

# **INSTITUTO CULTURAL HELÉNICO**



## **PARA LEER EL TIEMPO:**

VALORACIÓN DEL DETERIORO DE LA IMAGEN.  
EL CASO DEL ÁLBUM PERSONAL DE EZEQUIEL A. CHÁVEZ

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA  
EN ARTE: ANÁLISIS Y DECODIFICACIÓN DE LA  
IMAGEN VISUAL.**

**Con acuerdo de validez oficial otorgado por la SEP  
No. 974414 (12-11-97)**

**PRESENTA**

**SANDRA PEÑA HARO**

ESTA TESIS HA SIDO DIRIGIDA POR  
MTRA. MARÍA EUGENIA MILITELLO MARTÍNEZ

**MÉXICO, D.F.**

**2006**

*Lo que convierte a la fotografía en una extraña invención con consecuencias imprevisibles- es que su materia prima fundamental sea la luz y el tiempo.*

John Ber



## INTRODUCCIÓN

### **CAPÍTULO 1. La imagen fotográfica, su deterioro y su inserción en la teoría de la restauración**

---

- 1.1 Características de la imagen fotográfica.
- 1.2 Definición del deterioro y su inserción en la teoría de la restauración.

### **CAPÍTULO 2. Características generales del álbum fotográfico de Don Ezequiel A. Chávez**

---

- 2.1. Características del álbum fotográfico
  - 2.1.1. Página
  - 2.1.2. Descripción
  - 2.1.3. Autor
  - 2.1.4. Técnica
  - 2.1.5. Formato
  - 2.1.6. Deterioro
  - 2.1.7. Imagen

### **CAPÍTULO 3. La influencia del deterioro en la valoración de las imágenes del álbum fotográfico de Ezequiel A. Chávez**

---

- 3.1. Contenido
- 3.2. Características técnicas

3.3. Técnica de manufactura

3.4. Deterioro

## **CAPÍTULO 4. Tratamiento del deterioro en las imágenes fotográficas**

### **CONCLUSIONES**

### **APÉNDICE**

### **BIBLIOGRAFÍA**

# Introducción

---

**L**A IMAGEN FOTOGRÁFICA aparece como una rebanada, como un corte único de un espacio-tiempo, que es seleccionado y plasmado en una película, para conservarlo y preservarlo de su propia pérdida, arrancarlo de la fuga que lo hubiera conducido a la disolución.<sup>1</sup> La fotografía captura a su referente y lo lleva consigo, de forma tal que al mirarla lo que se aprecia no es la imagen, sino el instante arrancado al tiempo.

Esta unión entre la fotografía y su referente los marca con la misma inmovilidad/movilidad, amorosa o fúnebre:<sup>2</sup> la imagen será receptora de los sentimientos que se tienen hacia el referente y sufrirá el trajín del tiempo de quien la posee, traducido en dobleces, rayones, roturas, amarillamiento, entre otras.

Así, el objeto fotográfico contendrá no sólo el tiempo que su imagen capturó, sino también aquel que lo vio recorrer lugares y épocas, ser objeto de aprecio y abandono, hasta llegar a nuestras manos. Al mirar una fotografía miramos no sólo un tiempo, sino también nos es posible leer toda una época; su imagen refleja no sólo la intención del fotógrafo al momento de la toma, sino también de todas las miradas que lo observaron y las manos que lo conservaron, lo arrumbaron en sótanos, lo guardaron en cajas, lo expusieron en portarretratos o lo pegaron en álbumes.

Los álbumes fotográficos contienen imágenes de la historia de los integrantes de un núcleo familiar, registran los eventos más significativos en la vida social del individuo, desde el nacimiento, el bautizo, la primera comunión, la graduación, el casamiento, nacimiento de los hijos, entre otros. Son la práctica más común en la fotografía familiar y no sólo incorporan fotografías, sino muchas veces incluyen mechones de cabellos, invitaciones, recuerdos y anotaciones.

---

<sup>1</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1999, [Comunicación 20], p. 149.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992, [Comunicación 43], p. 32-33

Esta fuente de recuerdos tangibles, receptora de sentimientos, está sujeta a manipulación continua y a modificaciones frecuentes que, poco a poco, generan daños plausibles a simple vista. Es común encontrar imágenes cortadas, tachadas, rayoneadas e inclusive, eliminadas.

Además de los daños cotidianos generados a través de la manipulación y guarda de los objetos, existen otros provocados por sus materiales y técnica de manufactura, que pueden proporcionar información sobre su origen. Ambas formas de deterioro pueden ser interpretadas a partir de un análisis efectuado desde diversos ángulos de lectura del objeto fotográfico como: el formal, semiótico, sociológico, psicológico, etc., a estas formas de análisis empleadas comúnmente puede agregarse el estudio del deterioro presente en las imágenes fotográficas que proporcionará información sobre su uso, su origen e intencionalidad.

En este sentido, las primeras noticias en torno al deterioro de las fotografías fueron registradas en el siglo XIX, cuando las imágenes de plata aún constituía una tecnología reciente; se tienen registros que señalan que, desde la década de 1840, era evidente el rápido desvanecimiento que experimentaban las imágenes, por lo que a partir de la década de los cincuenta comenzó a crecer el interés por encontrar soluciones a los problemas de permanencia de la imagen.

El desvanecimiento fue quizá uno de los primeros cambios detectados, sin embargo, el objeto fotográfico es susceptible de muchas formas de alteración que afectan la lectura de la imagen, como es el caso del amarillamiento, de la formación del espejo de plata, el desvanecimiento, las rasgaduras, los dobleces, las manchas, los faltantes, entre otros. Los cambios y modificaciones al objeto original reciben el nombre de deterioro que, desde el punto de vista de la conservación y restauración, puede definirse formalmente como cualquier cambio físico o químico en la condición o aspecto del objeto original, como consecuencia de las modificaciones en las características de los materiales constitutivos y/o de la técnica de manufactura, así como a su permanencia en condiciones de almacenaje adversas o por una manipulación inadecuada. Cada fotografía tendrá un deterioro característico que hablará de si misma: de su técnica de manufactura, de la época en que fue generada, de la forma en que ha sido manipulada y de las condiciones en que fue almacenada.

Para el conservador el interés primordial en la observación e investigación de los mecanismos de degradación reside en la determinación y aplicación de técnicas que prevengan y reduzcan su velocidad, con la finalidad de prolongar el tiempo estimado de vida, con un mínimo de alteraciones físicas y químicas; así pues, los principales estudios sobre el tema han centrado su atención en las causas que lo generan, los mecanismos por los cuales se llevan a cabo y apuntan directrices para reducir su velocidad. En este sentido, son pocas las investigaciones cuyo objetivo principal consiste en reflexionar sobre las actividades de conservación y restauración que se realizan en un objeto,<sup>3</sup> considerando el impacto que este tipo de tareas pueden tener en la integridad y valoración del objeto.

Algunas de las investigaciones en esta línea han generado teorías que permiten la aplicación de conceptos y valores fundamentales, al momento del reconocimiento de una obra con miras a su conservación y restauración, como son el concepto de la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la artisticidad,<sup>4</sup> el de la instancia histórica que refleja su aparición como producto humano en un cierto tiempo y lugar<sup>5</sup> y de la instancia funcional, determinada por el uso.

Aun menos frecuente, es el desarrollo de estudios que aborden la importancia de la degradación como un medio para conocer la historia del objeto y que, desde esta perspectiva, se aproximen al objeto a restaurar. El deterioro puede constituirse como una valiosa fuente de información sobre el transcurrir del objeto en un tiempo y espacio determinados, permite leer el tiempo en la obra y conocer

Este “equilibrio en que terminan por asentarse los materiales”,<sup>6</sup> mejor conocido con el término de pátina, constituye el mayor acercamiento a la valoración del deterioro como parte constitutiva de una obra, sin embargo, vale la pena mencionar que el término es empleado en otro tipo de obras como son la pintura, la escultura y los objetos metálicos que, durante el proceso de deterioro, producen un estrato relativamente fácil de identificar. Por ende, la pátina designa solamente aquella modificación que aporta una

---

<sup>3</sup> Entre éstas se puede citar el trabajo de Césare Brandi, *Principios de la teoría de la restauración*; Humberto Baldini, *Teoría de la restauración y unidad de metodología*; González-Varas, Ignacio, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*; Rebeca Alcántara, *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Césare Brandi*.

<sup>4</sup> Césare Brandi, *Principios de la teoría de la restauración*, México, INAH, 1990, [Colección textos básicos y manuales], p. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

valoración “positiva” en la obra y deja fuera los cambios físico-químicos que influyen de forma “negativa” en la apreciación estética del bien cultural.

A partir de estas consideraciones, es importante subrayar que el deterioro no debe ser valorado de forma positiva o negativa dado que cualquier cambio, favorable o no – desde su instancia estética-, puede aportar información sobre una época, un espacio y una mentalidad determinada. Así pues, el objetivo central del presente trabajo, será demostrar que *el deterioro es una fuente importante de información en el caso de la fotografía de uso personal*.<sup>7</sup> Para la comprobación de este planteamiento se propone examinar el término de deterioro y pátina en el objeto fotográfico, analizar los factores que se consideran en la valoración de una imagen y mostrar cómo el deterioro puede aportar información a una obra fotográfica.

El presente trabajo está estructurado en cuatro capítulos y un anexo. El capítulo I retoma varios postulados con respecto a la condición y características de la imagen, y algunas teorías relativas a la definición del deterioro y el carácter de las actividades de conservación y restauración, a fin de comprender algunos elementos del objeto fotográfico y adentrarse en la teoría de la restauración crítica y la de la restauración científica, las de mayor divulgación en el área de la conservación. A través del conocimiento del estado de la cuestión será posible partir para la presentación y análisis de un estudio de caso.

En el capítulo II se describe y analiza el álbum fotográfico de don Ezequiel A. Chávez, personaje relevante en el área de la docencia a finales del siglo XIX y principios del XX. Fue responsable del proyecto de centralización de las escuelas primarias, colaborador en la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, director de la Escuela Nacional de Altos Estudios y rector de la Universidad Nacional en dos ocasiones. En 1917 tuvo problemas con el gobierno de Carranza y se exilió a los Estados Unidos, donde fue profesor de intercambio universitario en la Universidad de Cincinnati.

Ocupó cargos en la Secretaría de Fomento, Comunicación e Industria, La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y la de Industria, Comercio y Trabajo. Perteneció al Partido Acción Nacional y cuenta con una extensa obra escrita.

---

<sup>6</sup> Rebeca Alcántara, *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Césare Brandi*, México, INAH, 2000, [Colección científica], p. 33.

El álbum fotográfico forma parte del fondo documental que, con el nombre del personaje, resguarda al Archivo Histórico de la UNAM y que fue organizado, catalogado, descrito, digitalizado y conservado en los años 2001-2004.

En este capítulo se explica cómo se realizó el levantamiento de cada una de las páginas e imágenes con datos como: descripción, autoría, formato, técnica de manufactura y estado de conservación y qué significa la mayor parte de la información recopilada y vertida en el anexo.

En el capítulo III se analiza detalladamente el contenido, texto e imágenes de cada una de las páginas del álbum y se presenta paralelamente a la narración de la vida de Ezequiel A. Chávez. Posteriormente se analizan algunas características particulares que ayudan a comprender su técnica de manufactura, uso al que estuvo sometido y aplicación a que estaba destinado. Se aborda el estado de conservación de las imágenes y el soporte y se confronta con los resultados obtenidos en el análisis de la técnica de manufactura y uso.

Finalmente, en el capítulo IV, se muestran algunos ejemplos de las imágenes del álbum y se analizan los deterioros que presentan y la información que arrojan en ese contexto. Asimismo, se argumenta la limitación de la aplicación del término pátina como una forma de deterioro positivo, para el caso de las fotografías documentales, y se propone la ampliación del vocablo deterioro a daños de connotación positiva y negativa.

El anexo presenta un cuadro que muestra cada una de las páginas e imágenes del álbum y donde se anota una breve descripción, se consigna el autor, la técnica, el formato, el deterioro y se presenta una pequeña imagen de cada uno de los elementos que lo conforman.

## Capítulo 1

---

---

<sup>7</sup> En otro tipo de imágenes, como las fotografías artísticas, su valor depende de otros factores, entre ellos, su integridad física, por lo que el deterioro definitivamente deprecia la obra.

## *LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, SU DETERIORO Y SU INSERCIÓN EN LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN*

**E**N torno a la fotografía se han escrito multitud de páginas, diversos teóricos han intentado acercarse a ella desde diferentes perspectivas, emitiendo varios puntos de vista con respecto a su naturaleza e inclusive, con relación a su uso y deterioro. Por su parte, en el campo de la restauración de bienes culturales, en el que se sitúa el presente trabajo, se han postulado algunas teorías que profundizan más y ayudan a comprender mejor la naturaleza de la degradación de los objetos y la finalidad de su conservación.

Así pues, a lo largo del presente capítulo se hace una revisión del estado de la cuestión y se retoman algunos postulados que tienen que ver con la condición y características de la imagen y, claro está, con algunas teorías relativas a la naturaleza de su degradación y al carácter de las actividades de conservación y restauración, con la finalidad de comprender al objeto fotográfico como tal e iniciar el camino hacia la valoración y significación de su deterioro.

### *1.1 CARACTERÍSTICAS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA*

Para comenzar, es pertinente determinar nuestro objeto de estudio: la fotografía, que, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, puede definirse como “el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”.<sup>8</sup> O bien, como, “el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones”,<sup>9</sup> esta última definición, a diferencia de la primera, elimina intencionalmente la necesidad del uso de una cámara oscura ya que su empleo dejaría afuera algunas imágenes, como los “Rayogramas” de Man Ray y los “Fotogramas” de Moholy-Nagy, porque fueron realizados sin la necesidad de una cámara

---

<sup>8</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia de la Lengua, España, Editorial Espasa- Calpe, Madrid, 1970, p. 636.

<sup>9</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1999, [Comunicación 20], p. 55.



fotográfica, colocando objetos opacos y translúcidos directamente sobre el papel sensible.<sup>10</sup>

Susan Sontag, en su estudio publicado en 1977 con el título *Sobre la fotografía*, la define como un proceso de apropiación y transformación de la realidad,<sup>11</sup> como “un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que uno puede guardar y volver a mirar”<sup>12</sup> y cuya “fuerza [...] reside en preservar abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente”.<sup>13</sup>

Asimismo, la autora subraya que la fuerza de las imágenes fotográficas radica en que se presentan como “realidades por derecho propio”,<sup>14</sup> en “miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir”,<sup>15</sup> confiriéndole a la fotografía un sentido similar al que propusiera Roland Barthes desde 1961, al sugerir que la imagen fotográfica se constituye como un mensaje sin código, puramente denotativo y por lo tanto, relacionado directamente con su *analogon*, por principio constitutivo (el mensaje como tal).<sup>16</sup>

Posteriormente, en 1979, en *La Cámara Lúcida*, Barthes refuerza los planteamientos anteriores y propone que la fotografía no se distingue de su referente o de aquello que representa. Acepta que, para realizar un proceso de percepción del significante fotográfico, es necesario un acto secundario de saber o de reflexión,<sup>17</sup> es decir, que el observador normalmente no es consciente que la imagen que observa es una fotografía y la asume como una porción del referente.

Por su parte, Philippe Dubois, otro estudioso de la fotografía, comparte parcialmente el punto de vista de Barthes y en *El acto fotográfico* afirma que la semejanza entre las fotografías y los objetos que representan “se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza”.<sup>18</sup> De esta forma, las imágenes fotográficas corresponden a los signos por conexión física o índice.

---

<sup>10</sup> *Ibidem.*, p.109.

<sup>11</sup> La definición utilizada por Susan Sontag es construida de acuerdo con los planteamientos de Hegel.

<sup>12</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 121.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 189.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, p. 14.

<sup>16</sup> Roland Barthes *apud* Dubois, *op. cit.*, p. 83.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 32.

<sup>18</sup> Pierce *apud* Dubois, *op. cit.*, p. 47.

El principio de huella natural no funciona en toda su ‘pureza’, más que *entre* ese antes y ese después, *entre* esas dos series de códigos y de modelos, durante esa fracción de segundo en que se opera la transferencia luminosa misma. Ese es su límite. Sólo entonces, en ese momento infinitesimal, en ese espacio, en esa vacilación de la duración, la foto es un puro acto-huella, que tiene una relación de total inmediación, de co-presencia real, de proximidad física con su referente. Sólo entonces, durante ese relámpago instantáneo, puede decirse que la foto es ‘mensaje sin código’.<sup>19</sup>

Antes y después de esa fracción de segundo la fotografía es reinsertada en un mundo de códigos que dependen por completo de decisiones humanas, tales como “la elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión”<sup>20</sup> y posteriormente, de todas las decisiones que se dan en el momento del revelado, impresión, publicación, difusión, etcétera.

En este sentido, la fotografía se constituye como huella sustraída a un momento, como una rebanada de un espacio y un tiempo, un instante de congelamiento, un momento de eternización del referente donde pierde su conexión espacial y temporal. En las palabras de Dubois, la imagen se momifica:

De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo, seleccionar el instante y embalsamarlo bajo (sobre) vendas de película transparente, de plano y a la vista, a fin de conservarlo y preservarlo de su propia pérdida, robarlo para poder guardarlo, y mostrarlo para siempre. Arrancarlo a la fuga ininterrumpida que lo hubiera conducido a la disolución para petrificarlo de una vez por todas en sus apariencias detenidas. Y así, en cierto modo –y éste es el problema paradójico– salvarlo de la desaparición haciéndolo desaparecer. Como esos animales de tiempos inmemoriales que podemos conocer porque estuvieron fosilizados.<sup>21</sup>

También para Roland Barthes y Susan Sontag la imagen con lleva este sentido fúnebre, ya que representa ese momento sutil en que el referente se percibe como objeto y vive la microexperiencia de la muerte.<sup>22</sup>

El origen de la vinculación de la palabra imagen con el sentido de la muerte puede rastrearse hasta la época del imperio romano donde

Con el nombre de *imago* designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona. La *imago* funcionaba como un “doble cuerpo” físico

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 83.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 149.

<sup>22</sup> El discurso de Roland Barthes se comprende mejor en función de que una fotografía de su madre, recientemente fallecida, fue uno de los motivos que lo llevaron a escribir este texto. Barthes, *op. cit.*, p. 46.

cuya utilización trascendía a la mera conmemoración: dependiendo del rango e importancia de la persona que se tratase, la *imago* constituía una verdadera presencia física y legal. En el caso del emperador, por ejemplo, se llevaban a cabo dos funerales: uno para el cuerpo humano y otro para el doble de cera. El cuerpo humano era incinerado y enterrado en una tumba. La *imago*, en cambio, era utilizada para deificación o consagración del soberano. Esta se hacía en un segundo funeral incinerando la *imago* en una pira funeral pública que simbolizaba el paso de lo profano-real a lo divino-espiritual”.<sup>23</sup>

Es decir, la *imago* no era una re-presentación del cuerpo realizado en tanto semejanza, sino más bien por una presencia de carácter metonímico: una huella de la realidad material: “su valor residía en su presencia física real y no en su posible parecido”.<sup>24</sup>

En contraparte al sentido fúnebre que parece estar presente en la generación de una imagen fotográfica o inclusive, en el término *imago*, puede afirmarse, sin temor a equivocarse, que la razón más común para tomar fotografías es diametralmente opuesta a la muerte: para inmortalizar el momento, preservarlo para la eternidad<sup>25</sup> y que si bien el acto fotográfico transforma al sujeto en objeto, la fotografía también transforma el objeto resultante (la imagen) en sujeto (de las historias que se cuentan cuando las fotografías son mostradas).<sup>26</sup>

Las imágenes nos muestran cómo éramos, cómo eran nuestros familiares y amigos, nos llevan al pasado en una fracción de segundo; nuestra imaginación reconstruye la trama de los acontecimientos de los cuales fuimos personajes en sucesivas épocas y lugares. “A través de las fotografías reconstituimos nuestras trayectorias a lo largo de la vida: el bautismo, la primera comunión, los padres y hermanos, los vecinos, los amores y las miradas, las reuniones y realizaciones, los sucesivos paisajes, los hijos, los nuevos amigos, en cada página nuevos personajes aparecen, mientras otros desaparecen de las páginas del álbum y de la vida”.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Laura González, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, [Fotografía], p. 130-131.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 132.

<sup>25</sup> Wawrzycka, “Photographeme: Mythologizing in Camera Lucida” en *Writing the Image: After Roland Barthes*, University of Pennsylvania, 1995, p. 2.

<sup>26</sup> *ibidem.*, p. 2.

<sup>27</sup> Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 78.

Como parte de esta necesidad de inmortalización, de la urgencia por preservar un acontecimiento,<sup>28</sup> la fotografía parece “incitar al almacenamiento. Se pega en álbumes, se enmarca y se pone sobre mesas, se cuelga en paredes, se proyecta como diapositiva”.<sup>29</sup> Las fotografías son almacenadas sin perder ninguna de sus cualidades, por el contrario, “cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y amarillean, conservan un buen aspecto; con frecuencia mejoran”.<sup>30</sup> Para Sontag la valoración estética de las imágenes se ve incrementada con el tiempo debido a que “la distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no inmediatamente, sin duda con el paso del tiempo”.<sup>31</sup>

Por el contrario, para Barthes, cuando la fotografía envejece “atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece [y]; no hay más que tirarla”<sup>32</sup> debido quizá a que el deterioro de una imagen imposibilita su remisión a un referente alejado en el tiempo y el espacio y por lo tanto, pierde su valor; si la fotografía es un testimonio y está basado en la materialidad de la imagen, al deteriorarse, el testimonio también se desvanece.

Para otros autores, como Vilem Flusser en *Hacia una filosofía de la fotografía*, ésta, como objeto, está casi desprovista de valor y aunque reconoce que aun hay valiosas impresiones en plata donde el valor se adhiere al original fotográfico, considera que “las fotografías de papel representan el primer paso hacia la devaluación de objeto y hacia la valoración de la información”, por lo que “su valor no está en ser una cosa, sino en la información que contiene en su propia superficie”<sup>33</sup> en otras palabras, para Flusser el deterioro provoca cierta pérdida de información y por lo tanto, de valor.

Walter Benjamin considera que “parte del interés intrínseco de la fotografía, y fuente importantísima de su valor estético, proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, la forma en que escapan a las intenciones de quienes las hicieron”<sup>34</sup> parte de estas transformaciones pueden deberse a los diferentes usos y valores que se les da a las fotografías y que pueden ser:

---

<sup>28</sup> Sontag, *op. cit.*, p. 21.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 89.

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 31.

<sup>32</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 162.

<sup>33</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1998, [Biblioteca Internacional de Comunicación], p. 46-47, 48

<sup>34</sup> Walter Benjamin *apud* Sontag, *op. cit.*, p. 150.

Más o menos personales, íntimos, sentimentales, amorosos, nostálgicos, mortíferos, etcétera - , usos siempre fraguados en los juegos del deseo y de la muerte y que tienden a atribuir a la foto una *fuera* particular, algo que la convierte en un verdadero *objeto de fe*, mas allá de toda racionalidad, de todo principio de realidad o de todo estetismo. La foto, literalmente, como *objeto parcial* (en el sentido freudiano), oscilando entre la *reliquia* y el *fetiche* llevando la 'Revelación' hasta el *milagro*<sup>35</sup>

Dubois considera que estas transformaciones son parte importantísima de las imágenes fotográficas y las define dentro de los fuera de campo por obliteración<sup>36</sup>:

Se conocen muchos usos fetichistas de la foto, en que ésta es tratada literalmente como el sustituto exacto de lo que representa (así, por ejemplo, la historia de la mujer celosa que en el álbum de familia ha raspado y arañado minuciosamente, en todas las fotos en que su marido figuraba en compañía de otras mujeres, los rostros de estas últimas a fin de volverlas irreconocibles, borrarlas furiosamente, desfigurarlas, como si les hubiera arrojado vitriolo). A veces incluso, esos efectos de ocultación y borramiento, lejos de ser deliberados, son puros productos del azar, marcas del tiempo que corrompen ciertas zonas de un cliché, disuelve, come, roe desde dentro, en extrañas eflorescencias químicas, los rasgos de un rostro o de un decorado [...] En todos los casos, el espacio global del campo fotográfico resulta desestructurado, quebrado, fragmentado por las carencias, los vacíos, los agujeros del negativo, por obturaciones: por la ausencia representativa.<sup>37</sup>

Las modificaciones que sufre una imagen fotográfica en momentos posteriores a su generación pueden ser intencionales y dejar claras evidencias de su ocurrencia, sobretodo en aquellos casos en que por ser claramente identificadas con su referente, se convierten en receptores de variados sentimientos: ¿Quién no ha visto fotografías familiares donde algún miembro fue recortado de forma intencional, con la finalidad de eliminar su presencia?, ¿Quién no ha tachado, rayoneado o decorado algún rostro en una imagen?, ¿Cuántas parejas, al terminar una relación, queman, rompen o tiran las fotografías que registran alguna vivencia en común?, ¿En cuántos casos dos imágenes

---

<sup>35</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 75.

<sup>36</sup> *Fuera de campo* puede definirse como aquel espacio no retenido por el corte, ausente como tal del campo de la representación, pero marcado originariamente por su relación de contigüidad con el espacio inscrito en el marco. El *fuera de campo por obliteración* constituye todo lo que se introduce en el campo de base enmarcado por la toma de vista.

<sup>37</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 70-71.

de diferente procedencia son unidas para conformar una sola composición?, y así, se pueden enumerar cuantas variables permita la imaginación.

En contra parte, existen alteraciones que son provocadas de forma involuntaria por el entorno de la imagen y que pueden dejar rastros que en algunos casos pueden vincularse con la trayectoria y vida de la fotografía como se puede ejemplificar a través del estudio sociológico de Bourdieu quien explica que:

En la mayoría de las casas campesinas, las fotografías están “guardadas” en una caja, con excepción de la del casamiento y algunos retratos. Sería una falta de decoro o una ostentación exponer a cualquiera que llegue imágenes de los miembros de la familia [...] Las fotografías ceremoniales son demasiado solemnes o demasiado íntimas para ser expuestas en el espacio de la vida cotidiana; el sitio que les corresponde es la habitación más lujosa, el salón o si se trata de algunas más personales, como las de parientes fallecidos, la recámara o dormitorio, junto a las imágenes piadosas, el crucifijo y el boj bendecidos. Las fotografías de aficionados son guardadas en los cajones. Por el contrario, en casa de los pequenoburgueses del pueblo, adquieren un valor decorativo o afectivo: ampliadas y enmarcadas adornan las paredes de la sala, junto a los recuerdos de viaje. Invaden inclusive el altar de los valores familiares, la chimenea del salón, y ocupan el lugar de las medallas, distinciones honoríficas y diplomas de estudios que otrora se exponían allí.<sup>38</sup>

Cada uno de estos espacios generará daños particulares, por ejemplo, las fotografías guardadas en cajas o cajones estarán mejor conservadas que aquellas que se amplían y se enmarcan; aquellos retratos que son colocados en marcos, tenderán a mostrar deterioros diferenciales entre las zonas resguardadas por el portarretratos que aquellas que se encontraron directamente expuestas a la luz. Definitivamente una imagen que es expuesta en algún espacio, íntimo o solemne, se encontrará en mejor condición que aquella que es cargada por alguien que la venera.

Una vez alejadas del espacio y tiempo donde las imágenes tuvieron su origen, una vez desaparecidos los escenarios y los personajes, algunas veces sobreviven las fotografías<sup>39</sup> que, a través de su materia e imagen se constituyen como una fuente histórica, como un objeto-imagen<sup>40</sup> que integra al documento que será objeto de estudio, como lo define su propia etimología, del latín *docere*, que quiere decir “enseñar” y que

---

<sup>38</sup> Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 45.

<sup>39</sup> Kossoy, *op. cit.*, p. 23.

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 35.

deriva de las raíces indoeuropeas *-dek* y *-dok*, relacionadas con la enseñanza, es decir, el sentido de *documentum* es el de enseñanza, lección, modelo o demostración.<sup>41</sup>

Algunos de estos objetos-imagen, ingresan a un archivo o museo donde su tratamiento se verá modificado para destinarse a actividades de docencia e investigación y donde serán sometidos a tratamientos cuya finalidad será conservarlos y disminuir la velocidad de deterioro al que se encuentran sometidos y extender su vida para el estudio de las generaciones futuras.

## **1.2 DEFINICIÓN DE DETERIORO Y SU INSERCIÓN EN LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN**

Las fotografías son documentos de estructura compleja y materiales sumamente sensibles y por lo tanto, muy susceptibles de deterioro en condiciones ambientales adversas y ante una manipulación descuidada.

Deterioro puede definirse como cualquier cambio físico o químico en la condición o aspecto del original,<sup>42</sup> sin embargo, quizá el mayor acercamiento a este concepto, como parte constitutiva del objeto, se encuentra en la definición del término pátina, que -entre otras- puede explicarse como la “sedimentación del tiempo sobre la obra”.<sup>43</sup> El origen de este concepto está basado en el vocablo italiano *patena* que dio Baldinucci en 1681: “voz usada por pintores, que también se llama piel, y que es esa universal obscuridad que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas y que a veces las favorece”.<sup>44</sup>

Pátina, según el mismo Brandi puede ser entendida como “ese particular oscurecimiento que la materia nueva sufre a través del tiempo y que es por tanto testimonio del que ha transcurrido”,<sup>45</sup> como “una imperceptible e impalpable sordina puesta por el tiempo a la materia, que así se ve constreñida a mantener su rango más

---

<sup>41</sup> González, *op. cit.*, p. 143.

<sup>42</sup> Kodak, *Conservation of photographs*, Rochester, Eastman Kodak Company, 1985, p.71.

<sup>43</sup> Césaire Brandi, *Teoría de la restauración*. México, INAH, 1990, [Colección textos básicos y manuales], p.71.

<sup>44</sup> *Ibidem.*, p. 67.

<sup>45</sup> *Ibidem.*, p. 71.

modesto en el seno de la imagen”,<sup>46</sup> como el “nuevo equilibrio en que terminan por asentarse los materiales”.<sup>47</sup>

De acuerdo con Humberto Baldini, integrante de la escuela romana de la *restauración crítica*, quien junto con Giovanni Carbonara ha prolongado las enseñanzas fundacionales de Renato Bonelli y Césare Brandi,<sup>48</sup> que afirman que en una “obra de arte se pueden registrar por lo menos tres actos: el primero es el de la creación por parte del artista; el segundo es la acción del tiempo sobre la obra; y el tercero es la acción del hombre”,<sup>49</sup> ésta última puede realizarse mediante la reparación de la acción modificadora del tiempo.

Para el mismo autor, pátina se puede definir como “primer acto + segundo acto como natural tiempo - vida positiva + correcto tiempo - vida crítica [...] la auténtica connotación de la obra, su auténtico existir en el tiempo, su segundo acto positivo, la historia de su existencia íntimamente integrada con el tejido de su valor expresivo y con la transposición de la idea del proyecto, que esa misma existencia carga de significado”.<sup>50</sup> Y es en este punto que Baldini hace una diferencia con respecto a Brandi, ya que el primero habla de una distinción entre pátina y suciedad aclarando que:

también podrá ocurrir que, en el contexto de una obra, se tenga que identificar un tiempo - vida negativa, sea éste una acción no realizada o impulsada por el hombre (como los efectos de los agentes atmosféricos, las deficiencias o los cambios físico - químicos de los materiales), o una atenuación no histórica emprendida y realizada por el hombre (restauraciones que no son tales, transformaciones, añadidos o eliminación arbitraria de partes originales de la obra).<sup>51</sup>

Tanto para Brandi como para la doctrina de la *restauración crítica*, “la importancia primordial de la pátina radica en su función estética”,<sup>52</sup> es decir, en la “calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte”,<sup>53</sup> no así para la doctrina de la restauración

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*, p. 72.

<sup>47</sup> Rebeca Alcántara *apud* Brandi, *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Césare Brandi*, México, INAH, 2000, [Colección científica], p. 33.

<sup>48</sup> Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales, teoría, historia, principios y normas*, España, 1999, [Manuales Arte Cátedra], p. 283.

<sup>49</sup> Humberto Baldini, *Teoría de la Restauración y unidad de metodología I*, Florencia, NEREA/NARDINI, [Arte y Restauración], p. 7.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, vol. 2, p. 55.

<sup>51</sup> *Id.*

<sup>52</sup> Rebeca Alcántara-Hewitt, *op. cit.*, p. 33-34.

<sup>53</sup> Alcántara *apud* Brandi, *ibidem*, p. 51-52.



científica, encabezada por John Ruskin (1819-1900), para quien el valor de la obra se encuentra en su función como testimonio histórico, donde “la antigüedad de la obra de arte, la vetustez acumulada en las piedras del monumento, pasa a erigirse en un valor substancial de la obra de arte, en venerable signo de su ‘autenticidad’.”<sup>54</sup> Para Ruskin, el concepto de ‘arte’ y su valor de testimonio único de civilización y cultura, son cuestiones que permanecen indisolublemente unidas. En sus postulados es posible encontrar una de las primeras enunciaciones del concepto del término ‘bien cultural’, pues para él, el termino de ‘arte’ comprende todos los objetos producidos por el hombre, con la extensión de la categoría de ‘entes estéticos’. Asimismo, “el ‘bien cultural’, no es una realidad autónoma, sino que es testimonio, signo y símbolo de la presencia del hombre en su dimensión histórica [...] la conservación de los bienes culturales consiste no sólo en la tutela de objetos materiales y concretos, sino también en la conservación de las cualidades morales que los objetos encierran como signos y símbolos de la actuación del hombre en la tierra”.<sup>55</sup> En:

‘la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura. Sólo cuando un edificio ha revestido este carácter, cuando se ha visto confiar a la fama de los hombres y santificar sus hazañas, cuando sus muros han sido testigos de sufrimientos y sus pilares han surgido de la sombra de la muerte, su existencia, más duradera que los objetos naturales del mundo que les rodea, se ve por completo dotada de lenguaje y de vida’. La pátina es testimonio de ‘autenticidad’ de la obra de arte, en cuanto signo del tiempo que testimonia su vida y su misma individualidad material<sup>56</sup>.

Aunque Ruskin reconoce los tres momentos en la historia de la obra, considera que éstos son indisolubles y forman parte de un acto de creación, que contiene y debe tener presente la vida entera de la obra.<sup>57</sup>

Las diferencias entre la doctrina *científica* y *crítica* son fácilmente comprensibles si se analiza el origen de cada una de ellas: la primera, fue formulada en Inglaterra, hacia 1850,

---

<sup>54</sup> González-Varas, *op. cit.*, p. 193.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 203

<sup>56</sup> Para Ruskin el lenguaje y la vida que poseen los objetos son parte de sus cualidades morales. Algunas de las consecuencias de los planteamientos de Ruskin, en cuanto a las actividades de conservación y restauración, son la *imposibilidad de la restauración* cuando la degradación es incontenible y la *individualidad material y documental de monumento*: la obra de arte exige la conservación de las huellas de la acción del tiempo sobre la material y de las características documentales que resultan de su consideración como signo y símbolo de la historia.

<sup>57</sup> González-Varas, *op. cit.*, p. 203.

en contra de los excesos y falsificaciones de la *restauración en estilo* que se difundió en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX,<sup>58</sup> mientras que la doctrina de la *restauración crítica*, fue producto de las dramáticas destrucciones provocadas como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y que demostraron cómo los principios científicos no podrían aplicarse de modo generalizado para afrontar la problemática y cuantiosa reconstrucción de la posguerra.<sup>59</sup>

A pesar de las divergencias, ambas teorías reconocen la presencia de tres actos en la obra (aunque para Ruskin éstos son indisolubles), que, traducidos a la imagen fotográfica, pueden explicarse como sigue: en el primero la fotografía es capturada y determinada por decisiones tales como la selección del encuadre, el tiempo de toma, la apertura del diafragma, los tiempos de revelado, la manipulación de la copia, entre otros. Debido a sus características de origen, el espectador la percibe como el referente mismo y la convierte en receptora de sentimientos que, eventualmente, pueden generar algún tipo de modificación.

El tercer acto está representado por el momento en que la fotografía ingresa al archivo o museo y es abordada desde diferentes puntos de vista, entre ellos, el estudio de la imagen, y la valoración del objeto portador de ésta que, a través de sus materiales constitutivos y la tecnología empleada en su elaboración, proporciona información sobre la época y lugar de factura. Sin embargo, pocas veces se reflexiona sobre su paso en una segunda historicidad, sobre su recorrer diferentes espacios y tiempos, siendo receptor de transformaciones que reflejan su valoración sentimental.

Las transformaciones que sufre la fotografía durante este segundo acto, pueden ser clasificadas como deterioro o pátina, de acuerdo a si transcurrieron en un tiempo-vida negativo o positivo, sin embargo, esta valoración es subjetiva y está en función de una apreciación primordialmente estética, dejando de lado su importancia histórica y documental. A partir de su creación, y en función de la acción del tiempo, la obra comienza a adquirir un valor intrínseco y una fisonomía única, a asumir un valor documental<sup>60</sup> que debe ser conservado, garantizando –en la medida de lo posible– su transmisión a las generaciones futuras.

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*, p. 193.

<sup>59</sup> *Ibidem.*, p. 236.

<sup>60</sup> *Ibidem.*, p. 205-206

En este sentido, la doctrina científica puede constituirse como una herramienta que permita afrontar la problemática de la conservación de la fotografía documental, dado que se encuentra –en la gran mayoría de las ocasiones- integrada a archivos<sup>61</sup> y/o colecciones<sup>62</sup> de grandes dimensiones, donde es empleada como herramienta en la investigación y donde es particularmente importante la conservación de sus cualidades morales.<sup>63</sup>

El resumen, el deterioro que sufre la imagen-objeto a lo largo de su tiempo - vida, puede valorarse y constituirse como una vertiente en la lectura de la imagen, planteamiento teórico-metodológico que se aplicará en el tema de estudio, en los próximos capítulos.

---

<sup>61</sup> Archivo “Uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y su soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución” Antonia Heredia apud Gustavo Villanueva en “El Principio de Procedencia de la Archivística” en *Teoría y Práctica Archivística II*; UNAM-CESU, México, 2000, [Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 12], p. 27

<sup>62</sup> Las colecciones se conforman con una idea apriorística de recopilación, cuya finalidad está sujeta a los intereses de cada individuo o institución que se la proponga. Luis Torres Monroy, Naturaleza de las colecciones documentales: el problema de su tratamiento archivístico” en *Teoría y Práctica Archivística I*, UNAM-CESU, México, 2000, [Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM 11], p. 39.

<sup>63</sup> González-Varas, *op. cit.*, p.203.

## Capítulo 2

---

### *CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ÁLBUM FOTOGRAFICO DE EZEQUIEL A. CHÁVEZ*

PARA Susan Sontag las fotografías tienen una función original con propósitos prácticos: se generan como consecuencia de un encargo, para algún trámite oficial o simplemente como recuerdo y así transcurren gran parte de su vida útil. Sin embargo, al término de esta segunda historicidad, su función se ve modificada y en algunos pocos casos, estas imágenes podrían ingresar al museo o el archivo, donde su función ingenua o descriptiva es relegada a un segundo plano y deja de ser “acerca de” sus temas, del mismo modo directo o primario y se transforma en un elemento para el estudio de las posibilidades de la fotografía<sup>64</sup>, en un documento de investigación con fines académicos.

El presente trabajo tiene como finalidad profundizar en el estudio de la fotografía como documento e indagar en su segunda historia, a través de las huellas que deja el uso y que pueden ser leídas en el deterioro que ha sufrido. Para ello, se recurrió a algunas imágenes que han trascendido su uso original y se encuentran resguardadas en archivos, bibliotecas o museos y se constituyen como documentos gráficos de importancia.

Dentro de los grupos documentales resguardados por el Archivo Histórico de la UNAM<sup>65</sup> destaca el fondo documental de Don Ezequiel Adeodato Chávez Lavista, quien ocupa un distinguido lugar entre los educadores mexicanos. De prócer familia liberal, nació en Aguascalientes el 19 de septiembre de 1868, siendo sus padres Guadalupe Lavista de Chávez e Ignacio Toribio Chávez quien fuera director del Colegio Preparatorio y Gobernador del Estado.

Su niñez transcurrió en la tranquilidad y el sentimiento religioso de la vida de provincia y no fue sino hasta su adolescencia cuando se trasladó a la Ciudad de México, donde se inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria y más tarde, en la Escuela de

---

<sup>64</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 141-142.

<sup>65</sup> En lo sucesivo, AHUNAM.

Jurisprudencia, y donde inició su actividad magisterial, a la que consagró la mayor parte de su vida, impartiendo primero la asignatura de Geografía, y más tarde las materias de Lógica, Moral y Psicología.

El 26 de febrero de 1891 sustentó su tesis de abogado que versa sobre la filosofía de las instituciones públicas. Cuatro años más tarde, en 1895, presentó al ministro de Instrucción Pública una iniciativa sobre la reorganización de los estudios en las escuelas primarias y en la Escuela Nacional Preparatoria y un proyecto de ley constitutiva de la misma. Dicho proyecto dio lugar a la ley del 3 de junio de 1896 que permitió la centralización de la escuelas de instrucción primaria elemental que dependían de los ayuntamientos, en una Dirección General de la Enseñanza Primaria, y posteriormente, de las leyes de 7 de noviembre y 19 de diciembre de 1896 que permitieron la reorganización de la instrucción primaria superior y de la enseñanza en la Preparatoria Nacional, respectivamente.

Gracias a Don Ezequiel A. Chávez se abrieron las cátedras de Psicología y Moral con textos de la línea spenceriana -que sustituyeron a los comptianos- en los programas de enseñanza. Colaboró con Baranda en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública de 1895 a 1905, y de 1905 a 1911 fungió como subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, donde sostuvo una estrecha colaboración con Justo Sierra. Elaboró el “Programa e Instrucciones Metodológicas para las Escuelas Primarias” que fue aprobado por la Secretaria de Instrucción Pública y Bellas Artes el día 27 de marzo de 1909 y donde se obligaba a las escuelas particulares a incorporarse al sistema oficial, a ser vigiladas por inspectores y a que siguieran en sus textos los principales lineamientos de la ideología del Estado<sup>66</sup>.

Hacia mayo de 1903 fue comisionado por la Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública para estudiar la organización de las universidades establecidas en San Francisco, California. Posteriormente, en 1906, visitó las universidades de Berkley y Stanford, con el fin de preparar la fundación de la Universidad Nacional. En ese mismo año recibió el nombramiento de profesor invitado a los cursos de verano en la Universidad de California y en 1908 fue enviado a visitar las universidades del este en Estados Unidos.

El 18 de septiembre de 1910, por encargo de Justo Sierra, pronuncia el discurso inaugural de la Facultad de Altos Estudios de la Universidad Nacional y el 15 de octubre del mismo año, el discurso de la sesión inaugural del Consejo Universitario. En este mismo año el Consejo de la Universidad Nacional de México le confiere el grado de *Doctor Honoris Causa*.

A la par de su vida académica desempeñó cargos de representación política como el de diputado al Congreso de la Unión, en el año de 1911, donde se preocupó por aumentar el presupuesto educativo y los sueldos de maestros y empleados administrativos en la Secretaría de Educación, por crear un sistema de pensiones de retiro y por promover la federalización de la enseñanza a fin de hacerla más efectiva y extenderla a todos los confines del país, así como de obtener la autonomía universitaria.

En 1913 inició su primer periodo como director de la Escuela Nacional de Altos Estudios, su segundo y tercer periodo se llevarían a cabo entre 1921 y 1924<sup>67</sup>. Como rector de la Universidad Nacional inició su primer periodo en 1914 y posteriormente, entre 1916 y 1917 cubrió dos periodos más<sup>68</sup>; sin embargo, en 1917, Chávez tuvo problemas con el gobierno de Carranza y se exilió a los Estados Unidos donde fue profesor de intercambio universitario en la Universidad de Cincinnati.

Entre 1920 y 1921 colaboró con José Vasconcelos para restablecer la Secretaría de Educación Pública y para que la Preparatoria Nacional volviera a ser parte de la Universidad ya que ésta última, durante el gobierno carrancista, había pasado a ser una dependencia del gobierno.

En 24 de marzo de 1926 el rey de Bélgica le otorgó condecoración como “comendador de la Orden de Leopoldo II” y fue nombrado profesor de intercambio con la Universidad de París y el Instituto Hispano-Mexicano de Intercambio Universitario en España. Asimismo, en ese mismo año, la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional lo comisionaron para estudiar las universidades de Alemania, Bélgica, España, Francia, Holanda, Inglaterra y Suiza.

---

<sup>66</sup> María del Carmen Rovira, Ezequiel A. Chávez en *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México: siglo XIX y principios del XX*, p. 864.

<sup>67</sup> Del 1 de marzo al 20 de noviembre de 1913; del 1 de julio al 22 de noviembre de 1921 y del 19 de diciembre de 1921 al 27 de agosto de 1923 fue director de la Escuela Nacional de Altos Estudios.

<sup>68</sup> Del 10 de diciembre de 1913 al 2 de septiembre de 1914 y del 28 de agosto de 1923 al 8 de diciembre de 1924 fue rector de la Universidad Nacional.

Además, ocupó cargos en la Secretaría de Fomento, Comunicación e Industria, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y la de Industria, Comercio y Trabajo. Perteneció a Acción Nacional y desempeñó varios cargos de carácter consultivo e internacional tales como: fundador y presidente de la “Sociedad Mexicana de Filosofía”, de la de “Historia, y de la de “Psicología”; miembro honorario de la “Real Sociedad Geográfica” de Madrid, miembro honorario de la “Asociation Guillaume” de París y miembro honorario de la “Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística”.<sup>69</sup>

En 1941 el Consejo Universitario le concedió la medalla de oro por sus 50 años en el magisterio y lo nombró profesor emérito y director honorario de la Escuela Nacional Preparatoria. Posteriormente, en 1943, el presidente constitucional de México, Manuel Ávila Camacho, le otorgó diploma como miembro fundador de El Colegio Nacional.

Ezequiel A. Chávez murió en la Ciudad de México en 1946, a la edad de 78 años. Dentro de su obra escrita destacan *Ensayo de psicología de la adolescencia* (1928), *Reflexiones sobre la intuición y la razón* (1936); *Dios, el universo y la libertad* (1935), *El pensamiento filosófico de Enrique Bergson* (1939). Como estudios psicológicos y de literatura psicológica tenemos: *Sor Juana Inés de la Cruz. Su vida y su obra* (1931) y *La psicología de Cristóbal Colón* (1938). Entre sus ensayos sobresale *¿De dónde venimos y a dónde vamos?* (1946) en el que dejó una valiosa semblanza autobiográfica. De sus estudios educativos e históricos vale la pena mencionar: *La cuatro grandes crisis de la educación en México* (1943), *Contra la servidumbre del espíritu* (1939), *Fray Pedro de Gante, Apuntes sobre la colonia* (1948) y biografías de Hidalgo, Morelos, Iturbide y Juárez (1959-1962).<sup>70</sup>

Al revisar su trayectoria existen dos aspectos que es necesario recalcar y que como se verá más adelante, están íntimamente relacionados entre sí y con nuestro objeto de estudio. Uno de ellos se refiere a su posición con respecto al laicismo en la enseñanza y el otro a la influencia filosófica que recibió a lo largo de su trayectoria y que determinó en gran medida su producción intelectual. En relación al primer aspecto, Ezequiel A. Chávez presentó a lo largo de su vida dos posiciones opuestas: una que mantuvo al colaborar con el ministro Baranda e incluso después, cuando trabajó con Justo Sierra, donde defiende la

---

<sup>69</sup> Rovira, *op. cit.*, p. 867.

<sup>70</sup> [www.academia.org.mx/Academicos/AcaSemblanza/Chavez.htm](http://www.academia.org.mx/Academicos/AcaSemblanza/Chavez.htm)

necesidad de que la educación impartida en los niveles de instrucción primaria elemental y superior fuera laica y que años después modifica convencido de que México es

devorado por la profunda división moral y social [...] que tiene por origen esa discordia profunda [...], entre las escuelas públicas laicas y los hogares, pero que aquí ha venido a extenderse a todas las escuelas, las privadas lo mismo que a las públicas; es la falta de libertad que en este punto aqueja a la República, la que lo convence de que el laicismo de las escuelas y aún solamente el de las escuelas públicas es funesto para el país<sup>71</sup>

En cuanto al cambio con respecto a la influencia filosófica que recibió y que se desarrolla paralelamente a su evolución en cuanto a la forma de pensar con respecto al laicismo en las escuelas, pueden distinguirse tres épocas significativas. La primera se advierte desde su juventud, cuando se ve influido por las propuestas comtianas y que posteriormente abandona por influencia de Justo Sierra quien le conduce al pensamiento spenceriano<sup>72</sup>. Finalmente, en la tercera o última época “Chávez llega a un trascendentalismo total, a un misticismo que le da seguridad”<sup>73</sup>.

El grupo documental que resguarda el AHUNAM fue donado en 1946 por su hija Leticia. Consta de 41.42 metros lineales de documentos (128 cajas), 1717 piezas bibliohemerográficas y 3013 documentos gráficos<sup>74</sup>. Éstos últimos se encuentran clasificados, con fines archivísticos, en dos secciones: asuntos personales y colecciones.

Dentro de la sección de asuntos personales destacan retratos de carácter familiar, fotografías de grupo, imágenes de eventos de carácter académico y registros de sus viajes. Se aprecian imágenes de sus abuelos, padres y hermanos, así como de su matrimonio con María Dolores Ruiz y con Enedina Aguilar, pero sobretodo, se encuentran fotografías de su hija Leticia.

Asimismo, se resguarda una pequeña colección de postales de la correspondencia que sostuvo principalmente con Leticia, Enedina y algunos alumnos.

Dentro de las imágenes de grupos escolares se advierte el registro intencional de las instalaciones,



<sup>71</sup> Rovira apud Chávez *Acerca del laicismo en las escuelas particulares y en las oficiales*, p.270.

<sup>72</sup> Rovira, *op. cit.*, p. 872.

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p. 876.

<sup>74</sup> Ver presentación de Ezequiel A. Chávez *un archivo automatizado*, disco compacto.



alumnos y maestros de la Escuela Primaria Industrial, la Escuela Nacional de Altos Estudios, la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela Normal para Maestros, entre otras.



La gran mayoría de los documentos gráficos de la sección personal son registros de sus viajes, tanto al interior de la República como a Estados Unidos y Europa. Es posible encontrar vistas de Michoacán, Colima, Oaxaca, Guanajuato; así como una gran cantidad de tomas del Popocatepetl,

Xochimilco y los hervideros de Maritara.



Finalmente, las colecciones agrupan algunas imágenes de arqueología en Azcapotzalco y Centroamérica, así como de arquitectura civil y religiosa en México y en algunos lugares de Estados Unidos y Europa. Contiene algunos grabados de Bossi y Pinet, visores es-tereoscópicos y una cámara.

Dentro de la sección de asuntos personales del fondo documental de Don Ezequiel A. Chávez destaca el expediente de un álbum personal que se encuentra conformado por 50 páginas y 74 imágenes fotográficas, que fueron seleccionadas, ordenadas y

comentadas por su hija, Leticia Chávez.

El álbum personal de Don Ezequiel A. Chávez refleja el esfuerzo de su hija por retomar algunos de los aspectos y eventos más relevantes de su vida donde a través de una narración cronológica va presentando algunos episodios su vida familiar de forma paralela a sus actividades académicas: a lo largo de sus páginas se descubre su origen, padres, hermanos, matrimonios, viajes, nombramientos, reconocimientos y deceso, entre otros

En este sentido, el álbum -del latín *blanco*- entendido como “el libro en que se pegan o se enmarcan, para conservarlos, sellos, retratos, grabados, fotografías, etc.”<sup>75</sup> se integra a partir de una gran variedad de fotografías, impresos, recortes, recuerdos, anotaciones, etc., constituyéndose como una fuente abundante para el estudio y comprensión de la imagen en su segunda historia, ya que se ha formado como:

un objeto de veneración, cuidado, trabajado, mantenido como una momia, guardado en un cofre[...]; se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus. Seguramente que lo que confiere semejante valor a estos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, ni el grado de semejanza o de realismo de los clichés, sino (...) el hecho de que se trata de verdaderas *huellas* físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos<sup>76</sup>

Por lo mismo, un álbum puede conformarse de imágenes de muy diferentes orígenes, puede modificarse en su ordenamiento, es posible comentar, mover, rayar e incluso eliminar imágenes y que, por lo tanto, sean expuestas a ciertos tipos de deterioro que hablan de su origen y su historia.

Dentro de los álbumes, son los de carácter personal los que se encuentran sometidos a este tipo de manipulación, ya que cumplen con funciones específicas como:

[...] ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso de tiempo, ya sea proveyendo un sustituto mágico de lo que aquel ha destruido, o supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados, en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo como poder de destrucción; en segundo lugar, favorece la comunicación con los demás al permitir revivir en común los momentos pasados o mostrar a los otros el interés o el afecto que se les tiene.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Diccionario Hispánico Universal*, tomo 1, p. 69.

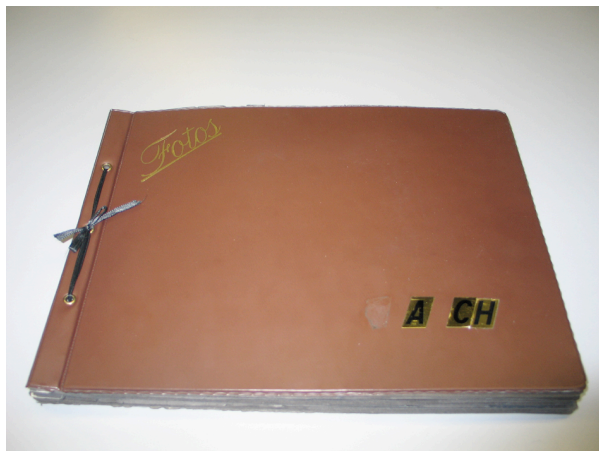
<sup>76</sup> Phillipe Dubois, *El acto fotográfico*, p. 75.

<sup>77</sup> Pierre Bourdieu, *La fotografía como documento social*, p. 32-33.

Aprovechando las posibilidades que brindan los álbumes fotográficos personales, se decidió profundizar en su estudio y analizar la valoración de su deterioro a través del ejemplar del fondo Ezequiel A. Chávez y que actualmente se encuentra en resguardo del AHUNAM.

## 2.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES

El álbum personal de Ezequiel A. Chávez está compuesto por dos tapas rígidas de cartón recubiertas de plástico de color café que contienen varias hojas sencillas de cartoncillo negro. Cada una de las fojas presenta un doblez en el extremo izquierdo de la foja con la finalidad de compensar el volumen, para evitar la deformación del álbum al momento de incluir las imágenes.



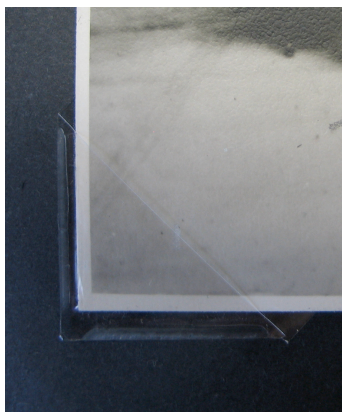
Este tipo de álbum fue común entre los años de 1920 y 1970 y se le conoce como tipo sandwich<sup>78</sup>. Originalmente se encontraba amarrado en el lomo con un cordón, se empleaba cartoncillo negro para su elaboración y las fotografías se unían con esquineros de papel de color negro.

Actualmente el lomo y las páginas se encuentran unidos por medio de un listón y la mayor parte de las fotografías se encuentran pegadas con esquineros transparentes y sólo en algunos casos con esquineros desmontables de cartulina negra<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Gabriela Madero, *Conservación de álbumes fotográficos*, p. 41.


<sup>79</sup> Tanto los esquineros transparentes como los de cartoncillo negro fueron colocados recientemente como parte de un proceso de conservación. Cuando el fondo documental comenzó a catalogarse, la mayoría de los esquineros originales habían perdido adhesividad y las imágenes se encontraban colocadas entre las páginas, sin ningún tipo de sujeción.



Todas las páginas presentan anotaciones hechas con crayón de color blanco, haciendo referencia a las imágenes del álbum y numerando, en la esquina superior externa, cada una de las páginas.

## 2.2. CARACTERÍSTICAS PARTICULARES

Cada una de las páginas fue cuidadosamente descrita conforme a los siguientes rubros<sup>80</sup>:

Pág	Descripción	Autor	Técnica	Formato	Deterioro	Imagen
	<b>del álbum fotográfico de Ezequiel A. Chávez.</b>	Compilado por Leticia Chávez.	<b>Pasta de plástico, color café</b>	11.50x15"	En buen estado de conservación. Falta la "E", de EACH, en el engomado.	

Es importante mencionar que la mayoría de los datos del cuadro fueron levantados por un equipo de trabajo del AHUNAM, como parte del proyecto *Desarrollo del Sistema de Consulta Automatizado para Archivos de la UNAM* que se realizó con el apoyo de CONACYT y cuyo producto final consistió en la total organización y descripción de los documentos del fondo, así como con la digitalización de las imágenes que lo conforman<sup>81</sup>.

Para la mejor comprensión de cada una de las referencias registradas en el levantamiento del álbum fotográfico, a continuación se describen y explican, de forma individual, de acuerdo al orden en que se encuentran consignados al final del presente trabajo.

<sup>80</sup> Ver anexo 1.

<sup>81</sup> Ver créditos en "*Ezequiel A. Chávez un archivo automatizado*", disco compacto.

### 2.2.1 PAGINA

Registra el número de página del álbum, basándose en la numeración original, visible en la esquina superior exterior de cada hoja.

### 2.2.2 DESCRIPCIÓN<sup>82</sup>

Vierte el contenido de la página y detalla cada una de sus imágenes, usando las siguientes abreviaturas, de acuerdo al acercamiento que presenta la fotografía:

Plano general (PG): Toda la obra

Plano entero (PE): Cuerpo entero

Plano americano (PA): Rodillas hacia arriba

Plano medio americano (PMA): Muslo hacia arriba

Plano medio (PM): Cintura hacia arriba

Primer plano (PP): Busto hacia arriba

Primer primerísimo plano (PPP)<sup>83</sup>: Rostro

Plano detalla (PD): Detalle

De forma complementaria a la descripción de las imágenes, en este apartado se analizan los textos que refuerzan los mensajes visuales, los iconotextos<sup>84,85</sup>.

De acuerdo con Roland Barthes, la fotografía con lleva dos mensajes, el mensaje denotado, que se constituye por el propio *analogon* de la realidad y el mensaje connotado, que es “el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel”<sup>86</sup>. Dada la naturaleza del álbum y las imágenes que contiene, éstas tienden a presentarse como un análogo de la realidad y por lo tanto, se muestra como un mensaje denotado, lo que le dota de una objetividad.

---

<sup>82</sup> La descripción fue adaptada a partir de la realizada por Jorge Angel Morales Santamaría y David Fernando Moraga Alejo, con la supervisión José Roberto Gallegos Téllez Rojo y Sandra Peña Haro. La normalización de los textos estuvo a cargo de Alma Leticia Gómez Gómez y Luis Torres Monroy.

<sup>83</sup> Este término es equivalente al de *Close-up*.

<sup>84</sup> Peter Burke apud Peter Wagner en *Lo visto y lo no visto*, p. 181.

<sup>85</sup> *Ibidem.*, p. 83.

<sup>86</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p.13.

Sin embargo esta condición objetiva es realmente mítica ya que el mensaje fotográfico está también connotado<sup>87</sup>, lo que se infiere a partir de que se trata de un trabajo realizado bajo parámetros específicos que remiten a un código cultural preexistente, al momento de ser leída o interpretada. Así pues, el mensaje connotado y el denotado coexisten y el primero se estructura a partir de aquel que no tiene código.

Dentro de los elementos de connotación “el texto constituye un mensaje paralelo, destinado a comentar la imagen, es decir, a insuflar en ella uno o varios significados segundos”<sup>88</sup>. El álbum pudiera constituirse en un mensaje donde el canal de transmisión lo constituyen “un complejo de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación y, también, de un modo más abstracto pero no menos ‘informativo’, la misma denominación”<sup>89</sup>, en este caso, el título.

Las inscripciones, de acuerdo con su función, pueden ser de dos tipos: de relevo y de anclaje. En el primero las imágenes y el escrito están en relación complementaria, mientras que en aquellos casos en que los textos ayudan a identificar los elementos de la escena, realizando una descripción de la misma, tienen una función de relevo.

De forma que, paralelo a la descripción de la página y las imágenes, se anota, junto al texto, si se trata de una cita con fines de relevo o anclaje. Es importante mencionar que la caracterización de los textos es subjetiva, ya que el límite entre una y otra clasificación es muy sutil.

### 2.2.3 AUTOR

Dado que el álbum fue elaborado por Leticia Chávez<sup>90</sup>, se consigna como autora de cada una de las páginas. Para el caso de las imágenes, se anotó el autor que se encontró en la misma imagen, en su soporte secundario<sup>91</sup> o en las anotaciones de las páginas.

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p. 21.

<sup>89</sup> *Ibidem.*, p.11.

<sup>90</sup> Como se pudo corroborar comparando la caligrafía de sus cartas con aquella que se encuentra en el álbum.

<sup>91</sup> El soporte secundario es aquel que se encuentra adherido a la fotografía y que normalmente consiste en un cartón rígido que puede o no estar decorado.

## 2.2.4 TECNICA<sup>92</sup>

Basándose en las fechas de nacimiento y muerte de Ezequiel A. Chávez (1868-1946) es posible realizar una primera aproximación a las técnicas fotográficas presentes en el álbum. Considerando que su vida activa y por lo tanto, sus imágenes, corresponden a finales del siglo XIX y principios del XX, es muy probable que el álbum cuente con albúminas, colodiones y gelatinas de impresión directa, así como con colodiones y gelatinas de revelado.

Las fotografías de impresión directa fueron comunes en el siglo XIX y se caracterizan por que la imagen aparece de forma espontánea durante la exposición a una fuente de luz, sin necesidad de revelado con agentes químicos. Sus positivos eran elaborados por contacto directo con su negativo, por lo que casi no se registran ampliaciones<sup>93</sup>. No es sino a principios del siglo XX cuando comienzan a generarse las fotografías de revelado, en las que es necesaria la aplicación de tratamientos químicos para desarrollar la imagen latente.

La técnica más común del siglo XIX fue la albúmina, descubierta por el fotógrafo francés Louis Desire Blanquart Evrard<sup>94</sup>. Se elaboraba batiendo claras de huevo de gallina, previamente saladas y dejando que reposaran y regresaran a su forma líquida; posteriormente se flotaba el papel sobre la solución y se dejaba secar colgado. Finalmente, para ser usado, el papel albuminado se suspendía, con el lado de la albúmina hacia abajo, sobre una solución de nitrato de plata al 10%<sup>95</sup>.

A mediados del siglo XIX, como parte del procesado, se comenzó a usar el entonado al oro, en el cual la plata es parcialmente sustituida por oro a través de su tratamiento con una solución de cloruro de oro. La mayor parte de las albúminas cuentan con este baño donde el tono final cambia de un color rojo ladrillo a morado, que resultaba más atractivo.

Para la elaboración de las albúminas se recurrió a los negativos de placas húmedas (de colodión), que permanecieron en uso de 1855 a 1880<sup>96</sup>, cuando fueron sustituidas por la placa seca de gelatina.

---

<sup>92</sup> Las identificación de las técnicas fotográficas estuvo a cargo de Mariana Planck González-Rubio.

<sup>93</sup> James Reilly. *Care and identification of 19<sup>th</sup>-Century Photographic Prints*, p.3.

<sup>94</sup> *Ibidem.*, p.4.

<sup>95</sup> *Ibidem.*, p. 5.

<sup>96</sup> *Ibid.*

A finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron a generarse algunas modificaciones en los materiales constitutivos de los papeles fotográficos, entre ellos, hacia 1880, comenzó a usarse una capa de preparación de gelatina y sulfato de bario, mejor conocida como barita<sup>97</sup>, que produce una imagen mucho más nítida. Sin embargo, quizá el mayor avance se dio con la introducción de emulsiones sensibilizadas que incorporaban el aglutinante (colodión o gelatina) y las sales sensibles de plata y que eran aplicadas desde el momento de su fabricación. Estos dos descubrimientos permitieron que la fotografía moderna despuntara<sup>98</sup> y alcanzara un gran auge en las décadas siguientes.

La gelatina y el colodión de impresión directa reemplazaron al papel albuminado como proceso fotográfico dominante y fueron usados desde finales de 1880 hasta finales de los 1920's. La única diferencia entre una y otra técnica es que las sales de plata están suspendidas en gelatina o bien en colodión (nitrato de celulosa), lo que genera deterioros diferentes entre una y otra técnica como por ejemplo, las fotografías elaboradas a partir de un aglutinante de colodión son más susceptibles a rayarse que las de gelatina.

El colodión es un fluido viscoso que se obtiene cuando la piroxilina es disuelta en una mezcla de alcohol y éter. Fue descubierta en 1851 por Frederick Scott Archer<sup>99</sup> y en un principio se empleó para la elaboración de negativos. Fue hasta los 1880's cuando su uso sobre papel comenzó a ganar popularidad<sup>100</sup> y a mediados de los 1890's cuando además de encontrarse disponible en terminado brillante, fue posible adquirirlo en terminado mate<sup>101</sup>. Por el tipo de entonado al que era sometido la imagen, el color era un cálido negro-olivo tendiente a sombras azuladas o bien, ligeramente cafés.

El colodión de impresión directa predominó en el mercado de finales de la década de 1890's hasta 1910<sup>102</sup>, cuando fue sustituido por el colodión y gelatina de revelado, éste último está en uso hasta nuestros días.

A pesar de que la fecha de la imagen constituye un elemento importante para la caracterización de la técnica fotográfica, es fundamental observar cuidadosamente la imagen, ya que las impresiones pueden ser de varios tipos: *vintage*, de época, modernas y

---

<sup>97</sup> Reilly, *op. cit.*, p.9.

<sup>98</sup> *Ibidem.*, p.10.

<sup>99</sup> *Ibidem.*, p.11.

<sup>100</sup> *Ibid.*

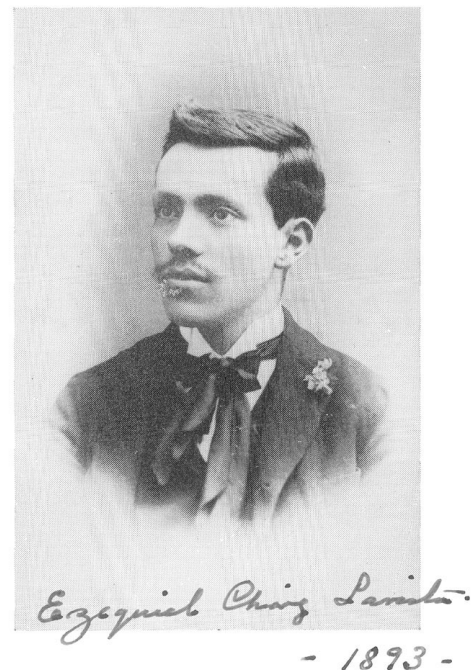
<sup>101</sup> *Ibidem.*, p.12.

<sup>102</sup> *Ibid.*



facsimilares<sup>103</sup> y aunque no existe un acuerdo general sobre la terminología usada para describir las diferentes etapas de una impresión, una copia *vintage* es una fotografía impresa cerca de la época en que el negativo fue tomado, mientras que una impresión de época es aquella elaborada diez o quince años después a la toma del negativo. Por otra parte, las impresiones modernas son aquellas que fueron impresas recientemente a partir del negativo original, mientras que una facsimilar es elaborada a través de un nuevo negativo o bien, a partir del negativo original usando materiales y/o técnicas que permitan generar una imagen muy parecida a la *vintage*.

Para identificar si se trata de una el tipo de impresión es indispensable observar cuidadosamente la técnica de manufactura, los deterioros y sobre todo, la estratigrafía del objeto. Por ejemplo, en las imágenes que se muestran a continuación, aquella que se encuentra a la izquierda es una impresión *vintage*, mientras que la de la derecha es una copia moderna. En la primera, al realizar una cuidadosa revisión al microscopio, se aprecia que se trata de una álbumina entonada y pegada sobre un soporte secundario donde se encuentra grabado el nombre del estudio que realizó la fotografía. La otra fotografía es una plata-gelatina con una inscripción elaborada con tinta.



Evolution of Photogr

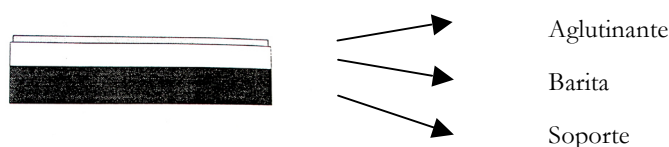
La diferencia de la calidad en ambas imágenes es notable: mientras que la albúmina muestra claramente el volumen y las texturas del cabello, la piel y la tela, la plata gelatina presenta un rostro sin detalles y en un solo plano.

Por otra parte, el deterioro de ambas imágenes es claramente identificable, la fotografía de la izquierda presenta abrasión en las orillas, pérdida del relieve y tinta en el sello que consigna el nombre del estudio, mientras que la gelatina se encuentra en buen estado de conservación.

El objeto fotográfico está constituido por varias capas o niveles cuyo número y características depende de la técnica fotográfica. La estructura mas sencilla es aquella que se compone de una sola capa, en la que se encuentra depositada la sustancia formadora de imagen, como en el papel salado, los platinotipos y los cianotipos.

Las fotografías que constan de dos estratos están conformadas por un soporte y un aglutinante. Los aglutinantes son sustancias orgánicas que contienen suspendidos los materiales sensibles a la luz y los adhieren al soporte, dentro de éstos se pueden mencionar la albúmina, los negativos de colodión, los negativos de gelatina, entre otros.

En algunos casos las fotografías presentan además, una capa de barita, que se encuentra entre el aglutinante y el soporte.



La presencia de barnices, capas de protección o soportes secundarios incrementa el número de estratos que componen al objeto fotográfico y por lo tanto su complejidad.

El material formador de imagen más común en el del siglo XIX y principios del XX es la plata, que podemos encontrarla con dos estructuras moleculares diferentes: la plata fotolítica y la plata filamentaria. Todos los procesos de impresión directa presentan una imagen compuesta de plata fotolítica que, debido a su tamaño tan pequeño, genera una imagen con un tono rojizo o café. Las imágenes de este tipo tienen menos cantidad de partículas y de menor tamaño en las áreas de las altas luces, debido a que su tamaño es directamente proporcional a la cantidad de luz recibida durante la exposición<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Reilly, *op. cit.*, p.15

Por otra parte, la plata filamentaria es común en los procesos de revelado, en uso desde finales del siglo XIX a la fecha, y se caracteriza por un tamaño mas grande e irregular, por lo que son ideales para absorber la luz y por lo tanto, producir una imagen blanco y negro.<sup>105</sup>

Tanto las características de la imagen, como la estratigrafía, época y formas de deterioro ayudan a identificar el tipo de técnica fotográfica de que se trata.

## 2.2.5. FORMATO<sup>106</sup>

En formato se anotaron las dimensiones de las páginas del álbum y de las fotografías y en caso de que las dimensiones correspondieran a un formato específico, se consignó el nombre del formato de acuerdo con la tabla que se muestra a continuación:

<b>Formato</b>	<b>Dimensiones de la imagen y/o soporte secundario</b>
Carté de visite	9 x 5.5 cm soporte secundario : 10.5 x 6.5cm
Cabinet Card	14 x 10 cm soporte secundario : 16.5 x 10.5m
Postal	15 x 10 cm
Victoria	12.5 x 8 cm
Promenade	18 x 10 cm
Boudoir	21.5 x 13.5
Imperial	25 x 17.5 cm
Panel	21 x 10 cm
Imperiales	4 x 5"
	5x 7"
	8x10"

<sup>105</sup> Reilly, *op. cit.*, p.19.

<sup>106</sup> El formato fue consignado por Mariana Planck González-Rubio.

## 2.2.6 DETERIORO<sup>107</sup>

El deterioro, entendido como cualquier cambio en la condición o aspecto del original, puede ser producido por una gran variedad de factores, entre ellos, mala técnica de manufactura, procesado deficiente, condiciones de almacenaje adversas, manejo inadecuado, vandalismo, etc.

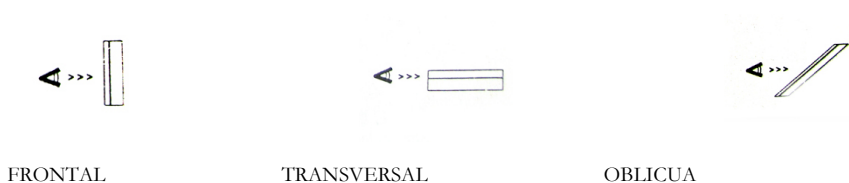
De acuerdo con sus características, el deterioro puede dividirse en físico, químico y biológico. El primero es el cambio en la apariencia y forma de una fotografía, provocado por problemas mecánicos, sin que para ello ocurra una alteración a nivel molecular, por lo que dentro de éste agrupamos todos los casos de roturas, deformaciones, craqueladuras, polvo, entre otros.

Aquellas modificaciones a nivel molecular que conducen a un cambio físico en la imagen constituyen el deterioro químico, como es el caso de las reacciones de sulfuración y óxido-reducción que generan amarillamiento, espejeo, desvanecimiento, etc.

Por último, el daño biológico es aquel que se produce por la presencia de roedores, artrópodos y hongos.

A continuación se presentan las formas más comunes de deterioro físico, para cada uno de los daños se anotó el nombre, sus características, un diagrama explicativo y un ejemplo de una imagen que lo presente.

Para comprender mejor los diagramas es importante mencionar que los objetos fotográficos pueden ser observados desde tres ángulos principales:



<sup>107</sup> El estado de conservación de cada imagen fue registrado por Mariana Planck González-Rubio bajo la supervisión de Sandra Peña.

por lo que en el esquema se añadió alguno de estos diagramas, especificando el ángulo en que se sitúa el observador, con la finalidad de facilitar la interpretación sobre la posición del espectador al momento de analizar el deterioro específico.

Para el caso de deterioro físico, la descripción de los daños en las imágenes<sup>108</sup> se basó en el siguiente léxico<sup>109</sup>:

#### ABRASIÓN

Pérdida de material por

fricción en la capa de  
estrato.

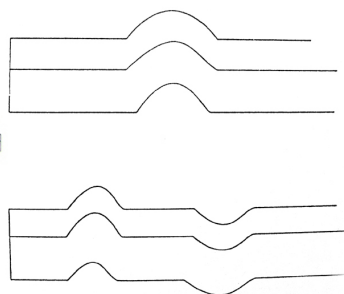


aglutinante, soporte o algún otro



#### ABOLLADURA

Depresión en la  
superficie del objeto  
fotográfico debido a un  
golpe o presión.

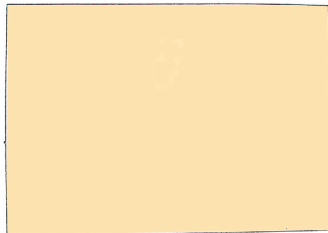


<sup>108</sup> No todas las imágenes que ejemplifican los deterioros pertenecen al fondo Ezequiel A. Chávez ya que aunque se encontraban presentes en algunas imágenes, no eran claramente visibles, por lo tanto se usaron algunas fotografías del álbum fotográfico de Don Rafael Heliodoro Valle, que actualmente se encuentra en la Iconoteca del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

<sup>109</sup> Patricia Acuña, *Illustrated Lexicon of Technical Terms Used in the Condition Report of Photographs*.

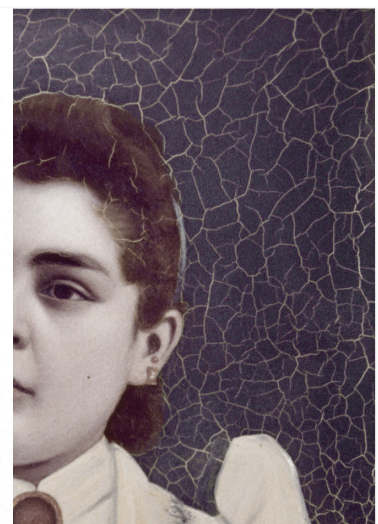
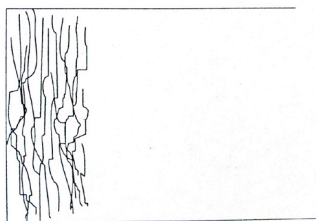
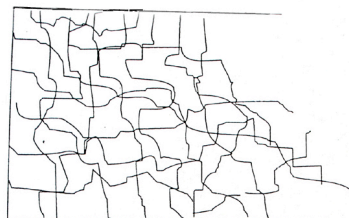
#### AMARILLAMIENTO:

Velo amarillo en la totalidad o zonas localizadas de una imagen



#### CRAQUELADURA:

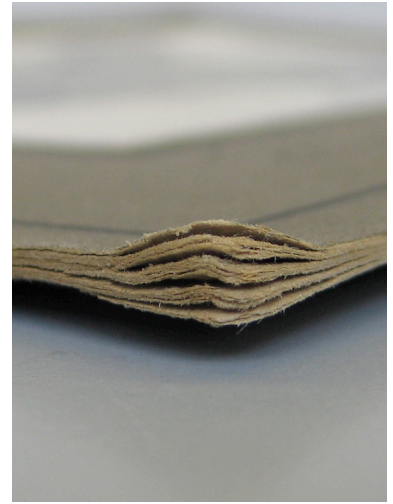
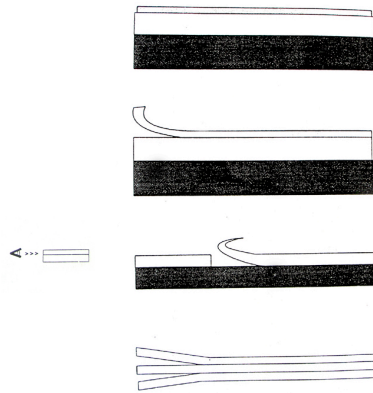
Pequeña separación en una o varias capas de una fotografía





## DELAMINACION

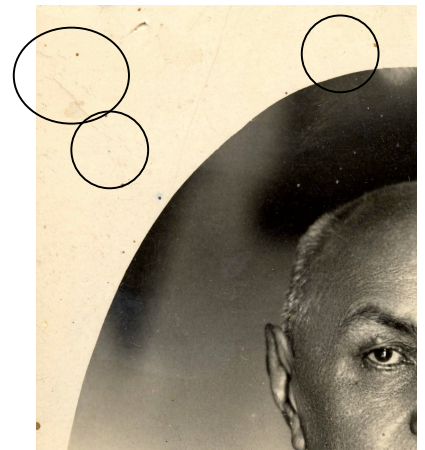
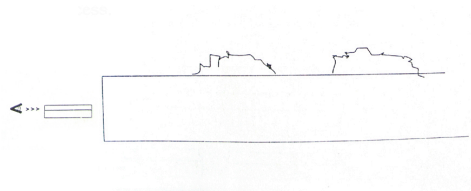
Separación en las capas  
que forman parte del ob-  
jeto fotográfico



## DEPOSICIÓN:

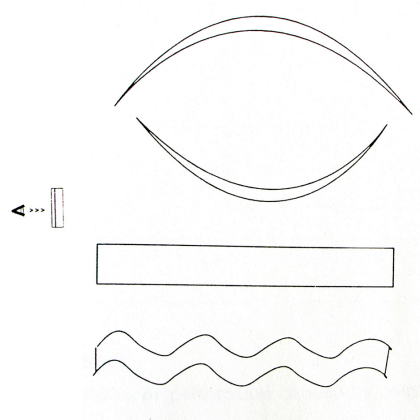
Agentes extraños en el  
anverso o reverso.

- DEPÓSITO:  
Materia depositada  
o precipitada en la  
superficie .
- RESIDUO:  
Remanente después  
de un proceso de e-  
vaporación, combus-  
tión u otro
- DEYECCIONES DE IN-  
SECTOS



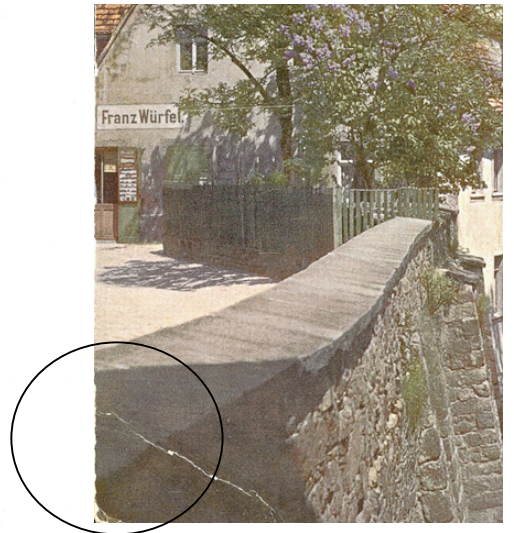
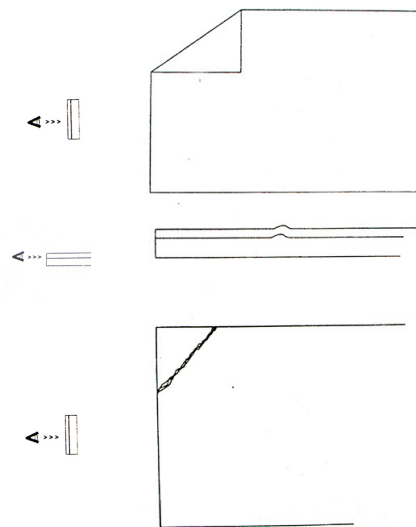
DISTORSIÓN:

Pérdida del plano de la  
fotografía



DOBLEZ:

Material plegado sobre sí  
mismo.





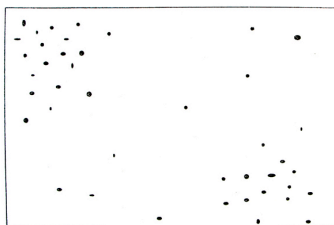
#### ESPEJEO:

Velo metálico reflejante que se desarrolla en las áreas de mayor densidad.



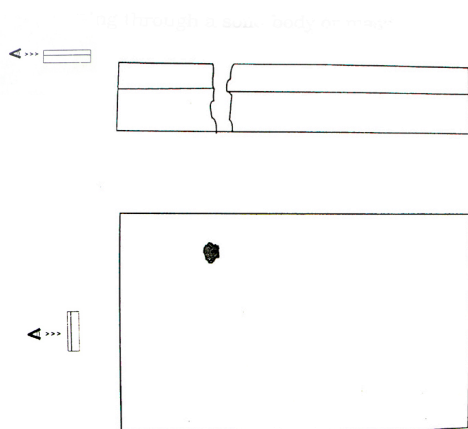
#### FOXING:

Pequeñas manchas anchas en el papel. Son de color café-rojizo y se encuentran frecuentemente en soporte secundario, aunque algunas veces también en el soporte de la fotografía.



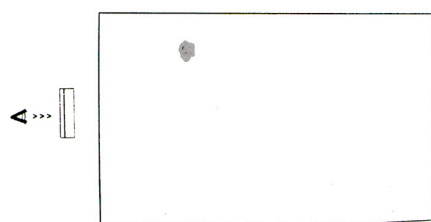
FALTANTE / LAGUNA:

Pérdida en el material.



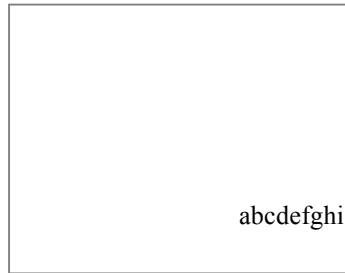
HUELLAS DIGITALES

Presencia de huellas digitales en el soporte o emulsión.



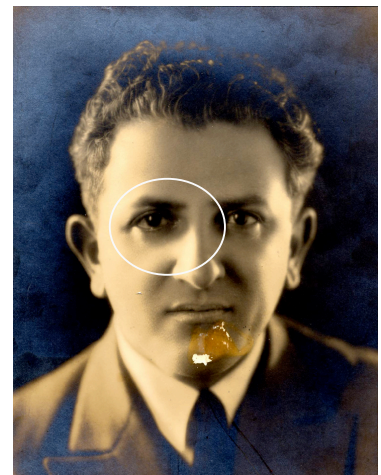
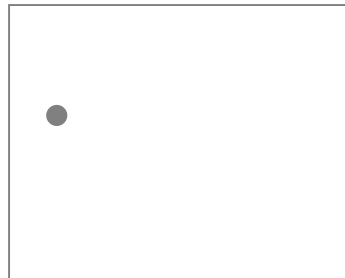
## INSCRIPCION

Anotaciones en la capa  
de soporte o de aglutinante



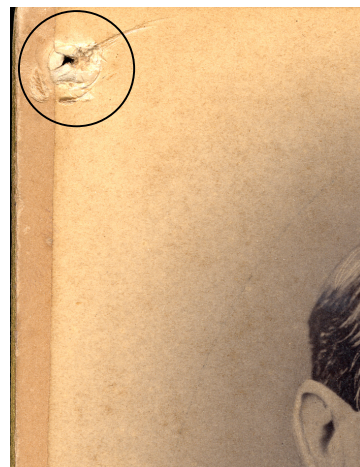
## MANCHA:

Formada por la deposi-  
ción de agentes extraños  
que pueden o no penetrar  
y / o reaccionar química-  
mente con otro material



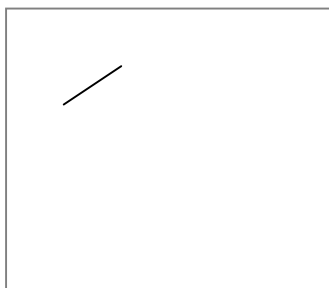
## PERFORACIONES

Abertura en el todos los estratos del objeto fotográfico



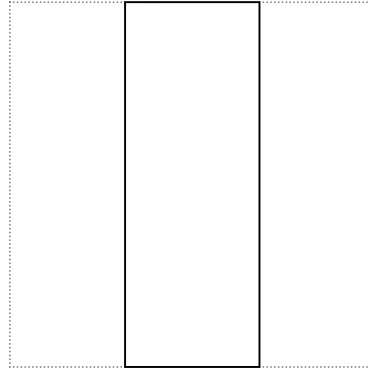
## RAYÓN

Señal que se forma en una superficie por la aplicación de un color o tinta o por la eliminación parcial de materia debido a un objeto punzante



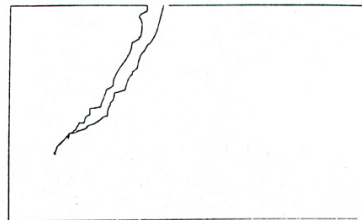
#### RECORTADA

Mutilación del objeto fotográfico



#### ROTURA:

Ruptura y separación de los estratos de la fotografía.



Por otro lado, dentro de las formas de deterioro químico encontramos la sulfuración y óxido-reducción. Cuando el deterioro por sulfuración es provocado por un mal proceso de fijado o el uso de una solución fijadora agotada, los efectos son variados y se pueden manifestar con la presencia de una mancha amarillo-café, visible principalmente en las zonas de altas luces, o bien con máculas localizadas en la imagen o soporte, desvanecimiento de la imagen, entre otros.

Aunque es bastante común la presencia de manchas por el uso inadecuado de fijador, es mucho más importante y más frecuente el deterioro por procesos de óxido-reducción, donde la plata es atacada por una gran variedad de agentes oxidantes que convierten los átomos de plata metálica en iones de plata incoloros y altamente móviles<sup>110</sup>. Aunque las imágenes de plata filamentaria son mas resistentes a este desvanecimiento que las de plata fotolítica, es posible apreciar la pérdida de detalle en las zonas de altas luces, un desvanecimiento generalizado y la presencia de un tono ligeramente más cálido. Por otro lado, en las fotografías de plata filamentaria se aprecia un ligero desvanecimiento, la pérdida de detalle en las altas luces y el virado a un tono amarillo-café.

Es importante mencionar que en ambos tipos de imagen, los procesos de óxido-reducción pueden llevar a la formación de un espejo de plata, es decir, de un brillo metálico en la superficie (solamente si éstas presentan aglutinante).

#### 2.2.7. IMAGEN<sup>111</sup>

Las imágenes del álbum de Ezequiel A. Chávez fueron originalmente digitalizadas a que el lado mayor midiera 5", a una resolución de 600 ppp, en formato TIFF, a color si mostraba algún tono o en tonos de grises si no era así. Sin embargo, durante el procesamiento fue necesario modificarlas a 300 ppp, formato jpg y el tamaño que se requiriera para su inserción en el presente trabajo.

En el anexo 1 se presenta un cuadro que resume algunas de las características enunciadas para cada una de las páginas e imágenes del álbum fotográfico de Ezequiel A. Chávez, con la finalidad de analizar algunos rasgos específicos.

---

<sup>110</sup> Reilly, *op. cit.*, p. 21.

<sup>111</sup> La digitalización de las imágenes fue realizada por Oralia García Cárdenas, Juan Román Monroy de la Rosa y Fernando Hernández, bajo la supervisión de Fernando Hernández.



## CAPÍTULO 3

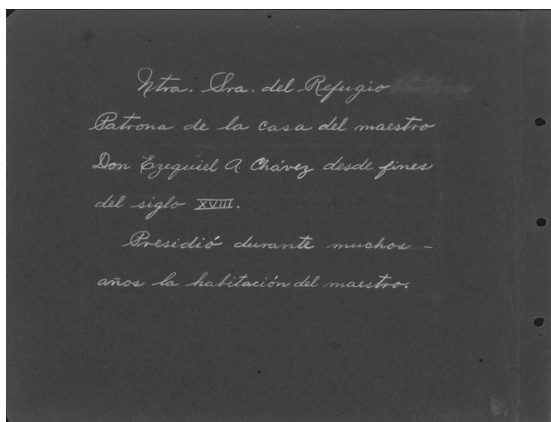
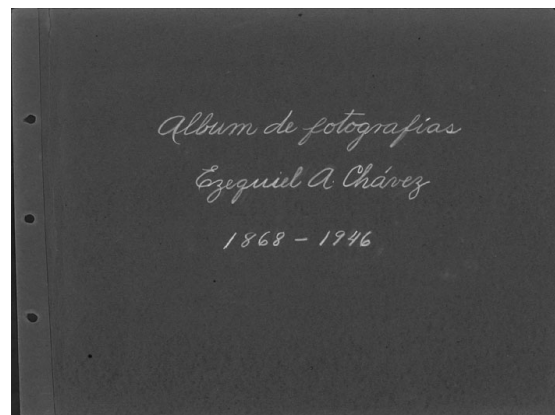
### *LA INFLUENCIA DEL DETERIORO EN LA VALORACIÓN DE LAS IMÁGENES DE UN ÁLBUM FOTOGRÁFICO*

A lo largo del presente capítulo se muestra el contenido del álbum de fotografías de Ezequiel A. Chávez y se relaciona con los eventos que se desarrollaron a lo largo de su vida, asimismo, se vierte un breve análisis sobre el tipo de imágenes y texto que presenta y se profundiza en las características que enmarcaron su factura.

Finalmente, se investiga sobre su estado de conservación y algunos deterioros específicos que marcan pautas acerca de su uso y manufactura.

#### **3.1. CONTENIDO**

A continuación se describe cada una de las páginas del álbum y se establece su correspondencia con la vida de Ezequiel A. Chávez,<sup>112</sup> con la finalidad de tener una mejor comprensión del discurso que plantea; de forma paralela, se muestra la imagen de la página en cuestión.



En primer término se anuncia la temática a tratar a lo largo de la compilación que se presenta: “Álbum de fotografías Ezequiel A. Chávez 1868-1946”. En la siguiente página es posible conocer acerca de una imagen de Nuestra Señora del Refugio, patrona de la familia Chávez

<sup>112</sup> Para realizar la correspondencia se emplearon los diez tomos de Leticia Chávez, *Recordando a mi padre*; asimismo, se empleó el texto de Ezequiel A., Chávez, *¿De Dónde Venimos y a Dónde Vamos?* y la cronología en *Ezequiel A. Chávez, un archivo automatizado*.

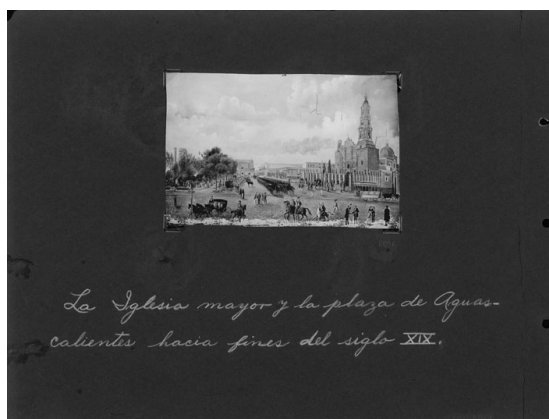
desde el siglo XVIII, imagen que “a nosotros vino a mediados del siglo XVIII y cuyo



marco recio y hermoso, hizo él [Don Ignacio Chávez Alonso],<sup>113</sup> mientras que su esposa [Doña Juana Alonso],<sup>114</sup> doraba el vidrio que cubre la pintura”.<sup>115</sup> Alrededor de su imagen se rezaba “cada año la novena para el día de su fiesta, para el 4 de julio”,<sup>116</sup> día en que cumplía años Don Ignacio Chávez Alonso.

La imagen que presenta el álbum en su primera página es una fotografía del lienzo de Nuestra Señora del Refugio, patrona de la arquidiócesis de San Luis Potosí que, de acuerdo con la tradición iconográfica, se encuentra representada con vestido rosa, Niño Jesús en el brazo izquierdo, coronados ambos y con aureola de doce estrellas.

En la siguiente foja del álbum, Leticia Chávez presenta la reproducción



fotográfica de un lienzo que retrata la iglesia mayor y la plaza de Aguascalientes a principios del siglo XIX, haciendo hincapié en lo antiguo de sus antecedentes. A este respecto vale la pena señalar que Ezequiel A. Chávez realizó un amplio estudio genealógico donde rastrea que descende de “Don Juan de Villaseñor y Orozco, tronco de tantos hidalgos como tiene Michoacán. Y en seguida de ese tronco, desprendiéronse tres ramas: la primera pasando por ocho generaciones llega a Don Agustín Iturbide; la segunda, pasando por diez generaciones, a Ezequiel Adeodato Chávez Lavista y la otra, pasando por siete generaciones, a Don Miguel Hidalgo y Costilla”.<sup>117</sup> Chávez, como todo hombre de su época buscó ligar su apellido a un abolengo colonial hasta ligarlo a

<sup>113</sup> Abuelo paterno.

<sup>114</sup> Abuela paterna.

<sup>115</sup> Leticia Chávez, *Recordando a mi padre*, México, Asociación Civil Ezequiel A. Chávez, 1967, tomo I, p.20.

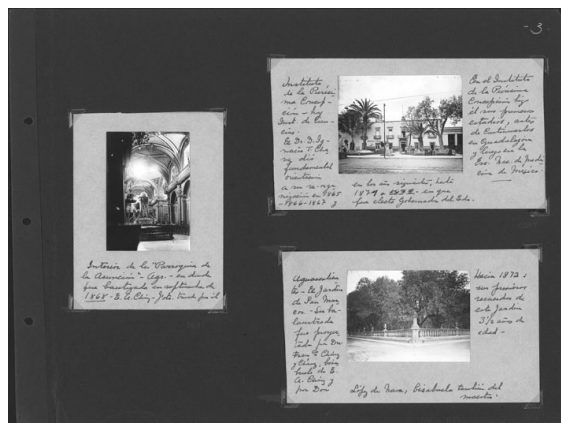
<sup>116</sup> *Ibidem.*, p. 55.

<sup>117</sup> *Ibidem.*, p. 18.



insurgentes dedicados de la República, actitud propia de los liberales, que daba lustre a la familia.

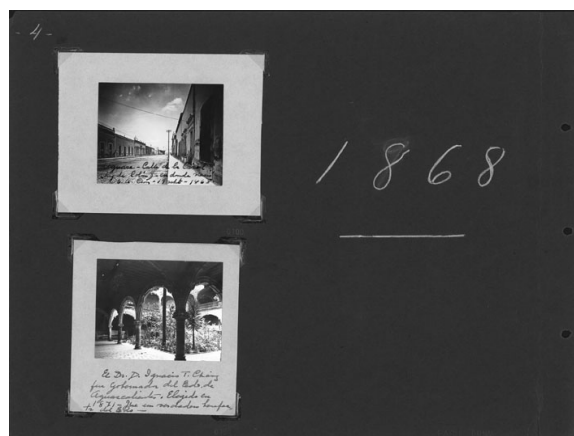
Hablando de sus antepasados, dice Don Ezequiel –en 1946- que “por línea paterna hacía por lo menos siglo y medio que vivían ya en Aguascalientes”,<sup>118</sup> algunos de ellos son



mencionados por Leticia en el álbum, como se puede observar en la página tres, donde subraya la importancia de su bisabuelo, Don José Francisco de Chávez y Chávez; de su abuelo, Don Ignacio Chávez Alonso,<sup>119</sup> y su padre, Don Ignacio Toribio Chávez y hace hincapié en algunas de las obras que realizaron.

Don Ignacio T. Chávez contrajo nupcias, por poder, con Doña Guadalupe Lavista y Rebollar el 8 de noviembre de 1866. Se instalaron en una casa cercana al Palacio de Gobierno, en la calle de Cárcel y al año siguiente vino al mundo Samuel, el hijo mayor. Un año después, en 1868, nacería Ezequiel. Durante la ceremonia de bautizo, que se realizó en la Parroquia de la Asunción<sup>120</sup> el cura Vargas le agregaría también el nombre de Adeodato, Don Ezequiel “recogió cuidadosamente aquel segundo nombre. Jamás dejó de escribir su inicial cuando escribía el primero”.<sup>121</sup>

En la página cuatro es posible observar dos fotografías,<sup>122</sup> una de ellas muestra la imagen de la casa donde nació Don Ezequiel, en la calle de Cárcel, y la otra, una vista del Palacio de Gobierno de Aguascalientes.<sup>123</sup>



<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>119</sup> Carpintero y autor del marco de la imagen de Nuestra Señora del Refugio.

<sup>120</sup> Ver imagen vertical de la página 3 del álbum fotográfico.

<sup>121</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo 1, p. 35.

<sup>122</sup> Aunque la página presenta una inscripción de 1868, las imágenes son posteriores y solamente se emplearon para contextualizar el nacimiento de Don E. A. Chávez.

<sup>123</sup> Muy cerca de la casa donde nació y vivió Don E. A. Chávez, en Aguascalientes.

En 1877 Don Ignacio T. Chávez y Doña Guadalupe Lavista se mudaron a la Ciudad de México con sus cuatro hijos: Samuel, Ezequiel, Esther y David (más tarde nacería Tobías). Ahí Ezequiel estudiaría en el Instituto Anglo Mexicano y posteriormente, en la Preparatoria Nacional y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.



comúnmente conocido como *carté de visite*, formato que se hizo popular a partir de la década de 1860 y que se caracterizaba porque

el retratado tenía el hábito de ofrecer a alguien su retrato (con las correspondientes dedicatoria, firma y fecha) en señal de “amistad”, como un “recuerdo”, etc. Evidentemente, muchos retratos del tipo *carte-de-visite* no contienen dedicatoria ni fechas, aunque se sepa de antemano que el documento en estudio no puede ser anterior a 1850, ya que esa modalidad de representación surgió en Francia alrededor de 1854 [...] y proliferó en forma masiva a todo el mundo a partir de la década siguiente.<sup>125</sup>

Una de las tomas de la página seis nos presenta a su madre y a él durante su infancia, la otra imagen muestra a su abuela materna, su madre y hermana. Tanto en las imágenes presentes en esta página como en muchas otras expuestas en este álbum, donde se recurre el retrato –individual o de grupo–, es evidente la participación del sujeto fotografiado “aceptando que el



<sup>124</sup> La fotografía de Guadalupe Lavista y Rebollar es de M. González y Cía, mientras que la de Ignacio T. Chávez es de F.C. North Sucesor.

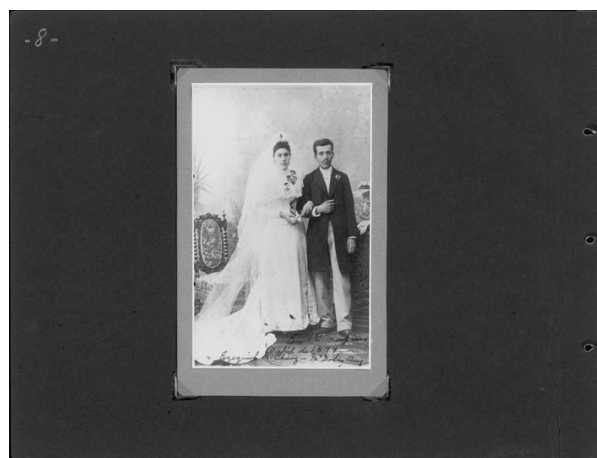
<sup>125</sup> Boris Kossoy, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 54-55.

testimonio de la propia presencia cuenta y es la contrapartida obligada del homenaje que ha recibido a través de la invitación”<sup>126</sup> del fotógrafo.

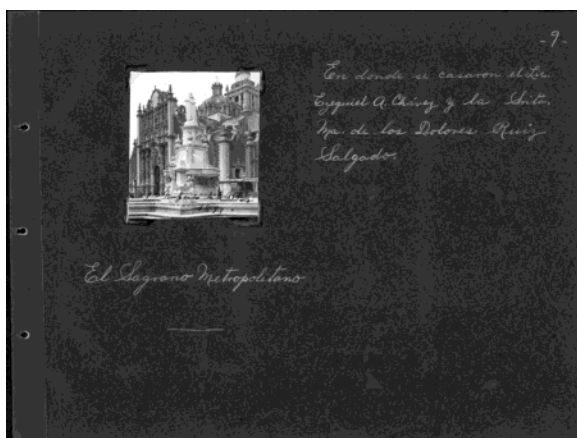


La siguiente foja despliega imágenes de Don Ezequiel y de María de los Dolores Ruiz, a quien conocería gracias a la invitación que don Eduardo Ruiz hiciera a Ezequiel A. Chávez y a Ángel de Campo y Valle –amigo de Ezequiel desde la infancia- a realizar reuniones literarias todos los lunes, en su casa.<sup>127</sup> La fotografía

de María Dolores Ruiz fue tomada de un cuadro que Leticia disfrutaba observar, “me gustaba quedarme sola en la sala. Entonces, a mi sabor contemplaba el retrato de mi madre: de grandes ojos apacibles, de pestañas y cejas muy pobladas, de boca más bien un poco gruesa pero muy proporcionada. Su peinado hacia atrás; el pelo un poco quebrado. Una cinta lo sujetaba, una



cinta blanca como su traje”.<sup>128</sup> El noviazgo comenzó en noviembre de 1891 y duró hasta el 10 de abril de 1894, en que contrajeron nupcias en el Sagrario de la Catedral Metropolitana. La página siete muestra los retratos de Don Ezequiel y Doña María Dolores y, en las siguientes páginas se aprecian algunas vistas de su boda y el Sagrario.



<sup>126</sup> Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 43.

<sup>127</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo 2, p. 9.

<sup>128</sup> *Ibidem.*, tomo 2, p. 66.

La única hija del matrimonio, Leticia,<sup>129</sup> a quien originalmente había decidido ponerle “Dolores por su madre; Francisca y Guadalupe por sus abuelas materna y paterna”<sup>130</sup> nacería el jueves 11 de abril de 1895. El 28 de abril de ese mismo año moriría María de los Dolores, “vino entonces en su ayuda su admirable familia. Su madre fue la mía, y su padre, fue dos veces padre”,<sup>131</sup> como se puede apreciar en la hoja 10 donde hay una fotografía de Leticia con su abuelo,<sup>132</sup> Don Ignacio T. Chávez, y su prima Rosa Noemí Chávez y Chávez. Leticia viviría con su abuelo y su tía Esther hasta los tres años.



Con respecto a la educación de las niñas, Guillermo Prieto, en *Memorias de mis tiempos* apunta las expectativas de la sociedad decimonónica para una niña como Leticia Chávez: “En cuanto a las niñas, les era permitido (...) hacer comida con sus muñecas, ir a la iglesia con los ojos bajos, comer poco... rezar mucho y no

querer jugar al merolico con sus primos; sino ser monja”,<sup>133</sup> como de hecho sucedería varios años después, dado que se ordenó como Capuchina con el nombre de Sor María de los Ángeles.

En la página 11 el álbum despliega un retrato de las segundas nupcias de Don Ezequiel con su prima Enedina Aguilar, en la Parroquia de la Asunción, en 1898. Después de varias visitas y de solicitar el consentimiento



para tratarse, inició el noviazgo, “no fue la geografía el gancho del tejido amoroso, fue una niña que a él le preocupaba”,<sup>134</sup> declara Leticia. La imagen de esta página muestra a la

<sup>129</sup> En una carta de Don Ezequiel A. Chávez a Leticia escribe “...quise yo darte por patrona y por abogada a Santa Leticia cuyo nombre recibiste en la pila en que fuiste bautizada. Santa Leticia que otros nombres tiene también en castellano: Felicidad; Felicitas”. AHUNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez, Caja 117, exp. 38, doc. 30 fols 100-102.

<sup>130</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo 2, p. 26.

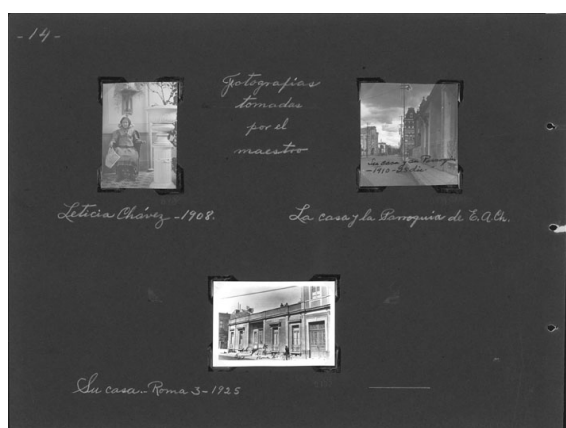
<sup>131</sup> *Ibidem.*, tomo 3, p. 28.

<sup>132</sup> Leticia es la niña que sostiene un conejo.





leer “fotografía tomada por su padre el día de su primera comunión”.<sup>137</sup> A este respecto vale la pena subrayar que “sólo hacia 1930 vemos aparecer las fotografías de primera comunión [...] en las antiguas sociedades el niño no era, como hoy en día, el centro de atención. Las grandes fiestas y ceremonias de los aldeanos eran solamente cuestión de los adultos; sólo después de 1945 las fiestas de niños (la primera comunión por ejemplo) comenzaron a tener importancia”.<sup>138</sup> A pesar de ello, Leticia relata que su padre sacó fotografías todo el día,<sup>139</sup> cumpliendo con su papel de “un retratista titulado [donde] fotografiar a los hijos es convertirse en el historiógrafo de su infancia y prepararles, como un legado, la imagen de lo que han sido”.<sup>140</sup>



La hoja catorce conduce a los años de 1908, 1910 y 1925, con imágenes de la fachada de su casa, localizada en la calle de Roma número 3 y una imagen de Leticia a los 12 años. Las tres imágenes fueron tomadas por Don Ezequiel quien “entre sus numerosas actividades e intereses dedicó parte de su tiempo y recursos

económicos a la fotografía”.<sup>141</sup>

A partir del folio 15 se encuentran referencias a eventos de carácter académico y se presentan tres vistas: una muestra a un grupo de visitantes en Teotihuacán donde se aprecia Justo Sierra; asimismo, se presenta un retrato de grupo a la salida de un restaurante y otro en un patio. La primera de las imágenes, donde se advierte la pirámide del Sol, está fechada en 1906 y corresponde a la época en que



<sup>137</sup> Ver página 13 del álbum fotográfico en estudio

<sup>138</sup> Bourdieu, *op. cit.*, p. 41.

<sup>139</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo 2, p. 110.

<sup>140</sup> Bourdieu, *op. cit.*, p. 52.

<sup>141</sup> Oralía García y Juan Monroy, “Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado” en *Alquimia*, mayo-agosto 2005, año 8, núm. 24, México, Sistema Nacional de Fototecas, 2005, p. 25.

trabajó de manera estrecha con Justo Sierra; la fotografía de grupo en el patio está fechada como 190- pero dado que el grupo está constituido por mujeres, pudiera corresponder a alguna de sus actividades en la Escuela Normal para Profesoras, donde inició sus actividades como sinodal en los exámenes de Historia General en 1897. La última reproducción pudiera corresponder a la época en que fue Jefe de Instrucción Secundaria, Preparatoria y Profesional de la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (junio 10, 1903-junio 30, 1905) o bien a su nombramiento como Subsecretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes (julio 1, 1905-marzo 30, 1911).

La página 16 expone un retrato de grupo fechado en 1910, donde aparece él con Justo Sierra y Don Rafael Altamira, en un entorno rural. En esta imagen es posible



detectar el *studium* de Barthes, que no es otra cosa que el gusto, el interés por ciertas fotografías, ya sea porque se reciben como testimonios políticos, ya sea porque son saboreadas como cuadros históricos buenos que permiten participar de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.<sup>142</sup> Pero

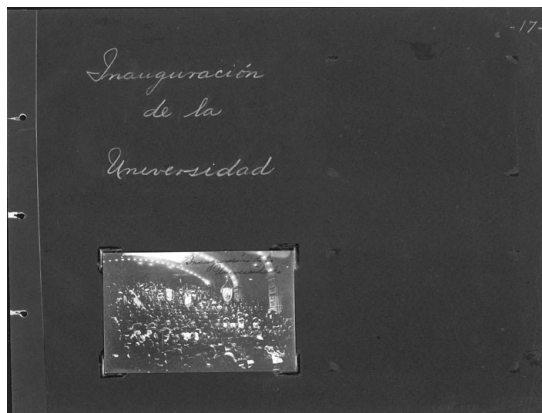
también de la escena permite detectar un segundo elemento que viene a perturbar el *studium* y recibe el nombre de *punctum* y que aunque el término significa pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, no es otra cosa que “una especie sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo de ir más allá de lo que ella misma muestra”.<sup>143</sup> Esta imagen despierta el interés no sólo por los personajes retratados, sino por su pose ante la cámara y ante el fotógrafo, e invita a conocer más de ella, a preguntarse sobre la postura de cada uno, sobre las diferencias en los rostros, el tipo de atuendo y sobre todo, su discordancia con el entorno.

A continuación, fechada en 1910, se aprecia la ceremonia de inauguración de la Universidad y el desfile de doctores *Honoris Causa*, como parte de los festejos del Centenario de Independencia de México, a la que “habían venido un selecto grupo de

<sup>142</sup>Roland Barthes, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1999, [Comunicación 43], p. 64-65

<sup>143</sup>*Ibidem*, p. 109

universitarios extranjeros, ahí estaban amigos suyos con los que guardaba una fuerte relación intelectual y afectiva: Mr. Martinenche y Mr. Capitan del Colegio de Francia; el Dr. Boas de la Universidad de Columbia, el Dr. Toser de la de Harvard, el Dr. Moore de la de California, el Dr. Wheeler, presidente de esa misma Universidad”.<sup>144</sup>



Es importante mencionar que el maestro Ezequiel A. Chávez participa en un desfile similar al descrito por Guillermo Prieto:

La gran función de nuestra madre iglesia era el Corpus. Con mucha anticipación al solemne

día se aumentaba el tráfico en cajones de ropa y talleres, mesones y casas con huéspedes. Tendíase por todo el gran trayecto por donde debía marchar la procesión, un ancho toldo de lona que sombreaba el centro de las calles y corría desde el costado occidental de Catedral por las calles de Tacuba y Santa Clara, daba vuelta por las calles de Vergara [...] era de verse aquel claustro de doctores con sus capas de seda con mangas y sus grandes bonetes en que



estaban las borlas, de un color los médicos, de otro los teólogos, de otro los jurisperitos y los filósofos.<sup>145</sup>

En los folios diecinueve y veinte se despliegan dos fotografías de grupo en los que se distinguen varios intelectuales de la época, dentro de éstos, algunos de los que aparecen en el desfile de doctores *Honoris Causa*

Es importante enfatizar que en ambas imágenes aparece Don Ezequiel A.



<sup>144</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo II, p. 139.

<sup>145</sup> Prieto, *op. cit.*, p.196-198.



*De abajo hacia arriba*

*1<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L. 2<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L. 3<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L. 4<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L.*

*2<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L. 3<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L. 4<sup>a</sup> fila: Sr. De W. K. L.*

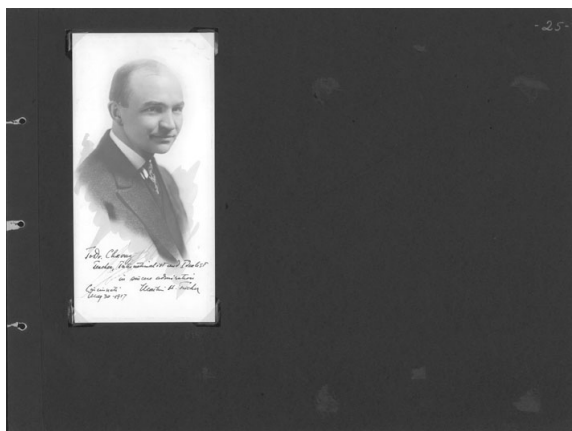
En la siguiente hoja sólo se advierte un encabezado que dice “Escuela de Altos Estudios”, institución de la que Ezequiel A. Chávez fue director entre marzo y noviembre de 1913. La página veintidós esta vacía y la siguiente tiene una imagen de Franz Boas, fechada en 1910, con quien participó en la fundación de la Escuela Internacional de Antropología, Arqueología y Etnología Americanas y con quien sostendría correspondencia particular entre 1916 y 1922.



Four black and white photographs of the Glee Club from 1916, arranged in a 2x2 grid. Each photo shows a large group of students posing in front of a building. The top-left photo has the caption "Glee Club - 1916". The top-right photo has a large banner in the background that reads "Glee Club - 1916" and the caption "Glee Club - 1916". The bottom-left photo has the caption "Glee Club - 1916". The bottom-right photo has a large banner in the background that reads "Glee Club - 1916" and the caption "Glee Club - 1916".

59

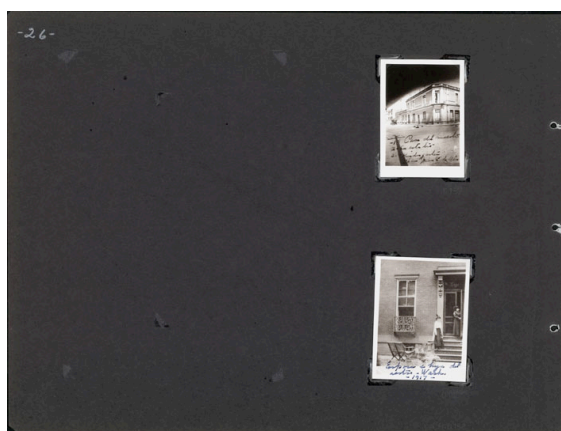
En 1916 Don Ezequiel es cesado como profesor de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Escuela Normal para Maestras, ambos “determinados por la



imposibilidad en la que me vi moralmente de protestar cumplir y hacer cumplir cuanto dispusiera el Primer Jefe”, Venustiano Carranza.<sup>147</sup> Careciendo de forma de sustento decidió exiliarse en Estados Unidos donde meses después fue acogido por los Sres. Moore en Cambridge y donde se reunió con Enedina, Leticia y Chanita.<sup>148</sup> Al inicio del

ciclo escolar se mudaron a Cincinnati donde impartió clases de Literatura Castellana y Francesa y donde “mucho lo estimaron todos [...] mas que nadie, el médico que a mi tía Chanita atendía, el excelente Dr. Martin Fischer, catedrático de la Universidad”<sup>149</sup> y cuya imagen se puede apreciar en la página veinticinco, con la siguiente dedicatoria: “To Dr. Chávez. Teacher, Internationalist and Idealist in sincere admiration Martin H. Fisher”.<sup>150</sup>

La siguiente foja muestra dos vistas de fachadas de casas, una de ellas corresponde a su casa en la calle de Roma número 3 y la otra, a la casa del señor Wash, a quien probablemente conoció cuando asistió, como profesor de intercambio, en la Universidad de Cincinnati.



La imagen de la casa de la familia Chávez presenta una inscripción que dice “1°. Casa del maestro, 2°. Su estudio, 3°. Kindergarten” indicando que la casa de la familia se encontraba junto al estudio de Don Ezequiel y al kindergarten que Leticia dirigiría, de hecho, parte de la casa fue adaptada para albergar la pequeña escuela.

<sup>147</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo 4, p. 10.

<sup>148</sup> Madre de Enedina.

<sup>149</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo IV, p. 60.

<sup>150</sup> Ver apéndice, página 25 del álbum fotográfico en estudio.



La página veintisiete expone tres imágenes, una de ellas es un retrato de Don Ezequiel que corresponde a la época de su segundo periodo como rector (agosto 1923-diciembre 1924) y las otras dos son fotografías de grupo tomadas en su casa, a varios niños y otra con sus dos hermanos. El retrato de grupo con sus hermanos es

muy similar a una fotografía de la sección de asuntos personales<sup>151</sup> y fue tomada el mismo día y en el mismo lugar que otra imagen del álbum.<sup>152</sup> Es muy posible que cualquiera de las tres fuera tomada por Samuel, David o Leticia ya que hay registros documentales donde se consigna su afición por la fotografía.<sup>153</sup> En una carta de Don Ezequiel a Enedina él pregunta “¿se le pasó la tos Leticia?, ¿ha sacado fotografías?”<sup>154</sup> por otra parte, en otro documento Don Ezequiel le escribe a su hija: “mañana creo que podré mandarte una cámara fotográfica. Después de mucho pensarlo me he decidido a preferir para enviártela, la tuya, la pequeña Kodak, porque allá será más fácil para ella que para ninguna otra comprar las películas que necesita y más fácil también que las revelen que las de otras marcas”.<sup>155</sup>



A su vez, ambas imágenes son muy similares a un retrato de Enedina y Ezequiel que se presenta en la página 38 de este mismo álbum.

<sup>151</sup> AHUNAM, sección personal, fotografía EACH0071.

<sup>152</sup> AHUNAM, sección personal, fotografía EACH0187.

<sup>153</sup> En el epistolario personal de Don Ezequiel A. Chávez es posible encontrar referencias sobre su afición a la fotografía, así como de la de sus hermanos, Samuel y David, y la de su hija, Leticia.

<sup>154</sup> Fondo E.A. Chávez, caja 116, exp. 33, doc. 32, fol 79-81, fechado el 14 de enero de 1923.

<sup>155</sup> Fondo E. A. Chávez, caja 116, exp. 33, doc 32, fol 101, fechado el 4 de noviembre de 1927.



EACH0187

imágenes solamente hay una variación en el mobiliario: en una de ellas un sillón se encuentra tapado con una tela, por lo que es probable que fuera la primera fotografía que se tomó, posteriormente, la cubierta fue retirada y se tomaron dos fotografías más. Las imágenes pudieron haber sido tomadas por Daniel, David o Leticia con una posición y encuadres similares.

En las tres fotografías la disposición de las azucenas en el jarrón que se encuentra sobre la mesa alta, es exactamente la misma, confirmando que fueron tomadas el mismo día que, de acuerdo con una de ellas –que presenta una inscripción en el reverso– fueron tomadas el 10 de abril de 1936. En las tres



La imagen de Leticia con los niños fue tomada en la misma habitación que las imágenes anteriores y nos muestra a Leticia y otra mujer con siete infantes, uno de ellos sentado en las piernas de la primera. La cercanía entre los niños y las maestras es notoria y denota gran familiaridad. Es muy posible que el fotógrafo que tomó la imagen no poseyera un gran manejo de la cámara y la profesión, dado que dos niños se encuentran cortados y su imagen aparece retratada en el espejo de la pared.

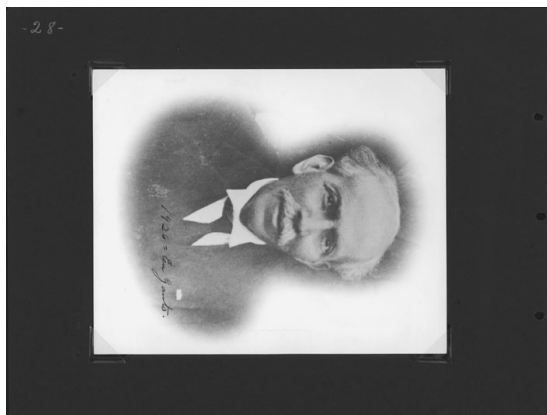
La fotografía posiblemente corresponde a la época en que Leticia fundó la escuela San Francisco de Asís, “en la casa calle de Versalles, al lado de mi casa, entonces de un solo piso, llena de sol y alegre. Mi papá y mi tía costearon el mobiliario, adecuado y hermoso”<sup>156</sup> y que funcionó de 1920 a 1926, en que se hicieron efectivas las leyes persecutorias en las escuelas, por lo que Leticia decidió

<sup>156</sup> Chávez, *op. cit.*, tomo 6, p. 13.



clausurarla “yo era católica y tenía que hablar de Dios, de Jesucristo, de la Iglesia a cualquier hora y siempre”.<sup>157</sup>

Al agravarse el conflicto religioso, deciden adelantar su viaje a Europa y el 9 de julio de 1926 salen con rumbo a Veracruz. En Europa visitaron París, Lille, Brujas, Londres, Bruselas, Ámsterdam, La Haya, Gante, ésta última de gran significado para Don Ezequiel debido a que de ahí “salió el gran precursor de todos los educadores del Nuevo Mundo, Fray Pedro de Gante, el varón ejemplar de acrisolada fuerza de alma, que por más de cuarenta años hizo maravillosa escuela primaria, secundaria, normal, industrial y de música, para los indios de México”.<sup>158</sup> A ésta época corresponde la imagen de la página veintiuno, donde se aprecia un sólo retrato de Don Ezequiel, con la siguiente inscripción “1926-en Gante”.



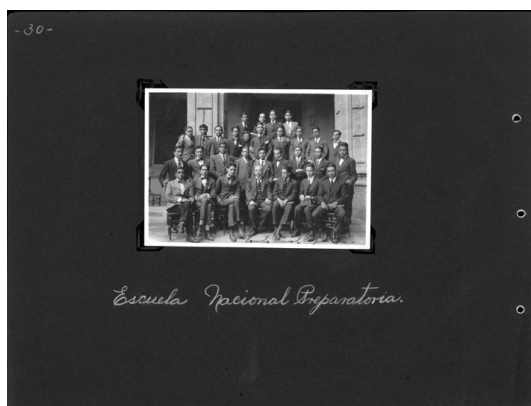
La página veintinueve expone una vista parcial del interior del altar de su casa en la calle de Roma, que presenta la siguiente inscripción sobre la imagen “En su casa-1926. En tiempos de la persecución religiosa” donde se celebró misa diariamente por

espacio de dos meses, hasta el día de su partida a Europa. Esta página también muestra una vista de Ezequiel A. Chávez con su esposa, saliendo de la catedral de Aguascalientes, con motivo de sus bodas de plata, que se festejaron en 1923.

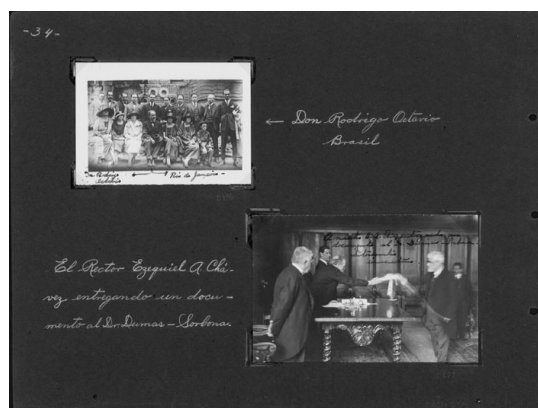
---

<sup>157</sup> *Ibidem*, tomo 6, p. 26.

Las hojas treinta y dos y treinta y tres exponen retratos de Ezequiel A. Chávez con sus alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, tomadas al término del ciclo escolar con el objetivo de conservarlas como recuerdo o para obsequiarlas a los seres queridos. Dado que objetivo principal de estas fotografías era ser obsequiadas, debían presentar lo mejor del retratado, y el modelo se peinaba y vestía elegantemente para la ocasión.<sup>159</sup>



A continuación se aprecia una fotografía de grupo y una imagen que muestra la entrega de un documento, fechadas entre 1922 y 1925 y que hacen referencia a las actividades de intercambio



universitario durante el periodo de Don Ezequiel A. Chávez como rector. En este caso las imágenes registran especialistas de Brasil y Francia.

Las dos imágenes de la página treinta y cinco corresponden a la visita de la familia a Europa, en 1926, cuando Don Ezequiel

<sup>158</sup> *Ibidem.*, tomo 6, p. 30.

<sup>159</sup> Teresa Matabuena, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 105.

asistió al Congreso Internacional de Psicología en Holanda y la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional lo comisionaron para estudiar las Universidades de Alemania, Bélgica, España, Francia, Holanda, Inglaterra y Suiza. En las fotografías se advierte un grupo de personas a la salida de una librería en París y una toma con el maestro Claparede, en Ginebra.

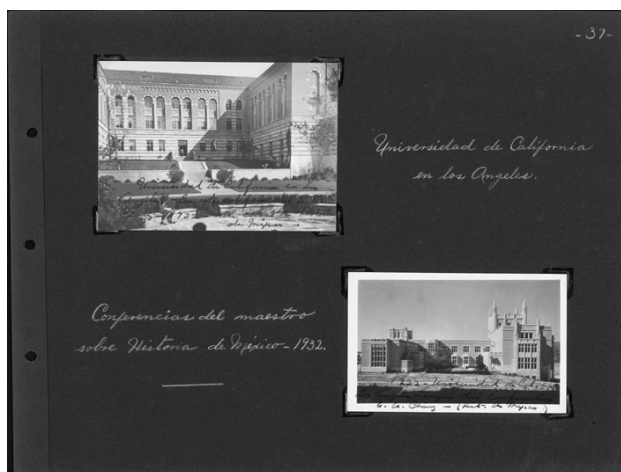
Sobre la imagen en que se aprecia una perspectiva de la librería es posible leer la siguiente inscripción “Mr. Blanchard y fam. Comisionista en Libros. A él le compró muchos de los suyos el maestro París -1926” este texto de relevo centra la atención en la importancia que, para Don Ezequiel y Leticia –y quizá para cualquier intelectual de la época-, tenía la librería y la familia que la poseía, al grado de incluirla en el álbum personal.



La hoja treinta y seis hace un paréntesis en su vida académica, ya que despliega una sola imagen donde se muestra una fotografía familiar fechada en 1925, donde puede apreciarse a Ezequiel con su esposa Enedina, su hija Leticia y sus hermanos Tobías, David y Samuel. Éste último fallecería un año después de la toma de la imagen, en 1926.

La toma fue realizada por Ezequiel, en el mismo salón que ya se ha descrito anteriormente, sólo que ahora la escena se desarrolla en una esquina, delante de un biombo decorado y muestra una familia realizando sus actividades cotidianas: Leticia revisa un libro y los demás parecen conversar cotidianamente. El único dato que consigna que se trata de una fotografía posada es que Tobías se encuentra de pie, detrás del sillón.

En la siguiente página se advierten dos vistas de la Universidad de California, donde el maestro Chávez fue invitado por el Dr.



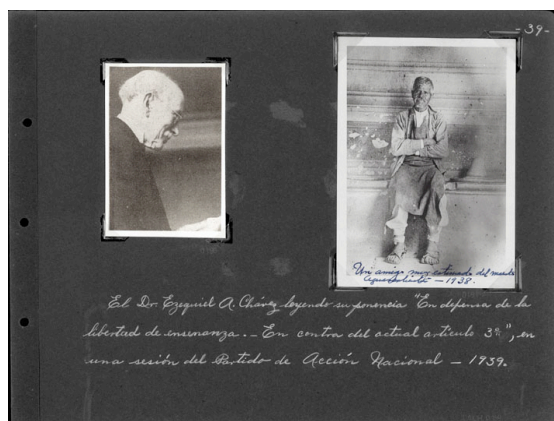
Moore para impartir varias conferencias sobre la Historia de México, en 1932. En ambas imágenes llama la atención la ausencia del alumnado o personal docente que suele moverse continuamente en una Universidad, por lo que es probable que las imágenes fueran tomadas y obsequiadas a Don Ezequiel, por parte de la propia Universidad, a manera de postales.



El folio treinta y ocho presenta dos fotografías familiares, una de ellas con su esposa y la otra representa a Leticia a la edad de 28 años, cuando fuera directora de la Escuela Fray Bernardino de Sahagún, antes de su viaje a Europa.

La imagen de Leticia nos muestra una mujer de complexión delgada, cabello

oscuro y recogido, que lleva un vestido oscuro de mangas largas y cuello alto. En el pecho resalta un medallón que pende de una cadena larga. Se encuentra sentada en una orilla del sillón, con las manos cruzadas sobre el regazo y las piernas recogidas, mostrándonos a una joven tímida y reservada, que se abstiene de mirar a la cámara, pero que se siente cómoda en el espacio en el que se encuentra y con la gente que la rodea.



La siguiente página presenta dos imágenes, en una de ellas se aprecia a Ezequiel A. Chávez pronunciando su discurso titulado “En defensa de la libertad de enseñanza”, el 15 de diciembre de 1939, como miembro del Consejo en el Partido Acción Nacional, en la otra se observa un hombre de edad, amigo de él.



Vale la pena mencionar que en ninguna parte de los volúmenes de *Recordando a mi padre*, Leticia hace mención de este personaje.

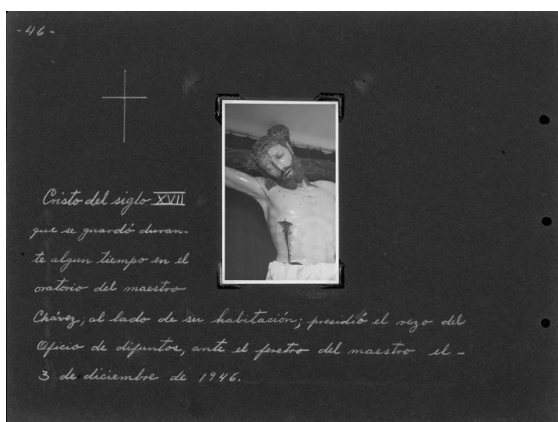
En el mes de mayo de 1941 iniciaron los festejos del cincuentenario del maestro



Ezequiel A. Chávez como profesor. El mismo día del aniversario el padre Mateo Chávez celebró misa en su casa, el 5 de mayo la Asociación Nacional de Abogados realizó una ceremonia con motivo de su recepción como abogado y el 3 de junio del mismo año, la Universidad Nacional lo honró en el Anfiteatro Bolívar.

Las hojas cuarenta y uno a cuarenta y tres despliegan vistas generales del homenaje a Ezequiel A. Chávez realizado en la escuela primaria que lleva su nombre.

La foja cuarenta y cuatro no fue utilizada y la cuarenta y cinco tiene una inscripción que dice “Dios recoge al maestro Chávez a mejor vida” y que



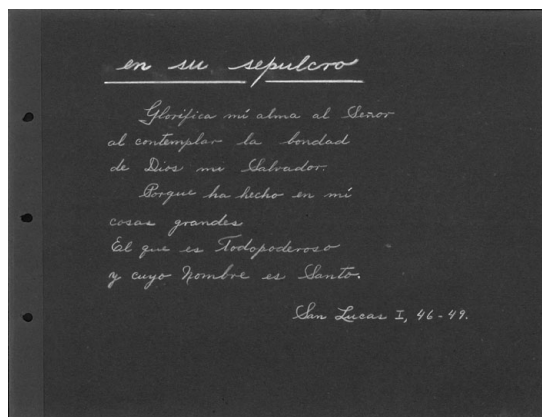
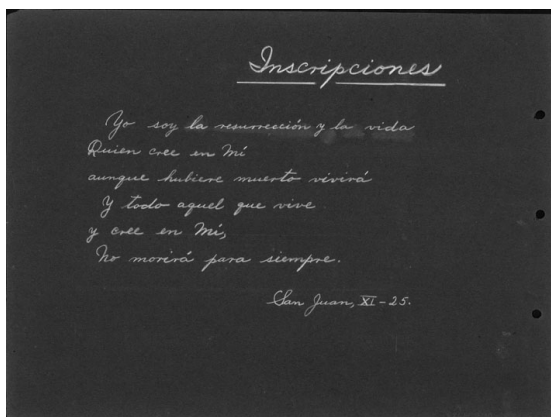
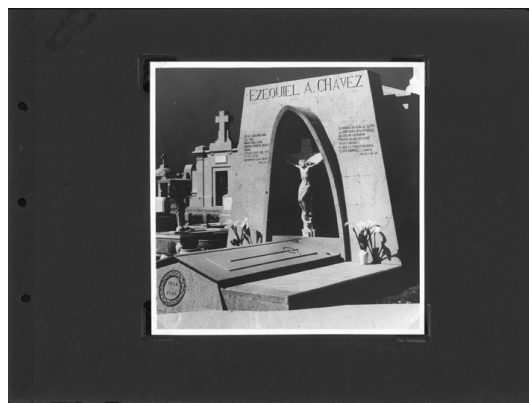
refiere al 2 de diciembre de 1946 cuando “con la última frase del Te Deum, que, sin elegirla, yo, leí como la que mejor hubiera yo elegido, [para el] término [de] su aliento”.<sup>160</sup>

En los últimos folios se encuentra la imagen del Cristo que presidió el rezo del Oficio de Difuntos, el 3 de diciembre de 1946, que procedía de la Iglesia de San Diego y que Leticia llama “Cristo de la

<sup>160</sup> Chávez, *op.cit.*, tomo 10, p. 79.

Esperanza” y que después pasaría a los Capuchinos con el nombre de “Cristo de la Misericordias”.<sup>161</sup>

La página cuarenta y siete muestra una vista general de la lápida de su tumba que se encuentra en el panteón Español. Las ultimas dos fojas presentan una inscripción que dice “Yo soy la resurrección y la vida. Quién cree en Mí aunque hubiere muerto vivirá. Y todo aquel que vive y cree en Mí, no morirá para siempre (san Juan XI, 25)”,<sup>162</sup> “Glorifica mi alma al Señor al contemplar la bondad de Dios mi Salvador. Porque ha hecho en mí cosas grandes El que es Todopoderoso y cuyo Nombre es Santo (San Lucas I, 46-49)”.<sup>163</sup>



No es de extrañar la importancia que Leticia da a la parte religiosa alrededor de la muerte de su padre, dado que se trata de una familia profundamente católica educada a la usanza decimonónica.

### 3.2. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

El álbum está numerado de la página 1 a 49, sin embargo, faltan los folios 31 y 32 y las primeras cuatro fojas no están numeradas, por lo que tiene un total de 25 hojas. En

<sup>161</sup> *Ibidem.*, tomo 10, p. 79.

<sup>162</sup> Ver página 48 del álbum en estudio.

<sup>163</sup> Ver página 49 del álbum en estudio.

ellas es posible apreciar 74 imágenes, 40 son de carácter personal y el resto corresponde a actividades académicas. Al revisar cuidadosamente las imágenes de carácter personal puede advertirse que 16 tienen la función de contextualizar a través de vistas de carácter general como son las de Aguascalientes, las de su casa en la calle de Roma, de la Universidad de California en Los Ángeles, del cuadro de la Virgen del Refugio, entre otras. En ocho tomas aparecen sus padres, en dos su hermana (Esther Chávez) y en dos sus hermanos (Tobías, Samuel y David Chávez). María Dolores Ruiz, su primera esposa, se aprecia en dos fotografías, mientras que Enedina Aguilar, su segunda mujer, aparece en cuatro imágenes. Leticia se encuentra en seis vistas y Ezequiel A. Chávez en treinta y ocho.

De las 34 imágenes de carácter académico, doce son fotografías de grupo, once plasman algún tipo de ceremonia y dos fueron obsequiadas por colegas.

Del total de imágenes del álbum, 28 son originales fotográficos y el resto son copias elaboradas posteriormente. Algunas de las fotografías son autoría de Don Ezequiel A. Chávez y otras pudieran atribuirse a sus hermanos Samuel y David o bien, a su hija Leticia. Las imágenes atribuidas a Don Ezequiel pueden identificarse porque Leticia así lo consigna, porque presentan anotaciones en el anverso o reverso que corresponden su caligrafía o bien, porque presentan dos características:

La primera es la uniformidad y regularidad formales, independientemente de los géneros en los que se puedan agrupar. En las fotografías se muestra una falta de interés en la imagen misma, en lo que se refiere a sus cualidades “estético-formales”: diseño y organización de los elementos que la forman, el contraste tonal, iconografía. El mismo desinterés se nota en las técnicas: definición, “foco”, “exposición”, nitidez, calidad de impresión de las copias, etcétera [...] la segunda característica del trabajo de Chávez es la elección restringida y elemental de sus temas y elementos a fotografiar: familiares, hermanos y esposa y de manera especial a su única hija.<sup>164</sup>

Don Ezequiel se aficionó a la fotografía desde 1908 y la practicó hasta casi el fin de sus días, en 1946.<sup>165</sup> A lo largo de este tiempo llegó a poseer varias cámaras fotográficas, como puede advertirse en el formato de sus imágenes que va, desde vistas estereoscópicas en soporte de papel o vidrio, hasta positivos sobre papel en formatos especiales, pasando por positivos en formatos imperiales.

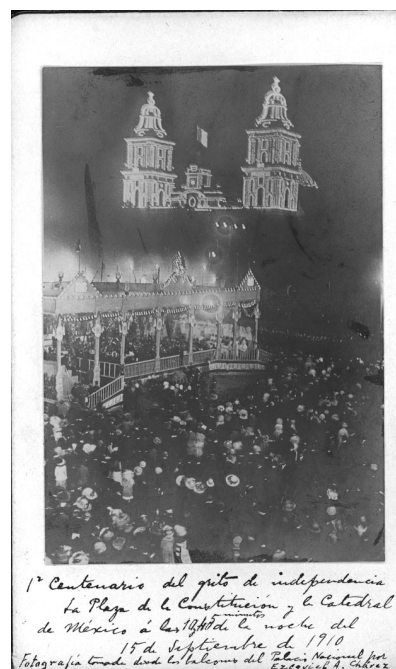
---

<sup>164</sup> García, *op. cit.*, p. 25-26

<sup>165</sup> *Ibidem.*, p. 26



Durante los festejos del Centenario de la Independencia, en septiembre de 1910, realizó una amplia cobertura de los eventos “portando dos de sus cámaras (de negativos normales y de estereoscópicas)”.<sup>166</sup> En una de las imágenes que capturó se aprecia la siguiente inscripción “1<sup>er</sup> Centenario del grito de Independencia en la Plaza de la Constitución y la Catedral de México a las 10:45 minutos de la noche del 15 de Septiembre de 1910 Fotografía tomada desde los balcones del Palacio Nacional por Ezequiel A. Chávez”.



De los equipos que pertenecieron a la familia Chávez, el AHUNAM conserva una cámara Kodak, portátil de fuelle, Autographic A-120, que estuvo en el mercado solamente durante 1914 y tuvo un costo de \$7.50 usd.<sup>167</sup> Las películas autográficas fueron introducidas en ese mismo año y tenían la ventaja de que permitían al fotógrafo escribir algunas notas en el margen de la película.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> *Ibidem.*, p. 26.

<sup>167</sup> [www.clickondavid.com/noljr.html](http://www.clickondavid.com/noljr.html) consultada el 10 de marzo del 2006.

Aparentemente las cámaras A-120 eran poco exactas en el tiempo de obturación<sup>169</sup> y para un tiempo de 1/100 segundos se producía una velocidad que podía variar desde 1/50 segundos hasta de 1/30 segundo.

Debido a la calidad del equipo empleado para la toma de imágenes, así como al desinterés en sus cualidades formales, éstas tienen un escaso contenido estético. Ahora volvemos a ellas “porque en nuestros estudios les otorgamos un valor agregado como fuentes de documentación histórica, devolviéndolas a fin de cuentas a la vocación con que nacieron”.<sup>170</sup>

En cuanto a los textos existentes en el álbum, 51 tienen función de relevo y 52 de anclaje, los primeros predominan en imágenes de naturaleza académica y generalmente tienden a subrayar la importancia profesional y complementar información sobre las actividades académicas de Ezequiel A. Chávez, orientando al lector a apreciar la labor educativa del personaje.

Este hecho es reforzado en que el único evento que consta de varias fotografías y presenta una página de texto, que es cuando recibió una condecoración en el aniversario de sus cincuenta años como profesor en las escuelas oficiales, que es representado por ocho tomas (el 23% del total de las imágenes del álbum).

Al igual que las imágenes, los textos ofrecen una visión bastante equilibrada entre la vida personal y las actividades académicas de Don Ezequiel. Sin embargo, los textos de anclaje son frecuentes en imágenes familiares, mientras que las inscripciones con funciones de relevo aparecen, principalmente, en imágenes académicas que acentuaron la importancia del personaje en el ámbito de la enseñanza.

En suma, el álbum fue elaborado con la finalidad de dar a conocer, tanto la vida personal como las actividades académicas de Ezequiel A. Chávez, sin embargo, es notorio el esfuerzo por subrayar ciertos eventos profesionales, mediante el uso de textos complementarios a la imagen, con la clara función de subrayar la importancia académica,

---

<sup>168</sup> [www.vintagephoto.tv/autofilm.html](http://www.vintagephoto.tv/autofilm.html) consultada el 10 de marzo del 2006. El proceso fue inventado por Henry J. Gaisman y los derechos fueron adquiridos por George Eastman en 1914 por 300,000 dólares.

<sup>169</sup> [www.daniel.mitchell.name/cameras/kodakbb/kodakbb.html](http://www.daniel.mitchell.name/cameras/kodakbb/kodakbb.html) consultada el 10 de marzo del 2006.

<sup>170</sup> García y Monroy, *op. cit.*, p. 28.

profesional y, sobre todo, la labor como docente del personaje en cuestión. Asimismo, es notoria la resistencia a usar fotografías familiares originales, ya que la gran mayoría de las imágenes de este tipo son copias o duplicados, a diferencia de que registran sus actividades académicas, donde una gran parte de ellas son originales.

Finalmente, vale la pena mencionar que algunos momentos de la vida personal y académica de Don Ezequiel no se encuentran representados, con la intención de evitar su transmisión a las generaciones futuras y dar una visión específica del personaje. Al consultar su archivo en busca de sus inicios positivistas, es notoria la ausencia de documentos que así lo constaten, debido, probablemente a una depuración realizada por su hija; asimismo, a lo largo de los diez volúmenes “*Recordando a mi padre*”, Leticia hace especial hincapié en que su padre nunca perteneció a esta corriente filosófica.

### 3.3. *TECNICA DE MANUFACTURA*

La mayor parte de las inscripciones en el álbum están escritas en tercera persona, a excepción de una única nota escrita en primera persona, en el reverso de la imagen que



se muestra en el margen izquierdo, donde anotó: “En la casa Roma. Durante la persecución de 1926. Nosotros en Europa”.<sup>171</sup>

Leticia no sólo elaboró el álbum, sino que conformó todo el fondo documental, como puede advertirse en una carta de agradecimiento que le escribe Mateo Solana en septiembre de 1958, donde anotó “yo sé el esfuerzo paciente – en que acompañaron las hermanas de su Orden Religiosa-, en depurar el vasto legajo de manuscritos del fecundo pensador; ya sé el celo tenaz y acompasado que puso ud. en dar a la publicidad a tanta obra inédita”.<sup>172</sup>

Como se puede apreciar por el texto de la

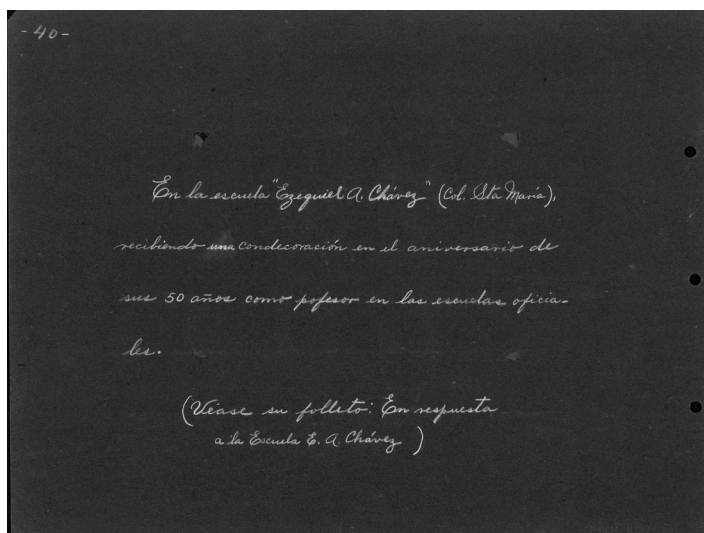
<sup>171</sup> Ver apéndice: página 29 del álbum, documento 0168.

<sup>172</sup> Fondo E. A. Chávez, caja 108, exp. 325, doc. 60, fol. 70-73, foja 70.

carta, el proceso de organización duró varios años, hasta su donación al AHUNAM en junio de 1967.<sup>173</sup> Es muy probable que Leticia Chávez elaborará el álbum en éste mismo año, unos meses antes del ingreso oficial de la documentación, ya que al realizar una revisión cuidadosa de las fotografías a color –las más recientes- se detectó, en el borde superior de la imagen de la Virgen del Refugio<sup>174</sup>, un sello con la inscripción “MAY 67”, indicando la fecha en que probablemente se tomó la fotografía o bien, en que se mandó imprimir el negativo. A continuación se muestra la imagen y una ampliación de la anotación:



Es probable que el álbum fuera compilado con la finalidad de ser donado y



conservado en la UNAM. Esta hipótesis es apoyada con el texto de la página 40 que dice: “En la escuela “Ezequiel A. Chávez” (Col. Sta. María), recibiendo una condecoración en el aniversario de sus 50 años como profesor en las escuelas oficiales. (Véase su folleto: En respuesta a la

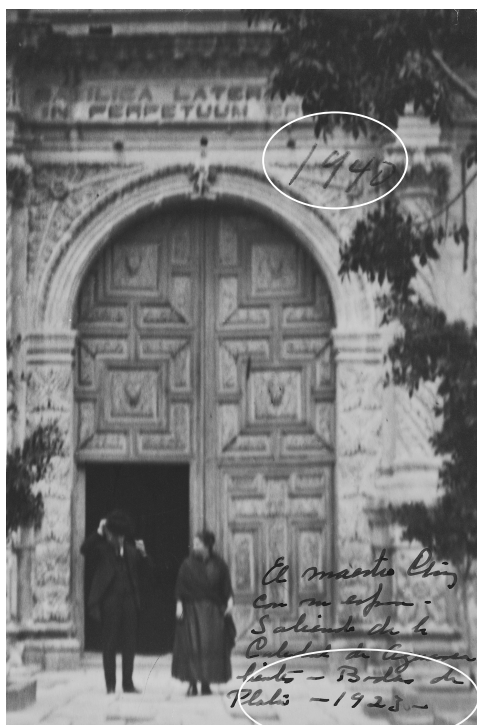
<sup>173</sup> Como consta en el contrato de donación que se encuentra actualmente en resguardo en el registro central de fondos documentales del AHUNAM.

<sup>174</sup> Ver apéndice: página 1, documento 0091.



Escuela E.A.Chávez)” donde Leticia hace referencia a un lector potencial y le remite a un folleto que forma parte del fondo que donó al Archivo Histórico de la UNAM.

Por otro lado, se detectaron varias inexactitudes en la conformación del álbum que inclinan a pensar en una elaboración apresurada. Dentro de ellas, es posible mencionar algunas irregularidades entre la cronología<sup>175</sup> de su vida y el orden de los eventos plasmados como se advierte en la página doce, donde las imágenes tienen escritas las fechas de 1905 y 1910, mientras que la página señala como fecha 1908.



Asimismo, en la página veintinueve se advierte que la imagen en que celebran sus bodas de plata de Ezequiel A. Chávez y Enedina Aguilar presenta dos fechas diferentes. En la parte inferior de la imagen se encuentra la inscripción: “Bodas de plata 1923”, mientras que en la parte superior se lee “1940”.<sup>176</sup> Dado que contrajeron nupcias en 1898, su veinticinco aniversario se celebró 1923 y no en 1940.

Asimismo, el álbum pareciera estar conformado por imágenes de muy diferente procedencia y muchas de ellas, además, fueron colocadas en un contexto que pertenece a otra época u otro

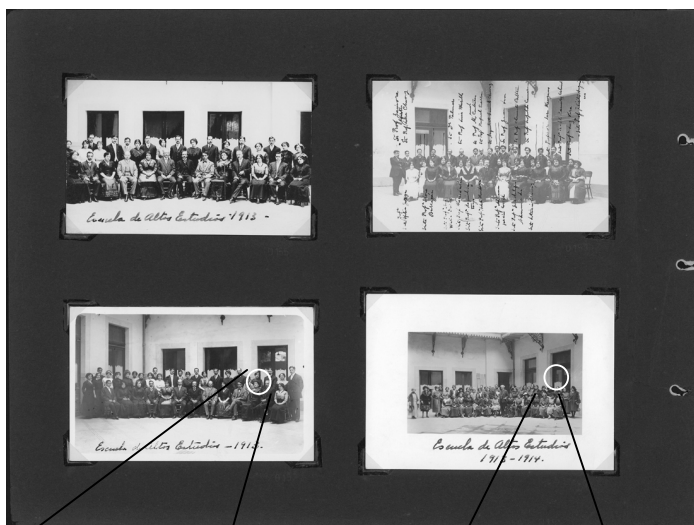
evento, como en el caso de la página siete, donde se muestran las siguientes imágenes de Don Ezequiel y María Dolores Ruiz Salgado, que se ubican –en el álbum– antes de las imágenes de su boda debido a que posiblemente se pretendía presentarlos al lector, antes del matrimonio. Sin embargo, la fotografía de él es del día de su boda, como puede advertirse por el azar de la solapa, y la fotografía de ella pertenece a la imagen de un cuadro, tomada posteriormente, ya que se trata de una imagen cromogénica y por lo tanto, de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>175</sup> Ezequiel A. Chávez un archivo automatizado”, base de datos del Fondo Ezequiel A. Chávez, AHUNAM, Sistema Integral de Consulta Automatizada del Archivo Histórico de la UNAM, CESU, CONACyT





Otro caso donde se aprecian imágenes de diferente procedencia y donde es evidente el descuido en el seguimiento cronológico se encuentra en la página 24, donde la fotografía de grupo que se encuentra en la esquina inferior izquierda es muy posterior a las tres imágenes restantes, como se puede observar en el aspecto de Don Ezequiel A. Chávez:



Asimismo, llama la atención que en la página 21, aparece la inscripción “Escuela de Altos Estudios”, a manera de título y sea seguida de la página 22, que se encuentra vacía y de la página 23, que presenta imágenes relacionadas con la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología, y que sea hasta la página 24 donde se aprecian cuatro imágenes relacionadas con la Escuela de Altos Estudios.

Es curioso que aunque impartió cátedras en diferentes espacios académicos , solamente a la Escuela de Altos Estudios se le dedique una página completa y una foja de portada, con el título.

Finalmente, es notorio que el álbum fue realizado con reproducciones y copias que representan, ante todo, eventos de carácter personal, quizá porque Leticia Chávez, de forma intencional, deseaba conservar la mayor parte de las imágenes familiares al formar parte de su origen, historia y vivencias y no así las imágenes de carácter académico, donde le interesó más que el lector potencial de un archivo conociera con mayor detalle y profundidad el papel que desempeñó su padre a lo largo de su vida profesional.

### 3.4. DETERIORO

Una vez abordada su técnica de manufactura y revisada su autoría, fecha de elaboración, función y otras características específicas, fue indispensable -para los objetivos del presente trabajo- continuar con sus características de conservación. En este sentido, lo más notorio es que las imágenes y su soporte presentan un grado de deterioro muy diferente. Las páginas del álbum se encuentran sumamente debilitadas, el cartoncillo negro ha perdido resistencia, en muchas zonas los dobleces han comenzado a debilitarse y romperse e incluso se pueden detectar algunas intervenciones de restauración con la finalidad de reforzar zonas de rotura y/o doblez.

La mayor parte de las hojas presentan abrasión por la eliminación de esquineros, como se muestra en el cuadro a continuación:

Núm. de página	Abrasiones visibles	1 Número estimado de imágenes retiradas
9	4	1 (la fotografía retirada pudiera haber coexistido con la que aun presenta esa página)
14	2	1 (la fotografía no pudo haber coexistido con las tres fotografías de la página)
Núm. de página	Abrasiones visibles	2 Número estimado de imágenes retiradas

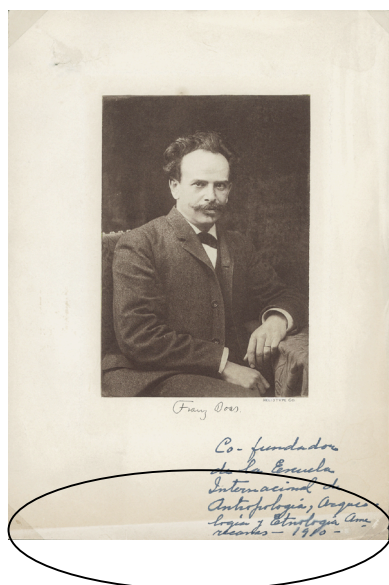
18	6	2 (las dos abrasiones que faltan para completar dos esquineros, se encuentran ocultas por las fotografías)
21	4	1 (la imagen retirada no pudo coexistir con el texto que presenta esta página)
22	22	4 (quizás se eliminaron más imágenes porque es la única página donde, para una imagen, se emplearon seis esquineros)
25	7	2 (las dos fotografías corresponden a diferentes momentos entre si y una de ellas pudo coexistir con la imagen que aún se conserva)
26	6	2 (las dos fotografías corresponden a diferentes momentos entre si y una de ellas pudo coexistir con las dos imágenes que aún se conservan)
36	5	2 (las dos fotografías corresponden a diferentes momentos y pudieron coexistir entre si, pero no con la imagen que aun se conserva)
37	8	1 (la fotografía corresponde a un momento diferente ya que no cabría con las fotografías que se encuentran actualmente)
40	4	1 (la fotografía corresponde a un momento diferente y no pudo coexistir con el texto presente en la página)
44	4	1 (la imagen y una inscripción a pie de página que decía 1944, fueron eliminadas)
45	8	2 (las fotografías corresponden a dos momentos diferentes entre si y con la distribución actual)
46	2	1 (La fotografía corresponde a diferentes momento con respecto a la distribución actual)

Por el contrario, al revisar la fotografías es notorio el buen estado de conservación en que se encuentran, tanto aquellas que por ser reproducciones son recientes, como aquellas que son originales y datan de finales del siglo XIX o principios del XX.



Asimismo, algunas imágenes tales como el plano entero de Ezequiel A. Chávez en la página 12, la imagen de Leticia y la vista de su casa y la parroquia en la página 14, el retrato de grupo en la página 15, el desfile de maestros *Honoris Causa* en la página 14, el retrato de grupo en la página 15, el desfile de maestros *Honoris Causa* en la página 18, la fachada de la casa del señor Walsh en la página 26, la vista del interior de una capilla en casa de Chávez en la página 29, fueron recortadas ya que no corresponden a ningún formato específico de la época y algún(os) borde(s) son irregulares o están marcados con líneas a lápiz (en la zona del corte). Es muy probable que

las imágenes hubieran sido recortadas en un tiempo anterior, con la finalidad de cumplir con las necesidades que su ubicación exigía, o bien, que fueran recortadas con la finalidad de “adaptarlas” y colocarlas como se encuentran actualmente en el álbum.



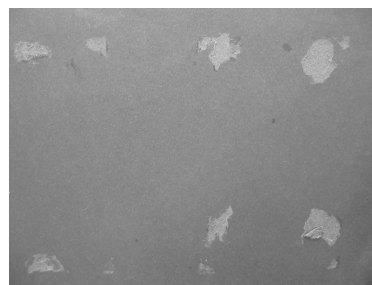
El impreso de la página 23 en que se aprecia una imagen de Franz Boas presenta un amarillamiento por oxidación diferencial en el borde inferior, que pudo originarse por dos causas diferentes. En la primera de ellas pudiera ser que la porción que presenta una mayor intensidad en el tono amarillo se encontrara en contacto directo con algún tipo de papel ácido como papel periódico, sobre o folder de papel Manila, entre otros. El borde inferior, menos oxidado, seguramente sobresalía de su guarda y, por tanto, no sufrió el mismo deterioro que el resto del documento. El amarillamiento por oxidación no es un

deterioro que se genere de forma rápida, sino que requiere que el papel esté en contacto con una fuente de acidez durante un tiempo prolongado (dependiendo del nivel de acidez del papel de guarda).

La segunda causa de deterioro la origina su exposición diferencial a una fuente lumínica como el sol; en este caso, el borde inferior sufrió una menor exposición que el resto de documento ya que estuvo tapado con algún otro documento, sobre un escritorio u otra superficie, durante un tiempo medio.

La presencia de deterioros específicos, como en el caso de las imágenes que presentan perforaciones en una esquina, la existencia de fotografías recortadas y el amarillamiento en el impreso con la imagen de Franz Boas corroboran la hipótesis de que el álbum fue conformado con imágenes de muy diferente procedencia, para un fin específico.

Por otro lado, las evidencias de remoción de imágenes pudieran indicar que el álbum fue parcialmente reutilizado. Las zonas erosionadas en algunas páginas apuntan la posibilidad de que hubieran sido modificadas



debido a que el álbum tenía un uso, disposición y contenido muy diferente al que actualmente tiene y que tuviera que alterarse en una fecha muy cercana a su ingreso al AHUNAM, con la finalidad de constituir un documento diferente que pudiera mostrar, brevemente, la vida e importancia de Don Ezequiel A. Chávez.

El examen, a simple vista, del estado de conservación actual y deterioros específicos en algunas de las fotografías y páginas del álbum, ha permitido reconstruir, si bien de forma parcial, algunos elementos de la elaboración del discurso y de su materialización en un guión con imágenes y textos específicos. Algunas de las alteraciones han arrojado información valiosa sobre su entorno, se constituyen como un elemento que da acceso a las visiones propias del mundo que lo conformó, de una época y un entorno. Permite asomarse a través de la mirada de una mujer, de una hija y de una monja en pleno siglo XIX. Parafraseando a Peter Burke “las imágenes –y *su deterioro*– se constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver la cosas en tiempos pretéritos”.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Peter Burke, *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, [Letras de Humanidad], p. 236. Las palabras en cursivas son mías.

## CAPÍTULO 4

### TRATAMIENTO DEL DETERIORO EN LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

**D**ESDE el punto de vista de la teoría crítica, el deterioro positivo o pátina es fácilmente diferenciable del deterioro negativo, tomando en cuenta el impacto estético que éste ejerce sobre la obra, como se ejemplifica a continuación:

Tomemos el caso de un marco dorado. En él podemos reconocer de inmediato los dos primeros actos, aunque éstos hayan confluído y estén estabilizados en una relación a la que el tiempo ha otorgado un nuevo valor expresivo y un nuevo equilibrio. El primer acto, que es el de la ejecución de la idea, se presenta visualmente como oro sano; el segundo acto, el que se debe a la acción del tiempo, se presenta en forma de desgaste del pan de oro (que deja así transparentar el color oscuro del bol) o en forma de desprendimientos, lagunas y grietas tanto del pan de oro como de la imprimación. Si se trata de abrasiones o desgaste, la acción del tiempo no es negativa: la experiencia y coexistencia de dos actos (el oro y su imprimación) forman una nueva e inigualable armonía que no es algo artificial, sino historia natural que pasa a formar parte del 'tiempo – vida' de la obra aumentando, en vez de disminuir, su valor expresivo. En cambio, cuando se trata de pérdidas la acción del tiempo se convierte en negativa y no se le puede atribuir un valor histórico o expresivo.<sup>178</sup>

Es posible trasladar esta idea a las fotografías originales del álbum de Ezequiel A. Chávez, por ejemplo a las tarjetas de visita de Guadalupe Lavista y Rebollar que se encuentran en la página 5 y que fueron fechadas en 1870 y 1888.



<sup>178</sup> Baldini, *Teoría de la Restauración y unidad de metodología I*, Florencia, NEREA/NARDINI, 1997, [Arte y Restauración], p. 23.

Aunque a primera vista las dos fotografías se aprecien sumamente diferentes, ambas están catalogadas como albúminas entonadas al sepia, lo que nos dice que ambas imágenes, en su primer acto o condición original, se caracterizaban por poseer imágenes de color café, morado o cercano al azul – negro y que poco a poco, a través de reacciones de deterioro, se fueron desvaneciendo en los tonos claros, seguidos de los medios tonos y finalmente de las zonas más oscuras, generando imágenes menos contrastadas.

El desvanecimiento observable en la mayoría de las albúminas demuestra que su uso frecuente y exposición a condiciones climáticas ordinarias causa un deterioro considerable dentro de un lapso de 30 a 50 años,<sup>179</sup> es decir, dentro de una fecha relativamente temprana a su elaboración y superada (por más de cien años) en el caso de las fotografías analizadas. El desvanecimiento diferencial presente en ambas imágenes puede deberse a los dieciocho años de diferencia en su elaboración, a la calidad de los materiales empleados, la técnica de manufactura o condiciones diferenciales de almacenamiento como el caso de que una estuviera expuesta en un portarretratos y la otra no.

Además del paulatino desvanecimiento, las albúminas se caracterizan por el amarillamiento y craquelado de la capa de la albúmina. El primero está regulado por la humedad relativa del ambiente del almacenamiento y por la cantidad de daño fotoquímico sufrido durante su exposición,<sup>180</sup> mientras que el craquelado se produce porque la capa de aglutinante, al secarse, tiende a hacerse quebradiza y experimentar pequeñas fracturas al someterse a los cambios dimensionales del soporte secundario al que se encuentra adherida.

Al observar cuidadosamente las fotografías y revisar la definición de Baldini sobre el deterioro negativo y positivo, podemos comenzar señalando que el polvo, abrasión, manchas, huellas digitales, dobleces en esquinas, delaminación en bordes e inclusive, las inscripciones en tinta forman parte de un segundo acto negativo.

Por otro lado, la pátina o deterioro positivo, concebido “como historia natural que se integra en el ‘tiempo – vida’ del objeto y cuyo valor expresivo, por lo tanto, aumenta con ella”<sup>181</sup> puede visualizarse a través del amarillamiento y en el craquelamiento casi inevitable de las albúminas. En este caso, la aplicación del término de Baldini para el

---

<sup>179</sup> James Reilly, *Identification of XIX Century Photographic Prints*, United States of America, Kodak Publication, 1986, [G-2S], p. 39.

<sup>180</sup> Reilly, *op. cit.*, p.35.



deterioro positivo coincide con la aplicación que da Brandi al término de pátina, que la define como “una imperceptible sordina instalada sobre la materia, que se ve constreñida así a tener un rango más modesto en el seno de la imagen”.<sup>182</sup>

Sin embargo, la influencia que tiene el deterioro en el estado de la obra no sólo está determinada por el tipo de daño o por sus características, sino también por la cantidad, que puede influir de forma determinante su valoración:

Recordando lo que ya se ha dicho acerca de la ‘cantidad’ y el ‘modo’ de un acto cumplido que, al sumarse, determinan el ‘peso’ (que, en este caso, es un acto accidental de la obra) es soportado o absorbido por la imagen hasta asumirlo en sí sin sufrir alteraciones relevantes de su ‘status’, ello significa que el acto pertenece por derecho al ámbito del ‘tiempo – vida’ de la obra, como auténtico acto de su existencia, sin que su esencia sea modificada por él. Si, en cambio, ese ‘peso’ modifica la imagen, alterando de manera relevante el ‘status’, no podrá ser soportado impunemente por la obra, por lo que el acto dejará de ser positivo para convertirse en negativo, porque afectará negativamente la esencia de la obra.<sup>183</sup>

Es decir, si el amarillamiento o craquelado ejercen demasiada influencia sobre el estado de la obra, este tipo de deterioro pasará de ser considerado como pátina a

valorarse como daño negativo, como en el caso que se muestra a continuación.<sup>184</sup> A pesar de ello, es muy importante considerar que los deterioros que presenta el objeto son el principal testigo de su tiempo – vida y aunque en términos de apreciación estética pudiera considerarse como negativo, puede constituir una importante fuente de información para el estudio del objeto.



En este caso, el deterioro, tanto como pátina como en su forma negativa, se constituye como una huella que registra el paso del tiempo en el objeto. A través del notorio amarillamiento, dobleces y

<sup>181</sup> Baldini, *op. cit.*, vol. 2, p.24-25.

<sup>182</sup> *Ibidem.*, p. 47-48.

<sup>183</sup> *Ibidem.*, p. 29.

<sup>184</sup> La imagen pertenece al álbum personal de Don Rafael Heliodoro Valle, en resguardo de la Iconoteca de la Biblioteca Nacional.



perforaciones nos permite inducir que la imagen fue colgada, posiblemente a un muro, haciendo uso de tachuelas o algún elemento similar y que posteriormente fue incorporado al álbum.

Asimismo, en el caso de las imágenes del álbum de Don Ezequiel A. Chávez, la presencia de inscripciones con tinta en las imágenes reproducidas en este capítulo, proporcionan la fecha en que fue tomada la fotografía, muestra al autor de las inscripciones y la fecha en la que pudo realizarse la anotación –por el tipo de tinta- y aunque estéticamente pudieran considerarse elementos con demasiado peso que alteran el estado original del objeto, su presencia proporciona algunos elementos sobre la forma de elaboración del álbum y la importancia que Leticia Chávez dio a las imágenes fotográficas y al álbum en general.



Aunque, desde el punto de vista estético, la anotación con pluma en el seno de la imagen pudiera considerarse una acción agresiva por parte de la autora, denota una mayor preocupación por la cronología de los hechos registrados que por la apreciación de la imagen y aunque si bien en muchas ocasiones la fecha no es exacta, demuestra un mayor interés por mostrar cierta cronología en los eventos académicos de Ezequiel A. Chávez y una menor inquietud por anotar la fecha con exactitud o bien, una falta de memoria de la fecha exacta y la carencia de tiempo para verificarla.

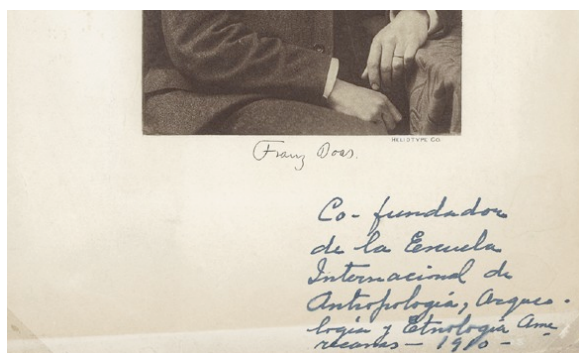
En general, a lo largo del álbum se aprecia una profunda preocupación de Leticia porque aquellos interesados en el tema, comprendan la relevancia del trabajo desempeñado por su padre, colocando el aspecto histórico del álbum en primer plano y el estético en segundo.

Aunque para la doctrina de la *restauración crítica*, la importancia primordial de la pátina radica en su función estética:

también cabe hablar del justo valor que debe atribuirse a la llamada 'historia' de la obra, separando lo que es un acto válido de lo que es una arbitraria y vulgar desfiguración. La historia no debe ser traicionada atribuyéndole hechos que no le pertenecen y que representan a menudo una simple crónica inútil. Tampoco hay que atribuir a la historia ese valor que hoy

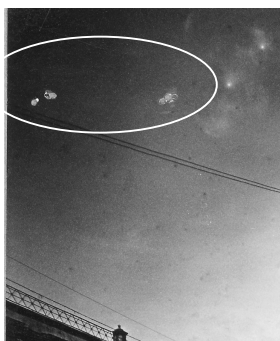
se suele llamar 'antropológico', en el sentido de que esté, si hay elementos que pueden ser eliminados de la obra, recuperando así el primer acto, hay que eliminarlos sin titubeos ni remordimientos, porque representan una manipulación inútil y dañina, cuyo recuerdo será suficientemente transmitido con una documentación fotográfica.<sup>185</sup>

Por el contrario, para la doctrina de la restauración científica, el valor de la obra se encuentra en su función como testimonio histórico, donde la antigüedad de la obra pasa a formar parte ella, a convertirse en signo de su «autenticidad».<sup>186</sup> Para Ruskin, el concepto de arte y su valor de testimonio, son cuestiones que permanecen indisolublemente unidas.<sup>187</sup>



El deterioro en las fotografías documentales puede constituirse como testimonio, de las condiciones que rodearon su origen, así como del uso que se le ha dado al objeto, permitiendo una mejor comprensión de su primera y segunda historicidades. Por ejemplo, la

presencia de amarillamiento en el impreso con la imagen de Franz Boas apoya la hipótesis de que el álbum fue elaborado con fotografías que ya se tenían y se encontraban destinadas a otros fines. Asimismo, deterioros tales como la presencia de perforaciones en las esquinas de algunas de las fotografías, muestran que las imágenes se encontraban engrapadas entre si y tenían una procedencia diferente al resto de las imágenes.

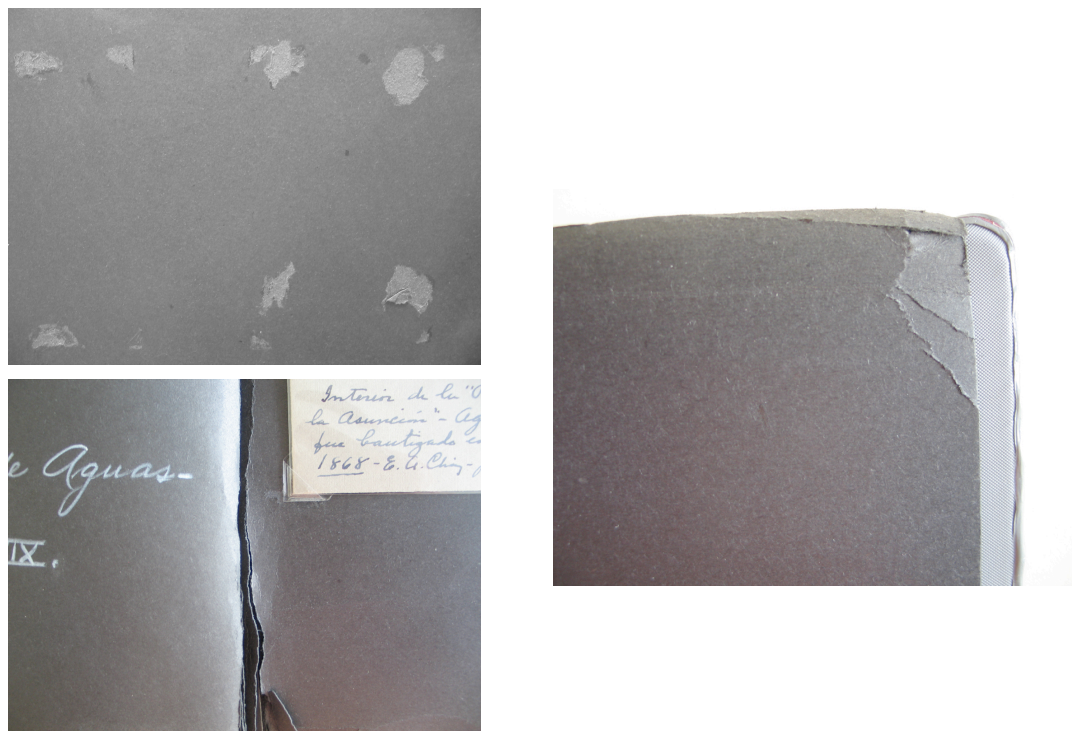


<sup>185</sup> Baldini, *op cit.*, tomo 1, p. 70-71.

<sup>186</sup> González-Varas, *op. cit.*, p. 193.

<sup>187</sup> Alcántara, *op. cit.*, p. 33-34

Por otro lado, la falta de deterioros en la gran mayoría de las imágenes y el avanzado estado de degradación del soporte, así como la profusa presencia de abrasiones en gran cantidad de las páginas, señalan la posibilidad de un mayor uso del soporte y apuntan a su reutilización con la finalidad de elaborar el discurso que actualmente podemos apreciar.



La lectura del deterioro de una fotografía documental permite indagar en su valor como testigo de la historia, desde su momento de creación hasta el tiempo de su valoración. De acuerdo con la teoría de la restauración crítica, el bien cultural tiene:

dos valores cuyo respeto reclama y exige la conservación. Por una parte, un valor intrínseco que resulta de la acción del tiempo sobre la materia: el tiempo se acumula en la materia, la obra de arte asume una fisonomía única e irremplazable en función de las huellas que imprime el tiempo sobre su consistencia material; estos signos del tiempo deben conservarse, pues constituyen la garantía de su autenticidad y de su individualidad. Por otra parte, la obra de arte asume un valor extrínseco o documental que resulta de su consideración como signo y símbolo de la historia.<sup>188</sup>

Las imágenes y textos, así como la elaboración de un discurso específico, aunado al deterioro que presenta, permite adentrarse en la visión de una hija, en el imaginario de una mujer católica de clase media en los albores del siglo XX. Leticia Chávez Ruiz, Sor María

<sup>188</sup> González-Varas, *op. cit.* p. 205.

de Los Ángeles, capuchina exclausturada por el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1875), nació en la Ciudad de México el 11 de abril de 1895, quedando huérfana de madre a los 17 días. Estudió la carrera normalista, que interrumpió en 1916 para seguir a su padre exiliado, a su regreso retomó sus estudios y el 14 de junio de 1919 fue aprobada en su examen profesional mediante la sustentación de su tesis sobre *Los Programas de Educación de las Escuelas Primarias del Distrito Federal*. En el mismo año hizo estudios de Geografía en la Escuela Nacional de Altos Estudios y posteriormente fue profesora de



Geografía y Moral en la Escuela Nacional de Maestros. Fundó y dirigió la Escuela Primaria Fray Bernardino de Sahagún que clausuró ella misma en 1926 cuando se impuso el laicismo a todas las escuelas oficiales y particulares. Fundó la sociedad de Terciarias de Penitencia que intentó formar catequistas conforme a las Instrucciones Pontificias<sup>189</sup> y, aunque no se sabe la fecha de su muerte, cuando decide donar el archivo contaba ya con 72

años de edad.

El estudio del álbum concede la posibilidad de mirar a través de los ojos de alguien que admiró a Don Ezequiel A. Chávez, no sólo por el vínculo que los unía, sino también por su labor docente y sus logros académicos. De una hija que pretendía cuidar la figura de su padre y protegerla de los ataques que le hicieron, sobretodo, por sus inicios positivistas.

Sin embargo, la misma organización y depuración que sufrió el fondo documental, permite adentrarnos en las intenciones de Leticia. A pesar de sus esfuerzos por negar una fase de su vida, el fondo habla de esta época, constituyendo así, tras un adecuado análisis e interpretación, una puerta abierta a su vida.

---

<sup>189</sup> AHUNAM, Fondo E.A. Chávez, caja 28, exp. 28, Doc. 3, fojs 4, s/fecha

## CONCLUSIONES

---

**E**L presente trabajo es resultado de la reflexión sobre las actividades de conservación que se realiza en las fotografías documentales que resguardan los archivos y fototecas. Tras diez años de enfrentar la problemática de la conservación masiva de documentos, donde es de fundamental importancia la aplicación de medidas que permitan la conservación y transmisión de las cualidades estéticas e históricas de grandes colecciones de imágenes – objeto, considero indispensable la elaboración de un planteamiento teórico que sustente el desarrollo de la práctica.

Ante la inmensidad de los archivos documentales y su vertiginoso crecimiento, los escasos recursos humanos y financieros resultan aún más precarios para enfrentar la conservación del patrimonio documental fotográfico. Es indispensable la disminución de la intervención sobre los objetos individuales y su sustitución por actividades de preservación y conservación de documentos a gran escala, con la finalidad de garantizar su preservación y transmisión a las generaciones futuras.

Los bienes culturales, a partir de su creación, experimentan una única historia que los ha conducido hasta nuestras manos. El desarrollo de un papel activo en un tiempo y espacio determinados genera modificaciones claramente visibles en las características originales, que pueden ser estudiadas, como en el caso que, a lo largo de este trabajo se presenta. La restauración de las fotografías no sólo requiere una mayor inversión de tiempo y recursos, sino en muchos casos, elimina vestigios importantes que pueden aportar información en la lectura de la imagen.

Para el caso que nos ocupa, el análisis de las imágenes y el soporte permitió conocer algunas características del álbum fotográfico de Ezequiel A. Chávez que hubiera sido imposible conjeturar si se hubiera realizado la propuesta de intervención que se presenta al principio de este trabajo y que consistía en la sustitución del soporte original y la elaboración de una edición facsimilar.

El cambio de las hojas de cartoncillo negro y el uso de copias fotográficas hubiera eliminado parte de su tiempo – vida y su valor testimonial. Hubiera sido más difícil conocer que para la elaboración del álbum se empleó un contenedor que ya había sido

utilizado, con imágenes de muy diferente procedencia, en algunas ocasiones copias de época y en otras, copias mas recientes o reproducciones.

Ante un análisis general del guión del álbum es notorio el interés de la autora por presentar una sinopsis de la vida de su padre y dar acceso a su propia percepción y memoria, es decir, mostrar la vida del personaje desde su propio punto de vista. Para ello la fotografía constituye el medio idóneo, entre otros motivos, porque para la construcción de una memoria colectiva, el lector no hace consciente la diferencia entre la fotografía y su referente y no percibe, en primera instancia, que la imagen y el discurso que observa es producto de la construcción de un tercero.

Leticia Chávez eligió el guión, la secuencia, el soporte, la disposición, las imágenes, los textos e incluso, en algunos casos, la cámara, película, tiempo de exposición, ángulo de visión. Ella misma eligió el repositorio del archivo de su padre y por lo tanto, gran parte de su segunda historia, que ha transcurrido en el AHUNAM, donde ha sido sometida a procesos archivísticos y de conservación, así como a consulta y difusión entre sus usuarios.

A lo largo de su vida, el álbum ha sufrido modificaciones que lo han conformado tal como se encuentra hoy. Su constitución es obra de los referentes, los fotógrafos, la compiladora del álbum, las personas que han realizado las actividades archivísticas y de conservación, los usuarios, entre otros. Detener el tiempo y evitar incidir en los objetos es imposible, sin embargo, es viable estudiar las huellas que el pasado y el presente ha dejado sobre las fotografías y así, estudiarlo como fuente documental.

Aunque el deterioro puede aportar información del objeto, es difícil conocer con precisión el origen de los daños o evidencias presentes en la obra; sin embargo, al tratar no sólo un objeto, sino un expediente o una colección, el grado de incertidumbre se reduce porque cada objeto aportará datos convergentes o divergentes que permitirán acercarse un poco más a la historia del documento.

Considero que el tiempo no sólo enriquece la imagen, sino también la valoración histórica de la obra, constituyendo lo que Walter Benjamín llamaría *aura*. El término de aura evoca el uso de la voz deterioro, tanto en su acepción positiva como negativa, identificando todo aquello que puede transmitirse desde su duración material, hasta su testificación histórica.

Por lo tanto, el deterioro no puede calificarse como pátina o con los términos de deterioro positivo y negativo, simplemente debe considerarse como un elemento inherente al objeto fotográfico, portador de su historia y su autenticidad.



## BIBLIOGRAFÍA

---

*Arnheim, Rudolf, "Sobre la naturaleza de la fotografía" en Nuevos Ensayos sobre psicología del arte, Madrid, Alianza Editorial, 1986. [Alianza forma 87].*

----- *"Esplendor y miseria de la fotografía" en Nuevos Ensayos sobre psicología del arte, Madrid, Alianza Editorial, 1986. [Alianza forma 87].*

*Acuña Patricia, Illustrated Lexicon of Technical Terms used in the Condition Report of Photographs. Master Fine Arts thesis, New York, Rochester Institute of Technology, 1995.*

*Alcántara Hewitt Rebeca, Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Césare Brandi, México, INAH, 2000. [Colección científica].*

*Baldini, Humberto, Teoría de la Restauración y unidad de metodología I, Florencia, NEREA/NARDINI, 1997. [Arte y Restauración]. 2 vols.*

*Barthes, Roland, La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía, Barcelona, Paidós, 1999. [Comunicación 43].*

-----, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces. Barcelona, Paidós, 1992. [Comunicación 21].*

*Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973.*

-----, *"Pequeña Historia de la Fotografía" en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973.*

*Bourdieu, Pierre (comp.), La fotografía, un arte intermedio, México, Nueva Imagen, 1979.*



Brandi, Cesare, *Principios de la teoría de la restauración*, México, INAH, 1990. [Colección textos básicos y manuales].

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documentos histórico*. Barcelona, Crítica, 2001. [Letras de Humanidad].

Chávez, Ezequiel, *Glosario e Índice Biográfico, respuesta multiforme a la pregunta ¿de dónde venimos y a dónde vamos?*. México, Cultura, 1947.

Chávez, Leticia, *Recordando a mi padre*. México, Asociación Civil Ezequiel A. Chávez, 1967, tomos I-XI.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1999. [Comunicación 20].

Flusser, Vilém, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, México, Trillas, 1998. [Biblioteca Internacional de Comunicación].

García, Oralia y Juan Monroy, “Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado” en *Alquimia*, mayo-agosto 2005, año 8, num. 24, México, Sistema Nacional de Fototecas, 2005.

González, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005. [Fotografía].

González-Varas, Ignacio, *Conservación de Bienes Culturales-. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, 1999, [Manuales Arte Cátedra].

Gubert, Roman, *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987, [Mass Media].

Kodak, *Conservation of Photographs*, Rochester, Eastman Kodak Company, 1985.

Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001.

Lavedrine, Bertrand, *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*, Los Angeles, Cal., Getty Conservation Institute, 2003.

Matabuena, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 105.

Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 2002.

Reilly, James, *Identification of XIX Century Photographic Prints*, United States of America, Kodak Publication, 1986. [G-2S]. p. 39.

Reyes Aurelio de los, *¿No queda huella ni memoria? (Semblanza iconográfica de una familia)*, México, UNAM, IIE, El Colegio de México, 2002.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, España, Edhasa, 1981.

Torres Luis, “Naturaleza de las colecciones documentales: el problema de su tratamiento archivístico” en *Teoría y Práctica Archivística I*, UNAM-CESU, México, 2000, [Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM 11].

Villanueva Gustavo, “El Principio de Procedencia de la Archivística” en *Teoría y Práctica Archivística II*; UNAM-CESU, México, 2000, [Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 12].

Wawrzycka, Jolanta W., “Photographeme: Mythologizing in Camera Lucida” en *Writing the Image: After Roland Barthes*, University of Pennsylvania, 1995.

## TESIS

Lozano, Elisa, “El fondo gráfico Ezequiel A. Chávez: Un estudio sobre la identificación, evolución y conservación de las técnicas fotográficas”, Tesis inédita para obtener el título

de Licenciada en Artes Visuales, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1997.

Madero, Gabriela, “Conservación de álbumes fotográficos”, Tesis inédita para obtener el título de Licenciada en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCryM-INAH, 2004.

## **DOCUMENTOS**

AHUNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez, Serie Asuntos Personales, Expediente Álbum Fotográfico E.A. Chávez, No. Inv. 0088-0211.

Biblioteca Nacional, Fondo Don Rafael Heliodoro Valle, Álbum Personal.

AHUNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez Caja 108, exp. 325, doc. 60, fol. 70-73,

AHUNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez Caja 116, exp. 33, doc. 32, fol 79-81, 101; exp. 33, doc. 38, fol.107; exp. 38, doc. 4, fol 12-14.

AHUNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez, Caja 117, exp. 38, doc. 14, fol. 46-48; exp. 38, doc. 30 fols 100-102; exp. 37, doc. 55. fol 178-180; exp. 37, doc. 44, fol 139-144.

AHUNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez Caja 128, exp. 28, doc. 3, fojs 4.

## **DICCIONARIOS**

*Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México.* México, Editorial Porrúa, 1995.

*Diccionario Hispánico Universal,* México, W. M. Jackson, Inc., Editores, 1961, tomo 1.

*Diccionario de la Lengua Española,* Real Academia de la Lengua, Madrid, Editorial Espasa - Calpe, 1970.

## DISCOS COMPACTOS

Disco compacto, Ezequiel A. Chávez, *un archivo automatizado*, México, Sistema Integral de Consulta Automatizada del Archivo Histórico de la UNAM (ARHISTO-UNAM). Base de datos del Fondo Ezequiel A. Chávez, CESU-AHUNAM-CONACYT, 2004.

## CONSULTAS EN LÍNEA

Del Valle Gastaminza, Félix, “Dimensión documental de la fotografía”, Conferencia Magistral leída el 29 de octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F. del 28 al 31 de octubre del 2002 y organizado por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. [Consultada el 2 de diciembre del 2002].  
(<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.html>)

Rovira, María del Carmen, “Ezequiel A. Chávez” en *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México: siglo XIX y principios del XX*, p. 864, en [www.Academia.or.mx/Academicos/AcaSemblanza/Chavez.htm](http://www.Academia.or.mx/Academicos/AcaSemblanza/Chavez.htm). [Consultada el 28 de enero del 2006].

[http://www.iglesiapotosina.org/admón/santoral/santostodos.cfm?id\\_santo=349](http://www.iglesiapotosina.org/admón/santoral/santostodos.cfm?id_santo=349)  
[Consultada el 25 de enero del 2006].

[http:// www.academia.org.mx/Academicos/AcaSemblanza/Chavez.htm](http://www.academia.org.mx/Academicos/AcaSemblanza/Chavez.htm) [Consultada el 28 de enero del 2006].

[http:// www.clickondavid.com/no1jr.html](http://www.clickondavid.com/no1jr.html) [consultada el 10 de marzo del 2006].

[http:// www.vintagephoto.tv/autofilm.html](http://www.vintagephoto.tv/autofilm.html) [consultada el 10 de marzo del 2006].

[http:// www.daniel.mitchell.name/cameras/kodakbb/kodakbb.html](http://www.daniel.mitchell.name/cameras/kodakbb/kodakbb.html) [consultada el 10 de marzo del 2006].

