

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



El objeto de estudio es el archivo fotográfico comunitario. Se trata de un concepto que se expone a lo largo de la presente investigación para nombrar un tipo específico de archivación de fotografías, la cual se caracteriza por operar como una construcción de significaciones en ámbitos locales.

Para pensar el fenómeno social de la configuración de archivos fotográficos comunitarios se toman dos casos: el proyecto del Archivo Fotográfico del Museo Comunitario de Cd. Mendoza, Veracruz (2010) y el proyecto de la *Revista Blanco y Negro. Imágenes* del INAH-Campeche/Instituto de Cultura de Campeche/Universidad Autónoma de Campeche (2004-2008).



Casa abierta al tiempo

ÍNDICE

ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPITULO I. PATRIMONIALIZACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	23
LEGISLACIÓN DE LA EXPERIENCIA Y LAS PUGNAS POR EL PATRIMONIO.....	24
LA PERSPECTIVA LOCAL EN EL PROCESO NACIONAL. EL CASO DE LA REVISTA <i>BLANCO Y NEGRO, IMÁGENES</i>	31
<i>La imagen como patrimonio</i>	38
CAPITULO II. ARCHIVACIÓN Y COMUNIDAD	44
ARCHIVO: UN CONCEPTO AMPLIO.....	45
PENSAR LA COMUNIDAD: HACIA UN CONCEPTO DE ARCHIVO FOTOGRÁFICO	51
<i>La Communitas de Esposito</i>	51
<i>El giro comunicacional de Jean-Luc Nancy</i>	63
LA ESTRATEGIA DE ARCHIVACIÓN COMUNITARIA: EL CASO DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE CIUDAD MENDOZA, VERACRUZ.....	64
CAPÍTULO III. CONFIGURACIÓN DE LO LOCAL	82
IDENTIDADES LOCALES Y PULSIÓN ARCHIVADORA	83
LA EXPERIENCIA SUBJETIVA DEL ARCHIVO: AUTORIDAD Y RELATO	90
CONCLUSIONES	114
ANEXOS	119
ANEXO 1 ESTADÍSTICAS DE CONTENIDOS FOTOGRÁFICOS DE LA REVISTA BLANCO Y NEGRO. IMÁGENES.....	120
ANEXO 2 CUADRO DOCUMENTAL DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE CIUDAD MENDOZA.....	132
ANEXO 3 FONDOS FOTOGRÁFICOS DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH	134
ANEXO 4. TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS.....	135
ANEXO 5 DOCUMENTOS DEL PROYECTO DE ARCHIVO FOTOGRÁFICO EN CIUDAD MENDOZA.....	174



Imagen 1 Collage familiar en Escárcega, Campeche.

*Fotografía de Juan Carlos Saucedo. Edición
Tautzumatin Soto*

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta investigación es el archivo fotográfico comunitario. Se trata, sin embargo, de un concepto que se ha construido a lo largo de ésta para nombrar a un tipo específico de fenómeno social de archivación de fotografías; el cual opera como una construcción de significaciones en ámbitos locales; las cuales, a veces, funcionan de forma contradictoria. El fenómeno en si puede abordarse desde distintos niveles de análisis. Desde el sentido común, para reconocer la importancia de la participación ciudadana, autodenominada comunitaria, que en el intento por resolver sus demandas de acceso al conocimiento, crean archivos. O bien, desde la visión de las políticas públicas y los discursos sobre el papel del Estado y el de la sociedad en la creación, salvaguarda y

resignificación de los archivos a su cargo. Otro nivel de análisis, es el motivado por una óptica teórica con perspectiva crítica desde las disciplinas sociales para reconocer el entramado conceptual y el proceso de significación que emerge de la práctica del archivo en su especificidad de archivación fotográfica comunitaria.

¿En dónde se encuentra entonces el reto? Al reconocer que la existencia de archivos comunitarios se acompaña de un discurso ubicado en el espacio de lo cercanamente local; y será necesario, para su comprensión, la identificación de los conceptos que rigen estos discursos y el correspondiente análisis. La condición de escala desde la que se enuncia no es nimiedad. Si bien es cierto que tal afirmación incumbe no sólo a los archivos fotográficos, es esta característica el eje definitorio en la discusión sobre la legitimación del discurso de lo local. Porque bien se podría hablar de lo comunitario bajo una óptica menos específica, y entonces ¿qué aportaría el pensar sobre el discurso de un archivo visual comunitario? Pensemos ¿Qué emerge al hablar de una supuesta historia visual común? ¿Cómo se construye la idea de que una imagen identifica a los miembros de una comunidad? Y podemos ir más allá ¿qué diferencia existe entre el presupuesto de la existencia de una comunidad y caracterizar a una actividad como relativa a esa comunidad, es decir, lo comunitario? Me adelanto a plantear que la imagen fotográfica sirve para validar esto último en la asignación del lugar de la experiencia, de la experiencia de nombrarse y hacerse comunidad. El discurso de lo comunitario en estos casos emerge en la cercanía de la experiencia personal posible en contextos locales. Y sin embargo, lo local, no garantiza que emerge un discurso sobre lo comunitario en poblaciones locales.

La tesis es que la experiencia de archivación comunitaria de fotografías es una estrategia local para historizar que sirve como relato del pasado de una comunidad en diálogo con los discursos sobre el patrimonio nacional. La estrategia se desarrolla mediante una serie de maniobras de descubrimiento y velación de un conjunto de nociones sobre el patrimonio, el archivo y la comunidad. La especificidad de la experiencia se define así por su carácter local y por tratarse de una apelación a la imagen fotográfica.

En dicha experiencia emerge el derecho de enunciación a partir de la reorganización del archivo local, experiencia que se encuentra en diálogo constante con categorías de archivación similares a las establecidas por el archivo nacional:

institucionalización del archivo, categorías de análisis, contención de la autocrítica y acceso a la interpretación.

La fotografía vista en su dimensión de técnica de impresión del archivo histórico se construye como el archivo mismo, como configuración de la comunidad. La recuperación de fotografías apela a su condición de técnica hypomnémica como una promesa de memoria, que parecía no contenerse en la dimensión de lo privado del álbum familiar o de la colección particular, promesa que busca actualizarse en el proceso de patrimonialización; condición amplia y colectiva que se enuncia en los discursos sobre la fotografía como patrimonio comunitario.

El archivo fotográfico comunitario es así doblemente archivístico en tanto pretende redimir una promesa supuestamente originaria. Primero como promesa de memoria soportada en la técnica, como instrumento mnemotécnico; y segundo, como interpelación a esa promesa.

Será importante entonces reconocer las experiencias concretas con las fotografías y con la práctica fotográfica, pues si es cierto que la explotación del mundo como imagen se convirtió en la marca de las vidas efectivamente vividas como menciona Christopher Pinney (Pinney, 2006:288) ¿Cómo es que se actualiza esa marca? ¿Cómo no sólo esa dimensión ideal sobre la fotografía pervive sino cómo forma parte de un complejo significativo regido por el concepto de patrimonio? La imagen del mundo como prueba de “hazañas” para los individuos que son retratados en las imágenes es un momento en la significación, por ejemplo las fotografías de los migrantes en el municipio de Candelaria en Campeche; sin embargo, pensando en otro momento de lo fotográfico ¿qué lugar tiene la imagen en un contexto de enunciación comunitaria cuando se le consigna el atributo de imagen patrimonial? ¿Cómo pasa de tener atributo localísimo como patrimonio familiar en el álbum personal a tener atributo compartido en lo comunitario y además patrimonial?

Pinney replantea una reflexión de Paul Valéry respecto de si podría haberse fotografiado este o aquel evento, tal cómo está narrado. Esta observación es la habitual consideración de la fotografía como algo indicial, “como una huella química de la luz reflejada por los objetos que pasan por delante del objetivo, u como algo dotado de un componente de aleatoriedad que se encuentra más allá del deseo del fotógrafo de enmarcar y construir la imagen”(Pinney, 2006: 292). Pero ¿por qué las fotografías actuales no tienen

espacio en estos proyectos de archivación fotográfica? ¿Cómo se construye la división entre la experiencia pasada y la experiencia actual? ¿Qué parámetros espacio temporales condicionan la elección de una u otra imagen?

Las respuestas a estas preguntas se desarrollarán a lo largo de los siguientes capítulos, en los cuales se expondrá la reflexión sobre el fenómeno de los archivos fotográficos comunitarios no como un desarrollo continuo del uso de la imagen fotográfica vinculado a un interés común en el espacio de la fotografía “como ventana a una realidad demarcada por líneas de fuga interiorizadas”(Pinney, 2006: 299) sino como una superficie, como un fondo sobre el que pueden erigirse presencias que se proyectan hacia el espectador, de formas complejas y hasta contradictorias. En donde el espectador es, en este caso, el espectador contemporáneo que retoma, recicla, reusa, niega o acepta la visión del espectador para el que fue creada la fotografía. Y puesto que esta tesis se enfoca en la práctica de archivación lo que se desarrollará a continuación es el reconocimiento de la imagen de lo comunitario que se construye en el proceso de archivar la experiencia fotográfica, lo que yo termino por nombrar: la figuración de lo local.

Para pensar el fenómeno social de la configuración de archivos fotográficos comunitarios se toman dos casos: el proyecto del Archivo Fotográfico del Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, Veracruz (2010) y el proyecto de la Revista Blanco y Negro. Imágenes del INAH-Campeche/ Instituto de Cultura de Campeche/Universidad Autónoma de Campeche (2004-2008).

El caso de Mendoza se concibe desde la experiencia previa del Museo Comunitario¹ de Ciudad Mendoza, Veracruz, impulsada por el historiador Bernardo García y la comunidad de Mendoza, que culmina con la inauguración del museo en el año 2001 en la ex Fábrica Textil de Santa Rosa, hoy Mendoza. El Archivo Fotográfico es presentado en 2011 por iniciativa de Alan como un proyecto de servicio social con el objetivo de “brindar un cuidado y orden necesario a las fotografías que conforman nuestro patrimonio visual histórico albergadas en el Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, teniendo como propósito esencial su difusión y preservación”.²

¹ El Museo de Mendoza ha recibido apoyo económico federal a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del gobierno de Veracruz a través del Instituto Veracruzano de Cultura.

² www.museomendoza.com. Véase Anexo 5 de esta tesis.

El acervo fotográfico del Museo se acrecentó con el material recopilado (imágenes fotográficas) por Alan Morgardo en las casas de familias de la comunidad, las cuales fueron escaneadas y organizadas por fondos.³ En la página web del museo se puede acceder a la colección, se pueden bajar las imágenes, así como su catalogación en formato PDF con una documentación elemental. Se trata de 17 fondos, el primero formado por las fotografías que se han recopilado como trabajo de constitución del Museo Comunitario y por el historiador y fundador del museo, Bernardo García; 14 fondos provenientes de personas o familias que formaron su propia colección y 2 fondos temáticos.

La condición de este archivo fotográfico perteneciente a un museo comunitario lo sitúa en una disposición epistémica específica respecto de su relación con la comunidad desde la que se inscribe y con la que dialoga. Es decir, por una parte con la comunidad de Mendoza y por otra con la comunidad de los museos, específicamente con los museos comunitarios como una expresión que “cuestiona a los museos de todo el mundo y muy particularmente a su función social al considerar que se estaban convirtiendo en instituciones rígidas anquilosadas e inhibitorias y en algunos casos hasta elitistas, ocasionando la escasa o nula visita del público mayoritario”.⁴

En México, el 18 de agosto de 1993, la Dirección General de Culturas Populares y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) anunciaron el inicio del Programa Nacional de Museos Comunitarios para responder a la gran demanda de apoyo para la creación de museos de esta naturaleza. Aunque desde la década de los setenta el INAH ya impulsaba la creación de este tipo de museos “con la idea de respondera iniciativas de participación de los lugareños a través de actividades de carácter cultural, que ahora se encuentran implícitas en el quehacer de éstos, como museos vivos”.⁵

³ En el proyecto sobre la configuración del archivo se señala que “parte del material ha sido aportado por familias de nuestra comunidad y se organiza en fondos que llevan el nombre de cada familia. Al encontrar nuevas personas en disposición de enriquecer éste proyecto permitiendo la digitalización de nuevo material fotográfico, el archivo se convierte en un proyecto en constante crecimiento... En él se encuentran todas las fotografías de nuestra comunidad y lugares aledaños, con los cuidados necesarios que se describirán más adelante, así como las reglas de archivística aplicadas en ordenamiento dependiendo de cada necesidad” Material interno de trabajo del Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, p. 1. Véase Anexo 5 de esta tesis.

⁴ Reunión del ICOM, Santiago de Chile, 1972.

⁵ http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=3540351&id_seccion=694268&id_subseccion=303929. [15 de noviembre de 2011].

El Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos del INAH, impulsó en 1983 el establecimiento de Museos Comunitarios en los estados de Chihuahua, Hidalgo, Guanajuato, Guerrero y Tlaxcala. El Museo de Ciudad Mendoza no se encuentra en el directorio de museos comunitarios del INAH-DGCP, lo que significa que no recibe el apoyo del programa y que se desarrolla en un contexto de producción marginal y en diálogo con la institución.⁶

Por su parte, el proyecto de la *Revista Blanco y Negro, Imágenes* surge en la Coordinación del INAH Campeche como una idea del director de ese centro, Carlos Vidal Angles para *rescatar* aquellas imágenes que aún conservan varios de los habitantes de los municipios de Campeche en “álbumes familiares, cuadros, puertas de roperos o adheridas a cristales de mesas y escritorios” (Domínguez, 2008:6). Con ese fin, el Centro INAH Campeche, el Instituto de Cultura de Campeche y la Universidad Autónoma de Campeche proyectaron y diseñaron la edición de un primer número dedicado al municipio de Holpelchen para después continuar con los once municipios del Estado en el “rescate de la memoria gráfica-histórica a través de la investigación, la recopilación, la documentación, el registro, copia, reproducción y digitalización de fotografías, recorriendo las principales comunidades de los once municipios de la entidad, para difundirse en una publicación periódica”(Domínguez, 2008:6).

El análisis de varias dimensiones de la publicación como lo es el contenido del discurso sobre el rescate “del olvido temporal” del “patrimonio fotográfico” en “peligro de extinción”, y el papel de las imágenes como objetos físicos, históricos y semióticos en la estructura narrativa dan cuenta de una forma de construir las nociones relacionadas al binomio fotografía-comunidad.

En el caso del proyecto de la *Revista Blanco y Negro, Imágenes*, no se apela explícitamente al discurso de lo comunitario, sin embargo, sí entra de lleno a la discusión

⁶ El Museo de Ciudad Mendoza ha recibido apoyos económicos y de otro tipo de distintas instituciones culturales estatales y federales. Sin embargo, no así del INAH que desarrollaba el proyecto de museos comunitarios. En el proceso de configuración del museo se apelaba a su carácter comunitario y como tal se fundó. El cambio en el nombre responde al diálogo con la institución y con la propia comunidad de ciudad Mendoza, lo cual se inscribe en un proceso de resignificación de su relación con el contexto desde el que se inscribe. Al comienzo de la presente investigación el museo se autodenominaba como Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, lo cual ha cambiado y ahora es un tanto ambigua la denominación. La transcripción de la entrevista con Alan Morgado da cuenta de parte de este proceso.

sobre una práctica de archivación, en donde la institución debe tomar parte de una manera específica, de participación colectiva, frente a una forma de reunir fotografías. El presupuesto es que “considerando a la fotografía como un bien común e intangible y como parte del Patrimonio Cultural desde el punto de vista histórico, documental y estético, en Campeche no se ha estimado la importancia de su conservación y preservación”(Esquivel, 2008:5) por lo que se ha dedicado (el trabajo de la revista) a la localización de fotografías en archivos particulares.

Es decir, se reconoce una práctica social de coleccionar, reunir y resguardar imágenes y objetos fotográficos. En otras palabras, hacer archivo; pero es necesario (en esta visión) que la institución interceda para hacer el correcto “resguardo” ya que esta “variedad de fotografías que son propiedad de las familias de todos los niveles sociales, en las que se plasman instantes del pasado y que evocan hermosos claroscuros de una calidad artística” se han convertido en una “fuente importante para conocer el pasado de cada lugar”(Esquivel, 2008:6). Sin embargo, se deja de lado la significación de la práctica de archivación de las familias se descontextualiza a los objetos fotográficos, y únicamente se reconoce en estos últimos la fuente para conocer el pasado de cada lugar. De lo que están hablando es de los objetos separados de su contexto de resguardo, pero también de su contexto de producción, es decir, que pareciera como si las fotografías estuvieran esperando para ser leídas en una supuesta lectura original. La interpretación que resultaría de incorporar al análisis el papel que han tenido dichas imágenes en el archivo familiar resulta accesorio y hasta indeseable.

Mientras la experiencia de Mendoza construye un discurso de enunciación en relativa autonomía de la institución del Estado, el caso de *Blanco y Negro, Imágenes* se gesta desde el discurso oficial. Sin embargo ambos construyen nociones respecto a la creación de comunidad en la práctica fotográfica. Y aunque se enuncie desde distintos contextos de producción discursiva, las experiencias se sitúan dentro del diálogo de lo nacional, porque ni la autonomía en el caso de Mendoza la excluye de retomar ciertas formas de “hacer” institucionales, ni el caso de *Blanco y Negro* deja de proponer formas novedosas de incorporar la archivación comunitaria.

Es evidente que debe discutirse el concepto del patrimonio⁷ al hablar de dichas prácticas, y específicamente ponerlo en diálogo con el discurso oficial, es decir, con el discurso sobre el patrimonio nacional. Sin perder de vista que no se trata de la construcción de binomios conceptuales en oposición, sino de establecer un marco de discusión donde se revalore el peso de la significación desde experiencias locales. Los casos permiten reflexionar sobre el Archivo Fotográfico Comunitario como noción articuladora entre los conceptos del patrimonio local y la reivindicación de la enunciación en el espacio político, que a su vez se inscriben en la problemática sobre la archivación comunitaria de la historia local a través de la fotografía.

Hasta ahora podemos identificar tres conceptos con los que se abordarán las experiencias de archivación seleccionadas y que servirán de ejes articuladores de la discusión de la presente investigación: archivo, patrimonio y comunidad en su específica expresión de la archivación fotográfica. Es necesario señalar que la noción sobre el carácter indicial y “representacional” de la fotografía es un asunto trascendente en la discusión, en cuanto no se le asigna un significado unívoco sino todo lo contrario.

El historiador John Tagg en su libro *El peso de la representación* (2005:9) llama la atención sobre la problemática:

La naturaleza indicial de la fotografía- el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo - es por tanto enormemente compleja, irreversible y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles.

Se apela a realizar el análisis de la historicidad de las ideas acerca de lo fotográfico que operan sobre la acción de la toma fotográfica y en nuestro caso en relación a la acción archivadora, para comprender el significado que de todas las opciones posibles emerge como discurso legítimo y legitimador.

⁷Discusión que atraviesa un doble sentido, lo patrimonial como propiedad heredable y como objeto de valoración significativa.

PATRIMONIO Y PATRIMONIALIZACIÓN

En el primer capítulo se expone el concepto de patrimonio desde dos perspectivas, la nacional como visión institucional y la local como diálogo por la actualización, apropiación y definición de lo patrimonial. Por ello en esta parte se analiza la experiencia de la *Revista Blanco y Negro, Imágenes* del INAH-Campeche y sus formas de operación discursiva en la configuración de la narrativa de la revista. El análisis de la discusión pone en evidencia la relación tensa entre patrimonio nacional y local, la cual se aborda a partir de testimonios de los participantes del proyecto de elaboración de la revista.

En cuanto al discurso nacional sobre el patrimonio en México, es el Instituto Nacional de Antropología e Historia, fundado en 1939, la institución oficial para el resguardo de lo que se considera el patrimonio cultural de la nación⁸.

El primer problema de esta situación es la noción de patrimonio que rige al INAH. Enrique Florescano propone en su texto sobre el patrimonio de México, (Florescano, 1997: 14-18) que la idea de patrimonio nacional y los programas encaminados a su protección, estudio y difusión han estado regidos al menos por cuatro factores. Primero, hace notar que “cada época rescata de forma distinta a su pasado y realiza una selección de los bienes que posee, en un proceso continuo de identificación del patrimonio y de reconocimiento contemporáneo de los valores del pasado”. Segundo, que la selección y “el rescate⁹ de los bienes patrimoniales se realiza de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes, que por fuerza resultan restrictivos y exclusivos” (Florescano, 1997:18), lo nacional aparece así como una construcción, como una pugna por hacer que unos valores sobresalgan sobre otros. Es decir, que la idea de nación que resulta es una elaboración construida a base de selecciones que visibilizan unas características particulares para elevarlas al grado de representativas. Tercero, que el Estado mexicano define el patrimonio a partir de distinguir lo universal de lo particular, o “idiosincrásico”. Y por último, que el patrimonio nacional es un producto de un proceso histórico, es una realidad que se va conformando a partir del rejuego de los distintos intereses sociales y políticos de la nación, “por lo que su uso también está determinado

⁸El INAH es responsable de más de 110 mil monumentos históricos construidos entre los siglos XVI y XX y 29 mil zonas arqueológicas registradas en el país; tiene a su cargo 116 museos divididos en museos nacionales, regionales, locales, de sitio, comunitarios y metropolitanos.

⁹Llama la atención que Enrique Florescano utilice la palabra rescate para nombrar la práctica de patrimonialización, remite por supuesto a la lógica de las prácticas arqueológicas que dieron origen a los primeros museos en el país y al origen mismo del INAH.

por los diferentes sectores que concurren en el seno de la sociedad” (Florescano, 1997: 14-18).

El discurso de Enrique Florescano plantea el concepto de patrimonio a la luz de las demandas actuales de grupos sociales que hacen uso del patrimonio nacional, ya fuera por su cercanía a los sitios patrimoniales o por la incorporación del llamado patrimonio inmaterial al concepto. Situación que ha puesto sobre la mesa, la relación entre los objetos que produce una sociedad, la cultura (conocimientos, tradiciones, rituales, prácticas) y las políticas públicas. Señala que “una de las mayores hazañas del Estado [mexicano] surgido de la Revolución de 1910 fue haber creado una noción de la identidad y el patrimonio nacionales e inducir su aceptación en la mayoría de la población” (Florescano, 1997:17). La discusión se ha dirigido a la incorporación de la cultura como patrimonio en los términos en que se venía utilizando para hablar del patrimonio arqueológico. Este discurso de Florescano se adscribe a la línea de argumentación que apela a que el Estado transforme sus formas de injerencia pero nunca pone en duda que deba ser el Estado el ente regulador de la forma en que se *rescata* o se recrea el patrimonio.

Es decir, Florescano no pone en duda la idea de lo nacional como concepto regulador del patrimonio. ¿Por qué no aparece como posible una reconceptualización del concepto en términos de lo regional y local? ¿Qué caminos se abren al pensar el patrimonio sin relacionarlo *per se* a la construcción de lo nacional? Uno de esos caminos es, probablemente, aquel en el que la noción de patrimonio nacional se actualiza en tanto formas discursivas cotidianas en la experiencia local de una comunidad. ¿Qué se construye al tomar un término que busca homogeneizarse pero que de *facto* se recrea y reconceptualiza en su uso? ¿Existen diferencias en la operación de distintas clases de patrimonios, por ejemplo, el patrimonio arqueológico, el llamado inmaterial o el patrimonio fotográfico? Este último, objeto central en esta investigación, se ubica en el panorama del patrimonio nacional.

Quiero hacer notar ados situaciones, primero que el origen del concepto de patrimonio en el discurso de lo nacional es identificable históricamente en las discusiones sobre la conformación de la nación después de la llamada Revolución Mexicana de 1910, lo que ahora se reconoce como un proceso de legitimación, a veces violento y a veces marcado por el consenso entre algunas visiones y la participación de distintos grupos;

segundo, que se trata de un proceso. De ahí que sea necesario hablar de patrimonialización en vez de patrimonio y de archivación en lugar de archivo.

Existe una especificidad en la práctica fotográfica relacionada al patrimonio en México. La práctica antropológica¹⁰ en México (y en otros países) utilizó desde el siglo XIX la fotografía como instrumento para el registro de los grupos indígenas y de los monumentos; lo que conllevó a su incorporación en la lógica de resguardo burocrático una vez que se institucionalizó la disciplina antropológica como de interés nacional. Se fue conformando una colección fotográfica en las distintas dependencias del INAH. En 1976 el gobierno federal adquiere el Archivo Casasola¹¹, lo que incrementa considerablemente el archivo tanto en número como en interés. Es hasta 1993 que a partir de las experiencias de la Fototeca de Culhuacán y la Fototeca Nacional, se crea el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), con el objetivo de “normar y coordinar la conservación, catalogación, digitalización y reproducción de los archivos fotográficos bajo custodia del INAH”¹². En el sitio de internet del Sistema de Fototecas se afirma que el SINAFO forma parte de la Coordinación Nacional de Difusión del INAH y actualmente son veintinueve los archivos fotográficos que integran el Sistema Nacional de Fototecas, veinte de los cuales pertenecen al INAH y nueve a otras instituciones públicas y privadas. Advierte también que el SINAFO “custodia” alrededor de dos millones quinientas mil piezas fotográficas, obra de más de dos mil autores, con una cobertura que abarca desde la década de los cuarenta del siglo XIX hasta nuestros días. Es así que la fotografía se incorpora al concepto de patrimonio que defiende, promueve y resguarda la institución nacional de historia y antropología, el INAH. Sin embargo, como se verá en el

¹⁰Sobretudo los fotógrafos enviados por las compañías extranjeras para fotografiar sus intereses comerciales en el país. Como es el caso de Désiré Charnay, Alfred Saint-Ange Briquet, Charles B. Waite, Winfield Scott y Guillermo Kahlo. (Véase el texto de *Briquet en México* de Alejandra Padilla Pola en [<http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/#contenido;id=MXIMHDL-PublicacionesYVinculos-Briquet>] y el texto *Désiré Charnay* de Julieta Martínez en [<http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/#contenido;id=MXIMHDL-PublicacionesYVinculos-Charnay>].

¹¹ El Archivo Casasola se forma a partir del trabajo como fotoperiodista de Agustín Víctor Casasola en la última década del siglo XIX, posteriormente se fue conformando por fotografías que Agustín Víctor y su hermano Miguel adquirieron de distintos fotógrafos. Fundaron juntos el estudio *Casasola Fotógrafos*. Se sabe de dichas incorporaciones aunque permea el hecho de que los Casasola nunca especificaron la autoría de las fotografías que adquirieron y que posteriormente se vendieron como Historias Gráficas. Las imágenes de este archivo familiar fueron explotadas también por Gustavo Casasola en la década de 1940 y por la familia Casasola hasta nuestros días, sobretudo las relacionadas con la Revolución Mexicana. (Cfr. Mraz, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, Duke University Press, 2009).

¹²<http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?id=11>, 15 de noviembre de 2011.

El primer capítulo de esta investigación no existe un concepto de patrimonio fotográfico definido, es a partir de legislaciones del patrimonio histórico y cultural, en general, que se lleva a cabo el trabajo sobre lo fotográfico en la Fototeca Nacional.

La carencia de legislación específica es un aspecto que se ha podido revelar en la realización del presente trabajo de investigación, lo que se puede considerar como un pequeño aporte para promover la discusión teórica acerca de la valoración como patrimonio de la fotografía en México. En este contexto es que el estudio de prácticas locales de patrimonialización de la fotografía toma relevancia, el reconocimiento de dichas experiencias puede contribuir a pensar en una legislación acorde a las prácticas e intereses reales de la ciudadanía que busca reconocer la práctica fotográfica como un fenómeno social significativo.

Para agregar a este tema, Guillermo Bonfil Batalla llama la atención sobre la relevancia de lo que se considera como patrimonial en términos de escala de valores de la cultura a la que se pertenece, “en ese marco se filtran y jerarquizan los bienes del patrimonio heredado y se les otorga o no la calidad de bienes preservables, en función de la importancia que se les asigna en la memoria colectiva y en la integración y continuidad de la cultura presente” (Florescano, 1997:32). En esta afirmación se revelan dos dimensiones sobre lo patrimonial, primero como bien heredado y segundo como bien heredado que se revalora como significativo. Ello bajo el entendido de que:

[...]hacemos los objetos y al mismo tiempo les otorgamos un significado en el contexto propio de nuestra visión del mundo[...] Los objetos ajenos, los que fueron hechos por “los otros”, tienen también significado para “nosotros” cuando pasan a formar parte de nuestro universo material o intangible [...] por lo que frecuentemente les vamos a otorgar un significado diferente del que se les signaba en su condición original, en el contexto significativo de su cultura de origen. En otras palabras reinterpretemos su significado (Florescano, 1997: 38-39).

En cuestión de resguardo, conservación, preservación y difusión de los archivos fotográficos, el INAH no es la única institución dedicada al asunto. En 2001, el Centro de la Imagen, perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, publica el *Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados en Fotografía* a partir de la relación que ha establecido con grandes, pequeñas y desconocidas fototecas. En la presentación de la publicación se afirma que el interés es “defender a los archivos

fotográficos de la destrucción, el abandono y el olvido” por lo que, consideran los realizadores del directorio, se debe hacer evidente la necesidad de fomentar el trabajo conjunto e interinstitucional, puesto que si “la memoria fotográfica es el efecto de la suma de muchos fragmentos, no puede ser sino un relato colectivo” (González, 2001:5).

El directorio incluye doce tipos de espacios que resguardan material fotográfico: archivos fotográficos y fototecas; archivos estatales y municipales; archivos privados; bibliotecas; centros culturales; centros de documentación e información; cinetecas y filmotecas; colegios, escuelas y universidades; INAH; institutos y centros de investigación; museos y galerías; y otros, que no entraron en ninguna de estas categorías. Se dejan fuera las colecciones particulares y colecciones de fotógrafos(González, 2001:7).¹³

Un rubro es el dedicado al origen del archivo en donde se pone en evidencia la consideración que se tiene respecto de la formación de las colecciones. Es de mi interés hacer notar que en el caso de los archivos municipales o estatales su formación se logra por donación de particulares. En algunos casos se hace notar la *iniciativa* de formar el archivo y no la forma en que los materiales llegaron a formar parte de dicho archivo. Hay una diferencia de matiz significativa. Por ejemplo, en el caso de la Fototeca de Veracruz se afirma que “se creó en 1988 con la iniciativa de miembros de la cultura de Jalapa y de la Ciudad de Veracruz” (González, 2001:21). Mientras que en todo el directorio sólo hay un caso en el que se señala el origen colectivo del archivo, se trata del Archivo Fotográfico de Tepeji del Río, Hidalgo: “el acervo se creó en 1990 con la recopilación del material gráfico que hicieron las familias del municipio para elaborar la monografía de Tepeji del Río” (2001:18). Su director, José Antonio Zambrano señala que “el material reunido para ilustrar la MTRH [Monografía de Tepeji del Río, Hidalgo] resultó tan rico y abundante que sirvió no sólo para ese fin, sino que hizo surgir un proyecto independiente: la creación del AFT [Archivo Fotográfico de Tepeji del Río]” (Zambrano, 2003:158). Más adelante analizaremos las implicaciones de nombrar la formación del archivo como “iniciativa” o como experiencia participativa. Lo que digo es que se trata de dos

¹³El directorio expone datos sobre el director, la ubicación física del archivo, contacto, origen del archivo, número de piezas que lo componen y requisitos de consulta de forma homogénea. Al parecer se trató de una investigación acotada donde se pedía el llenado de un formulario con esta información.

momentos que en el relato del archivo se significan con distinto peso según distintas experiencias de archivación, tal como da cuenta el directorio de fototecas en cuestión.

Es evidente que el *Directorio* perdería vigencia con el paso de los años, pero puede dar un panorama sobre la organización de los archivos fotográficos en México, que excede el intento de custodia del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO). Habrá que preguntarse por los procedimientos que generan la inclusión o exclusión del SINAFO, así como las diferencias entre las fototecas adscritas y aquellas que subsisten con sus propios medios y principios en diferentes aéreas como lo es la preservación y conservación, pero también la difusión y el acceso público a ellas.

Es así que la presente investigación se sitúa en la reflexión sobre lo que se construye a nivel local a raíz de repensar el concepto de patrimonio.¹⁴ Por lo que estudiar el desarrollo del interés en la fotografía como patrimonio fotográfico en su calidad de patrimonio local puede dar luces respecto a cómo se dialoga con la concepción de lo nacional de una forma específica, desarrollando disposiciones de conocimiento singulares y diferenciadas. Uno de los elementos que constituyen la experiencia es el discurso sobre ésta en su dimensión local, Llorenç Prats (*Concepto y gestión del patrimonio local*, 2005) indica que esta especificidad en la escala confiere al significado un carácter constituyente, porque éste se construye en las relaciones intersubjetivas a la luz de diversas necesidades e intereses del presente. Sin duda, es necesario hacer un análisis de sus propios discursos sobre lo comunitario, cómo se configuran, a qué interpelan, quiénes enuncian. Prats señala algunas cuestiones interesantes para abordar la cuestión de lo local:

Quando hablo, pues, de patrimonio local, me refiero preferentemente, de un modo paradójico, a las localidades sin patrimonio, o, mejor dicho, a la localidad con referentes patrimoniales de escaso interés más allá de la comunidad [...] ¿no podría decirse que todo patrimonio activado, o más propiamente, toda activación patrimonial, es o bien local, o bien localizado? Considerando lo anterior ¿Cómo actúan los procesos de patrimonialización a nivel local? ¿Cuáles son sus especificidades?(Prats, 2005:19).

¹⁴En el caso de la fotografía se deben considerar una multitud de dimensiones, que si bien se pueden ordenar bajo la óptica del patrimonio no es esa su única forma de operar. Hay que precisar su dimensión de producto cultural, patrimonial o no, es decir, su condición de artefacto como desarrollo tecnológico que la sitúa en un momento histórico determinado a la par de las concepciones filosóficas que sobre la fotografía marcaron sus orígenes. La vindicación de la imagen fotográfica como copia fiel de la realidad es una de ellas, que a su vez dialoga con la dimensión simbólica de lo contenido en los haluros de plata del objeto fotográfico.

Ahora bien, habrá que acotar la discusión que propone Prats, y preguntar ¿qué lugar de significación tiene la archivación comunitaria de fotografías como parte del proceso de patrimonialización? Primero habría que resolver lo que se entiende por archivación comunitaria. Definición que deberá estar compuesta por una descripción y un análisis del sentido de la experiencia, es decir, porqué, para qué y cómo se archiva. Esas respuestas darán pie a pensar sobre la significación de prácticas locales de historizar donde el discurso de la memoria emerge con la reivindicación de la *tekné* fotográfica como soporte.

ARCHIVO Y ARCHIVACIÓN

En el segundo capítulo tomo como punto de partida para analizar una peculiaridad del proceso de patrimonialización: la archivación, la discusión sobre el concepto de archivo que Jacques Derrida (*Mal de archivo*, 1997) propone para ir más allá de la experiencia de memoria y el retorno al origen, aunque hay que tener presente, tanto como sea posible, el origen etimológico de *arkhé* que nombra a la vez el comienzo y el mandato. La discusión se propone a partir del análisis de las operaciones discursivas del proyecto del archivo fotográfico del Museo de Ciudad Mendoza.

La siguiente afirmación resume la problematización de Derrida que busco retomar:

las condiciones de archivación implican todas las tensiones, contradicciones o aporías [...] especialmente aquellas que hacen de aquello un movimiento de promesa y de porvenir, no menos que de registro del pasado, el concepto de archivo no puede sino guardar en él.. un peso de impensado [...]en resumen, todo lo que vincula el saber y la memoria a la promesa (Derrida, 1997:17).

A partir de esta discusión habrá que pensar ¿cómo se puede entender la archivación contemporánea de fotografías en el contexto de las nociones del patrimonio y lo comunitario siendo que la creación de imágenes fotográficas es ya un proceso de archivación, que el objeto fotográfico forma parte de una historia de archivación personal, familiar y a veces nacional? Pero sobretodo, pensar la archivación en relación a la promesa de archivar, promesa que se efectua en la convocatoria a formar un archivo fotográfico comunitario.

Derrida aborda al archivo como acción, lo cual Michel Foucault ya había trabajado en su *Arqueología del saber* (1970), al definir el concepto en términos de procesos de enunciación. Como enunciado-acontecimiento:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares, pero el archivo es también lo que hace que [...] se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas[...] El archivo no es lo que salvaguarda [...] el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil es evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento [...] define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento (Derrida, 1997:17)

Foucault construye una definición a partir de nombrar lo que no es, ello importa porque da cuenta de visiones contrarias, de otra tradición que suele relacionar al archivo como “salvaguarda del acontecimiento del enunciado para las memorias futuras”, como objeto que hace posible la resurrección del pasado.¹⁵ Con ello no niego, como Foucault tampoco lo hace, la relación de memoria y archivo, y de los discursos sobre ellos. Lo que interesa de la propuesta de Foucault es reconocer el archivo como práctica discursiva que ha jugado un papel importante en la legitimación de las memorias como relatos válidos (en tensión) que permiten el conocimiento histórico. Relatos que aparecerían como objetivos (objetos) para la producción del archivo. De ello da cuenta Paul Ricoeur cuando reflexiona sobre memoria, historia y olvido:

Aquí subrayaremos los rasgos por los que el archivo constituye una ruptura respecto al rumor del testimonio oral. Pasa al primer plano la iniciativa de la persona física o moral que intenta preservar las huellas de su propia actividad; esta iniciativa inaugura el acto de hacer historia. Viene luego la organización, más o menos sistemática, del fondo así separado. Consiste en medidas físicas de preservación y en operaciones lógicas de clasificación que incumben, si es preciso, una técnica elevada al rango de archivístico. Ambos procedimientos se ponen al servicio del tercer momento, el de la consulta del fondo dentro de los límites de reglas que autorizan el acceso al mismo (Ricoeur, 2008 [2000]: 218-219) .

La anterior descripción de Ricoeur de la archivación desde una práctica técnica que se basa en el recocimiento de los procedimientos archivísticos formales como pautas de descripción, fue útil para el análisis de las experiencias del presente estudio, lo cual es relevante para comprender los discursos del archivo comunitario que configuran la figuración de lo local. Los momentos que menciona Ricoeur como ruptura del testimonio oral, como ruptura instauradora diría Derrida, tales como la iniciativa de formar un archivo, la organización de los elementos archivados y la práctica de consulta aparecen así no como pasos de una lógica archivística en el sentido técnico sino como elementos

¹⁵Visión que se desarrolla en la presente tesis a partir del patrimonio nacional en México.

sujetos al análisis para la comprensión del proceso de archivación en un sentido complejo y significativo.

SOBRE LO COMUNITARIO

En cuanto al concepto de comunidad busco primero esa noción que parece permea la práctica de la museografía comunitaria, Georgina DeCarli usa el término en dos sentidos que se relacionan directamente con la práctica museística. Primero la que denota a grupos o sectores de la sociedad que comparten intereses, vocabulario especializado y desarrollan actividades conjuntas como lo son las comunidades académicas, científicas o deportivas (De Carli, 2006:19); segundo, reconoce la acepción que fue introducida por el sociólogo Ferdinand Töennies en 1887, el cual contrapuso el término de comunidad al de sociedad:

[...] la comunidad aparece como un vínculo sentido como anterior a los miembros que la constituyen, en que aparece evidente que la conducta y los deseos individuales se rigen por los del conjunto. Se apoya la comunidad en la inclinación, el amor y aún en la racionalización de estos afectos como sentimiento de deber(De Carli, 2006:20).

DeCarli reconoce con ello que la comunidad hace uso permanente de un espacio donde el grupo establece sus contactos y coherencia interpersonal, que permite diferenciarlo espacialmente de otros grupos.

Este concepto de comunidad emerge desde el discurso del museo y de los procesos de patrimonialización. Sitúa a la comunidad como un actor social acotado en tanto construye los lazos que lo significan en este contexto local. Por lo que podemos deducir que al hablar de museo, archivo o pedazo de tierra comunitarios se refiere a un estado de agrupación social que construye sus lazos de relación afectiva y espacial. El matiz está en la significación sobre la temporalidad y el espacio que se considera configuran los lazos de una agrupación, así que propiamente un archivo es comunitario para los individuos que *participan* en la archivación.

Surgen algunas interrogantes respecto a las distintas dimensiones de esa construcción, por ejemplo, sobre el papel que tiene la enunciación, es decir ¿qué vínculos previos existen para la agrupación comunitaria? y ¿qué vínculos se enuncia que existían para legitimar tal condición? Pensando específicamente en la archivación de fotografías ¿qué atributos se le otorgan a la práctica fotográfica en función de la exigencia de construcción de vínculos previos que instituyan comunidad?

Finalmente será la discusión con la perspectiva que Claudia Mónica Salazar Villava expone en el artículo *Comunidad y narración: la identidad colectiva* (Salazar, 2011:93-11) la que contribuya a reflexionar el planteamiento del primer capítulo como una mirada sobre la comunidad y lo comunitario desde la narración, en cuanto forma en que la experiencia puede comunicarse en devenir común. Esta perspectiva resalta el lugar de enunciación formal, el *nosotros* al que sólo puede apelarse como una conexión entre el decir y el ser, así como entre la discursividad y la acción en cuanto potencias subjetivas. En el tercer capítulo se pondrán en evidencia la existencia de diferentes sujetos de enunciación que emergen en la experiencia de la archivación fotográfica de carácter comunitario.

Es así que el análisis propuesto, realizado en el tercer capítulo, se centra en el fenómeno de archivación, no en el sentido puramente administrativo (lo que implicó un análisis parcial de políticas públicas) y ni siquiera en el sentido estrictamente indicial (que conllevaría un estudio historiográfico de los hechos fotografiados en relación a los hechos históricos), sino en el sentido del archivo complejo; experiencia de archivación significativa que da como resultado la figuración de lo local.

Finalmente, hay que reconocer que el objeto de estudio de este trabajo y su historiografía se ubica en términos de los estudios poscoloniales y de la subalternidad. Me sitúo en la discusión que propone Mario Rufer sobre la posibilidad del discurso de la experiencia (Rufer, 2010) que ahonda en la problemática de la interpretación sobre las respuestas a las preguntas “¿Quién habla por quién en el discurso que constituye y construye la narración del pasado? ¿Quiénes pueden hablar? ¿Cómo se configura el lugar donde se autoriza el habla sobre el pasado, plasmado en producción de historia?”¹⁶

¹⁶Recupera el concepto de David Cohen de *producción de historia* “como un marco de referencia que ensancha los sentidos convencionales de la historia y la historiografía- refiere a los modos de procesar el pasado en sociedades y contextos históricos de todo el mundo, y a las luchas por el control de voces y textos en innumerables espacios, las cuales animan estos procesos de conocimiento del pasado. Este campo de práctica, la producción de historia, abarca desde las convenciones y paradigmas sobre la formación del conocimiento y textos históricos, hasta las sociología que organizan los proyectos y eventos historizantes, incluyendo exhibiciones y conmemoraciones; comprende desde la estructuración de formas de conservación de registros (...), hasta la conformación de modelos y fuerzas que subyacen a la interpretación; desde la recepción social en el manejo y la respuesta a las presentaciones del conocimiento histórico, hasta las contenciones y luchas que evocan y producen textos y literatura histórica” Cohen, David W, *Further thoughts on the production of history*, (p. 300-301) en Sider, Gerald y Smith, Gavin (editores), *Between history and histories. The making of silences and commemoration*, University of Toronto Press Incorporated, Canadá, 1997 (traducción de Mario Rufer).

Estas preguntas se adscriben a las realizadas por la Escuela de Estudios Subalternos¹⁷ que pusieron a debate los supuestos logros de la ciencia histórica del siglo XIX. Es en ese contexto que el problema de la fijación de la experiencia y el intento por la incorporación de otras experiencias se resolvió en la fuente y el correspondiente archivo.

La posición en que se sitúa este trabajo retoma lo expresado por Chakrabarty respecto a que:

la historiografía subalterna implicaba necesariamente una separación relativa de la historia del poder desde cualquier historia universalista del capital; se constituía una crítica de la nación como forma y una interrogación de las relaciones entre poder y conocimiento (es decir, del archivo mismo y de la historia como una forma de conocimiento (Chakrabarty, 2010:31).

Porque aunque propiamente no se trata de desarrollar un estudio historiográfico, considero que toda investigación en el campo de la investigación social debe tener clara la historiografía que constituye su archivo. Así entonces procedo a la selección de un horizonte dialógico: nacional-local, archivo-patrimonio nacional/archivo-patrimonio local, archivo-poder/archivo abierto, ubicado este horizonte en el contexto de patrimonialización y archivación en México. Esta selección más que operar de forma binaria busca poner en evidencia las tensiones conceptuales que rigen las experiencias locales en los archivos fotográficos comunitarios.

Así, la perspectiva de los estudios subalternos me permitió hacer una lectura de la conceptualización sobre el archivo, que hay que reconocer yo retomo de la discusión de la academia francesa: Foucault, Derrida y Ricoeur, con el interés de elevar a grado de objeto de investigación la dimensión experiencial del archivo: el proceso de enunciación y la significación de la experiencia.

Finalmente, los resultados de esta investigación permiten complejizar futuros trabajos sobre la forma en que se recopilan, difunden y reapropian las imágenes fotográficas en contextos locales, pero también en las instituciones del Estado. En

¹⁷ En el marco del uso de “subalterno” en el discurso académico, son los *Subaltern Studies* o la llamada Escuela de Estudios Subalternos la que propone un uso sistemático con el objetivo de “relevante y revelar” el punto de vista de los subalternos, Modonesi reconoce que el término permitió profundizar y problematizar el conocimiento histórico en el caso hindú. Entre otras ideas, rechazaba la idea de una conciencia estrictamente racional ubicada en el pensamiento occidental, por lo que la recuperación de las tradiciones premodernas de la India se convirtió en la reivindicación de la historia en los ámbitos de la acción colectiva y de la política (Cfr. Modonesi, Massimo: “Subalternidad”, en *Subalternidad, antagonismo, autonomía*, CLACSO-Prometeo, Buenos Aires, 2009).

ocasiones las conclusiones obtenidas se exponen en forma de advertencia, una suerte de panorama inicial que sirve también para la autocrítica de las experiencias de archivación en nuestro país, en las cuales también he participado.

CAPITULO I. PATRIMONIALIZACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

[Siguiendo a Partha Chatterjee]. “Los subalternos imaginan la nación de otra manera y el reto académico radica en estudiar las diferentes formas de figuración de la misma”¹⁸

Escribir sobre patrimonio fotográfico en México debe realizarse desde distintas perspectivas, lo cual permite reconocer contradicciones y continuidades. El tema del patrimonio en este país, en sus distintas especificidades, atraviesa ciertas problemáticas sobre identidad, memoria, historia e institucionalidad de la misma. Por ello el concepto se relaciona con la comprensión de la conformación de la noción sobre la nación mexicana y las distintas experiencias alrededor de la noción. Por lo pronto, identifico dos perspectivas que son fundamentales para comprender la relación entre el archivo fotográfico, la comunidad y la nación. Una, que parte de comprender el proceso de legislación nacional (en diálogo con las recomendaciones internacionales) respecto a lo que el Estado mexicano concibe como patrimonio y desde el cual desarrolla normativas para su identificación, gestión y preservación. Otra, en la que el patrimonio se concibe como un concepto que opera en distintos niveles: primero, inmerso dentro de los discursos cotidianos de ciertas experiencias sociales de significación; y segundo, como abstracción desde la investigación social con la cual operamos para conocer la operación de su significación.

Es decir, parto de reconocer que existe algo que se hace llamar patrimonio, realidad desde la cual se opera en la creación y regulación de experiencias, se trata de una abstracción que significa de formas distintas según el contexto y la relación con otros contextos. Y, finalmente, ¿qué es una categoría para realizar el análisis de las relaciones de significación del patrimonio, pues articula lo local y lo nacional cuando se atraviesa por la valoración de la práctica fotográfica.

¹⁸Vich, Víctor en “Presentación” en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, 2011.

No se trata de encontrar una definición, sino sus distintos ordenamientos; en el caso de la presente investigación, de la archivación fotográfica comunitaria en la que el patrimonio aparece como eje articulador que da sentido a la experiencia de crear identidades locales y nacionales.

LEGISLACIÓN DE LA EXPERIENCIA Y LAS PUGNAS POR EL PATRIMONIO.

La caracterización de la imagen y el objeto fotográfico como patrimonio no está escrita como tal en la legislación mexicana que regula el patrimonio nacional. Ello redundaría en lo que analiza la investigadora Lourdes Roca cuando habla de la importancia del patrimonio fotográfico para la investigación social y la dificultad que existe para el acceso a los archivos encargados de su resguardo. El problema radica en la carencia de infraestructura de preservación y conservación, la escasez de catalogación y las políticas de difusión (Roca, 2005). Aquí emergen tres cuestiones que abonan a la reflexión sobre nuestro objeto de estudio: la valoración que se le da a las fotografías como parte del patrimonio nacional vinculado a la memoria, la identidad y la elaboración de discursos históricos basados en ellas no se encuentra formalmente en la legislación mexicana actual, sino que se apela a lo que se ha establecido del patrimonio en general para operar sobre la especificidad del patrimonio fotográfico; esa valoración provoca procesos de ordenamiento y acceso público supeditados a las condiciones de preservación de los objetos fotográficos; y por último, que la valoración y el ordenamiento de tales define a dos actores: uno que dispone dicha valoración y ordenamiento, y otro que puede acceder a esos objetos bajo una lógica del patrimonio.

En México, es la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia la que representa este proceso. Recordemos que ésta se crea formalmente después de que el gobierno mexicano adquiere el Archivo Casasola, posteriormente fue aumentando su acervo por la integración de otros fondos fotográficos (véase Anexo 2). Ésta adquisición tiene sentido conforme a un proceso de valoración más amplio que se irá abordando a lo largo de este capítulo.

Al respecto, John Mraz hace un recuento de lo que llama la historia gráfica en México (Mraz, 1996), en el que aborda la relación entre historia nacional y fotografía. Para sus objetivos analiza el abordaje de la historia de México en las publicaciones del archivo

Casasola¹⁹, lo que es de interés es la revelación de la relación entre la producción fotográfica de la familia Casasola con la historia oficial y su subsecuente valoración como producción de interés patrimonial para la nación²⁰. Esta cuestión tiene sus especificidades, no se trata de los objetos fotográficos en general, sino de un proceso de patrimonialización de la producción fotográfica de ciertos autores, productores o empresas productoras.

La creación de la Fototeca Nacional y los discursos sobre la patrimonialización de la fotografía en México se enmarcan en la legislación sobre el patrimonio que se suscribe a las políticas internacionales de la UNESCO, políticas que sin embargo tienen larga data en la tradición de formación de la identidad nacional,²¹ pero, como mencioné anteriormente no existe una definición del patrimonio fotográfico.

Sin embargo se puede considerar la definición general del patrimonio elaborada en la Conferencia mundial sobre las políticas culturales de la UNESCO (México, 1982) como punto de partida para la discusión sobre la operación del discurso oficial mexicano respecto a la fotografía. En la Declaración de México sobre las políticas culturales se define que:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma

¹⁹ Al análisis de las publicaciones de compilaciones fotográficas hay que agregar las imágenes que bajo la firma Casasola se publicaron en su contexto original, es decir en los periódicos y revistas ilustradas de principios del siglo XX. Como referencia véase Mraz, J., 2009. *Looking for Mexico. Modern Visual culture and National Identity*. Estados Unidos de Norteamérica: Duke University Press; y Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio, "A fresh look at the Casasola Archive", *History of Photography*, vol. 20, núm. 3, 1996, p. 1994. Véase también el texto inédito de Miguel Ángel Berumen realizado *ex profeso* para la exposición "La descolonización de la mirada" en el Museo de la Revolución, Ciudad de México.

²⁰ Las publicaciones del archivo Casasola son: de forma independiente publican el *Álbum histórico* (Agustín Víctor Casasola) en 1921 y en la década de los cincuenta, *Efemérides ilustradas del México de ayer* (Gustavo Casasola); con apoyo institucional publican en 1960. La serie *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana* (reeditada en 1973); en 1970 *Seis siglos de historia gráfica de México* (reeditada en 1989 por el CNCA); en 1982-83 *Memoria y olvido* por la Secretaría de Educación Pública, 15 volúmenes coordinados por Martín Casillas y publicados por el Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación (AGN); en 1985 *Así fue la Revolución Mexicana*, consta de 8 volúmenes publicados por el Senado de la República-SEP y con fotografías de los Casasola ubicadas en el Archivo Salvat; en 1987 la serie *Biografía del poder*, con el apoyo de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos y publicada por el Fondo de Cultura Económica, 8 volúmenes coordinados por Enrique Krauze e investigación iconográfica de Aurelio de los Reyes; en 1988 *Historia gráfica de México*, 10 volúmenes publicados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y coordinados por Enrique Florescano, y Héctor Aguilar Camín; en 1989-92, la serie *Veracruz, imágenes de su historia*, coordinada por Ana Laura Delgado, la cual constó de 8 volúmenes, publicados por el Archivo General del Estado de Veracruz.

²¹ México firmó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural en 1984, y en 1994 obtuvo un lugar como miembro del Comité del Patrimonio Mundial. Desde entonces se difundió el uso del término en las instituciones culturales dedicadas a su definición y preservación. Hay que señalar que en México se llevaban a cabo políticas estatales para seleccionar y cuidar bienes culturales desde el siglo XIX.

popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas²².

Ésta definición se enmarca en la capacidad que los estados firmantes asumen respecto a la posibilidad misma de definir respecto a lo que ocurre en su territorio. En la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural celebrada en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su diecisieteava reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972 el artículo cuarto la define como una obligación:

Cada uno de los Estados Partes en la presente Convención reconoce que la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio, le incumbe primordialmente.²³

Mientras que el artículo quinto puntualiza se trata de una obligación que se asume *con objeto de garantizar una protección y una conservación eficaces y revalorizar lo más activamente posible el patrimonio cultural y natural situado en su territorio, es fundamentalmente en el inciso A de este artículo donde se definen los actores del patrimonio en su proceso de valoración:*

[...] y en las condiciones adecuadas a cada país, cada uno de los Estados Partes en la presente Convención procurará dentro de lo posible.

a) Adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general.²⁴

²² Conferencia mundial sobre las políticas culturales, Reunión de la UNESCO en México D.F. del 26 de julio al 6 de agosto de 1982 consultado en

[http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf]

²³ Actas de la Conferencia General 17a reunión París, 17 de octubre - 21 de noviembre de 1972, Volumen 1, Resoluciones Recomendaciones, en

[<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114044s.pdf#page=139>].

²⁴ *Ibid.* Entre los documentos jurídicos más representativos que se han redactado para la definición y legislación del patrimonio destacan la Ley de Nacionalización de los bienes de las asociaciones religiosas (1859); la Ley de Bienes Nacionales (1874); la que decreta la propiedad de la Nación sobre monumentos (1897); la legislación sobre bienes inmuebles de la Federación (1902); la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales (1914); la Ley sobre la Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos y Artísticos (1916); la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural (1934); la nacionalización de bienes que reglamenta el artículo 17 constitucional (1940) y las legislaciones generales de bienes nacionales (1941-1944). Más tarde se gestionó el decreto de modificación a la fracción XXV del artículo 73 constitucional (1966); la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación (1970); la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación (1970); la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas arqueológicas, Artísticas e Históricas y su reglamento (1972 y 1975), junto con la adición al artículo 39 bis

Una de las instituciones encargadas de llevar a cabo estas políticas es el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el INAH, creado por decreto del presidente Lázaro Cárdenas en 1939, como parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) pero con personalidad jurídica y patrimonio propios. En el artículo segundo de la ley de su creación se establece que:

Son objetivos generales del Instituto Nacional de Antropología e Historia la investigación científica sobre Antropología e Historia relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto.²⁵

Más adelante puntualiza que dentro de sus funciones se encuentra:

XIII. Establecer, organizar, mantener, administrar y desarrollar museos, archivos y bibliotecas especializados en los campos de su competencia señalados en esta ley.

XIV. Formular y difundir el catálogo del patrimonio histórico nacional, tanto de los bienes que son del dominio de la nación, como de los que pertenecen a particulares.

Es así que una de las principales funciones del INAH es la definición de lo que es patrimonio y lo que no, para lo cual desarrolla actividades de investigación para la administración del mismo, en distintas áreas que van de la selección, a la preservación y difusión. Como se puede observar en la descripción de funciones, existe una ponderación hacia aquello que configure la historia y la antropología oficial, cuidando la propiedad diferenciada entre particulares y el Estado. Es en esta definición que emerge la cuestión

(1993) que rige actualmente, así como la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1985) y el Reglamento del Consejo de Arqueología del INAH (1994). Véase Marco Normativo y Legal para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural de México y el mundo en

[<http://www.sectur.gob.mx/work/models/secturing/Resource/14197/3normatividad.pdf>].

²⁵ Ley Orgánica Del Instituto Nacional de Antropología e Historia publicada en el Diario Oficial de la Federación el viernes 3 de febrero de 1939. Ésta ley se complementa con la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (6 mayo de 1972) en la que se define el carácter de lo monumentos, se establecen las instituciones responsables de su cuidado, investigación y difusión y sus correspondientes atribuciones. En el artículo 38, sección II. Se incluye dentro del patrimonio monumental a los documentos y expedientes que pertenezcan o hayan pertenecido a las oficinas y archivos de la Federación, de los Estados o de los Municipios y de las casas curiales.

del archivo como parte del proceso de selección y descarte de lo patrimoniable. En la superficie pareciera se trata de listas, catálogos y enumeraciones; de lo que se trata es de un proceso de valoración y descarte que toma forma en archivos y bibliotecas.

Al respecto de estas políticas sobre el patrimonio en México, Maya Lorena Pérez Ruiz hace un análisis en su texto *Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas* (2012). En él encuentra una relación directa entre la consolidación de la nación como reto del Estado mexicano en los siglos XIX y XX en el contexto de poblaciones de diversas culturas e identidades fundadas en intereses locales más que en relación a un proyecto de nación amplio y general. Afirma que bajo esa perspectiva se *construyeron imaginarios y se establecieron instituciones y políticas federales para conseguir ese objetivo de unidad y hegemonía* (Pérez, 2012: 30). Podemos concluir entonces que hablamos de un proceso en donde la cultura se institucionaliza bajo la forma del patrimonio, producto de una selección, compilación y recreación de los elementos que, a juicio de un sector políticamente importante, establecerían la base de memoria histórica supuestamente común de los mexicanos.

Pérez Ruiz ubica en este contexto el concepto de patrimonio cultural, que no nace con ese nombre, que se refiere al valor simbólico que se otorga a ciertas producciones culturales con el objetivo de reproducir cierto sistema de significación (Pérez, 2012:31). Aquí ocurre simultáneamente una naturalización del concepto en donde se ocultan los procesos y criterios con los cuales han sido seleccionados, conservados y difundidos como valores nacionales. Bajo la lógica de la representación de los intereses colectivos en las instituciones no se explica quiénes son los agentes que los han seleccionado y mucho menos que dichas elecciones ocultan las diferencias sociales y culturales entre los diversos creadores de los bienes patrimoniales; por otra parte, se velan los intereses contradictorios entre los grupos sociales que se disputan los derechos y los beneficios generados por tales bienes.

Sin embargo, la institucionalización del patrimonio por el Estado nacional es sólo una de sus dimensiones: la del proceso de institucionalización de la nación; una perspectiva en donde la protección del patrimonio cultural se concibe como propiedad intrínseca de la nación, capaz de incluir cualquier bien creado por sus miembros bajo la lógica de ser reflejo de la riqueza histórica y cultural de todo el país. Existen, sin

embargo, procesos de patrimonialización desde otros escenarios; experiencias tanto de lucha por la inclusión dentro del archivo del patrimonio nacional como de pugnas por la defensa de ciertos bienes como propios, en contextos de incidencia local y regional.²⁶

Es así que, la cuestión del archivo fotográfico se encuentra atravesada por procesos de patrimonialización locales, regionales y estatales que se ponen en evidencia cuando se analiza el proceso de archivación, los cuales se superponen en las experiencias concretas. Por ahora es prudente identificar tres etapas generales de dichos procesos: la patrimonialización como la puesta en valor simbólico y económico de un objeto; la archivación como sistema de ordenamiento; y la puesta en acceso como forma en que visibilizan o invisibilizan las anteriores etapas.

Un referente para entender el contexto de elaboración de los discursos sobre el patrimonio fotográfico es la forma de operar de la Fototeca Nacional, en donde emerge el patrimonio como puesta en valor simbólico, de propiedad y de usufructo económico. En la página web de la fototeca²⁷ se advierte que *el Estado Mexicano es el propietario legal de las imágenes contenidas en el presente catálogo electrónico, bajo la titularidad del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, debido a que:

La reproducción por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricos y la Ley Federal del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser aprobada por el INAH y el titular del derecho.

De tal forma:

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, por cualquier medio o procedimiento, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del editor, en los términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables [...] en caso de requerir alguna imagen, deberá cubrir el importe correspondiente, según la Ley Federal de Derechos de Autor en sus términos vigentes en México [...] las autorizaciones de reproducción de imágenes se otorgan para un fin determinado

²⁶ Un ejemplo de estas experiencias de inclusión-exclusión del patrimonio dentro del relato de lo nacional es la afirmación que realiza el cronista del municipio de Candelaria, Campeche. Álvaro López Zapata declara que es en Tzahá el lugar donde supuestamente fue asesinado el emperador azteca Cuauhtemoc; más allá de la comprobación del hecho histórico, tal aseveración se da en el contexto de inscribir al municipio dentro de la historia nacional buscando mostrar la relevancia de la particularidad de que se trate de ese y no otro lugar en donde sucedió tal acontecimiento.

²⁷ <http://www.fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>

Más que una normativa de uso, estas políticas de acceso son un correlato de la adscripción a una forma de operar del patrimonio acorde con el objetivo de *atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva*²⁸. ¿Qué función en la vida colectiva tiene el patrimonio fotográfico que se gestiona bajo las normativas que acabo de exponer? La respuesta se encuentra en diálogo con otras realidades, otras experiencias en contextos donde existen también procesos de archivación y patrimonialización: el contexto de la archivación comunitaria de fotografías en donde el importe económico de uso sería aberrante.

Ello se explica por el grado diferenciado de institucionalización del patrimonio, el proceso de inscribir en el discurso del patrimonio local o regional a las imágenes y a los objetos fotográficos conservados en el álbum familiar (o ubicados en la pared, el baúl y el ropero doméstico) responde a una experiencia diferenciada de archivación; aquella que es capaz de hacer la inscripción tiene un grado mayor de institucionalización. ¿Qué quiere decir esto? Primero, que la patrimonialización no es un proceso exclusivo de las instituciones oficiales, sino que conviven diversos procesos de forma simultánea. Y así, en tanto existen procesos diferenciados es que pueden incidir unas experiencias sobre otras. Lo que quiero decir es que la relación con el patrimonio que establece el Estado no es la única posible y en tanto reconozcamos eso podremos analizar y valorar el tipo de relaciones sociales que se proponen al definir una forma u otra de reconocer un patrimonio y acceder a él.

Por ejemplo, el álbum familiar y el álbum del fotógrafo aficionado son selecciones individuales que pretenden responder a un interés común de registro: la familia, el barrio, la comunidad, pero también un hecho histórico determinado (por ejemplo, la colonización de la selva en Campeche); dicho proceso es retomado bajo otra experiencia, la de la configuración del archivo comunitario. Es así que el patrimonio cultural se puede entender como la propiedad de (re) significación.

Entonces si la patrimonialización está ligada inevitablemente a la archivación, en el caso del objeto fotográfico ¿qué se patrimonializa y cómo se archiva? Para exponer el resultado de tal problematización se toma el caso de la revista *Blanco y Negro. Imágenes*, que abordo a continuación, ofrece la oportunidad de conocer un proceso distinto al de la

²⁸Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, 1972.

Fototeca Nacional, no sólo por producirse una relación distinta entre las instituciones oficiales y el archivo familiar, sino porque se separa la patrimonialización de la imagen del objeto fotográfico. En su forma de proceder, los realizadores del proyecto de la revista, se dedicaron a la digitalización de lo que comenzaron a llamar fondos familiares, de los once municipios del estado de Campeche. La propiedad (en el sentido de posesión) del objeto fotográfico no se vio transformada en la mayoría de los casos; las imágenes, sin embargo se colocaron en una lógica de sentido moldeable a los intereses de los responsables de la publicación de la revista. La idea de comunidad (en correlato con la de nación) emerge de la selección que las familias hacían de su propio archivo, de la curaduría de éste para la revista por parte de los responsables de la publicación y por su ubicación en relación a un relato escrito con el cual se acompañó a las imágenes en la publicación.

LA PERSPECTIVA LOCAL EN EL PROCESO NACIONAL. EL CASO DE LA REVISTA *BLANCO Y NEGRO, IMÁGENES*.

La revista *Blanco y Negro. Imágenes* surge como un proyecto conjunto entre el Centro INAH Campeche, el Instituto de Cultura de Campeche y la Universidad Autónoma de Campeche en enero de 2004 con la publicación de un número dedicado al municipio de Hopelchen. Este primero número afirma que surge como una inquietud del director del Centro INAH Campeche a raíz de una experiencia en una cantina de la Ciudad de San Francisco Campeche. Dicho relato se confirma en las entrevistas que realicé al propio Carlos Vidal Angles (ahora secretario de la Secretaría de Cultura de Campeche), a Marilyn Domínguez Turriza y a Juan Carlos Saucedo Villegas, encargados de la realización del proyecto. Este último refiere que:

En este que fue el de Hopelchen, yo nomás me enteré de que aquí nace la idea, no se si leíste la reseña, que empezó en una cantina, Cualquiera va a una cantina, ve fotos... ¿sabes qué foto fue? Es ésta. Entonces estaban [...] el director del INAH, el señor de aquí, el cantinero, le vieron la foto, porque hay muchas fotos... el origen fue ahí, entonces empiezan a alucinarsse, empiezan a decir ¿esa foto de quién es?, le preguntan al señor de la cantina. No saben dónde es. Y empezaron: es Dzibalchén, las mulas tienen nombre, ¿y cómo sabes?, le preguntan al dueño de la cantina, pues es que yo soy de allá, se les ocurre vamos a rescatar esto, y vamos a hacer una revista. Esa fue la idea. La idea fue tener el material y entonces ¿y

cuál va a ser el contenido? Que entonces fue el contenido, es muy arriesgado, la fotografía sin datos no tiene mucha validez, yo lo que les decía era que el contenido tenía que ser con las mismas personas, si le dejamos el número al cronista pues ellos van a hacer lo que quieren.²⁹

Así se propone la revista *Blanco y Negro. Imágenes* como proyecto que se dedique a lo que llaman el “rescate de la memoria gráfica-histórica”³⁰ a través de la investigación, la documentación y el registro digital. El trabajo se realizó recorriendo las principales comunidades de los once municipios de la entidad, para difundirse en una publicación periódica. Desde el principio se plantea la realización de once números, cada uno dedicado a un municipio con el objetivo de abarcar todo el territorio del estado de Campeche. Bajo esta lógica se construye la imagen de una revista que elaboraría una historia incluyente puesto que se apega a la organización territorial político administrativa³¹.

Se publican once números de enero de 2004 a diciembre de 2008. Los números se dedican a los municipios en el siguiente orden: Hopelchén, Champotón, Hecelchakán, Tenabó, Palizada, Candelaria, Calakmul, El Carmen, Calkiní, Escárcega y Campeche. Se trata de un total de 689 fotografías publicadas en un total de 454 páginas, acompañadas de 78 artículos de 58 colaboradores³². El total de fotografías publicadas pertenece a 93 fondos familiares distintos. (Véase Anexo 1.Tabla 4 y 5.) El tiraje inicial fue de 500 ejemplares y posteriormente de 1000 y 1500.

En la portada del primer número de *Blanco y Negro*, dedicado al municipio de Hopelchén se publicó una de las imágenes más antiguas que se localizaron, se trata de un retrato al ambrotipo. Se publicaron algunas imágenes de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, proporcionadas por el señor Arturo Solís Lara, habitante

²⁹ Entrevista a Juan Carlos Saucedo Villegas realizada por Tzutzumatzin Soto, Ciudad de Campeche, 23 de febrero de 2011.

³⁰ Saucedo Villegas, Juan Carlos, “Blanco y Negro, Imágenes: una experiencia en el rescate de fondos fotográficos familiares”. Ponencia presentada en el XIV Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural. “La fotografía, imagen y materia” 30 mayo de 2006.

³¹ El estado de Campeche tiene una extensión de 57 924 kilómetros cuadrados. Los once municipios están distribuidos en cuatro zonas geográficas y culturales definidas como: la zona del Camino Real, la zona de la montaña, la zona de la costa y la zona de los ríos.

³² Esta selección es parte del trabajo de digitalización del proyecto, el cual conformó un archivo digital de aproximadamente 7400 fotografías. Las dos instituciones encargadas del proyecto tienen una copia del archivo: el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Secretaría de Cultura. En el Archivo General del Estado se encuentra también una copia.

del municipio desde hace más de treinta años, dedicado a la recopilación, colección y registro de fotografías, tanto antiguas como contemporáneas.

Este número tiene la siguiente estructura en su contenido, la cual se sigue en el resto de los números de la publicación: un texto editorial usualmente a manera de introducción, en él se presenta el proyecto de la revista y sus objetivos; después un texto sobre el tema de la fotografía y su relación con la historia de los municipios; posteriormente un texto dedicado a la semblanza histórica del municipio. Este artículo es escrito por el cronista local; y se incluye un texto dedicado a un personaje local. En este caso se trata de una entrevista realizada al señor Arturo Solís Lara.

En este texto, llamado “Crónica a una entrevista. Arturo Solis Lara” se relata que el señor Solís siempre tiene en su negocio una cámara para captar cualquier acontecimiento o simplemente, como él dice: “llevar el registro de todos los menonitas que visitan su refaccionaria”. También menciona que cuenta con el registro de las personas que han fallecido en la población, de los grupos de extranjeros que han visitado Hopelchén, de las fiestas patronales y de otros acontecimientos importantes para la localidad.

El segundo número de la revista *Blanco y Negro. Imágenes* se dedicó al municipio de Champotón. Sigue la estructura antes mencionada, además de incluir la partitura original del “Danzón Champotón, de puño y letra del maestro Ramón Bocos Rosado”.

En el texto dedicado a la fotografía se habla de las imágenes que se encuentran en el Archivo General del Estado de Campeche, referentes al municipio de Campeche.

En la ponencia “Blanco y Negro. Imágenes. Una experiencia en el rescate de archivos fotográficos familiares” presentada por Juan Carlos Saucedo Villegas en el Segundo Encuentro de Conservación del patrimonio fotográfico, el 7 de noviembre de 2007. El autor hace notar que en el número tres de la revista Blanco y Negro, correspondiente al municipio de Hecelchakán,

[...]resaltan los fondos del Sr. Jorge Euán Tay y del Sr. Yanuario Guzmán Ortiz, quienes aportaron alrededor de 300 fotografías particulares y nos dieron importantes datos, muchas de estas imágenes se encuentran en condiciones inadecuadas para su manejo y copia, la mayoría están pegadas en puertas de roperos antiguos o debajo del vidrio de alguna mesa o escritorio, lo cual dificultó mucho su registro.

En el número cuatro de la revista, correspondiente al municipio de Tenabo, se publican imágenes de tres colecciones familiares: la colección propiedad del Sr. Carlos Marentes Sosa, quien puso a disposición más de 200 fotografías familiares, según refiere Juan Carlos Saucedo en la ponencia antes mencionada. Así como el acervo de la profesora Brunilda López Valle, quien colaboró en el reconocimiento de las personas que se encontraban en gran parte de las 250 fotografías que proporcionó. Por último se ubicó la colección de la señora Sandra Luz Muñoz Chulín, con imágenes inéditas de Tenabo.

Los números quinto y sexto corresponden a los municipios de Palizada y Candelaria, caracterizados por ubicarse en las orillas del río Usumacinta. En la revista se elabora una semblanza sobre uno de los vapores que fluía por el río Palizada, llamado “El Carmen”, el cual hacía el recorrido desde Villahermosa, Tabasco, con destino final en la desembocadura del río, en la Laguna de Términos, Isla del Carmen. En los textos se resalta el movimiento comercial a través del río.

En el municipio de Palizada, fue la colección de la familia Del Rivero la que aportó mayor cantidad de imágenes para constituir un fondo fotográfico para la revista. Un artículo se dedica a la semblanza de esta familia desde su llegada a la región en el siglo XIX, dando cuenta de su dedicación al comercio, instalaron la primera planta de luz, abrieron al público un salón de baile, una sala cinematográfica, se dedicaron a la zafra, a la ganadería, a la fabricación de ladrillo y hielo, entre otras actividades.

En el municipio de Candelaria se localizaron imágenes a partir de los años treinta, sobre el desarrollo y crecimiento de la población, escenas de la vida cotidiana y aspectos de la Finca Chiclera San Rafael, que perteneció a la Mexican Gulf Land and Lumber Company. La temática de esta revista se caracteriza por los testimonios en relación al Programa de Colonización que se efectuó a partir de 1963 en lo que es ahora el municipio de Candelaria. Sobre este proceso de colonización en la cuenca del río Candelaria, se ubicó la colección de la Señora Reyna Ibarra. Se publicaron algunas imágenes que muestran a los primeros colonos que se asentaron en las comunidades ejidales provenientes de la Comarca Lagunera, estado de Coahuila, hasta su llegada al río Candelaria, así como el proceso de integración a la región y su desarrollo posterior.

Además de la serie de fotografías se localizó un material audiovisual, se trata de un video en formato VHS de un documental sobre el proceso de colonización titulado: “Del desierto a la selva“, con un guión realizado por Emilio Carballido y fotografía de Alex Philips. Dicho VHS fue editado en formato DVD y distribuido por la Secretaría de Cultura del Estado de Veracruz.³³

A partir de este número se publica un suplemento, se trata de documentos o textos de anterior publicación que se localizaron en el proceso de archivación, y se consideraron de interés para su publicación.³⁴

El séptimo número es dedicado a Calakmul. El municipio es creado en 1996 y debe su nombre a la zona arqueológica de Calakmul y forma parte de la lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad desde junio del 2002. En este caso llama la atención que en los textos de la revista se considere una limitante lo reciente de la formación del municipio, por lo que se recuperan textos y registros fotográficos de los descubrimientos arqueológicos de sus principales sitios prehispánicos como Becán, Calakmul o Chicaná. Juan Carlos Saucedo señala: “no encontraríamos material suficiente para una publicación, ya que no existían comunidades asentadas sino a partir de finales de la década de 1960”³⁵.

³³ El material se tituló *El desierto quedó atrás. El éxodo del siglo XX. La colonización de Candelaria, Campeche, México 1963-1964*. Publicado el Programa de Desarrollo Cultural del Usumacinta integrado por Instituto de Cultura de Campeche (ahora Secretaría), el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco y el Consejo Nacional para la Culturas y las Artes (CONACULTA). En el material se reconoce que se rescató la mayor parte del material. Se puede observar un corte abrupto y al finalizar se adjuntan algunas de las imágenes del Fondo fotográfico de la Señora Reyna Ibarra ubicado para la Revista Blanco y Negro. Imágenes.

³⁴ La configuración de este suplemento configura la forma en que la realización de la revista realiza una separación entre la producción del discurso para la revista de aquel que fue realizado con anterioridad, lo que habla de un reconocimiento procesos diferenciados de archivación. Fueron cinco suplementos a partir del número de Candelaria. En éste se incluyó un fragmento del testimonio de Francisco López Serrano que había sido publicado por la editorial Diana bajo el título *Del desierto a la Selva* en 1984, 214-215 pp. Para el número de Calakmul se incluyó el contenido del primer número de la revista bimestral (de enero de 1950 a diciembre de 1951) publicada por “Compañías Madereras del sureste” titulado *Frente a la selva*. El texto se completó con algunas de las fotografías que acompañan originalmente al texto, y se agregaron imágenes del Fondo Orlando Rodríguez Batún localizado también para la revista Blanco y Negro. En el número de Carmen se incluyeron textos de la *Revista Brecha* publicada en 1950 de María Pacheco Blanco. En el número de Calkiní se publicó un texto de Alonso Reyes Cuevas sobre la Sociedad Cultural “Aurora” originalmente impreso en el Diario Novedades, en la sección pensamiento Campechano en noviembre de 1976. En el número de Escárcega se publicaron algunos materiales de los relatos compilados durante varios años por el señor Amelio Rodríguez López, sobre los habitantes que poblaron el municipio en los años cuarenta.

³⁵ Entrevista a Juan Carlos Saucedo Villegas realizada por Tzutzumatzin Soto, Ciudad de Campeche, 23 de febrero de 2011.

Sin embargo posteriormente se reconoce que antes de esa fecha se registra la comunidad de Zoh Laguna, antiguo campamento chiclero asentado en la selva desde los años treinta, que después se convirtió en un aserradero maderero. Dicho aserradero estaba conformado por un campamento con servicios disponibles para sus trabajadores y pertenecía a la compañía “Caobas Mexicanas”, la cual operaba también en el estado de Yucatán y en el entonces territorio de Quintana Roo.

De este número se ubicó que uno de los trabajadores fundadores, Rolando Rodríguez Batún, fotógrafo aficionado, retrató a la comunidad en sus inicios, la construcción de las casas, a los trabajadores (entre los que se encontraban personas de origen polaco), el proceso de tratamiento para la producción de chapa de caoba principalmente, su transportación, la apertura de brechas para la extracción de la madera, hasta las actividades cotidianas de la comunidad. La comunidad dio cuenta de la existencia de este fotógrafo, sin embargo la colección se ubicaba en manos de su esposa quien reside actualmente en el estado de Quintana Roo.

El octavo número corresponde a Carmen, en él se hace una reseña del municipio de El Carmen y se encuentran artículos sobre tres localidades del municipio: El Guanal, Atasta y Sabancuy. En el suplemento se reproduce parte de la revista Brecha de 1950. Siguiendo la estructura de la revista de publicar una historia de vida se retoma el testimonio de un descendiente de Juan B. Caldera Ynurrieta para hablar sobre su colección fotográfica La Trocha. Dicho personaje conforma este acervo a finales del siglo XIX con imágenes de Campeche en colodión húmedo. Esta persona, además, instaló en su domicilio el primer cuarto oscuro de revelado de fotografías en blanco y negro, utilizando negativos de cristal. Es considerado como el primer fotógrafo establecido de Ciudad del Carmen, quien reunió casi un centenar de fotografías elaboradas con negativos de cristal. Efraín Caldera Noriega refiere que de 1880 a 1935, Juan B. Caldera fotografió atardeceres, paisajes marítimos, embarcaciones, muelles, carretas, tranvías, calles de arena, jardines, edificios oficiales, templos, casas típicas y personajes.

En el número nueve dedicado al municipio de Calkiní, se incluye información sobre sus principales poblados: Nunkiní, Bécál y Dzibalchén. Se publican imágenes inéditas sobre las familias, aspectos de sus poblaciones, costumbres, actividades sociales, culturales, políticas y económicas, así como la historia de la actividad sombrerera en Bécál.

El número diez de *Blanco y Negro.Imágenes* se dedica al municipio de Escárcega. En él se publican imágenes sobre el desarrollo de su población a partir de los campamentos chicleros establecidos desde la primera década del siglo pasado. Se localizó un acervo fotográfico sobre la compañía americana que se estableció para explotar los recursos naturales de la región, primero para la explotación del palo de tinte y maderas preciosas, para luego seguir con la extracción del chicle, actividad económica que fue determinante tanto para el desarrollo de sus fundadores como para el Estado. Aquí hay que señalar que, por la dinámica de trabajo del proyecto, se localizan distintas colecciones fotográficas; en su mayoría se digitalizan y posteriormente se hace la selección de las imágenes a publicar.

Con el número once dedicado al municipio de Campechese afirma haber cumplido el objetivo de realizar el recorrido por toda la entidad (Esquivel, 2008:1). Para este número historiadores, investigadores y artistas hablan de las costumbres y tradiciones como el Carnaval y la Lotería Campechana; del desarrollo y características de sus poblaciones aledañas y Juntas Municipales; de los trabajos de investigación, conservación, restauración y preservación que se han realizado en el sitio arqueológico de Edzná; de la comunidades migrantes china y libanesa que se establecieron en los inicios del siglo XX; se escribe también de los archivos, las colecciones y fondos fotográficos incorporados en el Archivo General del Estado y el Archivo Municipal de Campeche y se publican algunas imágenes de ellos.

Una vez identificado el contenido temático de los números de las revistas emergen preguntas que sirven de problematización. Por lo que, partiendo de mi interés en reconocer las formas de archivación, resulta necesario conocer porqué se publican ciertas imágenes y no otras, cómo se elaboran los textos, cómo los realizadores de la revista van aprendiendo otras formas de relacionarse con la fotografía distintas a su práctica institucional. Es así que se reconocen procesos de visualización que se superponen entre sí. Por una parte la estructura de la revista y la forma de trabajo para su realización reponen a una visión de unidad estatal, las imágenes se ubican en la lógica de los municipios independientemente de las contradicciones que albergan en sí mismas. Por ejemplo, el discurso visual y el discurso textual de la revista se desarrollan sin correspondencia en muchos de los casos, lo que configura un discurso diferente resultado de estos. En algunos momentos las imágenes publicadas dan cuenta de las

contradicciones, mientras que el texto procura la coherencia de un relato histórico sobre la (supuesta) configuración de los municipios, esta superposición revela visiones, deseos, pugnas, negaciones y continuidades del relato comunitario.³⁶

La imagen como patrimonio

La imagen fotográfica emerge como patrimonio en contextos discursivos sobre identidad, memoria y poder. Un punto de inicio en Campeche es el reconocimiento de la participación en la historia de la fotografía nacional. La llegada del daguerrotipo, las primeras tomas fotográficas y la instalación de estudios pioneros por parte de extranjeros es un relato que cobra relevancia cuando se habla de las imágenes campechanas. El primer número de la revista comienza con este reconocimiento en los artículos del cronista municipal de Campeche, “La fotografía como medio de expresión” y en el artículo de Rafael Vega Alí, Director del Archivo General del Estado de Campeche, “La fotografía como memoria histórica”. Afortunadamente el segundo artículo deja una pista respecto a la genealogía de esta valoración, la cual encuentra sus antecedentes en la publicación de “÷ Letras” Órgano informativo de la Comunidad Artística de Campeche que en 1997 dedica un número a la producción fotográfica del Estado.³⁷ El discurso cobra sentido entre los grupos culturales sobretodo de la capital del Estado y toma forma en diversas publicaciones, que tienen la particularidad de hacer notar que muy tempranamente se realizaron imágenes fotográficas en el territorio campechano³⁸ lo que inaugura un relato

³⁶Ivett M García Sandoval en “La importancia de las fuentes visuales para la historia de la península de Yucatán” señala la importancia de las fuentes visuales, y menciona el problema del acceso a los archivos de la región pero sobretodo reflexiona respecto a la problemática metodológica de investigar las imágenes para la historia local. Yo traigo esta discusión para dar cuenta de la importancia de reconocer en las publicaciones de historia local con fotografías no solamente errores metodológicos sino configuraciones de sentido. García Sandoval subraya que “... tenemos textos sobre la historia de Campeche, Quintana Roo y Yucatán que consideran el territorio y los límites de las tres entidades federativas no como el resultado del proceso de formación y consolidación del Estado mexicano, sino como unidades geográficas existentes al margen del tiempo histórico”. en Novelo, Victoria [coord.], *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, Publicaciones de la Casa Chata - CIESAS, México, 2011. P. 50.

³⁷÷ *Letras*, Órgano informativo de la Comunidad Artística de Campeche, Año, 2, No. 28, 1997.

³⁸Véase Verduchi, Enzia (coord.) *Campeche. Celebración de la memoria*, Gobierno del Estado de Campeche, México, 2010; Alcócer Bernés, José Manuel, “De fotógrafos y fotografías en Campeche” en *Revista Bicentenario, el ayer y hoy de México*, Instituto Mora, vol, 4, año 6, México, 2012. 42-49 pp.

sobre la particularidad de la fotografía como patrimonio. Pero ¿qué es lo que se patrimonializa?

El caso de la revista *Blanco y Negro. Imágenes*, se ubica en una práctica de archivación fotográfica que significa sobretodo la imagen y no los objetos fotográficos. El proyecto tiene un antecedente en una experiencia del Ayuntamiento de Campeche un concurso denominado *Imágenes del ayer*(2002), en el que se invitó a la población a participar con sus fotografías del periodo 1870-1970, las cuales se digitalizaron y devolvieron en la mayoría de los casos, no se buscaba conformar un fondo fotográfico dentro del archivo municipal, sin embargo si se realizó un proceso de archivación. El conjunto de fotografías obtenidas se publicó en la forma de un libro, *Imágenes del ayer* (Gutiérrez Novelo, Joaquín, et. al, 2003) organizado por temas: niños, familias, personajes, fiestas, carnaval, funerales, deportes, aeronáutica, trabajo, escuelas, alumnos y maestros; acontecimientos políticos (1863-1970)[en realidad llega a 1910], ciudad y puerto de Campeche, arquitectura militar, malecón y costa, arquitectura religiosa y arquitectura civil.

La organización por temas parece ser la primera tarea del archivo en muchas experiencias de este tipo³⁹; lo que sucede como proceso es la separación entre imagen y materia en donde se borra el contexto de archivación de origen (fondo fotográfico familiar), la información específica de la técnica de producción fotográfica queda en segundo plano, de tal suerte que se inscribe a la imagen en una construcción de sentido común. Es así que una postal de la Compañía México Fotográfico (MF) se coloca en la misma categoría que un registro fotográfico realizado por autor no conocido para dar cuenta de las obras públicas bajo el rubro de Malecón y Costa, por ejemplo.

Entonces, el patrimonio se concibe en dos dimensiones; como propiedad del objeto y como propiedad de la imagen. El concepto de patrimonio opera en los procesos

³⁹ Un ejemplo similar es el archivo producido por dos concursos llamados "Tiempo, memoria y plata" organizado por la Fototeca Pedro Valtierra (2008 y 2009). En ambas convocatorias participaron 78 concursantes y se recibieron 672 piezas fotográficas tomadas entre 1860 y 1950 que se adscribieron a las siguientes categorías: retrato, actividades sociales, vida cotidiana, paisaje urbano o rural y arquitectura. En la publicación producto de estos concursos se dice que "... la evolución de gran parte de los 58 municipios que componen el estado fue emergiendo como la plata: materia prima fundamental de la fotografía y vocación de su genealogía, regresando el tiempo y mostrando cómo devino la identidad zacatecana contemporánea". (Robledo Martínez, Jaime "Identidad zacatecana: crónica en imágenes" en Valtierra, Pedro (coord), *Un álbum familiar de Zacatecas*, FCE-Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, México, 2010, p.11)

complejos de archivación de la segunda, mediante acciones de reproducción, edición, digitalización y difusión. Se realiza una selección de ciertas imágenes las cuales se organizan a su vez en categorías que finalmente configuran una significación de la identidad y el relato historico-gráfico de lo local. La integración en un relato común se efectúa en la visualización de lo similar y no en las diferencias. Es así que el discurso del patrimonio diverso y multicultural tiene cabida solo bajo una lógica de integración.

En el caso de la *Revista Blanco y Negro. Imágenes* se da el reconocimiento del contexto de archivación: la familia, el archivo del cronista local y el archivo del fotógrafo productor, por lo que acarrea las particularidades de la forma de operar del patrimonio y el archivo en esos contextos. Se revela entonces que en el territorio municipal cohabitan procesos de visualización; con el proyecto de archivación de la revista se reajustan los correspondientes discursos para figurar una forma de lo común.

El análisis de lo anterior se puede realizar desgajando la forma en que fue realizado el proyecto como un proceso de archivación; segundo, analizando el producto de ello: la revista; y tercero, situando dicha experiencia en relación al contexto desde el cual es producida y valorizada. Sin embargo, no existe una lógica coherente en línea recta que nos permita decir: *se tomaron estas elecciones por lo tanto se obtuvo tal cosa*. Lo que se muestra son discursos a veces explícitamente elaborados que definen las nociones de comunidad, patrimonio y archivo; y a veces se trata de construcciones contradictorias.

Las imágenes en el conjunto de números de esta revista se acompañan de textos que abordan algún aspecto de la realidad del municipio. O se podría decir al revés, que los textos se ilustran con imágenes del municipio, seleccionadas por tratarse del mismo territorio aunque temática y temporalmente no tengan mucho que ver. Desde el origen de la revista, no fue un objetivo elaborar textos para o sobre las imágenes y tampoco encontrar las imágenes que ilustraran la revista en concordancia lo escrito.⁴⁰

Por ejemplo, la imagen 2 es publicada en la página 27 del número de Hecelchakán para ilustrar el texto sobre el Dr. Nayito (Sr. Yanuario Guzmán Ortiz). Como se puede ver ésta se encuentra ubicada en relación a otras fotografías y a recortes de periódico. Gracias a este registro realizado por Juan Carlos Saucedo, se puede conocer la foto en un contexto original, en este caso pegada en la puerta de un ropero.

⁴⁰Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de Febrero 2012.



Imagen 2

Autor: Juan Carlos Saucedo Villegas

Sin embargo, aparece publicada de la siguiente manera (imagen 3).



Color, tamaño, técnica fotográfica, interrelación con otros objetos en el archivo familiar y la propia ubicación dentro de un nuevo contexto quedan veladas. Su posición queda limitada al pie de foto que afirma se trata de: “Médicos. Posibles familiares del Dr. Nayito. Ca. 1930”.

Una de las peculiaridades de ver a la producción fotográfica convertida en archivo (común) atravesada por la noción de patrimonio es su atadura al relato oral, lo que implica su socialización. ¿Una imagen que no se ve puede considerarse patrimonio? ¿Cómo entra una imagen fotográfica al archivo de lo patrimonial de una comunidad? Puede suceder que se patrimonialice el objeto fotográfico como producción cultural humana independientemente del contenido visual de la misma, por ejemplo, una técnica fotográfica antigua, pero en casos de archivación comunitaria es antes que todo, por la identificación y significación que le es otorgada, lo que ubica a una fotografía como bien patrimonial. Si concordamos de manera general que lo patrimonial está sujeto a una categorización que le dé el valor patrimonial, entonces podemos afirmar que la particularidad en lo fotográfico radica en la necesidad de hacer relato de lo que la imagen nos presenta. Achille Mbembe afirma al respecto del archivo y el relato:

A través de los documentos archivados, nos enfrentamos con piezas de tiempo a ser ensambladas, fragmentos de vida a ser colocados en orden, uno tras otro, en un intento de formular una historia que adquiere su coherencia por la capacidad de crear vínculos desde el principio y el final. Un montaje de fragmentos que crea una ilusión de totalidad y continuidad. De esta manera, al igual que en el proceso arquitectónico, el tiempo entrelazado por el archivo es el producto de una composición. Este tiempo tiene una dimensión política que resulta de la alquimia del archivo: se supone que pertenece a todos. La comunidad de tiempo, el sentimiento según el cual todos seríamos herederos de un tiempo en el que se pueden ejercer los derechos de la propiedad colectiva: este es el imaginario que el archivo tiene por objeto difundir (Hamilton, 2002: 22).⁴¹

Concluyendo. En la experiencia de identificar el objeto fotográfico e inscribirlo en una lógica de patrimonio se compone un relato: oral y fotográfico, que se supone pertenece a todo mundo. Como concluye Mbembe, se establece un tiempo y espacio común en donde se ejerce un derecho de propiedad sobre la imagen; en realidad: la ilusión de la propiedad colectiva de la imagen fotográfica, o lo que podría llamarse también, una noción de patrimonio fotográfico. Se reconoce así que el concepto de patrimonio para abordar el fenómeno del archivo fotográfico contribuye a la identificación de distintas nociones y operaciones discursivas del funcionamiento de

⁴¹Through archived documents, we are presented with pieces of time to be assembled, fragments of life to be placed in order, one after the other, in an attempt to formulate a story that acquires its coherence through the ability to craft links between the beginning and the end. A montage of fragments thus creates an illusion of totality and continuity. In this way, just like the architectural process, the time woven together by the archive is the product of a composition. This time has a political dimension resulting from the alchemy of the archive: it is supposed to belong to everyone. The community of time, the feeling according to which we would all be heirs to a time over which we might exercise the rights of collective ownerships: this is the imaginary that the archive seeks to disseminate.

la significación de la valoración de la propiedad, la identidad y la memoria que detonan ciertas imágenes fotográficas.

En el siguiente capítulo se hará una descripción de la forma de operar de la significación de la archivación de fotografías en el contexto de la familia que se inscribe en una comunidad, en diálogo con el proceso de creación de sentidos de la archivación institucional, propuesta que se articula con la identificación de distintas ideas sobre la patrimonialización hasta aquí expuestas; se realizará una yuxtaposición del proceso archivístico de la Revista Blanco y Negro con el proyecto del Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza para matizar la experiencia de construcción de una imagen de la comunidad, en su expresión de figuración de lo local.

CAPITULO II. ARCHIVACIÓN Y COMUNIDAD

En cualquier noción de archivo emerge su condición de lugar y ordenamiento. En una primera intuición se piensa al archivo como el espacio donde se contienen objetos y, por otra parte, se supone que a toda lógica de archivación subyace un orden. En esta intuición, como enfáticamente le nombro, existe un primer problema: que el archivo es sólo ese (in)mueble contenedor y no todo el conjunto de prácticas, instauraciones y pugnas de visiones del mundo. Ahora bien, si se añade la especificidad de los archivos fotográficos es decir de aquellos lugares (distintos de los museos y las galerías) especializados en el ordenamiento de objetos fotográficos, se yuxtapone otra cuestión: la manera en que se ordenan las prácticas de hacer fotografía (su creación, circulación, difusión y estudio). Y si agregamos que ciertos archivos se hacen llamar además comunitarios, resulta evidente que el lugar de enunciación es un elemento relevante para reflexionar acerca de ellos.

Para proceder sobre esta noción y pensar en la operación de un concepto, sirve traer a cuenta el horizonte en el que se ubica la reflexión sobre el archivo fotográfico comunitario en México. El panorama de la archivación de fotografías se hace presente en el *Directorio de Archivos, fototecas y Centros especializados en Fotografía* (2001) publicado y editado por el Centro de la Imagen del Centro Nacional para la Cultura y las Artes; en esta publicación se enlistan archivos fotográficos y fototecas, archivos estatales y municipales, archivos privados, bibliotecas, centros culturales, centros de documentación e información, cinetecas y filmotecas, colegios, escuelas y universidades, centros del INAH, institutos, centros de investigación, museos, galerías y un rubro de “otros” que incluye aquellos espacios que no entraron en ninguna de las anteriores categorías. Esta clasificación corresponde a la autodenominación de cada archivo, fototeca o centro especializado en cuestión. En el texto se afirma se dejan de lado las colecciones particulares y las colecciones de los fotógrafos, a las que agregó (por compartir omisión) los museos comunitarios y los archivos fotográficos comunitarios.

Este directorio parte de reconocer dos elementos que constituyen al archivo fotográfico, su condición de lugar y la relación de inclusiones y exclusiones que se llevan a cabo para su conformación. Si continuamos bajo la lógica de la constitución de los recintos dedicados al manejo de objetos fotográficos, la cuestión de la autoafirmación salta a la vista.

Lo que se abre entonces es una vía por donde comenzar la reflexión sobre lo comunitario de ciertos archivos fotográficos partiendo de archivos fotográficos que se hacen llamar comunitarios. Lo que nos ocupará a continuación es pensar sobre la diferencia que existe entre el presupuesto de la existencia de una comunidad y caracterizar a una actividad como relativa a esa comunidad, es decir, lo comunitario. Me adelanto a plantear que la imagen fotográfica sirve para validar esto último en la asignación del lugar de la experiencia, de la experiencia de nombrarse y hacerse comunidad. La discusión parte de una ampliación del concepto de archivo propuesto por Jacques Derrida; de la reflexión de la dimensión de significación de la comunidad de la que participa la revisión etimológica de *communitas* de Roberto Esposito; y el acento sobre el giro comunicacional del concepto de comunidad de Jean-Luc Nancy. Todo ello para proponer la identificación de ciertas categorías que configuran el archivo fotográfico que se hace llamar comunitario.

ARCHIVO: UN CONCEPTO AMPLIO

En la conferencia pronunciada en Londres, el 5 de junio de 1994, en el coloquio internacional titulado *Memory: The Question of Archives*, Jacques Derrida reflexionaba en su conferencia “El concepto de Archivo. Una impresión freudiana” sobre la pertinencia de reelaborar el concepto de archivo con el objetivo de responder (entre otras cuestiones) a la pregunta de a quién correspondía en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo, reflexión marcada por el horizonte en el que los archivos son “disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, reprimidos” (Derrida, *Mal de Archivo*, 1997:1).

Derrida comienza por señalar el origen de la palabra archivo en el término griego *arkhé*, como una coordinación entre dos principios: el origen y el mandato. El sentido viene de *arkheión*: un lugar en donde los arcontes viven y resguardan los documentos oficiales; y no sólo son guardianes sino que son los responsables de la interpretación de esos archivos.

La institucionalización del archivo tiene varias dimensiones: una que radica en su lugar, que implica también se asigne ese lugar (mandato), la lógica de asignación y la ley que emerge de su interpretación. Por ello el archivo se funda por mandato y es el mandato mismo. Es también una dimensión que implica la noción de dentro y afuera del archivo, en cuanto se instituye en los límites con lo no instituido. En otro sentido, ese adentro es también el afuera del mandato, la prótesis, el elemento *hipomnemico* de la *mneme*. La

realización de la pulsión de ley se podría decir, o visto de otro modo, el resultado de la pulsión de muerte de la *mneme*, de su desaparecer.⁴² Esta dimensión de institución se realiza en el archivo como acción permanente y no sólo como producto de un mandato previo, Derrida apunta que:

La estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Esta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información (Derrida, 1997:3).

Las condiciones técnicas específicas como lo es el libro en tanto tecnología, el procesador de textos de la computadora o la técnica fotográfica que constituyen el archivo archivante (por decir archivación sin comprometer por el momento a un sujeto archivador, sino a la entidad por sí misma del archivo) determina la estructura del contenido archivable, es decir, la organización: estructuración, jerarquización, interrelación y categorización de lo archivable. De tal forma que las condiciones técnicas producen una lógica de archivación específica, lo que implica una experiencia del contenido del archivo.

Por ejemplo, la invención de la fotografía y su uso para la realización de retratos ha producido y produce un tipo, un género o mejor dicho “una estructura formal”⁴³ de las fotografías llamadas de retrato⁴⁴. El conjunto de dichos objetos se estructura sobre la base misma de las condiciones posibles de fotografiar de una manera determinada. Es decir, primero por las posibilidades técnicas, por las características del lente, de la velocidad de obturación, el control de la luz; después por la forma en que realiza la composición de los elementos que aparecen en la toma, selección que encuentra su lógica en convenciones

⁴² Derrida agrega a la reflexión, el asunto de la pulsión de recordar “ [...] señalemos de pasada una paradoja decisiva...si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisoluble de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción [...] El archivo siempre trabaja siempre y a priori contra sí mismo. (Derrida, Mal de Archivo, 1997:8).

⁴³ El término lo recupero de la discusión sobre las convenciones fotográficas con las que se realizan las imágenes, a las que se llegaron en los seminarios internos del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, las cuales se encuentran contenidas en Aguayo, Fernando y Martínez, Julieta, “Lineamientos para la descripción de fotografías” en *Investigación con imágenes*, Instituto Mora, 2012.

⁴⁴ Por poner un ejemplo, bien podría haber sido la fotografía de paisaje, documental, científica, entre tantas otras.

visuales, lo que finalmente limita la forma de interpretación para constituir distintos regímenes de sentido. Las imágenes 4, 5 y 6⁴⁵ sirven para acotar ciertas cuestiones.



Imagen 4

337. Francisco Ezaeta Montero y familia, 1920, Campeche, México. Fondo Imágenes del ayer, Archivo de la Revista Blanco y Negro Imágenes.

Autor: Desconocido



Imagen 5

326. Estela Badio e hijos, 1920, Campeche, México. Fondo Imágenes del ayer, Archivo de la Revista Blanco y Negro Imágenes

Autor: Desconocido

⁴⁵ En todos los pies de foto se coloca el nombre con el que son nombradas en el archivo en el cual fueron ubicadas las fotografías, así como su ubicación en la organización archivística. Me abstengo de colocar títulos o descripciones, cuando así lo amerita se hace dentro del cuerpo del texto.



Imagen 6

*Betito, Cristina y Fernando, Fondo
Brunilda López. Tenabo.*

Autor: Desconocido

Las dos primeras son fotografías tomadas en un estudio, lo cual se puede determinar por la presencia de ciertos elementos comunes usados en la composición, y que, para la época en que fueron tomadas las fotografías, se constituyen esenciales en este tipo de composición retratística.

En las dos primeras fotografías existen dos elementos en común: el escenario y la silla. Se trata de una toma frontal de un grupo de personas que posan para la cámara. Es probable que las familias de estas dos imágenes se tomaran las fotografías en el mismo estudio en la década de los años veinte; ambas sujetas a las indicaciones del fotógrafo, quien determinó de qué lado sería conveniente situar al miembro más joven del grupo, las posturas que debían tomar y el cuadro que deberían componer para enmarcar en un tamaño estandarizado de impresión fotográfica. La imagen 6 fue tomada en la década de los cuarenta da cuenta de que la estructura formal persiste de alguna manera; en esta imagen tomada fuera de un estudio, se suplantó la silla por una banca de madera. Por otra parte, la posibilidad de realizarla radica en el desarrollo y difusión de cámaras reflex lo que permitió que cada vez más personas fueran capaces de realizar fotos sin ser fotógrafos profesionales.

Hay que acotar que la discusión sobre el archivo que propone Derrida parte de relacionar la noción de éste con la teoría del psicoanálisis de Freud. Su interés fue partir de la relación entre inconsciente y memoria para destacar que el archivo no solo es almacenamiento e inscripción sino olvido, represión y censura. Es decir, el archivo como *hypomnema*, en tanto acto de la *mneme* (del recuerdo vivo y espontáneo), procede de una pulsión de muerte de la memoria, como una estrategia para no olvidar que a su vez no deja de ser una elección de lo memorable, distinguiendo así a la memoria del acto de recordar.

Esta amplitud de la noción permite a Derrida decir que la teoría freudiana sobre el archivo (los argumentos, los flujos de discusiones epistémicas en círculos concretos de especialistas, la emergencia de ciertos textos, su difusión, etc.) se constituye también como archivo, el archivo freudiano del concepto de archivo.

Pensar al archivo en su amplitud permite poner a discusión distintos momentos del archivo y distintos discursos sobre el mismo: el archivo como institución, como proceso de institución; la configuración del archivo, el análisis de los elementos que lo constituyen; y también, las implicaciones de hacerse nombrar archivo. Ahora bien, tenemos que el archivo es orden y sentido, pero no solo contempla la ley, también el proceso de archivación que llega a una configuración determinada de archivo. Así emergen preguntas como ¿quién y para qué archiva? ¿Cómo se archiva? ¿Qué archivo se obtiene al realizar un proceso y no otro? ¿Qué se dice que se hace al archivar y qué se hace al decir que se archiva? ¿Cómo se fundamenta la idea de un archivo estático como un objeto dado al que se puede volver y referirse? Las respuestas a estas preguntas son parte de la reflexión de la presente tesis que se irán desarrollando a lo largo de los capítulos, por el momento habrá que puntualizar que de distintas nociones de archivo, de distintas prácticas de archivar se puede identificar un procedimiento específico: el principio de procedencia, es decir, un momento de configuración del archivo el cual es posible abstraer y delimitar para su análisis.

Anna Maria Guasch señala en su trabajo sobre arte y archivo (*Arte y archivo 1920-2010*, 2011:17) que el principio de procedencia tiene su origen en las propuestas del historiador y archivero Philipp Ernst Spief para ordenar los archivos del castillo bávaro de Plassenburh, aunque la práctica se generalizó hasta mediados del siglo XIX en Francia con Natalis de Wailly y su reordenación de los Archives du Royaume y de la Bibliotheque Impériale y en Europa central con el Geheimes Staats-Archivs de Berlín (1881). El principio consiste en que los elementos de un archivo (documentos) deben disponerse en

rigurosa concordancia con el orden en el que fueron acumulados en el archivo de origen. Hay que señalar que los archivos como instituciones dentro del contexto de la centralización de los gobiernos y de la formación de estados nacionales concentraban “archivos” de distintos orígenes. Por ello hay que delimitar el proceso de archivación, una operación de abstracción que contempla el reconocimiento de una especie de autor del archivo. Es decir, que no se trata del mismo proceso en el caso del archivo que se conforma “naturalmente” del trabajo diario de un gobierno, por ejemplo el del Distrito Federal de México, constituido por su correspondencia, decretos, informes, etc, en comparación al archivo histórico del mismo distrito, el cual se conforma por la centralización de los documentos de distintos periodos temporales y distintas instancias del propio gobierno. La organización actual de éste último da cuenta del principio de procedencia que intento explicar: Actas de cabildo 1524-1928, Ayuntamiento de México-Gobierno del DF 1527-1928, Municipalidades 1627-1928, Gobierno del Distrito Federal 1825-1928, Departamento del Distrito Federal 1929-1992, Cárceles 1900-1985, Esperanza Irires 1879-1976, Planoteca 1778-1974.

No me interesa tanto explicar el desarrollo de las convenciones de la disciplina archivística sino reconocer la importancia de entender al archivo como un proceso de archivación. Tal principio conlleva una reflexión teórica respecto a lo que se considera el origen del archivo. Con el principio de procedencia en la archivística no se cuestiona la constitución de un archivo, sino que se propone respetar su relación con un archivo precedente. En otro sentido, implica poner límites a los distintos y sucesivos procesos de archivación. Decir hasta qué punto se considera parte de uno o de otro y cómo forma parte de un proceso (histórico) de selección, descarte y ordenamiento.

De esta forma, podríamos pensar también los archivos conformados por una selección de documentos de archivos familiares. En los casos del Archivo Comunitario de Ciudad Mendoza y la *Revista Blanco y Negro, Imágenes* el nombre que se les da es fondo o colección; para la constitución como archivos (en cada caso) se conserva la agrupación por fondo o colección familiar, no así su significación dentro de la propia agrupación. Se trata de una abstracción realizada bajo los objetivos del archivo en formación, a saber, el archivo comunitario.

La definición que Ana María Guash es finalmente un punto de partida, le define como “un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que éstos fueron creados, a los medios que los

produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia” (*Arte y archivo 1920-2010*, 2011:16). Sin embargo, la cuestión es más compleja, porque ¿qué emerge sobre esa idea de *lugar neutro* que reordena y encubre las relaciones de significación de los archivos de procedencia, sobretodo cuando hablamos del archivo familiar, de la colección fotográfica familiar?

PENSAR LA COMUNIDAD: HACIA UN CONCEPTO DE ARCHIVO FOTOGRAFICO

La *Communitas* de Esposito.

Había yo colocado en párrafos anteriores al archivo fotográfico comunitario (y al museo comunitario) a la par de los archivos mencionados en el *Directorio de Archivos, fototecas y Centros especializados en Fotografía* como un depositario similar bajo el supuesto de ser otro espacio más dedicado a la fotografía. Con la única diferencia (aparente) de ser comunitario, como otros son: municipales, universitarios, privados, públicos, nacionales. Habrá que hacer ciertas presiones. He propuesto que la noción de archivo se plantee de forma amplia para evidenciar el proceso de archivación, sin embargo queda pendiente definir una cuestión: si el archivo no es únicamente el inmueble, ¿es posible pensar en archivos sin ubicación física? Remarqué el interés de Derrida de hablar sobre la teoría del archivo freudiano como archivo de la noción de archivo justo para reconocer prácticas de archivación que no constituyen archivos-inmuebles pero que se pueden considerar como prácticas de archivo. Habrá que resolver aún qué condiciones instituyen archivos-inmuebles y que experiencias no lo hacen, para ello se torna pertinente la discusión sobre prácticas de archivación que apelan al supuesto de la existencia de una comunidad.

En México y América Latina es cada vez más común encontrarse con convocatorias que llaman a la población de un espacio delimitado a participar en la conformación de un archivo fotográfico que abarque ciertas temáticas y temporalidad acotadas. Para pensar este particular tipo de archivación tomo como punto de partida la comparación y análisis de seis convocatorias realizadas en México en 2010, las cuales promueven la recopilación de fotografías denominadas “antiguas”.

Los carteles, según los títulos de las convocatorias, son: Foto-historias de Azcapotzalco (DF); Xochimilco y sus recuerdos (DF); Concurso estatal de fotografías antiguas para las conmemoraciones del 2010 (Edo. de Morelos); Tres generaciones: tu familia y tu pueblo (Tepoztlán, Morelos); Concurso de fotografía antigua, Imágenes de la ciudad, momentos y personajes (Tecate, Baja California); y IV Concurso de fotografía antigua (Colima).

Los materiales analizados están acompañados de las bases de las convocatorias, ello los caracteriza dentro de un género: el cartel de convocatoria. Se trata de carteles que invitan a grupo de personas (restringido en algunos casos por el lugar de nacimiento) a enviar sus fotografías a un centro de acopio con el objetivo de hacer una exposición, un archivo o una publicación. (todas, de alguna forma, constituyen un archivo). La invitación caracteriza de distinta manera el potencial de las imágenes, tratándolas como fotografías antiguas, fotografías históricas o fotografías para la memoria, justificando así el interés por reunir las y el valor que tendría la participación en la configuración de un tipo particular de archivo.



Foto-historias de Azcapotzalco

Exposición fotográfica

La Delegación Azcapotzalco, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el Proyecto Historia Callejera; en el Marco de la Celebración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución

Convocan:

A participar a toda la población en el primer proyecto ciudadano "Foto-Historias de Azcapotzalco" con el objetivo de fomentar en los vecinos de Azcapotzalco la importancia que tiene la historia en la vida cotidiana, es por ello que te invitamos a compartir tus fotografías, en las que se observen aspectos de la vida de ayer y hoy, acciones diarias que han contribuido a la construcción del Azcapotzalco de estos días.

Asimismo, puedes traernos aquellas donde aparezcan elementos o escenas de la cotidianidad. Las categorías de las fotografías serán: Objeto cotidiano (ropa, electrodomésticos, adornos, comida, anuncios), comunidad y fiestas tradicionales (cuadrilleros, quince años, bodas, fiestas patronales, funerales, calles, parques, escuelas, ferias), deportes y juegos (cascaritas, trofeos, equipos locales, juguetes), infraestructura, urbanización y transportes (edificios, árboles, zonas rurales, autos, mercados, monumentos, fábricas), relaciones personales (familia, amigos, animales, personalidades) y lo que quieras compartir.

De todo el material recopilado se realizará una selección de las imágenes más representativas de cada categoría y éstas serán expuestas en diversos espacios públicos de la Delegación Azcapotzalco, en una muestra de carácter itinerante, en los meses de abril y mayo. Además, se extenderá una constancia de participación a toda persona cuya fotografía se exhiba en las exposiciones.

¡Participa!

Puedes llevar tus fotografías del 15 de marzo al 12 de abril a:

Subdirección de Programación Cultural,
Edificio delegacional, tercer piso,
Av. Castilla s/n, casi esq., con 22 de febrero.
Tel.: 53 54 99 94 Ext. 1351.
Horario: lunes a viernes de 10:00 a 19:00 hrs.
Módulo Historia Callejera, Jardín Hidalgo,
Av. Azcapotzalco, esq. Av. Hidalgo.
Horario: domingos de 12:00 a 16:00 hrs.

También podrán ser enviadas a los correos-e
historiacallejera@gmail.com,
atlcpactonalli@yahoo.com.mx
Más información en los teléfonos:
53549994 ext. 1351.

Todo es historia, todos los hombres y mujeres somos este presente.

Imagen 7

SE INVITA
a la comunidad de Xochimilco
a participar en la
expo-foto antigua.

**“XOCHIMILCO Y SUS
RECUERDOS”**

SE PRESENTARÁ EL DÍA
20 DE MAYO DE 2010

CONMEMORACIÓN DE LOS
475 AÑOS DE LA EDIFICACIÓN
DE LA PARROQUIA DE
SAN BERNARDINO DE SIENA

TEMAS:

- Actividades productivas.
- Documentos.
- Paisajes.
- Fiestas patronales.
- Personajes de la comunidad.

**CENTRO DE RECEPCION:
OFICINA DE LA PARROQUIA DE
SAN BERNARDINO DE SIENA
HORARIO: LUNES A VIERNES
DE 17:00 A 19:00 HRS.
SABADO: DE 10:00 A 13:00 HRS**

**GRUPO CULTURAL SAN FRANCISCO DE ASIS A.C.
CALLEJON DE LA ROSA #6, BARRIO CALTONGO
XOCHIMILCO D.F. C.P. 16090
E MAIL: expofotocaltongo09@GMAIL.COM
cel: 044 55 1335 2357**

Imagen 8



Para mayores informes, acuda a la oficina de la Comisión Ejecutiva para las Conmemoraciones del 2010, ubicada en la calle Morelos 271 (Jardín Borda), Centro de Cuernavaca, de lunes a viernes de las 9:00 a las 17:00 horas, número telefónico 777 310 24 70, correo electrónico centenariosmorelos@gmail.com o visita la página www.centenariosmorelos.gob.mx



Cuernavaca, Morelos, 2010

Oscar Sergio Hernández Benítez
Secretario de Gobierno y
Presidente de la Comisión Ejecutiva
para las Conmemoraciones del 2010

Martha Ketchum Mejía
Directora General del ICM y
Coordinadora de la Comisión Ejecutiva
para las Conmemoraciones del 2010

CONCURSO ESTATAL DE FOTOGRAFÍAS ANTIGUAS PARA LAS CONMEMORACIONES DEL 2010

B A S E S

1. El tema general de este concurso de fotografías antiguas es el estado de Morelos desde el siglo XIX hasta 1940. Los temas específicos están completamente abiertos.
2. Podrán participar todas las personas, de cualquier nacionalidad, que tengan fotografías antiguas de su propiedad y que estén, por lo tanto, en posibilidad de publicarlas.
3. Habrá doce categorías temáticas con un premio de \$5,000.00 (cinco mil pesos) cada una.
 - Eventos políticos
 - Eventos familiares
 - Animales u objetos
 - Sucesos bélicos
 - Oficios
 - Festividades
 - Imágenes rurales
 - Imágenes urbanas
 - Paisajes
 - Retratos individuales
 - Asuntos agrícolas
 - Actos públicos
4. Las fotografías deberán ser originales e inéditas. No se recibirán copias ni reproducciones de ningún tipo.
5. Cada fotografía deberá estar acompañada de un breve texto que indique y oriente acerca del lugar, la fecha, de ser posible el fotógrafo y otras circunstancias pertinentes relativas a la imagen presentada. El texto es solo una referencia y no estará sujeto a concurso; solamente la fotografía será dictaminada por el jurado.
6. Los originales serán devueltos a los participantes o la persona que presente el recibo correspondiente de participación. La Comisión no se hace responsable de las imágenes que no sean recogidas en el periodo del 22 de noviembre al 17 de diciembre de 2010, a excepción de las ganadoras de premio o mención honorífica, mismas que serán devueltas a sus propietarios al concluir el proceso de impresión. Las fotografías que no sean recogidas pasarán a formar parte del acervo del Instituto de Cultura de Morelos.
7. Cada fotografía o grupo de fotografías deberá entregarse en un sobre cerrado que contenga también una hoja por separado con la siguiente información: nombre, domicilio, teléfonos y correo electrónico. No se recomienda hacer anotaciones, pegar o alterar las fotografías concursantes, con la finalidad de preservar su estado físico.
8. Los sobres deberán ser entregados en la oficina de la Comisión

- Ejecutiva para las Conmemoraciones del 2010, ubicada en la calle Morelos # 271 (Jardín Borda), Centro de Cuernavaca, en el Instituto de Cultura de Morelos, de lunes a viernes de las 9:00 a las 17:00 horas.
9. La recepción de los sobres quedará abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria y hasta el viernes 29 de octubre de 2010.
 10. Para el dictamen de las fotografías participantes será seleccionado un jurado de tres personas debidamente calificadas. Su fallo será inapelable.
 11. El fallo será dado a conocer el lunes 15 de noviembre de 2010 a través de la página www.centenariosmorelos.gob.mx de la Comisión Ejecutiva para las Conmemoraciones y en los principales diarios del estado de Morelos.
 12. La ceremonia de premiación será llevada a cabo en la Sala Manuel M. Ponce del Jardín Borda, en la ciudad de Cuernavaca, el martes 23 de noviembre de 2010 a las 18:00 horas.
 13. El jurado podrá otorgar menciones honoríficas y a los participantes que las reciban se les entregará un diploma.
 15. La Comisión Ejecutiva para las Conmemoraciones del 2010 en el Estado de Morelos se reserva el derecho de publicar aquellas fotografías ganadoras de premio o de mención honorífica que considere pertinente, asumiendo otorgada la autorización de los propietarios respectivos por el hecho de participar en este certamen.
 16. Las fotografías presentadas a este concurso deberán ser recogidas por sus propietarios en las oficinas de la Comisión donde se entregaron, a excepción de las ganadoras de premio o mención honorífica, mismas que serán devueltas a sus propietarios en cuanto concluya el proceso de impresión, si fuera el caso.
 17. La participación en este concurso implica la total aceptación de la presente convocatoria.
 18. Cualquier asunto no previsto en la convocatoria será resuelto a criterio de la Comisión Ejecutiva para las Conmemoraciones del 2010 en el Estado de Morelos.

Cuernavaca, Morelos, agosto de 2010

Imagen 9 (se trata de las dos caras del cartel, el cual se difundió una junto a la otra)



Concurso de fotografía antigua

Imágenes de la ciudad, momentos y personajes



El Taller de Historia de Tecate, A.C., La Comisión de los Festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana en Baja California, El Instituto de Cultura de Baja California y El Archivo Histórico del Estado de Baja California.

Objetivo.
Fomentar la participación ciudadana en el rescate de la memoria gráfica del municipio de Tecate.

Bases del concurso.

- La convocatoria queda abierta desde la fecha de aparición de la presente hasta el 1 de noviembre de 2010.
- Podrán participar todas las personas, de cualquier nacionalidad, que tengan fotografías antiguas de su propiedad.
- Concursan fotografías con cualquier técnica, inéditas de Tecate, anteriores al año 1960, sin limitante de género fotográfico y no hay límite de imágenes.
- Impresión máxima de 20 x 24 pulgadas, o bien, como archivo digital en formato .tiff en 300 DPI, entregadas en CD o dispositivo de almacenamiento USB.
- Las fotografías impresas serán digitalizadas y serán devueltas en la fecha y lugar que el comité designe. No se aceptarán fotografías manipuladas digitalmente.
- Cada fotografía deberá presentar una ficha con: Nombre, dirección, teléfono, correo electrónico (opcional), título de la fotografía (si lo tiene), nombre del fotógrafo (si se conoce), lugar de la toma (si se conoce) y una breve descripción de la fotografía (no obligatorio).
- Llenar formato de donación o sesión de derechos para la difusión histórica de Tecate. Formato proporcionado por los organizadores en la oficina de ICBC Tecate.
- Fotografías por correo electrónico: JPG - RGB, 300 DPI, ficha técnica especificada en punto anterior a: tallerhistoriatkt@gmail.com o icbcdlegitkt@hotmail.com

Fecha y lugar de recepción.

- Las fotografías se recibirán a la publicación de esta convocatoria y hasta el 1 de Nov. de 2010 en ICBC, Tecate, en: C. Ortiz Rubio y Cjon. Libertad s/n, Z. Centro.

Jurado.

- El Comité Organizador designará al jurado, con expertos en fotografía histórica. El fallo del jurado será inapelable. Los resultados se publicarán el 15 de Nov. de 2010 en un diario local, y en el sitio web del Taller de Historia de Tecate. Además el jurado seleccionará de 30 piezas para una exposición itinerante.
- Los aspectos que el jurado evaluará son: valor histórico, calidad técnica, impacto visual y estado de conservación.
- De las 30 piezas seleccionadas, el jurado seleccionará 5 fotografías para formar parte de una galería en línea que se podrá visitar en el sitio web del Taller de Historia de Tecate donde se realizará una votación por parte de los visitantes al sitio durante el periodo del 8 al 13 de noviembre de 2010. La foto con mayor número de votos será acreedora a un premio especial. (Selección de la Comunidad)
- Cualquier punto no considerado en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.

Para mayores informes o recepción de las fotografías:
Taller de Historia de Tecate, A. C.
Correo electrónico: tallerhistoriatkt@gmail.com

Instituto de Cultura de Baja California
Dirección: C. Ortiz Rubio y Cjon. Libertad s/n,
Zona Centro, Tecate,
Baja California Sur
Código postal: 454000
Teléfono: (619) 334-1443
Fax: (619) 334-7749

Premios	
1er. lugar:	\$4,000.00 pesos.
2do. lugar:	\$3,000.00 pesos
3er. lugar:	\$2,000.00 pesos
Premio de la comunidad:	\$1,000.00 pesos



www.historiadetecate.com



www.historiadetecate.com



Imagen 10

EL GOBIERNO DEL ESTADO DE MORELOS A TRAVÉS DEL INSTITUTO DE CULTURA
DE MORELOS, LA COMISIÓN EJECUTIVA ESTATAL
PARA LAS CONMEMORACIONES DEL 2010 Y “TEPOZTLÁN HOY”

CONVOCAN

a los habitantes del municipio de Tepoztlán a compartir con la comunidad sus fotografías de familia y de lugares de este municipio para presentar la

exposición

TRES GENERACIONES: “TU FAMILIA Y TU PUEBLO”

en el Auditorio Ilhuicalli del 15 de abril al 16 de mayo de 2010
las mejores fotografías, a juicio del jurado calificador,
recibirán un premio de:

PRIMER LUGAR	\$ 3,000.00 pesos (tres mil pesos)
SEGUNDO LUGAR	\$ 2,000.00 pesos (dos mil pesos)
TERCER LUGAR	\$ 1,000.00 pesos (un mil pesos)

Las fotografías ganadoras serán publicadas en los periódicos
“Tepoztlán Hoy” y “Tepozteco, Magia y Cultura”

Las bases del concurso son:

- Presentar fotografías de bisabuelos, abuelos, padres e hijos, fotos del lugar tomadas entre los años 1890 a 1940; de 1940 a 1980 y de 1980 a 2009.
- Los materiales fotográficos deberán ser originales, no publicados o clasificados.
- No se aceptarán fotomontajes, composiciones ni enmarcados con vidrio.
- Los concursantes deberán entregar las fotos participantes en sobre cerrado donde esté escrito el seudónimo del propietario o autor, con los datos del lugar, fecha, tema o dato adicional referente a las fotografías incluidas.
- En sobre separado se incluirá una tarjeta con el nombre, dirección (barrio, colonia o pueblo), número telefónico y el seudónimo utilizado.
- Las fotografías se recibirán en las oficinas del Auditorio Ilhuicalli, a partir de la fecha de la publicación de la convocatoria y hasta el 31 de marzo de 2010.



GOBIERNO DEL ESTADO
DE MORELOS
2006 - 2012



Instituto de Cultura de Morelos



TEPOZTLÁN HOY



Imagen 11

El Gobierno del Estado de Colima a través de su Secretaría de Cultura, convoca a la población en general a participar en el

ICV Concurso de Fotografía Antigua

Con el objetivo de preservar y difundir la memoria visual de Colima, de acuerdo a las siguientes bases:



PRIMERA: El certamen está abierto a todas las personas propietarias de fotografías antiguas que consideren de una especial significación histórica para los colimenses.

SEGUNDA: Las fotografías deberán ser inscritas en una de las siguientes categorías:

- a) Arquitectura, paisaje, vida cotidiana, tradiciones populares, oficios, etc.
- b) Retrato

TERCERA: Las fotografías deben ser originales, haber sido tomadas antes del año 1960 y tener valor artístico, histórico o documental.

CUARTA: Cada concursante podrá participar con un máximo de 5 fotografías en blanco y negro, sepia o a color, presentadas en el tamaño que estén impresas.

QUINTA: Todos los concursantes de Colima y Villa de Álvarez deberán entregar sus materiales a la Lic. Nora Patricia Camacho Cantero en la Dirección de Vinculación Cultural con los Estados de la Secretaría de Cultura ubicada en Calzada Galván esq. Ejército Nacional, C.P. 28000, Colima, Col., de 9:00 a 14:00 horas desde la publicación de la presente convocatoria y hasta el 5 de noviembre de 2010 y firmar carta de aceptación de las bases de esta convocatoria.

SEXTA: Se recibirán fotografías en las Casas de la Cultura Municipales de 10:30 a 14:30 horas en las siguientes fechas:

Minatitlán	8 de noviembre de 2010
Comala	9 de noviembre de 2010
Cuahtémoc	10 de noviembre de 2010
Coquimatlán	11 de noviembre de 2010
Ixtlahuacán	12 de noviembre de 2010
Armería	13 de noviembre de 2010
Tecmán	14 de noviembre de 2010
Manzanillo	16 de noviembre de 2010

SÉPTIMA: Las fotografías deberán entregarse con una breve ficha que contenga una descripción de nombres de personas, lugares, edificios, etc. que en ellas se encuentren y, preferentemente el año en que fueron tomadas.

OCTAVA: Una vez recibidas las fotografías se digitalizarán en ese momento y se regresarán los originales a los participantes.

NOVENA: Se entregarán los siguientes premios:

1er. lugar en la categoría a	\$ 10,000.00 y diploma
1er. lugar en la categoría b	\$ 5,000.00 y diploma

Además se otorgará una cámara digital a seis menciones honoríficas que determine el jurado calificador. A todos los participantes se les entregará constancia de participación.

DÉCIMA: Para los derechos de uso de las fotografías, los participantes consultarán la carta de aceptación que les será entregada en el momento de la inscripción.

DÉCIMA PRIMERA: El jurado, estará integrado por 5 personalidades de reconocido prestigio en los campos de la historia y fotografía. Su fallo será inapelable.

DÉCIMA SEGUNDA: El jurado hará la selección de las 50 mejores fotografías para una exposición, que será montada en todos los municipios de Colima.

DÉCIMA TERCERA: El resultado del dictamen emitido por el jurado se publicará a través de la prensa de circulación local el 3 de diciembre de 2010.

DÉCIMA CUARTA: La ceremonia de premiación se llevará a cabo el 11 de diciembre de 2010 en el Jardín Libertad, de Colima, Col.

DÉCIMA QUINTA: La Secretaría de Cultura y el jurado quedan facultados para resolver cualquier caso no previsto en esta convocatoria. Colima, Col. octubre de 2010

DÉCIMA SEXTA: La participación al concurso implica la total aceptación de estas bases.

Colima, Col. octubre de 2010

Imagen 12

Primero, la cuestión de la enunciación. El cartel de Azcapotzalco (imagen 7) interpela al lector de la siguiente manera:

La Delegación Azcapotzalco, la Facultad de filosofía y Letras de la UNAM y el proyecto Historias Callejeras, en el Marco de la Celebración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución convocan:

El enunciador se ubica en la tercera persona del plural para más adelante cambiar a una interpelación directa: *Puedes traernos aquellas que... ¡Participa! Puedes llevar tus fotografías del 15 de marzo al 12 de abril...*

Los demás casos (Imágenes, 8, 9, 10, 11 y 12) sostienen la voz de la tercera persona; el cartel de Tepoztlán (imagen 11) interpela al destinatario en el título: *Tres generaciones: tu familia y tu pueblo*. Se habla de tres generaciones y se enumeran dos, tu familia y tu pueblo, dando por entendida la inserción del sujeto al que se apela. En el caso de la convocatoria de Morelos (imagen 8) llama la atención como se habla de los objetos fotográficos independientemente de la participación de los propietarios: *Cada fotografía deberá estar acompañada de un breve texto...*, y *Cada fotografía o grupo de fotografías deberá entregarse en un sobre cerrado...*

Se tiene entonces que las convocatorias comparten una estructura general del pacto de lectura a partir de la presencia de ciertos elementos: título de la convocatoria, texto del objetivo de la misma, entidades convocantes como responsables de la enunciación, características de los objetos fotográficos que se requieren e información de contacto con los organizadores. En todos los casos se usan fotografías en el cartel. Los carteles de Azcapotzalco y Xochimilco enuncian menos especificaciones para las fotografías, al punto que solo quedan explicitados los posibles contenidos de las mismas y no sus condiciones técnicas. Una primera hipótesis es que los convocantes abogan por una amplia participación más que la participación formal. Cada convocatoria define un objetivo que se expone como primordial para la participación:

Cartel Azcapotzalco: Fomentar en los vecinos de Azcapotzalco la importancia que tiene la historia en la vida cotidiana.

Cartel Xochimilco: A la comunidad de Xochimilco a participar en la expo-foto antigua.

Cartel Morelos: Para las conmemoraciones del 2010... podrán participar todas las personas de cualquier nacionalidad que tengan fotografías antiguas de su propiedad, y que estén, por lo tanto, en posibilidad de publicarlas.

Cartel Tecate: Fomentar la participación ciudadana en el rescate de la memoria gráfica del municipio de Tecate.

Cartel Tepoztlán: A los habitantes del municipio de Tepoztlán a compartir con la comunidad sus fotografías de familia y de lugares de este municipio para presentar la exposición.

Cartel Colima: Con el objetivo de preservar y difundir la memoria visual de Colima... el certamen está abierto a todas las personas propietarias de fotografías antiguas que consideren de una especial significación histórica para los colimenses.

Los carteles de convocatoria de este corpus de análisis comparten la presencia del elemento fotográfico. Las imágenes son utilizadas principalmente por su carácter indicial, son una forma de mostrar un ejemplo de las fotografías como objetos físicos y como imágenes de los objetos que se requieren en la convocatoria. Cada cartel propone una incorporación distinta, lo que da cuenta a su vez de la modalización de la enunciación, es decir que la forma en que se realiza configura un fondo distinto.

El cartel de Azcapotzalco incluye una imagen manipulada digitalmente, al punto que no podría afirmarse con facilidad que se trata de una fotografía.

El cartel de Xochimilco utiliza casi todo el espacio del cartel para mostrar una fotografía frontal del Templo de San Bernardino de Siena, encima de ella se coloca la información textual. En menor espacio se coloca una imagen de San Francisco de Asís (esquina inferior izquierda) y una imagen del claustro del mismo templo (esquina superior derecha).

El cartel de Morelos incluye una composición tipo collage en la parte superior del cartel. En ella se mezclan digitalmente cuatro fotografías de familias en las cuales, aparentemente, se respeta el color original, no así, el formato de la imagen. La característica de las cuatro imágenes es que se trata de familias de clase acomodada ubicadas tres de ellas en un estudio y una en el pórtico de una casa.

El cartel de Tecate incluye tres fotografías y una ilustración. Una fotografía de paisaje ocupa el espacio inferior detrás del texto del valor de los premios, las otras dos son recortes digitales a color de una cámara de fuelle y de un plano medio de una mujer. La ilustración es una especie de logotipo del título de la convocatoria.

El cartel de Tepoztlán (el único en blanco y negro de este corpus) usa la misma composición fotográfica del cartel de Morelos, en este caso se conserva el formato de las imágenes y se excluye la fotografía de familia tomada en el pórtico de una casa.

El cartel de Colima incluye una pequeña ilustración de una cámara de fuelle y una fotografía sepia de una mujer con sombrilla frente al mar, acompañada de un perro, detrás se observa una pareja de vestimenta humilde: el hombre de pantalón de manta y sombrero; y la mujer cubierta con un rebozo.

Es de distinguirse que de los tres carteles que usan fotografías de individuos, dos de ellos utilizan la fotografía de una sola mujer, y el otro de mujeres acompañadas de su familia. Todas son imágenes en donde los individuos miran al frente, interpelando con la mirada.

Ahora bien, me interesa mostrar estas experiencias para pensar sobre la archivación en relación a lo que se llama archivo comunitario. Salvo el caso de Xochimilco, en los ejemplos expuestos no se menciona explícitamente la conformación de un archivo de la comunidad. Sin embargo, en ellas se puede identificar la relación con un otro, se establece la relación entre el o los convocantes con un otro, el grupo que se constituye con la convocatoria: los vecinos de Azcapozalco; la comunidad de Xochimilco; personas de cualquier nacionalidad propietarias de fotografías (Estado de Morelos y Tecate); y habitantes del municipio de Tepoztlán a compartir con la comunidad.

Roberto Esposito en su texto sobre la comunidad (*Communitas, origen y destino de la comunidad*, 2003) reconoce que existen distintas concepciones que parten del presupuesto de que la comunidad es una propiedad que une a distintos sujetos, como una especie de atributo y determinación que califica a los integrantes de un conjunto. Una sustancia que emerge de la unión de individuos. Por ello, explica, se habla de un territorio y de los individuos que pertenecen a él, como es el caso de las convocatorias que he mencionado. En alguna medida ésta es la noción que subyace a las experiencias de reunión de fotografías, en un primer nivel la idea de comunidad emerge como la propiedad de la unión sobre la pertenencia a un espacio. Así, la participación con una o varias imágenes fotográficas correspondientes a las temáticas posibles reforzarían esta pertenencia; sin embargo, pensemos, ¿la comunidad preexiste y se reivindica con la recopilación de imágenes o exactamente lo contrario? A partir de una noción de comunidad y del supuesto para convocar a su figuración mediante las imágenes fotográficas. ¿se trata entonces de una carencia y no de una adición?

Pensar a la comunidad como una carencia se puede acompañar de la reflexión de Esposito, la cual se plantea desde el origen etimológico de la palabra comunidad, es decir, en la *communitas*. Esposito afirma que “en todas las lenguas neolatinas, y no sólo en ellas “común” (*commun, comune, commno, kommun*) es lo que no es propio, que empieza allí donde lo propio termina” (*Communitas, origen y destino de la comunidad*, 2003:25-26).⁴⁶ El argumento de Esposito se propone frente a los discursos comunitaristas de la

⁴⁶ Sobresalea aquí un problema, ¿es pertinente pensar la experiencia mexicana inscrita en el contexto latinoamericano con un concepto de comunidad ubicado en la cultura griega y posteriormente en los romanos? Pues bien, el origen etimológico es un punto de partida conceptual a ser matizado con la experiencia local. Por otra parte hay que reconocer y mantener presente el hecho de que la comunidad en México y en países donde la población de raíces prehispánicas es todavía significativa está relacionada al

primera mitad del siglo XX y en específico frente al discurso del nacional socialismo nazi en Europa; discursos que partieron del supuesto regreso la comunidad original.

Hoy como ayer, y más que ayer, ella se presenta constelada, saturada, de comunitarismos, patriotismos, particularismos que no sólo difieren de la *communitas*, sino que constituyen su más evidente negación... Se trata de la dialéctica de pérdida y reencuentro, alienación y reapropiación, fuga y retorno, que vincula a todas las filosofías de la comunidad a una mitología del origen: si la comunidad nos perteneció como nuestra más propia raíz, podemos – es más debemos- reencontrarla, o reproducirla, según su esencia originaria (Esposito, 2003:45).

Buscar el origen etimológico de la palabra comunidad podría verse también como una mitología del origen. La estrategia de Esposito, sin embargo, es mostrar que a este origen pertenece otra lógica. Reconocer cómo y porqué se ha identificado a la comunidad con un territorio y con la *res* pública y no con el origen de la desidentificación misma es la propuesta que permite ver a la comunidad como un estar en común en el extrañamiento del sujeto sobre sí mismo y no como un estado común al cual pertenecer.

En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos (Esposito, 2003:31)

El problemaradica, según Esposito en sostener el vacío del estar en común, del *munus* como don obligatorio general y no como una propiedad particular de un sujeto común. Advierte la dificultad teórica de proponer ese vacío pues una vez se ha identificado con un pueblo, una tierra, una esencia “ la comunidad queda amurallada dentro de sí misma y separada de su exterior, y la inversión mítica queda perfectamente cumplida.” (Esposito, 2003:44-45). Es decir, Esposito revela que bajo esa lógica la comunidad queda contenida y se anula la posibilidad de asociarse de una manera distinta, pues la comunidad es lo que se crea y no lo que preexiste.

Ahora bien si la comunidad no es una entidad, sino la apertura de lo que no es y no se sabe. En otras palabras, estar en *comunidad* es estar en la comunicación y no en lo

concepto de indígena. No ignoro esta condición, es más la reconozco he intento abordarla desde otras experiencias (fuera del discurso del indigenismo, las etnias originarias y la supuesta exclusiva comunitariedad de ellas) para abonar a la reflexión sobre comunidad y organización comunitaria. Una experiencia interesante se encuentra en el Centro de Fotografía de Montevideo. En su página de internet (<http://cdf.montevideo.gub.uy/fotografiasdelcdf>) es posible consultar el cuadro de clasificación de fondos, en el cual se describe el proceso de organización y proceso por el cual se constituyó de cada uno. Préstese atención al Fondo Privado de la Memoria de la Ciudad y al Fondo Privado Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos.

que se comunica ¿a qué se apela cuándo se habla de lo comunitario entonces? Lo comunitario sería así lo relacionado a ese momento de la comunicación, a la imaginación y a la creación de cierta forma de estar en común. Al discurso de nombrar comunidad.

El giro comunicacional de Jean-Luc Nancy

Si estar en comunidad es estar en la comunicación y no en lo que se comunica, hay que reconocer que, por lo que se comunica, es que se establece la comunidad. Jean-Luc Nancy plantea este deslizamiento de sentido entre comunidad y comunicación en *La comunidad inoperante* (2000)[1986] desde la experiencia del mito:

La comunidad absoluta —el mito— no es tanto la fusión total de los individuos como la *voluntad* de la comunidad: el deseo de llevar a cabo con el poder del mito la comunión que el mito representa, y que representa como una comunión o como una comunicación de las voluntades. Resulta la fusión: el mito representa la inmanencia de las existencias múltiples a su propia ficción única, que las reúne y les da, en su habla y como tal habla, su figura común (Nancy, (2000)[1986]; 71).

Para Nancy esto significa que la comunidad y la comunión comunitaria es un mito, entendido éste como relato signifiante y fundador, por lo que no puede haber comunidad sin mito. Es decir, que no puede haber comunidad sin relato de la comunidad, y viceversa:

Se puede ver que el mito es, en suma, la autofiguración trascendental de la naturaleza y de la humanidad, o bien más precisamente la auto-figuración —o la auto-imaginación— de la naturaleza como humanidad y de la humanidad como naturaleza... En el fondo, el *mythos* es el *acto de lenguaje* por excelencia, la *performance* del paradigma. (Nancy, (2000)[1986]:68)

Entonces es que el mito (relato que pone en común) se significa a sí mismo, y convierte así su propia ficción en fundación o en inauguración del *sentido* mismo. Por lo que apelar a lo comunitario es en cierto nivel configurar un ente, la comunidad en el sentido tradicional, pero en otro, es poner en estado de comunitariedad la posibilidad de configuración de la experiencia. En otras palabras es lo que Rancière denomina la subjetivación de la política. La política como lugar de puesta en duda del orden, o no, de legitimación del orden pero desde un lugar particular de enunciación. El acto de enunciar en el campo de la política hace mundo, constituye el espacio político mismo en cuanto nombra e interpela y a la vez da existencia al sujeto en ese enunciarse de la palabra, se convierte el acto de habla en un acto performativo. Se trata de un acto de desidentificación, de creación de presencia, pues se da existencia al nombrar algo que no

existía, es un deshacer y reacomodar las relaciones entre los modos del *hacer*, los modos del *ser* y los modos del *decir*. (Jacques, Rancière, 1996:58).

Ahora bien, para continuar la reflexión sobre el archivo desde lo que llamo la estrategia comunitaria sirva el caso del Archivo Fotográfico de Ciudad Méndoz, Veracruz, en donde se pone en uso el concepto de comunidad para establecer una forma comunitaria de accionar.

LA ESTRATEGIA DE ARCHIVACIÓN COMUNITARIA: EL CASO DEL ARCHIVO FOTGRÁFICO DE CIUDAD MENDOZA, VERACRUZ.

En el año 2010, Alan Morgado propone el proyecto “Fortalecimiento del Fondo Fotográfico de Ciudad Mendoza, Veracruz”,⁴⁷ basado en la existencia de imágenes fotográficas en el Museo Comunitario de Ciudad Mendoza como propuesta para cubrir su servicio social de la licenciatura en fotografía de la Universidad Veracruzana. El proyecto proponía tres ejes de trabajo: el enriquecimiento del acervo fotográfico del museo, la configuración y conservación de un archivo (catalogación y conservación) y la difusión del mismo. El el proyecto se resume de la siguiente manera:

Enriquecimiento del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza.

- Campaña de concientización y apoyo cultural a los habitantes de Camerino Z. Mendoza sobre la importancia de la fotografía como documento social e histórico.
- Recopilación y digitalización de fotografías aportadas por la comunidad.
- Integración del material recopilado al fondo fotográfico del museo comunitario.

Archivo y conservación del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza.

- Ordenamiento, descripción y clasificación del archivo fotográfico de Ciudad Mendoza según las normas de archivística establecidas por organismos internacionales.

Difusión del fondo fotográfico.

⁴⁷ Morgado, Alan, Proyecto de servicio social *Fortalecimiento del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza, Veracruz. Universidad Veracruzana, México, 2010*. Mimeo. Véase el proyecto completo en el Anexo 5.

- Realización de exposición fotográfica en el museo comunitario como muestra de los resultados obtenidos en el proyecto.
- Creación de un portal en internet como puerta de difusión del archivo fotográfico de Camerino Z Mendoza a la comunidad, cuidando los derechos del museo comunitario y evitando el uso inapropiado del material mediante mecanismos de seguridad WEB.

Este plan se realiza una vez que se identificó que en el Museo Comunitario de Ciudad Mendoza existía un acervo fotográfico, desorganizado y sin las condiciones físicas para su conservación. Es por ello que se habla de enriquecimiento a través de una estrategia que incluye a la comunidad (bajo el presupuesto de que los habitantes de Camerino Z. Mendoza **forman** la comunidad). Después se propone un ordenamiento bajo las normas de archivística establecidas por organismos internacionales. Existe entonces una toma de lugar de enunciación que se sostiene sobre la autoridad de una norma, como se verá más adelante esta operación no resultó tan automática. Finalmente se propone la difusión del archivo mediante una página web. Se reconocen aquí unos derechos del museo y un uso inapropiado, los cuales hablan de presupuestos sobre el concepto de archivo. Éste como lugar de orden regido por cierta propiedad.⁴⁸

El discurso de lo comunitario de este archivo se enmarca en la enunciación del carácter comunitario del museo, el cual se instala en abril del 2001 en las bodegas inutilizadas de la fábrica de Santa Rosa, promovido por la asociación civil Fondo Mendocino para la Cultura y las Artes y el apoyo del consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)⁴⁹, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)⁵⁰, el Museo Nacional de los Ferrocarriles y el Instituto Nacional Veracruzano de Cultura (IVEC) a través de apoyos específicos (monetarios, en especie y en personal especializado) para la museografía del recinto.

⁴⁸En el Capítulo III se aborda esta condición de propiedad desde el concepto de patrimonio. Además se explica la forma que tomó el proyecto a través del medio de difusión de la página web en la que se pusieron en acceso las fichas catalográficas.

⁴⁹ Apoyo otorgado a Bernardo García Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico convocada por el Gobierno del Estado, VI edición (2001) a través del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC), con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

⁵⁰ Apoyo otorgado a Bernardo García Díaz y al Fondo Mendocino para la cultura y las artes en el Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales FONCA, 1998 – 1999 y en 2003 para la segunda etapa museográfica.

El proyecto del museo se encuentra a cargo de Bernardo García Díaz⁵¹, investigador del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Universidad Veracruzana. Él mismo señala como primer objetivo del museo: “rescatar y preservar fotografías, documentos, maquinaria industrial, objetos y testimonios orales referentes a la historia del siglo XX de Ciudad Mendoza y en general del Valle de Orizaba”⁵².

El museo cuenta con tres salas, en las dos primeras se desarrolla una narración sobre el auge industrial en la región orizabeña, la creación de la fábrica de Santa Rosa y su desarrollo en el porfiriato, así como la huelga en Río Blanco del 7 de enero de 1907 y la participación de los obreros de la fábrica de Santa Rosa en dicho evento. Un elemento que resalta es el lugar que se le da a los Barcelonete como migrantes empresarios. La tercera sala se dedicó a la Revolución mexicana en el valle de Orizaba, y al relato biográfico de Camerino Z. Mendoza.

En una segunda fase del proyecto se incorporaron fotografías y textos del periodo de 1930 a finales del siglo XX y la exhibición de maquinaria de la fábrica textil.

El contenido temático de las salas responde a los propósitos manifestados para la creación del museo:

revalorar la memoria regional histórica en general y de la cultura industrial de la zona; estudiar la industrialización del valle de Orizaba, tanto en su dimensión tecnológica como en su dimensión humana; ofrecer a las nuevas generaciones un museo vivo en el cual conozcan cómo el antiguo campamento fabril de Santa Rosa se transformó en Ciudad Mendoza y reforzar la identidad local y regional de los habitantes del valle de Orizaba, a partir del conocimiento de cuáles son sus raíces económicas, sociales y culturales (García, 2001:62-63).

En este párrafo emerge se constituye la comunidad como personaje al que se interpela cuando se habla del museo comunitario. En un nivel se habla de comunidad como espacio, el valle de Orizaba; y después, del campamento fabril de Santa Rosa que se

⁵¹ Autor de *Un pueblo fabril del Porfiriato, Santa Rosa, Veracruz; Textiles del valle de Orizaba; Puerto de Veracruz; Orizaba; Santa Rosa y Río Blanco; Tlacotalpan, patrimonio de la humanidad; La Terminal Ferroviaria de Veracruz; la Guía El Estado de Veracruz; De la Huasteca a Cuba. La otra expedición revolucionaria (1950-1958), Documentos, testimonios y crónicas de la Revolución mexicana en Veracruz, y Los Trabajadores del Valle de Orizaba y la Revolución mexicana. Retratos de grupo*. Coautor de los volúmenes: *Veracruz y sus viajeros; Joaquín Santamaría: Sol de Plata; Veracruz, el levantamiento de un puerto; Veracruz, puerto de llegada, y La Revolución mexicana en Veracruz. Coordinador de La Huelga del Río Blanco, y La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. La mayoría de estos textos se acompañan de imágenes fotográficas de la región, algunas de las cuales forman parte de la exposición permanente del museo comunitario y del Fondo Museo Comunitario de Ciudad Mendoza del archivo fotográfico del museo.

⁵² García, Díaz, Bernardo “Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, Veracruz” en *Gaceta de Museos*, CONACULTA-INAH, no. 21-22, enero-junio, México, 2001. Pág. 62.

transformó en Ciudad Mendoza. Aquí la comunidad no es solamente espacio sino el producto de una identidad local y regional de los habitantes del valle de Orizaba.

Ahora bien, se puede comenzar la reflexión por dos vías. Primero, con una concepción tradicional de la comunidad y asumir que existe una comunidad desde la que se elabora el discurso de los objetivos del museo comunitario. O bien, podríamos partir de reconocer que existen distintas nociones sobre la comunidad, y que al colocarse como sujeto de enunciación (se define un nosotros y un ustedes diferenciados) se propone la experiencia de ser comunidad.

Analicemos el asunto de “lo comunitario” en el Archivo Fotográfico del museo de Ciudad Mendoza, y por correlación en dicho museo. La visión tradicional,⁵³ que ciertamente está presente en la elaboración de los objetivos para la estructuración del museo, se basa en la gran narrativa de individuo-comunidad. Se apela a una adhesión a un ente presupuesto “la comunidad” desde distintas trincheras como señala Georgina Flores Mercado en su texto introductorio sobre el concepto de comunidad, *Comunidad, individuo y libertad*, 2011.

Ella menciona al menos seis modalidades (todas ellas inscritas en la visión tradicional): *la comunidad como teoría* en la que la comunidad es un proceso histórico que se transforma, habla de rebeliones, movilizaciones o cambios socioecómicos que cambiaron por ejemplo la comunidad feudal en comunidad moderna; *la comunidad como método*, como forma de acción bajo la lógica de una comunidad supuesta donde se hacen así las cosas, aquí se inscriben los llamados estudios comunitarios y las metodologías que suscriben la investigación participativa como resultado de la correspondencia con sistemas sociales locales donde se identifica “la identidad comunitaria, la pertenencia y la ayuda mutua” (Flores, 2011:19); *la comunidad como lugar*, como un espacio donde se encuentran los ciudadanos como iguales pero reconociendo su diversidad; la comunidad como identidad o pertenencia, como un ente superior resultado de la suma de las identidades individuales; *la comunidad como política pública y práctica* que se refiere a la relación con la institucionalidad del Estado, que puede ser como conflicto, cooperación,

⁵³ Considero que pensar una noción de comunidad que sirva para entender el fenómeno del archivo fotográfico comunitario funciona no para encontrar conceptos originales y rectores sino para comprender que conviven los usos del concepto en distintos niveles: el teórico, el de las políticas públicas y el del sentido común y que su funcionamiento dentro de una red de significaciones es harto compleja porque no se trata de analizar y separar el origen de cada modalidad de pensamiento sino de hacer notar los conflictos y las contradicciones entre lo que se hace, lo que se dice que se hace y lo que se hace al decir.

confrontación y cambio; en ese marco la acción comunitaria es un proceso político que implica una participación de un grupo diferenciado del Estado; y *la comunidad como ideología*, identificable en los subgrupos nacionales como iglesias, comunidades indígenas, vecindarios.

En América Latina, el término comunitario se encuentra ligado al de comunidad indígena. Si hay comunidades indígenas lo usual es hablar de lo comunitario como relacionado a las (supuestas) formas de organización y propiedad que sostienen las mismas. En el supuesto de que en toda comunidad (siempre implícito que se hablaría igual de comunidad que de comunidad indígena) existe la reciprocidad, la tierra comunal, el gobierno comunitario que se expresa en una asamblea, así como el trabajo comunitario y las fiestas comunitarias, todo en igual nivel dentro de una supuesta comunitariedad.

En el caso del museo comunitario de Mendoza, se apela a una comunidad como espacio e identidad histórica (la población y territorio producto de la industrialización en el Valle de Orizaba, en Ciudad Mendoza, con la fábrica de Santa Rosa a partir del siglo XIX), lo comunitario sería lo relacionado a esa comunidad. Quedando claro esto, reconocemos que no habría razones para pedir relaciones características de ciertas organizaciones sociales como lo son algunas comunidades indígenas. No se trata, en este caso⁵⁴, de asambleas donde se escoge la temática del museo, o se escoge a los responsables administrativos del mismo. Lo único que se hace evidente es que el trabajo voluntario es constitutivo de lo comunitario de dicha experiencia.

Es en este contexto desde el cual se enuncia el Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza; se usa comunitario por adscripción al museo comunitario, comunitario a su vez por referirse a la comunidad de Ciudad Mendoza. La modalidad específica de lo comunitario emerge aquí en la forma de archivación, y del discurso sobre esta archivación.

En el *Manual de acceso al Archivo de Ciudad Mendoza*, elaborado por Alan Morgado se habla del origen del contenido del mismo como “*material [que] ha sido*

⁵⁴ Como parte de los informes del Programa Nacional de Museos Comunitarios que el INAH y la DGCP impulsó en 1983, se reconocen prácticas de asamblea en museos comunitarios en Oaxaca, México. “En resumen, los museos comunitarios de Oaxaca han sido retomados por la organización indígena. La asamblea general decide crear el museo, destina un edificio para instalarlo, decide los temas que representará y nombra un comité para responsabilizarse de él. Éste responde a la asamblea, se coordina con las autoridades municipales y planea actividades para invitar a los vecinos a participar” en Morales, Teresa y Camarena, Cuauhtemoc, “Los museos comunitarios y organización indígena en Oaxaca” en *Gaceta de museos, Órgano informativo del Centro de documentación Museológica*, INAH, no. 6, junio, México, 1997. P. 18.

*aportado por familias de nuestra comunidad y se organiza en fondos que llevan el nombre de cada familia. Al encontrar nuevas personas en disposición de enriquecer éste proyecto permitiendo la digitalización de nuevo material fotográfico, el archivo se convierte en un proyecto en constante crecimiento”.*⁵⁵

El proyecto de catalogación comienza en 2010 con los objetos fotográficos que formaban parte de la museografía del museo (producto de una archivación previa), a ello se suma una selección de fotografías de ciertas familias a las que se les solicita expreso su participación. Se menciona que el archivo crece en virtud de nuevas personas que se encuentran en disposición de poner a disposición sus imágenes. Se trata de 1406 imágenes agrupadas en 17 fondos que cubren el periodo de 1898 a 1979. (Véase Anexo 2).

El fondo más grande es el llamado Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, es el más grande porque no tiene subdivisiones según el principio de procedencia, es decir, que en algún momento del proceso de archivación pasaron a formar parte de este archivo y ahora su historia como objetos se conoce solo desde el momento en que forman parte del museo. A diferencia de los demás fondos que se agrupan según el origen de archivación de las mismas, es decir por el nombre de la familia o persona que las resguardaba y agrupaba. La presentación de la guía de consulta dice que:

Dicho fondo consta de las fotografías colectadas a lo largo de la trayectoria de nuestro museo comunitario, y más atrás aún con el arduo trabajo del historiador Bernardo García [...] Este fondo guarda las voces y los testimonios de la historia que nos conforma como mendocinos, desde nuestros orígenes a finales del siglo XIX con el pueblo de Necoxtla y el asentamiento de la industria textil en los aún habitados terrenos rodeados de las Altas Montañas. Guarda la fe del pueblo de Santa Rosa, sus celebraciones, su organización y su majestuosa capacidad de conseguir la cúspide de sus más alocados sueños. Su importante política y movimiento sindical, abanderada de legítimos líderes en los cuales creía la sociedad obrera y por cuyos ideales lucharía.

El borramiento de esa procedencia tiene sus implicaciones,⁵⁶ se trata de un proceder que busca integrar lo que “nos conforma como mendocinos” a partir de reunir las imágenes sobre cierta historia del movimiento obrero en el valle de Orizaba. Las imágenes (no así la historia de los objetos fotográficos) se agregan para conformar la comunidad mendocina, proceso que implica su vaciamiento de origen material (de las fotografías). Los casos del Fondo Alex Fot y el Fondo María Antonia Martínez Cruz reconocen un proceso de archivación que se erige como el comienzo de ordenación aunque se trate de

⁵⁵Véase Anexo 5.

⁵⁶Por principio la borratura limita la forma misma en que se conoce, pero ella siempre deja marcas que permiten conocer aquello que fue borrado.

objetos que pertenecieron a otros contextos de significación. El Fondo Alex Fot es una compilación del joven que da nombre al fondo, el cual agrupa fotografías tomadas en Ciudad Mendoza. El Fondo María Antonia Martínez Cruz es una compilación de la profesora María Antonia como parte de las tareas para conformar una muestra fotográfica en el 75° aniversario de la Escuela América (antes Esfuerzo Obrero).

Las breves descripciones de cada fondo fotográfico dan cuenta de aquello que queda velado en lo que se presenta como archivo. Es decir, la serie de selecciones y descartes que se llevó a cabo para su configuración. Partiendo de lo que se consideró para ser fotografiado, su circulación, el resguardo o la difusión del objeto y la imagen fotográfica en un contexto determinado. Su reapropiación y su resignificación bajo la forma de archivo. Para concebir aquello que no se ve es útil pensar en las huellas que deja en otras experiencias de existencia. Por ejemplo, en la entrevista realizada a Alan Morgado él habla sobre las condiciones en que se encontraban las fotografías:

En todos lados donde te puedas imaginar, el promedio en donde más me encontraba era en álbumes que las dañan horriblemente, cuando no, en cajas, en las mejores condiciones que hemos encontrado en cajas, cajas de zapatos y guardadas en un mueble o debajo de la cama. Cuando estaban en portarretratos o en sobres eran las que peores condiciones tenían. Entre libros, hay una familia que casi tenía todas su fotos entre libros, se conservaban muy bien a pesar de que el papel es muy ácido. El papel bond, el efecto de acidificación mientras se encuentre en condiciones de humedad no es grave o muy grave, el problema es cuando está todo el tiempo cambiando las condiciones. Es cuando el efecto de acidificación se intensifica.⁵⁷

Considero relevante el hecho de encontrar en mejor estado material aquellas que no cambiaron sus condiciones, es decir, su ubicación. Por la humedad, por el manejo, por la falta de protección. Morgado reconoce un problema, de conservación, cuando las condiciones cambian todo el tiempo; por ello aquellas que se encuentran en cajas, en sobres y en medio de libros son las que se conservan de mejor manera. En algunos casos la imagen ha desaparecido del soporte. Ello nos habla también de otra cosa, que se trata de imágenes que no se solían ver, a diferencia de las que se ubicaban en portarretratos o en álbumes. Lo relevante es que en el proceso de archivación para la conformación del archivo comunitario sean esas imágenes que no eran interpretadas por su visibilidad sino por su resguardo las que lleguen a configurar la imagen de la comunidad por un proceso de difusión también basado en el resguardo (en otra ubicación, en este caso, digital).

⁵⁷Entrevista Alan Morgado, Tzutumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

Otra peculiaridad de las fotografías en contextos de resguardo familiar es la red de significaciones determinada por su ubicación en la museografía del hogar, que se omiten en la conformación de archivos. En otro proyecto de archivación en México, la *Revista Blanco y Negro, Imágenes*,⁵⁸ se tomaron registros de estos contextos, los cuales sirven para hacer evidente lo que queda velado en el proyecto de Mendoza.

Como se puede ver en las siguientes imágenes se trata de una especie de inmuebles archivísticos, si se me permite extender así el concepto. Poseen un orden y una jerarquía en relación a otros elementos similares (otras fotografías) o de otra índole: marcos, adornos, muebles, textiles, entre otros. Por ejemplo en la imagen 17 se configura un altar en donde las imágenes juegan un papel muy distinto al de la imagen 19. En esta última vemos al cronista local mostrando a Marilyn Domínguez Turriza y a Juan Carlos Saucedo (responsables de la Revista Blanco y Negro) una cartulina con cuatro imágenes. Esta presentación responde a que las imágenes se recopilaron como parte de una exposición que se había organizado en la localidad antes que los recopiladores de la revista comenzaran su tarea. Se trata entonces que cada archivación comienza sobre un proceso previo de archivación, un proceso de selección y descarte en tanto la práctica y difusión de la fotografía ha permitido la reunión de imágenes. Es decir, las fotografías no se encuentran aisladas, se les coloca en relación a otros objetos y otras imágenes.

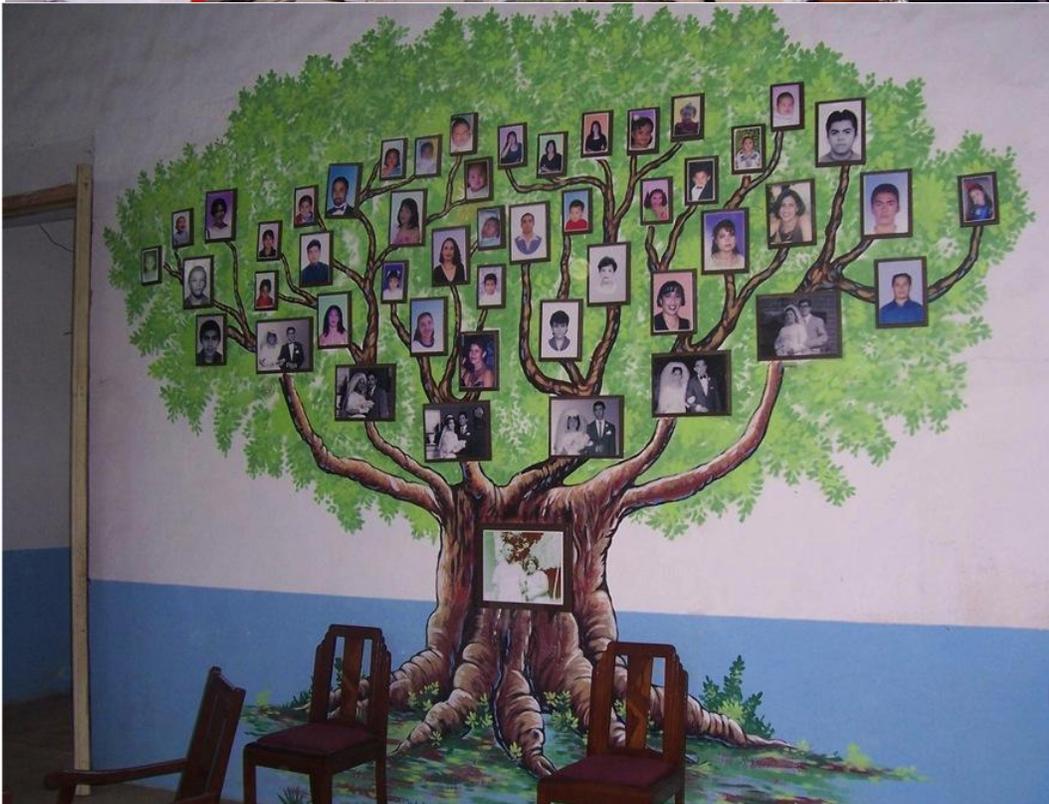
Entre la imagen 13 y 14 hay un proceso distinto de ordenamiento. Mientras en la segunda no hay una selección, ni ubicación, ni jerarquización, el registro de la imagen 16 muestra que existe un sentido. Se configura un espacio casi museográfico.

⁵⁸ Proyecto de recopilación de fotografías de Campeche, basado en la identificación de colecciones familiares. En los siguientes capítulos se realiza el análisis de esta experiencia, por ahora sirve tomar en cuenta este material para poner en evidencia el contexto en el que se suele encontrar a los objetos fotográficos. Es decir, en el marco de la formación de la colección familiar.



*Fotografía
13Candelaria.*

*Autor: Juan Carlos
Saucedo*



Fotografía 14.

Calkiní.

Autor: Juan Carlos

Fotografía 15.

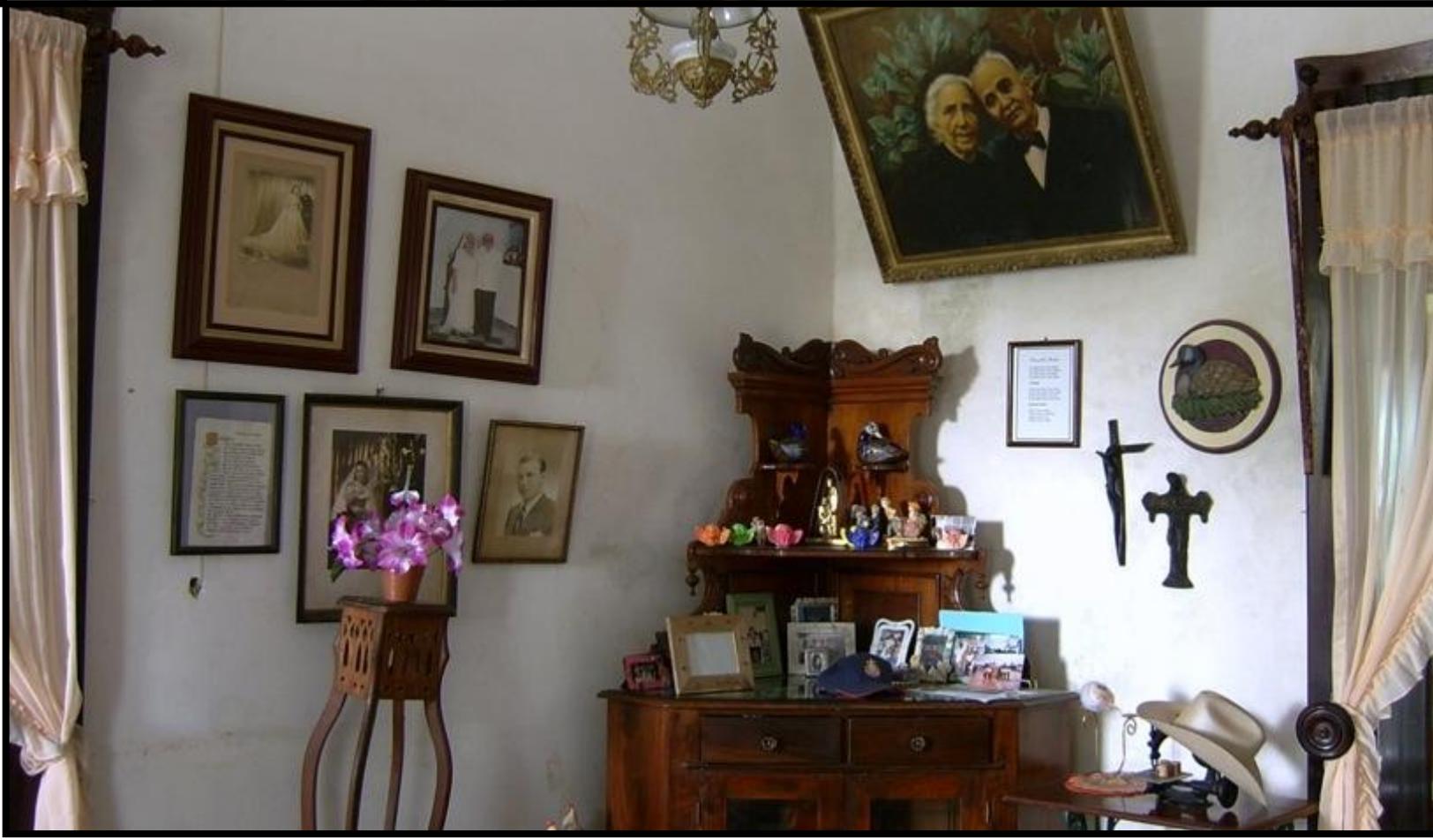
Autor: Juan Carlos Saucedo



Fotografía 16.

Autor: Juan Carlos Saucedo







Página anterior superior.

Fotografía 17.

Autor: Juan Carlos Saucedo

Página anterior inferior.

Fotografía 18.

Autor: Juan Carlos Saucedo

Esta página

Fotografía 19.

Autor: Juan Carlos Saucedo

Las imágenes 13, 15 y 16 muestran una situación que no parece evidente en el resto de las imágenes de esta serie, pero que sin duda está presente. Las fotografías pertenecen a un sujeto que las agrupa. No se trata de imágenes que se encuentran en un archivo estatal o nacional las cuales ya fueron sujetas al borramiento del conocimiento del proceso de archivación. Se trata de imágenes ligadas a una o varias historia de vida, son los sujetos quienes en muchos de los casos saben lo que sucede en las imágenes, cuándo, por qué fue tomada la fotografía, para qué, quiénes aparecen, de qué lugar se trata. Y ello ubica una jerarquía de sentido.

La imagen 14 es un árbol genealógico de tres generaciones realizado con las fotografías de los integrantes de la familia; en él se observa cada imagen por su carácter indicial (en tanto retrato de cada persona, que se reconoce es esa y por ello se coloca en determinado lugar), en esa acción de “ubicarle” se establecen líneas de relación del parentesco. Se trata de un proceso de archivación. Ahora, pensemos que esta familia campechana bien podría vivir en Veracruz; y es más, se trata de la familia de un obrero de la Fábrica Textil de Santa Rosa ubicada en Ciudad Mendoza. Esta familia está dispuesta a que se digitalicen sus imágenes y que sean parte del archivo, que se denotará como comunitario, y en función de eso mismo es que la familia decide participar. ¿en qué participa esta familia? ¿Hasta dónde la participación en otra archivación implica ceder el derecho de archivar? Es decir, de participar en el resguardo, ubicación y jerarquización de los objetos fotográficos. ¿Es posible participar con la archivación y no únicamente con la imagen? ¿Exsien mecanismos para trasladar tales relaciones de archivación?

Hay que señalar el doble carácter de existencia de las fotografías y quisiera reseñar brevemente mi entrevista a Juan Carlos Saucedo Villegas sobre la *Revista Blanco y Negro*, en febrero de 2012 en la Ciudad de Campeche. Yo había reconocido que en los discursos sobre la archivación en proyectos que trabajan con archivos familiares (ellos le llaman fondos o colecciones) emerge el tema del rescate, se habla de rescatar la memoria, de rescatarla para la comunidad, de rescatar para preservar. Para mí era evidente que existía un conflicto con este tema, porque ¿de qué se rescata?, ¿de quién? El discurso me parecía muy cercano al de la arqueología, al término que se le da a las excavaciones arqueológicas. El rescate número tal, etc. Entonces, pregunté ¿a qué se refieren en la *Revista Blanco y Negro* cuándo hablan del rescate de las imágenes? Juan Carlos me respondió que ahora se daba cuenta que el uso de la palabra no era el indicado porque en

realidad no rescataban los objetos fotográficos, sino la imagen. Con el proceso de digitalización y su posterior difusión se rescataba la imagen. Con el hecho de que otras personas las vieran se hacía un rescate. Hacerlo de los objetos fotográficos era más difícil porque eso implicaba, decía Juan Carlos, colocarlas en la disposición óptima de preservación y en algunos casos someterlas a un proceso de conservación. Es decir, que los objetos pertenecían a familias, los cuales se encuentran en bolsas de plástico, pegadas debajo de un cristal, en la puerta del ropero, en portarretratos sellados; y eso en las condiciones de clima tropical de Campeche significaba la pérdida en algún momento de los objetos.

En esta experiencia si lo que se buscó rescatar era la imagen, los sujetos resguardadores (las familias o los individuos) salen sobrando. Se reconoce que la imagen fotográfica tiene estas dos dimensiones, imagen y materia; la archivación comunitaria incide sobre la primera, la resguarda, la ubica y la jerarquiza. Por motivos prácticos, de recursos económicos, de conocimiento especializado o por no caber en los objetivos originales de tal proyecto se descarta el trabajo sobre la materia, sin embargo, como sucede en el archivo de Ciudad Mendoza en donde sí se hace trabajo de preservación y conservación, no solamente con las fotografías que aceptan digitalizar las familias, sino con aquellas que ya no se sabe de dónde vinieron y que forman parte del acervo del museo; la noción de división entre imagen y materia desvincula el hecho de que las imágenes están soportadas en un objeto que está a resguardo en un contexto específico. Es decir, las imágenes que se tienen en las casas no son únicamente imágenes, suspendidas sin soporte, sino que forman parte del llamado objeto fotográfico. Y en cuanto objetos forman relaciones con otros similares (otras fotografías) y de otro tipo. La imagen está sujeta al soporte y ello constituye otra dimensión de su existencia.

Entonces, la archivación que se circunscribe al discurso de lo comunitario (desde distintas perspectivas como esbocé en un principio) se supedita a la figuración de una comunidad, por lo que se descontextualiza, se reubica y se resignifica la imagen.

En el discurso se reconoce una imagen de comunidad previa a la que se apela; con el discurso se configura pero es con la selección de imágenes que toma una forma concreta. Por ejemplo, en el archivo de Mendoza, no encontramos “alguna” comunidad de obreros, sino el grupo de obreros, con vestimenta de obreros, identificados como obreros,

en el Departamento de Tejido de Telares de Río Blanco de la región del Valle de Orizaba.
(Imagen 20)



Fotografía 20

FAFS15 Trabajadores del departamentode tejidos de la fábrica de Río Blanco se toman una fotografía durante la despedida de la maquinaria que se clausuraría por razones de modernización

La fotografía forma parte del Fondo Agustín Flores Serrano, obtenida de la familia del dirigente sindical obrero del que se toma el nombre para nombrar al fondo. Es parte también, de la museografía del museo de Ciudad Mendoza y ha sido publicada en el apartado “sindicalistas y trabajadores” en el libro *Los trabajadores del Valle de Orizaba y la Revolución Mexicana* de Bernardo García Díaz con el siguiente pie de foto:

“Los mariachis callaron”, sería el pie de foto que hubiera seleccionado Carlos Monsivais para esta expresiva imagen de la clausura del Departamento de Telares de Río Blanco – salón grande- por la parcial modernización que vivió la industria en los años sesenta. En cierta medida esto marcó el cierre de un ciclo histórico industrial orizabeño que comprendió el desempeño laboral de las dos primeras generaciones de trabajadores textiles. Al centro, los maestros del Departamento Agustín Flores Serrano y Juan Romero, ya con la mirada de despedida del recinto donde habían dejado buena parte de su vida (García, 2011:60).



Fotografía 21

FAFS3 Directores, Jefes de Departamento, Correteros, Ayudantes y Cabos del Departamento de Tejidos de la Fábrica de Río Blanco, Ver. 19 Nov. 1938



Imagen 22

FAFS17 Sres. Maestros de Tejidos con la Comisión Sindical Fábrica de Río Blanco, febrero 7, 1958.

Finalmente, en el marco “del cierre de un ciclo histórico industrial orizabeño” la primera imagen es la prueba de una despedida simbólica. En el contexto de lo familiar, se trata de una fotografía inscrita en la historia de vida de la familia de Agustín Flores Serrano. Se tiene entonces que existen distintas dimensiones de significación de los objetos fotográficos, las cuales se explican desde distintos momentos de archivación. Si consideramos al archivo como resultado de un “conjunto de prácticas, de instituciones y de relaciones propias de la fotografía” (Guash, 2011: 56), consideraremos el contexto de producción. En este caso tenemos tres imágenes de distintas fechas, tomadas en el mismo lugar. Una constante es la visibilidad que se le da al espacio de trabajo. Entonces, estas imágenes forman parte de la archivación de la familia Flores Serrano, la constante en ese

caso es la presencia del dirigente obrero, a la par de otras imágenes en su faceta de profesor y de comisionado sindicalista.

En mi entrevista con Alan Morgado le expresé mi inquietud sobre esta dimensión de hacer archivo en Ciudad Mendoza, a la cual agregé:

[...] es que son tesoros para las personas. Yo noto que no las conciben como fotografías o como documentos históricos, sino como tesoros de toda su vida. No te presumen la foto en donde aparece la construcción del Cine Juárez sino que te presumen el hecho de que ellos estuvieran ahí y que vieron la conformación de todo ese cine, de cuando esa foto, cuando equis documento, no te presumen la foto en sí misma sino a ellos dentro de esa foto.⁵⁹

Es así que la identificación de la experiencia personal vinculada al objeto fotográfico cobra importancia. Una imagen sin esta identificación estaría abierta a cualquier interpretación, para casi cualquier fin. Por otra parte, el grupo de imágenes que forman parte de este fondo son parte de un proceso de selección y descarte regido por los intereses de la formación del Archivo Fotográfico de Mendoza. Por lo que, la imagen es seleccionada para representar una visión sobre la comunidad de Mendoza que debe encuadrarse en el marco de la historia fabril del Valle de Orizaba. En resumen, todos estos momentos de archivación forman parte, velada o evidente de lo que se hace llamar la archivación comunitaria. Su reconocimiento genera cierta experiencia de lo comunitario mientras se erige una comunidad figurada.

Hemos reconocido entonces que, para abordar el fenómeno del archivo fotográfico comunitario es necesario contar con un concepto de archivo que funja como punto de partida, en este caso ha sido el discutido por Derrida. Éste ha sido revalorizado a luz de la práctica del Archivo Fotográfico Comunitario de Ciudad Mendoza lo cual ha agregado a la reflexión la relevancia del lugar de enunciación como un factor para entender la archivación en su dimensión de producción de sentidos.

⁵⁹Entrevista Alan Morgado, Tzutzumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

CAPÍTULO III. CONFIGURACIÓN DE LO LOCAL

Una fotografía es apenas un fragmento,
y con el paso del tiempo se sueltan las amarras.
Boga a la deriva en un pretérito tenue y abstracto,
apta para todo género de interpretación
(o de correspondencia con otras fotografías).⁶⁰

El objetivo de hablar de la fotografía con conceptos como patrimonio, archivo y comunidad es entender la significación que se produce en la socialización de la circulación de sentidos de la fotografía en un contexto acotado, por ejemplo, la archivación fotográfica como proceso de patrimonialización entre grupos sociales que hacen comunidad con esta práctica. En este trabajo, llamaremos “figuración” a dicha significación.⁶¹

Carolyn Hamilton, Verne Harris y Graeme Reid hablan del verbo figurar como aparecer, ser mencionado, representar, ser un símbolo de algo, modelar, imaginar, calcular, entender, determinar y considerar (Hamilton, 2002:7). De tal suerte, que, si hablamos de figuración, estaríamos pensando en la manera en que ciertas acciones dan forma a algo, en este caso a las experiencias llamadas comunidad. Por otra parte, reconocen en la unión de archivo y figuración una dupla enriquecedora de sentido, lo cual es cierto, en tanto los elementos del archivo se acumulan, se jerarquizan, se ordenan y se ponen en acceso en un proceso de archivo configuran una figuración. La figuración de la comunidad local. En la particular experiencia de archivación de fotografías, la comunidad toma forma en imágenes. En los casos aquí estudiados, esa forma emerge desde lo local de la experiencia subjetiva de patrimonializar.

A continuación se expondrá el análisis de las distintas fases que he reconocido configuran, a grandes rasgos, la experiencia de archivación. Se hace énfasis en ver al archivo como proceso, lo que implica la identificación de agentes de la experiencia archivadora, de las formas en las que llevan a cabo sus tareas, así como la forma en que elaboran discursos al respecto de dicha experiencia y la interrelación entre los distintos agentes, pero sobretodo su relación con un correlato: la idea de nación.

La acotación de estos agentes, al hablar de nación y comunidad, se articula por la noción de patrimonio, abordada en el capítulo anterior; los cuales, siguiendo a Hamilton Harris y Reid

⁶⁰ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, 2006 [1973], p. 107.

⁶¹ Estrictamente el término debería ser imaginación como la práctica de hacer experiencia con imágenes, lo que implica recolectar, seleccionar, ordenar, descartar, dar sentido con imágenes. Sin embargo, hablar de imaginación remite, por históricos motivos en su uso, a otras discusiones que más que aclarar llevarían la presente investigación a ahondar en lo relacionado a lo ficticio, lo real, lo irreal, los sueños, la ensoñación, la creación artística y otros temas que por ahora no encuentro pertinentes.

(Hamilton, 2002:10), no son únicamente los investigadores y el gobierno,⁶² ya que el archivo es parte de las actividades cotidianas de formación y conservación de la identidad de la gentecomún.

IDENTIDADES LOCALES Y PULSIÓN ARCHIVADORA

Analizar al Archivo en su dimensión de acción, como archivación permite pensarlo como construcción en relación a otros procesos. Achille Mbembe en su reflexión sobre el poder y los límites del archivo (Hamilton, 2000:23) acota la cuestión de la agencia archivadora. Lo que implica reconocer que al ser el archivo producto de una acción, existe un alguien o alguien que llevan a cabo la acción de archivación. Llama la atención sobre los factores que definen la experiencia subjetiva del archivo: quién los posee, de qué autoridad dependen, en qué contexto político son accesibles, en qué condiciones de acceso marcan la diferencia entre lo que se busca en ellos y lo que se encuentra, así como qué se hace público y cómo se hace público.

Ahora bien hay que reconocer que estos factores se acotan pensando en el archivo institucional, una noción a la cual también se refieren los investigadores de la península yucateca, Waldemaro Concha, José Fuentes y Magnolia Rosado en su texto sobre la importancia de los archivos en el siglo XXI (Novelo, 2011), a partir de pensar al archivo institucional como el:

Conjunto orgánico de documentos producidos y/o recibidos en el ejercicio de sus funciones, por las personas físicas o jurídicas, públicas y privadas; la institución cultural donde se reúne, conserva, ordena y difunden los conjuntos orgánicos de documentos para la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura (Novelo, 2011:96).

Traigo a consideración esta definición para matizar los factores que Mbembe propone tomar en cuenta, y en específico esta reflexión ubicada en el sureste mexicano. Los autores se ubican en la lógica del archivo institucional por su propia experiencia de archivación, de la cual emerge un lugar que valoriza la inclusión de las fotografías familiares, denotando los “documentos” familiares como documentos de archivo, en específico del archivo de la historia local.

Aquí encuentro un desliz, un punto de convergencia y contraposición al mismo tiempo. Se parte de la idea de UN archivo en la cual incluir los, ahora llamados, documentos familiares. Se trata de incluirlos en el espacio del archivo, en el sentido

⁶² Especialistas de la investigación social, la archivística y las ciencias de la información, es especial de la informática.

tradicional de lugar y edificio, pero también en el concepto de archivo. Lo que en última instancia significa transformarlo⁶³ pues, en ocasiones, sus especificidades no concuerdan con las limitantes del concepto tradicional, ello es lo que se intenta demostrar en el presente capítulo.

Una vía para pensar los distintos procesos es comenzar por reconocerlos en el ámbito en el que han sido más estudiados, desde el caso del archivo institucional. Lo propongo como una especie de paréntesis epistemológico para encontrar continuidades, contradicciones y nuevas experiencias. El nombre que engloba el proceso en el archivo institucional se llama cadena documental.⁶⁴ En general, las acciones a realizar se refieren a la recopilación, selección y adquisición de documentos; análisis documental de las fotografías; búsqueda, recuperación e investigación documental; difusión y puesta en acceso.

Cadena documental es un conjunto de acciones que se llevan a cabo a un documento desde su llegada al archivo hasta su puesta en acceso para un usuario. El objetivo principal es establecer la identidad del documento y su descripción, para facilitar el acceso a las fotografías. Esta información es consignada mediante una ficha catalográfica, y las acciones realizadas conducen óptimamente a la elaboración de un catálogo. La cadena documental se constituye de seis etapas que se realizan en orden cronológico.

1. REGISTRO. El registro constituye el primer nivel de control y acceso. El producto inmediato de esta acción es una guía general de los documentos que conforman las

⁶³ Un referente importante es el concurso *Papeles de familia*, primero realizado en la ciudad de México y posteriormente en Torreón (1995). La lógica en ambos era similar, convocar a la población a donar una copia de sus “papeles de familia”: documentos oficiales, cartas, tarjetas y fotografías. Véase Saldaña Villareal, María Isabel (coord), *Imágenes que iluminan la memoria*, Centro Cultural Arocena Laguna A. C./MUSA/Porrúa, México, 2004. Salvador Rueda Smithers, afirma en ese mismo texto que “Hoy nadie pone en duda las bondades de los fondos testimoniales en primera persona –orales, fotográficos, documentales – para el cabal conocimiento de la historia” (p. 159).

⁶⁴ La identificación de estas definiciones tiene su origen en el trabajo de reflexión que realicé con Julieta Martínez en torno a la creación de las fototecas digitales puestas en acceso en el sitio web *Huellas de luz*, *Investigación sobre el patrimonio visual latinoamericano en acceso libre*, <http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/>, una producción del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora. Esta definición de cadena documental está enfocada en el trabajo archivístico con fotografías. Véase también el texto de Julieta Martínez y Fernando Aguayo, “Lineamientos para la descripción de fotografías” en Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (coord.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, Instituto Mora, México, 2011.

colecciones. Se realiza una ficha que da cuenta de la información a nivel general y el número total de documentos. La ficha contiene información a nivel colección relacionada al contexto, procedencia, número de piezas, materiales y estado de conservación.⁶⁵ Es importante acotar que el registro es una tarea posterior a la selección y adquisición de documentos.

1) La selección es el proceso en el que se decide qué documentos se añaden o eliminan de la colección o fondo. Es un proceso complejo en el que intervienen muchos factores como las necesidades de la archivación y las de sus usuarios finales. La selección es por lo tanto la respuesta a las necesidades de cada institución. Los documentalistas seleccionan mediante la búsqueda en diversos lugares, por ejemplo: catálogos, bases de datos, contactos directos, bibliografías, archivos.

2) Las vías de adquisición pueden ser la compra, la reproducción, la donación, el intercambio, el depósito legal y la transferencia.

2. DIAGNÓSTICO DE LAS COLECCIONES. Es el proceso por el cual se reconoce de manera general el estado de las colecciones. El objetivo es la elaboración de una ficha de diagnóstico a nivel colección. Por lo que se realiza un inventario y valoración de la colección para obtener el número de objetos que contiene la colección. Se identifica la organización interna de la colección y el número de objetos que contiene cada conjunto; y se determina el estado y las características físicas de los objetos de la colección (identificación de los materiales y estado de conservación).

3. CUADRO DE ORGANIZACIÓN DOCUMENTAL. Se trata de una operación cuya función es mostrar la relación que tiene la colección con el acervo que los custodia y la división jerárquica que se establece entre los grupos que lo conforman. El objetivo es la elaboración de un instrumento técnico (cuadro, diagrama, árbol, etc.) que permita identificar los grupos documentales existentes (de “producción natural”, es decir, los formados desde su procedencia). Se ha intentado consensuar que se respete su organización de procedencia.

66

⁶⁵ Por ejemplo en el Manual del AGN se propone el uso de la ficha ISAD-(G) desde el principio aunque los campos no sean llenados completamente.

⁶⁶ Para ejemplo, Alicia Barra Moulain e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba refieren que “el Fondo Casasola, acervo con el que inició sus funciones la Fototeca del INAH en Pachuca, tenía una clasificación realizada por la

El objetivo es establecer la organización física para su mejor conservación, es decir, agrupar según características físicas compartidas. Según los intereses del uso de la colección, se plantea la pertinencia de elaborar grupos documentales que respondan a las necesidades de cada investigación o de los posibles usuarios.⁶⁷

4. DIGITALIZACIÓN DE LOS OBJETOS FOTOGRÁFICOS. El objetivo es formar un respaldo digital de la colección que permita la manipulación y el trabajo de investigación sin necesidad de recurrir a los objetos físicos. Se entiende por digitalización la conversión de documentos en soporte no electrónico o formato electrónico analógico (papel, cartón, cristal, plástico, película fotográfica, videos, audios, etc.) a formato digital procesable por medio de una computadora. Por medio de la digitalización se obtiene una representación digital de un documento que reproduce todas sus características físicas originales.⁶⁸

Existen diversas razones por las cuales se busca digitalizar un documento, entre ellas se encuentra la de preservar el contenido intelectual, reducir el deterioro de los originales, hacer duplicados como medida de seguridad, ahorrar espacio de almacenamiento y sobre todo mejorar el acceso a la información.

Es importante que la digitalización se haga bajo parámetros de la más alta calidad que permitan reproducir de la mejor forma el contenido intelectual y las características físicas de los materiales, la idea es que el documento se represente lo más fielmente posible. Por ello la digitalización es una etapa donde se lleva a cabo otro nivel de selección de los documentos de archivo, en donde se reinterpreta al objeto fotográfico.

5. CATALOGACIÓN DE LAS COLECCIONES. En esta etapa se realizan labores de investigación que permiten el conocimiento acerca de las imágenes que comprende la colección así como su posterior catalogación. El objetivo es la elaboración de un catálogo

propia familia de fotógrafos que lo creó con base en un ordenamiento temático por una parte y a grandes apartados políticos referentes a los gobiernos que van de Porfirio Díaz a Adolfo López Mateos, por la otra, como ejemplo de esta organización, conformada por encabezados que servían de rótulos que a su vez designaban de forma numérica las diversas cajas donde se guardaban los negativos originales” en Moulain, Alicia y Gutiérrez, Ignacio, Manual Técnico del SINAFO. *Normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH*, CONACULTA-INAH, México, 2000. p. 13.

⁶⁷ Es aquí donde emerge la lógica impuesta para interrelacionar y agrupar los objetos fotográficos. En muchas experiencias, ésta es por tema o autoral. Véase a manera de ejemplo el Anexo 2.

⁶⁸ Como más adelante se constatará, la digitalización puede constituirse como un proceso de edición y resignificación de la información.

como instrumento de investigación que presenta información específica sobre cada unidad y colección fotográfica. Es una forma organizada y sistemática de recolectar información que permite tener acceso a las imágenes.

Se realizan las siguientes tareas:

- Investigación acerca del contexto en el que fue creada la imagen: fecha, lugares, contenido, etc.
- Investigación acerca del contexto en el que fue creada la colección: historia archivística, historia biográfica, fechas, existencia de otros materiales asociados a la colección.
- Captura de la información en alguna base de datos

La catalogación entendida como proceso de investigación y documentación como categorización de la información obtenida se lleva a cabo en dos niveles: de grupo documental y de unidad documental. Es decir, por una parte lo relacionado a la agrupación de imágenes como lo es la historia de esa agrupación, y las subsecuentes agrupaciones; y por la otra, lo relacionado al objeto fotográfico en sí mismo.

6. PUESTA EN ACCESO: Es la etapa en la que se visibiliza el contenido del archivo, hasta ahora contenido al trabajo de selección, organización y categorización. La puesta en acceso puede ser la misma publicación de la ficha catalográfica. En otros casos incluye la exposición de los objetos y publicaciones en libros, revistas y/o páginas web.

Ahora bien, la cadena documental así expuesta aparece como una sucesión de etapas. Desde la perspectiva de la gestión es así, sin embargo el análisis desde otra óptica permite diseccionar la significación que en cada fase se elabora.

Partiendo de la operación conceptual de lo comunitario y no con el concepto de comunidad, veamos cómo la forma de esta última se define en la archivación y patrimonialización comunitaria.

En este contexto desde el que también emerge el museo regional y el archivo local, se encuentra la experiencia del Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza, en donde se desarrollan prácticas y elaboran discursos sobre lo que constituye el patrimonio local. Parto de una primera yuxtaposición entre este archivo y el archivo resultante del

proyecto: la revista *Blanco y Negro. Imágenes*, para identificar los elementos que permiten reconocer la figuración de lo local en el archivo fotográfico.

El Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza (AFCM) surge dentro de una entidad institucionalizada, el Museo Comunitario de Ciudad Mendoza⁶⁹, al igual que el Archivo Fotográfico de la revista *Blanco y Negro, Imágenes* (AFBN), la cual surge como publicación del Centro INAH Campeche, el Instituto de Cultura de Campeche y la Universidad Autónoma de Campeche. En el caso de la *Revista Blanco y Negro* no se elabora un discurso verbal que establezca un archivo fotográfico comunitario. Se realiza la práctica de archivación entre el proceso de producción tecnológica (fotografía y digitalización), producción del álbum familiar y el museo doméstico, el mercado del coleccionismo y la práctica de patrimonialización de la archivación familiar y municipal, desde la cual emerge una forma de entender a la comunidad.

En ambos casos se plantea como estrategia la participación de un agente discursivo como autoridad legítima para elaborar el relato de la comunidad por medio de la imagen fotográfica y su archivación. En Ciudad Mendoza, el lugar que ocupa el historiador fundador del museo comunitario y su archivo propio⁷⁰ anota ciertas coordenadas que configuran el archivo. En el proyecto de *Blanco y Negro*, emerge la figura del cronista como agente del discurso legítimo para elaborar el relato municipal. En ambos casos hablo de legitimidad para nombrar la experiencia en la que cierto actor gana un lugar en la comunidad, su discurso tiene valor de autoridad que ha ganado anteriormente a la realización de los proyectos de archivación con los que colabora. Es de notar que, además de participar con su discurso textual participan con sus colecciones fotográficas.

De igual forma, mientras se construye el AFCM como un archivo de la región del Valle de Orizaba y la subregión de Ciudad Mendoza, basado en el establecimiento de una comunidad en los alrededores de la Fábrica de Santa Rosa, el AFBN se construye como archivo común inscrito en lo regional basado en una estructura político administrativa subregional, el municipio.

⁶⁹ Posteriormente llamado Museo Histórico de Ciudad Mendoza. (Entrevista Alan Morgado por Tzutzumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

⁷⁰ Antes de la creación del Archivo fotográfico del Museo Comunitario no era clara la diferencia entre el archivo del fundador y el archivo del museo.

En ambos casos se hace el reconocimiento de la entidad familiar como espacio de resguardo de objetos fotográficos, se realiza una selección de ellos en colaboración con las familias. En cuanto a la selección en Campeche, Juan Carlos Saucedo dice:

[...] yo te puedo hablar que hay un fondo familiar nada más como el de Palizada, que la familia tenía, sin exagerar, una caja, dos mil fotografías, de todo el mundo, tenía de Paris, de Estados Unidos, de México, de Guadalajara. Una familia que tenía mucho dinero y viajó por todo el mundo. Cuando lo vemos... no podemos digitalizar todo porque lo que nos interesa es Campeche, en ese momento. Yo me arrepiento ¡cómo no le dije! “démelas, préstemelas” o algo así [...] Siempre tratábamos de conseguir aspectos de la ciudad, los lugares principales, del mercado, las calles y sobretodo ver las familiares. Para éstas si las escogíamos, que se reconociera el municipio[...].⁷¹

Alan Morgado refiere respecto de la experiencia en Ciudad Mendoza:

[...] no había una negación, si la gente quería participar, siempre eran valoradas esas fotos. Además no puedes... es muy abierto lo que las personas a veces buscan no siempre es historia lo que se busca [...] Y también de repente entra la selección de las personas, lo que las personas querían y no dar, también respetamos eso. Hay muchas fotos que mi abuelita me permite digitalizar, me las enseña y me las da pero como que no quiere que se democratizen [...] Muy personales, con mi abuelito. Se respeta eso, si no quiere pues tampoco puedes obligar a una persona a que comparta.⁷²

Por otra parte, el AFCM se ubica dentro del museo comunitario, que a su vez ocupa físicamente el espacio de la Fábrica de Santa Rosa. Mientras que el AFBN no tiene un lugar público, siendo la publicación de la revista su principal forma de puesta en acceso. En ambos casos, sin embargo, la difusión está mediada por la capacidad de las personas que desarrollan o desarrollaron el proyecto para fungir como *arcontes* del archivo y proporcionar el acceso a los documentos de una forma no institucionalizada. Es decir, que los sujetos participantes en la archivación terminan siendo los encargados de dar el acceso al material, el cual no se ubica, por ahora, en la lógica de archivación institucional. Solo ellos conocen la lógica interna de ordenamiento y a ellos se acude personalmente para su acceso.

Basados en la digitalización y ligados a la experiencia subjetiva de sus gestores⁷³ ambos archivos se sostienen sobre la patrimonialización de la imagen fotográfica digital y

⁷¹Entrevista a Juan Carlos Saucedo Villegas realizada por Tzutzumatzin Soto, Ciudad de Campeche, 23 de febrero de 2011.

⁷² Entrevista Alan Morgado, Tzutzumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

⁷³ Práctica individual de Alan Morgado al servicio del Museo Comunitario de Ciudad Mendoza Práctica individual de Marilyn Domínguez y Juan Carlos Saucedo en relación laborar con el Centro INAH-Campeche y el Instituto de Cultura respectivamente.

no del objeto. Recordemos que la fotografía tiene dos dimensiones archivables, su condición material como objeto, sujeta a categorización de formato, técnica de producción, color, tamaño, etc.; y su condición de imagen sujeta a categorizaciones de contenido. En el caso del archivo de la *Revista Blanco y Negro, Imágenes*, por su proceso de configuración se trata de un archivo electrónico. El conjunto total es un archivo referencial de los objetos físicos, producto de un proceso en el que se privilegió el contenido visual, ubicados en su lugar de procedencia archivística a reguardo de las familias, el cronista o los coleccionistas. En el caso del archivo de Ciudad Mendoza, se privilegia dicha condición referencial (de la imagen digitalizada) como estrategia para crear la relación entre archivo y comunidad, con el objetivo de salvaguardar el objeto fotográfico. Si bien el archivo posee ciertos objetos (resultado de la recopilación del historiador fundador del museo, Bernardo García), en el caso de los objetos fotográficos de las familias, solo se resguarda la imagen digital.

Encontramos así diversos procesos de archivación en cada uno de los archivos sujetos de análisis, de lo cual emergen distintos agentes sociales: los realizadores del archivo en cuestión, un agente que participa con una archivación bien identificada previamente: el historiador local y el cronista; las familias que resguardan objetos fotográficos sujetos a digitalización, difusión y puesta en acceso en otro contexto; y los coleccionistas. Otros agentes, curiosamente no tan evidentes, son los fotógrafos. Tanto en el archivo mendocino como en el campechano el asunto de la autoría de las fotografías se considera necesario para otorgar los créditos correspondientes pero no así, por su participación en el proceso archivístico. Es reconocida su capacidad artística, la pertinencia de sus registros por haber dejado huella de lo que ya no es, pero no así su forma de configurar la realidad en el encuadre fotográfico. Cada uno de estos agentes contribuye al proceso de archivación, su acción crea sentidos, que son retomados, rechazados o re dispuestos en las sucesivas archivaciones. A continuación se describen las formas de operar de los distintos agentes.

LA EXPERIENCIA SUBJETIVA DEL ARCHIVO: AUTORIDAD Y RELATO

Cuando se planteó el proyecto de realizar una revista de fotografías de los municipios de Campeche, se reconoció en los cronistas una figura que permitiera por una parte obtener detalles de la historia municipal y por la otra hacer uso de sus relaciones

personales con los miembros de la población del municipio. En la entrevista realizada a Juan Carlos Saucedo al respecto, refiere que:

cuando yo entro si quiero ampliar un poco, dedicarme más a entrevistar a la gente, fotografiar a la gente, que es lo que no se hacía, nomás llegaban y pues normalmente nosotros acudimos al cronista, no sé si sepas que hay un cronista vitalicio. A ese lo nombran, no sé en otros lugares, aquí lo nombra el cabildo, es vitalicio, es el que se encarga de recopilar, se supone, toda la historia del municipio, pero más que nada contemporánea. Ellos no deberían dedicar a la historia y sin embargo lo hacen, el cronista tiene que anotar todo lo que pasa al día, para tener esa memoria. Y ellos, pues sí, no son historiadores, se creen historiadores, se creen investigadores, y sí, conocen a toda la sociedad, a la comunidad. Ellos eran nuestro enlace principal, normalmente, el cronista.⁷⁴

Existe entonces un reconocimiento de la tarea que lleva a cabo el individuo llamado cronista, sobretodo se reconoce su lugar en una comunidad, el tipo de relación que tiene con ésta y la posible función dentro del proyecto de la revista. A saber, ser el enlace principal con la comunidad. ¿De dónde viene este reconocimiento? Se trata de un reconocimiento legal y moral. Campeche es uno de los estados en la República Mexicana que considera al cronista dentro de su estructura administrativa. En el artículo 197 de la Ley Orgánica de los Municipios del Estado de Campeche, es su Título IX, en el Capítulo IV de las Disposiciones Generales (adición de 1994) se define que:

Para los efectos de la presente ley, se considera como cronista municipal el funcionario público de la administración municipal que tiene como objetivos fundamentales el registro de sucesos notables acaecidos dentro de la jurisdicción territorial del Municipio al que pertenezca, así como investigar, conservar, exponer y promover la cultura de dicho Municipio.

El cronista permanecerá indefinidamente en su cargo y sólo podrá renunciar a él, por justa causa a juicio del Ayuntamiento. Percibirá el salario o emolumento que se le fije conforme a la partida presupuestal que corresponda.

La Ley 198 define que el cronista municipal para el desarrollo de sus funciones contará con las atribuciones siguientes:

- I.- Llevar el registro cronológico de los sucesos notables de su Municipio;
- II.- Investigar, conservar, exponer y promover la cultura municipal;
- III.- Elaborar la monografía de su Municipio; compilar tradiciones y leyendas o crónicas; llevar un registro de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos de su Municipio;

⁷⁴ Entrevista a Juan Carlos Saucedo Villegas realizada por Tzutsumatzin Soto, Ciudad de Campeche, 23 de febrero de 2011.

IV.- Elaborar el calendario cívico municipal, derivándose de éste la promoción de eventos cívicos a conmemorarse;

V.- Proponer al Ayuntamiento modificaciones de nombre del Municipio y de sus centros de población, basándose siempre en razones de índole histórica y social;

VI.- Proponer la creación, modificación o cambio de escudos y lemas del Municipio.

De tal suerte, que el trabajo producto de dichas funciones se reconoce como punto de partida. Marilyn Domínguez, también participante del proyecto de la revista *Blanco y Negro* preguntarle por el interés en el cronista me dice:

Empecé a pensar que la mejor idea de cómo estructurar [la revista] era entrevistar a todos los cronistas, que me contaran de manera general la parte histórica del lugar, del pueblo donde yo estaba yendo de cada municipio, sin el rigor bibliográfico que debe haber, por que la visión de un cronista es muy diferente a la visión que dicen los libros, obviamente ya luego te apoyas con mucha bibliografía del lugar, pero hay muy poca en Campeche. Quiero decirte que los únicos que habían escrito de cada municipio son los cronistas, una historia así muy formal si existe pero es muy limitada, no todos los historiadores se han puesto a investigar.⁷⁵

Es así que en la realización de la revista *Blanco y Negro* se considera al cronista como agente del discurso, el cual se coloca junto al de historiadores, investigadores y coleccionistas de la historia local. Pero es la figura del cronista la que emerge como punto de origen de la organización de la información. Tan es así, que cada número de la revista tiene un artículo sobre la historia local elaborado por el cronista⁷⁶. Se reconoce su voz pero se encuentra necesario contenerla, su voz queda sujeta a una implícita jerarquía. De ello da cuenta Juan Carlos Saucedo cuando afirma que:

Yo escribo, no se si te fijas yo escribo varios artículos. Siempre me intereso del cine, la historia de la fotografía y empiezo a investigar, y aparte de eso no podemos dejarlo a una persona, porque el cronista va a influenciar en el contenido. Nada más se va a pedir el apoyo para contactar a las personas.

La cuestión radica en que el cronista ha desarrollado relaciones con los miembros de su comunidad a raíz de *investigar, conservar, exponer y promover la cultura de dicho*

⁷⁵Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de Febrero 2012.

⁷⁶Los cronistas de cada municipio de Campeche y que aparecen como autores de los textos de "semblanza histórica" en la revista *Blanco y Negro, Imágenes* son: Tomás Arnabar Gunam de Champotón; Manuel Alcocér Bernés de Campeche, Jorge Luis Cahuich Jesús de Escárcega; Eudaldo Chávez Molina de Tenabo; Santiago Canto Sosa de Calkiní; César Escalante Heredia de Hopelchén; Sergio Hernández Puga de Hecelchakán; Álvaro López Zapata de Candelaria; Juan Antonio Noh de Calakmul; Daniel Cantarell de El Carmen; y Jorge Manuel Mendoza Solana de Palizada.

Municipio. José Manuel Alcocér Bernés, cronista del Municipio de Campeche, examina una diferencia entre su función y el lugar en el que la comunidad y las autoridades lo colocan:

Ya me otorgaron un nombramiento oficial. El cabildo es el que lo da, [...] comenzamos a ser incluidos en un organigrama general del Ayuntamiento. Y la gente comenzó a conocer al cronista. Ahora, ¿qué sucede? Que mucha gente viene a preguntar por cualquier cosa, piensa que todo lo sabe el cronista. Vienen periodistas, si hay un evento del carnaval, vienen a preguntar mi opinión, que cuándo se organizó, que... tal cosa, vienen acá y me preguntan, o incluso, hasta cuando el cuartel modificó y quiso poner unas..., que de hecho lo hizo, unas atalayas, me hablaron y me preguntaron que como eran. La opinión actual del cronista es una opinión respetada, que eso ya lo hicimos, lo hemos logrado a lo largo de todos estos años.⁷⁷

Se trata entonces de una percepción sobre una labor de investigación de un individuo de la comunidad y no precisamente por su nombramiento oficial. Así se reconocen personas como Arturo Solís, en palabras de Marilyn Domínguez:

Y me acuerdo que paramos con Don Arturo Solís Lara que es como el cronista de Hopelchen, entramos, muy amable el señor y platicando le dijimos el proyecto, le dijimos si contaba con algún fondo fotográfico y recuerdo que sacó unas cajas, muy padre porque nos empezó a platicar, que él a toda la gente que llegaba a su tienda los tenía retratados, a todos los menonitas los tenía ya como clasificados.⁷⁸

De hecho, la actividad del cronista se nutre de la recopilación de fotografías. Ello se constata al reconocer que en cada número de la revista existe un fondo fotográfico del cronista del municipio (véase Anexo 1. Tabla 5). Se reconoce al cronista como punto de partida para el conocimiento del municipio, al fungir este como mediador. Tanto para relacionar a las familias que podrían proporcionar colecciones fotográficas como para proporcionar ellos mismos un conjunto de fotografías producto de un proceso previo muy similar al que realizan los investigadores de la revista *Blanco y Negro*, pues las fotografías que proporcionaban los cronistas para la revista no eran producto de su archivación familiar, sino de un trabajo de selección entre las colecciones de las familias de la comunidad. En algunos casos producto de concursos y exposiciones. Juan Carlos Saucedo comenta que ello podía representar un problema:

Por ejemplo, el cronista de Calkiní es un buen ejemplo. Él nos dio unos discos con imágenes digitalizadas pero a 72 dpi, no sirvieron, tuvimos que decirle que nos llevara con cada persona. Y haciendo la selección de una foto, lo que hacemos es que la persona

⁷⁷Entrevista Manuel Alcocér Bernés, por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 15 de junio 2012.

⁷⁸Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de Febrero 2012.

en vivo y en directo nos dé los datos, yo anotaba siempre todo. Dije “bueno vamos a digitalizar pero escribiendo de una vez el pie de foto”.⁷⁹

Entonces, es que reconocieron que el cronista era capaz de elaborar un relato monográfico de la localidad, que realizaba la práctica de recopilar fotografías y que consideraba la digitalización como herramienta de conservación y difusión. A la vez que dichas tareas constituían una mediación para el conocimiento que los objetos fotográficos podían proporcionar para la historia local. Y es cierto, en la experiencia archivística del cronista, en algún sentido, quedaba su voz, su relato y su texto; y se clausuraba en otro, una condición: la relación fotografía-testimonio, entre la fotografía, la visualización de la comunidad y el testimonio que las acompaña.

En el Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza sucedió algo similar. Alan Morgado reconoce la problemática en el proceso de ordenar el ahora llamado Fondo del Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, que se había formado fundamentalmente por trabajo del historiador Bernardo García:

Ese fondo es compilación de un montón de cosas, por un lado más del 50% es colección de Bernardo García, de su historia, de su familia. Se dedicó a juntar muchas fotografías. Yo no estaba de acuerdo en poner el nombre de Bernardo, de la familia de Bernardo, porque otra parte de ese porcentaje es del Sindicato que lo donó pero no podrían poner su nombre porque se meterían en problemas con otros sindicatos [...] una parte de ese fondo se lo habían donado a Bernardo. Estaba entre cajas de todo el archivo, todo descuidado. Una persona agarró esa caja y le dijo: “cuida estas fotos” cuando vio que estaban haciendo lo del museo. Otras son las que se han juntado para publicaciones. No es que se las quede, se le olvida regresarlas y quedan entre los libros en que estuvo investigando. No con esa intención, se le olvida. Ese fondo base es compilación de un buen de cosas, siempre albergado en el Museo, de ahí de llamarlo con el nombre del museo.⁸⁰

Lo que Alan Morgado llama “compilación de un montón de cosas” son en realidad procesos sucesivos de selección y descarte de objetos fotográficos, en este caso, del propio Bernardo García, su familia, el Sindicato y la persona que recogió las fotos en una caja y las donó. Después aquellas reunidas en el museo y posteriormente el trabajo de orden y jerarquización que realiza Morgado. De tal suerte que siguiendo la reflexión de Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (Sontag, 2006 [1973]:107), la fotografía es un fragmento de realidad, una selección producto de una serie de decisiones conscientes e inconscientes por parte del fotógrafo, la identificación de esa condición indicial se va

⁷⁹ Entrevista a Juan Carlos Saucedo Villegas realizada por Tzutumatzin Soto, Ciudad de Campeche, 23 de febrero de 2011..

⁸⁰ Entrevista Alan Morgado por Tzutumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

desvaneciendo en sucesivas descontextualizaciones, apropiaciones y resignificaciones, abierta así a múltiples interpretaciones.

En el capítulo anterior se habló de la atadura entre la fotografía y el testimonio hablando en términos de patrimonialización de la fotografía. Es por la identificación de lo que sucede en la imagen y lo que ello significa para el que lo ve, lo que asegura su selección o descarte en la configuración de una recopilación que pueda considerarse para la historia local, para la historia de la comunidad.

En el archivo de Ciudad Mendoza y en el de la revista de Campeche se ubica a la familia en un lugar muy particular. Tomando los términos de la archivística, se reconoce su origen de procedencia. Se habla de fondos familiares en Campeche en términos de Fondo Brunilda López Valle o Fondo Rafael Muñoz Ruíz y en Mendoza como Familia Luna o Familia Quintero Mármol. En el primero se reconoce el grupo documental por la persona que proporcionó las imágenes fotográficas bajo el supuesto de que proporciona imágenes recopiladas por su familia. En Mendoza, se reconoce a la familia con los apellidos de la persona que proporcionó el grupo documental.

En ambos casos se ha llamado la atención sobre el testimonio que acompaña a la fotografía en la etapa en la que las personas las proporcionan. La etapa se compone de un encadenamiento de elecciones tanto sobre los objetos como de los testimonios. Se comienza por el convencimiento de las personas para participar en el proyecto, posteriormente se ubican los objetos dentro de las casas, lo que resulta de la identificación de distintos soportes: cajas, álbumes, mesas, paredes, marcos, portarretratos, entre otros. Después, la identificación es un proceso dialógico, existe un relato para explicar el contenido visual de las fotografías, en ocasiones el testimonio aporta los datos de identificación de personas, lugares y fechas; en otras el origen de la producción fotográfica, el autor o la forma en que el objeto se adquirió; y en otras se desconoce lo anterior pues el sentido ha sido compilarlas bajo la búsqueda de representar un tema. Por ejemplo: la Escuela Normal Hecelchakán, la actividad de la Sociedad Aurora en Calkiní o los migrantes en el centro de Campeche. O bien, la Escuela Industrial de Nogales y la Maquinaria de la Fábrica de Santa Rosa. Es así que lo que se incluye en el archivo parte de la identificación, pero también del sentido que se construye para su inclusión o descarte. Marilyn reconoce la importancia de convencer a las familias (una vez identificadas por tener objetos fotográficos pertinentes al archivo):

Cuando sale el primer número [de la revista] la llevábamos como carta de presentación. Decir: “la intención es que las fotografías se conserven de alguna manera, usted en algún momento..., nadie las va a conocer se van a echar a perder que perdure la imagen”.⁸¹

¿Qué interés existe en reconocer esa pérdida? Si contrapunteamos esta experiencia con el caso de Mendoza, veremos que primordialmente se hace una identificación de lo que se reconoce de interés para la comunidad, no sobra decir que es en este reconocimiento que se crea una noción de comunidad. En ambos casos una comunidad delimitada por el tiempo y la técnica fotográfica. Marylin continúa diciendo:

[...] porque nuestra tarea principal era la fotografía en blanco y negro [...] Ahí fue la controversia que empecé a tener con Juan, que finalmente él tenía razón. Porque la fotografía de los años ochenta también son importantes, setentas, ochentas, noventa son importantes. Son las que menos aparecían o más dañadas. La calidad es muy mala, que Kodak, las cuestiones más normales que uno usa, las fotografías de colores no se conservan, son malísimas y son menos bonitas. Siempre te llama la atención más una foto de 1920 que una foto de 1990. Entre más antigua para nosotros mejor y le dábamos prioridad a las más antiguas, pero de todas formas escaneábamos las de esos años, las tenemos en los archivos pero muy poco las publicábamos, no las publicábamos. Les dábamos prioridad a las [fotografías] de blanco y negro.

Algunas fotografías a color se publicaron en escala de grises, si bien las condiciones de producción de la revista solo permitían el duotono, ello no significó una contrariedad en tanto la revista se llamó justo *Blanco y Negro*.

Ana Maria Mauad propone cuatro aspectos a considerar sobre las imágenes fotográficas (Pinhero y Pelegrini, 2010: 276-277). Primero, la cuestión de la producción, a través de la manipulación de un dispositivo de carácter tecnológico se produce un objeto y una imagen que su vez se rige por determinadas reglas de composición históricamente determinadas. Segundo, la cuestión de la recepción, se trata de la valoración de la relación entre la imagen y su referente, lo cual define cierto régimen de visualización. Por ejemplo, pensemos en la fotografía antropométrica. Tercero, la cuestión del producto, en tanto producto cultural resultado del sentido social y la relación entre sujetos se establece un diálogo de sentidos entre otras referencias culturales de carácter verbal y no verbal. Mauad señala que las imágenes *cuentan historias, actualizan memorias, inventan*

⁸¹Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de Febrero 2012.

vivencias; yo agregaría que crean mundo. Cuarto, la cuestión del agenciamiento, es decir la forma en que las imágenes son archivadas, puestas en acceso y apropiadas en distintos circuitos sociales. Se puede concluir que estas cuatro cuestiones o dimensiones de la fotografía como producto social se basan en la identificación de lo que aparece en la imagen pero también del sentido que se le da en relación a otros objetos y relaciones sociales.

Es así que la valoración de la producción de un fotógrafo, profesional o aficionado, un estudio fotográfico o de una institución que manda hacer registros se enmarca en la capacidad de resituar esa producción. En la archivación fotográfica se definen criterios de recopilación que se ajusten a un régimen de visualización determinado, aunque se reconoce que ella pueda ser reinterpretada. Morgado relata respecto de una selección temporal y temática:

Creo que la prioridad del archivo si bien tiene esta voz pública, la prioridad es lo histórico y estoy tomando como base lo que hay de historia, lo que es conocido, a partir de ahí para irte expandiendo, irlo nutriendo [...] Todo lo que se digitaliza se muestra pero dentro de esas cosas hay ciertos parámetros técnicos de lo que puede o no funcionar. No es que no funcione lo demás pero hay que poner ciertos parámetros [...] Por ejemplo, lo que te decía de las fechas. Toda la década de los sesenta, técnicamente la fotografía en blanco y negro tuvo mucho auge. Y luego la foto a color que es otro proceso bien distinto y para archivarlo es todo un desmadre que se debería de hacer y seguramente se tendrá que hacer dentro de algunos años, pero por ahora decidí no meterme.⁸²

Es así que las fotografías ubicadas en los distintos fondos comprenden los años finales del siglo XIX hasta la década de los sesenta. En la descripción de cada uno se justifica su relevancia, siempre en su relación a Ciudad Mendoza, pero sobretodo respecto a la Fábrica de Santa Rosa. De manera que, por ejemplo, el Fondo Eucario León López es *otro de los pilares que sostienen el archivo fotográfico de Ciudad Mendoza [...], en el fondo encontramos la figura de Eucario León como un digno líder y representante sindical de la clase obrera, inmerso en grandes proyectos y ambiciones, tanto para infraestructura como para el bien de la cultura del pueblo mendocino.*⁸³ O el Fondo María Antonia Martínez Cruz, considerado también el fondo fotográfico de la Escuela Esfuerzo Obrero, *entre las fotografías con que cuenta esta compilación encontramos numerosas*

⁸² Entrevista Alan Morgado por Tzutsumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

⁸³ Descripción del Fondo Eucario León López, www.museomendoza.com

*vistas de la institución que fuera pilar e ícono del pueblo de Santa Rosa, construida a partir de los esfuerzos de obreros de la fábrica textil.*⁸⁴

El discurso de legitimación de la archivación fotográfica reconoce un fin último: su visibilidad, a saber, la puesta en acceso. La digitalización aparece como una herramienta para dicho fin, el producto puede ser una página web, una exposición, una publicación o la propia ficha catalográfica. Bajo esta lógica no parece tan evidente que detrás del interés en difundir las imágenes existe la reproducción de regímenes de visualidad, y por supuesto, la creación de nuevos regímenes o pactos de interpretación.

Una vía para reconocer esos regímenes es el análisis del contexto de producción, lo que implica tener en cuanto a la entidad productora, los contextos de circulación del objeto fotográfico y su interrelación con otros objetos visuales y textuales. Dicha labor es una de las principales problemáticas del análisis de imágenes, la identificación de la entidad productora (autores, editores y productores). No es interés de la presente investigación identificar a todos y cada uno de los autores de las imágenes fotográficas que se contienen en los archivos de Campeche y Ciudad Mendoza para plantear las distintas procedencias de las que se nutre la figuración de lo local, pero resaltan dos experiencias de visualidad que articulan esta construcción por la manera en que han llegado a formar parte del reconocido patrimonio visual en cada una de los casos: las postales en el archivo de la revista *Blanco y Negro* y los retratos de grupo presentes en el Archivo de Ciudad Mendoza.

⁸⁴Descripción del Fondo María Antonia Martínez Cruz, www.museomendoza.com



Fotografía 23

*Detalles Coloniales,
Campeche, Campeche.*

*Postal de México
Fotográfico No. 6.*

*Sección CAMPECHE,
Fondo Imágenes del
over*

Reconozco al menos 19 autores distintos de las fotografías publicadas en la revista *Blanco y Negro*. Tres de ellos, estudios fotográficos especializados en la creación de postales fotográficas: la empresa México Fotográfico (MF), el estudio Cícero y Pérez y el estudio de Luis Aznar Preciat. El mayor número de postales publicadas en la revista, corresponde a la empresa México Fotográfico, pues de las 689 fotografías que se publican, 37 le pertenecen.

México Fotográfico es la compañía fundada por Demetrio Sánchez Ortega, en 1925, la cual se dedicó a la producción de tarjetas postales con vistas de la República Mexicana, que se caracterizaron por elaborar imágenes de pequeños poblados (Uribe, 2011:21).⁸⁵ Las postales de la compañía se identifican por las letras M y F encontradas usualmente en la parte inferior de la postal. Letras que se caracterizan por ser alargadas en los costados que unen ambas letras, y ligeramente inclinadas y ensanchadas en su costado exterior (Fotografía 13). El logotipo se acompaña de un texto que identifica el lugar que aparece en la imagen, junto a un número consecutivo que indica el número de la postal. Información necesaria para hacer los pedidos. El logotipo está presente desde la fundación de la compañía hasta su extinción en los años ochenta (Uribe, 2011:64). En una primera época el logotipo, el texto y el número se realizaron a mano, posteriormente, esta identificación se realizó con tipografía estandarizada (Imagen 24)

La forma de trabajo en la producción de postales de MF se basó en la colaboración de distintos fotógrafos a los que se denominó Agentes Viajeros, los cuales creaban, distribuían y promocionaban las tarjetas postales. De tal suerte que dichos agentes creaban tomas fotográficas de los poblados que visitaban ofreciendo vistas del resto de la República, tomas que después convertirían en postales. Esta estrategia fue muy exitosa según Uribe, pues sus principales clientes era centros comerciales, hoteles y oficinas turísticas, por lo que la posibilidad de tener una imagen en postal de la propia localidad y sobre todo del negocio donde se vendían las postales fue de gran atractivo.⁸⁶ La imagen 25 es un ejemplo de dicha práctica.

Es importante tomar en consideración esta particularidad de su forma de trabajo, puesto que determina el tipo de imágenes que realizaron. Su obra se constituye de caminos rurales, edificios religiosos, de gobierno y algunas imágenes con la estructura formal de tipos sociales del siglo XIX. Se fotografió lo que se podía considerar atractivo turístico,

⁸⁵ Los datos sobre la compañía son obtenidos de la tesis de maestría en historia del arte de Mayra N. Uribe, en ella se aborda la fundación y las características tipológicas de la producción de postales. Su trabajo se centra en las postales de Huatusco, Veracruz. Las postales ubicadas en el archivo de la revista Blanco y Negro constatan algunas de sus conclusiones y abren la discusión de nuevos tópicos.

⁸⁶ Estrategia comercial a la de los hermanos Lumiere, quien enviaba corresponsales a distintas ciudades del mundo para vender su cinematógrafo. Las demostraciones incluían la proyección de tomas realizadas en la misma localidad, como ejemplo de las posibilidades del aparato. En México, se tomaron las primeras tomas, llamadas vistas, de Porfirio Díaz en Chapultepec, Xochimilco y la Calzada de la Viga, entre otras.

pero también se difundieron postales de imágenes de comercios. Es así que la producción de MF no es azarosa; tomando eso en cuenta podemos anticiparnos a concluir que las postales publicadas en los distintos números de la *Revista Blanco y Negro*, son parte de una figuración de lo local, imagen aparentemente ingenua y fidedigna de un Campeche, en realidad de un fragmento del territorio campechano, producto de la selección de vistas de sitios dignos de visitarse, dignos de resguardarse en forma de cartoncillo de papel fotosensible de 8.5 x 13 centímetros (Uribe, 2011:63).

La tesis de Uribe es que la fundación y primeros años de la Compañía México Fotográfico coincidieron con un periodo de reconstrucción nacional, posteriores a la lucha armada revolucionaria (Uribe, 2011:39). Se puede concluir entonces, que la toma de vistas de la infraestructura de servicios turísticos y de transporte encontrara un mercado en la incipiente industria del turismo nacional e internacional y acompañaran la legitimación de la construcción de la nación a lo largo y ancho del territorio mexicano.

Las 39 fotografías publicadas pertenecen a los municipios de Palizada, El Carmen, Campeche, Hecelchakán, Tenabo y Calkiní.⁸⁷ En ese orden corresponden al recorrido del camino real hacia Mérida, Yucatán. La dificultad de acceso al resto del territorio campechano, la zona de ríos y selva, limitó la producción de postales.⁸⁸ Lo que delimita también en otro orden de sentido lo que se visualiza y lo que no.

Por su parte, el archivo de Ciudad Mendoza se constituye por 17 fondos, de los cuales 12 corresponden a fondos familiares. Siendo que un criterio de selección fue la búsqueda de participación de las familias de personajes relacionados con la vida sindical del poblado en la mayoría de los fondos se encuentran retratos de grupos: grupos de trabajadores, grupos de estudiantes de la Escuela Esfuerzo Obrero, grupos de pobladores, entre otros. Llamen la atención por varios motivos, primero por la factura de su producción: la capacidad del fotógrafo para contener la mirada de los fotografiados en la

⁸⁷ El archivo electrónico contiene 98 postales de la Compañía México Fotográfico. Véase Anexo 1. Tabla 6.

⁸⁸ Este tipo de producción fotográfica contrasta con otro tipo presente en la mayoría de los fondos fotográficos, se trata de retratos familiares realizados usualmente en el solar de la casa familiar. Los integrantes de las familias son ubicados en posiciones y posturas predefinidos por las convenciones retratísticas; eso se corrobora con la comparación de las imágenes procedentes de distintas colecciones familiares. Los personajes son distintos, pero las posturas y ubicaciones son muy similares.

toma fotográfica. Es aquí donde surge el nombre de José Mayorga, reconocido fotógrafo veracruzano. En el Fondo del Museo Comunitario de Ciudad Mendoza (MCCM) hay una foto⁸⁹ que se identifica como la manifestación del 1° de mayo de 1930 en Santa Rosa. En primer plano una hilera de niños descalzos sonríe hacia el fotógrafo, detrás de ellos cientos de trabajadores posan, sin sonrisa, también para la cámara. Esta como otras imágenes similares forman parte del archivo fotográfico, hemos de reflexionar respecto a si la presencia de estas imágenes condiciona la visibilidad de ciertas realidades mientras oculta otras.⁹⁰

El reconocimiento del origen de procedencia que configura la lógica de los fondos en fondos familiares, es parte de un procesos de archivación en el que se recontextualiza las fotografías del álbum familiar (implícitamente también las ubicadas en la pared, la mesa, el ropero) y del archivo de coleccionistas y de cronistas. En el discurso donde el eje es el patrimonio local y regional en relación a la identidad y la memoria, las palabras para este proceso son, salvar, descubrir y rescatar a las imágenes fotográficas. En un sentido, rescate de su inevitable deterioro por su condición material. En otro del olvido, dentro de un contexto comunitario, es decir de su invisibilidad.

Esta lógica dicta las operaciones sobre los objetos fotográficos para incluirlos en el constructo común. Lógica que se transforma también con la práctica de archivación. En lo que parecería ser la simple gestión sobre el patrimonio emerge el reconocimiento de la acción de archivo en relación a otras experiencias y se reconoce la transformación de la experiencia individual. Alan Morgado reflexiona sobre su práctica que se encuentra en diálogo con la institución oficial:

Hace rato te lo iba a comentar, y ahora que estás grabando te lo voy a decir, porque así son las cosas. Juan Carlos⁹¹ sabe de este proyecto, por Bernardo, porque se lleva muy bien con él, sabe lo que se está haciendo, yo incluso le envié la guía, la descripción de la guía, para tener una asesoría de él, pues para que esté enterado, porque como director del Sistema Nacional de Fototecas se supone que es como su deber, se le invitó al proyecto

⁸⁹El historiador Bernardo García presta atención a estos retratos en una publicación que reconoce el papel de estas fotografías para la historia mendocina, habremos de poner atención a esta selección también, para reconocerla como un entramado entre la producción fotográfica, la archivación y la producción de sentido.

⁹⁰Tanto en Campeche como en Mendoza ocurre un proceso de distanciamiento frente a los registros que configuran regímenes de sentido específicos, su elaboración se concibe como natural. Así la realidad fotografiada no encuentra competencia, el pasado siempre es pulcro, organizado y ejemplar.

⁹¹Lic. Juan Carlos Valdéz Marín, Director del Sistema Nacional de Fototecas del INAH.

y todo pero nunca ha mostrado interés. Ahí en Xalapa lo saludé pero ni siquiera un “¿cómo va el proyecto?”⁹²

Es así que el archivo fotográfico nacional (en la figura del SINAFO⁹³) y el archivo comunitario son dos instancias diferenciadas, no precisamente opuestas, pero que se encuentran en pugna por lo local. El hecho de que Morgado espere un apoyo metodológico pero también un interés moral da cuenta de la percepción de su relación en tanto agente discursivo del archivo comunitario. Reconoce al SINAFO como instancia legítima para el manejo de objetos fotográficos a nivel nacional, sin embargo no procede en su actuar como se esperaría. Su testimonio da cuenta de una búsqueda de reconocimiento como interlocutor de un diálogo, no como sujeto de inclusión bajo un sistema. Más adelante Morgado me relata:

Es bien chistoso [...] ayer lo hablaba con mis amigos, el interés por centralizar [...] les decía que los cambios son locales, para qué llevarte algo de una comunidad a la que de por sí pertenece el proyecto para seguir haciendo más grande un sistema. Y si noto muy tajante la diferencia que hay, es Un Sistema, que tiene muchos intereses, el Sistema Nacional de Fototecas [...]enriquecer más allá de un patrimonio histórico, fortalecer una imagen, fortalecer una institución; en vez de propiciar el apoyo a las comunidades. Estoy de acuerdo que una comunidad jamás va a tener las condiciones adecuadas para conservar un archivo, pero no por eso vas a llevarte todo el material para allá. No se me hace justo, al menos.⁹⁴

Una forma de participar en el Sistema Nacional de Fototecas es por suscripción. En México existen distintos archivos fotográficos, públicos y privados, que se han suscrito al sistema. Al preguntarle a Morgado por las implicaciones de la adscripción, su propuesta es clara:

[...] tendrías que alinearte a los procedimientos que ellos llevan, eso es muy triste, esa es otra de las cosas porque las que decimos “ni madres” y no porque no sean buenos o que el nuestro sea mejor, sino simplemente porque creemos que cada quien tiene las posibilidades de adecuar las cosas a su contexto, se nos hace una tontería que todo mundo deba funcionar de la misma manera.

⁹²Entrevista a Alan Morgado por Tzutzumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo, 2012.

⁹³ En la página web del SINAFO se establecen sus propuestas de la siguiente manera: “El SINAFO ha pugnado por un proyecto de conservación fotográfica [...] La finalidad última es establecer una red que permita el intercambio entre las instituciones y la consulta remota de los acervos fotográficos del país a través de sistemas informáticos. [...] El modelo de fototeca propuesto por el SINAFO es el que se ha venido desarrollando en la Fototeca Nacional, donde se han experimentado y establecido las estructuras que eventualmente regirán a los demás archivos fotográficos”. [<http://www.sinafo.inah.gob.mx/index.php>].

⁹⁴Entrevista a Alan Morgado por Tzutzumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo, 2012.

En una dimensión estamos hablando de la especialización disciplinar para el manejo del objeto fotográfico, pero en otra, sale a la luz que dicho conocimiento disciplinar acompaña prácticas diferenciadas de situarse como agente del discurso y sobretodo de la posibilidad de tener un lugar en la dimensión política. Se trata de devolver la relación social entre archivo, archivista y comunidad.

El caso de Campeche surgido dentro de una dependencia de la institución oficial ofrece el matiz al respecto. Penetra la figura de una institución centralizada que no incluye los procesos regionales. Marilyn Domínguez reconoce que:

...realmente no teníamos permiso, si te das cuenta la revista no tiene el ISBN no, no tiene, nunca lo pudimos hacer,[...] yo tendría que haber pedido permiso al INAH-México mandarlo a un Comité Editorial que me lo aprueben y ellos lo publicaban pero como sabíamos perfectamente que eso no iba a pasar, porque eran temas muy locales y a nivel nacional no les interesa...la verdad es que esas son las cosas, ahí las manejan con mucho tacto, no les interesa o sea en México ven un tema de Sabancuy y en Campeche el pueblito refundido, pues no tiene impacto a nivel nacional. Entonces yo estoy segura que no me lo iban a publicar entonces lo teníamos que hacer ahora sí que por la libre y así es como sale la revista.⁹⁵

La contraparte es la participación de la institución estatal, el Instituto de Cultura de Campeche (ahora Secretaría de Cultura), que posteriormente edita un compendio con los once números de la revista. Aquí por supuesto emergen intereses locales de legitimación. En la presentación de la compilación de las revistas de *Blanco y Negro*, publicada en 2010, el gobernador Fernando Ortega Bernés reconoce el interés en la publicación:

Este volumen, recopila los once números publicados, no sólo para responder a la demanda de la sociedad campechana de los municipios para obtener estos bellos ejemplares de colección, de gran calidad artística y contenido documental, sino como una forma de preservar la memoria histórica de Campeche, representada en cada una de las imágenes impresas en blanco y negro de los once campeches que hoy conforman nuestra identidad multicultural.

Es así que la archivación se encuentra atravesada por los discursos sobre la identidad y la memoria. La fotografía ubicada como fuente y patrimonio representa aquí una especie de indemnización de la historia llevada a cabo por la visibilidad de diversas (y acotadas) experiencias de los municipios de Campeche.

⁹⁵ Entrevista realizada por la autora a Marilyn Domínguez Turriza, Ciudad de Campeche, 23 de febrero de 2011.

La experiencia campechana ofrece la oportunidad de resaltar aquí diversas operaciones de sentido realizadas en la estructuración de la revista, que constituyen el discurso que ubica a la fotografía como medio para ganar un lugar en el diálogo con la nación, que en el caso de Mendoza, aunque también presente, se encuentran aún en proceso de realización.

Me permito hacer aquí un paréntesis para plantear el camino recorrido y elaborar el análisis que a continuación presento. He considerado la experiencia de la revista *Blanco y Negro* como un proceso de archivación, que dio como resultado un archivo electrónico el cual pude consultar en sus tres versiones: en la Secretaría de Cultura, en el centro INAH- Campeche y en el Archivo General del Estado de Campeche. Existe así el archivo en dos niveles. Primero, como compilación electrónica de distintas colecciones de los once municipios. Segundo, como publicación de una selección de dicha compilación acompañada de textos sobre hechos específicos que se considera constituye la imagen de la (s) comunidad (es). He tomado para el análisis, la publicación y no el archivo digital pues esta ofrece las huellas para seguir el proceso de archivación; aún así me apoyo en el análisis de la lógica de ordenamiento del archivo electrónico (en sus distintas versiones) para revelar que acontecieron operaciones de resignificación que dieron como resultado lo que vemos en los distintos números de la revista.

Es así que reconozco al menos tres operaciones que atraviesan y constituyen el sentido de archivación fotográfica en Campeche: la participación comunitaria como operación homogenizadora de la experiencia que a su vez permite la diferenciación entre municipios, la descontextualización de las imágenes y la producción de una imagen de comunidad en tensión con la presentación de relatos de hechos específicos significantes.

Cada número de la revista reconoce de forma genérica el origen de los objetos fotográficos, se coloca como créditos autorales el nombre de las personas o las familias que aportaron imágenes, sin especificar a qué fondo corresponde cada imagen.⁹⁶ La falta de precisión se puede explicar por la falta de espacio, por no ser un objetivo de la publicación. Sin embargo, es una operación que da sentido a la cooperación de las colecciones familiares. Se participa así, de forma anónima. Se obtiene un número

⁹⁶Al comparar esta información con los fondos digitalizados (Anexo1. Tabla 4 y 5) encontramos que es mucho mayor el número de estos últimos.

temático, por municipio el cual reconoce, usualmente en la presentación, que se trata de la colaboración de distintas familias. Ello le confiere un sentido colectivo. El hecho de que la selección de imágenes parta de una selección previa queda velado, para ser insertado en el discurso de lo común y participativo.

La obra de Orlando Rodríguez Batún de los aserraderos de Zoh Laguna, Calakmul (realizada en la década de los cuarenta) es representativa para entender el proceso de selección. Sus fotografías que constituyen el Fondo Orlando Rodríguez fueron obtenidas de la digitalización del álbum (fotografía 16) que su esposa resguarda en Chetumal. Se trata de alrededor de 300 fotografías pegadas una junto a otra para cubrir casi todo el espacio de cada hoja del álbum en cuestión. Algunas de ellas son publicadas en el número siete de la revista dedicada a Calakmul, las cuales atraviesan los distintos artículos del número, mezclándose con las fotografías pertenecientes a otros fondos, el Fondo Remigio Rosado, la Revista Frente a la Selva, registros fotográficos realizados durante la realización de la revista y fotografías tomadas de distintos libros como *Archeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo and Petén* de Kart Ruppert y John H. Denison (1943); *Cultura y Ciudades Mayas de Campeche*, del Dr. Román Piña Chan (1985); *Quince Ciudades mayas* de Paul Gendrop (1979); y *Los estilos del río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya* de Paul Gendrop (1983).



Fotografía 26

Portada del Álbum propiedad de Orlando Rodríguez Batún.

Sección CAIAKMUJ. Fondo Orlando Rodríguez Batún

La información respecto a la forma en que se consiguió este fondo, los antecedentes sobre el fotógrafo y las condiciones en que se encontraba su obra (como álbum fotográfico) las conocí en el proceso de entrevista con los realizadores de la revista. En la publicación, sin embargo, sus fotografías son presentadas bajo la totalidad de la entidad municipal de Calakmul. Queda la huella del interés que motivó la creación de sus imágenes. Se trata, en su mayoría de retratos de trabajadores del aserradero, de sus familias y de la vida cotidiana en él, vistas a través del lente de un fotógrafo aficionado también trabajador del aserradero.

Los objetivos del proyecto se definieron en un principio, dando como resultado la publicación que conocemos, Marilyn Domínguez reconoce que:

Originalmente, quiero decirte, decidimos, va a ser imposible ilustrar todos los artículos y no es la idea, la idea es poner fotos no importa el artículo de qué habla, pero a la hora que estás haciendo la revista instintivamente si estás hablando de la iglesia Hopelchen, piensas en poner la iglesia de Hopelchen. Pero no era la intención, finalmente era poner fotos como las fuéramos encontrando sin importar el tema, finalmente si correspondía de alguna manera, si hablamos del aserradora de Zoh Laguna, poníamos fotos de Zoh Laguna, porque coincidía, había fotos y buenas. La intención era presentar las fotos aunque no tuviera nada que ver, esa era originalmente la idea.⁹⁷

Las imágenes se descontextualizan y se resignifican. El conjunto de decisiones da forma a una figuración del archivo para que sea de ésta y no de otra forma. Sirve el reconocimiento para notar la operación por la cual emerge la comunidad como unificación. Reconocer el proceso previo de archivación de cada fondo, seguramente construiría otra imagen del municipio, así como de la idea de comunidad y de lo comunitario. Cada fotografía ofrece conocimiento respecto del contexto de producción y circulación, su análisis e interpretación conduce a concretas resignificaciones como hemos visto en el ejemplo de Zoh Laguna. El número dedicado a Calakmul se estructura con información respecto de su fundación como municipio, de las construcciones prehispánicas ubicadas en su territorio, de la vida en el aserradero, la migración de polacos y de población proveniente de otros estados de la República. Preguntarse por el proceso de archivación de las imágenes publicadas para ilustrar abre la posibilidad de poner bajo la crítica el relato unificador, solo bajo esta reflexión resultan evidentes las

⁹⁷ Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de Febrero 2012.

entidades archivadoras (la familia, los coleccionistas y el cronista) se visualizan como agentes del discurso sobre la comunidad.



Fotografía 27

Página 6 del Álbum propiedad de Orlando Rodríguez Batún.

La construcción de los límites de visualización de cada municipio definen a su vez las condiciones de diferenciación. Se visualiza un espacio concreto. Recordemos que una propiedad del archivo es la necesidad de su ubicación, de tener lugar identificable y diferenciado. En este caso, en dos sentidos. Primero, como edificio, pero también al revés, el espacio se vuelve categoría archivable mediante la fotografía. La identidad y la memoria de una localidad coinciden con los espacios fotografiados como relación *sine qua non*. La trivialidad y la nostalgia no podrían sino emerger de ver perdido aquello que fue fotografiado. La fotografía, en esta construcción de sentido, es una muerte que no hay más que sufrir. Inclusive cuando las personas o los lugares que aparecen en las fotografías aún existan, esto constituye un distanciamiento entre el pasado y el presente. Este último, no se logra ver como producto del primero.

Linda Shopes ha trabajado este efecto en sus investigaciones basadas en la historia oral de comunidades de Estados Unidos. En su texto *Más allá de la trivialidad y la nostalgia: Contribuciones a la construcción de una historia local* (Aceves, 1993: 245), reconoce que existen problemas en los proyectos que se proponen rescatar los testimonios de la vida comunitaria, pues producen relatos triviales en su contenido y nostálgicos en su significado:

[los proyectos de historia oral comunitaria] en general aceptan, primero, la ficción de la comunidad como una unidad autocontenida geográfica y, por tanto, social, que engloba una experiencia común [...] muy pocas reconocen, y mucho menos explican honesta y directamente, las relaciones con frecuencia desiguales y conflictivas entre la gente de estos grupos (Aceves, 1993: 246).

Así se recopilan datos de ciertas imágenes y su recontextualización produce una imagen de comunidad en tensión con la presentación de relatos de hechos específicos significantes. Es decir, que se produce una tensión entre lo acontecido, lo representado y el lugar que esa experiencia significa en los problemas actuales que constituyen al grupo que se representa como comunidad. De esa forma, cuestiones como la clase social, la diferencia de género, la urbanización, la migración, la organización sindical y magisterial, por ejemplo, se reúnen sin conflicto.

En el número dedicado a Candelaria hay dos textos dedicados a la colonización que tuvo lugar en la década de los sesenta como parte del proyecto gubernamental para movilizar campesinos de la Comarca Lagunera, al norte de México, para hacer comunidades en la zona selvática de Campeche dedicada anteriormente a la explotación del chicle. Uno se nutre de testimonios de los habitantes de Candelaria recopilados por Juan Carlos Saucedo Villegas y Janet Novelo Queb y acompañados de la transcripción de la locución (texto original de Emilio Carballido) del documental institucional *Del desierto a la selva* (1964). El otro es un relato de Francisco López Serrano (encargado institucional de llevar a cabo la colonización), publicado con anterioridad por la editorial Diana (1984). Ambos se acompañan sin distinción del Fondo fotográfico del H. Ayuntamiento de Candelaria y del Fondo fotográfico reunido por María Antonia

Reyna Ibarra (una de las principales dirigentes de la localidad). En el conjunto de imágenes publicadas se observan imágenes del traslado en tren de las familias de los campesinos, del trabajo de construcción de las viviendas y de la organización comunal para atender los servicios de salud y educación. Candelaria emerge solo entonces como producto de la colonización, de la cultura norteña, aunque como señala María Antonia Reyna Ibarra:

Actualmente sólo quedamos 14 familias de los primeros colonos, algunos regresaron a su lugar de origen, aún tengo la lista de las personas que se fueron. Las personas nos estimaban tanto porque veían que los colonos éramos briosos, hombre y mujeres decididos, los que nos quedamos, los demás desertaron (Saucedo, Juan Carlos, 2004: 28).

Por último, el relato de archivo opera, para llevar a cabo la recontextualización sobre la edición de la imagen. La edición parte del reencuadre rectangular con el que se quitan los bordes de la fotografía, así se separan imágenes de sus portarretratos, de sus marcos y de sus contextos. La edición implica también la separación de unidades semióticas, la prioridad es obtener un recorte específico de la imagen. Las fotografías se extraen de sus conjuntos originales y se insertan en otro orden de sentido. Así, es posible quitar las inscripciones que fueron hechas sobre la imagen y por otra parte asignar nuevos textos: los pies de foto. Así, el conjunto de dichas operaciones construye un relato sobre las fotografías, es la condición discursiva del que realiza la archivación. Marilyn Domínguez describe de la siguiente forma esta dimensión:

Encontramos a un señor de Hecelchakán, lo encuentro y me da un montón de fotos, las escaneo todas. Y para buscar el tema, que era de la Batalla de Blanca Flor, yo veo un fulano ahí con traje de militar. Y lo pongo ahí [la identificación] Error. En la presentación de la revista, yo no encontré, me ganaron las prisas, no encontré quién era y puse “No identificado” y en la presentación agarra el señor: “Muy padre presentación”. Empieza a hablar: “y por cierto, en esta foto quiero comentarles que ni estuvo en la Batalla de Blanca Flor ni es un *no identificado*, porque soy yo y estaba disfrazado para el carnaval y todos se empezaron a carcajear. Una experiencia de muchas. Y dije “no pongo *no identificado* hasta que yo me asegure que no está identificado”, porque si yo hubiera preguntado más, hubiera sabido. Así que ya sabes la historia, se llama Euan Tay.⁹⁸

Podemos terminar ahora el análisis propuesto. El testimonio anterior muestra la descripción sintética del proceso de archivación de fotografías en contextos locales que parten de archivaciones previas familiares: existe un agente que selecciona objetos fotográficos de una previa selección que es la que se le muestra. En esa transferencia existe un momento de producción del discurso colectivo: el testimonio sobre la identificación de la fotografía. Posteriormente, la imagen entrará en otro régimen de sentido al acompañar una selección temática y un relato textual correspondiente. La selección de su aparición está condicionada a su identificación como parte de las representaciones del espacio reconocido como común, el municipio, la localidad y la comunidad. En este proceso, la identificación toma forma de pie de foto, texto que resignifica a la imagen y contiene su interpretación. Estas etapas quedan veladas en la puesta en acceso del

⁹⁸Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de Febrero 2012.

archivo, se exponen como un recorrido natural. Y es aquí que el testimonio anterior cobra mayor relevancia.

La interpelación al proceso de archivación sólo será posible cuando existan las condiciones que ubiquen en un mismo espacio de diálogo a los distintos agentes de la archivación, identificados en párrafos anteriores. Aquel que se levanta y dice: “ese soy yo y no un desconocido” plantea los límites de su propio discurso, es decir, reconoce su imagen, pone en duda el nuevo contexto de sentido de su publicación (de la imagen) y propone su modificación mediante la toma de palabra.

CONCLUSIONES

El estudio del fenómeno de recolectar, resguardar, jerarquizar y hacer visibles imágenes y objetos fotográficos se pudo abordar en la presente investigación una vez definido el objeto de investigación como archivación fotográfica comunitario. El cual opera bajo la lógica de tres ejes: la formación de comunidad, la definición de patrimonio y el tipo de archivo formado por las elecciones tomadas a partir del cruce de distintas nociones de los dos primeros dos conceptos.

Los alcances analizados y criticados forman parte del proceso de reflexión, aún inconcluso, que puede, en un futuro, ofrecer herramientas para llevar a cabo las distintas tareas de archivación en contextos comunitarios. Hay que señalarlo, pues se trata de una carencia de investigaciones puntuales que trabajen sobre las formas de operar desde dichos contextos locales en vez de inscribirse fuera de ellas, bajo la forma de ley institucional o desde la autoridad meramente académica.

La experiencia de archivación no institucional, colectiva, ciudadana y comunitaria es diversa en nuestro país, no se puede reconocer una única forma, la discusión sobre esa forma de archivo que resulta a partir de reconocer el tipo de selecciones que operan en ellas está siendo planteada sólo en algunas experiencias y muy pocas veces entre ellas. Es decir, existe casi nulo reconocimiento entre los proyectos de archivación; pocas veces se reconocen en otros contextos similitudes con el trabajo propio. Lo cual atribuyo a la falta de una base de traducción de la experiencia y sobre todo a la falta de relación entre entidades localísimas siempre mediadas por su particular diálogo con la institución correspondiente. Es decir, con su autoridad municipal y estatal. Sin embargo, con la presente investigación se identificó, que cada una de dichas experiencias establece una interacción con la noción de nación (y sus derivados como identidad, territorio y relato histórico) y las formas en que el Estado opera en esos contextos localísimos. Puede ser entonces, esa una vía de puesta en común del diálogo necesario y urgente.

Por otra parte, el resultado del análisis⁹⁹ (una vez se analizó la forma en que fueron realizados los proyectos, de la Revista *Blanco y Negro, Imágenes* y el Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza, seleccionados como estudios de caso) es que no existe

⁹⁹ Como un proceso de archivación; segundo, analizando el producto de ello: la revista; y tercero, situando dicha experiencia en relación al contexto desde el cual es producida y valorizada.

una lógica coherente en desarrollo progresivo en la forma de archivar y en los discursos sobre ello. Lo que se nos mostró es que existen discursos a veces explícitamente elaborados que definen las nociones de comunidad, patrimonio y archivo; y a veces se trata de construcciones contradictorias. Si ello lo relacionamos al hecho de que lo comunitario no opera bajo lógicas académicas tradicionales, que suelen partir de una concepción tradicional del concepto de comunidad¹⁰⁰ y asumen la comunidad como preexistente a la experiencia.

Si las experiencias de archivación son diversas, la propuesta conceptual para su análisis debe permitir cierta amplitud, al tiempo que establezca algunas pautas de comprensión, es decir, que pueda definir formas de ligar diversos casos de estudio que se estructuran bajo la lógica de la experiencia de archivación comunitaria y situarlos en diálogo común.

Es así que se reconoció que la cuestión del archivo fotográfico se encuentra atravesada por procesos de patrimonialización, procesos locales, regionales y estatales. Por ahora, se identificaron tres etapas generales de dicho proceso: la patrimonialización como la puesta en valor simbólico y económico de un objeto; la archivación como sistema de ordenamiento; y la puesta en acceso como forma de visibilizar o invisibilizar las anteriores etapas.

Como propuesta metodológica se ocupó la estructura de proceso archivístico definido como *cadena documental* para ubicar a las distintas acciones emprendidas en la archivación bajo una delimitación que da como resultado la elaboración de distintos objetivos (a veces contradictorios que dan forma a la puesta en acceso) y de distintos productos discursivos y materiales.

Así se puede concluir que:

1. Al hablar de la archivación de fotografías con conceptos como patrimonio, archivo y comunidad se posibilita la comprensión de la dimensión de la significación que se produce cuando se socializa la circulación de sentidos de la fotografía en un contexto acotado, a saber, la archivación fotográfica como

¹⁰⁰Basada en la gran narrativa de individuo-comunidad, que e apela a una adhesión a un ente presupuesto “la comunidad” desde distintas trincheras. En América Latina, el término comunitario se encuentra ligado al de comunidad indígena.

proceso de patrimonialización entre grupos sociales que hacen comunidad con esta práctica.

2. Otra forma de denominar esta significación, es hablar de figuración en el proceso de archivación para la conformación del archivo comunitario, donde imágenes que no son interpretadas por su visibilidad sino por su resguardo son las que llegan a configurar la imagen de la comunidad por un proceso de difusión también basado en el resguardo (en otra ubicación).
3. En el caso de la *Revista Blanco y Negro. Imágenes* se da el reconcimiento del contexto de archivación: la familia, el archivo del cronista local y el archivo del fotógrafo productor, lo que trae consigo ciertas particularidades de la forma de operar del patrimonio y el archivo en esos contextos. Se revela entonces que en el territorio municipal cohabitan procesos de visualización que se reajustan a los correspondientes discursos para figurar una forma de lo común.
4. La peculiaridad de las fotografías en contextos de resguardo familiar es la red de significaciones determinada por su ubicación en la museografía del hogar, que se omiten en la conformación de archivos. Sin embargo, en los estudios de caso se reconoce que se trabaja sobre la noción de rescate de la imagen, los sujetos resguardadores (las familias o los individuos) salen sobrando.
5. Reconocemos que la imagen fotográfica tiene dos dimensiones, imagen y materia; la archivación comunitaria trabaja sobre la primera, la resguarda, la ubica y la jerarquiza. Por motivos prácticos, de recursos económicos, de conocimiento especializado o por no caber en los objetivos originales de tal proyecto se descarta el trabajo sobre la materia, sin embargo, como sucede en el archivo de Ciudad Mendoza en donde sí se hace trabajo de preservación y conservación, no solamente con las fotografías que aceptan digitalizar las familias, sino con aquellas que ya no se sabe de dónde vinieron y forman parte del acervo del museo; la noción de división entre imagen y materia desvincula el hecho de que los imágenes están soportadas en un objeto que está a resguardo en un contexto específico. Es decir que las imágenes que se resguardan en las casas no son únicamente imágenes, suspendidas sin soporte, sino que forman parte del llamado objeto fotográfico. Y en cuanto objetos forman relaciones con otros similares

(otras fotografías) y de otro tipo. La imagen está sujeta al soporte y ello constituye otra dimensión de su existencia.

6. Es entonces que la archivación que se circunscribe al discurso de lo comunitario (desde distintas perspectivas) se supedita a la figuración de una comunidad, por lo que se descontextualiza, se reubica y se resignifica la imagen. Se reconoce una imagen de comunidad previa a la que se apela y en el proceso de archivación se construye otra; con el discurso se configura pero es con la selección de imágenes que toma una forma concreta.
7. El discurso de legitimación de la archivación fotográfica reconoce un fin último: su visibilidad, a saber, la puesta en acceso. Bajo esta lógica no resulta tan evidente que detrás del interés por difundir las imágenes existe la reproducción de regímenes de visualidad, y por supuesto, de la creación de nuevos regímenes o pactos de interpretación.
8. Mientras tanto existen procesos de patrimonialización desde otros escenarios, la institucionalización del patrimonio por el Estado nacional es sólo una dimensión, la del proceso de institucionalización de la nación. Una perspectiva en donde la protección del patrimonio cultural se concibe como propiedad intrínseca de la nación, capaz de incluir cualquier bien creado por sus miembros bajo la lógica reflejar la riqueza histórica y cultural de todo el país.
9. Así es que inscribir en el discurso del patrimonio local o regional a las imágenes y a los objetos fotográficos conservados en el álbum familiar (o ubicados en la pared, el baúl y el ropero doméstico) responde a una experiencia diferenciada de archivación; y aquel que es capaz de hacer la inscripción tiene un grado mayor de institucionalización.
10. Entonces la patrimonialización no es un proceso exclusivo de las instituciones oficiales, sino que conviven diversos procesos de forma simultánea. Y así, en tanto existen procesos diferenciados es que pueden incidir unas experiencias sobre otras.
11. El reconocimiento del origen de procedencia que configura la lógica de los fondos en fondos familiares, es parte de un proceso de archivación en el que se

recontextualiza las fotografías del álbum familiar (implícitamente también las ubicadas en la pared, la mesa, el ropero) y del archivo de coleccionistas y de cronistas. En el discurso donde el eje es el patrimonio local y regional en relación a la identidad y la memoria.¹⁰¹

12. Encontramos así diversos procesos de archivación en cada uno de los archivos sujetos de análisis, de lo cual emergen distintos agentes sociales: los realizadores del archivo en cuestión, un agente que participa con una archivación bien identificada previamente: el historiador local y el cronista; las familias que resguardan objetos fotográficos sujetos a digitalización, difusión y puesta en acceso en otro contexto; y los coleccionistas.
13. Finalmente, un punto de convergencia y contraposición resultado del estudio de las experiencias concretas y con desenlaces conceptuales, es que los proyectos, al partir de la idea de UN archivo al cual incluir el proceso de archivación, tratan de construir un espacio de archivo, en el sentido tradicional de lugar y edificio, pero también de espacio del concepto de archivo. Lo que en última instancia significa transformar el concepto mismo.

Esta investigación propone así ciertas precisiones sobre el archivo fotográfico comunitario, a veces expuestas a manera de advertencias, que configura una imagen de comunidad. Es decir, se identificó un proceso de figuración en la práctica de hacer archivo, queda pendiente para futuras investigaciones el desarrollo de un análisis puntual de ciertas figuraciones, para lograr la prometida redención de la imagen, la construcción del autoconocimiento en comunidad.

¹⁰¹ En este contexto las palabras para este proceso son, salvar, descubrir y rescatar a las imágenes fotográficas. En un sentido, rescate de su inevitable deterioro por su condición material. En otro del olvido que significan dentro de un contexto comunitario, es decir de su invisibilidad.

ANEXOS

**ANEXO 1 ESTADÍSTICAS DE CONTENIDOS FOTOGRÁFICOS DE LA REVISTA
BLANCO Y NEGRO. IMÁGENES**

TABLA 1

Número	Fecha de publicación	Número de páginas	Número de fotografías publicadas	Suplemento De 8 páginas
1. HOPELCHÉN	Enero 2004	20	31	
2. CHAMPOTÓN	Marzo 2004	28	44	
3. HACELCHAKÁN	Junio 2004	28	47	
4. TENABÓ	Agosto 2004	28	45	
5. PALIZADA	Octubre 2004	28	48	
6. CANDELARIA	Diciembre 2004	28	65	X
7. CALAKMUL	Febrero 2005	28	79	X
8. EL CARMEN	Abril 2005	32	64	X
9. CALKINÍ	Junio 2005	32	66	X
10. ESCARCEGA	Agosto 2007	40	66	X
11. CAMPECHE	Diciembre 2008	122	134	

TABLA 2 AUTORES DE LAS FOTOGRAFÍAS PUBLICADAS

Número de Fotografías publicadas en la Revista Blanco y negro. Imágenes	Postales de la Compañía México fotográfico MF	Postales del Estudio Cícero & Pérez C&P	Postales de Luis Aznar Preciat
689	37		

TABLA 3 PRODUCTORES IDENTIFICADOS EN EL

ARCHIVO *BLANCO Y NEGRO. IMÁGENES*

Alberto M. Fons**AMF**

Cáceres**D Acosta N**

Estudio Barragán**Foto Acosta**

Foto Caldera**Foto Campeche**

Foto Espinosa**Foto Guerra**

Foto Hernández**Foto Rodríguez**

Foto Ruíz

Illan Fot.

Orlando Rodríguez

**Postales de Cicero
& Pérez C&P**

**Postales de la
Compañía México
fotográfico (MF)**

**Postales Luis Aznar
Preciat**

Quintal Chan

TABLA 4 ÍNDICE DE COLABORADORES Y FONDOS FOTOGRÁFICOS PUBLICADOS POR NÚMERO

Número	Colaboradores	Fondos fotográficos
1. HOPELCHÉN	José Manuel Alcocér Bernés, Rafael Vega Alí, Mario H. Aranda González, Carlos Vidal Angles, Marilyn Domínguez Turriza.	Mario H. Aranda González
2.CHAMPOTÓN	Alfonso Esquivel Campos, Tomás Arábar Gunám, Abraham Alpuche Martínez, Rafael Vega Alí, Marilyn Domínguez Turriza, Aracelly Castillo Negrín.	Tomás Amábar Gunam, Lauro Carpizo, Manuel Uribe Reyes, Carlos Vidal Angles,
3.HACELCHAKÁN	Delia Carrillo Pérez, Sergio Hernández Puga, Fernando Kuk Caanal, Eliseo Tamay Koh, Luis Felipe Euán Salazar,	Adalberto Escobar Euán, Noemí Novelo Pérez, Rafael Pérez Novelo, Juan Escobar Euán, Jorge Pérez Ávila, Yanuario G. Ortiz Buenfil.
4.TENABÓ	Enna Alicia Sandoval	Brunilda López Valle,

	Castellanos, Eudaldo Chávez Molina, Francisco Palma May, Marilyn Domínguez Turriza, Juan Carlos Saucedo Villegas.	Sandra Luz Muños Chulín, José Mercedes Ventura Valencia, Eudaldo Chávez Molina, Rafael Muñoz Ruíz, Francisco Palma May, Miguel López Valle, Carlos Marentes Sosa, Esteban Jesús Herrera Lira, Fernando Poot Grajales
5.PALIZADA	Ambrosio Gutierrez Pérez, Jorge M. Mendoza Solana, Rafel Vega Alí, Manuela Ynurreta del Del Rivero, María Aurora Quintero H. de Del Rivero, Juan Carlos Saucedo Villegas, Janet Novelo Queb, Abraham alpuche Martínez.	Fany Del Rivero Heredia, Jorge M. Mendoza Solana, Elena Pérez Abreu Glory, Aurelia del C. Pérez Morales, Omar Huerta Escalante, Juan Aguilar Del Rivero, Manuel del Jesús Zavala Jiménez, Maria de las Nieves Espinoza Mateo, Rafel Alí Morales, Rafael Vega Alí, Pascual Pérez, María Aurora Quintero H. Del Rivero, Ana Montejo, Alejandra Mojarraz.
6.CANDELARIA	Daniel Cantarell Alejandro , Álvaro López Zapata, Michel Antochiw, Juan Carlos Saucedo Villegas, Janet Novelo Queb	Álvaro López Zapata, Carlos de León Fulvio Sánchez, María Antonia Reyna Ibarra, Omar Huerta Escalante.
7.CALAKMUL	Enrique Pino Castilla, Ubaldo Dzib Can, Luz Evelia Campaña Valenzuela, Ramón Carrasco Vargas, Omar Rodríguez Campero, Alejandra León Saucedo, Marco Antonio Salazar Gómez, Abraham Alpuche Martínez, Juan Carlos Saucedo Villegas.	Orlando rodríguez Batún, Remigio Rosado, Luis Felipe Mora, Carlos Vidal angles, Juan Carlos Saucedo Villegas, Fondo Proyecto Calakmul, Centro INAH Campeche, Revista Frente a la Selva, <i>Archeological Reconnaissance in</i>

Campeche, Quintana Roo and Petén de Kart Ruppert y John H. Denison, cultura y Ciudades Mayas de Campeche, del Dr. Román Picña Chan, Quince Ciudades mayas de Paul Gendrop. Los estilos del rio Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya de Paul Gendrop.

8.EL CARMEN

Nicolás Novelo Nobles, A. Efraín Durán Reyes, Wilmer V. Delgado Rojas, Luis Fernando Álvarez Aguilar, Melchor Ahumada Jiménez, Ubaldo Dzib Can, Ramiro Farfán Aké, Efraín Caldera Noriega.

Fernando Álvarez Aguilar, Efraín Caldera Noriega, Carlos Vidal Angles.

9.CALKINÍ

Ramón Berzunza Herrea, Santiago Canto Sosa, Flor Jerusalén Arcia Heredia, Cessia Esther Chuc Uc, Jorge Jesús Tun Chuc, Will Rodríguez, Alfonso Reyes Cuevas.

Alfonso Reyes Cuevas, Cessia Esther Chuc Uc, Flor Jerusalén Arcia Heredia, Guadalupe Ordoñez, Gladys Escalante Guerrero, Hermenegildo Cajún Sosa, Jorge Tun Chuc, Margarita Realpozo, Pastor Rodríguez Estrada, Santiago Canto Sosa, Victor González Escalante, Will Rodríguez, Zoila Cuevas, Sociedad Cultural “Aurora”.

10.ESCARCEGA

Luis Fernando Álvarez Aguilar, Jorge Luis Cahuich Jesús, Juan Carlos Saucedo Villegas, Luis Pérez Brito, Santa Virgen Domínguez, Amelio Rodríguez López.

Antonio Hernández Rivero, , Luis Pérez Brito, Raúl Alberto Castillo Manrique, Santa Virgen Domínguez, Jorge Luis Cahuich Jesús, Valoi Zuñiga Sosoaga, Maritoña Quirarte Rodríguez.

11.CAMPECHE

Alfonso Esquivel Campos,
Marilyn Domínguez Turriza,
Juan Carlos Saucedo
Villegas, José Manuel
Alcocér Bernés, Gaspar
Cahuich Ramírez, Luis
Carlos Hurtado, Iliana Pozos
Lanz, Rafel Vega Alí,
Margarita Rosa Rosado
Matos, Damían Enrique Can
Dzib, Alicia Elidé Gómez
Montejo, Antonio Benavides
Castillo.

Margarita Rosa
Rosado, Carlos
Mijangos, José
Manuel Alcocér
Bernés, Jorge Hurtado
Oliver, Damían Can
Dzib, Carlos Vidal
Angles, Roger Uc,
Felipa Chérrez,
Anastasia Zamarrita
Pérez, Guadalupe
Guerrero López,
Alejandra Sánchez
Kantún, Rafel Alcalá
Guerrero, Romero
Berzunza Herrera,
Ancomarcio Richaud,
Archivo General del
Estado de Campeche.

TABLA 5 CUADRO DE ORGANIZACIÓN DOCUMENTAL DEL ARCHIVO DE LA REVISTA BLANCO Y NEGRO. IMÁGENES

Grupo documental	Fondos fotográficos
1. HOPELCHÉN	1.1 Cronista Mario H. Aranda González
2. CHAMPOTÓN	2.1 Cronista Tomás Arnábar Gunam, 2.2 Manuel Uribe Reyes, 2.3 Lauro Carpizo
3. HACELCHAKÁN	3.1 Eliseo Koh 3.2 Jorge Euan Tay 3.4 Normalistas antiguas 3.5 Yanuario G. Ortíz Buenfil 3.6 Normal Hancelchakán 3.7 Noemí Novelo Pérez
4. TENABÓ	4.1 Cronista Eudaldo Chávez Molina 4.2 Sandra Luz Muñoz Chulín 4.3 Mercedes Ventura Valencia 4.4 Brunilda López Valle 4.5 Rafael Muñoz Ruíz 4.5 Francisco Palma May 4.6 Miguel López Valle 4.7 Carlos Marentes Sosa 4.8 Esteban Jesús Herrera Lira 4.9 Fernando Poot Grajales
5. PALIZADA	5.1 Cronista Jorge M. Mendoza Solana, , 5.2 Juan Aguilar Del Rivero H. Del Rivero 5.3 Fany Del Rivero Heredia 5.4 María Aurora Quintero 5.5 Aurelia del C. Pérez Morales 5.6 Omar Huerta Escalante 5.7 Manuela del Jesús Zavala Jiménez 5.8 María de las Nieves Espinoza Mateo, 5.9 Rafel Alí Morales Pascual Pérez 5.10 Elena Pérez Abreu Glory 5.11 Ana Montejo.
6. CANDELARIA	6.1 Cronista Álvaro López Zapata 6.2 Carlos de León Chávez 6.3 María Antonia Reyna Ibarra 6.4 Omar Huerta Escalante. 6.5 Francisco López Serrano
7. CALAKMUL	7.1 Orlando Rodríguez Batún 7.2 Remigio Rosado, Luis Felipe Mora, 7.3 7.3 ARIC

	Asociación Rural De Interés 7.4
	7.4 Juan Carlos Saucedo Villegas
	7.5 Revista Frente a la Selva
	7.6 Varios
8.EL CARMEN	8.1 Fernando Álvarez Aguilar,
	8.2 Efraín Caldera Noriega,
	8.3 Carlos Vidal Angles.
9.CALKINÍ	9.1 Cronista Santiago Canto Sosa
	9.2 Cessia Esther Chuc Uc,
	9.3 Guadalupe Ordoñez,
	9.4 Sociedad Cultural “Aurora”.
	9.5 Pastor Rodríguez Estrada Guerrero
	9.6 Jorge Tun Chuc
	9.7 Zoila Cuevas Sosa
	9.8 Alonso Reyes Cuevas
	9.9 Victor González Escalante
	9.10 Will Rodríguez
	9.11 Hermenegildo Cajún Heredia,
	9.12 Margarita Realpozo
10.ESCARCEGA	10.1 Cronista Jorge Luis Cahuich Jesús
	10.2 Luis Pérez Brito
	10.3 Raúl Alberto Castillo Manrique,
	10.4 Antonio Hernández Rivero

11.CAMPECHE

- 11.1 Archivo General del Estado de Campeche
 - 11.2 Imágenes del ayer
 - 11.3 Entre la nostalgia y el recuerdo
 - 11.4 AGN
 - 11.5 Lotería Campechana
 - 11.6 Migrantes en el centro
 - 11.7 Campeche, un siglo de fotografía
 - 11.8 Carta Clara Jr
 - 11.9 Ednzá
 - 11.10 Cronista José Manuel Alcocér Bernés
 - 11.11 Licores Arceo
 - 11.12 Carlos Mijangos
 - 11.13 Carlos Vidal Angles
 - 11.14 Damián Can Dzib
 - 11.15 Guadalupe Guerrero López
 - 11.16 Aura María Lavalle Sierra de Romero 1
 - 11.17 Aura María Lavalle Sierra de Romero
 - 11.18 Ramón Berzunza
 - 11.19 Pedro Sainz de Baranda
 - 11.20 Rafael Alcalá
 - 11.21 Esther Mac Gregor Dondé
 - 11.22 Jorge Hurtado Oliver
 - 11.23 Adelita Ávila
 - 11.24 Castilla Brito
 - 11.25 Juan Palma
 - 11.26 Osvaldo Gil Rincón
 - 11.27 Margarita Rosa Rosado
 - 11.28 Carlos Justo Sierra
 - 11.29 Marilyn Domínguez Turriza
 - 11.30 Ancomarcio Richaud
-

**TABLA 6 POSTALES DE LA COMPAÑÍA MÉXICO FOTOGRÁFICO
UBICADAS EN EL ARCHIVO ELECTRÓNICO DE LA REVISTA BLANCO
Y NEGRO**

NOMBRE DEL FONDO	TEXTO DENTRO DE LA FOTOGRAFÍA	Número escrito EN LA FOTOGRAFÍA
CALKINI JORGE TUN	VISTA DEL PALACIO MUNICIPAL DZITBALCHE CAMP	9
CALKINI JORGE TUN	TÍPICA AGUADORA DZITBALCHE CAMP	18
CALKINI JORGE TUN	EL SEYBO (CUENTA MAS DE 300 AÑOS) DZITBALCHE CAMP	12
CALKINI JORGE TUN	ESCUELA Y PALACIO MUNICIPAL CAMP	7
CALKINI JORGE TUN	ESCUELA Y PALACIO MUNICIPAL CAMP	7
CALKINI JORGE TUN	AGUADORA TÍPICA EN LA NORIA PRINCIPAL (1938)	18
CALKINI JORGE TUN	CALLE Y TEMPLO DZITBALCHE CAMP	4
CALKINI JORGE TUN	EL SEYBO (CUENTA MAS DE 300 AÑOS) DZITBALCHE CAMP	12
CALKINI- MARGARITA	IMPORTANTE CASA COMERCIAL DZITBALCHE CAMP MEX	
CALKINI- MARGARITA	CALLE Y TEMPLO DE DZITBALCHE CAMP	4
CALKINI- MARGARITA	EL SEYBO (CUENTA MAS DE 300 AÑOS) DZITBALCHE CAMP	18
CALKINI- MARGARITA	VISTA DEL PALACIO MUNICIPAL DZITBALCHE CAMP	9
CARMEN-FDO ALVAREZ	DETALLES TROPICALES C.DEL CARMEN CAMP	30
CARMEN-FDO ALVAREZ	EL NUEVO CAMPECHE,CAMP.MEX	176
CARMEN-FDO ALVAREZ	MTO. Y TEMPLO CD.CARMEN.CAMP,MEX	85
CARMEN-FDO ALVAREZ	CD DEL CARMEN . CAMP	
CARMEN-FDO ALVAREZ	ESCUELA MIGUEL HIDALGO.CAMPECHE .CAMP .MEX	90
CARMEN-FDO ALVAREZ	TEMPLO DE SN JOSE CAMPECHE CAMP	88
CARMEN-FDO ALVAREZ	JARDIN DE LA ESTACIÓN CAMPECHE .CAMP MEX	94
CARMEN-FDO ALVAREZ	LA ALAMEDA CAMPECHE CAMP	23
CARMEN-FDO ALVAREZ	EL POZO DE LA CONQUISTA CAMPECHE,CAMP .MEX	179
CARMEN-FDO ALVAREZ	PUENTE DE LOS PERROS.CAMEPCEH,CAMP.,MEX.	63
CARMEN-FDO ALVAREZ	BARRIO DE SN FRANCISCO CAMPECHE,CAMP-.MEX	160
CARMEN-FDO ALVAREZ	VIEJO TEMPLO COLONIAL CAMPECHE,CAMP.MEX.	30
CARMEN-FDO ALVAREZ	VISTA A CATEDRAL Y CAMPECHE CAMP ,MEX	146
CARMEN-FONDO CALDERA	MUELLE PRINCIPAL CD DEL CARMEN CAMPECHE.CAMP	N
CARMEN-FONDO CALDERA	TEMPLO LA PARROQUIA C DEL CARMEN CAMP.	51
CARMEN-FONDO CALDERA	HOSPITAL V NIEVES CDEL CARMEN C DEL CARMEN CAMP	
CARMEN-FONDO CALDERA	CALLE A.OBREGON C.DEL CARMEN CAMP.MEX	65
CARMEN-FONDO CALDERA	EL HOSPITAL C.DE CAMPECHE	3
CARMEN-RULLAN	LA ADUANA C DEL CARMEN CAMP .MEX	56

CARMEN-RULLAN	MTO A CUAUTHEMOC CD DEL CARMEN. CAMP.MEX	134
PALIZADA-ANAMONTEJO	CALLE HIDALGO PALIZADA CAM. MEX .	19
PALIZADA-ANAMONTEJO	CALLE HIDALGO PALIZADA CAMP.MEX	19
PALIZADA-ANAMONTEJO	PUENTE P.E CALLES PALIZADA CAMP.MEX	23
PALIZADA-ANAMONTEJO	?	?
PALIZADA-ANAMONTEJO	TEMPLO PARROQUIAL PALIZADA .CAMP.	
PALIZADA-ANAMONTEJO	TEMPLO PARROQUIAL PALIZADA .CAMP	
PALIZADA-ANAMONTEJO	?	?
PALIZADA-DEL RIVERO- FONDO AURORA	CALLE JUAREZ PALIZADA.CAMP	3
PALIZADA-RAFAEL ALÍ	PUENTE DE SANFRANCISCO, CAMPECHE .CAMP	8
IMAGENES DEL AYER	ASPECTO COLONIAL CAPECHE.CAMP	
IMAGENES DEL AYER	CAMPECHE 12 CAPECHE CAMP	70
IMAGENES DEL AYER	CARRETERA A LERMA CAMPECHE CAMP	86
IMAGENES DEL AYER	KALY DE CARRE A LOS CHENES. CAMPECHE.CAMP	89
IMAGENES DEL AYER	CASETA DE SEÑALES DE LA CAPITANIA CAMPECHE CAMP	8
IMAGENES DEL AYER	LOS COCALES CAMPECHE CAMP	34
IMAGENES DEL AYER	CORREDORES DE EL PALACIO CAMPECHE CAMP	44
IMAGENES DEL AYER	CUARTEL FEDERAL .CAMPECHE CAMP	62
IMAGENES DEL AYER	CURVAS DE LA CARR A LOS CHENES .CAMPECHE CAMP	9
IMAGENES DEL AYER	ESTACIÓN CAMECHE CAMP	75
IMAGENES DEL AYER	FARO Y CUPULA DE LA IGLESIA DE ? CAMPECHE	52
IMAGENES DEL AYER	FUERTE DE SN JUAN CAMPECHE CAMP	74
IMAGENES DEL AYER	EL FUERTE DE SN LUIS Y SN .MIGUEL CAMPECHE CAMP	55
IMAGENES DEL AYER	FUERTE DE SN MIGUEL .CAMECHE CAMP	57
IMAGENES DEL AYER	FUERTE DE SN PEDRO .CAMPECHE CAMP	56
IMAGENES DEL AYER	JARDIN DE SAN ROMAN CAMPECHE CAMP.	64
IMAGENES DEL AYER	JARDIN Y PALACIO CAMPECHE CAMP	69
IMAGENES DEL AYER	JARDIN Y PALACIO CAMPECHE CAMP.MEX	?
IMAGENES DEL AYER	JARDIN Y PLAZA DE EL MERCADO CAMPECHE CAMP	73
IMAGENES DEL AYER	JARDIN Y TEMPLO DE STA ANA CANPECHE CAMP	3
IMAGENES DEL AYER	LA ALAMEDA CAMPECHE CAMP.	23
IMAGENES DEL AYER	LA ESTACION CAMPECHE CAMP	30
IMAGENES DEL AYER	MALECON CAMPECHE CAMP	84
IMAGENES DEL AYER	DETALLES COLONIALES CAMPECHE CAMP	6
IMAGENES DEL AYER	MTO ALOS HEROES CAMPECHE CAMP.	76
IMAGENES DEL AYER	MTO.ALOS HEROES CAMpECHE.CAMP	76
IMAGENES DEL AYER	?	35

IMAGENES DEL AYER	NUEVO MUELLE CAMPECHE	22
IMAGENES DEL AYER	PAISAJES TROPICALES CAMPECHE CAMP	20
IMAGENES DEL AYER	PALACIO MUNICIPAL CAMPECHE, CAMP. MEX.	?
IMAGENES DEL AYER	PASEO DE LOS HEROES CAMPECHE CAMP	?
IMAGENES DEL AYER	PLAZA PRINCIPAL	?
IMAGENES DEL AYER	RELOJ DE SN FRANCISCO CAMPECHE CAMP	
IMAGENES DEL AYER	TEMPLO DE SN JOSE CAMPECHE CAMP	88
IMAGENES DEL AYER	TRAMO DE LA CARR. ALOS CHENES CAMPECHE CAMP	41
IMAGENES DEL AYER	VAPOR “DER” EN EL NUEVO MUELLE	29
IMAGENES DEL AYER	VISTA GENERAL CAMPECHE CAMP	28
IMAGENES DEL AYER	CARRETERA A LERMA CAMPECHE CAMP	86
IMAGENES DEL AYER	CASETA DE SEÑALES DE LA CAPITANIA CAMPECHE CAMP	83
MIJANGOS	KIOSKO Y JARDINES DE ZARAGOZA C DEL CARMEN	43
MIJANGOS	PARQUE JUAN CARBO CAMPECHE CAMP	
FONDO JORGE EUAN TAY	PALACIO Y MERCADO HECELCHAKAN	2
FONDO JORGE EUAN TAY	CALLE 20 HECELCHAKAN CAM	10
FONDO SANDRA LUZ MUÑOZ CHULÍN	CALLE REAL, TENABO CAM	3
FONDO SANDRA LUZ MUÑOZ CHULÍN	EL MERCADO TENABO CAMP	2
HECELCHAKAN	ESCUELA NORMAL HECELCHAKAN CAM	8

ANEXO 2 CUADRO DOCUMENTAL DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE CIUDAD MENDOZA

TABLA 7 CUADRO DOCUMENTAL DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE CD. MENDOZA

Nombre del Fondo	Número de imágenes
Fondo Museo Comunitario de Cd. Mendoza	632
Fondo Agustín Flores Serrano	19
Fondo Alex Fot	99
Fondo Escuela Industrial de Nogales	23
Fondo Eucario León López	75
Fondo Familia Luna	53
Fondo Familia Ortega Ruíz	9
Fondo Familia Osorio	5
Fondo Familia Quintero Marmol	26
Fondo Francisco Ramírez Cortés	32
Fondo Eladio Juárez	26
Fondo Leonardo Cruz Domínguez	76
Fondo Manuel C. León	33
Fondo Maquinaria de la Fábrica Santa Rosa	63

Fábrica María Antonia Martínez Cruz	127
Fondo Oscar Rodríguez Báez	99
Fondo Rafael Sánchez	9
Total	1406

ANEXO 3 FONDOS FOTOGRÁFICOS de la Fototeca Nacional del INAH

A Casasola	FC Ferrocarriles
B Juan Arzumendi	AB Estereoscópicas
C Otto Dahl	BC Bustamante
D Jorge Guerra	IF Incremento Fototeca
E Hugo Brehme	CD Cd. De México
F Semo	EX Fotografía extranjera
G Coloniales	XX Marcos Rocha
H Prehispánicos	XA Vives Prices
I Étnicos	
J Paisaje	Bonifacio Maraveles
K Chapultepec	Carlos Jurado
L Jorge R. Acosta	Culhuacán
M Felipe Teixedor	Expedición Cempoala
N Tina Moddoti	Familia Álvarez Bravo y Urbajtel
Ñ Salud Pública	Guillermo Tovar de Teresa
O Gustavo Díaz Ordaz	Marcos Rocha
P Guillermo Kahlo	Margarita Scott
Q Filmoteca UNAM	Peter Smithers
R Observatorio Tacubaya	Revista Hoy
S Incremento Estado de Hidalgo	
T Por concurso y exposición fotográfica	
U Incremento estados de la república	
V Fondo Viveros	
W Cruces y Campa	
X Nacho López	
Y C.B. Waite	
Z Teoberto Maler	

ANEXO 4. TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS

ENTREVISTA JUAN CARLOS SAUCEDO VILLEGAS

PRIMERA PARTE 23 de febrero de 2011. Ciudad de San Francisco de Campeche.

Juan Carlos Saucedo Villegas: No, más que nada, o qué es la información así que requieres.

Tzutzumatzin Soto: Yo en realidad estoy trabajando son procesos de significación en la archivación colectiva de fotografía, por qué la gente junta fotografía y las pone a disposición...

Se me hace raro de colectiva, colectivo ¿se refiere a que varios?

De diferentes procedencias, a reunir las, el concepto mismo de archivo

Como un colectivo yo me refiero a un grupo que se junta con un objetivo, eso yo llamaría un colectivo

Yo creo que en el otro sentido, no un trabajo...

Sino de recopilación...

Que implica varia gente que no necesariamente trabaja como colectivo en el sentido que tú dices.

Mira, yo entro en la revista... sale en el 2004, más o menos ya sabes la historia. El primer número lo hace Marilyn con Carlos Vidal y Alfonso Esquivel, que era el director del Instituto. Yo estaba allá en el área de publicaciones, pero en mi área de hacer libros, hacer revistas, pues se me invitó a participar en el proyecto. Más que nada pues yo entre porque a mi me preocupaba que no hubiera una metodología, el primer número de hecho, no se si lo conozcas, ya los viste todos?. El primer número eran veintitantas páginas, la información era así. Yo propuse que se hiciera un proyecto mucho más amplio, de recopilación. Si ves las primeras revistas son bimestrales. Yo me incorporo en el segundo número, ya como coordinador territorial. Prácticamente los que hacíamos el trabajo éramos Marilyn y yo. Entonces nosotros nos encargábamos de todo, programar el contenido, las entrevistas, ir a los municipios. Lo que más nos costó siendo Campeche, Campeche es grande, pero tiene solo once municipios. Si te vas a Oaxaca, tiene 400, Chiapas,...imagínate sería una locura, pero aún así es tan grande que cuesta trabajo ir a las comunidades. Como somos funcionarios tenemos que ver viáticos, hospedaje, transporte, es una cosa así muy diferente, que ella no lo ve, yo le digo, si no lo vemos así. Yo soy muy estricto, tenemos que tener un calendario, un cronograma, recopilación, investigación, la edición, diseño, todo eso, que más bien yo lo veo, ella no, ella nada más se encargaba así. Por eso no quiero contradecir, tiene otro sistema de trabajar. Yo cientos de publicaciones hice, cuando yo entro si quiero ampliar un poco, dedicarme más a entrevistar a la gente, fotografiar a la gente, que es lo que nos e hacia, nomás llegaban y pues normalmente nosotros acudimos al cronista, no se si sepas que hay un cronista vitalicio, a ese lo nombran, a ese lo nombran, no se en otros lugares, aquí lo nombra el cabildo, es vitalicio, es el que se encarga de recopilar, se supone toda la historia del

municipio, pero más que nada contemporánea, ello no deberían dedicar a la historia y sin embargo lo hacen, el cronista tiene que anotar todo lo que pasa al día, para tener esa memoria. Y_ ellos pues si son historiadores, se creen historiadores, se creen investigadores, y si conocen a toda la sociedad, a la comunidad. Ellos eran nuestro enlace principal, normalmente, el cronista. Así con cada número, y si es así hay que programarnos con el, reunirnos con el, reunirnos con los directores en el caso de Marilyn con el del INAH y yo en mi caso con el del instituto del cultura, que al final era más que nada para proyectar, porque hacer una revista bimestral de este tipo, al principio fue mucho mucho trabajo, porque yo no me dedicaba nada más a eso, tenía que hacer libros, hacer informes, hacer mi trabajo, ese era tan solo uno... los recursos, el primer número lo pudimos cumplir, después hay muchas lagunas... de tiempo, constante. El penúltimo número nos tardamos casi a lo y medio, de un número a otro, el último casi dos años. Algo paso, que tenemos luego que evaluar luego Marilyn, pero digo, el contenido siguió siendo más o menos el mismo, porque había municipios que nos tardamos porque no había archivos, no podíamos conseguir fotos, no municipios nuevos, Campeche son once, tres municipios son nuevos, Candelaria, Calakmul y Escárcega, que más o menos... por ahí lo debo tener. Eso es muy importante, cuando nosotros tenemos que llegar a los municipios y son nuevos pues no hay memoria histórica, si te estoy hablando de Candelaria de 1997, que creo fue el último. Cuantos años tiene ahorita, quince años. Es difícil, porque no tenían todavía esa denominación, que se les da a través del congreso, que sin embargo pertenecían a otra zona, con Candelaria y Escarcega pertenecían a Carmen, histórica y territorialmente, por eso nos costó mucho trabajo, yo te hablo así en general.

¿Cuándo y cómo deciden que sería una revista por municipio?

Al principio si, después terminar los once ya había otra propuesta. De integrar fotografía contemporánea, porque si te fijas nada más tenemos fotos, como es blanco y negro, pero es una contradicción porque la fotografía es de todos colores y sabores. Entonces, yo era de la opinión de que se ampliara después de terminar los once municipios porque si resulta ser una cuestión histórica, las fotografías que se logran son de finales del siglo XIX a más o menos los años los setenta, ochentas, por ejemplo los nuevos municipios porque no había nada material ni de cuarentas, treinta, no había nada, era la selva, por ejemplo Escarcega era un campamento chiclero, Candelaria puro río, Calakmul era selva y un sitio arqueológico muy importante, pero cuando se hacen municipios, luego vienen gente de otros lados, viene gente de Chiapas, de Tabasco. En Candelaria son colonos que vienen de Coahuila eso hace que se pierda la memoria gráfica, bueno es ya escrito, quien fundó el ejido, como llegaron. Cada de esas regiones tiene su historia, pues nosotros decidimos,... bueno para mi era importante cubrir todas las épocas, pero pues se aferraron que hasta los setenta, porque como es blanco y negro no cabe el color, que ni hay, hasta la fecha, hasta el 2000, todavía la gente fotografiaba, se dedicaba al blanco y negro, es otra razón de terminarlo, de empezar una nueva época, si ves como son el gobierno, todos los proyectos. Acaba el sexenio, viene otro gobernador, otro director, el instituto de cultura se hizo secretaria cuando entra el nuevo gobierno...hace tres años. Eso hace que cambie mucho, entra Carlos Vidal, el estaba en el INAH, como delegado del INAH, se fue un rato, cuando entra el gobernador..2007 es cuando se hace secretaria, eso hace que muchos proyectos terminen. El teniéndolo así ya no quiso seguir, nos faltaba mucho. Se pensó en la primera etapa de después de que terminamos el último número, que fue Campeche, se lo quisimos dedicar precisamente porque es de lo que

más hay, si te das cuenta el tomo de Campeche, se paso el 100 por ciento, más el 200 por ciento, se pasó de los números anteriores... pues a partir de ahí, si ves el tiraje. El numero de publicaciones fueron 11, de enero al 2008, el número de paginas más cubiertas y forros, fotografías publicas, el numero de artículos, los colaboradores. Los fondos que participan son las fotografías de las personas.

Hubo una idea de rescatar fondo familiares contactando al cronista como eje conductor, después de ahí, ¿Qué hacían con todo el material que recopilaban? ¿se propusieron escanear todo?

En el caso de cada municipio, es un caso diferente. Por ejemplo en este primero, yo no participe en anda, pues hasta que lo vi, porque no me invitaron. Ya me hice cargo de este número, pero en este caso, ve el número de páginas, mira veinte, veinte para una revista, de foto con tanto material que puede haber. Antes era un proyecto de tres instituciones, la Universidad Autónoma de Campeche, el Instituto de cultura y el Centro-INAH. Es muy importante aclarar esto, el INAH y el Instituto de cultura trabajaban en el proyecto, la UACH nada más aportaba su tercera parte, y se le daban su revista, por ejemplo, 500 ejemplares se dividían 100 para la biblioteca y 100 para cada institución, se acabó. Pues como ves al principio fueron 500, 500 no son nada, de estos ya no hay, ni de los 1000. La idea fue subir, ir aumentando el número de páginas, el tiraje a 1500 ejemplares, para lograr llegar a más lugares, lo que nosotros hacemos es diferente. En este que fue el de Hopelchem, yo nomás me enteré de aquí nace la idea, no se si leíste la reseña, que empezó en una cantina, Cualquiera va a una cantina, ve fotos... sabes que foto fue? Se supone que fue esta. Es esta.

Entonces estaban en el alucine, el director del INAH, el señor de aquí, el cantinero, le vieron la foto, porque hay varias fotos... por eso del digo a Marilyn que te tenemos que llevar a pasear, el origen fue ahí, entonces empiezan a alucinarse, empiezan de decir esa foto de quien es, le preguntan al señor de la cantina, no saben donde es, ya empezaron: es Dzitbalchen, las mulas tienen nombre, y cómo sabes, pues es que yo soy de allá, se les ocurre, vamos a rescatar esto, y vamos a hacer una revista. Esa fue la idea. La idea fue tener el material y entonces y cuál va a ser el contenido, qué puede ser el contenido, para mi es muy arriesgado la fotografía sin datos no tiene mucha validez, yo tengo esa idea, yo he editado varios libros, he incluso he participado en distintas investigaciones de rescate de archivos yo lo que les decía, el contenido tenía que ser con las mismas personas, porque si nosotros le dejamos el numero al cronista, que es lo primero que hacían. Ellos se confiaron, pues como era el cronista, él tenía que darnos todo. Y digo no, nosotros tenemos que ir. Porque si te fijas el contenido así, es una introducción, lo que es la presentación, que hace alguien relacionado con la historia, algún investigador, lo hizo el director de aquí una vez, el director del Instituto, entonces se las pedíamos así para que hicieran la presentación de la revista luego hacíamos una semblanza histórica que se le encargaba al cronista, esta semblanza es la reseña del municipio. La historia, desde época precolombina, colonia, independencia, siglo XIX, siglo XX. Hasta que... se consolidan. Los municipios de Campeche son más o menos los ocho que conocemos alrededor del siglo veinte, principios del siglo veinte, en todo eso abarca todas las áreas. De ahí, yo dije, si va a ser cuestión de difusión, de la memoria y todo y las fotos son de la comunidad, yo les dije hay que entrevistar ¿no?, entonces se hace una entrevista a un personaje popular destacado, puede ser como en Palizada el que hace el chocolate, en Tenabó la maestra, que es una personalidad en el municipio. En Champotón “El canelo” tiene una

marisquería, bueno hace botanas toca el saxofón, eso hay que hacer cada número. Yo escribo, no se si te fijas yo escribo varios artículos. Siempre me intereso del cine, la historia de la fotografía y empiezo a investigar, y aparte de eso no podemos dejarlo a una persona, porque el cronista va a influenciar en el contenido. Nada más se va a pedir el apoyo para contactar a las personas.

Entonces, por ejemplo, en números así podemos acudir a la UACH, al área de historia. A los poetas A los periodistas, a las personas que quisieran escribir artículos. Hay artículos, hay entrevistas, está la semblanza histórica. Después ya empezamos a usar los suplementos, cuando encontramos archivos así como tú dices ya agrupados, todo es muy disperso. Yo creo que casi el 100% son fondos familiares en los municipios no hay ningún archivo... histórico, solo Campeche y Carmen tienen, Así en serio, Se iba a los municipios, no hay nada. No tienen siquiera no un área para guardar la memoria histórica, la documentación

A partir de eso las entrevistas a personajes destacados, populares

Escribir sobre Costumbres y Tradiciones, Campeche es un lugar, también depende de la zona, acontecimientos históricos cuando el municipio lo requería y reseñas y semblanzas

Cines, teatros, diversiones públicas, eventos sociales, eventos políticos. Es lo que más hacíamos

Entonces, nunca se planeó, después de este sigue el otro. Para mi, bueno, fue importante para mi entrar en el segundo número, yo sugerí que se apoyara más, que se consiguiera más, que se diera un poco más de tiempo que se fuera a entrevistar a las personas.

Porque el primer número, en el segundo igual, en de Champotón, que ya más bien llegue a la edición, se le pidió todo al cronista, para mi no estuve muy de acuerdo.

El fotografiaba, publicaba, nos entregaba las fotos con los artículos que el quería que estuvieran. Entonces yo dije para eso tenemos que hacer un criterio, lo que es la curaduría y porqué, como tu dices

Nos entregaban discos con muy mala calidad, muy baja resolución, sin información. Nada de información. La escuela fulana de tal y esto también. Y a veces ni la fecha. Yo he revisado y muchos errores, hay errores de fechas, que le ponemos 1940 y era 1960. Y hasta después te vas dando cuenta. Entonces por eso yo decía que siempre se pusiera la fecha, porque fotos sin datos pues sería más bien gráfico. Por ejemplo todas estas fotos que no empiezan a tener. Teatro principal, nada más para los que no saben. No se, investigar sobre las imágenes, investigación iconográfica, creo que sería otra tesis

¿Se hizo, realizó de alguna manera investigación de las imágenes?

Yo después, es que no te he acabo de contar la historia, la revista Blanco y Negro creo se hizo un poco famosa en otros lados, de los primeros números. En el 2006 a nosotros nos invitaron al coloquio. ¿Cómo se llama esto?

De conservación y ...

En Oaxaca. No se si te supiste de ese. Catorceavo coloquio del seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural

Con el tema fotografía imagen y materia. Conocían el proyecto y nos invitaron a presentar ahí el proyecto. Y nuestro proyecto se llamó: Archivos fotográfico de Campeche, una experiencia, te lo voy a pasar también. Que fue con lo que participamos en el coloquio. Creo que esta aquí.

Creo que en el de Campeche

Yo no se, pero fuimos los dos. Marilyn y yo que fuimos los que hicimos el proyecto. Yo la verdad es que iba con otra intención, este proyecto es muy importante, se debe de conocer, debemos ver que hacen por la conservación de la fotografía, yo desde el principio les dije hay que conservar las fotos si llegamos, escaneamos y nos vamos. Se van a perder, se va a perder información. Estaba yo en otro boleto completamente.

Tan es así, es que se acabó el proyecto y por esto mismo me invitaron a mi a hacer una especialidad en México, *Especialidad en conservación y preservación de fotografías*, no se si sepas de ella, en el ENCRYM, yo fui de la primera generación, me regresé a México. 2008-2009. Yo ahorita soy especialista en conservación y restauración de fotografías. La historia es así de que yo me clavé más allá. Por lo que tú estás haciendo, digo si he visto que me han hablado también de la especialidad, para venir a hacer estudios aquí de la fotografía. Yo desde ahí empecé a hacer investigación. Me refiero a investigación sobre la historia de la fotografía en Campeche, cómo, cuándo llegó, porque llegó. Quiénes así. Porque todo esto es nada más pura recopilación nada más ni dice quién en la tomo, cuándo la hicieron realmente. Entonces yo veía las fotos ya tenía experiencia en archivos fotográficos, esta foto esta mal hay que consolidar. No es suficiente con que la digitalices, Este de imagen y materia, ahí se discutió mucho eso. Con la nueva tecnología que tenemos para digitalizar, nos estamos olvidando de la materia. Esa es mi tesis y de varios conservadores.

Te puede llegar una fotografía del siglo XIX, la digitalizan en muy alta resolución y la botan. Prácticamente así se estaba haciendo. Yo les diría que en este proyecto *Blanco y Negro* así se estaban haciendo. Nada más estamos recuperando ni siquiera le damos un consejo a la gente para que preserve sus fotografías. No tenemos ningún proyecto que se den en comodato, préstamo o donación, para que se tengan las medidas adecuadas para su conservación, eso pues implicaba hacer una fototeca, que es el proyecto que estoy haciendo, todo surge a partir de esta revista, para mi la conclusión que llegamos es que yo hago un diagnóstico de la fotografía en todo el Estado. Son diferentes regiones. Por eso te decía para terminar así no se si sabes de las regiones de Campeche, no se si sabes. ¿Si las tienes ubicadas? ¿o no?

¿Son los once de los números?

No, son once municipios. Haz de cuenta que esto es Campeche. Son once municipios. Entonces nosotros tenemos una región que es ésta que es la costa, la zona del camino real, la zona de Campeche hacia Yucatán que comprende toda la zona maya, la zona de la montaña que está acá, la selva Holpelchen, Calakmul. Y la zona de los ríos. Entonces, por ejemplo, la zona del camino real abarca tres municipios de origen maya que son Tenabó, Hacelchakán y Calkiní. Digamos toda esta zona es geográficamente

culturalmente una sola región, no hay más. La zona de la montaña era más que nada Hopelchén, se le llama así porque es así casi una serranía. Todo Campeche es plano. [...] La zona de los ríos es Palizada, y luego Candelaria que es municipio nuevo. Porque todo es río. Y en cada zona... Y la costa que es Carmen, la isla, Champotón y Campeche.

Yo te digo siempre que hago un estudio así, digo así no lo hicimos el número, dijimos, bueno ahora Champotón... y así se nos iba ocurriendo. Pero bueno, vamos a cubrir cada región así, no terminar con la zona maya luego nos vamos a la zona de la montaña. Primero fue Hopelchen el de la zona de la montaña, luego Champotón fue costa, luego nos fuimos a Hecelchakán que es Camino Real y así fue como se fue dando así un círculo para ver los municipios, no existía así un programa.

¿Por qué se empezó con Hopelchen?

Porque fue la primera foto que se encontró, la de la cantina. De ahí, se dijo “y tengo más fotos”, en Hopelchen, y vamos con el señor Solís y con este fulano. Y también hay más acá, entonces normal pensábamos que sí estaban ubicadas las cosas en el mismo lugar a dónde íbamos. Por eso para mí... Esto luego te lo voy a entregar. Luego lo pensé. Porque como no habíamos terminado todo y vi cada uno de los municipios. Por años... Por ejemplo Candelaria es el más nuevo, es del 97, Calakmul y Escárcega, el más difícil que se nos ha hecho fue éste de Calakmul, también el de Escárcega.

Es que necesitas... creo que necesitas hablar un poco más de historia... de Campeche. ¿Por qué? ¿Por qué son nuevos... los municipios? Porque los demás, podemos encontrar fotos desde el siglo XIX, de Carmen, de Palizada, de Calkini, pero eso no está aquí, porque eso ya después lo descubro, es muy limitada la revista todavía.

Cuando concluye el proyecto, digo bueno vamos a seguir trabajando en el proyecto con una nueva era con una investigación sobre fotografía, habíamos hecho sobre la sociedad, la historia, carnavales, el camino real, la vaquería, tradiciones, sitios arqueológicos nunca sobre la foto. Cuando cambian las administraciones se acabó el proyecto. Como dice Marilyn “yo lo voy a hacer personal...”. Pues si cada quien lo hace personal.

Cuando regresé del 2008 de la especialidad, hicimos ya el proyecto de este volumen que es lo que continúa el gobernador de este sexenio, estuvo de acuerdo porque dijo “Yo este proyecto lo he seguido y tengo todas las revistas y me gustan” y como no había ejemplares hicimos este volumen, para que las personas lo puedan tener, porque no había, apenas se está difundiendo.

¿Se vende la revista? ¿Desde el principio?

Si, desde el principio. Pero el único que no podía vender era el Instituto de Cultura, no se donde tú viste la revista. ¿Dónde lo conseguiste?

En la ciudad de México, en una librería de viejo que está en el centro, en la calle Madero, creo se llama así la librería, Madero.

Si porque la distribución la debió haber hecho CONACULTA, todas las revistas de la UAC se iban a la tienda de la Universidad. Todas las revistas del INAH se iban a

CONACULTA, se distribuían por ejemplo aquí en EDUCAL. Campeche no tenía librerías, ya después teníamos una y se empezaron a vender. Y se regalaban, para quedar bien.

¿Se les daban números a las familias que participaban con las colecciones?

Si bueno, esa era otra cuestión que empezamos a hacer en los primeros números de regresar al municipio a presentar la revista y desde luego dar unos ejemplares. Pero no pudimos hacerla en todas.

¿Por qué?

Por cuestiones burocráticas, de gobierno, a veces políticas. Por ejemplo, en Palizada nos pasó que no nos permitieron presentarla, por una cuestión de que cambió el presidente municipal y toda la familia que nos había dado el número de Palizada era de la familia del Rivero que en ese momento no querían. Carmen no se pudo, después pudimos ir a la universidad, en Champotón, en Calkiní también. Son dos o tres municipios en donde no pudimos presentar, pero esa era la idea, publicada y presentada. Y en ferias de libro, pero lo más importante era en los municipios. Era bien difícil comprometerte con las personas, porque nosotros íbamos con muchas ganas y decíamos si se las vamos a traer y se las vamos a presentar, para salir tienes que hacer un oficio de comisión, de ahí la comisión te tiene que hacer una solicitud de viáticos, te tiene que autorizar, el secretario, el administrador. Cuando tú tienes programado tu viaje, ya pasaron quince días en ese trámite. A veces nos íbamos con nuestros propios medios, ya habíamos quedado, porque teníamos que citar a las personas antes, el enlace era el cronista, vamos a ir, no se lo dejamos todo, queremos ir a entrevistar a las personas, llévenos a ver si conocía a alguien que tuviera fotos, nuestro principal objetivo era ese.

Supongo que fue distinto en cada caso, pero ¿cuánto tiempo investigaban, cuánto tiempo estaban ahí recopilando fotos?

Tendría que hacer memoria. Tres días, dos visitas, tres o más, dependiendo del municipio. Por ejemplo, Campeche son muy pocos, pero para llegar a Calakmul, seis horas de viaje, nomás de ida Carmen, dos y media, tres horas; Tenabo está a cuarenta y cinco minutos. Dependiendo a veces donde nos llegamos a quedar fue en Palizada, Calakmul y Palizada, ahí nos quedamos tres o cuatro días, visitas... tendría que verlo en los informes, porque a veces íbamos tres veces. Calakmul vimos, nos quedamos y nada. El archivo de Calakmul lo conseguimos en Quintana Roo, en Chetumal, hasta allá fuimos. La gente estaban ahí en la zona, en la época se fue, no era gente tampoco de ahí, era un aserradero, trabajaban la madera, la explotaban, se acabo, se acabaron la selva, ¿qué hacen?, se fue la gente, la gente tampoco era de ahí. Eso es muy importante en casi todos los municipios está, es que yo me he interesado más por la historia de Campeche en una cuestión económica y social.

Campeche tenía, no lo se, casi toda esta zona de su territorio, durante la época del Porfiriato hasta los treinta, cuarentas estaba concesionada a compañías extranjeras que primero sacaron el palo de tinte, el chicle, las maderas preciosas, la caoba, todo lo fueron sacando, ahí todo el mundo de habla de eso, casi muy pocas imágenes, yo investigando supe que hay en otros lados, están en Estados Unidos. De hecho la primera foto que descubrimos está en Austria. Esta yo la descubrí en la especialidad,

haciendo una investigación, pues me dediqué más a la historia, no se si tengas algo de los proceso históricos, fotográficos, ¿si los conoces?

Si, algo se de catalogación

Si bueno, antes no lo sabía ni aquí tampoco se lo imaginaban, yo me empecé a dedicar más a eso. Y cuando visitamos los municipios, después ya me di cuenta, eran tal y tales fotos, no todas las podemos recuperar, las fotos nunca las agarrábamos y nos las traíamos, uno o dos. En el momento eran digitalizadas.

¿Tenían una metodología para digitalizar?

Digitalizarlas para edición. Si, porque lo que nos daba el cronista eran en jpg, en 72, al principio. Hace seis o siete años, aquí no llega la tecnología tan rápido y menos a los municipios.

¿Te preguntaba lo de digitalización, porque decías que había colecciones de doscientas, trescientas?

Nos poníamos a escanearlas todas.

¿Cómo era la selección?

Yo me basa más en la cuestión de tener las imágenes... soy fotógrafo, doy clases de fotos, yo seleccionaba la imagen que tuvieran buena calidad, buen contraste y que fuera relevante , era muy importante tener los datos de la foto, para mi era decir, escaneábamos la foto uno, las personas tenían que ir diciendo los nombres. Cuando eran muchas fotos, llegábamos al hotel, toda la noche nos prestaban las fotos, las escaneábamos toda la noche, dos, tres días y las regresabamos Una vez Marilyn llevaba una computadora, un escáner, si las escaneábamos en 1200 en tiff, archivos pesadísimo una vez la computadora se bloqueó, le dije “no, hay que pensar en la edición, qué calidad” dije 300 está bien, 600 las más pequeñas de acuerdo, lo mínimo que podíamos hacer para tener una buena calidad. Esta fue bajada en internet, la original existe en la biblioteca de Austria. Muchas como ésta o las fotos de los cuadros.

Si estaban en credencial. Te tengo que mostrar algunas fotos de cómo las encontrábamos. Fotografías, donde no solo era la foto. Otras eran de un cuadro y había que desmontarlos, entonces foto, dependiendo del material. Marilyn no escaneaba en color, solo en blanco y negro. Yo con la posibilidad hubiera hecho más recopilación

Lo que tú haces en cada municipio, que te platique Marilyn de los primeros dos, porque cuando me llega Champotón, ya llega el paquete, ya después de que teníamos todo el contenido, el impresor...

Para el contenido pedíamos artículos dos tres cuartillas, tantas imágenes, con el afán de no pasarse del límite y proponer el contenido. Por ejemplo en Hecelchakán, hay varias cosas, hay que conocer la historia del poblado, si no lo conocemos... creo yo si he leído, Marilyn creo también, trabaja en el INAH. En Hecelchakán tenemos la normal de Hecelchakán, una de las escuelas más importantes de aquí del sureste, los normalistas. Bueno, Hecelchakán es un municipio que es característico, empezó en los

treinta, cuarenta y hasta la fecha. Y muchas cosas precolombinas, lo que significa el poblado, la cultura maya. No tuvo mucha cuestión en la independencia, en Yucatán empiezan a surgir las haciendas henequeneras, como la villa de Pomuch y hay varios cascos de haciendas, la Batalla de Blanca Flor, que fue el acontecimiento de la revolución, bueno, el más exagerado, por eso se da así este, la entrevista que se da a la labor de un maestro y al Dr. Nayito, de esos médicos que te curan y te ponen vendas y es un personaje popular. Llegábamos y este señor tenía todas sus fotografías en la pared y en un ropero pegadas, muy pocas así sueltas. El de la normal tenía una memoria de fotografías de cuando fue maestro, festivales, homenajes. Cada fondo es diferente.

Desde el primer número hasta el de Campeche hablan de rescate, ¿cómo ves la idea de rescate?

Nada más la imagen. Con esto de imagen y materia. Yo era de la propuesta de la materia que es muy difícil que una persona te preste fotos. Y una cuestión de la metodología, además no podíamos entrevistar al sobrino del dueño porque no sabía nada de la foto, casi todas las entrevistas fueron a las personas mayores, esa fue una cuestión muy importante, que son los que te pueden dar datos. El rescate de los archivos familiares es más bien de imagen, por eso te digo con ganas de hacer esto, es que hago lo de la fototeca, la fototeca tiene un proyecto de inclusión de los municipios, dar capacitación, dar folletos para conservación de fotografía. Lo único en un año de especialidad, después de estudiar química, historia de la fotografía, lo único que he podido hacer es controlar la temperatura, veinte centígrados máximo cuarenta grados de humedad y no es posible esto aquí en Campeche. Hay una cuestión muy importante en eso de la conservación, cuando uno va a los acervos familiares, te impresiona y todo, y dices ¿qué puedes hacer con eso?

Las fotografías blanco y negro duran más, las de color no. No se si lo sabes. Las imágenes que se están perdiendo, si hablamos de rescate de fotografías tenemos que hablar del proceso fotográfico, las que se hicieron en el siglo XIX están igualitas, un poco amarillitas, todas las de blanco y negro del siglo XX, si fueron bien procesadas, están bien conservadas, pero las de color se están perdiendo, se están desvaneciendo porque la humedad que hay aquí, por lo menos las de las casas. Hay un ISO internacional, que es el estándar, para conservar las fotos que dice que para blanco y negro son veinte grados, para color tienen que estar congeladas, cinco grados de temperatura, veinte de humedad. No puedes hablar de un rescate si no tenemos las condiciones.

Preguntaba lo del rescate, ¿cuál es la importancia de construir un archivo estatal con los archivos familiares?

Hay muchas, yo te puedo hablar hay un fondo familiar nada más como el de Palizada, que la familia tenía sin exagerar una caja, dos mil fotografías, de todo el mundo, tenía de Paris, de Estados Unidos, de México de Guadalajara. Una familia que tenía mucho dinero y viajó por todo el mundo. Cuando lo vemos... no podemos digitalizar todo porque lo que nos interesa Campeche, en ese momento. Yo me arrepiento, cómo no le dije, démelas, préstemelas, o algo así.

El proyecto de la fototeca es...

Si, tiene varias etapas.

¿Cómo hicieron la selección de las fotos?

Siempre tratábamos de conseguir aspectos de la ciudad, los lugares principales, del mercado, las calles y sobretodo ver las familiares. Para estas si las escogíamos, que se reconociera el municipio, si se tenían datos, las anotábamos.

No se si tengan fotos del proceso...

Cuando entrevistamos, cuando estábamos viendo las fotos, cuando escaneamos, Si tengo, te digo que los tengo en varios lados, de cuando estuve en la especialidad hubo un encuentro de conservadores de la fotografía

Ahí supe de la revista...

¿Desde ahí ya te interesaste? Ahí en el encuentro presenté el proyecto. La primera que dimos fue en Oaxaca, la que di ahí la amplié. En el 2006 no llevábamos más que seis municipios, los últimos fueron 2007 y 2008, los que nos costaron más trabajo pero por eso se cambió y ahora con esta fotografía de Campeche, ya causamos polémica, publicaron un libro de foto y retomaron la foto, la propia fotografía, y ellos le pusieron 1940 y está mal la foto. Le calculábamos, porque para un historiador no te lo permite eso.

¿Cómo viste esta de Austria?

Un número que publicamos en 1996, teníamos una publicación “entre letras” del Instituto, hicimos un número de fotografía, el primer dato que tuvimos fue de los viajeros. En el que descubrimos eso, anuncios de fotógrafos de paso, estaban ocho días y se iban y empiezo a recopilar. Y me acordaba mucho de la época en que vino ese señor. Más bien venía de Belice, pasó por Campeche y se fue, cuando llegó a Campeche ofreció sus servicios “la primavera de 1941” por eso no podía ser 1940. Se fue por barco a Estados Unidos para llegar a Europa y efectivamente una persona de la Biblioteca Nacional de Austria hace una investigación. Tenía dos años de que se había inventado la foto, hay dos daguerrotipos, este y un sitio arqueológico, de Mayapan, son los únicos, yo si me atreví que fue el introductor de la fotografía en la región, lo he visto con unos colegas de la fototeca Guerra, ¿conoces? En Yucatán. Ellos hicieron una investigación.

Tenemos un Consejo Campechano de fotografía, que desde 1997 hacemos fotoseptiembre como la de México, organizamos actividades, como fotógrafo particular. En el 2009, hicimos una de los 170 años de la fotografía en el mundo, hicimos una exposición de los procesos, daguerrotipos, albúminas, diapositivas, todo... cuando confirmé el dato, de que este señor, nos atrevimos a decir que en abril del año pasado... yo la coordiné, de 170 años de la primer placa fotográfica en Campeche.

Volviendo con la revista. ¿Tenían una metodología de registro de la información que recogieron en las entrevistas?

No, de repente se nos ocurrió y si para qué digitalizar tantas imágenes si no hay datos. Por ejemplo, el cronista de Calkini es un buen ejemplo. Él nos dio unos discos con

imágenes digitalizadas pero a 72 dpis, no sirvieron, tuvimos que decirle que nos llevara con cada persona. Y haciendo la selección de una foto, lo que hacemos es que la persona en vivo y en directo nos de los datos, yo anotaba siempre todo, bueno vamos a digitalizar pero escribiendo de una vez el pie de foto. En los últimos números hacíamos ya así, por ejemplo, aguadora típica y así se llamó la foto. Si nos daban cincuenta, escaneábamos cincuenta, no íbamos a publicarlas todas, las que conseguíamos los datos en el preciso momento, decíamos va.

Al final ponen los fondos... pero en las imágenes uno no podría saber que foto es de qué fondo

No, tendríamos que regresar a los archivos. Habíamos contado dos mil y tantas imágenes, cuando cerramos había cerca de cinco mil imágenes digitalizadas. Cuando se hace lo de la fototeca, hago el proyecto de hacer una fototeca virtual, yo quiero la imagen, pero hay que acoplarse. De que el archivo Blanco y Negro tiene ya cierto nombre, de consulta, todos vienen a consultarla, por ejemplo la revista de Escarcega, ya vienen muy fácil.

Pero hay que poner a disposición del público, pero no así, la ficha de catalogación pero cómo debe ser. Pero en la ficha de catalogación tienes que poner el proceso y para decir que proceso es, necesitas la imagen y ya están digitalizadas. En blanco y negro.

Y aquí en esta [la compilación] le pusieron amarillo. Este acaba de salir en 2010.

No recuerdo en qué número, toman fotos de un proyecto de PACMYC.

De Pich

Cuando llegaron ahí, ¿cómo supieron del proyecto?

Es un proyecto que hace este señor, *Rescatando la historia de Pich en fotografías*. Es una historia que a mi no me gustó. Ellos hacen este proyecto como del PACMYC, pero les cobraban dinero, las retocaban en computadora y se las regresaban. Ese fue su proyecto, cuando fuimos a buscarlos nos entregaron las fotos retocadas, no querían darnos las fotos, cuando fuimos con las personas nos decían que ya se las habían dado a ellos. Las personas van y si se las dan digitalizadas, ya para que quieren el original. Cuando llegamos a la comunidad vimos todo, el estudio ofreciendo sus servicios, el señor pensaba hacer un museíto, ahí no podemos meternos, si es la institución la que coordina, los forzamos a darnos las fotos con una carta.

¿Cómo supieron del proyecto?

Aquí todo se conoce, uy, Campeche. Pich es una junta municipal que abarca ciertas comunidades con un número de pobladores, sino es una villa o poblado. Nunca se había hecho algo de las Juntas Municipales. Lo que hicimos fue, siempre fuimos, con quién íbamos, el cronista es el de aquí de Campeche. Ya lo conocerás, él tiene un muy buen acervo fotográfico.

El publica actividades contemporáneas, pero si, eso del proceso del rescate de los acervos creo que si, hay proyectos. Ya hay varios, en Calkiní, en Sociedad Aurora, el de Escárcega hasta un museo hizo, cuando uno va, es que el cronista las tiene... tienen

una fama. Ellos viviendo ahí empiezan a recopilar, si tienen archivos, pero de muy mala calidad y ahí tengo imágenes que eran buenas imágenes.

Cuando regrese a lo mejor ya no estén las fotos, o el álbum o la persona ya murió. Eso es lo que te digo que al menos en los últimos números tratamos de hacer un proyecto de conservación

¿Y el archivo digital donde quedó?

La Secretaría, yo tengo uno, es lo que estamos haciendo. Ver que se haga la catalogación, falta equipo, necesitamos una base de datos. Aquí, si quieren una foto, traen la caja, eso no está bien pero deben hacer un archivo digital en baja resolución, si quieres te la dan en TIFF. Entrás en cualquier fototeca, el archivo Casasola, en la Fototeca Guerra ves la foto y si la quieres tienes que pagar y aquí todavía no tenemos eso. Viene cualquiera y se lleva todo, se deben hacer cuestiones, reglamentaciones. Marilyn ya no continuó, le piden fotos, si sabe donde está. La idea es que con este archivo se pueda hacer la fototeca virtual, con otros acervos. Yo ya he localizado, quince o veinte acervos fotográficos, familiares. Pero como igual que el patrimonio arqueológico cuando tienen un valor se van, no nada más fotografías, piezas arqueológicas, hay un mercado.

¿Tú crees que en una noción de patrimonio debe haber acceso público?

Esto es patrimonio. Con la ley de la Secretaría se crea una subsecretaría de patrimonio cultural que es la que se debe encargarse de todo, esto debería estar allá. Los documentos, los papeles.

ENTREVISTA MARILYN DOMÍNGUEZ TURRIZA. 23 FEBRERO 2012.

Tzutzumatzin Soto: Pero entonces tú ya eras encargada de difusión del INAH

Marilyn Domínguez Turriza: Si, ¿cómo andan tus notas, la primera publicación te dijo Juan que era en 2004?, si, ya yo llevaba en el INAH desde 1999 y cinco años después sale la idea de *Blanco y negro*.

y la idea original.....

Marzo 2004.....

Si Juan es más específico en las fechas. Perfecto, en el compendio ya te vas a dar cuenta

Bueno así fue “Marilyn vamos a hacer...” y yo le pregunte bueno ¿con qué empezamos?. Pues empezamos de donde son estas mulas, de Hopelchen y nos fuimos a uno de los tantos viajes que él hacia, él era el director del Centro INAH-Campeche y pues era un hombre muy movido cada semana estábamos en todas las zonas arqueológicas visitando museos, lugares, campamentos menonitas, siempre andábamos viajando.

Y me acuerdo que paramos con Don Arturo Solis Lara que es como el cronista de Hopelchen, entramos, muy amable el señor y platicando le dijimos el proyecto, le dijimos si contaba con algún fondo fotográfico y recuerdo que saco unas cajas, muy padre porque nos empezó a platicar, que él a toda la gente que llegaba a su tienda los tenía retratados a todos los menonitas los tenía ya como clasificados.

Nos dio risa había una que decía los quinceañeros. Yo decía ¿por qué? “por que no tienen una mano, tienen 15 dedos nada más” jejej y me dio mucha risa, de hecho lo puse en mi entrevista, bueno yo dije ¿que hago? Era mi primera experiencia realmente en realizar una revista, vas a ver humilde efecto, finalmente las apuraciones de repente, yo lo hacia todo sola ¿no? desde realizar textos, escoger fotos, pensar en la portada, entre los créditos, era todo, por eso te digo no era una organización muy sistemática que tuviera así un editor de estilo, yo se lo presentaba a mi jefe así “me gusta” “cámbiale esto” y fue saliendo, salió el primer número.

Me gustó mucho la crónica de una entrevista, es la que tu lees por que realmente lo que hice es narrar y como fue que surge el primer numero y empecé a pensar que la mejor idea era como estructurar entrevistar a todos los cronistas, que me contaran de manera general la parte histórica de el lugar, del pueblo donde yo estaba yendo de cada municipio, sin el rigor bibliográfico que debe haber, por que la visión de un cronista es muy diferente a la visión que dicen los libros, obviamente ya luego te apoyas con mucha bibliografías del lugar, hay muy poca, en Campeche quiero decirte que los únicos que habían escrito de cada municipio son los cronista es una historia así muy formal si existe pero es muy limitada, no todos los historiadores se han puesto a investigar, no todos los historiadores.

Entonces preguntábamos que más gente, preguntábamos quien era la gente, quiénes eran los ancianitos de el lugar. Y la revista se formaba mucho por anécdotas muy cotidianas, muy populares, por la visión de la gente del lugar, o sea no tenia mucho rigor científico eso si lo debo de reconocer, no se si sea bueno o sea malo pero la

importancia que teníamos de la visión era de presentar fotografías antiguas y contar historias familiares con las fotos antiguas, esa era la idea y decir bueno... empezó a pasar que encontrábamos una foto y ya empezamos a buscar mucha historia, no que el reloj que fue de 1920 y...no, no, debió de haber sido de otra fecha por que en 1910 ya estaba y entonces empezamos a investigar un poquito mas y nos metíamos un poquito más pero no por formación yo no soy historiadora, era más por decisión o por ganas de que la cosas salieran bien.

Empecé a invitar algunos historiadores compañeros del área y entonces yo tenía dos historiadores y ya yo les pedía “apóyeme a escribir un texto sobre Hopelchen”, “apóyeme a escribir sobre... los lugares interesantes de los alrededores, sacar como lo mas importante de cada municipio” y visitar a las personas que nos decían que tenían fondos históricos es lo que tratábamos finalmente y así salía la revista y luego el lio de la decisión cuál va a ser la foto de portada, la contraportada, la primera de forro, la segunda de forro mucho tenía que ver el Licenciado Vidal. Él tenía muy... si bien tampoco es historiador ni especialista en nada tenía muy buen gusto en ciertas cosas ...él me colocaba con mucha gente, mira ve a hablar con fulanito de tal es de Hopelchen, ve hablar no se quién porque él es de tal lugar y preguntando, esta revista salió así, sin mucho rigor de plan de planificación, no fue un proyecto institucional así muy formal de que pusieramos en nuestro plan, nuestro PAT. No. Yo te podría decir que más bien fue como un gusto de él en ese entonces de el licenciado Vidal, fue como vamos a hacer esto, mas por gusto que por que por una cuestión institucional. Luego él me dice “mira no vamos a tener dinero para pagarlo vamos a invitar al Instituto de Cultura”, en ese tiempo estaba el licenciado Alfonso Esquivel. Aceptó, le encantó la idea. Ellos si ya sacaron un presupuesto para la revista, luego invitamos en el tercer número, invitamos a la UAC, Universidad Autónoma de Campeche. La UAC participó solo en dos números si no me equivoco fue en dos.... ¿Tú tienes anotado el orden de lo números ?

Hopelchén, Champotón, Hecelchakán, Tenabo

Participó en Hecelchakán y en Tenabo la UAC. Y luego ya tampoco llega el presupuesto que ya no había, que, no se qué, bueno lo quitamos y sólo el Instituto de Cultura, pero los que realmente hacían así el trabajo de campo era Juan Carlos y yo. Nos íbamos a los pueblitos visitábamos a la gente siempre llevábamos una cámara digital, un tripié, nuestro escáner, escaner personal, computadora personal, todo era personal y bueno el INAH ponía el vehículo y las instituciones pagaban el tiraje de la revista, el Instituto empezó a venderla en la Casa seis. El INAH no podía venderla, nosotros mas bien entregábamos a toda la bibliotecas, mandábamos a México que son las poquitas que te has encontrado y no hubo una planificación por lo menos por parte de el INAH de distribución pero por parte de el Instituto de Cultura sí, se empezó a vender pero era muy local, lo que nosotros hacíamos era mandar alrededor de 500 que era la parte que le tocaba al INAH y las tiendas del INAH las empezó a vender, pero realmente no teníamos permiso, si te das cuenta la revista no tiene el ISBN no, no tiene, nunca lo pudimos hacer, por que el Instituto ...el INAH a nivel nacional ya tiene un numero entonces yo tendría que haber pedido permiso al INAH-México mandarlo a un Comité Editorial que me lo aprueben y ellos lo publicaban pero como sabíamos perfectamente que eso no iba a pasar, por que eran temas muy locales y a nivel nacional no les interesa...la verdad es que esas son las cosas, ahí las manejan con

mucho tacto, no les interesa o sea en México ven un tema de Sabancuy y en Campeche el pueblito refundido, pues no tiene impacto a nivel nacional. Entonces yo estoy segura que no me lo iban a publicar entonces lo teníamos que hacer ahora si que por la libre y así es como sale la revista, sinceramente durante todo el tiempo del INAH por la libre y por las ganas que tenía el director del centro de INAH-CAM, pero siendo estrictos, él se pudo haber metido en problemas porque pues no teníamos permiso del Instituto. Ahorita yo ya no puedo hacer eso, yo ya no puedo publicar nada sin el permiso de el Instituto a nivel nacional y ¿qué ha pasado? que ya no publico nada porque de aquí a que me dan el permiso de aquí a que pasan cinco años y ya no hicimos nada. Entonces yo no se que sea mejor, a veces es mejor pedir perdón que permiso, definitivamente eso ya me quedó claro.

Pero entonces ¿era como un limbo de publicación? Porque formalmente vienen los logos del INAH y del Instituto...

Si, eso muy chistoso que yo no se como lo vayas a manejar por que si, es institucional. Ahí estan los logos

Bueno como finalmente también pagaba el Instituto de Cultura

Y pagaba, no, no por parte del Instituto si era institucional de cultura si era institucional. Ahí yo no puedo decir nada yo hablo por parte de el INAH porque de el INAH fue por parte de las ganas de mi jefe, de verdad, con la mano en la cintura si él hubiera dicho “pues no me lo aprobaron pues se deja de hacer” y se acabo, lo que pasa es que este es un proyecto que a él personalmente le interesó además él es un coleccionista de fotos antiguas, yo creo ese fue su interés.

Y fue “Marlyn, no vamos a seguir” y sí, terminamos los once números, a él ya..... él se tiene que ir, se cambia de puesto y pues se desaparece la revista por parte del INAH. Se vuelve Secretario de Cultura y pues hace el compendio, te digo que siempre estuvo muy interesado no es por hablar bien de él pero es una persona que impulsó muchísimo este proyecto y en general muchos proyectos culturales de fotografía, la verdad eso si hay que reconocerlo si no este proyecto, este proyecto se hubiera perdido, igual es para mi la.....

Ahora quiero decirte que este proyecto se volvió el peleado por muchos. Resulta que al Gobernador, le empezó a Cuando vio el libro el Gobernador, le encantó y por decisión del Gobernador actual hicimos el compendio, por que le gusto tanto y es uno de sus regalos que ahora le da a toda la gente que viene a Campeche, finalmente es el único que hay en Campeche que habla de todos los municipios, es el único prototito, proyectito que existe así

Y este nuevo que acaba de salir el de Memoria Fotográfica creo...

Ese ya no es por nosotros, me imagino que México lo hizo y ya tiene tiempo

No.....

A no, no, no, el de Enzia Verduchi dices tú. Ese es un proyecto que hace la Secretaria de Cultura ya con el licenciado Carlos Vidal. Contrata una empresa que en este caso no recuerdo la empresa eee..con Enzia Verduchi. Ella edita, se le contrata como editora del libro y ella me contrata a mi por la experiencia que tuve en *Blanco Y Negro*, como la investigación de imagen y la que escoge.... o sea yo... ella... mas bien yo escojo una serie de imágenes las investigo los pies de foto, años, todo lo que yo pueda de la foto, se las entrego y ella edita el libro. Ella escoge finalmente, cuál va ir, en qué lugar va a ir

¿Y esa tiene de todos los municipios?

No, esta muy bonita pero no están tan completo. El pionero, te lo voy a decir, fue *Blanco y Negro*. El pionero de todos los proyectos de fotografía. Pero recibió mucho apoyo de gente, como el cronista de Campeche José Manuel Alcócer Bernés, Rafael Vega Alí, que es del Archivo General del Estado, un señor que me ayudó mucho Carlos Mijangos, un viejito que está aquí a la vuelta, Rafael Baqueiro. Mucha gente, mucha gente campechana. El fondo de María Lavalle, ahí lo vas a ver, en la revista. Me fui a casa de ella, ¿si sabes quién fue María Lavalle Urbina? De las primeras mujeres, que llegó... diplomática, muy respetada aquí en Campeche. De hecho acaban de poner un monumento a ella, la familia me dio un fondo muy bonito, de ella.

Aparecieron fondos muy padres, uno de los fondos importantes es el de Zoh Laguna que te platicaba. Ese proyecto... Zoh Laguna en los años cuarenta fue un aserradero muy importante, de una compañía americana. Me cuentan que... La arquitectura es como muy polaca, la gente que va, dice “esto es de los polacos”. Entonces investigando, supimos que habían polacos. Y me muestran una foto donde hay un polaco, y me empezaron a platicar, que allá fue un aserradero pero que era un aserradero que tenía lo último, era como una ciudad, tenía hospital, tenía escuela para los niños y ¿quién fue el fotógrafo? Me dieron el nombre del fotógrafo que si no me equivoco era Don Rolando Batús, y les dije “¿y cómo los localizo? Pues se fue a vivir a Chetumal. ¿Y dónde vive? Pues no sabemos, la gente me iba explicando, le dije a Juan “vámonos”. Zohn Laguna esta cerca de Xpuhil, como a diez kilometros de Xpuhil, como a hora y media de Chetumal.

Y le dije “vámonos a Chetumal”, nos fuimos a Chetumal y te juro que ni siquiera me acuerdo cómo dimos con la esposa del fotógrafo, ¿cómo?, no me lo preguntes, pero te juro que fue como encontrar un aguja en un pajar, no teníamos más que un nombre, no teníamos, ni colonia, ni dirección, nada. En todo Chetumal.

¿Y cómo le hicieron?

Preguntando. Preguntando, preguntando. Yo no se cuanto nos tardamos pero yo soy muy terca en ese sentido. Muy terca. No teníamos ni ropa para cambiarnos, de eso si me acuerdo mucho. No permiso para estar en Chetumal, si nos hubiera pasado algo, nuestro oficio de comisión decía que teníamos que estar en Xpuhil, No hicimos caso nos fuimos, aparece una maravillosa colección de fotos, de trescientas fotografías de Zoh Laguna. Toda la noche a escanear, toda la noche literalmente, una por una, porque a las ocho o nueve de la mañana teníamos que entregar el archivo. Y le dije a Juan, yo lo tengo que escanear todo. Entrevistamos a la señora. Y así salió la revista de Calakmul. Esos si eran trabajos padres.

Ha habido fondos muy padres, no se cuántos fondos te dijo Juan. Lo que si me dijo la última vez, es que fueron más de cinco mil fotos las que recuperamos ¡Y en unos estados! De repente la gente las tiene pegadas en la pared, sobre vidrios, sobre papel. Era mucho trabajo, porque era bajar todo. En ocasiones convencíamos a la gente “le prometo que le regreso su cuadro, me las llevo a Campeche”, ahí me las traía yo, los limpiaba, les mandaba poner vidrio. Eso si, con recursos propios, hay que decirlo. Son cosas que no puedes negociar con las instituciones, ¿cómo le dices a una Institución “oiga le pedí a la señora su cuadrito y hay que restaurarlos para que nos lo preste? tú tenías que tener la habilidad de convencer a la gente, como fuera.

Pero ¿las regresaron?

Todas las fotos las regresamos. Te puedo decir que si en las cinco mil fotos hubo una queja, que tal vez si se nos extravió, fue mucho. La verdad tratamos de ser muy cumplido con eso. Si no no hubiéramos llegado, la gente aquí te reclama las cosas, como es muy chiquito, la gente enseguida te ubica “le preste mi foto y devuélvame la”. La gente mayor es muy cuidadosa con sus cosas, no te las suelta fácil. Cuando no nos la querían prestar yo me quedaba toda la noche en la casa de la persona, no se cómo me aguantaban, allá trabajaba. Yo por eso siempre andaba con el escáner, que era mío, para poder hacer el trabajo.

¿Desde un principio se plantearon que fuera por municipio?

No. Si. Primero salió Hopelchen y luego me dice “bueno, pues ahora sigue Champotón”. De repente me llamaba el licenciado “sabes que acabo de conocer a no se quien, pues sigue Calkiní” Y ya cuando íbamos con el tercero, pues acabamos con todos los municipios, la idea después era que fuera temático: Pescadores de Campeche, Puertas de Campeche, por temas. Ya no dio tiempo. Yo espero que el INAH se acomode y volvamos a seguir ese proyecto. Yo no pare, Juan no paro, seguimos recopilando fotos, de manera personal. En el momento que alguien me diga, yo creo si podría, yo apenas veo un fondo, lo pido prestado, lo escaneo y lo devuelvo.

¿Desde cuándo empiezan a utilizar la palabra fondo? Que una colección familiar sea un fondo.

Pregunta muy interesante. Nosotros lo empezamos a decir desde el momento en que llegábamos con una persona y tenía una colección grande de fotos, cuando nosotros veíamos eso, el fondo de la familia fulanita de tal, nunca me había hecho esa pregunta. ¿En cuanto a concepto te refieres?

Tal vez ya estabas familiarizada

Tú me preguntas un fondo. Yo entiendo que un fondo es una colección de fotos de alguien que pertenecía a alguien. Lo usábamos así sin ningún problema.

También es que he tomado muchos cursos de conservación de fotografías, cuestiones de archivos, de fondos fotográficos. A raíz de ese asunto, me interese mucho. Fíjate que siempre entendí esa parte, yo creo que por mi trabajo que siempre he estado en ese contexto de lo cultural. Nunca me había planteado por qué lo se.

Es muy interesante ¿Como pasan de ser las fotos de la familia a ser un fondo familia tal?.

Debo decirte que la gente no le da ese término, para nada, te dice “te presto mis fotos”, nosotros instintivamente les decíamos “mire aquí le devuelvo su fondo”. ¿Sabes que hacíamos? Escaneábamos y armábamos un CD, se los dábamos a la persona y les decíamos, aquí cuide sus fotos, no las preste, les decíamos un poquito como las tenía que conservar, Juan esa parte la ha manejado un poquito más, les decíamos que no las mantuviera en álbumes de plásticos, por el ácido del plástico, algunos tips sencillos, a lo mejor hasta papel de china, que si bien es ácido es menos.

En Campeche tenemos mucha humedad, nos encontramos que muchas fotos se pegaban en el vidrio, la gente acostumbra que en su mesita, abajo del vidrio. Las tomábamos con mucho cuidado. Era una maravilla. Tomar las fotos que sin flash, con cartulinas, tápale aquí. Te podíamos decir que no éramos expertos. Teníamos cierto sentido común,

¿Hubo gente que no quisiera?

Muy poca. Realmente no. De repente había una gente más durita, ahí si había el convencimiento, la verdad es que no hubo alguien que qué lástima no se pudo. No tengo en mi mente ahorita alguien que se haya negado tan tajantemente.

¿Cuáles eran los argumentos que tú les dabas para que las prestaran?

Cuando sale el primer número la propia publicación la llevábamos como carta de presentación. Decir la intención es que las fotografías se conserven de alguna manera, usted en algún momento, nadie las va a conocer se van a echar a perder que perdure la imagen. Y la intención era llevar cada juego al Archivo General del Estado con la intención de que toda la gente tuviera acceso a las fotos, cualquier historiador, cualquier persona, si bien nosotros no podíamos interpretar mucho las imágenes, en ocasiones, iba a haber algún historiador que si lo iba a poder interpretar. Nos empezamos a volver como los... o sea todos venían a nosotros a pedir, a Juan y a mi, “oye Marilyn tendrás la foto de tal o cual lugar, porque estoy investigando algo”. Nos volvimos como, indirectamente, personas que comprometieron en muchas investigaciones. De *Blanco y Negro* han salido un chorro de investigaciones, de una foto han salido un montón de temas, que nosotros no teníamos la visión, en ese momento, pero sabíamos que iba a servir para algo, eso si lo teníamos claro. Independientemente de eso, yo empecé a hacer en el trabajo, una sección en el periódico que se llama Álbum Fotográfico, una imagen antigua y una reciente. De esa tenemos como cuatrocientos números. Yo empecé a escribir, a raíz del asunto de la foto. Sale todos los domingos en un periódico local durante casi ocho años ya. La idea fue poner un monumento, un lugar antiguo y cómo está actualmente. Investigamos la historia y decíamos “actualmente es tal lugar y se hace tal cosa” y tener una comparación, era muy padre porque la gente te escribía, porque nos venían a solicitar fotos, información.

Nos volvimos en Campeche como “si quieres tal cosa, ve con Marilyn o ve con Juan” no éramos historiadores pero apoyábamos y ya los que tenían las herramientas para poder interpretar o desarrollar un tema, hubo mucha investigación. Empezó a servir mucho porque de repente hubo temas como la remodelación del mercado Pedro Sainz de Baranda y los de Monumentos Históricos tú sabes que no pueden hacer un cambio sin que haya un antecedente histórico, entonces iban con nosotros “oye me puedes pasar las fotos para saber la arquitectura si ya existía en tal año”, y las fotos

empezaron a servir para ese tipo de cosas, para intervenir monumentos que no se sabía la historia.

De alguna manera se conformó un acervo ¿se depositaron en algún lugar?

Todas las fotos se tienen. El Instituto de Cultura las tiene en CD, tengo una copia que es de la institución de manera ordenada por municipio, y otra copia que yo tengo en un disco duro, según yo ordenada. Cuando menos en mi caso, cualquier persona que me va a preguntar, si la puedo ayudar, adelante. Creo Juan ya está haciendo una selección también, él de manera más sistematizada, está finalmente en el Archivo [General del Estado] que es la parte que le corresponde, él me dice que ya las va a ordenar. No sólo ese archivo, no se si se le pueda llamar archivo, por lo menos esas fotos y se pretende que todas las fotos estén ordenadas para que la gente las pueda ver. No sólo de *Blanco y Negro* sino de todas las que hay ahí.

Si, me contó de los títulos profesionales

Yo empecé de manera personal también ahí, porque quería hacer un libro, una historia. Juan me dijo que se tenía que hacer de una manera más profesional y ya no seguí. Pero bueno, hay un inicio.

¿Eso lo hiciste antes de Blanco y Negro?

No, durante, era ya un proyecto personal, quería hacer una análisis de la participación de la mujer como profesionista. Ya me lo recordaste.

Ahí leerás mi artículo, yo escribí el de los Títulos Profesionales, yo empecé a observar las fotos y te das cuenta que hasta la fisonomía de la gente y empiezas a comparar la edad, el rango social y las características físicas que a veces tienen mucho que ver con el apellido. Y empecé a observar más, lo que veía y lo que leía. Eso lo aprendes con la práctica, porque honestamente la parte teórica no la tengo. Empecé a comparar, relacionar nombres, armar historias, leía un nombre, veía una foto.

¿Publicaste algo?

Formalmente no, en el periódico está, en Fernesio el Explorador. Album Fotográfico. Tenía seis páginas de periódico semanales. Y estas planas se empezaron a convertir en referente de los estudiantes, se las sacaban como referencia bibliográfica. Yo empecé a pensar, ¡que responsabilidad! porque lo que yo estoy escribiendo está teniendo impacto y se está tomando en cuenta y francamente nos preocupamos de interpretar bien la bibliografía porque una confusión y distorsiona la historia

Se reproduce y hasta el final de los días

Y no sabes cuánto porque en Campeche hay muchos coleccionistas. Yo iba y ¿y eso dónde lo leiste? En Álbum Fotográfico. Y te das cuenta que se toma como una fuente de información. Yo creo que no estuvo tan mal, de seguro cometimos equivocaciones.

¿Y el nombre de Blanco y Negro?

Fue también del licenciado Vidal, fue por las fotos, porque nuestra tarea principal era la fotografía en blanco y negro.

¿Eso condicionó o limitó de alguna manera que fotografías cabían y cuáles no?

Si. Ahí fue la controversia que empecé a tener con Juan, que finalmente él tenía razón. Porque la fotografía de los años ochenta también son importantes, setentas, ochentas, noventas son importantes. Son las que menos aparecían o más dañadas. La calidad es muy mala, que Kodak, las cuestiones más normales que uno usa, las fotografías de colores no se conservan, son malísimas y son menos bonitas. Siempre te llama la atención una foto de 1920 que una foto de 1990. Entre más antigua para nosotros mejor y le dábamos prioridad a las más antiguas, pero de todas formas escaneábamos las de esos años, las tenemos en los archivos pero muy poco las publicábamos, no las publicábamos. Les dabamos prioridad a las de Blanco y Negro

¿Había personas que tuvieran en blanco y negro pero de los ochenta y noventa?

No. Acuérdate ya vienen las cámaras de rollo. Los fotógrafos que encontramos ya no estaban ejerciendo, sus fotografías son de los años cuarenta. El de Zoh Laguna, toditas sus fotos son en blanco y negro. Había fotógrafos aficionados que andaban con su cámara que dejaron su legado. Encontramos a un señor de Hecelchakán, lo encuentro y me da un montón de fotos, las escaneó todo y para buscar el tema, que era de la Batalla de Blanca Flor, yo veo un fulano ahí con traje de militar. Y lo pongo ahí. Error. En la presentación de la revista, yo no encontré, me ganaron las prisas, no encontré quien era y puse “No identificado” y en la presentación agarra el señor: “Muy padre presentación, empieza a hablar y por cierto en esta foto comentarles que ni estuvo en la Batalla de Blanca Flor ni es un no identificado, porque soy yo y estaba disfrazado para el carnaval y todos se empezaron a carcajear. Una experiencia de muchas Y dije, no pongo No identificado hasta que yo me asegure que no está identificado, porque si yo hubiera preguntado más, hubiera sabido. Así que ya sabes la historia se llama Euan Tay. Y muchos eran fotógrafos aficionados que tenían su camarita y revelaban y ya.

¿Cómo decidían que información colocar en el pie de foto? Porque hay muchos que solo dicen por ejemplo, Iglesia de Champotón.

Muchas fotos lo traían atrás, ya ves que “Recuerdo de fulanito de tal” A mi personalmente me gustaba siempre poner, lo que se encontraba detrás de la foto. Porque es bonito saber lo que había atrás, normalmente lo poníamos completo Si no sabíamos de plano por cuestiones de redacción, por ejemplo poníamos 1920 ca., cercano a. tratábamos de poner los mayores datos que nos daba la gente, por lo que ya habíamos investigado. Para mi era importante, porque la foto te da información. Y entre más información para mi es mejor.

Ustedes saben que foto corresponde a cuál fondo, pero en la revista no lo ponen.

Lo poníamos en general. Por ejemplo, Tenabo, fondos participantes, tal, tal, tal. Si, por foto no lo poníamos, creo era más fácil así, que si hubiera estado bien. Nosotros si lo tenemos muy controlado, si tú me dices una foto si se que fondo es. Y si voy a mi archivo, la localizo, porque está por fondos. Lo cuidamos mucho a la hora de archivarlos pero a la hora de publicarlo ya no éramos tan específicos

¿A qué se refieren cuando en la revista dicen rescate? ¿Rescatarlas de qué?

Rescatar por lo menos la imagen, no física, por lo menos la imagen digital podría ser, que no sea tan efímera, que no pase tan desconocida. Esa fue nuestra intención original. De que en algún momento si la fotografía física se rompe se hecha a perder, aquí ha habido muchos huracanes, se han perdido muchos fondos que tú no te imaginas, llegábamos a casas “se me quemó todo, se me pudrió todo”. Fotos increíbles. De ahí salió la idea de por lo menos rescatarlas, en nuestro entender, digitalizándolas en la más alta resolución y guardarla. Dejar una copia en la biblioteca, en mayores lugares posibles, esa intención siempre la tuvimos. Esa fue nuestra visión de rescate de fotografías antiguas. Luego Juan me dice, “ es que no estamos rescatando nada, porque finalmente hay que rescatar la imagen física” Si, tienes razón, pero ese es otro proyecto Juan, porque tendríamos que tener un lugar adecuado, gente que se dedique a eso, tenemos que tener un dinero para poder comprarle a la gente sus fotos, porque yo no estoy de acuerdo de decir su foto se está echando a perder, regálemela. Yo la regalaría, quizá a mucha gente si, finalmente su vida es su familia. Tal vez ellos no van a entender mucho el valor como una cuestión cultural, sino el valor se lo dan como una cuestión familiar. Y si tu llegas y no les pagas un dinero por esas cosas, con qué derecho vas y *démelas para que se conserven*.

¿Tú crees que el dinero pagaría el patrimonio familiar?

Definitivamente no, habrá gente que diga que ni por un millón de pesos te lo vendo o te lo doy, es mi recuerdo. No lo paga, finalmente el dinero es una remuneración que jamás va a llegar al precio. Yo decía con dinero o con la seguridad que ellos van a tener de que sus fotos van a estar resguardadas . Pero si no tienes ya la infraestructura ¿qué ofreces? ¿Con qué seguridad? Tal vez soy muy negativa, pero no lo veía justo irle a pedirle las fotos a la gente sin ofrecerles algo serio. Pon tú dinero, no es que yo esté de acuerdo con el dinero, por lo menos un lugar donde estén bien conservadas las cosas.

Le dije a Juan, cuándo tú ni yo estemos, ¿qué va a pasar? ¿será que a alguien más le interese este proyecto? ¿Quién se va a hacer cargo de esto? Tenemos que dejar las bases de que va a haber un proyecto de continuidad. Es tratar de dejar una continuidad, como todo con el sexenio se acaba. Yo siento que para eso hay que planear un poco más.

De todos los números, solo en uno ocuparon fotografías de un proyecto PACMYC, un proyecto que ya había recopilado fotos. En Pich.

No es de PACMYC es de la institución de los refugiados de Guatemala, es que son comunidades muy jóvenes, que se fundaron en los años sesenta, no había una historia fotográfica como tal. Entonces había un museo comunitario y ya habían juntado fotos de cuando llegaron al lugar. No nos interesaba de la gente de cuando eran chiquitos en Guatemala, sino de cuando se asentaron en Bonfil o Pich. Investigamos quien ya tenía fotos de ese proyecto, fuimos con las instituciones que habían trabajado en ese lugar.

Creo es otro, porque en el número de Campeche agradecen al Fondo de PACMYC, Memoria de mis recuerdos.

Tienes razón. Me estoy acordando ¿Qué pasó con eso? ¿Te contó algo Juan para que me acuerdes? Honestamente no recuerdo quienes eran, toda la gente nos decía que si, pero la institución decía que no.

Te lo pregunto porque ustedes participan en un proyecto de recopilación, ¿tú conoces otras experiencias similares?

Si, en Oaxaca hicieron un trabajo parecido sobre prostitutas, pero se enfocaron en oficios como boleros, albañiles. Hicieron un catálogo digital. Ellos explican que es un rescate de fotografías, creo lo hizo el ENCRYM. En Campeche no hay ninguno.

¿Qué opinas los concursos de fotografía antigua, como el que convocó el Ayuntamiento...?

Imágenes del ayer, es un libro rojo, que salió muy bueno para mí. El proyecto pero no como se hizo. El proyecto estuvo muy bien porque se si se recopiló mucho. La impresión del libro es muy mala, cuando yo pregunté ¿quién tiene las fotos? A la fecha yo no se quien las tiene. La digitalización fue muy baja, yo he visto las digitales. Las escanearon, algunos me dicen que se las devolvieron, la resolución es en JPG a 100 dpis. Si ya las tenían es sus manos, mínimo las digitalizas bien. Para mi no se hizo como se pudo haber hecho. El resultado fue un libro, *Imágenes del ayer*, con errores de fechas como nosotros, pero por lo menos se hizo algo y eso da a que se vayan componiendo las cosas. Ese libro me sirvió para pies de foto de la revista. Fue uno de los primeros trabajos de fotografía que conocí y el de Enzia Verduchi en el que yo trabajé. En alguna ocasión hicimos una exposición de Elsa Malvido Miranda, ella era especialista de la muerte, de angelitos muertos, de la muerte de niños en el centro de la república Pero no era de fotografía sino del ritual

¿El INAH ya no tiene ningún papel en este proyecto?

En teoría debemos de tenerlo. Estoy en pláticas con mi jefa para obtener el permiso en México. Por temas. Ojalá que se pueda. Si necesito que las autoridades me lo otorguen, pero de manera personal no se si puedo. De ganas si puedo, pero de que me lo permitan, talvez que digan que estoy haciendo unas funciones que no me corresponden,

¿Habría una diferencia si hubiera nacido como proyecto ciudadano en lugar de nacer dentro de la institución?

Si, porque en algún momento las instituciones san tomado los derechos porque s ehizo en parte con recursos de las instituciones. Aunque pusimos nuestros recursos, pero si nos lo apropiamos, lo podríamos hacer y te voy a decir porqué, ¿Por qué no lo inscribimos en ningún lado? Legalmente lo podríamos hacer, pero no se trata de eso.

Juan si necesita el oficio para seguir, yo no. Yo apoyaría absolutamente. Me gustaría que fuera institucional, porque tendría libertad de tiempo y movimiento.

No te tendrías que dividir entre lo que quieres y lo que te da de comer.

Si, sería lo ideal. Quien no lo vivió, no se le hace tan importante, a Juan Carlos Saucedo y a mi si, porque lo hicimos nosotros, no creo que les interese, seguro lo va a hacer Vidal, tiene la autoridad.

¿Quién tomaba las decisiones de que cabía en la revista?

Nosotros. Juan Carlos y yo.

¿Carlos Vidal?

Nosotros la preparamos toda y se la mostrábamos al final ¿te gusta? Cámbiale tal cosa o ponle. Juan Carlos y yo decidíamos, él respetaba mucho a menos que fuera un tema en especial. Juan y yo decidíamos cuántas fotos, qué fotos y revisábamos entre los dos los artículos

¿De qué dependía la selección?

De la temática y la importancia histórica de la foto

¿Por qué no corresponde el texto y la imagen?

Originalmente, quiero decirte, decidimos, va a ser imposible ilustrar todos los artículos y no es la idea, la idea es poner fotos no importa el artículo de qué habla, pero a la hora que estás haciendo la revista instintivamente si estas hablando de la iglesia Hopelchen, piensas en poner la iglesia de Hopelchen. Pero no era la intención, finalmente era poner fotos como las fuéramos encontrando sin importar el tema, finalmente si correspondía de alguna manera, si hablamos del aserradora de Zoh Laguna, poníamos fotos de Zoh Laguna, porque coincidía que si había fotos y buenas. La intención era presentar las fotos aunque no tuviera nada que ver, esa era originalmente la idea.

Si la intención era mostrar las fotos ¿Cómo se vuelve una revista con texto?

Porque empezamos a ver que nos decían un montón de cosas bien interesantes, y empezamos a describir documentos bien interesantes y bueno dijimos vamos a hacer una revista con doble intención, mostrar fotos padres con información padre. Y empezó a haber mucho texto. Y de repente el cronista se inspiraba mucho y hacia un texto de seis cuartillas, y cómo lo cortas, si bien teníamos el derecho porque éramos editores, era un problema definir que cortar, que poner, que no poner. Finalmente él y yo, casi siempre estábamos de acuerdo, a veces yo cedía, a veces él. La mayoría de las veces estuvimos de acuerdo.

¿Cómo entra Juan Carlos?

Cuando invitamos a la Secretaria de cultura, vamos a hablar con el director, a mostrarle el proyecto y él dice, te pongo a Juan Carlos, él era el editor de libros para que trabaje en la revista. Yo acepté, él llevaba años editando libros, con la experiencia de él y entre los dos empezamos a hacer las cosas. Por eso entra Juan porque lo manda su jefe, yo por el INAH él por parte del Instituto.

Se volvieron investigadores sin querer

No fue planeado. Un proyecto de los mejores en el que he estado. Platicas con tanta gente, tantas historias. Tengo un proyecto que se llame *Lo que la foto te cuenta*. una cosas así. Llevar una foto y llevársela a varios viejitos y que te digan lo que cada quien se acuerda...y plasmarlo todo, como si la foto hablara.

Me empecé a dar cuenta que al mostrar una foto, y así, la gente, mira aquí estaba no se quien cuando tenía tantos años, y cuando fue esa fiesta cuando hubo un incendio y te empiezan a contar otras historias relacionadas. Espero que me de tiempo, tengo

muchas cosas en la cabeza, ahora me he frenado mucho con esto de las fotos, haber si podemos seguir más adelante.

ENTREVISTA ALAN MORGADO. 26 DE MAYO DE 2012

Tzutzumatzin Soto: ¿Cómo fue que te involucraste con este proyecto del archivo?

Alan Morgado: Fui a verlo un día [a Bernardo García] y le comenté el proyecto que tenía. Él ya había visto unas propuestas para trabajar el archivo, pero como que no le gustaban...

¿Tú le habías propuesto?

No, otras personas, pero no, él no quería. Y a partir de ahí... y hasta la fecha que lo consultamos entre los dos

¿Antes de participar en el archivo venías al Museo o cuál era tu relación con ellos?

Conocía el museo pero no tenía mucha relación con ellos, conocía mucho a José Luis, por ejemplo, por lo de foto, que era como lo mío. De hecho nunca me había metido en un archivo histórico y cosas así.

No se si leíste en el texto que te pase, en una entrevista que me hicieron, que decía eso, los artistas están muy peleados con la historia, al menos en mi facultad, con la historia. Absurdamente porque van como de la mano, y consideran que el artista no debe estar metido en este tipo de cosas, en el archivo, pero no, van de la mano

Y este proyecto juntaba dos cosas. Por un lado Mendoza, que la quiero mucho y la foto, que es como mi esposa y que mejor manera de juntar esos dos trabajos.

Bueno te preguntaba lo de tu relación con el museo, porque finalmente planteas un proyecto para el Museo comunitario. Entonces, veía en lo que me mandaste que se plantea el acceso al archivo, entonces ¿lo comunitario del museo se traspasa al archivo?

Es que finalmente tiene un poco de comunitario. Inicialmente el museo, eso te lo platicará mejor Bernardo. Nació con la idea de que creciera poco a poco, pero nunca hubo tal participación de la gente y pasó a ser Museo Histórico de Ciudad Mendoza, quitar eso de museo comunitario.

Aunque inevitablemente hay apoyo eso si, desde anécdotas o cosas así o apoyos monetarios de las personas. El archivo tiene un poco esta intención de ser comunitario en cuanto a que lo van enriqueciendo las propias familias, es un archivo que tiene la intención de que se sienta como parte de la comunidad y como un trabajo que esta para todo mundo. De ahí el interés de democratizarlo, de que cualquier persona pueda verlo y tenerlo.

A mi me causa mucha curiosidad, que la gente dice ¿cómo van a tener todas las fotos las personas? ¿Cómo no? Es una tontería. Tener la información guardada y ¿pues para qué?

Yo no me aparto del peligro de que lucren con ellas y de que un día me meta al mercado y vea un CD que dice “Fotos del archivo de Mendoza, igual y no estás exento de eso pero creo que la mayoría le puede dar un uso mejor que eso, es una cosa del socialismo ¿para qué vas a comprar algo que es gratuito, que esta en todos lados?. Es como la droga, a lo mejor, eliminas el mercado en el momento en que la vuelves permitida, libre.

¿Y por qué crees que ese carácter de comunitario del museo no se puede llevar a cabo en el primer sentido ideal?

Inicialmente por cierta apatía de la gente, no responsabilizo a la gente responsabilizo más bien la cultura, es lo que te digo con casi todo, hay que irlo creando, esta en ceros.

Todo mundo ve por sus intereses. No hay un interés comunitario, y más que nada hay que ir generandolo y está derivado en no sentir una propiedad no sentir una pertenencia por las cosas, yo creo que cuando tu sientes que perteneces a algo es cuando más lo cuidas, no es tu ciudad, lo ensucias, lo madreas, haces lo que quieres. Pero cuando tú dices va, este es mi espacio, mi lugar, mi museo, mi archivo, lo mejoras, lo cuidas, en general con todas las cosas.

En este caso del archivo, ¿que sería lo ideal que tuviera para que fuera comunitario?

Yo creo que es comunitario el archivo ¿sabes? Yo creo que lo que hace más falta es una difusión para que siga creciendo. Difusión y tiempo porque también de mi parte falta mucho tiempo para ir a visitar a las familias y todo eso.

Si bien hay está como una base del museo, las demás familias lo han ido enriqueciendo, la idea es que se siga haciendo así. Desde ese punto puede ser comunitario

Lo que hace falta en realidad es difusión, no solo al archivo, al museo y a todos los proyectos, hacer más participe a la gente, que requiere tiempo, nuestra principal carencia, más allá de la económica, que la tenemos, es el tiempo.

Y por ejemplo, creo que es lo mismo que con el museo, el archivo en la forma de integrarse. No se tú cómo lo veas. Porque finalmente tú eres el que gestiona, ¿Sólo la dimensión comunitaria está en la conformación del archivo o habría otras formas?

Si, probablemente solo en la conformación. Finalmente soy yo el que lo llevo. Estaría bien ver como opciones donde la gente pudiera como administrarlas hasta cierto punto, no directamente con las fotos porque obviamente requieres ciertos conocimientos, pero no limitar el acceso a eso.

¿Sabes que pasa? Que aquí si llega la gente y quiere consultar una foto en específico, aunque no sea investigador si se la mostramos, nos esmeramos en buscarla para que la vean No es lo mismo verla en internet que tangible, que no ha habido una persona que quiera verla en específico

Hay muchas personas que se han acercado pedir una foto en específico digitalizada a una resolución en específico., pero no ha habido eso de “déjame ver una foto”. Por ese

lado de comunitario, estaría muy bien. Entonces, también por ese lado. Está la propuesta, está la oferta, pero no hay demanda de eso, no la habido hasta ahora.

El archivo desde el momento que se fundó fue no institucional, no darle ese peso institucional, rígido de que solo unas personas son quien lo administra, sino que también pueden acercarse.

Sino que también puedan acercarse y verlo, incluso con el Fondo Francisco Ramírez Cortés, hay unas fotos que son como muy personales, que aparentemente no tienen ningún valor histórico, como formal.

Hay fotos de su papá, donde era como novios con su mamá. Se nos hace bien interesante el hecho de tenerlas, además de que estén en libre acceso, que él se sienta seguro que sus fotos están protegidas, respaldadas y que se sienta en total libertad de venir a verlas o tenerlas y que no sienta que se las quitamos, si no que sienta que están conformando algo más grande y que están en condiciones adecuadas y no sienta que somos como dueños de ese material.

¿Cómo llegaron a ese fondo?

Acercándose a las familias como casi todos los fondos, se les plantearon las cosas que ya había, lo que estábamos haciendo con cada fondo. Es el proceso que hacíamos con cada familia, llegar y explicarles el proyecto más que nada, echarnos media hora de sermón de que es lo que se estaba haciendo con cada fondo, ejemplificar, ponerle algunos fondos que ya teníamos, los primeros fueron los más difíciles porque no teníamos nada que mostrar e invitarlos a que nos permitieran digitalizar su material, no que nos lo dieran sino que nos permitieran digitalizarlo en su propia casa para que en ningún momento poner vulnerable el hecho de que a sus fotografías se las fueran a arrebatar y así el Fondo de Francisco Ramírez Cortés fue uno de esos, que también se llega... a casi todas las familias íbamos llegando por recomendaciones, al ser como muy pequeño, el pueblito, como que entre todos se va generando una consciencia de saber quien tiene fotos ciertas cosas, nos iban recomendando, íbamos a visitar a las familias, les platicamos y así se iba conformando.

Solo nos topamos con un caso de una familia que no quiso poner y es como complicado eso, una familia que tiene mucho material pero como que no, se mantiene como una especie de orgullo por esas fotos, de posesión como “yo tengo una colección muy fuerte y no quiero que fortalezca eso que ya está” y ¿cómo los hacen cambiar de opinión a la persona, por más de que les mostramos cosas y les dijimos, no quiso y ya.

¿Cómo fue la selección de temas y de familias? Porque dices que fue por recomendación de que tenían fotos que podían interesar...

De hecho no era nada rígido el tema a partir de cuál podías meterlas al archivo, una de las cosas más como artistas visual como fotógrafo que como historiador una de las cosas que quise es meter fotos no únicamente con valor histórico sino con valor estético con valor sociales y con muchas otras cosas. Dentro de los fondos también hay fotos de familias que son sus fotos del recuerdo. Entonces no era propiamente “si tienes fotos así de la historia de Mendoza, del sindicalismo, entonces si, si no no”

Nunca hubo una negación, si alguien nos invitaba, hay un fondo de hecho que son seis fotos, no se si lo viste, y que de esas quizá el valor histórico pueden tener una o dos, no había una negación, si la gente quería participar, siempre eran valoradas esas fotos. Además no puedes... es muy abierto lo que las personas a veces buscan no siempre es historia lo que se busca, se buscan muchas cosas.

¿De tu familia hay fondos?

Está el de mi abuelita que no acabo de digitalizar porque es algo grande. Y también de repente entra la selección de las personas, lo que las personas querían y no dar, también respetamos eso. Hay muchas fotos que mi abuelita me permite digitalizar, me las enseña y me las da pero como que no quiere que se democratizen

¿Por qué? ¿De qué tipo son?

Muy personales, con mi abuelito. Se respeta eso, si no quiere pues tampoco puedes obligar a una persona que comparta

¿Y de cada familia igual?

La mayoría de las personas permitía todo, no tenían ningún problema con eso, hay unas que te dicen que no. Aunque es hasta rico que te las comparten con su anécdota, pero como para ti y no para un archivo, para un acervo.

La vez pasada me contabas, que en ese proceso salían esas anécdotas, ¿se consignaban en algún lado?

En algún momento hicimos unas grabaciones de lo que una señora nos estaba platicando aunque también sería como interesante transferir toda esa información a la foto, tratamos generalmente en la descripción poner la esencia de lo que se está viendo, pero es complicado una historia como muy larga llevarla a un medio público como sería la página.

Hay una foto que me viene ahorita, de una mujer de cabello largo que esta sentada es una historia super trágica creo que una vez te la platique, de la historia de su hija. Una anécdota muy personal, llevarla es muy delicado. Además no se cuantas cuartillas te llevaría.

¿Por lo privado?

Por las dos cosas, por un lado porque es privado y se tendría que pedir autorización antes a las personas de difundirlo. Y por otro lado, por como acompañar, logísticamente como acompañar, porque nosotros tenemos PDF's se tendría que poner un archivo adjunto con toda esa transcripción. Es difícil pienso, logísticamente hablando.

Se me hace interesante esa línea tenue entre lo público y lo privado. En este caso de archivar, ¿Quién tiene esa posibilidad de seleccionar que mostrar?

La última palabra la tienen las personas que están aportando esa foto. A mí al menos en un momento te dejan muy claro que es una anécdota que te están platicando mientras te están permitiendo digitalizar su material y que es algo de lo que quieren que se muestre, que se sienten orgullosos de mostrar a la comunidad.

Creo que la prioridad del archivo si bien tiene esta voz pública, la prioridad es lo histórico y estoy tomando como base lo que hay de historia, lo que es conocido, a partir de ahí para irte expandiendo, irte nutriendo, hay como ciertos parámetros a la hora de la selección, por ejemplo esto qué decir, qué se muestra y que no. Todo lo que se digitaliza se muestra pero dentro de esas cosas hay ciertos parámetros técnicos de lo que pueden o no funcionar. No es que no funcione lo demás pero hay que poner ciertos parámetros, sino sería mucho más complicado en logística para mí al menos administrar todo ese material.

Por ejemplo, lo que te decía de las fechas, Toda la década de los sesenta, técnicamente la fotografía en blanco y negro tuvo mucho auge. Y luego la foto a color que otro proceso bien distinto y para archivarlo es todo un desmadre que se debería de hacer y seguramente se tendrá que hacer dentro de algunos años, pero por ahora decidí no meterme, no creo que fuera tan fácil y por otro lado, por toda esta historia la década de los sesentas es como el cierre lo que podría ser la historia más protagonista para la ciudad de Mendoza, a partir de ahí hay que construir una historia más contemporánea que no esté en manos de un historiador nada más sino sea una voz pública

Con las fotografías que has digitalizado, ¿encuentras fotos que cambien los datos conocidos o que enriquecen un dato en específico?

Enriquecer si, definitivamente, cambiar nunca. Lo que me he topado es que muchas personas no recuerdan los datos de las cosas, y si hay un dato histórico, nutre de ambos lados, nutre a la familia, en algún dato de un año, que mediante otra foto o con un escrito puedes corroborar y también nutres con anécdotas de las personas, anécdotas no formales, sino de algún hecho, por ejemplo, del Festival del Sindicato, el Esfuerzo Obrero, te nutren las anécdotas de las personas, cómo funcionaba realmente, las fiestas que hacían. Esa voz también un poco Bernardo ha tratado de registrar mediante libros. Tiene un libro que se llama Anécdotas... no recuerdo el título, un libro que es a partir de entrevistas que tiene con muchas personas de aquí de la comunidad, que registra esa voz popular no formal de la historia, un poco hasta como de chisme de cómo fueron las cosas.

¿Podrías contarme el proceso de la guía que hiciste?

Si, de acceso al archivo fotográfico que le llamo yo. El primer acercamiento que tuve con algo formal dentro de la archivística, fue con un curso que tuve en la Universidad Veracruzana que participamos en el rescate del archivo de Nacho López y te soy franco dije “no quiero estar aquí”.

En ese momento todavía no concebía este chance del archivo, de ahí de las visitas al Sistema Nacional de Fototecas donde era ver más a fondo ver como funcionaban las cosas y en el momento de hacer este proyecto, que te digo que no me gusta hacer proyectos, me tuve que acercar a un buen de bibliografía de archivística y conservación tanto del Sistema Nacional de Fototecas, uno que tiene la UNAM, más o menos uno del MOMA, del proceso que tiene el MOMA y algunos otros libros que fueron como base, al menos para saber como es el proceso como profesional y formalmente y a partir de ahí hacer una síntesis adaptado a recursos y necesidades de lo que tenemos en el Museo.

A lo mejor se puede, no se me hacía tan fácil ser con la profesionalidad del Sistema Nacional de fototecas y adaptamos eso a los recursos que teníamos y a lo que era más práctico no únicamente para un profesional sino para cualquier persona, que pudiera tener acceso, y a partir de ahí fuimos tomando lo que era esencial dentro de la conformación de un proyecto de rescate de archivo y cosas de las que podían prescindirse o modificarse hacerse un poco más accesibles, si tomamos cosas muy formales, como los procesos fotográficos, su catalogación o los nombres que les das a los archivos a cada foto con el sistema de numeración y todo eso. En conservación ni se diga fue la prioridad.

No me queda claro si quedo listo antes del proyecto o en el transcurso del trabajo

No, se asentó antes de iniciar cualquier trabajo, se asentó la guía, fue un proceso de investigación mucho antes, ya que estaba conformado... hasta que no tuvimos el borrador, casi ya final, ya nos empezamos a acercar a las fotos.

En el transcurso del manejo de las fotografías ¿modificaste en algo la guía?

Deja recuerdo... en algunas cosas técnicas de digitalización hice un pequeño ajuste únicamente y en unas partes de limpieza también, que archivos históricos y de conservación no se si no contemplan o no...por ejemplo, si te encuentras un chicle pegado a una foto, un libro de rescate no te dice como quitar un chicle, por ponerte un ejemplo, entre otras cosas que te reirías, así que ciertas cosas si teníamos que ir como ajustando un poco. ¿Sabes que pasó durante el tiempo que se estuvo conformando la guía de acceso? Estaba obligando a Bernardo a que fuera juntando todo el archivo, pero sin tocarlo como compilarlo porque todavía no sabía como iba a ser el manejo y juntando porque tenía entre sus diez cuates tenía repartidas fotos, debajo del colchón, era casi todos los días, decirle “oye Bernardo júntate las fotos” y cada fin de semana que venía traía un bonche con bolsas de fotos y fotos, así hasta que se fue acabando, había días que traía tres, cuatro fotos y aún así se le seguía insistiendo, hasta que llegó el punto en que me dijo “oye creo que ya no tengo más fotos” y ya se juntaron 639, que es el fondo base que tiene Mendoza. Durante este proceso se fue conformando esta guía, mientras estaba investigando y además mientras empezaba a ver un poco quienes eran los principales activistas, si tú quieres llamarle, posibles activistas del fondo. Ya una vez que se tuvo todo el material como de base se empezó todo el trabajo pero no con las fotos, primero lo que hicimos fue compilar todo, digitalizar todo.

Hacer esa digitalización, quien quisiera donarla y quien no únicamente la digitalización. No es que termináramos pero pusimos una pausa a esa digitalización, a juntar material de las familias, es que nos vinimos acá y ya nos encerramos como un mes o mes y medio a hacer trabajando en la limpieza y conservación de todo el material que había

Una de las cosas que creo hace falta modificar en esa guía, bueno, no modificar, a lo mejor agregar y que también es muy oportuno hacerlo, es un curso de lo más básico, a las familias, de cómo conservar su archivo, si ellos quieren quedárselo, si no quieren donarlo y claro si fuera posible hasta darles el material o incluso nosotros mismos rescatarlo y dejárselo en condiciones óptimas. Pero te digo, requiere recursos que no tenemos y al no tenerlos no hacerle tú todo el trabajo y darle todos los materiales pero mínimo un curso básico, de meterlo en una caja apropiada y condiciones básicas...

¿Ves viable que se interesen hacerlo ellos?

Apropiadamente no, pero al menos creo seguir las recomendaciones que se les de, es que es algo muy básico y hasta empírico. Por ejemplo, los manuales no te dicen que una foto se conserva mejor dentro de un libro, dentro de una caja de cartón, debajo de una cama que debajo de un colchón o que en un portarretrato, no te lo dicen y empíricamente vas viendo, vas descubriendo que en una caja aunque sea de cartón, de lo más ácida que te puedas imaginar metida debajo de una cama... empíricamente compruebas que después de treinta años que la sacan sigue manteniendo las fotos vigentes, cuando la que estuvo en portarretratos ya se pegó ya le salieron hongos y son cosas que vas viendo y al menos con esas bases ... es que no le puedes decir a la gente mete tus fotos a una caja libre de ácido, con guardas de... en primera ni saben que es eso, la mayoría de la gente, en segundo lugar los recursos, veo poco viable que la gente este consiguiendo sus materiales para conservarlas, tal vez mejor decirles “mete tus fotos en una caja oscura donde no permitas la luz, en un lugar fresco, en un lugar seco” y decirles porque la humedad es de las cosas que más friegan las fotos, que no estén encontradas celuloide con celuloide, que no permitan que se peguen. Cosas así, muy básicas.

¿cuál es la foto más antigua que han encontrado?

De hecho es de aquí del archivo, de 1895.

¿Y de las familias?

No recuerdo, no estaba muy bien conservada. Estable, pero no en las condiciones.

¿Y en general como se encuentra la conservación?

Conservadas, de hecho la mayoría de los fondos están muy bien conservadas ¿Sabes a qué se debe? Más que nada a que no se manejan, son fotos que se guardan, que se han ido acumulando y que ahí se quedan por mucho tiempo. Tú sabes que el manejo es una de las cosas que más las dañan el material. En lo general, yo diría que el 80% del fondo está bien conservado.

¿Dónde las encontrabas, en cajas, roperos?

En todos lados donde te puedas imaginar, el promedio en donde más me encontraba era en álbumes que las dañan horriblemente, cuando no, en cajas, en las mejores condiciones que hemos encontrado en cajas, cajas de zapatos y guardadas en un mueble o debajo de la cama. Cuando estaban en portarretratos o en sobres eran las que peores condiciones tenían. Entre libros, hay una familia que casi tenía todas su fotos entre libros, se conservaban muy bien a pesar de que el papel es muy ácido. El papel bond, el efecto de acidificación mientras se encuentre en condiciones de humedad no es grave o muy grave, el problemas es cuando está todo el tiempo cambiando las condiciones es cuando el efecto de acidificación se intensifica.

Es curioso, de hecho yo alegaba eso a Mago, que estuvo trabajando en el Sistema Nacional de Fototecas, que yo me había encontrado fotos que habían estado cincuenta años dentro de dos hojas de papel bond y no notabas el proceso de amarillez. Y bueno, son cosas muy oficiales, un papel permaduro, un papel libre de ácido no permite esas cosas. Además el proceso de plata gelatina, que es el 99% de fotografías que tenemos

en el archivo, sigue siendo muy estable, es un proceso que permite a las fotos una vida larguísima en condiciones muy buenas

Que curioso ¿cómo un archivo de fotografías para poner en acceso de se basa en una práctica de guardar fotografías que no se veían?

Es cierto, es que son tesoros para las personas. Yo noto que no las conciben como fotografías o como documentos históricos, sino como tesoros de toda su vida. No te presumen la foto en donde aparece la construcción del Cine Juárez sino que te presumen el hecho de que ellos estuvieran ahí y que vieron la conformación de todo ese cine, de cuando esa foto, cuando equis documento, no te presumen la foto en sí misma sino a ellos dentro de esa foto.

Lo ideal sería... bueno también de ahí y que es lo que hacen muchos proyectos que has visto es la recopilación de material, de donación de fotos pero forzada, no de que “dame tus fotos a fuerza” no permiten la opción de digitalizar únicamente, ahora se ha dado un poco más, en el puerto, pero por ejemplo, el Sistema Nacional de Fototecas no contempla eso, no permite concebir el hecho de tener la información de una fotografía sin tener el objeto fotográfico.

¿Lo has hablado con el SINAFO?

Hace rato te lo iba a comentar, y ahora que estás grabando te lo voy a decir, porque así son las cosas. Juan Carlos sabe de este proyecto, por Bernardo, porque se lleva muy bien con él, sabe lo que se está haciendo, yo incluso le envié la guía, la descripción de la guía para tener una asesoría de él, pues para que esté enterado porque como director del Sistema Nacional de Fototecas se supone que es como su deber, se le invitó al proyecto y todo pero nunca ha mostrado interés. Ahí en Xalapa lo saludé pero ni siquiera un “¿cómo va el proyecto?”

La única vez que platicué más en forma del archivo y mostró un “que bien, que bonito proyecto”, y he notado en una visita al SINAFO que el principal interés de ellos era la filiación. Me decían “si estas haciendo eso afílate al Sistema que por dos mil y tanto pesos anuales te vas a cursos y no se qué..” Está chido, pero...

¿Tienes que pagar?

Sí, según por cursos y de que te metan al catálogo y no se que tantas cosas. Pero pues si es un proyecto que está costando y que no se tome muy en cuenta es muy chafa, quizá si estuviéramos afiliados saldríamos en sus catálogos, pero bueno, y quizá, lo he hablado con Bernardo, abiertamente de lo digo podríamos pagarlo, de su bolsa y de la mía, pero se nos hace una grosería pagar porque difundan algo de lo tú no estás percibiendo nada y que es un esfuerzo de mucha gente...

Ahora que tocas esa relación entre el archivo comunitario de Mendoza y el archivo nacional ¿hay dos perspectivas?

Es bien chistoso, en general casi con todas las cosas, ayer lo hablaba con mis amigos, el interés por centralizar. Yo hablaba de eso en la entrevista que ya leíste, le decía que los cambios son locales, para qué llevarte algo de una comunidad a la que de por sí pertenece el proyecto para seguir haciendo más grande un sistema. Y si noto muy tajante la diferencia que hay, es Un Sistema, que tiene muchos intereses, el Sistema

Nacional de Fototecas. Enriquecer más allá de un patrimonio histórico, fortalecer una imagen, fortalecer una institución, en vez de propiciar el apoyo a las comunidades, estoy de acuerdo que una comunidad jamás va a tener las condiciones adecuadas para conservar un archivo, pero no por eso vas a llevarte todo el material para allá. No se me hace justo, al menos.

¿Aparte de lo que pagas para la afiliación, implica una injerencia del Sistema en la forma de los archivos locales?

Pues si, tendrías que alinearte a los procedimientos que ellos llevan, eso es muy triste, esa es otra de las cosas porque las que decimos “ni madres” y no porque no sean buenos o que el nuestro sea mejor, sino simplemente porque creemos que cada quien tiene las posibilidades de adecuar las cosas a su contexto, se nos hace una tontería que todo mundo deba funcionar de la misma manera.

Me contaba el encargado del archivo de Veracruz y fue el director del SINAFO, creo a inaugurar una exposición de dos fotógrafos veracruzanos y les dijo, que “todas estas fotos son de mi archivo y me deben tanto por el permiso de exposición”

Acá pasa algo parecido con la huelga de Rio Blanco, es tristísimo, porque es una historia que nos pertenece totalmente, bueno, no que seamos dueños sino que la vivimos de cerca. Resulta que las fotos de todo eso, pasa en dos casos, ahorita te voy a contar el otro, que todas las fotos de ese hecho histórico están en el SINAFO, que en algún momento vinieron a recoger ese archivo fotográfico. Ahora nota que no se llevaron todas las fotos de la historia sindicalista, de todo lo que hay detrás, se llevaron las del 7 de enero, las que supuestamente tienen más interés nacional y muchos intereses de por medio.

Entonces cuando nosotros queremos exponer una fotografía del 7 de enero que nos han facilitado por medio de palancas, cuatro o cinco fotos, tenemos que pedirles permiso para presentar esas fotos y están expuestas pero tienes que mencionar que son del sistema Nacional de Fototecas y son muy delicados en ese tema. A lo mejor tienen las mejores condiciones para tenerlas pero que se permita una copia, es información finalmente.

Otro caso aquí en Veracruz. Uno de los personajes más importantes es Eucario León López, cuando murió sus hijos hicieron un desmadre, las fotos estaban arrumbadas. Vino el Archivo Histórico del Estado y los hijos aceptaron. Y las tienen en condiciones malísimas, está fatal. Y les dejaron unas copias de minilab a sus hijos. Cuando nosotros nos acercamos a esa familia nos contaron lo que había pasado, nos presumían cantidad y cuando vamos vemos que son copias 4 x 6.

Digitalizamos como cinco fotografías para una publicación. No tiene caso. Fuimos al Archivo histórico a hablar del proyecto para que nos permitieran digitalizarlas, pero no, sus métodos y procedimientos internos no lo permitieron, salvo dos fotografías específicas, nos dijeron, para un proyecto de investigación histórica. Ahí se quedó todo. Es triste como hay sistemas que en vez de propiciar una democratización de la información, la bloquean, se las apropian.

¿Es Archivo fotográfico de Mendoza o Archivo comunitario...?

Es Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza, no lleva el adjetivo de comunitario. Lo considero comunitario, pero no lleva ese título.

¿Por qué?

La verdad, porque sería un título demasiado largo, de por sí me cuesta trabajo.

¿Pero entonces es un implícito?

Quizá no lo he demostrado, pero sí. Está conformado por la comunidad finalmente. En la descripción se habla que es un archivo comunitario, conformado por las familias que aportaron. En la página dice.

Al ser un archivo histórico local, ¿es un historia local? ¿o forma parte del archivo nacional?

Creo que cualquier patrimonio nacional esta conformado no por un tesoro nacional, sino por unos pequeños. Si bien la principal atención la va a tener acá, porque es información del pueblo de acá, solo la conformación de Mendoza, viene de los Barcelonettes. Estamos por recibir un fondo que tienen en Barcelonettes de la fundación de la fábrica. Son puentes que puedes ir conformando.

Mendoza es una ciudad que está conformada inicialmente por trabajadores que venían de Oaxaca, Tlaxcala y Puebla. Hay muchas familias que mantienen esos lazos con esos estados. Y hemos tenido comentarios de gente que las ve y se identifica históricamente y familiarmente, es un fondo de cualquier interés centrado en la comunidad, pero es un acervo de interés nacional. Además por la historia que tiene Mendoza.

De repente vez pocas personas interesadas en temas locales, se interesan más por temas globales.

Ayer fui a la biblioteca y solo encontré un libro de Mendoza, ninguno de Bernardo. Es de un profesor Báez, que se fue a vivir a Hermosillo.

Se me hace increíble. Hubo un proyecto de donar barrios libros a las escuelas. La biblioteca es parte del municipio y hay cosas que truncan.

Me queda la duda, del origen del gran fondo del Museo diferenciado de los fondos de familias.

Fondo comunitario de Ciudad Mendoza. Ese fondo es compilación de un montón de cosas, por un lado más del 50% es colección de Bernardo García, de su historia, de su familia se dedicó a juntar muchas fotografías. Yo no estaba de acuerdo en poner el nombre de Bernardo, de la familia del Bernardo, porque otra parte de ese porcentaje es del Sindicato que lo dono pero no podrían poner su nombre porque se meterían en problemas con otros sindicatos. Hay como tres o cuatro sindicatos peleándose por las propiedades de la fábrica, si agarras una piedra el otro sindicato diría que porqué la agarras.

Y así las fotos

Y así las fotos. Desde hace cinco años, una aparte de ese fondo se lo habían donado a Bernardo. Estaba entre cajas de todo el archivo todo descuidado. Una persona agarró esa caja y le dijo “cuida esa foto” cuando vio que estaban haciendo lo del museo.

Otras son las que se han juntado para publicaciones. No es que se las quede, se le olvida regresarlas y quedan entre los libros en que estuvo investigando. No con esa intención, se le olvida. Ese fondo base es compilación de un buen de cosas, siempre albergado en el Museo, de ahí de llamarlo con el nombre del museo.

¿Aquí están las fotografías?

Si, esas si. De las familias solo digitalizadas

Por último ¿Qué sigue entonces con el archivo?

Seguir enriqueciéndolo. Y el proyecto que te decía... a mi me interesan mucho las temáticas, que el museo no sea solo algo histórico, ya consolidado, sino hacer un poco de temáticas, a partir de fotos antiguas hacer nuevos argumentos. Por ejemplo, hay una que me parece impresionante, dentro del Fondo de la Familia Luna, hay una información muy grande del rol de la mujer a lo largo de la historia de Mendoza. Unas fotos que no tienen valor histórico formal pero que hablan muchísimo del proceso que ha llevado la mujer durante la historia muy machista, como casi en todo México, de Ciudad Mendoza. Eso tiene una trascendencia nacional importantísima a partir de un pueblo puede armar un argumento bien interesante. Ni siquiera acompañado de anécdotas, las personas que me permitieron la digitalización no hablan de eso, pero es evidente en las fotografías. Armar exposiciones pero con argumentos, con temas, no propiamente históricos, más sociales que históricos.

Es un reciclaje de la imagen, entre los artistas visuales es ir creando, pero hay cosas que están hechas que no se les da uso, y tienen valor ganado por muchos años.

Hablaste con las familias de la posibilidad de usarlas en exposiciones

Si, se les comentaba la finalidad de esas fotos, en primera conservarse y en segundo lugar difundirse por medio de internet, exposiciones, por medio de libros, claro, siempre manteniendo los créditos.

¿Cuándo tú ya no estés aquí?

Para eso la guía. Podría prescindirse de mi, podría no estar aquí creo por esa guía en lo técnico. Más que nada falta transferir lo ideológico que es difícil hacer una guía ideológica.

Un manifiesto

Pero es como buscar, no buscar, sino crear una consciencia en un grupo específico, por eso me interesa lo de los talleres, como crear un ejército cultural. La única manera para combatir el desmadre que esta pasando en el país. Y a partir de ahí encontrar a alguien. En tu opinión ¿cómo transfieres esto? Pero dejar a una sola persona es complicado, dejarlo a toda la comunidad se cae.

ENTREVISTA AL CRONISTA MANUEL ALCOCÉR BERNÉS. 27 FEBRERO 2012

Manuel Alcocér Bernés: Y también te decía que la posición del cronista en los diferentes municipios es muy diferente, primer lugar porque no hay una cultura de crónica. Son municipios con escaso valor cultural en muchos casos de ellos.

Y también la falta de un conocimiento de lo que es realmente el trabajo de un cronista, y además económicamente son municipios pobres comparados a Campeche, en recursos. Aquí es la ciudad. Incluso hasta el Carmen es un municipio bastante rico, vamos a llamarlo así no tiene ésta... hubo muchos problemas con el cronista, lo quisieron sacar, pusieron a uno. No existe...no se cómo sea en el resto del país

Por ejemplo, en Mérida son cuatro cronistas, no se si les pagan. No se cómo se organizan. En México se que existe una... como una consultoría, el Consejo de la Crónica, donde creo que cada delegación tiene un cronista, pero no se, y supongo que les pagan pero también yo conozco a una cronista que se queja de la falta de recursos. Es muy complicada la figura de un cronista cuando no existe el apoyo. Yo no me puedo quejar, a excepción de que a veces no me dan para sacar la revista como yo quisiera, pero, en conjunto creo que estamos bien.

Tzutzumatzin Soto ¿Sabe desde cuándo existe el cronista nombrado por el Ayuntamiento?

¿Aquí en Campeche? Cuando menos unos veinte años o treinta años atrás, antes que yo hubieron muchos cronistas, José Luis Rivera, el licenciado Enrique Escalante, el licenciado Humberto Guerra Vaquero, pero que yo sepa solo con el licenciado Enrique empezaron a pagar, antes era un nombramiento honorario, eres cronista y ya estuvo. Hasta conmigo, realmente conmigo se oficializó esto, conmigo... ya me dieron un nombramiento que ahí está. Ya me otorgaron un nombramiento oficial. El cabildo el que lo da, me dieron ya una infraestructura, solicité yo y me lo dieron, comenzamos a hacer la revista y me empezaron a pagar, o sea comenzamos a ser incluidos en un organigrama general del Ayuntamiento. Y la gente comenzó a conocer al cronista. Ahora, ¿qué sucede? Que mucha gente viene a preguntar por cualquier cosa. Piensa que todo lo sabe el cronista, vienen periodistas. Si hay un evento del carnaval, vienen a preguntar mi opinión, que cuándo se organizó. Que... tal cosa, vienen acá y me preguntan, o incluso, hasta cuando el cuartel modificó y quiso poner unas..., que de hecho lo hizo, unas atalayas, me hablaron y me preguntaron que como eran. La opinión actual del cronista es una opinión respetada, que eso ya lo hicimos, lo hemos logrado a lo largo de todos estos años

Participo en entrevistas a nivel nacional, internacional. Ahora si viene cualquier gente de otros lugares, y que se comunican con turismo estatal, municipal, a mi me buscan, para que yo de mi opinión, si hay que hacer un recorrido por la ciudad, yo lo hago con ellos, me filman.

Supongo que es un puesto que tiene sus antecedentes, antes de ser el cronista de la ciudad, ¿Qué labor desempeñaba? ¿usted a que se dedicaba?

Yo soy maestro de la universidad, fui director de la Facultad de Humanidades. En la tarde estoy en el centro de Investigaciones históricas del Instituto Campechano.

Siempre he sido historiador. Tengo un doctorado en historia, siempre he trabajado en la historia, en la historia de Campeche, en la historia nacional, he hecho pláticas en la Universidad. Estoy invitado para escribir en revistas de la UNAM, del Instituto Mora, siempre he hecho eso.

¿Y conoce otras experiencias donde haya investigación y fotografía?

¿Cómo?

Por ejemplo, en la revista Blanco y Negro es una experiencia donde recopilan fotografías y a la vez hay textos...

Bueno, me invitaron a mí a trabajar ahí. Ahí hice dos trabajos, eso es lo que a veces yo hago me llaman para revistas, para ciertas cosas, para que yo participe.

Ahorita por ejemplo, en este libro... aquí... que es de la Universidad, yo participo. Y de hecho lo estoy trabajando porque lo vamos a presentar en México y yo voy a presentarlo. Es parte del trabajo que yo hago, presentaciones de libros, estar en foros, dar pláticas, escribir en el periódico, eso es lo que hacemos, es lo que hago. Aunque yo ahorita mi posición es darle paso a los muchachos jóvenes. Yo les digo que yo ya estoy demasiado aplaudido. Que los jóvenes escriban, que se den a conocer, yo de alguna manera no necesito presentación. Con mi nombre o lo que sea, ya saben quien soy yo, muchos de ellos no, entonces digo bueno escriban ustedes, dense a conocer, presenten para que entonces la gente vaya viendo otras opciones, a demás yo no voy a ser eterno, hay que preparar gente para que me supla o esté haciendo otro tipo de labor

Y ahora que habla de los jóvenes como historiadores, ¿qué fuentes tienen esos historiadores para hacer su trabajo, hablando de fuentes imagéticas?

Están los archivos fotográficos. Está el archivo... bueno el mío, el mio siempre ha estado a disposición, yo nunca he sido egoísta en ese aspecto y Juan lo sabe. *Jámás ésto es mío y no lo saco*. Si lo tengo lo doy a conocer. Y sólo imágenes de fotografías.

Juan Carlos Saucedo: La portada de Campeche, de 1940.

Y si me lo piden para exposición, tengo cuadros, tengo fotografías, ésta es una fotografía que me regalaron y si hay alguna exposición yo las presto. En imágenes. Y en bibliografía también tengo una biblioteca demasiado amplia. También presto libros. Acá, ya no permito que se vayan porque nunca regresan después.

De esa manera tienen un apoyo, independientemente de que está la biblioteca de la Universidad, la biblioteca del Archivo, la biblioteca del mismo Ayuntamiento.

Y por ejemplo su archivo, supongo como es consciente del tiempo y del paso de la gente en el tiempo. ¿Ha vislumbrado que ha pasado con su archivo personal

Yo nada más tengo una hija, si a mi hija le interesa se lo dejo. Pero yo ya especifiqué, yo hice un testimonio, en caso que a mi hija no le interese, toda mi biblioteca, todo lo que tengo se va a la Universidad. La biblioteca, y todos los archivos fotográficos, y todas las obras de arte, todo lo que yo tengo se va a la universidad. Eso lo tengo escrito en un testamento.

En caso de que a mi hija no le guste. Por ejemplo, yo mis libros los mando a empastar, los mando a México y me cuesta la empastada, para que estén todos bien, los tengo todos empastados en piel.

Así que, lo hago porque a mi me gusta.

¿Y tiene algún orden y una lógica sus fotos?

No, no tienen un orden, bueno si están bien clasificadas, algunas si, están temáticamente por ciudad. Por ejemplo ahora ya tengo otro bonche de fotografías. De hecho me vinieron a vender una colección de postales de Campeche, donde hay dos o tres novedades, ya muchas que ya las tenía, aunque yo ya las tenga yo las compro porque me da pena que se pierdan

JC:¿De Cicero?

Si. Ahorita de voy a mostrar. ¡Omar! ¡Prestame la última, la que ibas a subir a escanear!

Muéstrale de México Fotográfico, tú tienes bastantes. Ahorita que vi esto

Velo con ese marco...

JC: Es una foto pero... iluminada. Retocada.

Iluminada. Y el marco es...

No. Esta es del México Fotográfico

Esa es nueva, esa no aparece en ningún lado, esa me la vendieron en un bonchecito de 40 fotografías.

JC: Pero no es de Cicero, es de MF.

Si. No es de Cicero. Pero hay unas de Cicero igual, de las que ya viste hay unas repetidas. A mi no me importa tener alguna repetida

¿Es la estación? ¿Es San Román? No tengo lupa.

¿Cómo no vas a reconocer hombre? San Martín, ese es el hotel, Plaza, Campeche. Esto que se ve al fondo que muchos piensan... esto, es lo que es donde ahorita el baluarte de Santiago. Y ahí estaba Salubridad

Por ejemplo estás que llegan sin identificación, ¿se van al bonche de sin identificación?

No, yo las identifico. Yo conozco.

Por ejemplo, cuando son de personas, retratos.

Ah no esas, eso si es muy complicado. Algunas que si reconozco, algunas si se, por ejemplo de la estación de radio algunos si los reconozco. Por ejemplo de las que me vienen de personajes o de niños. No se quienes sean.

¿Esas cómo las clasifican?

Por niños, adultos, mujeres, no se quiénes sean, algunas si tienen nombre otras no. Pero yo las guardo porque a que se pierdan, las boten, pues las guardo yo. Pueden formar un archivo importante de fotografía sobre Campeche y es gente de Campeche.

De hecho ésta la voy a subir, yo tengo un concurso en el *face* del cronista. No se si ya la subieron, la iban a subir para el concurso.

¿Cada cuanto es su concurso?

Una vez al mes. De hecho... y tiene éxito y mucha gente entra y ve cuáles son y a veces las adivinan y a veces no.

¿Y que les regala?

Libros

¿Cuál es el *facebook*?

Cronista Campeche. Ahí subimos información. Todos los días subimos las efemérides, si hay algo importante lo sacamos. Por ejemplo el día de la bandera subimos un slogan

¿Y por último, cuál es la opinión que le merece la importancia la fotografía?

A mi me gusta, la fotografía mucho, mucho, mucho, mucho. Yo empecé a querer y a entender la fotografía en México, gracias una maestra Eugenia Meyer. Eugenia Meyer hace una exposición, de las primeras exposiciones que se llamó “Cincuenta años de fotografía en México”

Yo incluso compré el catálogo. Empecé a conocer fotógrafos cuando menos como Weston, Tina Modotti, Álvarez Bravo, porque muchas de las fotografías que expuso eran de ellos. Y empecé a ver la fotografía de otra manera. Estoy suscrito a la revista Alquimia, yo no se tomar fotos pero me gusta mucho.

Entonces Empieza por un gusto personal,

Un gusto personal de coleccionista

¿Pero cuál sería el lugar de la fotografía en una comunidad?

Yo creo que al menos nos permite conocer el desarrollo, vamos a poner un ejemplo en el caso de Campeche. Esta fotografía debe ser de los años treintas o cuarentas, a veces por el automóvil, y eso nos permite a nosotros ver una evolución de lo que es la ciudad, en el caso de Campeche. Yo se los digo a mis alumnos, incluso una fotografía de principios de siglo te permite ver como está vestida la gente a una fotografía de los años veinte. Yo creo que la fotografía de otra manera es una enseñanza de la evolución histórica de una persona, de un lugar, de un espacio, por ejemplo tú las ves ahorita ésta, si tomaran la fotografía actualmente, ¿qué sucede? el camellón está dividido a la mitad, ya no existe lo del fondo, esto que es un edificio, ya está totalmente modificado, ahora es un hotel, tú ves esta evolución que existe. Ya no son

así las bancas, eso te permite ir distinguiendo en el caso de Campeche como ha ido evolucionando.

Y por ejemplo, hablando de esta foto en particular, ¿cuál habrá sido la intención de tomar esta fotografía?

No lo sé. La intención me imagino era para vender, incluso atrás tiene, si tu ves atrás, era de un hotel.

Tú ves por ejemplo esta foto, que es de 1940. Esto ya no existe, era la portada de un edificio, el edificio Cuauhtémoc, lo tiran 1967, 62, 67, ya no existen estas coronas en la Catedral. Lo interesante de esta foto, es la primera vez que iluminan totalmente la catedral, para una festividad, es de 1940 cuando Campeche cumple 400 años de ser fundada, te permite ver la evolución. Incluso el parque si tu lo llegas a ver, no es igual al parque que está actualmente.

Yo tengo fotografías, una vista de postales incluso donde marca muy bien la evolución

ANEXO 5 DOCUMENTOS DEL PROYECTO DE ARCHIVO FOTOGRÁFICO EN CIUDAD MENDOZA

Universidad Veracruzana

Proyecto Servicio Social

Licenciatura en fotografía.

Alan Morgado

Título del programa

Fortalecimiento del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza, Veracruz.

Planteamiento del programa

Teniendo en cuenta el gran aporte cultural e histórico que acobija el museo comunitario de Ciudad Mendoza mediante su acervo fotográfico, surge la necesidad de un fortalecimiento y enriquecimiento del mismo, asegurando así su existencia para las generaciones venideras. En dicha labor, propongo tres acciones:

a) Enriquecimiento del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza.

- * Campaña de concientización y apoyo cultural a los habitantes de Camerino Z Mendoza sobre la importancia de la fotografía como documento social e histórico.
- * recopilación y digitalización de fotografías aportadas por la comunidad.
- * Integración del material recopilado al fondo fotográfico del museo comunitario.

b) Archivo y conservación del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza

- * Ordenamiento, descripción y clasificación del archivo fotográfico de Ciudad Mendoza según las normas de archivística establecidas por organismos internacionales.

c) Difusión del fondo fotográfico.

- * Realización de exposición fotográfica en el museo comunitario como muestra de los resultados obtenidos en el proyecto.
- * Creación de un portal en internet como puerta de difusión del archivo fotográfico de Camerino Z Mendoza a la comunidad, cuidando los derechos del museo comunitario y evitando el uso inapropiado del material mediante mecanismos de seguridad WEB.

Localidad y dependencia

Museo comunitario de Ciudad Mendoza, Veracruz. A cargo del Maestro Bernardo García Díaz, del instituto de investigaciones de la Universidad Veracruzana.

Objetivos:

- a) compilar en medida posible el material fotográfico disperso en la comunidad para prevenir su pérdida y enriquecer la memoria visual de nuestra ciudad.
- b) Lograr una estabilidad física del fondo fotográfico que prevenga su deterioro y permita su conservación el mayor tiempo posible.
- c) Dotar al fondo fotográfico de una archivística adecuada que facilite su manejo y asegure la información de la que disponemos para las generaciones futuras.
- d) Propiciar el interés en la sociedad por nuestra historia y facilitar los medios para acceder a ella mediante las herramientas más utilizadas en la actualidad.

Metodología / procedimientos.

a) enriquecimiento del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza:

- Campaña de concientización a la comunidad mediante el diario local, perifoneo y volanteo, invitando a la población a aportar fotografías para el enriquecimiento de nuestro fondo fotográfico.
- Las personas que deseen aportar sus imágenes las llevarán a un lugar previamente establecido en donde se digitalizarán y se llenará una ficha para recopilar la posible información que sus dueños puedan tener. Una vez hecho esto, los originales serán devueltos. Los créditos por la aportación figurarán en la información de cada fotografía.
- Las fotografías recopiladas serán integradas al fondo.

b) Archivo y conservación del fondo fotográfico de Ciudad Mendoza

- Descripción, clasificación y catalogación del fondo fotográfico según las normas internacionales de archivística.
- Restauración de los positivos y negativos con los medios técnicos adecuados.
- Conservación de los físicos del fondo fotográfico en guardas adecuadas para su preservación, tomando en cuenta las condiciones de acidez y humedad de nuestra localidad, así como los daños a los que están expuestos los archivos fotográficos.

c) Difusión del fondo fotográfico.

- Campaña de invitación a la comunidad a se rparte de los resultados obtenidos en el proyecto.

- Realización de una conferencia final presentando os resultados del proyecto y tras la cual se expondrá el material fotográfico en las instalaciones del museo comunitario.
- Creación de un portal en internet en donde se exponga el material fotográfico con la información recopilada como parte conformante del museo comunitario, cuidando mediante mecanismos de protección WEB los derechos de las fotografías y su uso adecuado.

Recursos Materiales:

- Escáner
- Guantes de algodón
- Papel Bond
- Papel fabriano libre de ácido
- Computadora
- Impresora
- Cajas de conservación
- Deshumificadores en sobre
- Lápiz
- Regla
- Navaja Cúter

Recursos Humanos:

- Asistente voluntario para la recepción de fotografías y su digitalización.
- Dos asistentes voluntarios para las campañas.
- Un asistente voluntario para la realización de guardas.

Funciones y actividades:

Además de las funciones contenidas en la metodología y de las actividades, se realizarán las siguientes:

- Gestionar las actividades necesarias para las campañas de recopilación y de difusión del material.
- Compra y preparación del material para cada una de las actividades.

- Coordinación con las personas encargadas del museo para la realización de los eventos correspondientes.

- Redacción de reportes mensuales y bitácora de servicio Social.

Responsabilidades:

- Cumplir con las actividades mencionadas en la descripción del proyecto.

- Salvaguardar el buen estado y buen uso de cada uno de los elementos que integran el fondo fotográfico de Ciudad Mendoza, Ver.

- Brindar el soporte necesario y requerido al fondo fotográfico cuando sea necesario tras la realización y conclusión del proyecto.

Duración del programa:

La duración del programa del servicio social será de 6 meses a partir del 15 de septiembre del 2010 al 15 de febrero del 2011.

Cronograma:

Septiembre	Planeación del programa y sentamiento de bases. Autorización.
Octubre	Campaña de concientización y recolección de material para nutrir el fondo. Recopilación y digitalización de material nuevo.
Noviembre	Recopilación de material. Digitalización de todo el fondo fotográfico. Clasificación.
Diciembre	Archivística. clasificación y ordenamiento del fondo fotográfico. comienzo de guardas y procedimientos para conservación.
Enero	Guardas y conservación de todo el Fondo fotográfico. Establecimiento de la nueva ubicación del fondo dentro del museo comunitario. Breve curso sobre manejo del fondo fotográfico.
febrero	Presentación de resultados y exposición.

Firma del
Prestador de
Servicio Social

Firma del Director, Secretario o
Coordinador del Servicio Social
de la Facultad

Firma del Jefe de
la Dependencia

Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza

Descripción

El Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza tiene la intención de brindar un cuidado y orden necesario a las fotografías que conforman nuestro patrimonio visual histórico, albergadas en el **Museo Comunitario de Ciudad Mendoza**. Parte del material ha sido aportado por familias de nuestra comunidad y se organiza en *fondos* que llevan el nombre de cada familia. Al encontrar nuevas personas en disposición de enriquecer éste proyecto permitiendo la digitalización de nuevo material fotográfico, el archivo se convierte en un proyecto en constante crecimiento.

El propósito vital de éste Archivo defiende y promueve la **conservación y difusión** del material fotográfico. En él se encuentran todas las fotografías de nuestra comunidad y lugares aledaños, con los cuidados necesarios que se describirán más adelante, así como las reglas de archivística aplicadas en ordenamiento dependiendo de cada necesidad.

La forma del archivo fotográfico está sustentada en una fototeca virtual, como estrategia fundamental para la difusión del material. La fototeca contiene digitalizado cada una de las fotografías originales para un manejo más fácil, rápido y preciso. El material original ha sido estabilizado y guardado acorde a las normas archivísticas como se describe más adelante. El Material digital ha sido descrito, ordenado y clasificado igualmente como se describe a continuación, manteniendo múltiples respaldos en distintos formatos de almacenamiento.

Para poder abordarlo, es sumamente recomendable la lectura de este texto para su adecuado manejo y entendimiento.

Principios de manejo del archivo fotográfico:

- **Antes de acceder al archivo fotográfico, deberá leerse y respetarse lo establecido en ésta guía.**
- **Todo manejo del archivo, búsqueda y acceso, deberá realizarse siempre primero en su formato digital, por medio del libro guía o de la fototeca virtual, evitando en la máxima medida posible el acceso a los originales en bóveda.**
- **Cuando sea necesario el acceso a un original, deberá ser siempre con previa autorización de la persona a cargo.**

Características

Características de archivos análogos:

Los archivos originales con los que cuenta el archivo fotográfico de Ciudad Mendoza son predominantemente positivos blanco y negro, en formatos distintos e impresos en distintas técnicas según su fecha de creación y el contexto que les precede, así como los intereses dados en su momento. Existen también internegativos en formato medio (120 mm) que han sido creados para realización de positivos en técnica similar al del original. El archivo tangible cuenta también con algunas fotografías impresas contemporáneamente en proceso tradicional.

Características de Digitalización:

Los originales se digitalizarán para facilitar su manejo en dos formatos distintos, TIFF y JPEG. La primera contiene toda la información sin compresión alguna, por lo mismo su tamaño es muy elevado. Éste archivo es idóneo para publicaciones o trabajos que requieran de gran resolución. El segundo formato, es un archivo comprimido, cuyo bajo peso permite su rápido manejo y movilidad. Éste archivo se utilizará como guía y referencia del archivo TIFF.

Para la digitalización de cada positivo se ha procurado escanear a la máxima resolución que el hardware lo permita sin interpolar. En promedio mantenemos los 2400 dpi a 48 bits de profundidad, escaneando de origen en RGB para conseguir la mayor cantidad de información, guardando el archivo en TIFF.

Cabe mencionar que algunos de los archivos cuya existencia es únicamente virtual, mantienen una calidad insuficiente debido a que sólo se pudo tener acceso a ellos virtualmente, es decir, sin contar con el original para su correcta digitalización.

Cuando la fotografía contenga inscripciones en la parte posterior, se escaneará a una resolución estable (600 dpi) únicamente para la captura de la información, con un nombre seriado al archivo que le de origen.

Características de archivos digitales:

Los archivos digitales, sean de origen o de secuencia, tendrán en común algunas propiedades, mismas que deberán respetarse en la digitalización del material futuro.

Todos los archivos digitales serán almacenados en formato TIFF sin capas y sin compresión, con una profundidad de 8 bits, manteniendo de ser posible los 16 bits. El

perfil de color en escaneo y postproducción será siempre *Adobe RGB 1998*. El tamaño de resolución será de 300 DPI pixeles por pulgada, mismo que deberá cambiarse después del escaneo SIN remuestrear la imagen.

Se recomienda la visualización de los metadatos en software como *Adobe Bridge* o *Adobe Photoshop* para conocer las propiedades en que el archivo fue creado.¹⁰²

El modo de color será siempre RGB, aún cuando la fotografía sea siempre monocroma, para asegurar la mayor información posible en el archivo. La profundidad de color, resolución y cualquier otro aspecto que brinde información del archivo original, deberá ser siempre la mayor posible, según lo permita el hardware de entrada y almacenamiento de que se disponga. El negativo no deberá ser interpolado nunca, salvo en el momento de su impresión, cuando esto fuera necesario.

Una vez manipulada la imagen se ajustará digitalmente hasta conseguir los resultados óptimos, no alterando nunca, y de ninguna manera, su valor testimonial. Únicamente será manipulado el archivo para igualar en máxima medida posible el archivo digital al positivo original.

Características técnicas de archivos destinados a difusión en internet:

Se creará una copia del archivo fotográfico destinada a publicaciones y la página de internet, mismas cuyo fin será su difusión, manteniendo mecanismos de seguridad que limiten en mayor medida posible su mala utilización. Entre éstos mecanismos se contemplan las siguientes características. Las fotografías se remuestrearán a partir del archivo JPEG, minimizando a 15 cm en su lado más largo, con una resolución de 120 DPI y convirtiendo su perfil de color a sRGB, por ser éste el óptimo para publicaciones WEB. La compresión del archivo JPEG será en base estándar a nivel medio (6, photoshop).

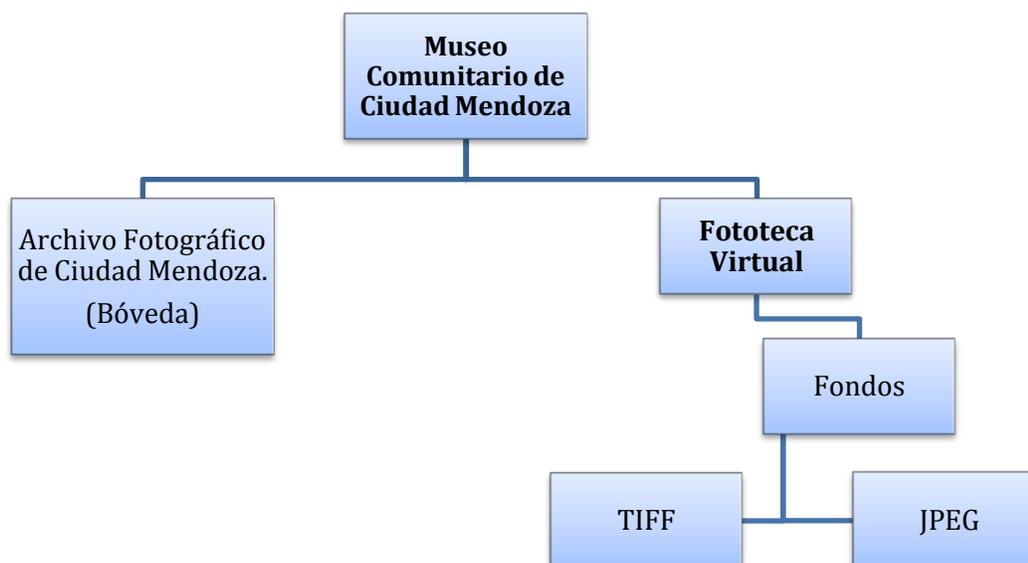
De igual manera, se incrustará un sello de agua en la fotografía con la finalidad de rastreo. El sello de agua será el logo del museo comunitario.

Aquellas imágenes que tengan inscripciones en la parte trasera que se considere fundamental para su apreciación, se publicarán a un costado de la fotografía en el portal.

Organización

A continuación se presenta un esquema de organización del fondo, en el modo es que está constituido.

¹⁰² **NOTA:** Algunos metadatos como la fecha son errados, debido a la mala configuración de la cámara en el momento de la toma, en este caso, obedecer al libro guía. Mismo caso con el escaneo.



El archivo fotográfico de Ciudad Mendoza está dividido en los positivos (tangibles) almacenados debidamente en bóveda para su conservación y los archivos virtuales-digitales organizados apropiadamente en la fototeca virtual:

a) Tangibles (positivos y negativos)

Al ser digitalización de positivos aportados por familias una parte de las fotografías que conforman el archivo fotográfico, muchas de las imágenes de la fototeca virtual no tienen un original en bóveda. La mayor parte de las fotografías en bóveda pertenecen al fondo del museo comunitario de Ciudad Mendoza.

En ellas predominan positivos en blanco y negro impresos en distintas técnicas según el año de creación. En distintos formatos y en distintas condiciones de conservación. Todas han sido estabilizadas y colocadas en guardas para prever en máxima medida posible su deterioro.

Cabe decir que se ha propiciado el mayor beneficio posible para las fotografías utilizando los recursos que tenemos a disposición.

Para facilitar su identificación y su acceso estarán identificadas con su número de inventario como se describe más adelante. El libro guía y la fototeca virtual servirán para conocer el material y contendrán la información necesaria para acceder a los positivos.

b) Intangibles (archivos digitales)

Los archivos digitales estarán organizados en fondos. Por cada Familia, persona o institución que con su aporte enriquezca el archivo fotográfico, se creará un fondo que llevará su nombre, dentro del archivo fotográfico de Ciudad Mendoza. Ésta será la

primera estructura del archivo, aunque habrá múltiples posibilidades de búsqueda, como tema, fecha, lugar, personajes, etc.

Cada archivo dentro de la carpeta que conforme el fondo, llevará como nomenclatura su número de inventario.

El número de inventario se conformará de la siguiente manera:

Iniciales del fondo al que pertenece en mayúsculas + número de fila en libro (tres cifras)

Ejemplo: de una fotografía del *Fondo Oscar Rodríguez Báez*

FORB013

En el caso de que las fotografías contengan inscripciones en su parte trasera, ésta será también digitalizada a una resolución menor y agregada al archivo digital, llevando el mismo número de inventario mas una letra "**b**"

FORB013 + b

Los archivos digitales estarán almacenados en distintos medios como DVDs, Discos Duros, memorias Flash, etc. para asegurar su resguardo. Como se mencionaba anteriormente, habrá dos carpetas por cada fondo. Una en JPEG y otra en TIFF.

Libro guía y catalogación.

Para mantener un orden en las fotografías y facilitar su clasificación, así como el fácil manejo de información de cada una de ellas, estará a disposición un libro guía con el cual se deberá acceder en primera instancia al fondo. El libro estará creado en un documento Excel que se actualizará, al igual que todos los documentos, con cada nueva versión del software.

Para todas las fotografías del archivo fotográfico se creará un *libro*, que a su vez contendrá *hojas* con el nombre de cada fondo. En ellos, estarán las fotografías con toda su información como se describe adelante.

El libro estará en formato digital en cada uno de los respaldos, fuera de las carpetas. También se imprimirán ejemplares para las personas que estén a cargo del manejo del material fotográfico en el museo.

Los datos que contendrá el libro guía son:

a) imagen guía

Se trata de una imagen en miniatura que servirá de referencia inmediata para identificar la fotografía. A partir de ella y hacia la derecha se llenarán todos los campos indicados a continuación. La fila que utilice esta imagen será el elemento que figurará al final del número de inventario.

b) número de inventario

El número alfanumérico de inventario se escribirá en el nombre del archivo de la fotografía. Incluye las iniciales en mayúscula del fondo al que pertenece + tres dígitos numéricos de la fila en la cual figura en el libro guía.

c) título

Se asignará un título a cada fotografía que sea conciso y acorde a lo que se observa en la fotografía, pretendiendo ser lo más neutral posible.

d) Autor

Si se conoce, incluiremos en éste campo el nombre del fotógrafo o estudio encargado de realizar la fotografía.

e) fecha

Especificará la fecha en que la fotografía fue tomada. El orden será día/mes/año. Si la fecha se desconoce el campo se quedará vacío. si solo se conoce uno o dos de los tres campos se quedará vacío únicamente el desconocido.

f) Lugar

Especificará el lugar en donde fue tomada la fotografía. Únicamente se asignará éste campo cuando se tenga certeza del lugar, en caso contrario se quedará vacío.

g) tema

Se incluirán palabras clave para identificar el tema principal de la fotografía.

h) Género

Asignaremos en éste campo el género de la fotografía. Por ejemplo, retrato, paisaje, desfiles, etc.

i) Datos técnicos de origen

- **Formato**
- **Técnica**
- **tamaño**

Especificará el formato que dio origen a la imagen, sea análogo o digital. La técnica utilizada (soporte, película, tamaño de formato, etc.) y el tamaño de fotograma o archivo.

Ejemplos:

Análogo	Película B/N 120 mm sistema de zonas	6 x 17 cm.
Digital-escaneo	RGB a 14 bits 1200 dpi	900 x 1440 pixeles

Digital	Internegativo digital	1220 x 1220 pixeles
Análogo	Positivo B/N	8 x 10 pulgadas

j) impresiones en bóveda

- **número de ejemplares**
- **clave técnica**
- **tamaño**
- **estado de conservación**

En esta columna se detallarán los datos de las impresiones existentes en la bóveda, las cuales se identificarán con el número de inventario en su guarda. Los campos a llenar son los siguientes:

Número de ejemplares.- que numerará las impresiones existentes de la misma imagen.

Clave técnica.- que consiste en una clave numérica generalmente de cuatro dígitos para reconocer la técnica de impresión y el tamaño. Para esta clave se tomará en consideración el estándar del sistema clasificatorio del *International Museum of Photography and Film de Rochester, NY*. Que funciona de la siguiente manera:

En los anexos hay dos tablas de las cuales se tomarán estos datos. Una es la **lista de procesos fotográficos** de impresión, que consiste en una codificación de dos números (o tres) que describen un proceso de impresión. Esto conformará nuestros primeros dígitos de la clave técnica.

La segunda tabla es de **codificación del formato en las piezas fotográficas** tomada también del mismo lugar. Consiste en una codificación internacional para conocer mediante dos dígitos el tamaño de la impresión. Esto conformará nuestros dos últimos dígitos de la clave técnica. Ambos se dividirán mediante un guión.

Ejemplo de un paladio tamaño 11 x 14 pulgadas: **45-07**

Tamaño.-

Indicará el tamaño aproximado en pulgadas del documento en bóveda.

Estado de conservación.-

Especificará el estado en que se conserva el original, entre muy deteriorado, estable, óptimo.

Ejemplo completo:

Número de ejemplares	Clave técnica	Tamaño	Estado de conservación
2	45-07	8 x 10	deteriorado
1	45-04	Negativo 35 mm	estable
1	41.2-07	4 x 6	óptimo

k) digitalizado

-JPEG

-TIFF

Especificará con una **X** si la fotografía cuenta con un digitalizado en resolución alta y/o baja.¹⁰³

l) Negativo

-Original

-inter

Especificará si la fotografía cuenta con un negativo, sea original o internegativo. De contar con un negativo, se pondrá el formato del mismo.

m) Inscripción Trasera

Contendrá la transcripción exacta de inscripciones posteriores en la fotografía, respetando en su totalidad el escrito.

n) descripción

Se realizará una descripción de la fotografía tomando como base la información que proporcione el dueño de la fotografía. Misma que podrá complementarse con personas que conozcan y demuestren información fidedigna sobre la fotografía. Así mismo, se tendrá la supervisión y el apoyo histórico del Dr. Bernardo García Díaz, indicando los personajes o situación que aparecen en ella, lugares, los elementos incluidos, situación histórica, anécdotas relevantes, y toda información que se considere valiosa y necesaria.

o) anotaciones

Se realizarán anotaciones importantes de la fotografía, como datos pendientes, orden pendiente, si está prestada en alguna exposición o persona, si requiere algún

¹⁰³ Cuando se trate de archivos digitales, se anotarán las letras **AD** de archivo digital, teniéndose la resolución de origen y la resolución baja.

cuidado especial, si se ha incluido en alguna publicación, etc. Los datos incluidos aquí, a diferencia de la descripción, son únicamente administrativos.

Almacenamiento y cuidados

Todo archivo tendrá un cuidado a la hora de ser almacenado, sea impresión o el original. Deberán seguirse ciertos parámetros archivísticos para los cuales se recomiendan las lecturas de la bibliografía. **Toda manipulación de cualquier archivo físico deberá hacerse siempre con guates de algodón**, para evitar dejar marcas como las huellas digitales o residuos de acidez.

Archivo digital

Para todos los archivos digitales se deberá mantener algunos parámetros, como es el caso del formato de archivo, que por su fiabilidad será **TIFF** sin capas. **Únicamente para las digitalizaciones a baja resolución** utilizaremos JPEG, por su gran capacidad de manejo. Tanto las fotografías como los documentos digitales deberán ser actualizados frecuentemente con los nuevos software que aparecen en el mercado. Los archivos deberán manipularse en la menor medida posible, y para cada uso se creará una carpeta especial (impresión, publicación, etc.), sobre la cual se podrá intervenir, **nunca** sobre el archivo de base.

Para almacenar todos estos documentos utilizaremos dos tipos de hardware, el primero de ellos será un **Disco Duro externo** en el que encontraremos el total del fondo organizado según se ha indicado. Este disco duro deberá mantenerse en un estuche rígido y que permita controlar la humedad como más adelante se indica. Manteniendo deshumificadores en sobres dentro de él. Preferentemente deberá estar aislado de la luz y cerrado herméticamente para prevenir cualquier ataque biológico.

La segunda forma de almacenamiento será mediante DVD's de una sola capa y de la más alta calidad. Deben venir en caja plástica, misma en donde se almacenarán como primera guarda. El modo de grabación deberá ser el más lento para permitir la mejor calidad (2X, 3X, 5X) y deberemos cuidar que el hardware con que se realice la grabación sea común y que el archivo pueda leerse fácilmente en cualquier otra computadora.

Como se ha mencionado anteriormente, las fotografías ordenadas cronológicamente serán almacenadas en un DVD por cada año. Si la carpeta de un año superara la capacidad de almacenamiento de un DVD se dividirán las subcarpetas en cuantos discos como sea necesario, indicando las partes que lo conforman. Por ejemplo 2008-1 de 5

Para las fotografías ordenadas por serie, se utilizará un DVD por cada una de ellas, dividiendo el material en más DVD's si fuera necesario como en el caso anterior, indicando también sus partes. Ejemplo: AngelSleep 1 de 2

Los discos **NO** deben ser rayados ni etiquetados para su identificación. **Únicamente** se etiquetarán o escribirá **sobre las cajas** plásticas que los contengan.

Los discos serán almacenados en una caja con las mismas condiciones que el disco duro. Una caja que permita el contenido total del fondo en DVD's y que esté aislada de la luz e impida la entrada a insectos y demás agentes biológicos que puedan

afectarlos. Dentro de la caja habrá los sobres deshumificadores que hagan falta según el tamaño de la misma.

Todos los discos ópticos deberán ser reemplazados en un lapso no mayor a 5 años, para prever la pérdida de información. Así mismo, deberán ser actualizados según el mercado. Se deberá **Migrar** a otro medio cuando este sea dominante procurando siempre asegurar el archivo de la existencia de hardware de lectura.

La limpieza de un Disco óptico deberá ser mínima, al igual que su manejo. De ser necesario debe realizarse del centro hacia fuera, como marcando su radio, nunca en forma de círculo. Se utilizará preferentemente el archivo de mano (el que está almacenado en la computadora) o en su caso el disco duro, aunque es recomendable que los discos ópticos sean supervisados una vez al año.

Existirá por lo menos un **archivo de seguridad**, el cual deberá estar en un lugar distinto a donde se conserva el total del archivo y con el cual se deberán tener las mismas precauciones. Esto con la finalidad de preservar el archivo tras un incendio o inundación. Este puede ser en DVD's o en un disco duro externo, que contengan de igual manera el total de los archivos digitales.

Archivo análogo

Los archivos tangibles, como es el caso de las impresiones y los negativos, requieren de ciertos cuidados que se describen a continuación, así como el modo en que están almacenados.

Respetando el orden del fondo, las fotografías serán almacenadas según su orden previamente establecido.

Las fotografías impresas se almacenarán en una primera guarda de papel con un PH neutro, libre de ácido. Identificado por su número de inventario escrito con lápiz de carbón antes de guardar la fotografía.

Todas las fotografías, tanto en orden cronológico como serie serán almacenadas en cajas de polipropileno. La caja deberá estar aislada de la luz y de los agentes biológicos que puedan afectar. Dentro de ella deberá haber un sobre deshumificador, que permitirá crear un micro ecosistema con las condiciones ideales. Las fotografías deberán quedar horizontalmente, apilando únicamente las cajas que garanticen no perjudicar los archivos.

El conjunto de fotografías por año se almacenarán en una o más cajas de polipropileno, dependiendo del tamaño de la impresión y de la cantidad.

Negativos

Los negativos análogos, como digitales, disponen de igual manera de cuidados especiales.

Los negativos análogos deberán ser almacenados en guardas de papel libre de ácido en una primer guarda, en forma de acordeón cuando sean 35 mm o medio formato, agregando cada tira en un espacio. Cuando el tamaño del negativo sea superior, se

deberá realizar una guarda especial que cubra al negativo con cuatro pestañas a tamaño completo y el fondo. Es decir, un pliego de papel libre de ácido del tamaño del archivo de cuyos lados salga una pestaña que lo abrace y cubra en su totalidad.

Estos negativos deberán ser almacenados en una segunda guarda de papel también libre de ácido de mayor grosor.

Para los negativos digitales se tomarán los mismos cuidados que con las fotografías impresas, al no ser estos el origen. Únicamente bastará con una guarda normal de papel libre de ácido a su tamaño y que lo cubra por los cuatro lados.

Los papeles que se utilicen deberán ser lisos, **sin textura**. Para evitar marcas en el negativo.

En el caso de los negativos análogos o de origen de 35 mm y formato medio, se guardarán en su primera guarda de acordeón en papel libre de ácido y en una segunda con este mismo papel de mayor grosor, en una caja exclusiva para negativos.

En el caso de existir negativos más grandes, éstos deberán guardarse de manera horizontal y con guardas que los cubran por los cuatro lados como los descritos anteriormente. Su almacenamiento será de igual manera en cajas exclusivas. De ser posible y siempre y cuando garantice su buena condición, podrá ser la misma caja encargada de guardar los negativos de menor tamaño.

Condiciones de almacenamiento

Para garantizar el buen estado de los documentos del fondo, es necesario seguir ciertas medidas de preservación y conservación en su totalidad, mismas que son recomendadas en archivística y de las cuales puede obtenerse información más específica en la lectura de la bibliografía.

En nuestro caso y en coherencia y realidad con los recursos de los cuales disponemos, se realizan las medidas posibles únicamente como una medida preventiva. Al ser el fondo de nueva creación todas las piezas se encuentran en un perfecto estado, sin deterioro evidente.

Como recomendación, se propone el cuidado de los siguientes factores para su preservación:

a) Temperatura

El cuidado de la temperatura es elemental para la buena conservación de las fotografías y los negativos. Junto con la humedad relativa, es un factor indispensable a cuidar. La temperatura recomendada para la estancia del archivo fotográfico es de 16 grados centígrados, pudiendo ser inferior. Debe procurarse evitar cambios bruscos de temperatura en el fondo, pues es esto lo que más daño provoca.

b) Humedad

Al igual que la temperatura, la humedad es un factor importantísimo para la preservación de las fotografías. Esta debe ser constante, puesto que las variaciones generan gran daño en los documentos. La humedad relativa recomendada es entre el 30 y el 40 %

c) **Acides**

La utilización de papeles libres de ácido es importante para conservar las fotografías. Realizar las guardas con papel de PH neutro ayudará a preservar las imágenes por más tiempo. De igual manera es recomendable hacer pruebas esporádicamente con tiritas que midan el nivel de acides sobre los documentos, para verificar que se encuentran en buen estado

d) **Luz**

La ausencia de luz en las fotografías es vital, ya que los rayos ultravioleta generan gran daño en las tonalidades. Sin embargo, es fácil eliminar este problema con las cajas de polipropileno, al ser negras y que evitan el paso de la luz.

e) **Agentes contaminantes**

Un riesgo latente en el almacenamiento es la presencia de agentes contaminantes, que pueden ser químicos o biológicos. Para evitar lidiar con agentes químicos es necesario limpiar el espacio del fondo únicamente con una tela humedecida, sin agentes de limpieza que puedan perjudicar el material. Para evitar agentes biológicos como es el caso de los insectos habremos de cuidar sellar las cajas de almacenamiento para impedirles el paso. Mantener limpio el espacio del fondo es también muy importante para alejar la presencia de insectos.

f) **almacenamiento**

El lugar en donde se almacenen las fotografías no deberá ser de madera, pues este material es muy propicio a los ataques biológicos. Preferentemente el metal con pintura de horno, sin esmaltes que desprendan gases que puedan dañar las imágenes, es recomendable para su buena conservación. De la misma manera estantes de concreto acondicionados específicamente para el almacenamiento resultan adecuados. En todos los casos, deberá procurarse que el lugar sea frío pero seco, oscuro y alejado de cualquier posibilidad de daño a las fotografías.

Bibliografía

- **Normas Catalográficas.** Sistema Nacional de Fototecas del INAH. *Paula Alicia Barra Moulain.* 2005
- **Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior.** Benemérita universidad autónoma de puebla. Universidad Autónoma de México. Gustavo Villanueva Bazán.
- **Aplicación del principio de procedencia. Proceso de trabajo.** Archivo general de la nación. Coordinación de archivos históricos. 1999
- **Reflexiones Archivísticas. ...del documento al testimonio.** Jorge Nacif Mina. Academia Mexicana de archivos históricos. 1995
- **Los procesos fotográficos históricos.** María Fernanda Valverde Valdés. Archivo General de la nación.

- **Manual de diagnóstico de conservación en archivos fotográficos.** Archivo general de la nación. Guilherme Fracornel. Consuelo Méndez Tamargo. Fernanda Valverde Valdés.
- **Consejos Básicos.** Editorial Marco polo, S.A de C.V.

Editorial Marco Polo. Tienda especializada en productos de archivo y conservación.
www.edmarcopolo.com

Anexos

Listado de procesos fotográficos

01 Positivo a la Albúmina	
02 Woodburytype	41.6 otro
03 Ambrotipo o Melanotipo	42 Impresión al aceite
04 Autocromo	43 Impresión de transferencia al aceite
05 Impresión de gelatina de autorrevelado (POP)	44 Opalito
06 Impresión de bromóleo	45 Impresión de paladio
07 Calotipo (Negativo de papel encerado)	46 Pannotipo
08 Papel Salado	47 Fotorrelieve
09 Colotipo (fotomecánica)	48 Fotograbado
10 Impresión de color carbon-print	49 Grabado Fotogénico
11 Impresión de carbón en color	50 Fotolitografía
12 Cromolitografía	51 Impresión de platino
13 Aristotipo (Impresión en Colodión)	52 Plomotipo
14 Caliotipo (Impresión Van Dyke)	53 Serigrafía
15 Impresión cromógena (papel de gelatina y tintas, dura trans o cibachrome)	54 Archivo digital (cd, dvd, vcd)
15.1 papel de gelatina y tintas	54.1 cd
15.2 duratrans o cibachrome	54.2 dvd
15.3 otro	54.3 vcd
16 Impresión de color sin acopladores de color incorporado	54.4 otro
17 Impresión de color: colores blanqueados	55 Simpalmografía
18 Cianotipo	56 Transparencia en color con acopladores de color incorporado
19 Daguerrotipo	57 Transparencia en color sin acopladores de color incorporado
20 Impresión con transferencia de colorantes	58 Transparencia: gelatina sobre vidrio
21 Impresión electrostática	59 Transparencia: gelatina sobre película de seguridad
22 Impresión electrostática por transferencia	60 Transparencia: película de litografía
23 Grabado	61 Transparencia de pigmentos sobre vidrio
24 Ferrotipo o Estañotipo	62 Transparencia en colodión
25 Impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada)	63 Transparencia de color Ines
25.1 plata/gelatina	64 Transparencia de color blanqueado
25.2 plata/gelatina entonada	65 Transparencia de color pinacrome
25.3 plata/gelatina manipulada	66 Transparencia Diazo
25.4 otro	67 Impresión Van Dyke Brown
26 Impresión a la goma bicromatada	68 Impresión Verifax
27 Heliotipo	69 Matriz Verifax
28 Holograma	70 Fotoescultura
29 Plata Lippman	71 Transparencia: gelatina sobre película de nitrato
30 Impresión de Hess-ines	72 Fotomecánica Medio-tono (Half-tone)
31 Kallotipo	73 Dibujos
32 Litografía Directa	74 Aquatinta (proceso de talla dulce)
33 Litografía Offset	75 Archivo en cinta magnética (vhs, betacam, 8 mm, hi 8)
34 Multiproceso	75.1 vhs
35 Negativo de colodión sobre vidrio	75.2 betacam
36 Negativo de color	75.3 8mm
37 Negativo gelatina sobre vidrio	75.4 hi 8
38 Negativo de película de nitrato	75.5 otro
39 Negativo de papel	76 Película cinematográfica (16 mm, super 16)
40 Negativo de película de seguridad	76.1 16 mm
41 Impresión de salida digital (láser, inyección de tinta, iris, piezografía y acetato)	76.2 super 16
41.1 láser	76.3 35 mm
41.2 inyección de tinta	76.4 otro
41.3 iris	77 Video digital (digital 8, mini dvd, dvd)
41.4 piezografía	77.1 digital 8
41.5 acetato	77.2 mini dv
	77.3 dvd
	77.4 otro

Codificación del formato en las piezas fotográficas

- 01** hasta 35mm
- 02** hasta 5.1 X 7.6 cms (2 X 3 pulgadas)
- 03** hasta 10.2 X 12.7 cms (4 X 5 pulgadas)
- 04** hasta 12.7 X 17.8 cms (5 X 7 pulgadas)
- 05** hasta 15.2 X 22.9 cms (6 X 8 pulgadas)
- 06** hasta 20.3 X 25.4 cms (8 X 10 pulgadas)
- 07** hasta 28.0 X 35.6 cms (11 X 14 pulgadas)
- 08** hasta 40.5 X 51.0 cms (16 X 20 pulgadas)
- 09** mayores de 40.5 X 51 cms
- 10** incluye formas no rectangulares

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Aguayo et al. (2002), *Revelando el rollo* (Los usos de lo visual en la investigación social). México: Instituto Mora/CONACYT, 47 minutos.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

Bonfil Batalla, Guillermo. «Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados.» En *El Patrimonio Nacional de México, v. I*, de Enrique Florescano, 28-56. México, D.F.: FCE/CONACULTA, 1997.

Chakrabarty, Dipesh. «La historia subalterna como pensamiento político.» En *Estudios postcoloniales. Estudios fundamentales*, de Sandro (comp) Mezzandra, 145-166. Madrid: Traficante de sueños, 2008.

Chakrabarty, Dipesh. «Una pequeña historia de los estudios subalternos.» En *Repensando la subalternidad. Miradas críticas sobre/desde América Latina*, de Pablo Sandoval, 25-52. Lima: ENVIÓN/Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Chatterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Traducido por Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008.

Concha, Waldemaro, José Fuentes Gómez, y Magnolia Rosado Lugo. «La importancia de los archivos fotográficos en el siglo XXI ante una cultura visual.» En *Estudiando Imágenes. Miradas múltiples*, 93-110. México: Publicaciones de la Casa Chata- CIESAS, 2011.

«Conferencia mundial sobre las políticas culturales, Reunión de la UNESCO.» México: UNESCO, 1982.

DeCarli, Gerogina. *Un museo sostenible. Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San Jose, Costa Rica: UNESCO, 2006.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo : una impresion freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

Díaz, Bernardo García. «Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, Veracruz.» *Gaceta de museos* (CONACULTA-INAH), n° 21-22 (enero-junio 2001): 62-63.

Dominguez, Turriza Marylin. «Blanco y Negro, Imágenes: una experiencia en el rescate de fondos fotográficos familiares.» *Revista Blanco y Negro, Imágenes* (INAH-Campeche), 2008: 6-

- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Ed. Mutaciones, 2003.
- Florescano, Enrique (coord). *El Patrimonio Nacional de México*. Vol. II. México, D.F.: FCE/CONACULTA, 1997.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI, 1970.
- García Gutiérrez, Antonio. «Localizar la memoria.» *Revista científica de información y comunicación*, nº 6 (2009): 85-112.
- García Sandoval, Ivett M. «La importancia de las fuentes visuales para la historia de la península de Yucatán.» En *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, de Victoria [coord] Novelo, 49-72. México: Publicaciones de la Casa Chata- CIESAS, 2011.
- García, Ayuardo Clara. «Historias de papel: los archivos en México.» En *El Patrimonio Nacional de México*, de Enrique (coord) Florescano, 241-266. FCE/CONACULTA, 1997.
- García, Díaz, Bernardo. «Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, Veracruz.» *Gaceta de museos* (CONACULTA-INAH), nº 21-22 (enero-junio 2001): 62-63.
- Guash, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Gutiérrez. *Directorio de Archivos Fototecas y Centros Especializados en Fotografía*. México: Centro de la imagen-CONACULTA, 2001.
- Imágenes del ayer*. Campeche: Gobierno del Estado de Campeche, Instituto de Cultura de Campeche, Ayuntamiento de Campeche, 2003.
- Kertzer, David. *Ritual, politics and power*. EUA: Yale University, 1988.
- Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia publicada en el Diario Oficial de la Federación, viernes 3 de febrero de 1939*.
- Julieta Martínez y Fernando Aguayo, “Lineamientos para la descripción de fotografías” en Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (coord.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, Instituto Mora, México, 2011.
- Mercado, Georgina Flores. «Comunidad, individuo y libertad. El debate filosófico-político sobre una triada (pos)moderna.» *TRAMAS 34. Subjetividad y procesos sociales* (UAM-X), 2011: 15-46.
- Morales, Teresa y Camarena, Cuauhtemoc. «Los museos comunitarios y organización indígena en Oaxaca.» *Gaceta de museos, Órgano informativo del Centro de documentación Museológica*, 1997: 14-19.

- Mraz, John. *Looking for Mexico. Modern Visual culture and National Identity*. Estados Unidos de Norteamérica: Duke University Press, 2009.
- Mraz, John. «Una historiografía crítica de la historia gráfica.» En *Ensayos sobre historia gráfica. Cuadernos de trabajo. No. 22*, 5-17. Puebla: ICSYH, 1996.
- Mydin, Iskander. «Imágenes históricas, públicos cambiantes.» En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, de Juan (ed.) Naranjo, 196-204. España: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducido por Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile,: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- Naranjo, Juan (ed). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. España: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Novelo, Victoria [coord.], *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, Publicaciones de la Casa Chata - CIESAS, México, 2011.
- Pinney, Christopher. «Anotaciones desde la superficie de la imagen, fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula.» En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, de Juan (ed.) Naranjo, 281-302. España: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Prats, Llorenç. «Concepto y gestión del patrimonio local.» *Cuadernos de Antropología Social*, n° 21 (2005): 17-35.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Argentina: FCE, 2008 [2000].
- Roca, Lourdes. «Imágenes e investigación social desde la Ciudad de México en (coord), ..» En *Miradas a la ciudad desde la comunicación y la cultura*, de Tanius (coord) Karam, 205-226. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005.
- Shopes, Linda. «Más allá de la trivialidad y la nostalgia: Contribuciones a la construcción de una historia local.» En *Historia Oral*, de Jorge Aceves Lozano, 243-253. México: Instituto Mora/UAM, 1993.
- Uribe, Eguiluz, Mayra, *Una aproximación a la Compañía México Fotográfico y la promoción del turismo a finales de los años veinte*, tesis de maestría, UNAM, México, 2011.
- Valtierra, Pedro (coord). *Un álbum familiar de Zacatecas*. México: FCE-Instituto

Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010.

Verduchi, Enzia (coord.). *Campeche. Celebración de la memoria*. Campeche: Gobierno del Estado de Campeche, México., 2010.

Zambrano, José Antonio. «El Archivo Fotográfico de Tepeji del Rio.» En *Arcanos hidalguenses*, de Enrique Rivas Paniagua y Torres Evaristo Luvían (coords), 157-160. Hidalgo, México: UAEH, 2005.

HEMEROGRAFÍA

«÷ Letras, Órgano informativo de la Comunidad Artística de Campeche.» n° 28 (1997).

Aparicio, Gregorio, “Fototeca del Táchira. Importancia de la memoria fotográfica municipal”, en Museos N°. 11, Venezuela, 2012, 20-25 pp.
[<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3929928>] Consultado el 20 de junio de 2012.

Esquivel Campos, Alfonso. «Presentación.» Blanco y Negro. Imágenes, n° 11 (2008): 1-5.

Esquivel, Alfonso. «Blanco y Negro, Imágenes: una experiencia en el rescate de fondos fotográficos familiares.» Blanco y negro, imágenes (INAH-Campeche), n° 11 (2008): 1-5.

Pérez Ruíz, Maya Lorena. «Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes.» Diario de campo, Nueva Época (INAH), n° 7 (enero-marzo 2012): 4-82.

PONENCIAS

Saucedo Villegas, Juan Carlos. «Blanco y Negro, Imágenes: una experiencia en el rescate de fondos fotográficos familiares. Ponencia presentada en el XIV Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural. “La fotografía, imagen y materia”.» Oaxaca, 30 de mayo de 2006.

LEYES

«Conferencia mundial sobre las políticas culturales, Reunión de la UNESCO.» México: UNESCO, 1982.

«Resoluciones Recomendaciones.» *Actas de la Conferencia General 17a reunión París*. París: UNESCO, 1972.

DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES,
Conferencia mundial sobre las políticas culturales, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982, UNESCO, 1973, Bélgica.

http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Ley Organica del Instituto Nacional de Antropologia e Historia publicada en el Diario Oficial de la Federación, viernes 3 de febrero de 1939.

SITIOS WEB

Programa Nacional de Museos comunitarios INAH-DGCP. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=3540351&id_seccion=694268&id_subseccion=303929.

INAH. *Fototeca INAH.* 2012. <http://www.fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>(último acceso: 12 de junio de 2012).

ENTREVISTAS

Entrevista Juan Carlos Saucedo por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de febrero 2012.

Entrevista Marilyn Domínguez Turriza por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 23 de febrero 2012.

Entrevista Alan Morgado, Tzutzumatzin Soto, Ciudad Mendoza, Veracruz, 26 de mayo 2012.

Entrevista Manuel Alcocér Bernés, por Tzutzumatzin Soto, Campeche, Campeche, 15 de junio 2012.