



Relaciones. Estudios de historia y sociedad

ISSN: 0185-3929

relacion@colmich.edu.mx

El Colegio de Michoacán, A.C

México

Ramírez Sevilla, Luis

LA VIDA FUGAZ DE LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA: NOTAS SOBRE SU SURGIMIENTO Y
DESAPARICIÓN

Relaciones. Estudios de historia y sociedad, vol. XXIV, núm. 94, primavera, 2003, pp. 163-198

El Colegio de Michoacán, A.C

Zamora, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709406>

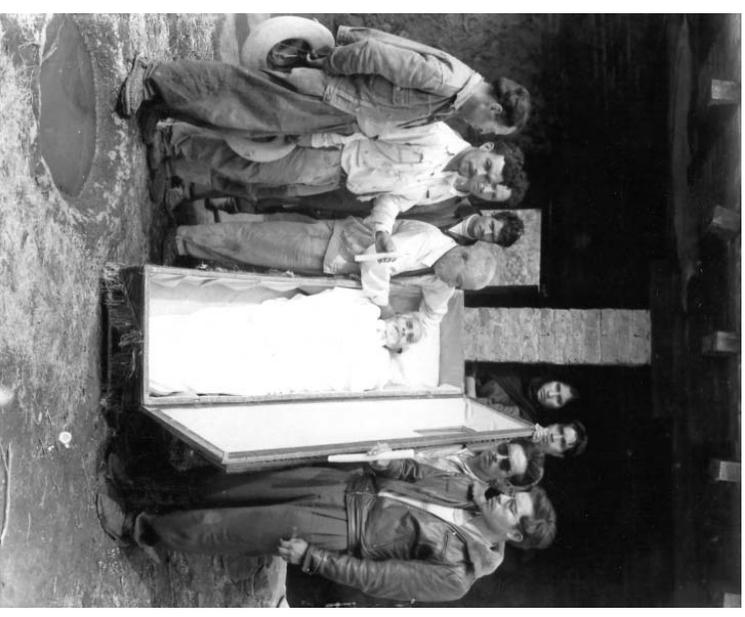
- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



LA VIDA FUGAZ DE *S* LA FOTOGRAFÍA
MORTUORIA:
NOTAS SOBRE SU SURGIMIENTO Y DESAPARICIÓN

RELACIONES 94, PRIMAVERA 2003, VOL. XXIV

Luis Ramírez Sevilla *
EL COLEGIO DE MICHOACÁN

A partir del conocimiento de algunos archivos de “fotógrafos de pueblo” del centro occidente michoacano (sobre todo el correspondiente al municipio de Villa Jiménez, y en menor medida los de Purépero y Los Reyes), en este trabajo se abordan algunos aspectos relacionados con el surgimiento, breve existencia y rápida desaparición de lo que fue la efímera y rústica costumbre de la fotografía mortuoria. Durante unas cuantas décadas, en estos pueblos (como en otras ciudades de México y el mundo) se incorporó en muchas ceremonias funerarias ese momento fugaz en que una luz brillaba y se imprimía una placa para conservar la fotografía –a veces primera y última– de aquel ser querido que se iba, desde los niños hasta los abuelos. En este trabajo se abordan de manera preliminar algunas de las causas que pudieron haber estado detrás de la desaparición de estas expresiones de afecto familiar, ante el embate de la influencia de agentes sociales como sacerdotes, médicos y maestros.

(Fotografía mortuoria o fúnebre, cambio cultural, tradición, modernidad)

L PROCESO DE DIFUSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO Y MICHOACÁN: UN ESBOZO

E Después el momento en que, allá por 1820, Joseph Nicéphore Niepce obtuvo las primeras imágenes de objetos corporales, la técnica fotográfica se fue perfeccionando, plasmando imágenes sobre vidrio y sobre metal, hasta llegar alrededor de 1870 a la película de celuloide, inventada por los hermanos Hyatt, que permitió múltiples reproducciones de un mismo negativo, con lo cual la fotografía en papel se extendió espacial y socialmente de manera notable. Paso

* luisr@colmich.edu.mx Brevemente quiero agradecer a algunas personas como Catalina Bony, mexicana y patameña por derecho propio, que me ayudó con las traducciones de algunos textos en francés. Agradezco también al sacerdote Gonzalo Villanueva Campos, de Zamora, por haberme facilitado el acceso a algunos libros referidos a los rituales de las exequias cristianas, que me sirvieron en una parte importante del artículo. Agradezco también a Cruz Elena Corona, que me ayudó y sugirió algunas ideas en el campo de la acción magisterial sobre las costumbres locales y a Marco Calderón por los documentos que él recopiló en archivos de la SEP y que luego nos ha compartido.

importante fue la innovación de George Eastman, quien en 1882 puso a la venta no sólo la cámara Kodak sino que ofreció el servicio de venta de películas, revelado y copiado en diversas sucursales, contribuyendo a “popularizar” la fotografía.

Al saltar el Atlántico rumbo al continente americano, allá por 1840, la fotografía –o digamos mejor, los fotógrafos– arribaron primero, en términos generales, a las grandes ciudades y capitales de las antiguas colonias y nuevas repúblicas, en donde sirvieron –entre otras cosas– en diversas tareas gubernamentales (para fines de control y registro estatal en la burocracia, el ejército, las prostitutas, los internos en manicomios y criminales peligrosos en las cárceles, los tribunales, las escuelas, los registros forenses, entre otros¹) y usos de las clases pudientes (tarjetas personales de presentación, “tarjetas de visita” o de casas comerciales).² A la par de ello, se dieron relaciones múltiples entre la fotografía, las artes, las ciencias y la industria (Mayer y Piersen 1987; Wey 1987), en una situación en la que surgieron “múltiples usos de la invención” con “cada sector de actividad queriendo sacar el mejor provecho de la novedad técnica” (Fritzot y Ducros 1987).

¹ Por este tipo de usos estatales, ha surgido una interpretación foucaultiana en el sentido de que esta invención, más que una luz del ingenio humano, fue una función de los requerimientos del control y del poder disciplinario y de vigilancia estatal (Pinney 1992, 75-ss).

² Este tipo de usos están documentados en trabajos como los de Rosa Casanova, “Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de México en el siglo XIX”, en *Nixos*, 119, nov. 1987; de Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campu*, México, INAH, 1998; de Arturo Tarracena y Tani M. Adamas, “Reflexiones acerca de Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca del CIRMA 1870-1997”, en *Fotohistoria*, 2000; y de ellos mismos (1998), mucho más amplio, *Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca del CIRMA 1870-1997*, Guatemala, CIRMA. Sobre viejos usos judiciales y criminológicos de la fotografía en la Francia decimonónica, véase de Alphonse Bertillon (1890), “Comment doit-on faire un portrait judiciaire?”. Una aproximación más reciente y al caso mexicano la hace Elisa Speckman (en Cházaro 2002, 211-230), quien explora el cruce entre medicina y criminología, una de cuyas expresiones fueron los estudios de antropología criminal, en los que se hacía el registro de los delincuentes a partir de una fotografía, explorando los “tipos criminales” de los delincuentes mexicanos bajo “la idea de que los delincuentes no presentaban un rostro semejante al de los hombres honrados” (Speckman, 222-224).

Después, progresivamente fueron surgiendo también usos y mercados más populares, a los que fueron accediendo las familias comunes, primero de las ciudades y luego también del campo, que se empezaron a fotografiar en negocios establecidos o en carpas y ferias con fotógrafos ambulantes.³ Guadalupe Chávez y Agripina Alfaro (2000), dicen en este sentido que “con el creciente uso de la fotografía en todos los sectores, sus funciones se diversificaron aún más” (*ibid.*, 43). Por su parte, para el México del porfiriato, Teresa Matabuena (1991, 65, 155) ha documentado usos de la fotografía asociados a la argumentación de diversas peticiones al dictador. Asimismo, ha planteado que en esta etapa “los usos y conceptos de la fotografía [...] fueron utilizadas con diferentes matices [...] por los diversos grupos sociales principalmente urbanos”.⁴

Aunque desde un principio hubo fotógrafos que incursionaron –de manera más o menos incidental– en los espacios rurales y entre las clases populares de las grandes ciudades de América, el oficio y los oficianes se fueron extendiendo –no sabemos con precisión qué tan lentamente– de las capitales nacionales a las provinciales, y de ahí a las cabeceras municipales de mayor importancia, y por último a las villas y pueblos de crecimiento más tardío. A grandes rasgos, en México este proceso de difusión podría trazarse –más en términos ideales que reales, dado que la realidad siempre es más compleja– en los siguientes términos,

³ Roberto Ferrari (2002, sp), refiere que también en Argentina existieron “daguerotipistas viajeros (que) comenzaron a recorrer el país”, los cuales “deteniéndose semanas o meses en un lugar, realizaban su propaganda en los diarios locales o mediante carteles en los sitios más concurridos”.

⁴ Para el caso michoacano, Guadalupe Chávez y Agripina Alfaro (2000) dicen –de manera similar– que las primeras incursiones de la fotografía estuvieron asociadas con esfuerzos por mostrar sus recursos y posibilidades de inversión y comercio, así como las “bondades” del desarrollo con el porfiriato. Luego de que en la primera década del XX “se reprodujeron casi exclusivamente edificios y personajes sobresalientes de la administración porfiriana” para promocionar sus obras, se acentuó el carácter comercial de la fotografía y se consolidó su uso en tarjetas postales por parte de farmacias, papelerías, estancillos y grandes establecimientos. En un plano muy distinto, la fotografía también llegó al estado por el interés sobre su flora, fauna y grupos étnicos entre sabios como el célebre Carl Lumholtz.

propioniendo cuatro periodos, los tres primeros relativamente cortos, y el último mucho más extendido.⁵

El primer periodo corresponde a aquella etapa en la que la fotografía arriba a la ciudad de México y a las principales ciudades del país, como Puebla, Guanajuato, Querétaro, Guadalajara, así como a las más expuestas a la influencia transatlántica europea (Veracruz, Mérida) o a la estadounidense como el mismo Veracruz, Chihuahua o ciudades fronterizas del norte; podemos ubicar este periodo, a grandes rasgos, entre 1840 y 1850.⁶ La segunda etapa cubre también apenas la siguiente década—digamos que hasta 1860—y es cuando se difunde a la mayor parte de nuestras actuales capitales estatales.⁷ Enseguida se abre una tercera fase (entre 1860 y 1880) en que la novedad fotográfica llega a las ciudades provincianas que en esos años—dentro de cada estado—eran cabeceras de cierto tipo, dimensión e importancia regional.⁸ Por último, en la amplia cuarta etapa a partir de 1880 corresponde a la fase en que—de una manera poco más tardía—los fotógrafos se asientan en pueblos y villas menores pero en crecimiento. Esta última fase puede concebirse

⁵ La historia de la fotografía en México—empesa aun por hacerse—encuentra buenos indicios en trabajos como los referenciados al final del artículo. Una contribución sistemática desde hace algunos años ha provenido de las páginas de *Alquimia*, por ejemplo su número 6 (mayo-agosto 1999) titulado “De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del Siglo XIX”, con los trabajos de sobre aquellas “primeras imágenes” (Rodríguez) de los años en que “precioso y admirable arte llega a México” por el Puerto de Veracruz (Casanova). También tenemos “Los papeles salados en México”, de Arturo Aguilar, en *Alquimia* núm. 3, 1998, pp. 44-45.

⁶ Corresponde a lo que autores como Ferrari (2000) han llamado “el periodo daguerreano”, en el que el sistema de trabajo era el llamado daguerrotipo o el ambrotipo, que producían “positivos únicos, muy frágiles, que se protegían en estuches, marcos o canchales conccionados al electo” y que por ello eran privados de las clases acomodadas. En el trabajo de Ferrari (2000) sobre papeles salados en México, dice (citando a Priego Ramírez y Rodríguez 1989) que el daguerrotipo llegó a México en 1839, de la mano de un francés, M. Jean Francois Prelier.

⁷ El propio Ferrari dice que esta década “ya está totalmente dominada por la nueva técnica, del negativo de vidrio al colodión humedo y las copias seniadas positivas en papel, ya fuesen a la sal o a la albúmina”.

⁸ En el caso de Michoacán, por ejemplo, este parece ser el periodo en que la fotografía llega a lugares como Zamora, Uruapan, Patzcuaro, Sahuayo, Zitácuaro, entre otras poblaciones relevantes de esa época.

1 6 6



como la más prolongada, pues señala el lento proceso de penetración del oficio hacia las áreas más rurales; su desarrollo podemos ubicarlo—otra vez a grandes rasgos y según las zonas—en las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX.⁹

Esta última fase—vale decir: la más nueva entre la fotografía anti-gua—es a la que más atención le dedicaré en este escrito, pues a ella corresponden los casos de los fotógrafos que investigamos: José María Vega de Purépero (principios del siglo XX) y Martíniano Mendoza de Villa Jiménez (a finales de los treinta). Por sus dimensiones y perfiles sociales entre 1882 y 1910, es muy factible suponer la existencia de fotógrafos similares a los que analizaré en muchas otras ciudades y pueblos michoacanos, como La Piedad, Pururándiro, Jiquilpan, Maravatío, Tacámbaro, Huétamo, Ario de Rosales y Apatzingán,¹⁰ y otros aun menores.

⁹ Sin embargo, vale decir que no hay duda de que hubo zonas apartadas de México y otros países donde la irrupción de la fotografía fue apenas en los sesenta o aun más reciente.

¹⁰ La lista corresponde a la mayoría de las cabeceras distritales que tuvo Michoacán durante el porfiriano.

1 6 7

LA VISIÓN EXÓTICA DE NUESTRAS ZONAS RURALES

Desde mediados del siglo XIX, hubo fotógrafos urbanos, primero sobre todo extranjeros y después también nacionales, que recorrieron distintos puntos del país y fueron tomando escenas de nuestras vidas, costumbres y gente campirana. Esta visión fotográfica—de algún modo precursora de la fotografía etnográfica—era una visión del “otro”, del “viajero” que destacaba lo que para él es destacable. En este giro, en distintas partes del mundo existieron versiones fotográficas que pueden entenderse como ejercicios coloniales, en los que la fotografía fue algo así como un arma predatoria, sublimación de las armas de fuego (que también era preparada, apuntada y disparada), y donde el acto de fotografiar a la gente fue un tipo particular de violación (Susan Sontag en Pimney, 1992, 75). Sin duda, en el ejercicio fotográfico de algunos antropólogos existieron estos tintes colonialistas;¹¹ sin embargo, más allá de esta interpretación negativa y radical de la fotografía etnográfica, puede afirmarse que aquellos fotógrafos viajeros eran hombres y mujeres urbanos y cosmopolitas en el medio rural de un país extraño, buscando escenas exóticas a veces destinadas al consumo turístico interno y externo (Taracena y Adams 1998). Se trata entonces de “fotógrafos de pueblos”, pero todavía no “fotógrafos de pueblo”. Su obra es invaluable, pero en las características señaladas marca una diferencia con el tipo de ejercicio fotográfico que aquí específico como de los “fotógrafos rústicos”.

En aquella corriente pueden incluirse—para mencionar a varios fotógrafos del continente— a Edward S. Curtis, acaso el principal de los fotógrafos de los indios del norte de América, que a fines del siglo XIX y principios del XX conoció a buena parte de los pueblos nativos de aquella zona, y que dejó una invaluable colección de imágenes y textos hoy clásicos. En otros países del continente tenemos los casos de Martin Chamblé en Perú, con una obra prácticamente monumental.

En México, entre los extranjeros que podemos identificar como “fotógrafos viajeros”, tenemos al norteamericano S. D. Allis que con su

daguerrotipo llegó por Veracruz en 1847 (Kailboun 1999). También en tiempos de conflicto, llegó el francés Francois Aubert, fotógrafo de los últimos días del imperio de Maximiliano. Por su parte, Aguilar Ochoa (1998, 45) ha abordado a los “fotógrafos viajeros” del tiempo de los papales salados, y menciona al también francés Claude Desiré Charney y al húngaro Pál Rositi (*ibid.*, 45), entre 1851 y 1860. Por su parte Jesse Lerner (2001) menciona a Edward Herbert Thompson, arqueólogo diplomático norteamericano que recorrió con su cámara la península de Yucatán.¹² En algunos casos, como el de Carl Lunnholtz, se trató de verdaderos sabios que recorrieron distintas zonas del país, con una cámara y muchos libros a cuestas.

Hasta aquí estamos hablando sobre todo de la fotografía decimonónica de la primera etapa, que se difunde a gran velocidad, pero sobre todo en las ciudades de mayor importancia económica o administrativa. Como queda dicho, estos fotógrafos de lo “exótico” tuvieron entre sus trabajos múltiples escenas rurales pero que fueron obtenidas de paso; pocas veces hubo mayor interacción entre el fotógrafo y las personas o escenarios retratados, y el producto logrado—las fotografías mismas—nunca se quedó ni fue conocido en estos lugares y por esas personas, sino que fueron productos para el exterior: imágenes de vendedores de jarros, de verduras, de pollo, de una “anciana mexicana cargando leña” o de una “niña mexicana cargando a su hermano”, que fueron llevados al estudio (en este caso el del francés Aubert) con todo

¹¹ Para la exploración de la relación entre antropología y fotografía, ver el trabajo editado por Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography 1860-1920*, en particular los de Christopher Pimney, Brian Street, Martha Macintyre y Maureen MackKenzie.

¹² El tema de los fotógrafos extranjeros desde el siglo XIX al XX se desarrolla en la edición bilingüe *México. Visión por ojos extranjeros*, donde se mencionan entre otros al francés Henri Cartier, el estadounidense Paul Strand, el noruego-americano Carl Lunnholtz. Por su parte, el número 5 de *Alquimia*, enero-abril de 1999, titulado “El viaje ilustrado. Fotógrafos extranjeros en México”, donde—entre otros—vienen los textos de Arturo Aguilar sobre “Fotoreporteros en México” y el de Ignacio Gutiérrez sobre “Antropólogos y agrónomos viajeros”. Entre los fotógrafos extranjeros puede hacerse un capítulo aparte con las mujeres fotógrafas: además de Gertrude Blom (nacida alemana y hecha mexicana), tenemos a mujeres como Marie Robinson Wright, Kath Horna y por supuesto Tina Modotti, *Tinísima* (para el caso particular de las “fotógrafas en México”, es recomendable el número 8 de *Alquimia*, que lleva ese título y abarca el periodo 1880-1955). Mención obligada es la de la recientemente fallecida Mariana Yampolsky, también mexicana para efectos legales y sentimentales, fotógrafa “testigo de la grandeza del México Indígena” (Montaño 2002).

y sus jarrros, verduras, huacales con pollos, leña y hermano, para así dar lugar a esos “tipos populares”.¹³

Contrastan en este sentido con los fotógrafos que existieron después, ya no viajeros extranjeros sino vecinos mucho más acoplados a sus regiones, que trabajaron al servicio de las poblaciones locales, y que dieron lugar a veces a archivos de gran valor y volumen. Entre éstos tenemos a Pedro Guerra en Mérida, Yucatán,¹⁴ a la familia Salmerón en Guerrero (Jiménez y Villela 1998); Sotero Constantino en Iuchitán (Monriváis 1984); Romualdo García en Guanajuato y José Antonio Bustamante en Zacatecas, entre otros.

Entre el fotógrafo viajero frecuentemente extranjero y el fotógrafo oriundo de la región existen puntos intermedios como el señalado fotógrafo ambulante, que conecta esporádicamente a puntos de la provincia con esta moderna invención. En particular, para el caso michoacano, Guadalupe Chávez y Agripina Alfaro (2000, 41, 43), aluden a “la intensa y callada producción de (estos) fotógrafos que esperan ser identificados”. Dicen que, lo mismo que algunos fotógrafos establecidos, “en cualquier rincón del accidentado estado o en sus principales ciudades” había “un número impreciso de fotógrafos ambulantes, así como las carpas fotográficas que funcionaban en las principales plazas y parques del estado”.

Aunque en la mención a los ambulantes ya se habla de sus incursiones “en cualquier rincón” de nuestro país, estos primeros fotógrafos mexicanos regionalistas se ubican aún en capitales o cabeceras de cierta importancia: corresponden a la segunda y tercera etapas descritas, a diferencia todavía de los personajes que hemos dado en llamar “los fotógrafos de pueblo”, un poco más tardíos. De este modo, estas expresiones de la fotografía rústica son una expresión cultural surgida en el cruce de una posibilidad técnica (la fotografía misma) y una circunstancia del desarrollo socioeconómico de estos pueblos, que dio lugar al arribo y permanencia en ellos de los señores y señoras de la lente y el tripié, que muchas veces constituían parte de sus instrumentos de trabajo (un tripié, una amplificadora, una cámara oculta) con madera, placas y tubos que conseguían, y que utilizaban lo que tenían a la mano

para “embellecer” la imagen, “aclorando” la piel de la gente o hacer una fotografía artística.

SURGEN LOS FOTÓGRAFOS DE PUEBLO

Los fotógrafos de pueblo, entonces, empiezan a surgir en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX; se trataba de personas que no sólo fotografían a los pueblos y su gente, sino que vivían y trabajaban en y con ellos. A veces son personas urbanas llegadas al campo para quedarse ahí; otras son personas originarios de esos pueblos que, tras una experiencia ciudadana, toman el oficio y lo llevan a sus pueblos. Su trabajo dio lugar a una nueva fotografía, en el sentido de que ya no era la visión del viajero ni del etnógrafo, hecha por y para él, siempre un tanto colonial, sino la del fotógrafo vecino del pueblo, un tanto más hecha al modo local. Surge entonces algo que no es el México “exótico” ni de consumo turístico, sino un México íntimo, que sin pretenderlo miró hacia su propia identidad y a la satisfacción propia, con aquellas imágenes que se consumieron localmente, acaso junto a las de tipo religioso, en esos pueblos y villas. Estas fotografías no se fueron a libros ni a museos lejanos y desconocidos, ni a muestrarios de “tipos populares”, sino que se quedaron ahí mismo, entre las cosas familiares de esta gente de campo. Entre el uso de las imágenes y su traspaso (pocas veces enmarcadas para ser puestas en la pared, casi siempre tan solo “alzadas” en cajas, carpetas, tapancos, libretas, bolsas, etc.) muchas de ellas fueron extraídas en el curso de las vidas de sus dueños, quedando sólo en el recuerdo y, a veces, en los archivos de negativos de los fotógrafos.¹⁵

Cuando dichos fotógrafos de tercera o cuarta generación llegaron a estos pueblos en el periodo indicado o incluso de manera más tardía, lo hicieron en tiempos de grandes cambios en nuestros países y regiones, tanto en sus perfiles sociales y culturales como físicos y naturales: tiempos de agitación, revolución social, cambios económicos, tecnológicos y

¹³ Véase en Aguilar (2001, 115-128).

¹⁴ *Alquimia* dedicó, merecidamente, su número 13 a este importante fotógrafo.

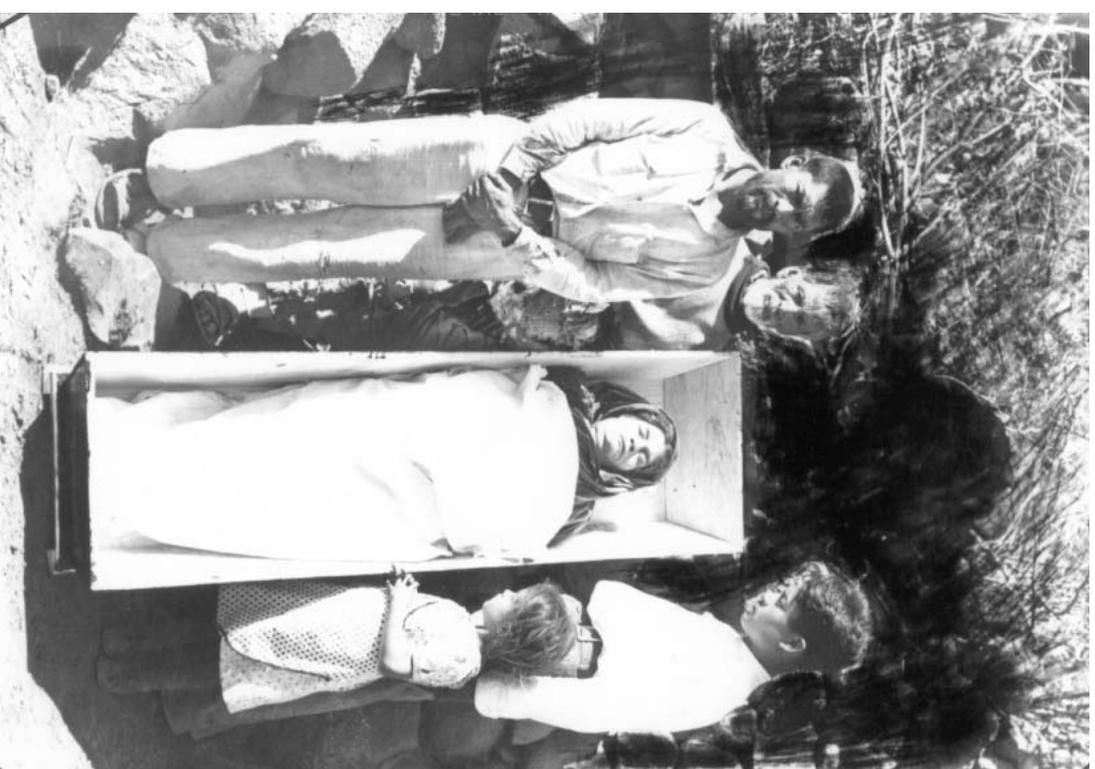
¹⁵ Es por ello que al descubrir uno de estos archivos es volver a “pasar la película” de la vida cotidiana de esos pueblos y sus habitantes; la posibilidad de reconstruir o imaginar las historias que encierran.

ambientales que fueron directa o indirectamente retratados. La fotografía misma –y los trámites a los que se asoció parte de su desarrollo– era uno de los signos de ese cambio en curso.

Fue en ese marco que se instaló un oficio moderno en un contexto tradicional, proceso que se asoció con el crecimiento de algunos pueblos pequeños, que ante determinados impulsos fueron creciendo hasta pasar de algunos cientos a unos cuantos miles de habitantes que pudieron sostener un empleo tan peculiar en un contexto rural. Así, esta fase no sólo dependió del azar de los destinos personales de los fotógrafos (aunque siempre hubo algo de fortuna en todo esto), sino que también intervino ese proceso en el cual los pueblos fueron creando una demanda de servicios fotográficos que les permitió vivir ahí. Es importante observar que esta demanda no surgió entre los grupos acomodados que formaron las clientelas principales de los fotógrafos urbanos, sino entre modestas familias campesinas. Así, al llegar a estos pueblos la fotografía entró en contacto con clientelas rústicas y parroquiales, distintas al cliente urbano, más cosmopolita y a veces incluso “afrancesado”.

Esta demanda a veces estuvo asociada con la divulgación y generalización de algunos trámites oficiales en los que aquellas familias campesinas empezaron a involucrarse (migración, educación, servicio militar, entre otros), pero también surgió con los servicios del fotógrafo que se adoptaron, adaptaron o inventaron en el contacto con estos pueblos. Esa otra parte de los (a veces nuevos) usos fotográficos quedó asociada más bien a distintas expresiones de las tradiciones locales, y al registro de elementos de la realidad significativos para estos hombres y mujeres de campo.¹⁶ Para el caso guatemalteco, Taracena y Adams (1998, 2000) han

¹⁶ Una fase como esta no podría haber llegado con los procedimientos originarios de los daguerrotipos, costosos y casi privativos de las clases altas; en este sentido, estas expresiones de la fotografía rural corresponden a un paso más en el proceso que algunos han llamado de “la democratización de la efígie” (Monstivaís, 1984), cuyo primer paso fue el cambio de vidrio a papel, y los últimos la distribución de esos “papeles” entre clientelas cada vez más alejadas de los centros culturales. Por ello desde el siglo XIX se consideró que la fotografía era “una representación de la democracia artística [...] pues] Antes sólo se retrataban los grandes hombres o grandes capitalistas”, pero a partir de estos momentos “el derecho a perpetuar la imagen ya no sería exclusivo de las clases altas” (Aguilar 2001, 179; citando a *La Orquesta* del 1 de abril de 1886).



planteado cómo en Guatemala –con los distintos usos de la fotografía entre las clases medias y familias mayas– surgió “un complejo diálogo entre las culturas autóctonas y occidentales”.¹⁷ Por lo demás, Alejandro Castellanos (1996, 44) ha planteado al “exotismo” en la fotografía mexicana como un sello que marca la forma en que “los dos géneros fotográficos predominantes en México durante el siglo XIX –el retrato y el paisaje– se relacionaron con el desarrollo urbano del país”, en “una época en la cual empezaron a separarse irremisiblemente los ámbitos urbano y rural”. Algo similar podríamos decir de las experiencias de otros países cuya fotografía también surgió en “la intersección entre el eurocentrismo y la cultura de los países americanos” (*ibid.*).

EL SURGIMIENTO Y ARRANCO DIFERENCIAL DE LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA

En ese marco, a diferencia de lo que sucedía con los clientes de fotógrafos urbanos, los campesinos de las villas y pueblos a los que empezaron a extenderse los fotógrafos, no se hacían retratar sólo en el estudio sino en sus parcelas y solares; no en grandes avenidas o plazas sino en sus puentes, ríos y presas; no junto a grandes autos, sino con sus tractores, trilladoras y aperos de labranza; no sólo con sus familiares y amigos sino también con sus animales preferidos; en sus fiestas religiosas y ceremonias cívicas; en los momentos de alegría y en los de tristeza. En este marco de adopciones, adaptaciones e invenciones, la fotografía fúnebre o mortuoria popular fue uno de los elementos que parecieron echar raíces en pueblos y villas del medio rural durante varias décadas entre los siglos XIX y XX, aunque hayan tenido más tempranas expresiones urbanas.¹⁸

¹⁷ Estos autores reflexionan acerca de la las tarjetas de visitas en Guatemala, viéndolas como “testimonio gráfico de relaciones sociales”, cuyo intercambio “conllevaba un mensaje sobre el extracto social, la profesión y el gusto del consumidor” (Tarracena y Adams, 1998).

¹⁸ Keith McElroy (1987) ha planteado que las aplicaciones de la fotografía en un país rara vez son únicas, y que más bien reflejan patrones mundiales del oficio e influencias comerciales, opinión que pareciera confirmar la nota que se menciona enseguida del anuncio de un fotógrafo limeño del XIX.

Desde mediados del XIX en distintas partes del mundo surgieron expresiones de fotografía mortuoria con fines médicos o legales (incluida la forense¹⁹), así como otra de tipo periodístico, que ya tenían al cuerpo inerte de seres humanos como su objetivo central. En este campo, pareció existir una inicial predilección por las muertes de algunos notables (como Maximiliano por ejemplo, que abrió camino en este terreno en México), y se hizo extensiva a algunos sectores aristocráticos, como sugiere el anuncio fotográfico de la capital peruana a mediados del XIX, que ofrecía “ejectar el retrato en el mismo aposento mortuorio: como es costumbre en Europa (McElroy 1987).

Así, este tipo de fotografía mortuoria observó primero la muerte de grandes personajes, y sólo después –abriendo senda al periodismo de nota roja– a la muerte callejera, popular y pública: la “muerte anónima”.²⁰ En un eje similar, un género fotográfico afín fue el de las “fotografías cuyo tema principal fue la exhibición de cadáveres de bandidos después de haber sido fusilados o haber muerto en combate”, mismas que fueron reproducidas y comercializadas en grandes cantidades. Eran los casos de las fotos de Heraclio Bernal, o aquellas “en donde se muestra algunas escenas del cuerpo y la presentación al público del bandido Enrique Chávez”. Fotos como estas fueron haciéndose tan comunes y populares en el porfirato “que la gente las compraba y las coleccionaba, las incluía en sus álbumes” (Matabuena 1991, 89, 91, 92). Algo similar puede decirse de las imágenes de nuestras guerras (sobre todo la de Revolución y la Guerra Cristera) en las que fusilamientos, colgados, mutilados, cadáveres tendidos en el suelo, etcétera, abundan en una galería de las atrocidades de las guerras. Obviamente y por desgracia, cada país tiene sus propias imágenes –a veces recientes– en este lúgubre terreno. Asimismo, como han comentado Teresa Rojas e Ignacio Gutiérrez (2002), los archivos agrarios de México muestran numerosos casos de expedientes en los que las fotografías de campesinos muertos fueron

¹⁹ Véase de Sergio Lugo “El eslabón perdido de la fotografía médica mortuoria”, en *Memorias del 4º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, Argentina, 1995.

²⁰ Jorge Juanes, 2000. “Presagio de la muerte anónima”, en *Alquimia*, mayo agosto, p. 23. Luis Priamo “Sobre la fotografía de difuntos en los medios de comunicación”, en *Memorias del 3er Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, Argentina, 1994.

mostradas por las partes como argumentos de peso, al dirigirse a las autoridades en busca de solución a sus demandas.²¹

Con todo, esas imágenes son similares a la fotografía fúnebre de los pueblos sólo por una externalidad obvia (se trata en todos los casos de personas muertas), pero muy distintas a la vez en lo profundo, pues en unos casos se trata por lo general de una muerte de algún modo ajena, y en el otro estamos ante la muerte familiar, en el último adios de los cuerpos, en imágenes tomadas por lo general dentro o afuera de las casas de los dolientes, o en el descanso del cementerio, cerca de su última morada, y sólo a veces en el mismo estudio del fotógrafo. La lente científica, la legal, la militar, la informativa, la del morbo popular, constituyen así perspectivas muy distintas en la observación (para fines de estudio, judiciales, militares o comerciales) de muertes ajenas y distantes; en cambio, el retrato de la muerte cercana, casi propia, tuvo siempre un aire de cariño íntimo, constancia de un vínculo entrañable, más que de fe pública como en otros casos. Sin embargo, hay que reconocer que en cualquiera de los casos, incluso en el de la fotografía científica, se observa que “la imagen fotográfica contiene dos mensajes superpuestos: por un lado el testimonio de objetos, lugares y personas; por otro lado, una intencionalidad originaria que llega empobrecida, diluida, o más bien distorsionada para el observador” (Armstrong 1998, citado por Ferrari 2000).

Vale decir también que aunque tuvo referentes aristocráticos,²² la fotografía mortuoria parece haber sido más una usanza popular que de las clases acomodadas, punto en el que coinciden varios autores.²³ Así-

²¹ Véase “Imágenes de la memoria agraria”, disco compacto, CIESAS, Registro Agrario Nacional.

²² Entre las familias acomodadas, incluso, existió desde antes un recurso previo a la fotografía, como fue la pintura o la escultura mortuoria, o la creación de mascarillas con la última efigie del difunto.

²³ En apoyo de esta idea, y en particular para el caso de las imágenes de “angelitos”, podemos citar la labor retratística de Don Juan Machain, quien “cubrió todas las capas sociales de Amecac”, Jalisco, y cuya obra fúnebre infantil sugiere (según Aceves, 1992), por “la vestimenta de los retratados [...] que la costumbre de fotografiarse junto al niño yacente fue adoptada por los grupos sociales menos favorecidos económicamente o de



mismo, aunque en definitiva no nació en el campo, la fotografía mortuoria de adultos o infantes tuvo un arraigo mucho mayor en el medio rural, en pequeñas ciudades, pueblos o villas, que en los contextos urbanos más integrados a la sociedad nacional e internacional (al menos las muestras sobrevivientes de este género sugieren esa preeminencia de la fotografía mortuoria rural sobre la urbana). Por otra parte, hasta donde puede apreciarse por el material divulgado, la fotografía mortuoria en estos pueblos fue preferentemente infantil, aunque también cubrió el deceso de personas de todas las edades y géneros. En estos lu-

extracción rural”. Por su parte, Lara Klahr (1984), en su presentación de algunas imágenes del Archivo Casasola, muestra una imagen de velación de un niño, tomada en 1935, y acaso producto del transplante rural en la gran ciudad, dado que se trataba de una ciudad de México “silenciosamente invadida por un ejército de campesinos menesterosos, derrotados en su lucha por la tierra”. Por su parte, refiriéndose al caso brasileño, Pinheiro (1998) dice que a pesar de que la creencia en *os anjinhos* en Brasil ha sido mayormente incorporada por los segmentos pobres de la población, también fue utilizado por las clases medias y elites, quienes “incorporaron al álbum de la familia los retratos de angelitos precocemente retirados del convivio familiar”.

gares, la costumbre llegó a extenderse al grado de que –por ejemplo en Villa Jiménez– cada año el fotógrafo local dedicaba hasta 30 sesiones a este tipo de imágenes.²⁴

Hay que decir que las cámaras de estos fotógrafos rústicos no sólo registraron las costumbres y “lo que pasaba” en estos pueblos, sino que dotaron a esas prácticas y hechos de una proyección mayor. Desde siglos atrás –desde siempre, pues– la gente ha venido muriendo y sus dolientes rindiendo ceremonias a sus muertos. Sin embargo, hasta la llegada de los fotógrafos pudieron quedar literalmente retratados los usos funerarios de un sector de la población cuyas costumbres poco interesaban a los promotores de la modernización económica y cultural del país. Por otro lado, hay que decir que aunque la fotografía no inventó por ejemplo las costumbres en torno a “los angelitos” (sino que sólo la registró gráficamente), la propia práctica de fotografiar al angelito –o a los difuntos mayores– se incorporó a la costumbre original y se hizo parte de ella.²⁵

Sobre la fotografía fúnebre, Taracena y Adams (1998) dicen que “el peso de la muerte en la cultura guatemalteca no podría escapar al ojo de los fotógrafos que registran imágenes de símbolos mortuorios [...] o de seres queridos que la muerte arrancó naturalmente en la madurez o endémicamente en la niñez”. Comentan que este género de la fotografía mortuoria, surgido en el siglo XIX, es como una continuación de “la tradición que existió en la pintura colonial latinoamericana desde el siglo XVIII”. Por lo demás, estiman que estos “cultos mortuorios de raíces indígenas” se han visto “reforzados por la religión popular con una iconografía de santos e imágenes coloniales”.

²⁴ En este archivo se contaron un total de 466 fotografías de defunciones, tomadas entre 1944 y 1964; de ese total, 319 –una de cada tres– corresponden a niños.

²⁵ En su texto sobre costumbres funerarias en Yucatán, Limbergh Herrera (2001) emplea la fotografía antigua para ilustrar las costumbres funerarias. En el presente artículo, en cambio, sugerimos que puede también considerarse a la propia fotografía fúnebre se convirtió en una nueva parte de estas costumbres funerarias, aunque fuese de manera relativamente efímera.

EL DECLIVE DE LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA: ESPECULACIÓN SOBRE SUS POSIBLES CAUSAS

Aunque la fotografía mortuoria existió probablemente en cualquier país al que llegó la técnica, sobre todo en su expresión infantil parece haber tenido una mayor difusión en los países católicos de América Latina en los que existía la costumbre de celebrar a los niños difuntos como “angelitos”. Sobre la llamada “muerte niña”, que fue endémica en muchos de nuestros pueblos en aquellos años, existe la extendida tradición de “los angelitos” (“*os anjinhos*” de Brasil) que según Aceves (1992) tiene grandes similitudes en distintas partes del país debido a que “el patrón espiritual que determina tal comportamiento ante la muerte deriva del dogma católico”.

Sin embargo, pese a que la fotografía mortuoria logró una extendida difusión, aparentemente su declinación llegó relativamente pronto. En este sentido, si equiparamos tradición y folklore, y si aceptamos la noción de que “la materia folclórica” debe tener “por lo menos medio siglo de antigüedad” como práctica continuada (Mendoza y de Mendoza 1952, 7), la fotografía mortuoria en pocos casos “alcanzaría” esta categoría.²⁶ Sin embargo, más allá de la etiqueta que le adjudiquemos a la práctica, ésta existió por tener un sentido para quienes la hacían posible, no sólo el fotógrafo sino sobre todo los familiares de los difuntos, sus amigos y compadres, es decir, por esta vía, la gente común de estos pueblos que le pedían al artesano de imágenes una última de sus difuntos queridos, como para que no se fueran del todo. Es difícil estimar el grado de generalización que llegó a tener; lo que es seguro –por la vestimenta de muchos de los dolientes retratados– es que en estos pueblos la fotografía mortuoria fue también –o incluso sobre todo– acogida por las personas más humildes que, según testimonios de uno de estos pueblos, a falta de dinero llegaban a pagar o “trocar” las fotografías con huevos de gallina y otros artículos.

²⁶ Pongo por caso Villa Jiménez, Mich., de donde existe un nutrido archivo con este tipo de imágenes que abarcan tan solo de 1940 –año de llegada del fotógrafo al pueblo– y 1965. Para los setenta estas escenas están prácticamente ausentes en el archivo referido, y ningún otro fotógrafo en la zona siguió haciendo este tipo de labores tras la muerte del propio fotógrafo, don Martíniano Mendoza, en 1989.

Con todo, a pesar de que aparentemente llegó a haber aceptación para este tipo de imágenes (en el sentido de no provocar por sí mismas ninguna reacción de rechazo entre la gente común de estos pueblos), éstas empezaron a desaparecer en distintos momentos de la segunda mitad del xx. A continuación discutiré algunas de las causas que posiblemente contribuyeron con el cambio de esta actitud, y con el consecuente declive y desaparición de la fotografía mortuoria. Las posibles causas que mencionaré –más a manera de hipótesis que de afirmaciones tajantes– se refieren a la posible influencia que hayan tenido en este proceso, los sacerdotes de estos pueblos, así como “agentes modernizadores” tales como maestros, médicos y autoridades sanitarias; todos ellos, junto con sus marcos reglamentarios y normativos, escritos o no. En cualquier caso, de ser atinadas estas sospechas, estaríamos ante presiones de agentes externos a las comunidades, que de distinta manera habrían incidido durante en este periodo en su cambio cultural, de la aceptación al rechazo de esta práctica. A continuación expondré algunos de los elementos que me permiten sustentar estas ideas.

RELIGIÓN Y FOTOGRAFÍA: UNA RELACIÓN PROBLEMÁTICA

Aunque no siempre es aceptada la idea de que exista alguna incompatibilidad entre religión, ciencia y tecnología,²⁷ en sus orígenes en Europa, la fotografía en particular –con vínculos múltiples para con la ciencia–²⁸

²⁷ David Noble (1999, 15, 101), en su libro donde aborda la relación entre “la divinidad del hombre y el espíritu de invención”, plantea que no debe pensarse que el entusiasmo tecnológico y el de tipo religioso sean contrarios, pues “la fascinación actual por la tecnología [...] está enraizada en mitos religiosos”. Así, dice que “pese a sus brillantes y sobrecogedoras manifestaciones de conocimiento mundano, [la] verdadera inspiración [de la tecnológica] yace en otra parte, en una impercetera búsqueda mística de la trascendencia y la salvación”. En su perspectiva, Noble incluye (además de personalidades como Newton y Edison) al conjunto de los francmasones, quienes “con un fervor inspirado por estas pasiones perfeccionistas [...] se dedicaron al desarrollo de las artes útiles”, como el caso de la fotografía.

²⁸ El tema de las múltiples relaciones de la fotografía con las ciencias, puede verse al menos en dos sentidos: por un lado, las ciencias que hicieron posible el surgimiento y el

siempre dio de qué hablar, se convirtió en una fuente de sorpresa y de cuestionamiento (Frizot y Ducros 1987), y fue vista con recelo por algunos sectores religiosos que encontraron en ella un signo más de cierta indolencia del hombre queriendo imitar a Dios. Vale para el caso traer a cuenta un artículo aparecido en un diario alemán, *Leipziger Staatszeitung*, publicado en agosto de 1839 (citado por Alexander 2002), en el que se expresan algunas posiciones “religiosas” contra del daguerrotipo:

El deseo de captar los reflejos evanescentes no solamente es imposible como se ha demostrado por las investigaciones alemanas realizadas, sino que el solo deseo de conseguirlo es ya una blasfemia. Dios creo al hombre a Su imagen y ninguna máquina construida por el hombre puede fijar la imagen de Dios. ¿Es posible que Dios hubiera abandonado Sus principios eternos y hubiese permitido a un francés de París, dar al mundo una invención del diablo? [...]

En una posición contrastante, al otro lado del Atlántico *El Nacional* de Montevideo hablaba el 6 de marzo de 1840 del daguerrotipo como “un instrumento que tanto honra al entendimiento humano [...] una de las más bellas creaciones del genio”. Y decía más adelante –ante la duda de si llegaría a existir la fotografía que reprodujera también los colores– que “es opinión general que no llegará el arte a tan alto grado de imitación ¿pero quién es capaz de poner límites al entendimiento del hombre?”²⁹

desarrollo de la técnica fotográfica (química y física principalmente), por otro lado, las ciencias a cuyo desarrollo sirvió después la fotografía, generalmente como técnica auxiliar de registro, cuando “la ciencia no tardó en aplicar el procedimiento fotográfico, exacto y cierto, seguro y preciso” (León 2002, 38), haciendo “posible un acercamiento a la ansiada objetividad de la ciencia moderna” (Ruvalcaba 2002, 7). Por su parte Ducros y Frizot (1987) habla de cómo se vio al daguerrotipo como un instrumento “sin piedad como la verdad”, y cómo así se ligó a la fotografía con la “verdad científica” debido a “la inmegabilidad del registro luminoso”. Aunque con grandes diferencias, éstos fueron los casos de la astronomía, biología, arqueología y antropología, entre muchas otras (hay referencias a este tema en el número 14 de *Alquimia*, dedicada a la relación entre ciencia y fotografía; lo mismo que en los textos de Frizot y Ducros 1987).

²⁹ “Temprano texto sobre la recepción del daguerrotipo en el Río de la Plata”, 10 pp., citado en *Fotohistoria* en www.fotohistoria.org.

Al parecer, desde la perspectiva religiosa parte central de la polémica estaría en ese atrevimiento del entendimiento humano que algunos llegaban a creer ilimitado, para imitar con sus técnicas y artes la Creación perfecta de Dios; pero también en la idea del resguardo y la conservación de la memoria del ser querido a través de una fotografía en su lecho de muerte, que pareciera chocar con la concepción cristiana de las exequias, como argumentaré más adelante.

Así, aunque puede parecer una interpretación que saca de contexto sus planteamientos, me parece que en trabajos como el de Francisco Pérez Gutiérrez (1961) se encuentran rastros de la primera posición, pues el autor lamenta que en el llamado arte sagrado se haya dado “la completa pérdida del sentido del misterio”; o su transformación en un misterio que se endurece y se materializa “por obra de una rutina” a ser mero yeso, metal, piedra o madera (*ibid.*, 76, 102). Aunque el autor se refería a imágenes religiosas (y aunque es claro que la fotografía mortuoria no pretendió ser “arte sagrado”), me parece que principios de ese tipo se podrían haber esgrimido para desalentar prácticas como la fotografía mortuoria, que fue vista por algunos como un “intento de guardar el alma en una foto”.³⁰

Asimismo, para sustentar la sospecha sobre el factor de la influencia religiosa en la desaparición de algunas prácticas culturales, podemos citar algunos elementos de un *Reglamento de la música sagrada*, impreso en Michoacán hacia 1921, en el que por ejemplo se establecía que los sacerdotes deberían “vigilar para que se corrijan los abusos que se hayan introducido en esta materia”. Establecía que la referida música sagrada debía “ser santa, y por lo mismo, excluir todo lo profano (incluso) en el modo de interpretarla”. Por ello, decía, “no pueden tolerarse dentro de la Iglesia las bandas musicales llamadas vulgarmente música de viento”, fimbales ni tambores. Asimismo, al describir “los abusos más extendidos en materia de música religiosa”, se pedía evitar que se cantaran en el templo “melodías fantásticas improvisadas por los cantores”. En un marco de este tipo, donde se limitaban incluso las expresiones musicales en contextos o espacios religiosos, no sería de extrañar que se so-

metiera también a control la forma en que debía llevarse a cabo una misa de cuerpo presente o la extrenación, o aun las actividades aceptables para los velorios civiles en una invasión de la esfera civil que no sería extraña en los contextos de la época.³¹ El traspaso de esta influencia, de los espacios sagrados a otros del ámbito familiar, sería consistente con la influencia sacerdotal que—como la del maestro—llegó a ser importante y a rebasar los marcos de las sedes físicas de la iglesia y la escuela respectivamente, así como los meramente religiosos o educativos. Maestros y sacerdotes se dedicaron a muchas cosas más que alfabetizar y dar misa en sus respectivas instalaciones.

En lo que toca a reglamentos como el mencionado, eran “los párrocos, vicarios fijos y capellanes de los templos”, a quienes correspondía “velar por su observación”. Esto es importante, considerando el peso tradicional de los sacerdotes en nuestros pueblos. Peso y presencia que fue entendido por Foucault como un resultado no sólo de su conocimiento de las “técnicas de examen de conciencia a la hora de la confesión”, sino de su correspondiente monopolio del “poder de las llaves” del cielo y la salvación eterna (2002, 166), factor que hizo de las suyas voces particularmente influyentes en estos contextos.

Siguiendo con el caso michoacano, también resulta significativa la referencia que dan las historiadoras Guadalupe Chávez y Agripina Alfaro (2000, 43), quienes informan que en la prensa de las primeras décadas del siglo, “En general cualquier noticia, anuncio, oferta o invitación sobre fotografía o cine era bienvenida y ampliamente comentada [...] Un lugar especial ocupan notas referentes a los avances científicos en materia fotográfica y aquellas sobre los daños perniciosos a la moral y las

³⁰ Tal es el título de una ponencia de Strella Maris Dodd, publicada en las *Memorias del Primer Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, Argentina, 1992.

³¹ Tenemos por ejemplo que en la diócesis de Zamora, todavía a mediados de los cincuenta, el uso de la pólvora era regulado no por las autoridades civiles o militares como ocurrió después casi en todas partes, sino por la Iglesia, cuyo obispo se encargaba de reglamentar su uso en las festividades religiosas, determinando “la cantidad de pólvora que se gaste en los novenarios y demás solemnidades” (*Guía*, 12/03/2002, 5). Por lo demás, dice Verdusco (1992, 14) que “en la vida cotidiana de Zamora[...] tres y hasta[...] cinco veces al día se interrumpía momentáneamente cualquier tipo de actividad mientras terminaban de caer las pesadas campanadas de la catedral avisando del *Angelus* o de la bendición del Santísimo” mostrando cómo la Iglesia marcaba el ritmo de la vida cotidiana.



buenas costumbres que ambos medios propiciaban". Con todo, aun entre los creyentes la apreciación opuesta a la fotografía tenía su contraparte en quienes vieron a Daguerre a la vez como "obrero del progreso" y como "hijo dignísimo de Dios" (León 2002, 40), saliendo a relucir una "visión ambivalente hacia la fotografía" (Aguilar 2001, 176).

Abel Alexander (2002) sugiere que en nuestras tierras americanas, "andadas en un pasado colonial no muy lejano", debió existir quizás una reacción aun más marcada contra este invento por parte de algunos sectores sociales y eclesiásticos. De este modo, además de una mera técnica, la fotografía (entre muchos inventos y descubrimientos más) se convirtió en objeto de una polémica en la que se alinearon, de algún modo frente a la Iglesia, los librepensadores, positivistas, racionalistas y masones, entre otros.

En la relación particular entre masonería y fotografía, Abel Alexander ha dicho que muchos daguerotipistas que llegaron a Argentina de Europa y Estados Unidos eran masones o hijos de masones, identificados con "los postulados de fraternidad entre los hombres y el combate a los prejuicios, la superstición, el fanatismo, la ignorancia, la desigualdad, la intolerancia y los privilegios" (*ibid.*). Por su parte, Ferrari (2000)

1 8 4

dice que "fotografía y positivismo nacieron y evolucionaron juntos a lo largo de varias décadas, en una suerte de sinergia, alimentándose mutuamente y acelerando cada vez más su interrelación". Vale decir que la concepción positivista de la fotografía estuvo asociada también—entre otras cosas—con algunos de los usos que ésta tuvo desde el siglo XIX: los "tipos populares", los "tipos criminales", la fotografía forense, la antropometría, etcétera. En aquellos años "se le concedía a la fotografía el poder de reflejar las cualidades morales", y "existía la idea de que "lo reflejado en la imagen era cierto e innegable, su confianza se basaba en la objetividad de la cámara, fruto del avance tecnológico de una época" (Matabuena 1991, 27, 156). En este sentido, era parte de un objetivismo científico de algún modo contrario a concepciones idealistas. Hay que anotar, sin embargo, que frente a esa "exactitud" y "objetividad", la fotografía también era reconocida porque podía "hacer a la persona bonita, más bonita, y a la fea menos fea" (*La Orquesta*, 1866, en Aguilar, 2001, 176-177).

Pero bien, más allá de la relación general entre invención fotográfica, avance científico y convicciones religiosas, veamos en términos más específicos, a partir de algunos textos que hablan de la forma cristiana de ver la muerte, en qué puntos la fotografía mortuoria podría transgredir algunas de estas visiones.

EXEQUIAS CRISTIANAS Y FOTOGRAFÍA MORTUORIA: ¿"EN TUS MANOS ENCOMIENDO MI ESPIRITU" O "EL ALMA GUARDADA EN UNA FOTO"?

La forma de asumir la muerte propia y de los seres queridos es un elemento central en la confirmación de la convicción religiosa. En el caso de la concepción cristiana de la muerte, ésta se expresa en algunos de sus textos y prácticas. Así, por ejemplo, algunas referencias a los evangelios son parte importante en la transmisión de esta convicción, como aquellos que dicen:

A pesar de todo, la comunidad celebra la muerte con esperanza. El creyente, contra toda evidencia, muere confiado: "En tus manos encomiendo mi espíritu" [...] La muerte corporal será vencida (Lc 23, 46, en *Exequias*, 465).

1 8 5

El creyente asume la muerte y confía en que la vida sigue. ¿Será verdad que el hombre que muere no muere, sino que, por el paso de la muerte, la vida es enraizada definitivamente? (In 6, 51; *ibid.*, 466).

Asimismo, en las oraciones de las misas –que en todo momento debían evitar “el género literario llamado ‘elogio fúnebre’” (*ibid.*, 486)– suelen escucharse expresiones como...

Hermanos: No queremos que estéis en la ignorancia respecto de los muertos, que ignoréis lo que pasa con los difuntos, para que no os entristezcáis como los demás, que no tienen esperanza. Porque si creemos que Jesús murió y resució, de la misma manera Dios llevará consigo a quienes murieron con Jesús [porque] dice el Señor: el que cree en mí no morirá para siempre (*ibid.*, 473, 511).

Aniquilaré la muerte para siempre [...] Así lo ha dicho el Señor [...] (*ibid.*, 484)

Aquí insistiré en que esa idea de “guardar el alma en una foto” –expresión de la argentina Stella Maris pero común en la representación que se hace la gente de la fotografía mortuoria– parecería no ir de acuerdo con la forma y el fondo de la celebración cristiana de las exequias, expresado en estos textos. En el *Ritual de exequias* (RE) –texto que ha regido la función sacerdotal tras la muerte de los fieles– se encuentran algunos elementos que podrían confrontar “el sentido cristiano de las exequias” con el sentido aparente de la conservación de una imagen del cuerpo sin vida del ser querido. Así, por ejemplo, se lee en el *Ritual* que “en los momentos [...] entre la muerte y la sepultura, se debe afirmar la fe en la vida eterna” (RE, 1991, 10), “afianzar su fe en el misterio pascual y la resurrección de los muertos” (RE, 15): cosa que quizás no se demostaba con el acto de conservación de la imagen mortal del ser querido. Aquí se subraya que “ante la realidad de la muerte, la Iglesia proclama con fe y esperanza que la vida no termina con la muerte. La persona humana ha sido creada para vivir eternamente” (RE, 19) por sí misma y su alma y no por la ayuda de una foto, podríamos añadir.

En estos textos los sacerdotes han tenido hasta la actualidad (con algunas transformaciones en el tiempo) una guía que les instruye con precisión sobre la manera en que debe hacerse esta celebración. En estas

guías,²² se indica al sacerdote que deberá tener en cuenta “la mentalidad de la época y las costumbres de cada región concernientes a los difuntos” (RE, 9). Aunque este texto acepta que en su trato con “tradiciones familiares, [...] costumbres locales o [...] empresas de pompas fúnebres”, ellos debían aprobar “de buen grado todo lo bueno que en ellas encuentran”, se aclara también se debían procurar “transformar todo lo que aparezca como contrario al Evangelio, de modo que las exequias cristianas manifiesten la fe pascual y el verdadero espíritu evangélico” (*ibid.*).

En este campo, correspondía a las Conferencias Episcopales “conducir, con cuidado y prudencia, cuanto pueda admitirse [...] de las tradiciones y el modo de ser de los diversos pueblos” (RE, 16); mecanismo burocrático que en vez de agilizar la consideración de los casos pudo condenarlos para ser rechazados desde las instancias locales, pues había asuntos que podían ser permitidos o no a consideración de “el Ordinario del lugar”. Así, el *Ritual de exequias* plantea que “todas las costumbres relativas a la preparación de los cuerpos de los difuntos deben caracterizarse por la dignidad y el respeto y nunca con la desesperación de quienes no tienen esperanza” (RE, 23). En ese marco, el acto de la fotografía pudo aparecer como un acto desesperado de los que no tienen fe...

En este texto se habla de las tres formas de celebración de las exequias: con una, dos o tres “estaciones” (que eran la casa del difunto, la iglesia y el cementerio, o bien la capilla y el sepulcro, o solamente la casa del difunto). Se menciona ahí que la modalidad de 3 estaciones –la de mayor intervención sacerdotal– se da “sobre todo en ambientes rurales”. Si recordamos que la fotografía mortuoria de estos lugares suele tener como escenario la casa del difunto, el cementerio, o aún el estudio del fotógrafo, veremos que aunque en ella aparezcan imágenes religiosas, nunca fueron tomadas en la “estación” de la iglesia, donde se daba

²² Se trata del *Ritual completo de los sacramentos* (1976), así como del *Ritual de exequias* (1991), reformado por mandato del Concilio Vaticano II y promulgado por Su Santidad el Papa Pablo VI. Edición típica adaptada y aprobada por la Conferencia Episcopal Mexicana y confirmada por la Congregación del culto divino y de la disciplina de los sacramentos.



el “último adiós al cuerpo del difunto” y se realizaba “la liturgia de la palabra” (RE, 11). De este modo, existe un conjunto de indicios que hacen pensar que pudo existir una cierta animadversión entre la fotografía fúnebre y la función vigilante y orientadora de los sacerdotes.

LAS PRESIONES MODERNIZADORAS DE LOS AGENTES ESTATALES

Otro flanco desde el cual es posible que se hayan ejercido presiones para poner fin a esta costumbre, es la de las críticas procedentes de otros “mentores”, estos de tipo estatal, como por ejemplo los promotores educativos o sanitarios. En este tenor pudieron operar los discursos “modernizadores” contra los “horripilantes anacronismos” del pasado y “las costumbres insalubres” de la gente, lo mismo que los planteamientos de algunas normas promovidas por médicos y maestros.

Limbergh Herrera (2001), en su estudio sobre las costumbres funerarias en Yucatán, alude al impacto que tuvieron sobre las costumbres funerarias algunos puntos de los reglamentos sanitarios. Así, por ejemplo, se tiene que en Mérida se prohibía que niños formaran parte del acompañamiento de los cortejos (*ibid.*, 34). Había frecuentemente “preocupaciones higiénicas” de parte de las autoridades sanitarias, que

1 8 8

prescribían que los cadáveres de quienes fallecieron a causa de enfermedades infecciosas no fueran ‘llevados a los templos, capillas, casas de oración, ni a ningún otro lugar público para tributarle honores’. En caso de violarse este mandato, se haría responsable no sólo a la familia sino a los acompañantes e incluso al capellán o encargado del templo en que se admitiese el cuerpo (*ibid.*, 35).

Existían también disposiciones sobre los plazos máximos en que las personas fallecidas debían ser inhumadas. Herrera refiere que las condiciones para los muertos por cólera, peste, tifo o lepra, eran aún más estrictas, pues en esos casos el cuerpo debía ser inhumado inmediatamente después de confirmada su muerte, “debiendo llevarse desde luego al cementerio, sin consentir más acompañantes que las personas que se necesitan para conducirlos” (*ibid.*)

Hay que reconocer sin embargo que si bien es plausible pensar en alguna influencia de este tipo de ordenamientos sobre las costumbres funerarias, es claro que estaríamos ante una influencia indirecta, no sobre la práctica de la fotografía mortuoria en sí, sino sobre el conjunto de aquellas costumbres. Por lo demás, si esta influencia existió quizás sólo se haya dado en aquellos lugares donde los reglamentos tenían aplicación, que no eran –ayer como hoy– todos los lugares. Sin embargo, en otros sitios donde los reglamentos no tenían vigencia, sí la tenían algunas supersticiones sobre las enfermedades y la muerte que pueden haber pesado más que las leyes; así, por ejemplo, en algunas zonas de Michoacán, se tenía “verdadero pánico al ‘Cáncer’ que despiden los cadáveres y [existe la creencia de que] si una persona se acerca recien bañada, se contagia” (Loaiza, 1943).

Aquí vale señalar que los “informes sanitarios” que por muchas generaciones realizaron para recibirse los pasantes de medicina después de una estancia en alguna comunidad, son ilustrativos del sentido reformador de la acción de estos médicos, a veces no tan temporal. Se trataba –a decir de uno de estos médicos– de trabajos que se hacían a partir de “una labor simple, sencilla, obscura, que se termina en un plazo de cinco a seis meses, al cabo de los cuales se han recopilado algunos datos respecto a la vida higiénica de nuestro medio rural”. Estas personas generalmente de origen urbano y con su mente ilustrada por los años de

1 8 9

estudio, en sus incursiones al campo conocían las costumbres y calificaban a veces a “sus habitantes; unos crapulosos, amorales, entre los cuales deben abundar los padecimientos venéreos y nerviosos; otros de morigeradas costumbres, continentales, morales...” (Castillo, 1941, 7-8). Sobre todo “entre las personas de escasa cultura”, la labor de estos médicos fue la de cambiar sus creencias y prácticas, como las de padecimientos por “bilis”, “coraje” o por estar “enhechizados”, y sus tratamientos con menjures y palabras cabalísticas” (*ibid.*, 29). Condenaron a “los charlatanes”, y concediendo llegaron a sugerir “que las autoridades sanitarias impusieran la obligación, a las comadronas empíricas, de asistir a cursos breves e indispensables, que las mismas autoridades impartieran, y al final de los cuales, como estímulo, se les diera un diploma de Prácticas Autorizadas” (*ibid.*, 66).

Así, hay que reconocer que en muchos de estos pueblos la presencia del personal médico, que era mínima en la primera mitad del xx en la mayor parte de nuestras zonas rurales, tuvo en estos practicantes de medicina una primera y lenta pero creciente incursión en el campo. Sus prácticas en las comunidades se convirtieron en un permanente combate contra las costumbres y prácticas de estas poblaciones, vistas como ignorantes e insalubres. Los informes sanitarios que estos médicos hicieron en aquellos años fueron ilustrativos de esta lucha “por la salud”, que fue también una lucha cultural.

En lo que se refiere a los maestros, una de sus funciones en el campo fue la de promover –en términos generales– el cambio cultural entre poblaciones que eran vistas por las agencias educativas del Estado –igual que hoy– como depositarias de costumbres que debían ser transformadas para el progreso suyo y del país. También en lo que se llamó en México la etapa de la educación socialista se promovió la influencia de los maestros para terminar con prácticas asociadas a los cultos religiosos.

En ese marco, las labores de instancias como las Misiones Culturales se extendieron desde las labores de alfabetización hasta las de carácter productivo o sanitario. Una muestra de la incumbencia de los profesores en diversas áreas de la vida local la encontramos en las “Semanas de Educación”. Organizaban actos que ponían atención en la “cultura intelectual”, lo mismo que en la cultura física, estética, y “educación cívico-

social”, a los que se procuraba asistiera “el mayor número de padres de familia y elementos de la localidad”.³³ Así, llegaron a integrarse –entre muchas otras– “Comisiones de Avivamiento y Servicio Social”, que de modo similar tenían subcomisiones para las “visitas de hogares” actividades de higiene, salud pública, mejoras materiales; de deportes y juegos, entre otras.³⁴ En uno de tantos informes, el Inspector Escolar Federal Policarpo Sánchez, expresaba que como parte de las Jornadas Rojas de Estudio e Investigación y de Extensión Social, así como en la Jornada Plenaria de Orientación Socialista, se habían desarrollado campañas de higiene y salud, de alimentación, de mejoramiento de hogares, “juntas con organizaciones para la orientación en asuntos sociales”, “culminación de las actividades desfanatizantes”, “mejoramiento estético y cultural de algunas comunidades”, entre otras.³⁵

Involucrándose así en diferentes asuntos de los pueblos con una visión que se concebía como “racionalista”, los maestros y los médicos –por separado o a veces de manera conjunta– hicieron así una labor que en general contribuyó a que algunas prácticas culturales previas a su llegada –en la salud, en la educación, en la economía, en las fiestas– tendieran a disolverse o a transformarse, pues había que dejar atrás costumbres que desde aquella perspectiva eran muestra de fanatismo o, simplemente, muestras de un estado rudimentario que se debía superar en el camino al progreso y la modernidad. No hay –como no lo hay en el caso de los sacerdotes, antes revisado– muestras directas de combate médico-magisterial contra la fotografía mortuoria en particular, pero es plausible suponer que ésta pudo sentir los efectos de tantas campañas

³³ Circular emitida por el Prof. Raúl Reyes, dirigida a los CC. Directores de las Escuelas Federales del Estado y Particulares. Sif.

³⁴ Informe de las actividades desarrolladas por los Maestros que integran la Comisión de Avivamiento y Servicio Social, firmada el 24 de agosto de 1929 por El Maestro Rural Jefe del Instituto Cultural Federico Reséndiz, dirigido al Prof. Alfonso G. Alaniz, Director de Educación Federal en Morelia.

³⁵ Informe general de labores del C. Policarpo Sánchez, Inspector Escolar Federal, dirigido al Prof. Diego Hernández Topete, Director federal de Educación en Morelia, fechado el 21 de noviembre de 1935. (Agradezco a Marco Calderón el acceso a una larga serie de documentos sobre educación rural /socialista/ indígena en Michoacán, y a Cruz Elena Corona sus sugerencias en la revisión de esos materiales).

culturales, de “desfanatización” por el lado oficial o de “respeto a los rituales” por el lado religioso, contribuyendo calladamente a su desaparición.

VESTIGIOS DE LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA EN DOS PUEBLOS MICHOACANOS

Prácticamente en todo el estado de Michoacán y en distintas partes del país existen vestigios y rastros de la fotografía mortuoria, aunque a veces ya no visuales sino sólo en el recuerdo. En el centro occidental michoacano conocemos evidencias de ella en pueblos como Villa Jiménez, Purépero, Tangancícuaro y Los Reyes, donde imágenes similares fueron obtenidas por distintos fotógrafos (Martiniño Mendoza, José María Vega, Serafín Márquez y Alfonso Suárez respectivamente). En el caso de Villa Jiménez—que es el archivo del que se extrajeron las imágenes que ilustran este artículo— tuvimos acceso—gracias a la generosidad de la familia del fotógrafo Martiniño Mendoza— a un archivo de negativos que entre miles de imágenes con otros motivos tenía un total de 466 fotografías de difuntos tomadas entre 1944 y 1964.³⁶ De ese total, casi 70% corresponde a niños—imágenes de angelitos— y el resto a adultos. Las imágenes ilustran que la población que recurrió a este servicio fue preferentemente gente humilde que, pese a ello, se esforzó y logró darle una austera dignidad a la muerte de sus seres queridos.

Las imágenes aquí presentadas muestran—como la vida real— desde el infortunio abrumador de decesos de dos o hasta tres angelitos a la vez (unos con sus familiares, otros solitos, pero todos ellos vestidos como santos); hasta muertes que se sienten más aceptables, como la del abuelo o la abuela que seguro vivieron mucho y tuvieron mucho que contar, y que se ven en su última imagen, ella con una medalla al pecho y todos sus familiares varones viendo a la cámara, y él con su mejor pantalón de

pechera, despedido por amplia parentela, incluidas nietas y mujeres que lo miran con velas en las manos, como aceptando su partida como un trato aceptable con la vida.

Así, en estas imágenes se reflejan cuestiones de la dura vida en esos pueblos, y no sólo de la muerte como pareciera, pues la muerte de niños y jóvenes, así como de madres en el proceso del parto, aluden a las malas condiciones de vida que conocieron esas personas. Por ello, en esta galería no faltan—como no faltan aun hoy en muchos lugares— los testimonios de muertes *niñas*, por muertes probablemente evitables y asociadas a las condiciones sociales en que vivió y murió esa gente.

En la actualidad, la fotografía mortuoria en estos pueblos es un tema que—por decirlo así— la gente no saca mucho a conversación; se le suele referir con una actitud que va de la extrañeza al franco rechazo. Don Heriberto Aguilera en Purépero, por ejemplo, al hablar del archivo fotográfico de don José María Vega, platica primero de las escenas “que gustan a toda la gente”, de la iglesia, de las calles, pero no de las escenas fúnebres, de las que sólo acepta su existencia. Hay quienes en forma terminante se niegan a aceptar que a esto se le pueda considerar una “tradición” o “costumbre”: “Esa no es tradición, eso sencillamente fue un deseo de alguna persona o familiar, como de los fotógrafos o de algún presidente pero tradición esa no es”, dice terminante don Rodolfo Rodríguez, cronista de Jiménez. Don José Luis Palomo, de este mismo pueblo, lo que recuerda es que—tradición o no—“yo miraba pues que llevaban a don Martiniño (Mendoza) a fotografiar los cuerpos allá en el panteón, en su ataúd recargado en el fresno”.

Heriberto Aguilera, aunque no conservó ninguna de esas imágenes, justifica la práctica diciendo que

Había personas que cuando se casaban no podían retratarse, y entonces procuraban y hacían el esfuerzo por retratarse cuando morían, que es cuando se reunía toda la familia: gente que nunca se había sacado una foto y entonces aunque fuera el día que morían sus parientes querían un recuerdo: por eso se hizo tradición retratar a la gente cuando moría. También se hizo con personas más mayores, pero también niños vestidos de angelitos o de algún santo.

³⁶ El resultado de la primera exploración de ese archivo está en Ramirez, 2002, *Villa Jiménez en la lente de Martiniño Mendoza. Fotografía y microhistoria de un pueblo michoacano*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002. Para el caso de Tangancícuaro, hemos encontrado referencia a la fotografía mortuoria en un interesante artículo de Fernández y Vázquez (2002) sobre los “Fotógrafos pueblerinos de Tangancícuaro”.

Sea como haya sido, en la actualidad son pocas las imágenes que se han conservado entre los sucesores de las familias que las mandaron tomar. Hace mucho que aquellos cuadros se bajaron de las paredes y las imágenes se guardaron en cajas, bolsas y tapanco. En la actualidad solo se conocen en archivos de coleccionistas, investigadores o fotógrafos como los aquí explorados, entre los que destaca el de Martiniano Mendoza, verdadero camposanto de celuloide y luz. Sin embargo, pocas sobreviven hasta hoy en los álbumes familiares. Es como si el avance de un cierto racionalismo hubiera penetrado lo suficiente como para llevar a esos legítimos recuerdos de cariño a un lugar secreto u olvidado, del que no se animan a salir por un cierto pudor construido en torno a estas imágenes que un día quisieron ser muestra de afecto.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Gutierre, "Imágenes de la Inocencia eterna", en *Artes de México...*, 1992, 27-49.
- Artes de México*. "El arte ritual de la muerte niña", México, Revista libro número 15, 1992
- AGUILAR OCHOA, Arturo, "Los papeles salados en México", *Alquimia*, núm. 3, mayo-agosto, 1998, 44-45.
- , *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- ALEXANDER, Abel, "Fotógrafos masones del siglo XIX", en *Fotohistoria*, 4, 2002, nota publicada en la revista *Todo es Historia*, edición número 405, abril 2001).
- BERILLON, Alphonse, "Comment doit-on faire un portrait judiciaire?", en Michel Frizot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1890, pp. 93-105.
- CASANOVA, Rosa, "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de México en el siglo XIX", en *Naxos*, 119, noviembre 1987.
- , 1999. "Ingeniosos descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México", en *Alquimia* 6, pp. 7-13.
- CASASOLA, Agustín Víctor, *Los niños. Exposición fotográfica*, México, INAH, 1984, 57.
- CASTELLANOS, Alejandro, "Espacio y espejo: fotografiar la ciudad de México", en Nestor García Cándini, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón, *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*, México, UAM-Iztapalapa/Grijalbo, 1996, 43-55.

1 9 4

- CASTILLO GARZA, Rubén, "Informe general sobre la exploración sanitaria del municipio de Tlazazalca, Mich.", México, UNAM, Facultad Nacional de Medicina, examen profesional de Médico Cirujano y Partero, 1941, 66 pp.
- CHÁVEZ CARVAL, Guadalupe y Agripina ALFARO TRUJILLO, "La fotografía en Michoacán", en *Alquimia*, núm. 9, mayo agosto, 2000, pp. 41-43.
- EDWARDS, Elizabeth (ed.), *Anthropology and photography 1860-1920*, London, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992.
- Exequias, véase Ritual completo de los sacramentos.*
- FERNÁNDEZ-RUIZ, Guillermo y Alberto VAZQUEZ CHOLICO, "Fotógrafos pueblerinos de Tangancicuaro" (Parte I y II), en *Nueva Imagen*, enero-febrero, marzo-abril, México, 2002, 26-27 y 16-17.
- FERRARU, Roberto, "El Álbum Rocha. Papeles salados mexicanos por un año nado, 1856-1859", ponencia presentada en el 2º Congreso de Fotografía Latinoamericana, Santiago, 22 al 24 de noviembre de 2000.
- , "Tempranas imágenes de Rosario (Argentina, 1868)", en www.fotohistoria.org, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Los anormales*, México, FCE, 2001.
- Fotohistoria*: "Temprano texto sobre la recepción del daguerrotipo en el Río de la Plata", en www.fotohistoria.org, 2000, 10 pp.
- FRIZOT, Michel, "Le mot a mot de l'image", en Michel Frizot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1987, 5-9.
- FRIZOT, Michel y Francois Ducros (comp.), *Du bon usage de la photographie. Un an-thologie de textes*, Paris, Photo Poche, 1987.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio, "Notas sobre el origen y práctica de la fotografía científica en México", en *Alquimia*, México, núm. 14, 2002, 7-13.
- HERRERA BALAM, Limbergth, "De lo modesto a lo suntuoso: costumbres funerarias en Yucatán", en *Alquimia* núm. 13, septiembre-diciembre, 2001, 32-37.
- HINE, Lewis, "Sur la photographie socale", en Michel Frizot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1909, 115-122.
- JIMÉNEZ, Blanca y Samuel VILLERA, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998.
- KAILBOURN, Thomas R., "S.D. Allis, Veracruz, 1847", en *Alquimia* 6, 1999, 15-22.
- LEÓN, Luis G., "Algunas aplicaciones de la fotografía", en *Alquimia*, México, núm. 14, 2002 (original 1904), pp. 38-40.
- LENNER, Jesse, "Thompson en el Cenote Sagrado" en *Alquimia*, núm. 13, septiembre-diciembre, 2001, pp. 23-26.

1 9 5

- LIZARRAGA A, Pablo José y Raúl VILLASENOR V., *La importancia de la imagen fotográfica en la investigación historiográfica: consideraciones teóricas e informe sobre las actividades de catalogación del acervo Romualdo García*, tesis de licenciatura en Historia. Guanajuato, Escuela de Filosofía, Letras e Historia, Universidad de Guanajuato, 1996, 96 pp, más anexos.
- LONDE, Albert, "Sur la photographie medicale", en Michel Fritzot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1893, 85-91.
- MGEURON, Keith, "Death and Photography in nineteenth century Peru", en *Arte funerario*, 1987, 278-286.
- MACINTYRE, Martha y Maureen MACKENSE, "Focal length as an analogue of cultural distance", en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and photography 1860-1920*, Londres, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992, 158-164.
- MAGAÑA T., José Carlos., "La fototeca Pedro Guerra de Yucatán, entre 1877 y 1981", *Alquimia* 13, 2001, 46-47.
- MAREY, Etienne-Jules, "La photographie et ses applications a l'analyse des phénomènes physiologiques", en Michel Fritzot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1889, 73-83.
- Massé, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.
- MATABUENA PELÁEZ, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, UTA, 1991.
- MAYER y PIERSEN, "Des applications de la phoyographie aux arts, aux sciences et a l'industrie", en Michel Fritzot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1862, 49-56.
- MENDOZA, Vicente y Virginia R. DE MENDOZA, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas*, México, SEP-INBA, 1952.
- MONSIVAIS, Carlos, *Foto Estudio Jiménez. Sotero Constantino, Fotógrafo de Juchitán*. México, Ediciones ERA-Ayuntamiento Popular de Juchitán, Colección "crónicas", México, 1984.
- MONTAÑÉS PÉREZ, Edward, "La fotografía de Pedro Guerra Jordán", en *Alquimia* núm. 13, 2001.
- MONTAÑO GARRAS, Ericka, "Falleció Mariana Yampolsky; testigo de la grandeza del México Indígena", en *La Jornada*, Sección Cultura, 4 de mayo, 2002, p. 3a.
- NAGGAR, Carole y Fred RITCHIN (eds.), *Mexico. Visto por ojos extrinjeros. Through foreign eyes. 1850-1990*, New York, WW Norton and Company, 1993.
- NORIE, David, *La religión de la tecnología. La divinidad del hombre y el espíritu de invención*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *La indigüidad en el arte sagrado*, Madrid, Ediciones Guadarrama Cristianismo y Hombre Actual 27, 1961.
- PINHEIRO KOURY, Mauro G. (organizador), *Imagens & Ciências Sociais*, Brasil, Editora Universitaria/UFRB, 1998.
- , "Fotografía, sentimento e morte no Brasil", en Mauro Pinheiro (organizador), *Imagens & Ciências Sociais*, 1998, 49-65.
- PINNEY, Christopher, "The parallel histories of Anthropology and Photography", en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and photography 1860-1920*, Londres, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992, 74-95.
- PIEGO RAMÍREZ, Patricia y José A. RODRÍGUEZ, *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930*, Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, 1989.
- RAMÍREZ SEVILLA, Luis, *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza. Fotografía y microhistoria de un pueblo michoacano*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002.
- Reglamentos relativos a asuntos religiosos diversos. 1892-1921*, Miscelánea en Biblioteca "Luis González y González", Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Reglamento de la Música Sagrada que deberá observarse en la Provincia Eclesiástica de Michoacán*, Morelia, Tipografía de Agustín Martínez Mier, 1921 (en *Reglamentos relativos a...*).
- Ritual completo de los sacramentos*, Compilados y anotados por Rivaldo Pedro I. y equipo de la Comisión Episcopal de Liturgia. México, Edit. Obra Nacional de la Buena Prensa, A.C. 1976, pp. 463-525.
- Ritual de exequias* (Reformado por mandato del Concilio Vaticano II y promulgado por Su Santidad el Papa Pablo VI. Edición típica adaptada y aprobada por la Conferencia Episcopal Mexicana y confirmada por la Congregación del culto divino y de la disciplina de los sacramentos), 2ª edición renovada. México, Obra Nacional de la Buena Prensa, A.C., 1991.
- RODRÍGUEZ, José A., "Primeras imágenes", en *Alquimia* 6 mayo-agosto 1999, 4-5.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los A., *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora, El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, 2001.
- ROJAS, Teresa e Ignacio GUTIÉRREZ, "Aproximación visual al mundo campesino. Imágenes de la Memoria Agraria", ponencia presentada en el XXV Coloquio de Antropología e Historia Regionales Gente de campo. *Patrimonios y divini-*

- cas rurales en México*, coordinado por Esteban Barragán y realizado en El Colegio de Michoacán, Zamora, del 23 al 25 de octubre de 2002.
- SÁNCHEZ LACY, Alberto Ruy, "Resucitar en el arte", en *Artes de México...*, 1992, 22-23.
- SCHNEIDER, Luis Mario, "La muerte angelical", en *Artes de México...*, 1992, 58-59.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, "El Cruce de dos ciencias: conocimientos médicos al servicio de la criminología (1882-1901)", en Laura Cházaro (ed.) *Medicina, ciencia y sociedad en México. Siglo XIX*. Zamora. El Colegio de Michoacán, 2002, 211-230.
- SPENCER, Franf, "Some notes on the Attempt to apply photography to anthropology during the second half of the Nineteenth century", en Elizabeth Edwards (ed.) *Anthropology and photography 1860-1920*. Londres, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992, 99-107.
- STREET, Brian, "British Popular Anthropology: Exhibiting and phptographing the other", en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and photography 1860-1920*. Londres, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992, 122-131.
- TARRACENA, Arturo y Tani M. ADAMS, "Reflexiones acerca de Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca del CIRMA: 1870-1997", en *Fotohistoria*, 2000.
- , *Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca del CIRMA 1870-1997*, Guatemala, CIRMA, 1998.
- WEY, Francis, "De l'influence de l'héliographie sur les beaux arts", en Michel Fritot y Francois Ducros (comps.), *Du bon usage...*, 1851, 57-71.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 6 de febrero de 2003

FECHA DE ACEPTACIÓN DEL ARTÍCULO: 24 de febrero de 2003

