las directrices de las transformaciones políticas que llevaron a la extinción de estos proyectos. Podemos, por lo tanto, conocer con evidencia documental la dinámica interna de funcionamiento de los programas que articularon decisiones estratégicas para el desarrollo de la nación.

Acervo Ferrocarriles Nacionales en Liquidación

El acervo cartográfico de Ferrocarriles Nacionales en Liquidación, bajo resguardo en el Archivo de INDEP, abarca 140 años de transformaciones del espacio a lo largo y ancho de la República Mexicana por medio de las vías de comunicación.

Los documentos de planimetría permiten comparar el desarrollo de las comunicaciones y las transformaciones que, por ende, ocurrieron en su espacio circundante. Por esto, los proyectos políticos instrumentalizaron vías férreas que convirtieron espacios en parte de la maquinaria de transporte para fines diversos.

Al analizar los espacios por los que transitaba el ferrocarril, podemos comprender cómo se transformaron, por efecto de las vías de comunicaciones, las poblaciones junto a los paisajes, y como lo afectan integrarse al trasiego de personas y mercancías.

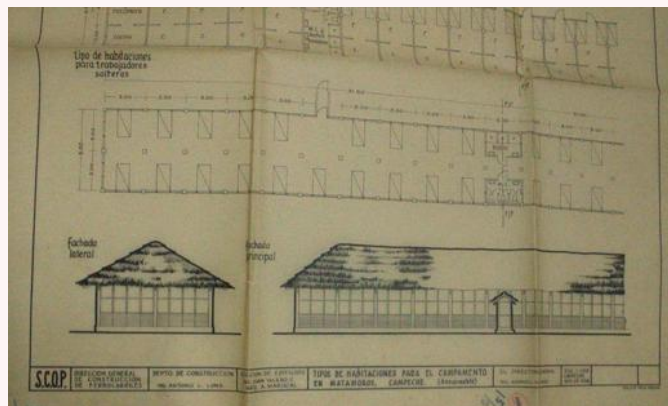
El ferrocarril fue desarrollado en Europa a mediados del siglo XIX, lo que permitió el trasvase de personas y mercancías por los territorios del Estado-nación, en beneficio del avance del sistema económico imperante, aprovechando nuevos recursos tecnológicos y energéticos. Los caminos de fierro fueron instalaciones estratégicas para el comercio nacional e internacional. En el caso de América latina, los gobiernos comunicaron el territorio por medio del ferrocarril, a imitación del proceso europeo y norteamericano.

El Supremo Gobierno Mexicano construyó ferrocarriles por el territorio nacional, pero fue hasta el Porfiriato tardío cuando hubo un avance efectivo en el desarrollo de las comunicaciones terrestres. Las líneas férreas jugaron un rol fundamental en la nación, fungiendo diferentes roles de acuerdo al periodo histórico.

El acervo de documentos cartográficos que contenían las instalaciones de Ferrocarriles Nacionales es una fuente histórica de las comunicaciones terrestres del país durante un periodo de 130 años. El conjunto contiene aproximadamente 42 000 planos del último tercio del siglo XIX a los años finales del siglo XX.

Considerando la gran importancia estratégica de las comunicaciones terrestres por ferrocarril para el desarrollo económico-social de la nación mexicana, los documentos ofrecen una visión global y regional de procesos sociales en su dimensión económica, política, urbanística e industrial, entre muchos otros muchos aspectos de la vida nacional. Estas características del acervo cartográfico lo ubican como patrimonio nacional fundamental que merece atención prioritaria para su conservación, organización y resguardo.

La cuestión de estos documentos...



Planos de habitaciones de campamento ferrocarrilero. Archivos INDEP.

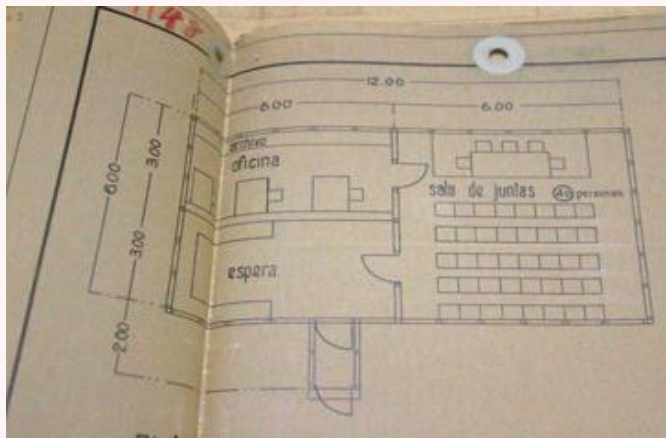
Los planes económicos dirigidos por el gobierno federal de México repercutieron en el desarrollo de las comunicaciones, la consiguiente transformación del paisaje y las relaciones sociales en torno al ferrocarril en cuestión. Mientras durante el Porfiriato se buscó conectar las zonas de producción o extracción de materias primas con puertos y la frontera norte, durante la administración del presidente Lázaro Cárdenas se decretó la nacionalización del ferrocarril y se impulsó la conexión por medio de vías férreas con zonas que habían estado aisladas de las vías de comunicación motorizadas, como el ferrocarril del Sureste, que conectaría Veracruz, Tabasco, Chiapas y Campeche conforme al plan sexenal. 2

Los ferrocarriles en México se construyeron a base de contratación de deuda y cesión de derechos hasta por cien años. Durante la posrevolución, se buscó sanear las finanzas de las empresas ferrocarrileras para

impulsar el desarrollo económico del país. La grave situación económica de los ferrocarriles se heredó de un gobierno al otro, hasta que durante el cardenismo se ensayó una política diferente: tras la nacionalización, se entregó, entre 1938 y 1940, la dirección de los ferrocarriles nacionales a la Administración Obrera, retomando el predominio del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana, de donde se toma el consejo directivo para administrar la empresa en todo el país. Esto puso en una situación inédita a los ferrocarrileros mexicanos, puesto que debían equilibrar la defensa del trabajador y la operación ferrocarrilera. Esta administración se caracterizó por la falta de recursos, las contradicciones políticas y un número inusitado de accidentes ferroviarios.

El experimento cardenista se encontró con muchos obstáculos que lo llevaron a su disolución. Los retos de la defensa de los derechos obreros, aunados a la necesidad de pagar deuda, fueron un binomio de causas poderosas para la inestabilidad de la administración. La mención de este grave conflicto nos da una aproximación a lo vital de la vida sindical del gremio ferrocarrilero, que llegó a contar con 158, 000 agremiados para la época. Por lo tanto, presentamos unos aspectos a considerar en cuanto a los documentos que encontramos en el acervo del INDEP, que resguarda toda la documentación de Ferrocarriles Nacionales necesaria para la liquidación de la empresa.

El documento planimétrico en cuestión se refiere a los planos diseñados la construcción del ferrocarril del Sureste en su sección de Campeche. Para satisfacer la construcción de esta obra, nos encontramos con el planteamiento de un campamento móvil para Matamoros, Campeche. El plano



Planos de proyectos del año 1938. Archivos Indep.

corresponde al año de 1938, momento en que comenzó la Administración Obrera de la compañía. Llama poderosamente nuestra atención la distribución de los edificios y las secciones del campamento, lo cual solo podría corresponder a una época donde la vida sindical era muy activa, puesto que se plantea un complejo habitacional, sanitario y de entretenimiento, así como de reunión sindical, que está tan separado de los intereses actuales con respecto a la presentación de una obra funcional a la satisfacción de una obra pública, siendo el respeto por la vida mas allá de la labor de los constructores de infraestructura ferroviaria un aspecto que ordenó el espacio planteado. Presentamos detalles de los planos por encontrarse estos aún en proceso de estabilización, por lo que resulta difícil apreciar la imagen general debido a los dobleces que presenta el documento original. No contamos con la información al respecto de si este campamento llegó a construirse; será cuestión para una investigación diferente.



José Alfonso Fernández Jiménez es historiador y etnohistoriador por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), con estudios de doctorado en Historia y Etnohistoria. Su trayectoria académica y profesional se ha centrado en la historia social de México, la historia de la Iglesia, la gestión de archivos históricos, y la investigación agraria. Ha colaborado en instituciones como el Instituto Nacional para Devolver al Pueblo lo Robado (INDEP), el Archivo General Agrario (AGA) y el Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (IICA), donde ha participado en procesos de organización, valoración y preservación de acervos documentales. Como docente, ha impartido cátedra en el IEMS, la UVM y el INEA, en niveles medio superior y superior. Su trabajo de investigación ha abordado temas como la pastoral indígena, la misión de los institutos religiosos en el norte de México, y el análisis de fuentes cartográficas y documentales. Es autor de ponencias en coloquios académicos y jornadas archivísticas. Originario de Tamaulipas, reside actualmente en la Ciudad de México. Su quehacer profesional se caracteriza por una mirada crítica, comprometida con la educación popular y la defensa del patrimonio documental.

Acervo fotográfico de Alfredo Zalce en el Centro Queretano de la Imagen



Fotografías acervo Alfredo Zalce. Centro Queretano de la Imagen.

POR JORGE MARROQUÍN

Desde septiembre de 2025 existe un pequeño acervo fotográfico del famoso pintor michoacano Alfredo Zalce Torres (1908-2003), en el Centro Queretano de la Imagen.

Esta donación se efectuó con la certeza de que dicho acervo quedara en buenas manos, es decir, en el archivo de imágenes de la fototeca de Querétaro, el cual se ha ido incrementando desde su fundación en marzo de 2015, tanto de fotografías impresas en papel como de imágenes digitales de colecciones que han sido donadas para su resguardo, custodia, conservación, restauración, clasificación y divulgación.

El acervo del artista plástico mexicano que fue grabador, pintor, dibujante y muralista, consta de documentos en papel fotográfico en blanco y negro, sobre su vida personal en diferentes épocas, así como de recortes de periódico y reportajes de la trayectoria de este importante artista michoacano.

El inventario del acervo es el que sigue:

Fotografías: (lo entrecomillado es la inscripción que aparece al reverso de cada una, con la misma grafía en todas ellas) 1-“A los 16 años. Cuando regresó a la escuela”. 2- sin texto donde aparecen varios muchachos, al parecer estudiantes). 3-“Alberto Ruz”. 4-“Su hijo Andrés”. 5-“Orozco Romero”. 6-“El niño sentado es Paul Leduc”. 7-“Trabajando en las estelas para el Centro Médico, hoy perdidas”. 8-“Taxco, 1930”. 9-“Fotografía de [...]. Zalce, 80” (No es legible el nombre). 10-“Casa de Uruapan”. 11-“35” (con sello que dice): “La ANSO 16 de Sep. No. 28, México, D.F.”

Documentos: A-Documento CEM Ana especial



Mural Gente y paisaje de Michoacán de Alfredo Zalce (fragmento), Palacio de Gobierno de Michoacán, Morelia.

Alfredo Zalce, enero 1998. B-Vivir como maestro me pareció mejor que comercializar mi arte: Alfredo Zalce. C- Alfredo Zalce ante la retrospectiva itinerante de su obra “Todo Zalce”... D-Decía Diego Rivera que los campesinos requerían tierras, como los pintores necesitaban muros: Alfredo Zalce. E-Alfredo Zalce. La Semana de Bellas Artes.

Cabe señalar que tocará a los expertos y conocedores de la vida y obra de Alfredo Zalce, para poder contextualizar y explicar cada una de las imágenes en las cuales vemos al artista de joven, de estudiante, con su hijo Andrés y aparecen Paul Leduc, Orozco Romero y Alberto Ruz, en el Centro Médico, en Taxco y en su casa de Uruapan, Michoacán.

Finalmente, comentaremos que este acervo fue donado por quien escribe este artículo, el cual a su vez me fue donado por el etnomusicólogo Norberto Rodríguez Carrasco, meses antes de su fallecimiento en septiembre de 2022. Ahora este acervo es custodiado por el Centro Queretano de la Imagen, bajo la dirección de su titular, la restauradora Analí Núñez López, quien aceptó este material que quedará como patrimonio de los mexicanos para su uso e investigación.