

01091
3



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Historia del Arte

**“La fotografía de Winfield Scott. Entre la
producción comercial y la calidad
estética de la fotografía”**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
BEATRIZ EUGENIA MALAGÓN GIRÓN

DIRECTORA DE LA TESIS
MTRA: KAREN CORDERO REIMAN

COMITÉ TUTORAL
Dr. Aurelio de los Reyes
Mtro. Fausto Ramírez Rojas

MÉXICO, D.F.

Año 2003

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

A MI MADRE: IN MEMORIAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*A mis hijos
Santiago y Alfonso*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“Quien te preste sus ojos
te hará mirar donde le guste”

Proverbio Wolof, Senegal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

	Pág.
Siglas del material fotográfico	vii
Lista de fotografías	viii
Lista de ilustraciones	xiv
Agradecimientos	xv

PROLEGÓMENOS

Introducción	19
Los territorios de la imagen	34

PRIMERA PARTE

DE LOS VIAJES EN TREN A LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DEL TERRITORIO

1. Conquistando el futuro con imágenes	64
2. El misterio de lo típico. Una revelación fotográfica	107

SEGUNDA PARTE

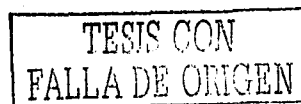
FOTOGRAFÍA PARA INVERSIONISTAS

3. Las posesiones imaginarias	145
4. Las propiedades ausentes	183

TERCERA PARTE

LA HERENCIA DE LA TRADICIÓN FOTOGRAFICA

5. En pos de la nueva arcadia	221
6. Hacia un manual de arquetipología social	265



CUARTA PARTE

SOBRE LA PRODUCCIÓN COMERCIAL

7.	El retorno a los orígenes	324
8.	Imágenes para una colección	369

	EPÍLOGO	413
--	----------------	------------

	CONSIDERACIONES FINALES	419
	Pasado y presente en la obra de Scott	

	APÉNDICES	433
--	------------------	------------

	ANEXOS	458
--	---------------	------------

	FUENTES DE CONSULTA	493
--	----------------------------	------------

Siglas del material fotográfico

ADFC Archivo Documental Familia Castro

AGN Archivo General de la Nación. Ciudad de México

BC Biblioteca del Congreso en Washington

BNAH Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

FA Fototeca Antica

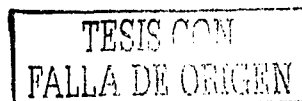
FINAH Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pachuca, Hidalgo

FNLB Fundación Nettie Lee Benson

FRG Fototeca Romualdo García

HN Hemeroteca Nacional. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México

MM Modern México



I. Lista de fotografías

1. W. Scott, *Julia*, tomada de O. Debroise, 1994, p. 119.
2. W. Scott, *Native child*, LOT 11356-29, colección Carpenter, BC, con el *copyright* realizado por C.B. Waite.
3. W. Scott, *Afraid of the Camera*, MM, julio 1900, atribuida a H. Scott en el libro *El Paso, prosperidad y oportunidades*, s/n. p.
4. W. Scott, *Tacha*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
5. W. Scott, *Amateca Indian Matrons*, Sonora News Co., (ed.), y la misma foto con el título *Tzotziles* de Nacho López, tomada de R. Pérez Monfort, 1998, p. 28.
6. W. Scott, *Colima Extension View*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN, atribuida a C. B. Waite.
7. W. Scott, *Native Girl*, colección Carpenter, BC., atribuida a la sociedad Aultman & Dorman de El Paso, Texas,
8. W. Scott, *Indita: Tehuantepec*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
9. W. Scott, Retrato, colección particular Irene Castro.
10. W. Scott, *Stone Quarry*, FINAH, núm. de inv. 121605.
11. W. Scott, *Guanajuato*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
12. Francoise Aubert, "El Puente del Chiquigüite", tomada de Aguilar Ochoa, 1996, p. 135.
13. Anónima, BNAH, álbum 1036, núm. 269.
14. Abel Briquet, "Sin título", tomado de Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, p. 59.
15. W. H. Jackson, *Acámbaro*, tomado de O. Debroise, 1994, p. 70.
16. Anónima, BNAH, álbum 1034, núm. 2143.
17. Anónima, BNAH, álbum 1034, núm. 2146.
18. W. Scott, *Torreon and Lerdo Connected by Electric Car*, MM, marzo, 1902.
19. W. Scott, *Cafetal*, FINAH, núm. de inv. 121295.
20. W. Scott, *Alta luz Mexican Veracruz RR.*, FINAH, núm. de inv. 120637.
21. W. Scott, *Carrera de caballos rumbo a Guanajuato*, tomado de E. Yanes Rizo, 1994, p. 147.
22. W. Scott, *Carrying a Figure of Saint Through the Fields at the Time of Corn Plant.* MM, octubre, 1901.
23. W. Scott, *Metlac Bridge*, tomado de E. Yanes Rizo, 1994, p. 10.
24. W. Scott, *On the Train*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
25. W. Scott, *Tamasopo. S.I.P.*, FINAH, núm. de inv. 465665.
26. W. Scott, *Zapotlan Branch*, FINAH, núm. de inv. 465507.
27. W. Scott, *Cnautla*, FINAH, núm. de inv. 121618.
28. W. Scott, *Queretaro*, FINAH, núm. de inv. 465607.

29. W. Scott, *Dragas*, tomado de *El Mundo Ilustrado*, 1908.
30. W. Scott, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
31. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
32. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.8.
33. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.6.
34. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.4.
35. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.3.
36. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.5.
37. F. Aubert, "Joven vendedor de verduras", tomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 120.
38. F. Aubert, "Vendedores de pollo", tomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 121.
39. F. Aubert, "Anciana mexicana cargando leña", tomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 125.
40. F. Aubert, "Niña mexicana cargando a su hermano", tomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 126.
41. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm. 7.
42. J. Martínez Carrión, *Amores de Neptuno y Venus*, tomado de *El Mundo Ilustrado*, 5 de enero, 1896.
43. J. Martínez Carrión, *El lunes de las lavanderas*, tomado de *El Mundo Ilustrado*, 5 de enero, 1896.
44. A. Briquet, "Sin título", BNAH, álbum 1073, núm. 2155.
45. C. B. Waite, "Sin título", MM, marzo, 1901.
46. C. B. Waite, "Sin título", MM, abril, 1901.
47. W. Scott, *A Five-Deck Freight Car*, MM, julio, 1901.
48. W. Scott, *Off for the Next Town*, MM, febrero, 1901.
49. W. Scott, *A Guanajuato Freight Train and its conductor*, MM, julio 1902.
50. W. Scott, *A Bee Man and his Rives*, MM, febrero, 1900
51. W. Scott, *A Rain Coat*, MM, abril, 1901.
52. W. Scott, *Lunch Baskets*, FINAH, núm. de inv. 120919.
53. W. Scott, *Washing the Tubes*, MM, febrero, 1900.
54. W. Scott, *An Animated Corn Shock*, MM, agosto, 1900.
55. W. Scott, *An Ingenious Water Car*, MM, julio, 1901.
56. W. Scott, *A Tapanco*, MM, septiembre, 1900.
57. W. Scott, *Edna Cody*, colección particular Irene Castro.
58. W. Scott, *Zitacuaro*, FINAH, núm. de inv. 120947.
59. W. Scott, *Barber Shop at Ocotlán*, MM, noviembre, 1904.
60. W. Scott, *Mexican washerwomen on their Busy Day*, MM, agosto, 1903.
61. W. Scott, *Chapala*, FINAH, núm. de inv. 120701.
62. W. Scott, *Guanajuato*, FINAH, núm. de inv. 120737.
63. W. Scott, *Guanajuato*, FINAH, núm. de inv. 120738.
64. W. Scott, *Hacienda de La Erre*, FINAH, núm. de inv. 356045.
65. W. Scott, *Santuario de Cata*, MM, 1900.
66. W. Scott, *Hacienda San Marcos*, FINAH, núm. de inv. 121870.
67. W. Scott, *La Florida. Atequiza*, FINAH, núm. de inv. 120453.
68. W. Scott, *Córdoba, Veracruz*, FINAH, núm. de inv. 120623.

69. W. Scott, *Chapala*, FINAH, núm. de inv. 120507.
70. W. Scott, *The Start for Atequiza*, MM, diciembre, 1906.
71. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 457843.
72. W. Scott, *Atequiza*, FINAH, núm. de inv. 120452.
73. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120757.
74. W. Scott, *Home Sweet Home*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
75. W. Scott, "Sin título", tomada de Guillermo Boils, 1982, p. 33.
76. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
77. W. Scott, *A Mexican Harrow*, MM, octubre, 1901.
78. W. Scott, *Peons Shelling Corn*, MM, julio, 1899.
79. W. Scott, *Goat Herder*, FINAH, núm. de inv. 458912.
80. W. Scott, *Our Little Man in Manta*, MM, marzo, 1901.
81. W. Scott, "Sin título", MM, agosto, 1903.
82. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
83. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459304.
84. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459659.
85. W. Scott, *Dame un centavo*, FINAH, núm. de inv. 120091.
86. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120094.
87. W. Scott, *A Charro*, MM, junio, 1899.
88. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120267.
89. W. Scott, *Mounted Police*, FINAH, núm. de inv. 120118.
90. W. Scott, *Rural*, FINAH, núm. de inv. 120142.
91. W. Scott, *Bottle Dance*, FINAH, núm. de inv. 120137.
92. W. Scott, *Proving his Worth*, FINAH, núm. de inv. 120377.
93. W. Scott, *El Mauser*, MM, febrero, 1901.
94. C. B. Waite, *Lumija Plantation*, FINAH, núm. de inv. 458442.
95. C. B. Waite, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
96. C. B. Waite, *Atlixta. Guerrero*, FINAH, núm. de inv. 457945.
97. C. B. Waite, *Atlixta. Guerrero*, FINAH, núm. de inv. 457946.
98. W. Scott, *Teatro Juárez*, Museo Regional de Guanajuato, FRG.
99. W. Scott, "Sin título", Museo Regional de Guanajuato, FRG.
100. W. Scott, *Mina Pastita*, FINAH, núm. de inv. 120767.
101. W. Scott, *Cata Mines. Guanajuato*, FINAH, núm. de inv. 120744.
102. W. Scott, *A pack train arriving at a mine on the Mexican Central Extension*, MM, agosto, 1906.
103. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 458780.
104. W. Scott, *Mexican Miners at Work*, MM, agosto, 1899.
105. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120775.
106. W. Scott, *In a Mine*, tomado de F. Montellano, 1994, p. 185.
107. W. Scott, *Assorting Ore*, tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s/n. p.
108. W. Scott, "Sin título", tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s/n. p.
109. W. Scott, *Ensayo en Las Flores*, FINAH, núm. de inv. 120809.
110. W. Scott, "Sin título", tomado de A. Jáuregui, de Cervantes, 1985, s/n. p.
111. W. Scott, *A two Horse Power Ore Crusher Used at Guanajuato*, MM, octubre, 1899.

112. W. Scott, *Washing the Tailings*, tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s/n. p.
113. W. Scott, *Reduction Works*, Museo Regional de Guanajuato, FRG.
114. W. Scott, *Primitive Ore Crushers Still Used In Some Districts of Guanajuato*, MM, noviembre, 1901.
115. W. Scott, "Sin título", tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s/n. p.
116. W. Scott, *A Mexican Blower*, MM, 1900.
117. W. Scott, *An Old Bridge at Salvatierra*, MM, junio, 1900.
118. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
119. W. Scott, *Types of Peonada*, MM, septiembre, 1900.
120. W. Scott, *Monterrey*, FINAH, núm. de inv. 120909.
121. W. Scott, *Birdside Vista of Guadaluajara*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
122. W. Scott, *A One horse Power*, MM, septiembre, 1899.
123. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120328.
124. W. Scott, *Colima Trail*, FINAH, núm. de inv. 120473.
125. W. Scott, *Petrified Forest*, FINAH, núm. de inv. 120388.
126. W. Scott, *Rubber Trees*, FINAH, núm. de inv. 120352.
127. W. Scott, *Lake View Gardens*, tomado de J. J. Fitzgerrell, 1905, p. 64.
128. W. Scott, *Tequila Plants*, FINAH, núm. de inv. 120201.
129. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 457886.
130. W. Scott, *Canoe in River Ocotlan*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
131. W. Scott, *A Balsa. Rio Balsas*, FINAH, núm. de inv. 120674.
132. W. Scott, *Boats Ocotlan, Jal*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
133. W. Scott, *La Colonia. Lago Chapala*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
134. W. Scott, *A Bridge of Living Vines*, MM, agosto, 1901.
135. W. Scott, *Unloading Passengers, Lake Chapala. Mexico*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
136. W. Scott, *Mount Orizaba*, MM, mayo, 1903.
137. W. Scott, *In the Clouds Above Jalapa*, MM, agosto, 1899.
138. W. Scott, *Colima*, FINAH, núm. de inv. 121904.
139. W. Scott, *A Glimpse of Chapala*, MM, agosto, 1906.
140. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
141. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
142. W. Scott, *Campbell's Excursion*, MM, junio, 1900.
143. W. Scott, *Mitla*, tomada de F. Montellano, C. B. Waite, 1994, p. 19.
144. W. Scott, *The Lake Front at Jamay*, MM, noviembre, 1906.
145. Anónimo, W. Scott frente a la galería *Palace*, colección particular Irene Castro.
146. W. Scott, "Sin título", Biblioteca Pública de Oakland, Cal.
147. W. Scott, "Sin título", Museo de Oakland, Cal.
148. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
149. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
150. Anónimo, Retrato de W. Scott, colección particular Irene Castro.
151. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
152. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120176.

153. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
154. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120026.
155. W. Scott, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
156. W. Scott, "Sin título", W. Scott, *Selling Tortillas*, FINAH, núm. de inv. 120183.
157. W. Scott, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
158. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro publicada con el título a *A Mexican Well*, MM, agosto, 1902.
159. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
160. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
161. W. Scott, *Buying Potatoes*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
162. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
163. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
164. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459554.
165. W. Scott, *Cordoba*, FINAH, núm. de inv. 120483.
166. W. Scott, *Cordoba*, FINAH, núm. de inv. 120484.
167. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
168. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
169. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
170. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
171. W. Scott, *Mexican Rebecas*, MM, febrero, 1900.
172. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
173. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459661.
174. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120365.
175. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
176. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
177. W. Scott, *Reciprocity in Mexico*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
178. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
179. W. Scott, *La petatera*, MM, octubre, 1901.
180. W. Scott, *Mexican Filter*, MM, octubre, 1900.
181. W. Scott, *An Aztec Face Seen Through the Cacti*, MM, 1904.
182. W. Scott, "Sin título", tomada de F. Montellano, 1994, p. 187.
183. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
184. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459662.
185. W. Scott, *Husking Day in the Tropics*, MM, septiembre, 1906.
186. W. Scott, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
187. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
188. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
189. W. Scott, *Una chica*, MM, octubre, 1900.
190. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
191. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
192. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
193. C. B. Waite, *A Hot Country House*, MM, 1900.
194. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120777.

195. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
196. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
197. W. Scott, *View of the Farm of W. Scott*, MM, julio, 1901.
198. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
199. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
200. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
201. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
202. W. Scott, *An Irrigating Apparatus*, MM, julio, 1902.
203. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
204. W. Scott, *A Rac Picker*, colección Genaro García, FNLB.
205. W. Scott, *The Tree Dwellers*, tomado de R. Campbell, 1908, p. 303.
206. W. Scott, *The Babies Carriages of the Mexican Peon*, MM, marzo, 1903.
207. W. Scott, "Sin título", FA.
208. C. Lumholtz, *India Huichola*, tomado de Carl Lumholtz, 1981, p. 83.
209. F. Starr, *At Work; Bust Making*, tomado de F. Starr, 1908, s/n. p.
210. W. Scott, *Peon Gathering Tobacco*, MM, enero, 1903.
211. W. Scott, *Pets of the Family*, FINAH, núm. de inv. 457765.
212. W. Scott, *Making Tortillas (Rayon)*, FA.
213. F. Starr, *Tarascan Women*, tomado de F. Starr, 1908, s/n. p.
214. W. Scott, *Peon family*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
215. W. Scott, *Monte*, FINAH, núm. de inv. 120193.
216. C. Lumholtz, *Dos enamorados*, tomado de Carl Lumholtz, 1981, p. 406.
217. C. Lumholtz, "Sin título", tomado de J. López Vela, (ed.), 1996, p. 75.
218. C. Lumholtz, "Sin título", tomado de J. López Vela, (ed.), 1996, p. 58.
219. C. Lumholtz, "Sin título", tomado de J. López Vela, (ed.), 1996, p. 77.
220. E. S. Curtis, *Lummi Woman*, tomado de L. Lawlor, 1994, s/n. p.
221. E. S. Curtis, "Sin título", tomado de L. Lawlor, 1994, s/n. p.
222. E. S. Curtis, *Quahátika*, tomado de L. Lawlor, 1994, p. 4.
223. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
224. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.
225. W. Scott, *Natives at Home*, tomado de J. J. Fitzgerald, 1905, p. 26.
226. W. Scott, contraportada. tomada de O. S. W. Schroeder, 1905.
227. W. Scott, *Ocotlán*, tomado de A. Dollero, 1911, p. 439.
228. W. Scott, *A Motherly Soul*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
229. W. Scott, postales coloreadas tomadas de F. Montellano, *Artes de México*, 1999, s/n. p.
230. W. Scott, *Zapoteca Maidens*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
231. W. Scott, *El Sanatorio. Guadalajara, Mexico*. Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
232. W. Scott, *The Pig's Bath*, MM, septiembre, 1900.
233. W. Scott, *A Mexican Cradle*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

234. W. Scott, *A Rope Factory*, MM, 1903.
235. W. Scott, *Both Tired*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
236. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120777.
237. W. Scott, *An Amateca Indian Belle*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.
238. W. Scott, *Aqueduct Puebla*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

I. Lista de Ilustraciones

1. Página de la agenda de W. Scott con la dirección de C.B. Waite, ADFC.
2. Boleto de las diligencias generales, 1889, ADFC.
3. Cupones de propaganda del Hotel *Moser* en San Louis Missouri, ADFC.
4. Tarjeta de presentación de W. Scott, Hotel *Vendome*, El Paso, Texas, 1888, ADFC.
5. Recibos de pago de W. Scott, *National Theatre Restaurant*, 1888, ADFC.
6. Tarjeta de presentación de W. Scott, Hotel *Melville*, San Francisco, Cal., ADFC.
7. Página del reportaje de Scott sobre el ferrocarril de Manzanillo, *El mundo Ilustrado*, 1908.
8. *Scott Views*, anuncio de W. Scott, MM, 1901.
9. Anuncio de W. Scott como gerente general de la compañía *The Zitacuaro Land and Colonization Co.*, MM, enero, 1897.
10. Créditos de la guía de Reu Campbell en que aparece el trabajo en sociedad de Scott y C.B. Waite.
11. Portada y contraportada del catálogo de Scott con el agradecimiento de Reu Campbell.
12. Tarjeta de la Galería *Palace*, "Especialidad en niños", ADFC.
13. Cupones de oferta de la galería *Palace*, ADFC.
14. Tarjeta de presentación de la sociedad Taylor & Scott, ADFC.
15. Tarjeta de presentación de W. Scott como sucesor de Taylor.
16. Firma de W. Scott en el directorio de Oakland, 1892.
17. Anuncio de W. Scott en el directorio de Oakland, 1892.
18. Propaganda de promociones de la galería *Palace*, ADFC.
19. Una de las ofertas de la galería publicadas en los diarios, ADFC.
20. Cartel de propaganda de la galería *Palace*, ADFC.
21. Algunos de los encabezados de los diarios que llevaron el juicio de Scott.
22. Algunas portadas de la revista *Modern Mexico* con fotografías de W. Scott.
23. Tarjeta de presentación del Hotel *Ribera*, Laguna de Chapala, México.
24. Tarjeta de presentación *Scott's Portraits* del Photoestudio en San Fernando, Cal., ADFC.
25. Tarjeta de presentación del estudio *Margarita* en Los Ángeles, Cal., ADFC.
26. Tarjeta de presentación del estudio *Winfield Artist*. de Galesburg, Michigan, ADFC.

Agradecimientos

Desco agradecer muy sinceramente a todas las personas que me ayudaron con sus consejos, sugerencias, información o simplemente con las palabras de aliento que me ofrecieron durante estos últimos cinco años para llevar a cabo esta investigación. Mi principal deuda es con Irene Castro, nieta de Winfield Scott, quien tuvo la suficiente confianza de depositar en mis manos y a mi resguardo el material de su colección particular; negativos de vidrio y documentos personales del fotógrafo para que yo hiciera con ellos lo que estuviera a mi alcance.

Me interesa hacer un reconocimiento especial, a todos aquellos que desinteresadamente, me ayudaron a concluir esta etapa académica, principalmente a mi maestra y tutora Karen Cordero por su valiosísima motivación en el seminario de

metodología, y por su disposición y entrega para dirigir el curso de mi investigación. Al maestro Fausto Ramírez por su cariñosa paciencia y por la cordialidad con que siempre asesoró mi trabajo; y al doctor Aurelio de los Reyes por las acertadas sugerencias con que resolvió mis dudas. Las sugerencias y correcciones de todos ellos, pero sobre todo su apoyo que fue un estímulo importante para continuar este trabajo.

Mi profundo agradecimiento a Francisco Meyer Cosío, James Oles y John Mraz, investigadores que me ofrecieron su ayuda de una manera tan solidaria y cordial que considero el contacto con ellos como una de las experiencias más valiosas de estos años de investigación. Mi reconocimiento también a Jaime Vélez Storey, Director de Documentación y Difusión del Acervo Histórico del Archivo de Relaciones Exteriores, a José Antonio Rodríguez, investigador particular, que siempre atendió mis llamados con amabilidad y me ofreció materiales de inestimable valor, a Oriel Gómez del Colegio de Michoacán quien revisó por mí varias revistas especializadas de minería, intentando localizar en ellas algún rastro de Scott; a Nelly Sigaut y Martín Sánchez también del Colegio de Michoacán, que atendieron mis llamados con disposición atenta y solidaria, a Jorge Carretero Madrid, de la Fototeca Antica que me facilitó y permitió reproducir las imágenes de Scott que guarda en su colección; al ingeniero Rolando Nieto Gutiérrez, Jefe del Centro Experimental de Tecamachalco de la Comisión de Fomento Minero quien me proporcionó información muy valiosa sobre el proceso de trabajo en las minas.

Es por demás evidente que una investigación que involucra tantos años de trabajo, no hubiera sido posible sin la valiosa ayuda y colaboración de un buen número de personas; entre ellas, Alma Vázquez, de la sección del Registro Público de la Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación, Juan Carlos Valdez, Heladio Vera, Ignacio Gutiérrez, Paula Barra y Rogelia Laguna, en la Fototeca del INAH en Pachuca; Josefina Moguel Flores, de Conдумex. De igual manera, la licenciada Ma. Teresa González Romero, de la Subdirección de Documentación de la Biblioteca Nacional del Museo Antropología e Historia, quien confiadamente me permitió reproducir algunas imágenes de la colección de los álbumes históricos, así como Alicia Barragán quien me prestó su valiosa ayuda en la toma de las fotografías; la licenciada

Alejandra Cortés de la Dirección General de Notarías, José Pérez de la Dirección General del Registro Público de la Propiedad y del Comercio, así como Jorge Salinas y Mónica Rivera de la Biblioteca de la Fundación Nettie Lee Benson.

Le debo mi agradecimiento también a todos aquellos investigadores particulares de Estados Unidos, a quienes no tuve el gusto de conocer personalmente, pero con los que sostuve un intercambio muy saludable a través de Internet: Richard Rudisill, Tim Troy, Peter Palmquist, Kevin Boyle y Sally Stein. Asimismo a Virginia Steele Wood del Humanities Division de la Biblioteca del Congreso en Washington, Rick Sherman del departamento de genealogía de la Biblioteca de Oakland California, Bill Sturm del departamento de historia de la Biblioteca de Oakland, California y a Leslie Lee de la Sociedad Histórica de California, en San Francisco.

Hago extensivo estos agradecimientos a mi centro laboral, la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, en especial a aquellos compañeros que demostraron interés y solidaridad por mi proyecto de trabajo, como Luis Romero Regús, Rodolfo Santa María González y Gerardo Kloss, quienes desde la Dirección de la División de Ciencias y Artes para el Diseño y la Coordinación de la Carrera de Diseño Gráfico apoyaron mis propuestas y necesidades, así como a mis amigos personales y colegas Carlos López, José Medina y Ofelio Martínez que siempre tuvieron oídos para mis necesidades y me prestaron su ayuda; en especial a Bruno de Vecchi, con quien he compartido el gusto por la fotografía y desarrollado proyectos afines derivados de él. También a mis primos Álvaro y Carol quienes desde los Estados Unidos colaboraron para hacer mis estancias en ese país más seguras y agradables y, finalmente a Sergio Espinosa, padre de mi hijo Santiago, quien revisó el texto y me sugirió ideas interesantes para desarrollarlo, pero sobre todo, porque me demostró que el cariño de antaño permanece como un lazo de unión entre nosotros.

Prolegómenos

Introducción

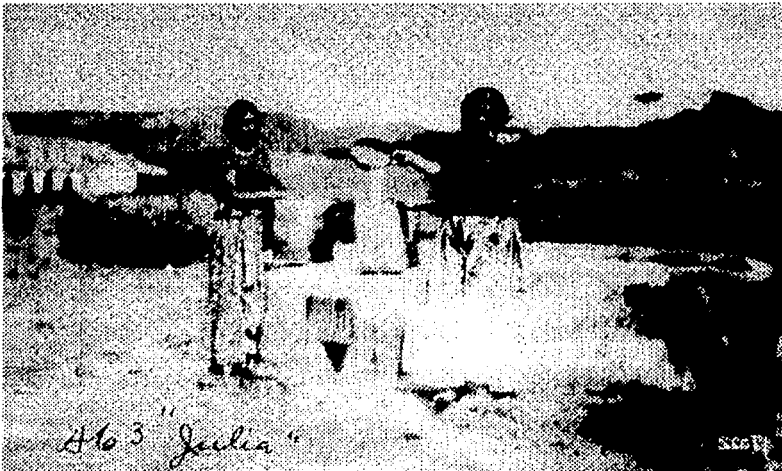
Antecedentes

Mi interés por este tema se suscitó a partir de 1996, cuando viajé a España para disfrutar de un periodo sabático y realizar allí una estancia académica. Sin embargo, con la muerte repentina de mi madre, me vi precisada a cambiar de planes y a desarrollar la investigación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con un proyecto sobre la vida y obra del fotógrafo norteamericano Winfield Scott, del cual había descubierto en el libro de Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, una imagen que me había cautivado. Una foto que me “animó”—como diría Barthes— y que me despertó el deseo de realizar la búsqueda que estas páginas reseñan.

Esa fotografía le dio sentido a esta aventura mediante la atracción que ejerció en mí y que, a través de este texto, he intentado revivir “animándola”, siguiendo la

propuesta de Barthes de utilizar el *punctum* —aquello que atrapa la mirada sin estar codificado en la imagen— para conectarme en un plano totalmente nuevo con ciertas cualidades que emanan de ella. La fotografía de Scott —identificada con el número de registro A 63, bajo el nombre de *Julia*— exhibe en la parte inferior derecha solamente el apellido de su autor.¹ Dos muchachas indígenas son captadas por el fotógrafo en el momento de sacar agua del pozo; él, deliberadamente, ha desenfocado el fondo para que las figuras de las jóvenes sobresalgan en un paisaje apenas sugerido por una cadena de montañas. Una de las muchachas sostiene en su mano derecha una jícara con la cual vierte agua a un cubo de hojalata, mientras mira directamente a la cámara y nos regala una sonrisa (foto 1).

Aparentemente nada extraordinario. Sin embargo, a mí me provocó varias interrogantes: ¿Cómo un fotógrafo extranjero había logrado que dos jóvenes indígenas posaran con naturalidad y accedieran a sonreír?, ¿existió algún tipo de complicidad entre él y las modelos? (por mi experiencia personal sé lo difícil que es acceder a este



1. W. Scott, *Julia*, tomada de O. Debroise, 1994, p. 119.

tipo de situaciones). ¿Me gustaba la foto?, ¿por qué llamaba mi atención?, ¿era la sonrisa de la muchacha?, ¿o el hecho de encontrarme en su mirada?, o tal vez, comportaba una especie de dualidad que me

hacía presentir “una regla estructural a la medida de mi propia mirada”, porque en

¹ Lo que probablemente indujo a O. Debroise a confundir su nombre con el de otro fotógrafo que trabajó en El Paso, Texas, llamado Homer quién, según él, mantuvo un estudio fotográfico en esta ciudad.

ese momento me pareció ver en ella algunos rasgos de lo que podría denominarse fotografía "indigenista" y decidí verificarlo revisando otras imágenes del mismo fotógrafo. El resultado fue grato; descubrí que muchas de ellas me atraían porque presentaban ese *algo* que me impulsaba a la investigación.

La revisión del trabajo de Scott fue enfilando mi observación hacia una de las hipótesis que sustentan la investigación: que me encontraba ante la obra de un autor personal e individual y con una carga emocional manifiesta, pero que también había realizado un trabajo fotográfico, en muchas ocasiones por encargo o con fines comerciales y con un sesgo claramente documental. Este hecho marcó el rumbo de la investigación hacia un análisis más amplio que me permitiera enmarcar su actividad fotográfica entre la función informativa de la imagen y la calidad estética de la fotografía.

Para llevar a cabo la investigación decidí establecer una ruta histórica marcada por los acontecimientos más importantes que se sucedieron en la última década del siglo XIX y la primera del XX, con el fin de insertar su trabajo en el contexto más amplio del porfiriato, ya que consideré —al seguir la propuesta de Erwin Panofsky— que éste es el único camino para resolver "el enigma" del significado de la obra de arte, en este caso de la fotografía. Situar la obra de Scott dentro de las condiciones específicas del porfiriato ayuda a entender la relación que existió entre su producción fotográfica y la publicación de su obra, tanto en las revistas con las que colaboró, como en las postales. Sin embargo, no entro en el análisis de los acontecimientos ocurridos después de la primera década del siglo XX, ya que el fotógrafo había dejado a un lado su profesión y se dedicaba a los trabajos de administración de un hotel en la ribera de la laguna de Chapala.

La revisión bibliográfica me demostró que me encontraba ante una personalidad totalmente desconocida. La ausencia de datos sobre su obra y su práctica fotográfica era notable; si bien en algunos textos, se mencionaba su nombre,² sus aportaciones no

² Como por ejemplo, los artículos de Judith H. de Sandoval, "Cien años de la fotografía en México (norteamericanos, europeos y japoneses)" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976 y Keith McElroy "Fotógrafos extranjeros antes de la revolución" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, así como el ya citado de Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía de México*.

habían merecido más de una veintena de renglones. Consideré entonces una tarea necesaria rescatar del olvido a este personaje, no sólo porque su actividad fotográfica se enmarcaba dentro de un momento histórico que era importante clarificar para proponer una división temporal en el desarrollo de la fotografía del siglo XIX y entender algunos aspectos y usos posteriores del medio en el ámbito nacional, sino porque una investigación realizada desde la perspectiva de la práctica profesional de un fotógrafo bien podría descubrir el quehacer fotográfico de un momento determinado, en este caso particular, del porfirato.

No sabía, para entonces, que los fotógrafos eran personalidades tan difíciles de conocer y localizar. Poco estudiados a la fecha, los fotógrafos decimonónicos se caracterizaron por la realización de trabajos en diversos campos profesionales y porque, además, escaparon casi siempre a la tentación de dejar un registro para la posteridad; con un abanico de profesiones muy diversas que no siempre permiten catalogarlos con justeza, fueron viajeros que evitaron marcar los rastros de su paso por el país y de los que se tienen muy pocas referencias acerca de su vida y, en el caso de Scott, incluso de su obra.

La investigación fue una empresa estimulante que entrañó múltiples e interesantes atractivos y que la convirtieron en una de las mejores experiencias de mis últimos años. Con ella tuve el privilegio de contemplar la primera fotografía de la historia —la que realizara Niepce desde la ventana de su casa de campo y que ahora forma parte del patrimonio del Harry Ransom Center de la Universidad de Austin en Texas— y el placer de tener entre mis manos los negativos originales de vidrio de muchas de sus fotografías, así como la fortuna de haber conocido a sus descendientes y revivir muchas de las reminiscencias guardadas en el seno de su familia, y las que él mismo fue recolectando durante su vida en un pequeño libro sobre el que adhirió todo tipo de recuerdos, que me permitieron conocer sus gustos y preferencias, pero, sobre todo, conectarme con sus sentimientos y sus nostalgias; es decir, con el hombre detrás de la cámara.

Búsquedas y archivos



2 W. Scott, *Native Child*, colección Carpenter, BC, con el copyright realizado por C. B. Waite.

Seguir los rastros más o menos borrosos de los pasos de Scott no fue una tarea sencilla. En primer lugar porque sus imágenes se encuentran, por lo general, confundidas y erróneamente catalogadas bajo otros autores, especialmente, bajo la autoría del fotógrafo C. B. Waite (foto 2) y en ocasiones por las del estadounidense Homer Scott (foto 3); situación que me hizo comprender que las fuentes de segunda mano frecuentemente incurrían en errores y no eran del todo confiables; por ello decidí hacer uso, siempre que estuviera a mi alcance, de las fuentes primarias, y en caso de recurrir a las secundarias —sin importarme quién fuera el investigador o qué tan bien había realizado su trabajo— me propuse volver a revisar la información por cuenta propia para verificar los datos originales. En segundo lugar, porque el fotógrafo dejó muy pocos indicios autobiográficos.

Las búsquedas fueron intrincadas y estuvieron envueltas en un velo difícil de traspasar; me encontré con innumerables baches y obstáculos que dificultaron el camino; vacíos de información e interpretaciones equivocadas que me obligaron a franquearlos con numerosos rodeos. La cantidad de imprecisiones acerca de su vida, su

trabajo y su práctica profesional, así como la confusión respecto a su nombre³ dirigieron mis pesquisas hacia las fuentes primarias de los Estados Unidos y algunos lugares de la República Mexicana que me permitieron aclarar, corregir y añadir nueva información a los supuestos originales.⁴



AFRAID OF THE CAMERA—SCOTT
 3. W. Scott, *Afraid of the Camera*, MM,
 julio 1900, atribuida a H. Scott en el libro
El Paso, prosperidad y oportunidades, s/n. p.

De mis búsquedas por los archivos de los Estados Unidos, considero importante destacar algunas fuentes de información que son muy valiosas para la investigación fotográfica. Cuando viajé a El Paso, Texas, para aclarar las dudas respecto al verdadero nombre del fotógrafo, pude percatarme de que los directorios telefónicos son una fuente rica en información, que allí se conservó y microfilmó, por lo que es posible acceder, con sencillez y agilidad, a los índices ordenados alfabéticamente, así como a la sección de anuncios clasificados —el equivalente a nuestra *Sección Amarilla*— en la que aparecen registrados los establecimientos comerciales (Anexos 1 y 2).⁵ Cuando viajé al *Centro de Fotografía Creativa*, en lance el texto de Carl Mautz, *Biographies of Western*

Photographers, una guía que aunque tiene algunas inexactitudes, es una buena referencia para rastrear a los fotógrafos del siglo XIX en los Estados Unidos; en ella encontré los

³ Al entrar en contacto con algunos investigadores nacionales logré percatarme de varias incorrecciones; por un lado, José Antonio Rodríguez me hizo partícipe de sus sospechas acerca de la confusión con respecto a su nombre, ya que él había localizado un anuncio en la revista *Modern Mexico*, promocionando la venta de fotografías por catálogo de Winfield Scott desde la población de Ocotlán en Jalisco, y poseía una guía de la época ilustrada con las imágenes de este mismo fotógrafo; por otra parte, Heladio Vera de la Fototeca de Pachuca me hizo notar, al revisar los negativos del Fondo Culhuacán, el hecho de que numerosas fotografías atribuidas a C.B. Waite presentaban enmendaduras y tachaduras en el lugar en que el fotógrafo en cuestión acostumbraba poner su firma.

⁴ De las búsquedas por los archivos de Guanajuato y Ocotlán, en Jalisco, pude confirmar, por ejemplo, que el fotógrafo había estado viviendo en el pueblo de La Trinidad en Guanajuato, a finales del siglo XIX y en Ocotlán, Jalisco, desde 1904, en un rancho del que fue propietario cerca de Poncitlán y que había tenido una hija llamada Margarita.

⁵ Por este medio localicé a Homer Scott en una lista de los fotógrafos que operaron en la ciudad de El Paso, Texas, desde 1886 hasta 1925; su nombre aparecía registrado como una compañía que se formó para reemplazar un negocio anterior de Scott llamado *Humphrey's Photo Company* en sociedad con el fotógrafo de la frontera Otis Aulman, conocido posteriormente por sus imágenes de caudillos de la revolución, hecho que también ha inducido a confusiones, ya que en la literatura especializada, las imágenes de Aulman, algunas veces se le han atribuido erróneamente a Homer Scott.

datos referentes a los dos fotógrafos —Homer y Winfield— con una somera reseña de las actividades comerciales de cada uno.⁶

En la Biblioteca del Congreso en Washington intenté realizar una inspección genealógica del personaje, pero como su nombre fue un homónimo del famoso héroe que libró la guerra de Texas, todas las búsquedas resultaron infructuosas. Intenté, también inútilmente localizarlo en los volúmenes de los obituarios que posee la Biblioteca; enormes catálogos de los registros conservados por el *New York Times* y que constituyen una buena fuente de información ya que suministra datos básicos, personales y familiares, de las personas que publicaron sus exequias por este medio.

En las oficinas de los *National Archives* en Washington, rastree los censos federales; una fuente de información útil y muy rápida pues los registros contienen información básica sobre cada ciudadano y, aunque los censos se levantaron cada 10 años, pude localizarlo en los censos de 1920, y, aunque los censos se levantaron cada 10 años, pude localizarlo en los censos de 1920, al reconocer el nombre de su hija Margarita, durante su estancia en el Hotel El Centro de Imperial County, un distrito de San Diego, en donde Scott trabajó asociado al fotógrafo Leo Hetzel (Anexos 3, 4 y 5).

Aquí pude ratificar completamente que los dos fotógrafos Scott —Homer y Winfield— eran dos personas diferentes: Homer, un fotógrafo nacido en Nueva York que luego radicó en El Paso donde se dedicó a la fotografía de tipo comercial con una compañía llamada *Scott Photo Co.* —dada de alta en 1910 y que se mantuvo operando hasta 1914—, especializada en trabajos de fotografía legal, de construcción e industrial, así como en el trabajo de reproducción fotográfica en laboratorio y reconocida como una de las agencias más importantes que comercializaron con imágenes sobre nuestro país; Winfield, un fotógrafo de Michigan que había radicado algunos años en California (Anexo 6).

En San Francisco y en Oakland localicé datos importantes acerca de su labor profesional en la zona y consulté los registros de votantes del condado en 1892 y 1894;

⁶ Desafortunadamente en ninguno de los dos casos se proporcionan datos sobre las fechas de nacimiento y muerte, por lo que todavía cabía la sospecha de que se tratara de un fotógrafo con un doble nombre; en el caso de Winfield, además, se le suponía de origen californiano y se señalaba que había estado activo en Oakland en 1894 atendiendo una galería de nombre "Palace".

unos listados con información oficial básica con las señas particulares de los residentes (estatura, color de ojos, cabello, domicilio, profesión y lugar y año de nacimiento) (Anexos 7 y 8). Allí consulté los archivos de los Mormones —considerados como los mayores registros de habitantes en los Estados Unidos— y localicé, en el Departamento de Genealogía de la biblioteca de Oakland, el acta de defunción de su hija, una información muy valiosa, pues en ella se asientan los datos de los parientes cercanos, lo que me permitió contactar a sus descendientes en San Diego (Anexo 9).

En función de que el fotógrafo dejó en manos de su hija un laberinto de imágenes y documentos que ella conservó sin clasificar —libros de recortes, actas, escrituras, sellos, y numerosos negativos de vidrio y fotografías impresas— tuve la oportunidad de apreciar que los archivos familiares son una excelente veta para la investigación —que a diferencia de los documentos históricos, no han sido utilizados por otros investigadores, con puntos de vista o posiciones opuestos los unos a los otros— y no pude menos que regocijarme ante la abundancia de datos. Con esta información en mis manos me propuse tratarlo con la mayor sencillez y honradez, en aras de obtener una exactitud que me permitiera establecer una historia de su propio pasado (Anexos 10, 11, 12 y 13).

Con la fortuna de haber localizado a su nieta y con las referencias que obtuve en estos viajes, logré conectarme de una manera más íntima con el fotógrafo y atisbar algunas de sus motivaciones. A través de este largo recorrido por las fuentes públicas y las privadas —una suerte de pesquisas detectivescas— conseguí deducir muchas de mis intuiciones y reunir los pedazos de su historia, esforzándome por encontrar al fotógrafo tal como era; un enigma que esperaba ser ordenado y en el que las piezas y los fragmentos fueron tomando lugar como si de un rompecabezas se tratara. Ya tenía la certeza de estar ordenando un cuerpo de conocimiento que podría completar con el análisis de sus imágenes, para dibujar sus directrices y definir su trayectoria.

Esta precisión de la trayectoria e identidad creativa de Scott sería el centro de la investigación. El problema era cómo contar su historia. La vida del fotógrafo era el punto de partida, pero ciertamente no podía ser el único objetivo de la investigación; había otras muchas preguntas que contestar: en principio, me interesaba conocer cómo

había encajado, en tanto que individuo, en su tiempo y en nuestro país, para comprender el uso social y la repercusión de su obra en la época, lo que finalmente me llevaría a puntualizar algunas características de la visión del artista extranjero y presentar un ángulo diferente de la historia del porfiriato al acercarme a la vida de un fotógrafo en particular.

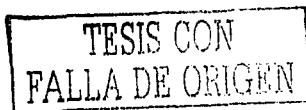
Estructura de la investigación

Durante el proceso de investigación me fui dando cuenta que no existía una sola manera de aproximarme al personaje y pretendí comprenderlo desde varios puntos de vista; presentí que en él convergían algunas zonas de encuentro y que existían varias líneas de análisis que me acercaban a su obra. Intenté “un sistema radial” como el que propone John Berger, para analizar la obra artística “de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos”.⁷ Por ello, me propuse ver a Scott y su producción fotográfica en su unicidad con respecto a cada situación importante del porfiriato.

Descubrí en este proceso que la confrontación concéntrica nos obliga continuamente a renovar nuestros propios puntos de vista, haciendo el análisis más enriquecedor y estimulante porque nos brinda una comprensión multilateral del objeto de estudio en el que al final obtenemos una suma que, a manera de sobreimpresión e integrada por cada una de nuestras interpretaciones —en cada ángulo que hemos abordado— nos permite alcanzar una etapa, en la que nuestra propia experiencia se empalma con las imágenes que la incentivan logrando una verdadera empatía con la mirada del fotógrafo, con su forma de ver y, en consecuencia, con la visualidad de la época.

La búsqueda del material visual en los archivos y la investigación hemerográfica, me abrió la posibilidad de leer sus imágenes como un producto de la mentalidad de una época determinada; en este sentido utilicé las fuentes para comprender su obra desde la historia de las ideas que la influyeron, ya que a fin de cuentas, ella es el resultado de una propia forma particular de ver —y de habitar— el mundo. A tal fin, comparo su forma

⁷ John Berger, *Mirar*, España, Hermann Blume, 1987, p. 63.



de representar al país con las de algunos de sus contemporáneos extranjeros, C. B. Waite, Aubert, Jackson, Briquet, por mencionar sólo algunos de los artífices extranjeros que compartieron rasgos similares o diferentes para interpolar las distintas visiones que conformaron el imaginario visual de los últimos años del siglo XIX y entender la historia del fotógrafo y sus motivaciones, lo que me permitió delimitar con mayor precisión la manera en que Scott realizó su producción fotográfica.

Ya que la mayoría de sus imágenes fueron publicadas por la revista *Modern Mexico* utilicé a este semanario como una de las fuentes primarias para analizar y caracterizar los rasgos particulares de su visión. Al situar su producción fotográfica dentro de las necesidades editoriales norteamericanas podemos entender las distintas maneras en que la imagen del país fue difundida por ciertas publicaciones creadas para el público extranjero y comprender el interés que demostró Scott por comunicar la condición de las clases rurales destacando “la importancia de lo aparentemente insignificante”, en palabras de John Mraz. Con él, la fotografía se convierte en un ideal para registrar las apariencias significantes de la forma externa de lo mexicano.

La posibilidad de ver repetidamente el material y el compromiso de repasar, una y otra vez los mismos documentos, fue un método de trabajo que me brindó la oportunidad de ir reparando o abandonando suposiciones y adecuando apreciaciones para esbozar algunas conclusiones. Este tipo de experiencia me permitió, además, incursionar en una nueva forma de ver para no copiar la primera impresión. A pesar de las resistencias incorporé este proceso a la investigación, integrándolo como una base importante del conocimiento. Me interesó confrontar mis ideas, mis emociones y sensaciones, frente a sus imágenes, con el objeto de establecer y definir “una zona de encuentro”, nueva y libre de hábitos de pensamiento anteriores e ideas preconcebidas, que me facilitara explorarlas a fondo y organizar el material para formar un discurso coherente y determinar algunos lineamientos de la visualidad en el porfiriato.

Liberarse de las rutinas habituales de pensamiento no es cosa fácil. Vencer la lógica unilineal que nos ha acostumbrado a establecer relaciones de exclusión —o esto o aquello— entre las que hay que decidir o escoger para construir a partir de fragmentos, no me ofrecía los medios para tender el puente que me guiaría hacia otro

nivel de comprensión de su obra. Al cambiar el punto de vista y confrontar el trabajo de Scott de una manera más global, abrí la posibilidad de que mis propias apreciaciones fueran comparándola circularmente; rodeándola, para otorgarle un lugar propio a cada uno de esos puntos posibles que fui explorando, hasta llegar a establecer una escala o sistema que me permitiera valorar su obra y ubicarla en el contexto histórico y social que me había propuesto.

Con esto en mente, he utilizado como punto de partida, el método de la historia sin adherirme a una verdad exclusiva y siguiendo paso a paso al protagonista, para elaborar una reconstrucción de su vida y de su obra. Sin embargo, debido a la ausencia de datos e informaciones detalladas de todos los eventos de su vida, me he visto, en ocasiones, precisada a trabajar de manera inversa a la que normalmente se acostumbra; esto es, entresacando los aspectos de su vida que he considerado dan luz acerca de su práctica profesional, pero intentando traducir sus intereses personales. El texto, por supuesto, no es un estudio histórico del porfiriato ya que no utilicé la imagen fotográfica como un documento para hacer historia, sino como un parámetro para construir y recrear el panorama del mundo en que vivió W. Scott y entender, a partir de contextualizar su obra en este momento histórico, la manera en que el fotógrafo participó de la construcción de un imaginario visual.

Por otro lado, el enigma de su personalidad y lo directo y variado de su obra me fueron impregnando con su propia voz y me estimularon para reconstruir, a través de los documentos de la época, el panorama de su existencia, esforzándome en reavivarlos con la crónica de su vida, y ajustándome, de la manera más precisa posible, a efectos de brindar un panorama lo más cercano a la realidad. Como resultado de este proceso he realizado la interpretación de su obra por medio de una percepción coordinada y simultánea, que me ha evitado destruir los rasgos individuales que caracterizan a cada una de las series fotográficas que establecí.

Si consideramos la simultaneidad de ciertos aspectos, aparentemente inconexos, podemos observar un paralelismo o coincidencia en ciertas cualidades de su obra. Si, además, lo hacemos siguiendo una secuencia, es posible observar un desenvolvimiento en el tiempo de su propio trabajo. Al final, los puntos de análisis que exploré, me

ayudaron a encontrar y a reconocer el camino que quería recorrer; al empaparme de las circunstancias pude comprenderlas mejor y descubrir mayores posibilidades para generalizar su experiencia.

El hilo narrativo

El trabajo comienza con la llegada del fotógrafo a México en 1888, en una visita corta de seis meses y termina con su salida definitiva del país hacia los Estados Unidos en 1924. De tal suerte, fijé una especie de recorrido que me permitió vincular, a manera de secuencia temporal, la exposición de los resultados, ubicándolos como circunstancias específicas que eslabonan los momentos característicos del porfiriato. Establecí el asunto fotográfico como el eje a partir del cual se entrecruzan las actividades de su vida y como pretexto para establecer el corte histórico de la investigación. Sin embargo, como inevitablemente manipulo el tiempo para reconstruirlo de acuerdo a la temática de sus trabajos, para quien desee averiguar con anticipación los detalles de su vida, desarrollé un cuadro cronológico con los principales acontecimientos y pormenores de ella que se localiza en el apéndice I.

Resolví dividir el material visual en cuatro partes, compuestas por dos capítulos cada una, que reflejan las principales temáticas abordadas por el fotógrafo y resumen su práctica fotográfica. De esta manera hay una continuidad tanto diacrónica, como sincrónica; así vertical como horizontal que permite distinguir a lo largo de la exposición la manera en que los cambios en las condiciones sociales se van imponiendo a la visualidad de la época. Elegí seguir una trayectoria más o menos cronológica de sus trabajos fotográficos para ubicar su semblanza biográfica y enlacé los capítulos de la tesis por medio de su vida, entretejiendo la narración con los principales acontecimientos, a fin de hacerla más amena e interesante. De modo que, jugando con los diferentes símiles, llegué a una descripción, que considero adecuada, de las condiciones sociales en que Scott desarrolló su trabajo fotográfico y que permite apreciar las aportaciones que su obra ofreció a la visualidad del momento.

En este sentido, la primera parte hace referencia a la serie de imágenes que destacan los hitos de su práctica profesional, a partir de sus innumerables recorridos

por el territorio nacional, con los que fue reconociendo la realidad del país e interiorizando en una imagen que nos hace testigos de sus impresiones. La segunda parte se concentra en los trabajos por encargo que realizó el fotógrafo y que se encuentran marcados por una clara orientación documental, tal como se aprecia en la fotografía de las haciendas y de minería. En la tercera parte destaco la fotografía de retrato y el paisaje como dos géneros inherentes de la tradición fotográfica y, seguramente de la que el fotógrafo adquirió sus habilidades técnicas, y que por tanto, sobresalen por sus cualidades estéticas. En la última parte hago hincapié en las circunstancias de su vida personal que marcaron su obra con cualidades particulares; características que permiten situarlo con nitidez en el pensamiento y la vida social de su tiempo para establecer una reseña histórica de la sensibilidad de la sociedad mexicana a finales del siglo y enfatizo el uso social que adquirieron sus imágenes al ser publicadas por la prensa escrita.

Me propuse exponer el material fotográfico a manera de *voces del pasado*, tratando de hilar un relato claro y didáctico del momento en que él vivió, en un intento por reconstruir la época y su sistema de valores. Pienso que de no haber sido por la fortuna de haber entablado un contacto directo con sus descendientes, la investigación hubiera estado plagada de innumerables aproximaciones; acaso erróneas, no por ser aproximaciones, sino porque, a falta de material, la tendencia a sublimar al personaje es tan poderosa, que hubiera sido difícil realizar una exposición justa y lo más auténtica posible. Advertir los pormenores de pormenores de la vida de un personaje es siempre un lance incierto que invita a ser testigo de los caminos y las decisiones humanas, y termina por acercarnos a su protagonista.

Es muy posible que mi imaginación interprete con exceso algunos hechos insignificantes y que, aunque tuve en mis manos las fotografías que me fueron dando la clave de su obra —el hombre de carne y hueso— las circunstancias de su vida y las incontables relaciones con su medio y con su época, hayan motivado que mi interpretación no se encuentre del todo exenta de arbitrariedades. Con todo, a pesar de los sinceros intentos por atender a la verdad, y pretender ser lo más fieles a la realidad de los hechos, las trampas suelen ser difíciles de evitar y la tentación por embellecer

algunos capítulos de su existencia, que tal vez no estaban lo suficientemente claros, pueden conducirnos por la vía fácil de disimular nuestra falta de comprensión o, incluso, a ocultar situaciones penosas o que dejan al personaje en términos poco amables. En la medida en que he podido aproximarme a los hechos, he intentado ceñirme a ellos.

Tengo que reconocer que en esta investigación privó más el ánimo de la aventura que el de la tarea académica. Ella me aportó la fascinación y a la vez el reto de adentrarme en uno de esos temas críticos en los que perdemos pie constantemente, y me permitió enfrentar el temor a equivocarme. Académicamente, representó un largo viaje de autoaprendizaje, en el que he llegado a comprender que, cuanto más oscuro y difuso es un trabajo, más concretas son las informaciones que se encuentran; la obsesión que se llega a desarrollar por el tema es tan fuerte que no es posible, ni siquiera imaginable, arriesgar un comentario sin tener la certeza de las pruebas confirmadas. Cuento ahora con información más específica que si me hubiera dedicado a fechar sus imágenes o a intentar descubrir con exactitud cuáles eran de su propiedad y cuáles no; bien es cierto que no me precio de tener un conocimiento acabado, pero considero que he logrado extraer y comprender de los documentos antiguos, los sentimientos y las emociones de otro ser humano del que me separan casi cien años.

Como espectadora de su imagen intenté, paso a paso, revelar el lenguaje de su obra para valorar y recrear la imagen a partir de sus equivalencias internas y comprenderme dentro de este lenguaje y su lógica, con el propósito de sintonizar con su vivencia personal, descubriendo en el proceso un modo sugerente de compartir su ejercicio visual al proponer como punto de partida para el análisis del objeto de estudio, un retorno a la valoración de la experiencia directa. Encarar mi postura de observadora, desde esta valoración dinámica y reflexiva, me ayudó a revalidar la situación humana que establecí con mi objeto de estudio.

Desafortunadamente, este es el primer acercamiento a la vida y obra de Winfield Scott y con seguridad quedan todavía muchos aspectos por dilucidar; tengo que reconocer que en el mapa de su vida aun quedan enormes espacios en blanco que espero sean llenados con investigaciones posteriores. Con mi trabajo he intentado, sin

embargo, sentar las bases para estudios posteriores que incluyan a este autor porque en sí mismo es interesante y, en especial, abrir el camino en torno al análisis de las posturas de la fotografía etnográfica; un tema muy poco estudiado tanto por los historiadores de la fotografía como por la misma disciplina antropológica. Espero sinceramente, aunque desde luego ello corresponderá valorarlo a sus lectores, haber alcanzado mis metas.

Los territorios de la imagen

En la sociedad moderna se han desarrollado de manera tan inusitada los medios masivos de comunicación que actualmente la fotografía forma parte, casi indisoluble, de nuestra vida cotidiana y se nos olvida que es un arte relativamente joven. Bien es cierto que, aunque la investigación continúa en proceso de definición y no cuenta con un cuerpo teórico acabado, ya existe un principio de ordenamiento para agrupar la “promiscuidad utilitaria” a la que se ha sometido a la imagen fotográfica, bajo tres grandes categorías —fotografía documental, historia gráfica e historia de la fotografía—¹; sin embargo, como las fronteras continúan poco delimitadas (principalmente en lo que concierne a las dos últimas) los planteamientos entre una y otra con frecuencia se

¹John Mraz “Photographing Mexico” en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Berkeley, University of California Press, vol. núm. 17 (1), 2001, pp. 195-196.

empalman haciendo el asunto de la investigación bastante complejo, por lo que la riqueza y la multiplicidad de lecturas desde las que hoy que se aborda la fotografía están llenas de sugerencias, rutas y nuevos caminos a seguir.

De un tiempo a la fecha es notorio el interés que demuestran algunos estudios por crear una conciencia del lugar que, como fuente de información, le corresponde a la fotografía en la investigación histórica que se desarrolla en nuestro país.² En un intento por “personalizar” la historia —como señala John Mraz—³ y con una disposición cada vez mayor por parte de los investigadores para revalorarla como una fuerza, partícipe y actuante, que recupera la vida social y las formas del pasado, se empieza a utilizar la imagen para acercarnos a la realidad histórica, en un intento por ofrecer una visión más matizada de los acontecimientos sociales pero estructurando, al mismo tiempo, una historia de las imágenes y una historia por medio de las fotografías.

En cuanto a la historia de la fotografía hace ya algún tiempo que se reconoce el esfuerzo del libro-catálogo *Imagen histórica de la fotografía en México* —realizado a finales de la década de los años setenta— como el punto de arranque para la investigación sobre la historia de la fotografía en nuestro país. En tanto que hasta entonces el campo de la investigación fotográfica permanecía prácticamente inexplorado,⁴ este primer intento pone en evidencia el afán de los investigadores por plantear un panorama amplio de su origen y desarrollo durante el siglo XIX, madurando hacia una conciencia

² Vale la pena señalar algunos artículos que revisan esta problemática como el de Ricardo Pérez Monfort, “Fotografía e Historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México” y el de John Mraz “Una historiografía crítica de la historia gráfica” ambos en el número 13 de *Cienculco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-ago., 1998; o el artículo “La fotografía histórica: particularidad y nostalgia” en *Nexos*, Julio de 1985, también de John Mraz, y de Samuel Villela “La recuperación del pasado en imágenes” en *Arqueología Mexicana*, abril-mayo 1994, vol. 11, núm. 7, y “Fotografía y antropología” en *Boletín oficial del INAH*, núm. 36, octubre-dic., 1991; así como el de Lanny Thompson “La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México, 1900-1950” en *Historias*, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 29, octubre 1992, sólo por mencionar algunos.

³ John Mraz, “Una historiografía crítica de la historia gráfica” en *Cienculco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, vol. 5, núm. 13, mayo-ago., 1998, p. 88.

⁴ A pesar de los numerosos artículos de la revista *Artes Visuales* que vieron la luz a lo largo de la década, no es sino hasta este momento que se ventilan algunos de los problemas que abordará la investigación en años posteriores; artículos como el de Gina Zablodosky “¿Ha existido la fotografía artística mexicana?”, el de Beatriz Gutiérrez Moyano “¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?”, Guliana Scimé “La fotografía latinoamericana en busca de sí misma: entre la tradición y el futuro”, o María Cristina Orive “Fotografía en América Latina: lucha, realidad o evasión?”, sólo por citar algunos, evidencian más el interés por situar la fotografía en el tiempo y en el espacio y resolver el enigma de su posición en la historia del arte, que por delimitar su universo de análisis o establecer las directrices de una investigación en este campo.

histórica que pretende vincular a la fotografía con los acontecimientos sociales y convertirla “en realidades concretas al servicio del análisis social”;⁵ herramienta que por su capacidad informativa serviría para orientar la investigación y no solamente para acompañarla ilustrando el texto.

A partir de entonces, se inició la discusión en torno a los caminos que tomaría la investigación fotográfica y se esbozaron algunas de las que en adelante serían las herramientas que acompañarían al investigador en este campo: la búsqueda del material visual en los archivos y la investigación hemerográfica. Con la afortunada solución de congeniar al sujeto histórico con la fotografía se desbrozaron caminos para futuras investigaciones y se abrieron las puertas para una reflexión en torno al análisis y la investigación fotográfica. Aunque con algunas inexactitudes y vacíos de información — las ausencias y las exclusiones, todas ellas significativas, no obedecen a un afán de eliminación, sino más bien al carácter amplio de las investigaciones— dichos estudios siguen siendo una referencia obligada en los trabajos que se llevan a cabo hoy en día.⁶

Las investigaciones que se sucedieron a lo largo de la década siguiente llevan por tanto la marca de este proceso de reflexión y las directrices que marcó su aproximación. Destacan sobre todo propuestas novedosas como la de Claudia Canales, que sientan las bases para los estudios de género y de autor, al sugerir una manera diferente de concebir la investigación fotográfica incorporando las fuentes familiares y la historia oral como herramientas para acercarse a la vida y obra de un fotógrafo; o estudios tan valiosos como los de Manuel de Jesús Hernández o Ma. Fernanda Ríos Zertuche, que ponen en evidencia la importancia de las fuentes hemerográficas como una herramienta de primera mano al alcance para la investigación fotográfica.⁷ Desde entonces, la

⁵ Eugenia Meyer, “Introducción”, en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen Histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fonapas, 1978, p. 11.

⁶ Tal es el caso de algunos artículos como el de Nestor García Canclini, “Uso social y significación ideológica de la fotografía en México”, de Rita Eder, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana” o el de René Verdugo, “Fotografía y fotógrafos en México durante los siglos XIX y XX” compilados por Eugenia Meyer (coord.), *Imagen Histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fonapas, 1978; el de Rosa Casanova y Olivier Debroise “La fotografía en México en el siglo XIX” que formó parte de libro *Documentos gráficos para la historia de México*, México, El Colegio de México y Cía. Editora del Sureste, 1985; así como el artículo de Aurelio de Los Reyes “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados” en *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, tomo 12.

⁷ Claudia Canales, *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1980; Manuel de Jesús

historia social de la fotografía ha podido contar con un fondo bibliográfico, que aunque no es muy exhaustivo, sirve para orientar las búsquedas en el proceso de la investigación.

En años posteriores se sucedieron acercamientos interesantes con estudios más puntuales sobre diversos aspectos del desenvolvimiento de la fotografía, tanto en el ámbito técnico como artístico y social. Investigaciones como las de Rosa Casanova y Olivier Debroise, de Blanca Jiménez y Samuel Villela o de Patricia Priego y José Antonio Rodríguez, pretendieron enfrentarse de una manera diferente con la historia haciendo partícipe a la imagen en el proceso de recuperación del pasado.⁸ En todas ellas destaca el predominio propio y más autónomo que adquirió la fotografía en el análisis, pues se le incorpora con la narración y como una referencia específica del trabajo de investigación. De tal suerte que estos estudios sirven, actualmente, como una plataforma para orientar a futuras investigaciones que pretendan utilizar la imagen con el fin de adentrarse en un momento particular de nuestra historia.

Vale la pena señalar en esta somera revisión historiográfica el papel que jugó en nuestro país, la conmemoración de los 150 años del descubrimiento de la fotografía para despertar un interés cada vez más creciente por la investigación fotográfica. Bien es cierto que ya se tenían trazadas las rutas y muy desbrozados algunos caminos a seguir, pero aun faltaban espacios para divulgar y difundir los resultados de las investigaciones. No podemos ignorar el impulso que ellas tomaron a raíz de la creación de *El Centro de la Imagen* y de la promoción cultural que el Estado desde entonces ha venido fomentando en su afán por publicar innumerables artículos y un número menor de libros especializados (como el de O. Debroise, primer intento por ofrecer un panorama global de la historia de la fotografía en nuestro país)⁹ que, aunque han enriquecido el panorama de la fotografía nacional, demandan un proceso de reflexión

Hernández, *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*, México, Hersa, 1989 y Ma. Fernanda Ríos Zertuche, *Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México (1839-1870)*, México, Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1985.

⁸Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie brumida del espejo: fotografías del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Subterráneos. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988; Patricia Priego Ramírez y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos. Fotografía y Sociedad de Querétaro: 1840-1930*, México, Dirección del Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.

⁹ Olivier Debroise, *Figura Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994.

sobre las condiciones culturales y políticas en que se han publicado y que tal vez deba ser tema para un debate posterior.

A partir de entonces los espacios de las revistas se han constituido en zonas de comunicación y difusión de los diferentes acercamientos que promueve la imagen fotográfica y es común, encontrar artículos de especialistas de varias disciplinas que orientan posturas hacia la investigación.¹⁰ Antropólogos, sociólogos, historiadores y toda clase de investigadores sociales se dan cita allí para plantear un inmenso abanico de temáticas o simplemente sugerir lecturas novedosas y críticas de la imagen fotográfica que se abordan desde diversos ángulos y aproximaciones y que han terminado por abrir, de manera definitiva, las posibilidades de la investigación en el ámbito nacional.

En la última década, son notorias las propuestas que vinculan los hilos del desarrollo de la fotografía con momentos históricos particulares; estudios como el de Teresa Matabuena, Patricia Massé, Francisco Montellano, Mariana Figarella, Rebeca Monroy, Arturo Aguilar, Alberto del Castillo, Julieta Ortiz o Claudia Negrete son una muestra de que la fotografía es una de las claves para profundizar en momentos particulares de la historia y brindar un panorama más específico y preciso de ellos.¹¹

¹⁰ Vale la pena destacar los números monográficos de revistas como *Cuicuilco*, que dedica el número 13 de mayo 1998, a abordar la problemática de la antropología y la fotografía, la revista *Historia Mexicana* que en el número 190 de octubre de 1998 revisa algunos aspectos relacionados con la reproducción mecánica de la imagen durante el siglo XIX y la primera década del XX, *México en el tiempo*, que en el número 31, de julio de 1999, ofrece una revisión de algunos de los archivos fotográficos nacionales, y *Antropológico*, que dedica el volumen 5 de 1993 a analizar algunos aspectos relacionados con la fotografía y la antropología.

¹¹ Teresa Matabuena, *Algunos usos y conceptos de la fotografía en el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991; Patricia Massé, *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. La compañía Crues y Campa*, México, UNAM, Tesis de maestría en Historia del Arte, 1993; Francisco Montellano, C.B. Waite. *Fotografía. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Conaculta, Grijalbo, 1994 y del mismo autor, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, Conaculta, 1998; Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post revolucionario*, México, UNAM, Tesis de maestría en Historia del Arte, 1995; Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996; Rebeca Monroy Nasr, *Fotografía de prensa en México: un acercamiento de la obra de Enrique Díaz Delgado y Ganza*, México, UNAM, Tesis doctoral en Historia del Arte, 1997; Julieta Ortiz Galván, *La imagen publicitaria en la prensa ilustrada (1894-1939)*, México, UNAM, Tesis doctoral en Historia del Arte, 2000; Alberto del Castillo, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México, 1880-1914*, México, El Colegio de México, Tesis doctoral en Historia, 2001 y Claudia Negrete, *Valleto Hermanas: fotógrafas mexicanas de entre siglos*, México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2000; así como algunos artículos de Aurelio de los Reyes, tales como "Producción y reproducción mecánica de las imágenes de los siglos XIX y XX y su estudio", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-nov., 1998, "Captura y reproducción del instante decisivo en el siglo XIX" en *Viejeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996 y el ya citado de "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados".

Por otra parte, ha visto la luz pública en fechas recientes una serie de textos especializados en el análisis de la imagen fotográfica y sus nexos como información visual para la investigación antropológica o como técnica de registro etnográfico, destacando aspectos que permiten conocer y acercarse a otras culturas. Entre los más sobresalientes se encuentran el de Carole Naggat y Fred Ritchin, el de Jaime Vélez Storey y Rebeca González Rudo con una introducción de Roger Bartra y el de Carlos Martínez Assad con textos de Guillermo Bonfil Batalla.¹² Tal parece que a la fecha la fotografía ha logrado consolidarse como una fuente significativa llena de riqueza y posibilidades de lectura para nutrir y enriquecer las investigaciones históricas y documentales, logrando el reconocimiento que le corresponde en el ámbito de la investigación nacional y ganándose el derecho propio de convertirse en objeto de estudio de múltiples acercamientos y propuestas, como lo demuestran los recientes estudios de John Mraz y Aurelio de los Reyes.¹³

A pesar de la labor de promoción cultural para apoyar las investigaciones y subvencionar las publicaciones llevada a cabo por los organismos estatales, la bibliografía en la materia sigue siendo escasa y las investigaciones, aunque intentan reinventar a la fotografía con un lenguaje más específico y utilizando la imagen como narración y como una reconstrucción de la memoria, siguen siendo pocas. Aun queda mucho por hacer, especialmente en lo relacionado al potencial de la imagen fotográfica con respecto a la historia de las mentalidades, una “verdadera revolución” a decir de Michelle Vovelle, quien sugiere que: “el campo abordable a partir de las fuentes

¹² Carole Naggat y Fred Ritchin. *México. Visto por ojos extranjeros. 1850-1990*. New York, Norton Company, 1993; Carlos Martínez Assad (coord.), *Signos de identidad*. México, UNAM, 1989 con el artículo de Guillermo Bonfil Batalla, “Los rostros verdaderos del México profundo” y de Jaime Vélez Storey y Rebeca González Rudo (coord.), *El ojo de vidrio. Cien años de la fotografía del México Indio*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1993 con la introducción de Roger Bartra, “A flor de piel: la disección fotográfica del indio”.

¹³ John Mraz, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, Conaculta, Universidad Autónoma de Puebla, 1996 y *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, 1999; Aurelio de los Reyes, *¿No queda huella ni memoria? (Semblanza iconográfica de una familia)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, El Colegio de México, 2002.

iconográficas, con esenciales modulaciones según la época, el lugar y los medios sociales, constituye el centro de las preocupaciones de la historia de las mentalidades”.¹⁴ La revisión de este recorrido deja en claro que no existe una sola vía para acercarse a la investigación fotográfica, de manera que cualquier trabajo en este sentido, es siempre una labor de apertura que orienta el conocimiento hacia la conformación de un espacio propio de la disciplina y sus métodos de trabajo.

En cuanto objeto de estudio la fotografía supone un proceso de reflexión para aclarar la serie de interrogantes y cuestionamientos que nos plantea el carácter que asumirá en la investigación. En primer lugar, debido a las características epistemológicas inherentes a la propia imagen —ya que se trata en esencia de materiales cargados con mensajes y significados estéticos, sociales e incluso técnicos— que cambian con el paso del tiempo y la sensibilidad de la época, muchas veces se dificulta su lectura y su interpretación, y por el otro, el dilema que deriva de enfrentarse con ellas en los acervos fotográficos, nos presenta una disyuntiva entre el mundo de las imágenes y nuestra experiencia concreta, que al entrecruzarse convierten a la fotografía en un problema complejo, del cual en ocasiones, es imposible llegar a determinar sus códigos particulares o precisar las múltiples relaciones que nos sugiere, y a veces incluso, a desentrañar su sentido.

Esta naturaleza polisémica de la imagen fotográfica requiere sobre todo, de saber observar en las propias imágenes lo que no nos pueden proporcionar otras fuentes documentales, como por ejemplo, la particularidad de una sonrisa, de un gesto o la forma de vestir; signos ambiguos difíciles de interpretar pero que, sin embargo, nos remiten al momento del tiempo que hizo posible tal o cual composición y nos hablan del carácter de una época ya que exhiben las reminiscencias culturales que marcaron ese momento determinado. En este sentido, la fotografía permite formular ciertos aspectos que nos refieren a la historia de las mentalidades, “congregando diálogos entre signos y tiempos del objeto representado”.

¹⁴ Michelle Vovelle, *Ideología y mentalidades*, citado por Alberto del Castillo, “Entre la criminalidad y el orden cívico: imágenes y representación de la niñez durante el porfiriato” en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-nov., 1998, p. 313.

La imagen siempre es una pista que orienta, directa o indirectamente, los rumbos de la investigación; migajas de evidencia sobre la gente y el tiempo, cuyo registro individual o colectivo, espera ser descubierto e interpretado. No en vano Leroi-Gourhan, señala que la materia memorable de la fotografía radica en “el triple problema del tiempo, del espacio y del hombre”.¹⁵ Porque en ella se conjugan, como señala Raymundo Mier,

[...] el tiempo irrepetible de las transformaciones que sufre el objeto representado, el acontecimiento de ese espectro de imágenes fraguadas desde la modulación mecánica del dispositivo fotográfico, y al mismo tiempo la apuesta de una intemporalidad de la imagen, de una fijeza que habrá de desbordar los márgenes de la desaparición”. [...] Problemática que a su vez constituye la premisa que nos descubre que la naturaleza de la fotografía, no reside tanto en ella misma, sino en algo tan externo como nuestra participación en cuanto espectadores.¹⁶

Por sí sola, la imagen es a la vez un signo que expresa el poder del fotógrafo para recrear una apariencia del mundo —haciéndolo imaginable— y también es fermento porque germina en el espectador, despertando su interés y su atención por penetrar en ella, apreciarla y juzgarla. La imagen no sólo asegura, como en un espejo, el doble de las apariencias supliendo lo real con la alegoría, sino que otorga una victoria sobre el tiempo —el hombre con la cámara tiene el poder de inmovilizarlo, conservarlo y adueñarse, además, de la parte del mundo que le fue ofrecida—. No obstante es la semejanza que mantiene con el mundo concreto, lo que hace de la alegoría un signo equívoco que representa al objeto con signos “totalmente ajenos”, porque “la alegoría fotográfica se construye con signos en cierto modo idénticos a lo representado para entonces abandonarlo, significar otra cosa irreductible al sentido de su modelo. De ahí lo equívoco, lo inquietante del sentido fotográfico, su elusividad, su reticencia a constituirse en la materia misma de la evidencia”.¹⁷

Vestigios del pasado, “realidades en suspensión”, las fotografías conforman un cuerpo de un asunto que, como señala Boris Kossoy, está “ilusoriamente *re-tirado* de su

¹⁵ Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, citado por Boris Kossoy en “Los tiempos de la fotografía”, *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13, 2001 p. 41.

¹⁶ Raymundo Mier “La fotografía antropológica: Ubicuidad e imposibilidad de la mirada” en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-ago., 1998, núm. 13, p. 64.

¹⁷ *Ibidem*.

contexto espacial y temporal y codificado en forma de imagen”,¹⁸ ya que, como asegura Sekula,

A pesar de la poderosa impresión de realidad (impartida por el registro mecánico de un momento de luz reflejada según las reglas de perspectiva normal), las fotografías, ellas mismas, son pronunciaciones fragmentarias e incompletas. Su significado siempre se dirige de acuerdo al esquema, subtítulos, texto, sitio y modo de presentación, como el ejemplo dado sugiere.¹⁹

Tal parece que el mundo de las imágenes transcurre paralelo al mundo fenoménico, como si fuera un mundo en sí mismo, en otra dimensión que atiende a una “segunda realidad”, que pervive independientemente de los referentes que la generan. Tiene razón Berger al expresar que

Lo que han hecho los modernos medios de comunicación ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo—o mejor sacar las imágenes que reproducen—de cualquier coto. Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres; nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje y han entrado en la corriente de la vida donde no tienen ningún poder por sí mismas.²⁰

El placer de observarlas, proviene, como señala Rosalind Krauss “de la experiencia del simulacro; de la apariencia de realidad en la cual cualquier comprobación del efecto-real que, actual y físicamente, se mueve a través de la escena, se niega.”²¹ Porque, como nuevamente sugiere Mier, “al encarar un objeto la fotografía lo vacía de su identidad o lo inscribe en una fulgurante serie de metamorfosis”, planteando, así, un desafío a quien las contempla.

Ya que la imagen fotográfica es una combinación de arte y técnica, requiere para entenderla de una base crítica que ayude a discriminar su entorno y a descubrir la particularidad de su mensaje; porque sólo hasta el momento en que es posible

¹⁸Boris Kossoy, “Los tiempos de la fotografía”, *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm.13, 2001, p. 41.

¹⁹Allan Sekula, “Reading an Archive” en Brian Weallis (ed.), *Blasted Allegories. An Anthropology of Writing by Contemporary Artist*, New York, The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass., The EMT Press, 1987 p. 117. (Traducción mía).

²⁰John Berger, *Modos de ver*, España, Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 41.

²¹Rosalind Krauss, “Photography’s Discursive Spaces” en Richard Bolton, (ed.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1989, p. 290. (Traducción mía).

contemplarlas y asumirlas —en tanto que reconstrucciones de un pasado— su análisis nos impone un esfuerzo para relacionar la información obtenida mediante conjeturas o suposiciones, para llenar el vacío de su identidad, desplegando técnicas y métodos de trabajo inusuales con los cuales dejar volar a la imaginación para generar una especie de síntesis que abra la posibilidad de explorar nuevos caminos que conduzcan a desentrañar su significado.

La experiencia emocional, entonces no deviene nada más en un placer sino que se convierte en un acto físico, especial, de distanciamiento, que ayuda a enfocarse en las características formales del objeto representado —en el caso de la fotografía estas las refiero a su estructura sintáctica; es decir, a los aspectos técnicos como iluminación, exposición, encuadre, punto de vista y composición, entre otros— y a tomar conciencia de sus rasgos expresivos en sus sensaciones inmediatas (la expresión se reduce a la respuesta aguda e intensa de percibir estas cualidades); participando como espectadores activos y cambiando la vieja concepción de la experiencia estética, contemplativa y pasiva, por una actitud que se transforma en dinámica y estimulante, porque apela a los sentidos para no perder el hilo de la reflexión. El análisis nos confronta a una tarea más propositiva, en tanto que descubrimos cuáles son las relaciones que soportan al objeto de estudio y las vinculamos con nuestra experiencia directa y nuestra respuesta emocional.²²

“Placer de la imaginación”, la interpretación es un método para aproximarse al objeto de estudio de una manera más perspicaz, que involucra activamente al espectador, en tanto que éste se relaciona con la obra a partir de la respuesta emocional que le genera la apreciación de sus cualidades. Los recientes enfoques de la evocación de la experiencia emocional²³ tienen su fundamento en la teoría, ya muy generalizada y aceptada, de que poseemos una especie de ojo interno, que a manera de percepción

²²En este sentido, la propuesta de Gombrich de realizar el análisis de la obra de arte desde la lectura del objeto mismo, es particularmente importante, porque nos ayuda a ubicar la reflexión personal como el punto de partida del proceso de interpretación, enfocando nuestra atención sobre la subjetividad con que reaccionamos ante la obra de arte, en tanto que nosotros mismos somos promotores de un conocimiento que se construye con nuestras aproximaciones y nuestra propia experiencia que, en última instancia, es la que le otorga el significado a la obra de arte.

²³Tales como las propuestas por Hutcheson, Ashley Cooper o Gombrich que aluden a la experiencia estética del espectador promoviendo una especie de respuesta emocional o intuitiva que involucra la empatía.

sensorial (parecida al sentido externo de la vista o el oído) nos dota del juicio necesario para distinguir de una manera inmediata entre lo bueno y lo malo, lo bonito y lo feo; es decir, entre las cualidades estéticas de una obra plástica, o lo que podríamos llamar el lenguaje de la imagen.²⁴

La interpretación es también recreación, porque pone en juego la apreciación personal y los sentidos; es decir toda nuestra subjetividad. Al estar a su disposición, captamos lo que actúa sobre nosotros en un contexto de relaciones, ideamos evoluciones históricas, trazamos líneas de influencia y escalas de valores, comparamos y relacionamos en todas las áreas que creemos poder abarcar. Con la interpretación las imágenes vuelven a tener una función en la vida, resurgen o resucitan en una nueva "encarnación", aferrándose a un referente, a un rayo de luz, que les devuelve la vida; de allí que sea una búsqueda activa que intenta traducir el lenguaje del fotógrafo a un público mayor.

En este sentido, no existe a la fecha una teoría unificadora que sea útil y que ilumine caminos; la diversidad de lo que aceptamos comúnmente como estético, así como la variedad de definiciones que se han sugerido a lo largo de la historia, demuestran la ausencia de una correlación clara entre la noción de lo artístico y lo artístico, por lo que cualquier definición que se utilice no deja de ser arbitraria y con escaso significado. Por tal motivo, tampoco existen reglas fijas, ni útiles, para juzgar a los valores estéticos, ni tampoco al proceso de interpretación; cuando mucho, podrá argüirse que es válido o interesante o más plausible que otras alternativas, pero nunca descalificarlo, ni mucho menos, demandar el acuerdo con los demás.²⁵

Como método de análisis, la interpretación promueve un acto comunicativo en el cual se toma a un signo como un vehículo para referirse a un referente, para hacer una designación que conlleve al descubrimiento de su significado o bien a las intenciones del fotógrafo. Sin el ánimo de establecer criterios o parámetros para especificar cuáles características de un trabajo contienen más méritos artísticos que otras, ubico la obra de Scott a partir de la contemporización de la fotografía

²⁴ Véase Jane Turner (ed.), *Dictionary of Art*, Ohio, Macmillan Publishers Limited, 1996, Grover's Dictionary Inc., New York, vol. 1, pp. 170-183; vol. 2, 505-508

²⁵ *Ibidem*.

documental con la fotografía "artística"; es decir, la que a mi modo de ver, contiene un sello más personal y ciertas cualidades que reflejan su voluntad estética o comunicativa, de aquellas que tienen la intención de llevar un registro topográfico y en la cual prevalece el interés informativo sobre cualquier otra intención; tomé para ello, en consideración la reflexión que plantea Mier, al señalar que

Quando la fotografía se convierte en expresión, el acto fotográfico se confunde con el encuentro en el que la mirada fotográfica surge propiamente de esa convergencia azarosa, afortunada, del ojo con el acontecimiento; este encuentro se mira como fundamento del sentido estético de la imagen fotográfica. O bien la fotografía como registro confiere preferencia al sentido atribuido socialmente a lo fotografiado, o bien, concebida como expresión, la fotografía hace significante lo insignificante: confiere a la materia muda un sentido que surge del acto fotográfico mismo y de su despliegue visual en las imágenes.²⁶

Entendidas como objeto artístico, las imágenes fotográficas son artefactos culturales cuyo significado está determinado por su papel en la sociedad y cuya historia está implícita en él, de ahí, la conveniencia de analizarlas de acuerdo al contexto histórico en que se producen, puesto que en él adquieren su significado. La calidad estética de una fotografía —entendida, como hemos visto, como la percepción que nos provocan sus atributos— me sirve como una categoría para entender el trabajo de Scott (más que para calificarlo) y deslindarlo de un enfoque meramente mecánico y así ubicar la obra de algunos fotógrafos cuyo objetivo va más allá del trabajo realizado con propósitos comerciales; es decir, aquellos artífices que encuentran en la fotografía un medio de expresión personal que los acerca a ciertos intereses de índole artístico.

Más que ocuparme de definir lo artístico, me parece importante llegar a dilucidar cómo esta noción se encuentra inmersa en la cultura y en un momento histórico determinado. Desde la aparición de la fotografía, es preciso asumir que el hecho artístico reviste una múltiple perspectiva en la que deben contemplarse, no sólo la evolución de las ideas estéticas, sino también su dimensión social e histórica, ya que como señala Berger

²⁶ Raymundo Mier, *op. cit.*, p. 63.

El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y para qué lo usa.²⁷

Pese a la decisión tomada de partir de esta conceptualización, al hacer la lectura de las fotografías de Scott surge otro problema: hay ciertas fotografías que sirven como síntesis, tanto por su contenido histórico —nos encontramos con una capacidad de registro documental que permite apreciar que por su cámara pasó una parte importante de los acontecimientos históricos, sociales y económicos más significativos de finales del siglo XIX— como por la síntesis de relaciones sociales que ahí se representan —tal el caso de la fotografía que he llamado etnográfica que nos permite, reconocer algunos modelos de vida propios del medio rural en el porfiriato y destacar momentos de su desarrollo, costumbres, lugares y personajes que convierten a gran parte de su obra en un recurso valioso para documentar este momento social—. Como procedimiento de análisis, preferí utilizar el método comparativo para establecer similitudes y/o contrastes con otros fotógrafos en vías de enriquecer el análisis de la imagen. A modo de un sistema de coordinación, este planteamiento me permitió definir y caracterizar ciertos aspectos de los usos sociales de la fotografía.

Por otra parte, el contexto de la historia de la fotografía ha insistido en demostrar el nexo inseparable que existe entre las imágenes, sus usos y los discursos que sobre ellas se han producido. Donde el placer de observarlas antiguamente estaba reservado a un público escogido y elitista, hoy los modernos medios de reproducción las han precipitado al dominio público, a las multitudes, en un proceso de circulación social en el cual sus significados se constituyen y se expanden. Hablar del significado de una fotografía es atender a la cuestión espacio-temporal, que deviene de la consideración de un análisis del conjunto de sus propias referencias —del fotógrafo que la produjo, del público al cual fue destinada y de los públicos posteriores—; por ello su carácter específico, siempre estará en consonancia con las condiciones sociales y culturales en que la obra se produce, constituyendo lo que Allan Sekula llama “el

²⁷ John Berger, *Modos de ver*, p. 41.

paradigma del sistema icónico a partir del cual el relato fotográfico se construye”;²⁸ un orden paradójico porque: “adquiere los ecos exaltantes y amenazantes del augurio; despierta esa misma fascinación; pone en entredicho todos los territorios de la cultura; pone en juego todas las interrogantes de la memoria y el tiempo”.²⁹

De tal suerte, que es casi imposible aproximarse a la fotografía sin examinar las condiciones de recepción o los usos sociales que adopta en el contexto social en el cual incide, o bien, las características que éste a su vez le confiere y que ponen en evidencia las relaciones entre la cultura fotográfica y la vida económica, ampliando los alcances del análisis y de la interpretación.³⁰ Al definir y ubicar la producción y uso de las imágenes se tiende un puente que permite entender la distancia cultural; la imagen fotográfica se constituye en el vínculo a través del cual se establece el diálogo mediador entre el objeto representado y el espectador en el proceso de interpretación y lectura de la imagen.

Ahora bien, el asunto se vuelve más complejo al revisar el espacio en que se resguardan las imágenes —en especial en una investigación como ésta en que la fuente de análisis principal la constituyen los acervos fotográficos—. Por un lado, porque las herramientas para lograrlo, apenas comienzan a estar al alcance de los investigadores³¹ —gracias a los esfuerzos gubernamentales por adquirir nuevos acervos fotográficos y ponerlos a disposición del público en los archivos nacionales—;³² por el otro, porque

²⁸ Allan Sekula, “Reading an Archive” *op. cit.*, p. 117. (Traducción mía).

²⁹ Raymundo Mier, *op. cit.*, p. 65.

³⁰ Aquí radica, me parece, el valor del análisis que propone Panofsky porque ayuda a situar y a identificar el tema representado, restituyéndole el significado a la obra artística a la luz del momento histórico, en el que fue generada, (Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1993).

³¹ Desde que a mediados del siglo XX, se hizo evidente que la fotografía es una fuente tanto para el análisis, como para la interpretación de la investigación y la comprensión de la historia, se han realizado numerosos esfuerzos por recuperar las imágenes fotográficas y conformar acervos que formen parte del patrimonio nacional en las Fototecas Nacionales o en los archivos gubernamentales; tal es el caso de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca, Hidalgo, que actualmente es la depositaria de la mayoría de negativos provenientes del Antiguo Museo Nacional, cuyo archivo fotográfico estuvo resguardado en el ex convento de Culhuacán de la ciudad de México.

³² El proceso en nuestro país, sin embargo, ha sufrido un atraso considerable debido a la falta de presupuesto o de ayuda gubernamental para llevar a cabo proyectos serios de archivo y catalogación de materiales, por lo que, ellos no terminan de formarse y todavía hay numerosos materiales que ni siquiera están catalogados (por ejemplo los registros de extranjeros que conserva el AGN guardados en numerosas cajas sin clasificar), se trabaja en muchas ocasiones con pocas luces acerca del material y las clasificaciones y las referencias no siempre son confiables. Pese a ello, el interés y el entusiasmo de los investigadores por descifrar y preservar la imagen fotográfica se ponen en evidencia en los encuentros que la Fototeca Nacional ha estado realizando desde hace tres años para discutir y avanzar en este sentido.

los archivos distan mucho de ser homogéneos o neutrales, ya que allí las imágenes se impregnan de todas las miradas; inmóviles y disponibles, se someten al ritmo de la interpretación que el espectador elige, convirtiéndose en “material”, porque se ha alterado sustancialmente su percepción.

Imágenes descontextualizadas o “prótesis fotográficas”—como las denomina Kossoy— en las que nuevos significados vienen a suplantar a los viejos. Múltiples lecturas, que aunque traslapan o contradigan sus significados, siempre encierran el gran dilema de la construcción del imaginario que crece la fotografía y que aceptamos como la realidad y, por ello, han pasado a formar parte de la reconstrucción histórica de la nación. A partir de registros afines, convenientemente dispuestos, nuestros archivos nacionales se encargan de custodiar la memoria colectiva e individual; una memoria externa, que se abre a la interpretación, amalgamando u oponiendo en este proceso, conocimiento y ficción, pasado y presente; porque como nos explica nuevamente Sekula,

[...]los archivos son contradictorios en su carácter. Dentro de sus confines, su significado se libera del uso, y todavía a un nivel más general prevalece un modelo empírico de verdad. Se atomizan las imágenes, se aíslan de una manera y se homogeneizan de otra (viene a la mente la sopa de letras). Pero cualquier archivo que no sea un completo enredo establece una clase de orden entre sus contenidos. Los órdenes normales son taxonómicos o diacrónicos (secuencial); en la mayoría de los archivos se usan ambos métodos, pero diferentes, alternando a menudo, niveles de organización. El orden taxonómico podría basarse en el patrocinio, la paternidad literaria, el género, la técnica, la iconografía, la materia, y así sucesivamente, dependiendo del rango de un archivo. Los órdenes diacrónicos siguen una cronología de producción o adquisición. Cualquiera que ha ordenado o simplemente revisado a través de una caja de instantáneas familiares, entendiendo el dilema (y quizás la tontería) inherente en estos procedimientos. Uno se desgarrará entre la narración y la categorización, entre la cronología y el inventario.³³

Territorio de la imagen por derecho propio, los archivos nacionales, como refieren Flora Klahr y Marco Antonio Hernández “han servido como surtidores pasivos de imágenes que lo mismo ilustran una versión de la historia que otra en sentido distinto; el uso descontextualizado de las fotos ha permitido ese servicio” [...] “justo allí en los archivos es donde se pueden unir los fragmentos de lo que la voluntad y el ejercicio del

³³ Allan Sekula, “Reading an archive”, *op. cit.*, p. 119. (Traducción mía).

poder disgrega”³⁴ evitando que la imagen se convierta en ministerio de la verdad al rescatarla de allí para darle un contexto histórico y tomarla como testimonio de la cultura.

La posibilidad de significados y de interpretaciones es múltiple y variada porque estos espacios ofrecen, como refiere Krauss “la posibilidad de guardar y cruzar referencias entre fragmentos de información intercalándolos a través de la trama particular de un sistema de conocimiento”;³⁵ en él, las diferencias antagónicas de miradas se encuentran eclipsadas y reducidas a relaciones visuales, y las imágenes se hallan prestas para resucitar, al ser utilizadas en los contextos más variados, ya que como señala, otra vez, Sekula

[...] las imágenes en los archivos no solamente están, por lo general, para la venta, sino que sus significados se prestan para la rebatiña. Nuevos propietarios son invitados, nuevas interpretaciones se prometen. La compra de derechos para la reproducción bajo la ley de derechos de propiedad literaria también es la compra de una cierta licencia semántica. Esta *disponibilidad semántica* de las imágenes en los archivos exhibe la misma lógica abstracta que caracteriza los géneros en el mercado.³⁶

“Construcciones culturales” que se llevaron a cabo en nuestro país, a partir “de una selección cuidadosa, un importante número de exclusiones y una cantidad considerable de fantasías”,³⁷ que, a fin de cuentas, han terminado por legitimar el poder existente, enfilando nuestros pasos hacia la subordinación del uso de la imagen y el control que ejercen las instituciones sobre la memoria. “Leyendas históricas” fundamentadas en “el montaje y la representación imaginaria de un país” que refuerzan una determinada lectura, ya que al estar aisladas de su contexto, las imágenes se interpretan de acuerdo a una lógica que deviene del carácter de su propia representación “ficciones documentales, contenidos imaginarios transferidos de

³⁴ Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández. “Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual”, en Benjamín Araujo (ed.), *El poder de la imagen y la imagen del poder*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, p. 9-10.

³⁵ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 293.

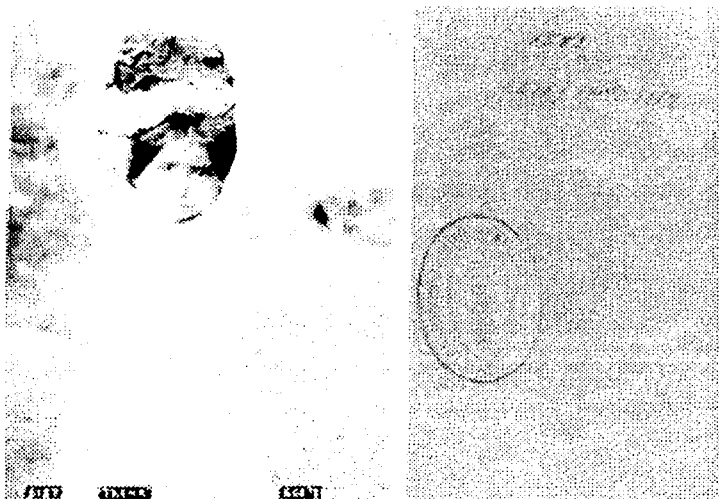
³⁶ Allan Sekula, “Reading an archive”, *op. cit.*, p. 116. (Traducción mía).

³⁷ Gerardo Ochoa Sandy, “Historia de un archivo” en *Luna Córnea*, Conaculta, núm.13, 1997, pp. 11-12.

contexto, situación clásica del proceso de creación/construcción de realidades”, como señala Kossoy, en un afán por asegurar las referencias entre la foto y el mundo.³⁸

Al voltear los ojos para convertir a las imágenes en una de las fuentes primarias de la investigación y al navegar por los diferentes fondos revisando miles de ellas, lo primero que se advierte es que existe un vínculo peculiar entre el modelo del archivo y el interés que ellas nos suscitan. Organizados, algunas veces temática o cronológicamente, siempre establecen un poder y una influencia que redundan en el carácter de veracidad del material. Tal es el caso de las series fotográficas que resguarda el Archivo General de la Nación —que constituyó una de las fuentes primarias de nuestra investigación—, particularmente la colección Propiedad Artística y Literaria, organizada por autores, de acuerdo al registro del *copyright*,³⁹ hecho que ha ocasionado numerosas confusiones e inexactitudes acerca de la autoría de las obras ya que, en el caso concreto de la fotografía, el carácter de multirreproducción de la imagen, encierra situaciones tan ambiguas y sospechosas que no permite asegurar con certeza la paternidad de la obra.

Vale la pena detenerse a señalar, aunque sea brevemente, la práctica tan utilizada por los investigadores nacionales de utilizar esta referencia del archivo y recurrir a los derechos registrados de la propiedad



4. W. Scott, *Tucha*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

³⁸ Boris Kossoy, *op. cit.*, p. 44.

³⁹ Se refiere al registro autoral de la obra, ya que el AGN organizó el material en función del registro de la obra; es decir, un certificado que otorgaba el Ministerio de Instrucción Pública, y que se obtenía al entregar tres ejemplares de la obra: uno pasaba al AGN, el otro a Bellas Artes y el tercero a la Biblioteca Nacional, que comenzó a funcionar desde 1877; en la actualidad consta de 8723 fotografías, catalogadas por autores.

artística para justificar un afán de identificación o clasificación, que ha inducido con frecuencia, a errores y confusiones, específicamente en el caso concreto de la obra de Scott ya que se ha tomado esta modalidad del archivo como una verdad indiscutible y sin que haya existido de por medio una indagación seria acerca de la autoría de las fotografías (foto 4), por lo que, hoy en día, sus imágenes se publican en numerosos artículos y algunos libros sin otorgarle el crédito correspondiente, tal como podemos apreciar en la fotografía de W. Scott, titulada *Amateca Indian Matrons* que fuera publicada en su tiempo por la *Sonora News Co.* y que recientemente ha aparecido atribuida a Nacho López con el título de *Tzotziles* en un artículo de Ricardo Pérez Monfort (foto 5).⁴⁰



Foto 4. W. Scott. *Amateca Indian Matrons*. Sonora News Co., (ed.), y la misma foto con el título *Tzotziles* de Nacho López, tomada de R. Pérez Monfort, 1998, p. 28.



Foto 5. W. Scott. *Amateca Indian Matrons*. Sonora News Co., (ed.), y la misma foto con el título *Tzotziles* de Nacho López, tomada de R. Pérez Monfort, 1998, p. 28.

5. W. Scott, *Amateca Indian Matrons*, Sonora News Co., (ed.), y la misma foto con el título *Tzotziles* de Nacho López, tomada de R. Pérez Monfort, 1998, p. 28.

⁴⁰Dicha fotografía aparece publicada en el artículo ya mencionado de Ricardo Pérez Monfort, "Fotografía e Historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México" en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-ago., Nueva Época 1998, en la página 28...

En lo que respecta al estudio de la fotografía del siglo XIX, esta situación reviste un carácter muy importante debido, principalmente, a la circulación masiva que experimentó la imagen fotográfica y al plagio en que se vio envuelta la fotografía, ya que el registro de la obra no fue una práctica muy utilizada por los fotógrafos (más bien se ha detectado que el registro lo realizaba el dueño de la empresa o el socio preferente),⁴¹ y por ello, apelar a esta referencia como un factor de análisis, sin tomar en cuenta las condiciones precisas del momento, ha dejado, en más de una ocasión, a los verdaderos autores en el anonimato. Los nombres de muchos fotógrafos que acompañaron los innumerables textos publicados en la época —biografías, libros técnicos, reseñas, guías o manuales— se han perdido en la historia de los tiempos.

Tal vez debamos encontrar en esta situación una de las razones por las cuales los fotógrafos tuvieron que echar mano de recursos extremos para dejar constancia de su autoría, tales como poner su nombre en medio de la copia impresa —como se observa en varias fotografías de Hugo Brehme— o en el caso de Scott, recurrir a un estilete para levantar la emulsión del negativo y signar sus fotografías. Esta es, tal vez, la indicación más evidente de la propiedad de las imágenes de



6. W. Scott, *Colima Extension View*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN, atribuida a C. B. Waite.

Scott; ya que la mayoría se identifican por esta especie de agujero en la emulsión donde colocaba su nombre; aun así, en los archivos es común encontrar imágenes donde C. B. Waite estampó su nombre utilizando el lugar referido de la firma Scott (foto 6). Ya que

⁴¹ Aunque no tenemos una certeza completa de la relación laboral que unió a los dos fotógrafos, llama la atención el afán de Waite por realizar el *copyright* de la obra; en el AGN pudimos detectar que casi ininterrumpidamente realizó dicho registro desde 1901 hasta 1913, aunque con algunas interrupciones en 1902, 1903, 1910, 1911 y 1912, así como que en algunos años, como por ejemplo en 1905, realizó numerosos registros en diferentes fechas (4 enero, 11 enero, 20 enero, 24 enero, 26 enero, 28 enero, 2 febrero, 13 febrero, 18 febrero y 9 septiembre); esta información, por supuesto abre la posibilidad para un estudio más profundo sobre las prácticas profesionales de este fotógrafo, ya que por la abundancia de material producido en fechas tan comprimidas, parece muy probable que se tratara de una empresa fotográfica con varios fotógrafos a su servicio.

en el AGN pueden detectarse, al menos, cinco diferentes formas de firmar y clasificar las imágenes de C. B. Waite, suponemos que éste nombre es un heterónimo bajo el cual se confunden una suerte de fotografías anónimas.⁴²

Con la lectura de la imagen, se hace evidente el problema de la aclaración de la procedencia autoral de las fotografías, algo por demás notorio, en el acervo de C. B. Waite —donde se localiza una gran parte, si no la mayoría, de la obra de Scott— (Apéndice II), en que es posible observar que, aunque aparezca la firma de éste último⁴³ en algunas imágenes, esto tampoco fue un obstáculo para que dicho fotógrafo realizara el *copyright* de la obra;⁴⁴ circunstancia que obviamente al

Publicado por el
Bureau of the
Geological Survey
Washington, D.C.

archivo no le compete discernir (foto 7). Resulta un hecho por demás sorprendente, que a pesar de estas irregularidades Scott conservara consignada en la agenda de sus últimos años, la dirección de C. B. Waite en Los Ángeles (fig.1). ¿Acaso porque nunca se enteró de esta situación?, ¿o porque consideró que ella no le



7. W. Scott, *Native Girl*, colección Carpenter, BC., atribuida a la sociedad Aultman & Dorman de El Paso, Texas,

afectaba? El hallazgo de esta información, sin embargo, nos refiere al hecho de que los fotógrafos mantuvieron algún tipo de relación en los Estados Unidos, en los años posteriores a su salida del país.

Al estar reunidas fuera de su contexto particular y libres de un texto que las delimite, las imágenes en los acervos fotográficos se debaten en un juego de

⁴² Seguramente utilizó el reconocimiento de los derechos de autor para percibir algunos ingresos extras por la circulación de la obra, o tal vez, intentó promoverse como una agencia fotográfica, dado que tenía la infraestructura para reproducir el material fotográfico por cuenta propia.

⁴³ Llama la atención también que a pesar de que se distinga claramente la firma de Scott en muchas imágenes, ellas se publiquen en libros y artículos sobre C. B. Waite, sin que medie de por medio ninguna aclaración al respecto.

⁴⁴ En el archivo están clasificadas por temas, sin importar un orden cronológico ni cuidar la organización de las imágenes, ya que en ocasiones, encontré la misma imagen ubicada en temas diferentes, e incluso, descubrí una imagen en el acervo de Scott, con su *copyright* y que se encuentra, también, en el fondo de Waite, con el *copyright* de éste último; en ambos casos, puede leerse el número 987, del registro de Scott.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

asociaciones y equivalencias visuales, que liberan su significado de las restricciones del uso particular para el que fueron creadas, expandiéndose hacia nuevas interpretaciones y diferentes lecturas, ya que, como refiere Kossoy,

[...] podríamos hablar de la imagen en cuanto *representación del mundo* y en cuanto *objeto del mundo de la representación*. De un lado la iconografía "verdad", de otro, también la iconografía...sin embargo, adicionada de componentes ficcionales o de *otras verdades*. La primera se refiere a una memoria engendrada por la vida y la segunda a una memoria *in vitro*, sintética, una máscara sin rostro, sin un tiempo histórico, independiente de la naturaleza.⁴⁵

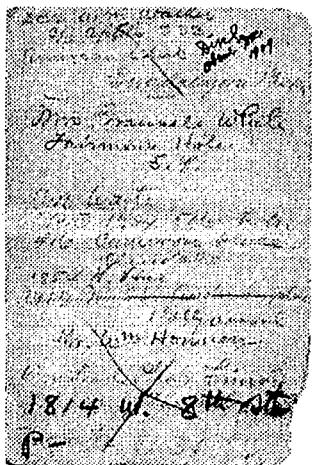


Fig. 1. Página de la agenda de W. Scott con la dirección de C. B.

De manera tal que, cuando las imágenes se seleccionan sin tomar en cuenta su relación con el momento histórico, la especificidad de los usos y significados originales, pueden perderse e incluso volverse invisibles. Desde la perspectiva que nos permite el tiempo, tenemos la posibilidad de leer las imágenes como un producto de la mentalidad de una época y descubrir sus nexos en tanto que herederas de la tradición visual de Occidente. Tal parece que se requiere de este sesgo para obtener una visión panorámica que sustente nuestras aproximaciones y fundamente la organización de un cuerpo de conocimientos que sirvan como una plataforma, a partir de la cual desarrollar la interpretación y el análisis.

Deslindar su contexto y su significado, por ello, no es cosa fácil. Ante todo, ¿qué actitud asumir frente al cúmulo de imágenes que resguardan los fondos documentales relacionados con la preservación de la memoria gráfica?, ¿qué métodos y técnicas son las adecuadas para seleccionar el material?, ¿cuáles son estas, para desarrollar un juicio crítico frente a las informaciones referenciadas o al uso de los acervos fotográficos especializados?⁴⁶

⁴⁵ Boris Kossoy, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ En nuestros archivos es común encontrar que el documento fotográfico, la pieza del archivo, este signo característico que define la obra, no proporciona pistas fidedignas porque las fichas de identificación no brindan la

Ya que la fotografía no sólo es una técnica para producir imágenes, sino un medio de comunicación que ha determinado, o más bien transformado, nuestra experiencia estética y nuestra aproximación a la cultura visual, ella no sólo representa un aspecto del mundo visto a través de los ojos del fotógrafo —una recreación del mundo preexistente, que el autor nos brinda desde su propio punto de vista, y su particular concepción del mundo (integrando elementos técnicos, intuitivos, conceptuales y creativos)— sino que también es la representación más parecida de ese mundo que nos rodea. En esa analogía que advertimos, pareciera que las imágenes nos hablan, que establecen un acto comunicativo con nosotros, sus espectadores; por ello, al intentar analizarlas, descubrimos que nuestra mirada participa para entender a la imagen y también a los hechos que expone el fotógrafo. Un proceso que Kossoy analiza así

Única fotografía y dos tiempos: *el tiempo de la creación*, o de *la primera realidad*, instante único del registro en el pasado, en un determinado lugar y época, que es cuando ocurre la génesis de la fotografía; y *el tiempo de la representación*, o de *la segunda realidad*, donde la imagen-eslabón, codificada formal y culturalmente, persiste en su trayectoria de larga duración.⁴⁷

Es decir, que el análisis enfrenta dos realidades: una interna y otra externa, por medio de las cuales es posible atender los tiempos que se funden en la imagen; de un lado, el instante único de su registro —el acto fotográfico— que congela el tiempo y fija el hecho; y por el otro, al tiempo de la representación, un poco más complejo ya que participa al mismo tiempo de lo abstracto y de lo formal, y por ello, su significado nos permite penetrar en la conciencia social de un momento particular, y palparlo a través del gusto por ciertas imágenes, así como por el uso social que ellas adquirieron en la época.⁴⁸

Una segunda realidad que “persiste en su trayectoria de larga duración” y que, a fin de cuentas es la definitiva, ya que es la que nos permite entablar un contacto directo

ayuda que se podría esperar para adelantar las búsquedas, están mal ordenadas; excepto por la organización temática, ni las fechas ni las referencias a los lugares tampoco son confiables.

⁴⁷ Boris Kossoy, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁸ En este aspecto radica la importancia del enfoque que propone Hadjinicolaou porque nos permite plantear una relación orgánica entre las manifestaciones ideológicas, en la que se sitúa la obra artística, y la estructura económica, que nos ayudan a desentrañar algunos aspectos del contexto histórico así como de las implicaciones en cuanto al gusto de la época por determinadas imágenes, (Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Editorial Siglo XXI, 1974).

con la obra y establecer la relación entre motivo e imagen para atender a sus diferentes significados; es decir, a la relación semiótica entre la imagen, el concepto y la interpretación del contenido icónico. Sin esta lectura adecuada, las fotografías podrían mentirnos con demasiada facilidad o limitarse a ser un recuerdo cuyo impacto estético sería bastante reducido. Lleva razón Kossoy cuando asegura que

Los antiguos escenarios, hoy irresistiblemente manipulados, resurgen en seductoras estetizaciones: es la muerte del tiempo histórico de la creación, es la muerte de su representación. Es, sobre todo, la aurora del tiempo reciclado, mundo de partida para el mundo de las representaciones sintéticas.⁴⁹

Porque una vez que la fotografía es puesta en el dominio público —en los procesos de circulación y de consumo— se abre a todo tipo de interpretaciones y su significado y sus tiempos quedan filtrados, diluidos en su armonía, en su ritmo, sufriendo de una “pérdida de especificidad”, como la denomina Sekula.

Esta progresiva “democratización” de la imagen fotográfica, nos obliga a atender al hecho de que las distintas miradas o las opiniones diversas, así como las diferentes interpretaciones que promueve su análisis, se van sumando, como granitos de arena, para construir el conocimiento de la obra fotográfica.⁵⁰ Las imágenes retornan a la convivencia social cuando sirven de documento, de identificación. Por ello Kossoy asegura que

La realidad está en las imágenes, no en el mundo concreto ya que éste es efímero y aquéllas son perpetuas. La realidad de las imágenes es la realidad de la sombra, de la apariencia doble, de los cuerpos tomados de lo real... simulacros que pasan a ocupar, en el espacio y en el tiempo, su papel de vida eterna. Representaciones vacías, llenas de apariencia y de significados perdidos.⁵¹

⁴⁹ Boris Kossoy, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰ De allí la importancia de la propuesta de Gombrich, pues al ofrecer el concepto de *empatía* nos permite asumir que el significado de la imagen fotográfica se va construyendo de acuerdo a la percepción que como espectadores desarrollamos, ya que al intentar penetrarla, proyectamos sobre ella nuevos sentidos que surgen de la sintonía que nos provoca; esto es, de la mayor o menor disposición a percibir en ella algunos valores positivos según la vivencia experimentada sensorialmente, que aunque subjetiva y repleta de ambigüedades, promueve una nueva aproximación con el objeto artístico, orientándonos acerca del contenido más autónomo e incluso, más arbitrario que éste adquiere y por el cual es posible establecer una relación, con la suficiente libertad, para lograr un equilibrio entre la propia subjetividad y entre el artista y su obra. (Ernst Gombrich. “La máscara y el rostro” en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 99-127).

⁵¹ Boris Kossoy, *op. cit.*, p. 44.

De ello nos percatamos al revisar las colecciones y los fondos fotográficos de la época. Allí las imágenes parecen surgir como una entidad real dentro de los límites del acervo, como colecciones históricamente determinadas por la intención de obtener vistas específicas o referencias de lugares; imágenes con un sentido unívoco que confirman visualmente el discurso del poder: la producción de una imagen supeditada a las necesidades del régimen por edificar una visión atractiva para sugestionar a la inversión extranjera, que marcará la producción fotográfica que realizaron los artífices extranjeros durante el porfiriato.

Del cúmulo de imágenes contenidas en dichos acervos, es posible acceder al estudio de la obra de Scott siguiendo una metodología elemental. En primer lugar, organizar el material de una manera que permita formar un discurso coherente y no nada más una simple clasificación o catálogo; para ello, dividí el material según la temática y las series trabajadas por Scott (Apéndice II). Una organización que por sí sola explica una práctica común entre algunos de los fotógrafos decimonónicos: la de producir una imagen eminentemente utilitaria, supeditada a las necesidades de la información y la penetración del capital en nuestro país y que, por ello, permite establecer una idea más general del trabajo colectivo que marcó el espíritu del porfiriato.⁵²

A partir de esta primera organización es posible definir, por ejemplo, la abundancia de su producción fotográfica —si hemos de creer en la numeración de sus registros, cerca de 3, 500 imágenes—⁵³. La cantidad es un asunto importante, ya que a diferencia del trabajo de documentación de los artistas plásticos, los fotógrafos son muy prolíficos con su material y por ello, para catalogarlo, es necesario atender a la

⁵² En el AGN, por ejemplo, las imágenes se encuentran organizadas en colecciones seriadas catalogadas por temas específicos: 132 temas de las 3153 que conforman el acervo de Waite y 43 imágenes que Scott registró el 1 de septiembre y el 11 de noviembre de 1909; estas últimas organizadas según los siguientes temas: *Chapala, Jalisco* (4 fotos): Lago, iglesia; lancha, habitación; *Habitación y vivienda* (2 fotos); *Ocotlán, Jalisco* (2 fotos); *Río* (1 foto) corresponde al río Lerma; *Hotel Ribera*, Jalisco (1 foto); *Avenida de Puebla* (1 foto) catalogada en la serie *Puebla*; *Oficios* (6 fotos) imágenes características de los “tipos mexicanos”; *Niños*, (10 fotos) correspondientes a nativos de diferentes estados y, finalmente, en *Tipos mexicanos* (16 fotos) que corresponden a nativas de Tehuantepec realizando labores domésticas y diversos oficios (Apéndice I).

⁵³ El número de registro más elevado que detectamos en el AGN fue 3375, en una imagen del *Hotel Ribera*, que concuerda con nuestra suposición de que, para estas fechas, Scott empezaba a enfilarse hacia la administración de los hoteles y a dejar un poco de lado su práctica fotográfica, por lo que tal vez ésta sea una de sus últimas fotografías.

posibilidad de coherencia y significado, que pueda revelarse a través del cuerpo colectivo del trabajo que produjo y que, en definitiva, es lo que le otorga sentido de unidad y nos remite al concepto de obra. En el caso de Scott es pertinente el uso de este concepto, ya que nos encontramos con un cuerpo de imágenes que no es tan escaso que limite la interpretación, ni tan vasto que distraiga el análisis.

La intención unificadora de la obra puede entenderse como una búsqueda continua para la representación del momento —en la que se mezclan naturaleza y cultura— y que dejó honda huella en la fotografía de corte etnográfico. Sin embargo, el deseo de representar este discurso ocupa sólo un pequeño fragmento de las imágenes que él captó, y por lo mismo, sólo nos permite vislumbrar sus intenciones. Sus representaciones atienden, por lo general, al discurso de la documentación dictada por los trabajos de encargo; imágenes topográficas que debían brindar suficiente información para ilustrar las condiciones socioeconómicas de la nación. Sin embargo, vistas en conjunto, ambas aproximaciones responden al mismo plan maestro de documentación para organizar un discurso visual que sería sometido al análisis intelectual e institucional —en este caso, al de los inversionistas extranjeros— para quienes la paternidad de la obra no era tan importante.

Estas consideraciones, antes que desmerecer su trabajo fotográfico, nos parece que le otorgan un carácter documental que nos permite indagar en las posturas estéticas de la época, e incluso, revisar las propuestas de la fotografía en las dos últimas décadas del porfiriato para descubrir sus criterios de evaluación y tratar de encontrar sus fuentes de inspiración. Sus imágenes bien pudieran ser punto de partida para explorar con mayor profundidad las sociedades que retrató en un momento posterior en el que la reflexión nacional ya se había entrecruzado con los caminos de la fotografía. En la época de Scott la imagen fotográfica todavía recorría y exploraba diversas rutas, sin destacar un discurso en particular —el fotógrafo apenas comenzaba a entrever la posibilidad de su discurso con la cámara— y se encontraba, más bien, al servicio de los trabajos mejor remunerados.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otro aspecto al que nos refiere el análisis de las imágenes en el archivo, es la regularidad para registrar los temas que más le interesaron;⁵⁴ un asunto que nos permite organizar su visión alrededor de un juego de intenciones que son al mismo tiempo estéticas y sociales, informativas y subjetivas. Tal es el caso del tema de las mujeres que orienta nuestra lectura hacia un trabajo más reflexivo, con una carga emocional más evidente y que nos invita a imaginar sus propias condiciones de hacer; a descubrir las conexiones visuales entre el objeto y el fotógrafo, mientras que otras imágenes conducen a lecturas más formales, como por ejemplo las que se descubren en sus trabajos por encargo, ya que, allí, la imagen topográfica es la que gana— y, curiosamente, donde la mayoría de las fotos pertenece a C. B. Waite⁵⁵ (Apéndice II).

Un tercer aspecto, al que nos invita a reflexionar el material, se refiere al concepto del artista. “Proletarios de la creación”—como los denomina Sekula— los fotógrafos son personalidades muy versátiles que no encajan dentro de las concepciones, un tanto románticas e idealistas, del artista-genio, ni en las nociones equivalentes, utilizadas por la pintura y otros ámbitos de las artes plásticas, de las que se deriva la idea de una vida consagrada a su oficio. La misma práctica fotográfica, promueve una nueva configuración del *status* social de los artistas, quienes a pesar de utilizar un instrumento mecánico —la cámara— no nos impiden tomar en cuenta la expresión individual. Su problemática, por lo tanto, ha de entenderse en tanto que individuos que participan y comulgan de una serie de valores sociales, que se manifiestan particularmente en una situación determinada en la cual, tanto la producción artística de su entorno, como la circulación de su obra, conformarán el ámbito de resonancia en el cual tendrán que forjarse su camino.

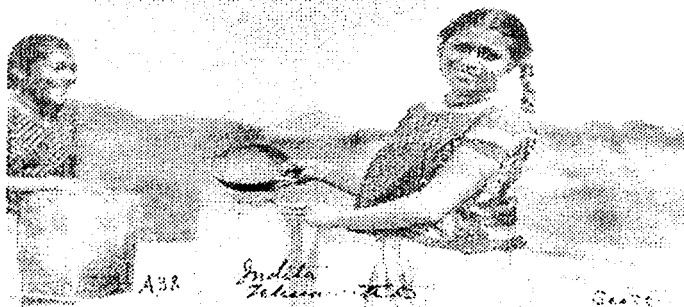
A partir de estas lecturas, bien podríamos afirmar que Scott tuvo ciertas intenciones estéticas que se descubren en la realización de imágenes que resultan atractivas y encantadoras y que fueron, obviamente, más allá de cumplir con los

⁵⁴ Como por ejemplo el tema del retrato femenino, que en el AGN se ha clasificado como *retrato étnico*, y en el cual de las 198 fotografías del acervo de Waite, 149 pertenecen a Scott; el número más representativo de toda la colección de fotos y que, obviamente, sirve como una referencia para comparar el trabajo entre uno y otro fotógrafo y descubrir diferencias o similitudes en cuanto a la aproximación a los temas.

⁵⁵ Basta cuantificar las imágenes de algunas series, como por ejemplo, “Comunicaciones y transporte” con un total de 131 fotografías de las cuales 70 pertenecen a Waite; o el de “Obras hidráulicas”, con 53 fotografías de las cuales 30 pertenecen a Waite.

requisitos de los trabajos por encargo; también podríamos señalar que, aunque trabajó para otros, cuando lo hizo para sí mismo los resultados fueron mejores porque tuvo todo el tiempo disponible para cuidar la imagen y recrearla según sus propias aspiraciones estéticas. Muy probablemente, también encontremos que fue un fotógrafo que con el tiempo y el perfeccionamiento de su práctica, fue desarrollando y encontrando un estilo más personal. Tal parece que todas estas consideraciones encierran un poco de verdad; un resultado que parece lógico, si se atiende al supuesto de que no hay otro asunto más importante para definirlo, que la propia sensibilidad del artista.⁵⁶

Otro punto no menos importante en el análisis de las fotografías de Scott es el intento por descifrar y determinar los códigos de su numeración. Puesto que sus fotos se encuentran diseminadas en varias colecciones, no me fue posible llevar un seguimiento riguroso de su clasificación. Sin embargo, tal parece que intentó algún tipo de sistema para catalogar y probablemente identificar sus imágenes, pero no siempre lo llevó a cabo. Algunas numeraciones aparecen precedidas por una letra "A"— como en el caso de los retratos de tehuanas que registró—⁵⁷



8. W. Scott, *Indita Tehuantepec*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

(foto 8); otras solamente tienen el número de registro, y algunas llevan referencias al lugar, o algún título. Es muy posible que el número de registro fuera algún tipo de

⁵⁶ La conservación de la obra de Scott ayudó a definir, de algún modo, las interrogantes que guiaron el trabajo; en especial, para la interpretación de su obra, en tanto que representación de valores estéticos o de ciertas intenciones hacia la significación plástica, ya que, el material que conservó a su lado y que legó a su nieta, fue en su mayoría los retratos de mujeres, las fotos que más le interesaron y que decidió conservar con más cariño en sus últimos años.

⁵⁷ Ya que utilizó la letra "A" en algunos retratos de mujeres, incluyendo los de tehuanas, tal parece que tuvo la intención de distinguir este asunto del resto de sus fotografías; los primeros números de la serie corresponden al trabajo que realizó de la joven con un cántaro en el agua —de "A" 15 hasta "A" 21— y que resultó ser la nana de su hija Margarita.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

código consecutivo que le permitiera ordenar cronológicamente las fotografías⁵⁸ y que fuera utilizado según los viajes o los trabajos que realizó,⁵⁹ pero sin tratar de clasificarlas por temas o con el afán de establecer algún tipo de catálogo.

Por último, me interesa señalar un aspecto que compete a las estrategias de la escritura, ya que un trabajo con imágenes siempre implica aprender o inventar nuevos métodos, para dejar que las “imágenes hablen por sí mismas”. Algo un tanto complicado ya que la imagen difícilmente puede prescindir de la palabra; en el caso particular de la fotografía, entendida como lenguaje, conforma una serie de procesos de significación en los que ella se manifiesta como un mensaje en el cual es fácil perderse si no se atiende a sus cualidades formales, lo que ha propiciado que el uso de nociones y términos suelen significar cosas diferentes dependiendo del autor que haga uso de ellos. El proceso de escritura significa, por principio, dejar a un lado el lenguaje especializado para permitir que sean las imágenes las que expresen, fluida y libremente, nuestra interpretación. El lenguaje es el espacio en el cual la imagen y las palabras se encuentran y pierden su conciencia, su estética y su identidad ética; la imagen fotográfica deviene entonces en un intercambio fluido entre lo verbal y lo visual, en el cual se intuye un principio que va más allá de la casualidad, que todo lo conecta y que nos permite verlas, de un solo golpe, como si un rayo las iluminara de repente.

Por otra parte, también supone debatirse constantemente en el juego que se establece entre nuestra subjetividad y la objetividad que nos impone la investigación, para participar en la creación de un espacio intermedio que sirva de encuentro y que propicie la reflexión en torno a la construcción del significado del objeto de estudio. Trascender la plataforma conceptual con la que acostumbrábamos utilizar el método “científico” para asegurar los caminos de la investigación y legitimarlos dentro de un marco de objetividad, no es cosa fácil; a pesar de sentirnos estrechos dentro de sus límites no los abandonamos, pues existe un profundo temor a exponernos públicamente, en especial a la responsabilidad de asumir como propias las

⁵⁸ Esto se deduce al analizar la numeración, ya que por ejemplo las fotografías que corresponden a Guanajuato, las que sabemos fueron las primeras que realizó en territorio nacional, inician con el número 15 y terminan con el número 3346.

⁵⁹ Esto es evidente en el reportaje de Tehuantepec, del que realizó el *copyright* y en el cual las fotografías se encuentran numeradas desde el 36 al 57, y en todos los casos la letra “A”.

interpretaciones que el discurso nos dicta. Esta necesidad por alcanzar una supuesta "cientificidad" es la que nos ha hecho confiar que el distanciamiento es adecuado como método de investigación. En su lugar ahora parece más importante tomar la investigación como una aventura que permita internarnos en sus contenidos más íntimos y vislumbrar un espacio que, aunque no sea tan cómodo y seguro, nos deje avanzar con mayor honestidad.⁶⁰

Escribir sobre un fotógrafo es enfrentar, quiérase o no, el momento de las personas, los estilos y las formas de hacer fotografía. Ya que éste es uno de los medios que permiten con mayor facilidad acercarse al autor, a sus motivaciones, a sus gustos y obsesiones, pues en los temas que persistentemente retrata, nos permiten vislumbrar al hombre que se encuentra detrás de la cámara; puesto que lo que deja ante nosotros, sus futuros espectadores, no es otra cosa que una imagen de sí mismo. Me queda claro, después de realizar esta investigación, que ésta fue la mejor manera que encontré de vincularme con el objeto de estudio y conectarme directamente con él; obviamente para lograrlo, debí mirar al todo antes de dibujar las conclusiones sobre cada una de las partes.

⁶⁰ Ruth Behar, *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*. Boston, Beacon Press, 1996, pp.1-33, Ivan Gaskell, "Writing (and) Art History: Against Writing" en *The Art Bulletin*, sept. 1996, vol. LXXVIII, núm. 3, pp. 403-406 y Paul Barolsky "Writing Art History" en *The Art Bulletin*, *op.cit.*, pp. 398-400.

**PRIMERA
PARTE**

**De los viajes en tren a la promoción
turística del territorio**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO

1

Conquistando el futuro con imágenes

Cuando el 23 de mayo de 1888 Winfield Scott se trasladó a la ciudad de Tepic para embarcarse en Mazatlán rumbo a San Francisco, no podía imaginar que una visita de tan solo seis meses en territorio mexicano¹ dejaría huellas tan profundas en su joven espíritu y menos aún que, algunos años después, lo impulsarían a regresar sobre sus pasos con la intención de quedarse, acaso para siempre (fig.2).

Aunque no sabemos con exactitud la fecha de su ingreso en esta primera visita al país, es muy probable que al cruzar la frontera se haya encontrado con el panorama desolador que las lluvias y tormentas veraniegas habían dejado a todo lo largo de la ruta del Ferrocarril Central que lo llevaría hasta la capital. Este año, nos informa el calendario Galván, la naturaleza se había dejado sentir con intensidad en los “tremendos aguaceros y lluvias abundantísimas” que azotaron gran parte del territorio,

¹ Ya que desconocemos el dato exacto de su llegada al país, hemos tomado en consideración la primera fecha que aparece en uno de los recibos de pago que conservó en un libro sobre el que pegó todo tipo de recuerdos, notas, pensamientos y tarjetas de presentación y que data de diciembre de 1887. Ya que este material nos ha servido como fuente de primera mano, de aquí en adelante la referencia estos documentos llevarán la nota de Archivo Documental de la Familia Castro (ADFC).

especialmente la región del Bajío, en donde se produjeron graves inundaciones que habían dejado en León “cerca de 200 muertos y más de 2000 casas destruidas con un saldo de casi 20.000 habitantes en la miseria y sin hogar”.² La mayoría de las ciudades del estado de

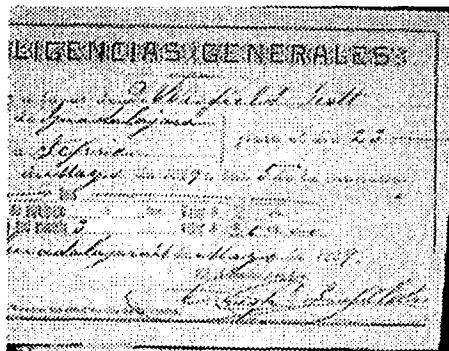


Fig. 2. Boleto de las diligencias generales, 1889, ADPC.

Guanajuato también estaban inundadas por lo que el servicio de trenes debió interrumpirse durante varios días.

Su llegada a la ciudad de Silao, en medio de aquel pandemónium, le debió advertir sobre los portentos de la región a la que acababa de ingresar procedente de El Paso, por la línea troncal de la frontera que había quedado concluida cuatro años antes, para internarse en suelo mexicano por sugerencia de unos acaudalados turistas nacionales que lo habían entusiasmado con las maravillas naturales del país, cuando trabajaba en la recepción del Hotel Moser en San Louis Missouri algunos años antes³ (fig. 3).

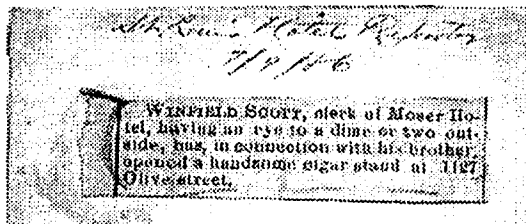


Fig. 3. Cupones de propaganda del Hotel Moser en San Louis Missouri, ADPC.

² Mariano Galván Rivera, *Calendario Galván para el año de 1888*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1888, p. 125.

³ Según la crónica familiar se trataba de la familia de Don Francisco Naranjo, quien fuera Gobernador del Estado de Morelos y uno de los hijos del General que peleara al lado de Porfirio Díaz.

El panorama de los casi 2000 Km que recorría en su trayecto el Central para unir a la metrópoli con la frontera norte, debió de sorprenderlo por su extraordinaria vegetación, con enormes chumberas y extrañas cactáceas; paisajes desérticos que se le antojaban, sobre todo, muy diferentes a los de su estado natal, Michigan, que ya por aquella época, empezaba a padecer los estragos provocados por el acelerado proceso de industrialización que convertiría a su patria, al finalizar el siglo, en la nación más poderosa del mundo.⁴

El año tampoco había sido bueno para él: sobrellevaba la muerte prematura de su hermano Walter, de tan sólo 20 años y a escasos meses de la de su padre; sucesos inesperados que lo obligaron a dejar la ciudad de Sulphur Springs en Arkansas, donde trabajaba como agente de bienes raíces y notario público desde 1887, en uno de los muchos negocios que había emprendido por cuenta propia a lo largo de la década en busca de cierta estabilidad económica. Con la idea de superar el dolor de los acontecimientos pasados, se dirigió a El Paso, para hacerse de un pequeño capital que le permitiera pasar una temporada en los apartados territorios mexicanos; allí se contrató, nuevamente como empleado de un Hotel, el *Vendome* (fig. 4).

No era la primera vez que recurría a este tipo de empleos, ni sería la última, pues a lo largo de su vida lo encontraremos probando suerte con sus “dones y habilidades afectuosas para alternar con todo tipo de gente”⁵ en un buen número

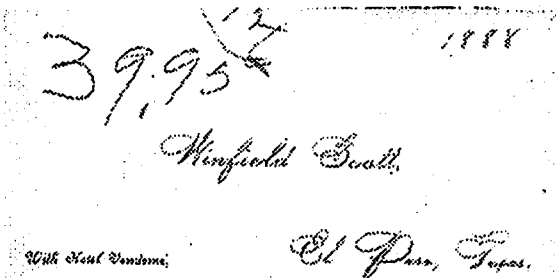


Fig. 4. Tarjeta de presentación de W. Scott, Hotel *Vendome*, El Paso, Texas.

⁴ Desde principios del siglo en el estado de Michigan se venían realizando portentosas obras de construcción para unir la península superior por medio de un canal sobre el lago con el resto del territorio; una obra que promovió el desarrollo de la región acelerando el proceso migratorio. Por otro lado, la historia del estado nos remite constantemente a la industria del automóvil y el acelerado crecimiento de Detroit, en Bruce Catton, *Michigan. A Bicentennial History*, Nueva York, WW Norton and Co., 1976, pp. 67-135.

⁵ Según lo menciona un diario de la época conservado por Scott en su libro de recortes y que lo describía como “un hombre de negocios muy prometedor” (ADFC).

de diferentes hoteles, tanto de los Estados Unidos como de nuestro país. Tal es el caso del *National Theatre Restaurant*, situado en la calle de Vergara No.14 de la ciudad de México y cuyo propietario era el americano George Wilcox⁶ (fig.5), en el que localizamos al fotógrafo al finalizar el año, después de haber pasado un tiempo en la ciudad de Silao; probablemente visitando conocidos o algunas amistades como el Sr. Bell, un americano con el que su madre se casaría algunos años después (Anexo 14). De este primer viaje solamente sabemos que trabajó una corta temporada en el hotel, no más de seis meses, porque a mediados del año siguiente se embarcó por la recién inaugurada línea del ferrocarril hasta Guadalajara para utilizar el servicio de las *Diligencias Generales* que lo conducirían hasta la ciudad de Tepic y de allí a Mazatlán para tomar el barco a San Francisco, en California. Una ruta que utilizaría muy frecuentemente en años posteriores, cuando fijara su residencia en el estado de Jalisco.

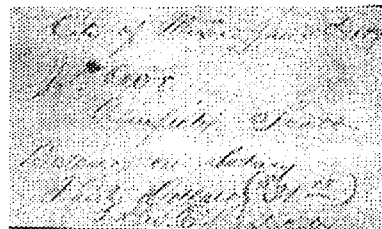
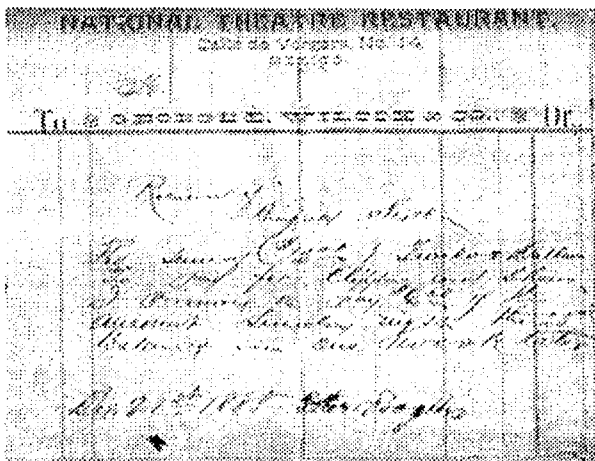


Fig. 5. Recibos de pago de W. Scott, *National Theatre Restaurant*, 1888, ADPC.

Los magníficos paisajes, los personajes típicos y el clima bondadoso del país fueron, tal vez, algunos de los factores que impresionaron su joven sensibilidad de 25

⁶ El restaurante formaba parte del Teatro Nacional, por lo que seguramente se trató de una concesión para que el Señor Wilcox lo manejara, como verificamos en los recibos que le extendió por algunos pagos a nuestro fotógrafo (ADPC).

años produciéndole una atracción que no pudo resistir y que, siete años más tarde,⁷ lo invitarían a volver, pero esta vez, para quedarse por una larga temporada, quizás para toda la vida. ¿Cómo se sintió afectado su temperamento creativo con esta realidad tan fascinantemente diferente a la suya?, ¿fue esta experiencia la que motivó su decisión de convertirse en fotógrafo? De estas preguntas sólo podemos adivinar algunas respuestas. Lo que sí sabemos con certeza es que después de esta corta temporada en México regresó a San Francisco y después de trabajar algunos meses en el Hotel *Melville* (fig.6) de la localidad, se asoció con el fotógrafo Samuel L. Taylor, del cual es muy probable que haya aprendido el oficio de fotógrafo.⁸

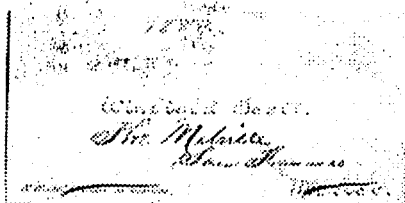


Fig. 6. Tarjeta de presentación de W. Scott, Hotel *Melville*, San Francisco, Cal., ADFC.

A finales de 1895, cuando pisa nuevamente suelo mexicano convertido en fotógrafo, el país “tiraba bien”, enganchado a los nuevos caminos de hierro que lo dirigían hacia la modernidad, meta largamente anhelada por el gobierno de Díaz. La nación se encontraba en plena

transformación: el tiempo en el tren parecía volar. En los últimos siete años el país se había convertido en una especie de puente comercial que abría sus puertas al mercado mundial aprovechando la marcha vertiginosa de los nuevos medios de transporte. Difícilmente podía recordar la ciudad de su primer viaje, ahora “embellecida y próspera”, que en palabras de Fausto Ramírez se hallaba

[...] constituida en espectáculo, con sus habitantes convertidos a un tiempo en figurantes y espectadores: una ciudad de jardines y paseos para el recorrido placentero y la

⁷ Ya que su madre contrajo matrimonio con el Sr. Bell en marzo de 1895 suponemos que el fotógrafo debió trasladarse al país en una fecha muy cercana a ésta, probablemente algunos meses más tarde, como se verá en el capítulo seis.

⁸ El negocio fue dado de alta en 1890, en Oakland en el 916 ½ de Broadway St., tal como lo pudimos confirmar en el Abajian Card File de la Biblioteca Bancroft de Berkeley en California, donde localizamos el primer registro de la sociedad de Taylor y Scott.

recreación; [...] un foro armonioso y acogedor, flanqueado por los viejos monumentos remozados, en dónde lucir las últimas modas.⁹

Sin embargo, y muy curiosamente, lo encontramos trabajando para el Ferrocarril Central Mexicano pero no como el fotógrafo profesional, en que se había convertido en estos últimos años de práctica en los Estados Unidos, sino como auditor en los trenes de la compañía; un trabajo que realizó con orgullo y dignidad, como nos lo muestra el retrato que se tomó con el uniforme de la empresa y cuyas siglas aparecen grabadas en el sombrero de carrete que lleva puesto¹⁰ (foto 9).

Este cambio en su vida marcaría un hito en su práctica profesional, ya que conforme Scott fue recorriendo el país y adentrándose en su realidad, no sólo pudo reconocer en México una tierra pródiga en contrastes sino, además, captarlos con su cámara y hacernos testigos de sus impresiones. En sus innumerables recorridos por territorio nacional, tuvo la oportunidad de conocer las regiones más recónditas de la República y percatarse de las profundas transformaciones que el nuevo medio de transporte estaba operando en estos lugares alejados de la “civilización”.

Imágenes profundamente cautivadoras que lo hicieron sentirse hondamente identificado con esas formas de vida que empezaban a desaparecer bajo sus rieles; un mundo que sedujo sus ojos extranjeros y al cual pretendió fotografiar. En el tren también encontró a su



9. Anónimo. Retrato de W. Scott, Retrato, colección particular Irene Castro.

⁹ Fausto Ramírez, “Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro” en *Casimiro Castro y su taller*, México, Fomento Banamex, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, p. 90.

¹⁰ Las siglas que aparecen en el sombrero son FCCM y se refieren al Ferro Carril Central Mexicano.

primera esposa, Edna Browning Cody,¹¹ sobrina de Búfalo Bill, con quien contrajo matrimonio a finales de 1898 (Anexo 15) y quien lo vinculará con los grandes millonarios norteamericanos que le ayudarán a orientar su vida profesional.

Pero vayamos por partes.

La construcción de los ferrocarriles, iniciada en el país por decreto presidencial desde 1837, había enfrentado tropiezos tan graves, que a pesar de la abundancia de proyectos y prerrogativas el gobierno de Díaz recibió una red con apenas 640 Km.¹² A partir de este momento se desató una “fiebre ferrocarrilera” que logró que para 1895 — año en que Scott se contrata como auditor de la compañía— el país contara con casi 14000 Km de vía férreas que conectaban “anualmente vastos territorios hacia el mundo de los mercados” prometiendo que el país en breve: “[...] estaría enviando su riqueza a centenares de naves para alimentar la necesidad de otras tierras, como ya lo está haciendo con la hermana república del norte”.¹³ Gracias a los mecanismos que el régimen ideó para estimular la afluencia de capital, y convencidos de que la simple concesión era insuficiente “otorgó también permisos de importación, terrenos y estímulos monetarios a los empresarios”.¹⁴

¹¹ Por la historia familiar sabemos que Scott conoció a Edna Browning Cody a bordo del tren que realizaba un recorrido turístico hacia las pirámides. Según las “efemérides históricas” del número núm. 156, Año XIX, de *Artes de México*, dedicado a “El Ferrocarril Mexicano” (1873-1973), México, Fotocomposición, 1972, p. 80, este viaje a las Pirámides lo promovía el ferrocarril para asistir a las fiestas del “Divino Preso en San Juan Teotihuacán”, y por la tarifa de excursión de 1.75 pesos en viaje redondo, los turistas podían visitar además los pueblos de Tepexpan y Otumba; esta información nos hace suponer que Scott haya podido trabajar también para esta línea de ferrocarril, seguramente en los días festivos.

¹² Los investigadores no se han puesto de acuerdo con esta cifra, algunos como Stanley Ross, por ejemplo, mencionan que al inicio del gobierno de Díaz el país contaba con 578 Km de vías férreas, en *La dependencia del capital extranjero. Panorama económico del porfiriato*, México, Antología de Lecturas Universitarias, UNAM, 1990, p. 101; Amaldo Córdoba, menciona 638 Km, en el “Prólogo” al texto de Andrés Molina Enriquez *Los grandes problemas nacionales*, Ediciones Era, 1997 y, otros como el referido texto de los Ferrocarriles Nacionales (*op. cit.*, p. 16), nos dice que se trataba de 630.960 Km.

¹³ James H. Wilkins, “Agricultural Opportunities in Mexico” en *Modern Mexico*, abril de 1901. (Traducción mía).

¹⁴ Priscilla Connolly, *El contratista de don Porfirio. Obra pública, deuda y desarrollo desigual*, México, Fondo de Cultura Económica, UAM-Azcapotzalco, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 82.

De igual manera que en los países capitalistas el estado ideó planes y programas para otorgar concesiones a compañías privadas "en bases claramente monopólicas";¹⁵ similares pautas de desarrollo y modernización de la nación siguieron al pie de la letra las diseñadas por aquellos países: muchas minas, bancos y proyectos industriales se establecieron sobre la base de un vasto programa de construcción de vías férreas. La diferencia en nuestro país fue que debido al escaso desarrollo del capital, las concesiones se otorgaron, la mayoría de las veces, a compañías extranjeras ya que las inversiones que requería eran verdaderamente portentosas.¹⁶ Al igual que en los países capitalistas, la política de la nueva república concibió a la tecnología con un sentido de reforma social y único baluarte para garantizar el ingreso de la nación a la modernidad, como lo atestiguan las siguientes palabras de J. Figueroa Doménech, autor de una de las guías más célebres de la época:

Si consideramos la época, no muy lejana, en la que el mercader, como el antiguo *pochteca*, conducía en transportes de sangre sus mercancías de un punto a otro de la República, en lucha con el bandidaje que infestaba los caminos, en peligro constante de su vida y sus intereses al atravesar los espumosos torrentes y los barrancos profundos; necesitando adquirir del europeo en Veracruz o del norteamericano en la frontera, toda la indumentaria, todos los objetos indispensables en la vida de la civilización y muchos de sus alimentos; si nos figuramos ese mercader recorriendo etapas enormes por páramos solitarios y por bosques vírgenes, empleando meses enteros en sus viajes de la costa al centro, con sus fatigadas bestias y sus pesadas carretas; si comparamos esas condiciones de atraso y de comercio rudimentario, con los ferrocarriles de hoy que cruzan vertiginosos del Norte al Sur y del Oriente al Ocaso la nación entera, salvando ríos y horadando montañas, en continuo trajín, introduciendo en el país las más perfeccionadas máquinas de la industria humana y arrastrando a los puertos del litoral, cada año, esos ciento doce millones de pesos que México envía al resto del mundo en productos de su riquísimo suelo; si observamos cómo el fragor de la pelea y el grito del combate de ayer se trocó en el estridente silbato de la locomotora y en el relinchamiento de las maquinarias que funcionan por doquier tejiendo el algodón o solidificando el azúcar, el ánimo se sorprende y extasia contemplando el cambio verificado y que no alcanza a comprender en medio de su natural asombro.¹⁷

¹⁵ Ciro Cardoso, "Características fundamentales del periodo 1880- 1910" en *México en el siglo XIX (1821-1910)*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, (*op. cit.*, pp. 259-276).

¹⁶ Priscilla Connolly, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷ J. Figueroa Doménech, *Guía descriptiva de la República Mexicana. Historia, geografía, estadística*. Barcelona, Imprenta de Henrich y Co., tomo 1, 1899, p. 1.

En este caso particular, por ejemplo, la política para planear las líneas siguió casi siempre la consigna de comunicar las regiones donde también se encontraba localizado el gran capital extranjero (las minas y las haciendas). Por ello no es difícil comprender que los grandes terratenientes, generalmente aliados con los inversionistas extranjeros, intervinieran —como accionistas o dueños de las líneas— en la planeación y construcción de algunos tramos y que originaran querellas y dilaciones por pretender que las vías cruzaran sus posesiones privadas.¹⁸ Por otra parte, además, aprovechando al máximo el privilegio de participar como miembros de estas comisiones¹⁹ también especularan con el precio de los terrenos y vendieran “en cantidades sin precedente, y casi sin oposición” propiedades adicionales a las cedidas por la concesión, junto al trazado de las nuevas vías, ya que la forma tradicional de hacerse de ellas era “comprarlas justo antes de que empezaran las obras de construcción y después de la publicación de la concesión”.²⁰

También es cierto que la construcción del ferrocarril implicó, en la mayoría de los casos, un flujo de inversión que pudo aprovecharse en diversos sectores productivos. Asimismo, en contra de lo que podría pensarse, su desarrollo no fue siempre armónico ni constante debido a las pugnas por el poder entre los empresarios locales, los hacendados regionales e incluso por la competencia entre las propias

¹⁸ En “La concentración de la tierra”, *México en el siglo XX, 1900-1913*, Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, tomo I, p. 120, Jesús Silva Herzog refiere el hecho de que dentro de los linderos de una sola hacienda, *La Amogstura* en San Luis Potosí, se levantaban dos estaciones del ferrocarril a Tampico.

¹⁹ Es conocido el caso de los hermanos Escandón, dueños de plantas textiles en la zona de Orizaba y concesionarios de la construcción de la línea a Veracruz que influyeron en la decisión de que el trazado de las vías se hiciera por el camino más costoso y difícil de Orizaba y no por Jalapa, que tenía un acceso más sencillo y de menor costo, como lo atestiguó la exploración que realizó el ingeniero Pascual Almazán, en 1857, en *Reseña Histórica de Ferrocarriles Nacionales*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987, p. 9.

²⁰ John Coatsworth señala que algunas veces la venta de los predios ocurría después de que se habían iniciado los trabajos, pero sin que la línea hubiera llegado al área inmediata de los terrenos en cuestión y otras ocasiones, se registraron en lugares donde la línea nunca llegó a construirse, en *El impacto económico de los ferrocarriles en el porfiriato*. México, SEP, 1976, Sep Setentas, núm. 271, tomo 2, pp. 49 y 61.

compañías extranjeras.²¹ De esta situación dan cuenta algunas opiniones que se publicaron en los diarios de la época con motivo de la inauguración del tramo del ferrocarril Maravatío-Zitácuaro:

Las acusaciones vehementes de Menocal fueron diversas, de manera primordial acusaba al gobierno estatal de no haber permitido la introducción del ferrocarril, asegurando que "los distritos de Occidente van a sufrir gravísimos perjuicios; que la industria azucarera se va a arruinar por completo y que los trescientos mil habitantes que con ansia esperan la proximidad del ferrocarril en los Distritos del Centro, Sur y Poniente, irán viendo aumentar día a día la miseria que los consume".²²

Con respecto a la competencia entre los inversionistas extranjeros, la memoria de la administración pública del gobernador de Michoacán en 1898, Aristeo Mercado, nos sugiere algunas de las causas de los conflictos:

Es bien sabido que en el estado actual del desenvolvimiento del país el capital extranjero, que es el que de preferencia se ha empleado en la construcción de ferrocarriles, no ha visto en las ganancias probables de esas empresas la compensación de lo que importa el rédito de los capitales invertidos, al tipo ordinario que se cotiza en los mercados europeos, y de aquí ha partido la necesidad para el Gobierno Federal de estimular el empleo de esos capitales con ayuda más o menos importante, que bajo la forma de subvención por cada kilómetro construido, vino por mucho tiempo concediendo en beneficio inmediato de las empresas, pero encaminada a favorecer el progreso nacional.²³

Los sectores locales, conscientes del potencial del ferrocarril como fuerza económica, presionaron a los contratistas o se aliaron con o contra ellos para ganarse su

²¹ José Napoleón Guzmán relata con bastante detalle algunas de las querellas que motivó la construcción del ferrocarril en Michoacán; en el caso particular de la línea a Zitácuaro (donde encontramos a Scott trabajando para una compañía de venta de terrenos al momento de la introducción de la línea, como veremos en el capítulo 4) destaca las que ocurrieron entre del hacendado Francisco Menocal, quien poseía un latifundio de 98. 220 has en Pátzcuaro, con haciendas azucareras, de tabaco, algodón, maíz y frijol, y presionaba para que se estableciera un ramal hasta Pátzcuaro en lugar de que llegara a Morelia, y Ramón Fernández y el gobernador del Estado Pudenciano Dorantes, quienes propugnaban por la prolongación hasta la capital del estado y que retrasaron considerablemente el proyecto que en un principio se planeó para una duración de siete años, a partir de 1880, pero que en realidad se culminó hasta junio de 1897, en *Michoacán y la inversión extranjera 1880-1911*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1982, pp. 39-46 y 54-55.

²² *Periódico Oficial*, año IX, núm. 462, citado por José Napoleón Guzmán, *op. cit.*, p. 53.

²³ Aristeo Mercado, *Memoria sobre la Administración Pública del Estado de Michoacán de Ocampo*. México, Litografía de la Escuela Militar de Morelia, 1898, p. 287.

preferencia, pues de sobra sabían de las oportunidades lucrativas que traía consigo el tendido de las vías y el valor de la tierra.²⁴ Sabido era que éstas se incrementaban una vez que el ferrocarril llegaba a regiones productivas, que por encontrarse aisladas o con comunicaciones deficientes no podían ejercer el comercio hacia el exterior;²⁵ puesto que “[...]tienen demostrado (con acopio de poderosas razones), que las vías de comunicación hacen la felicidad de los pueblos, y los encaminan a un adelanto y mejoramiento indispensables”.²⁶

La aparición del ferrocarril tampoco pasó desapercibida para las manifestaciones artísticas del momento, ya que

[La gráfica del siglo XIX] encontró y satisfizo a plenitud una vocación propia, distinta a la del grabado tradicional: la de dar cuenta inmediata del acontecer cotidiano en términos visuales. [...]Y, acertó a proporcionar uno de los testimonios más elocuentes del impulso de los procesos de modernización en el ámbito nacional.²⁷

En especial la pintura y la litografía se encargaron de registrar en la escena a este nuevo personaje, a su atmósfera y a su gente. Desde que en 1859 apareció la primera representación de un tren en la pintura de Luis Coto *La Colegiata de Guadalupe*²⁸ —que ilustra el tramo de vía que unía a la capital con la Basílica—, la romántica locomotora invadió las representaciones pictóricas con sus vapores blancos y los fotógrafos encargados de realizar el seguimiento de las construcciones de las líneas del ferrocarril

²⁴ John Coatsworth señala la estrecha conexión que existe entre la inversión extranjera y el creciente valor de la tierra en los países subdesarrollados, (*op. cit.*, p. 4); y Jesús Silva Herzog, por su parte, señala que la construcción de los ferrocarriles elevó la renta de la tierra y el valor de las fincas rústicas próximas a las nuevas vías de comunicación, en “la concentración de la tierra”, *op. cit.*, p. 121.

²⁵ Respecto a la línea de Zitácuaro que nos ocupa, José Napoleón Guzmán, *op. cit.*, p. 36 nos informa que a ella pertenecía el poblado minero de Angangueo, rico en minas de plata, cobre, hulla, y caparrosa, las cuales pasaron a manos de los mismos concesionarios de la línea del ferrocarril, en este caso los señores Roberto Symon y Sebastián Canacho, quienes compraron el Fundo y la Negociación minera de Angangueo el 14 de diciembre de 1896, es decir unos cuantos meses antes de la inauguración del mencionado ramal.

²⁶ *El Hijo del trabajo*, 5 de diciembre de 1880.

²⁷ Fausto Ramírez, “Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro”, *op. cit.*, p. 90.

²⁸ Guadalupe Jiménez Codinach, atribuye a esta pintura de Coto la primicia de haber incorporado al ferrocarril en las manifestaciones pictóricas de la época, Videos Conaculta, Televisa, México, Serie *El alma de México*, núm. 8, “Formación de nuestra nacionalidad”, 2000.

no pudieron desatender un tema que prometía tantas posibilidades plásticas.²⁹ “El romance del vapor”³⁰ como dio en llamarse al periodo de su representación, inspiró el arte: Turner pinta la lluvia, el vapor y la velocidad, Mendelssohn evoca en sus composiciones los viajes en buque de vapor por Escocia, Offenbach dirige desde una estación ferroviaria con un coro compuesto por ferrocarrileros y en México la fotografía se encarga de testimoniar el paso de los caballos de hierro por las lejanas e ignotas tierras del país.³¹

La fotografía de los ferrocarriles impulsada en la década de los años ochenta³² se puede calificar como una de las grandes etapas de la historia de la fotografía durante el siglo antepasado, después del glorioso momento de la introducción del daguerrotipo y su predilección por el retrato, tangible hasta mediados de la década de los cincuenta, cuando comienza la era del registro de las expediciones³³ con sus “famosos álbumes fotográficos”³⁴ que en el decenio siguiente, se encargarán de dar a conocer en el mundo entero las maravillas y riquezas de la nación.

La última época, la de la inversión industrial en los principales sectores de la economía, estuvo caracterizada por la presencia de los numerosos fotógrafos extranjeros, especialmente americanos, que llegaron contratados por las compañías

²⁹ Al analizar la producción plástica del porfiriato, Fausto Ramírez plantea que la fotografía mantuvo “una rica relación simbiótica con las formas de representación tradicionales” en “El arte del siglo XIX” en *El Arte Mexicano*, México, SEP, Salvat, 1986, tomo 9, p. 1231.

³⁰ Ellis Cuthbert Hamilton, *Railway Art*, New York, Graphic Society, 1909, p.94.

³¹ Desde que se construyó el tramo La Soledad al Monte del Chiquigüite en la línea de México a Veracruz, los fotógrafos extranjeros se encargaron de realizar, a petición de las propias compañías ferrocarrileras, el seguimiento del proceso de construcción, tal como lo confirma la fotografía sobre el puente del Chiquigüite realizada por el fotógrafo francés Francois Aubert y publicada por Arturo Aguilar Ochoa en *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 135.

³² Aunque Fausto Ramírez señala que el álbum de *Historia del Ferrocarril Mexicano* de Baz y Gallo publicado en 1873 se ilustró “con base en fotografías tomadas al efecto”, estamos tomando como punto de partida para nuestro análisis la década en la que la presencia de los fotógrafos extranjeros fue más evidente.

³³ México no fue el único país en el que se iniciaron las expediciones fotográficas; al parecer, este fue un fenómeno mundial de la historia de la fotografía ya que, como señala Beaumont Newhall se emprendieron en todas partes por el interés de la época en registrar los escenarios naturales y los monumentos de las civilizaciones antiguas, en *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983 p. 10.

³⁴ Ma. Fernanda Ríos Zertuche clasifica esta etapa como la “época de oro” de la fotografía expedicionaria, en “*Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la Ciudad de México (1839-1870)*”, México, Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 93.

ferrocarrileras para documentar los trabajos de exploración y construcción de las vías y, quienes, al contrario de lo que hicieron los artistas en las décadas anteriores, permanecieron por largo tiempo en la nación e influyeron decisivamente en el desarrollo del medio marcando las pautas que en adelante seguiría la fotografía en nuestro país hasta bien entrado el siglo XX, ya que como señala Weston Naef “por primera vez los fotógrafos pudieron elegir libremente sus motivos y las maneras en que deseaban representarlos”³⁵ y por ello fungieron como el mayor estímulo para la fotografía de paisaje que se realizó en nuestro territorio.³⁶

La gran afluencia de fotógrafos extranjeros a finales del siglo antepasado³⁷ tiene su explicación en la política de promoción del porfiriato que concibió al ferrocarril como “el terreno sobre el cual y a partir del cual se realizaban los mayores actos de promoción por la parte mexicana”,³⁸ y a la conquista de la prosperidad como una necesidad nacional. Esperanza falaz que autorizó prácticas económicas apremiantes a las cuales se supeditó todo lo demás —el agro, por ejemplo, hasta entonces rector de la vida colonial, dejó de considerarse como la única fuente de acumulación porque los nuevos proyectos industriales eran “más interesantes”— y marcó un tiempo lineal encarnado por los avances del progreso positivista del régimen que vio al tren como el camino común para unificar al país y dirigirlo hacia el porvenir; como “la coronación de

³⁵ Weston Naef, en *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, New York, Albright Gallery, The Metropolitan Museum of Art, 1975, pp. 50-61.

³⁶ Keith McElroy, “Fotógrafos extranjeros antes de la revolución” p. 8, ignorar esta situación y mencionar que “Porfirio Díaz los contrató para realizar este tipo de trabajos”, como lo refiere Rebeca Monroy en su artículo “La fotografía de ayer y hoy”, en Revista *México en el tiempo*, México, INAH, núm. 31, julio-ago., 1999, p. 20, no sólo induce a error sobre las prácticas de la fotografía en la época sino que menoscaba su influencia y nos habla del desconocimiento con que hoy se abordan los trabajos sobre la historia de la fotografía en nuestro país.

³⁷ Como por ejemplo Abel Briquet, William Henry Jackson, Percy Cox, Camichael, J.B. Bamey, Grove-North, Eden von Duben, Clarke, C.B. Waite y Winfield Scott, sólo por mencionar algunos de los que trabajaron durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX.

³⁸ Paolo Riguzzi, “México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato” en *Historias*, núm. 20., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, p. 137.

sus máximas aspiraciones”.³⁹ Una suerte de “espejo mágico” al que se pidió que respondiera por el avance de la nación y su ingreso, por fin, a la modernidad.

Los fotógrafos de este periodo, en su calidad de extranjeros, aportaron nuevos elementos a la iconografía de las representaciones gráficas de la nación por medio de reportajes documentales, del registro de las condiciones de vida de sus habitantes, o simplemente en su búsqueda de personajes y entornos desconocidos que —de manera simultánea al registro de las tareas que tenían encomendadas— fueron capturando con el ojo de su cámara, colaborando en la creación de estereotipos y de una “visión particular de nuestro entorno”. Con sus imágenes asistimos a una sociedad mudándose de siglo, llena de contrastes y paradojas que enmarcan el momento en el que se inscribe la práctica de Scott.

Pero ¿cómo se van tejiendo las representaciones plásticas en la urdimbre social del siglo XIX?

Este periodo reconocido como el gran espacio de la toma de conciencia nacional, con sus innovaciones tecnológicas tomó por sorpresa al país que seguía debatiéndose todavía entre las ideas de modernidad y tradición. Se conformó en un ámbito diverso y fértil, en el que afloraron múltiples opciones culturales que propiciaron las reflexiones sobre el “ser” mexicano y la búsqueda de las raíces por encontrar un “alma nacional” que ayudara a configurar el proyecto colectivo de nación.⁴⁰ Es el tiempo en que México se encuentra a sí mismo, pero también el tiempo de los avances tecnológicos que empezaron a aparecer por todas partes y la oportunidad para integrarlos y emplearlos en provecho de intereses particulares —no es casual que sea en este espacio donde se adviertan con más claridad las ambigüedades de

³⁹ John Coatsworth analiza a fondo las consecuencias que se derivaron del estímulo preferencial que se dio a los ferrocarriles en la época y que promovieron importantes cambios en la estructura económica de la nación, así por citar algunos: el cambio tecnológico en la industria minera que ocasionó una alteración en la oferta de los ferrocarriles o que la demanda externa de los productos mexicanos creciera más rápido que la demanda interna, originando una “distribución desproporcionada de los ahorros por concepto de transportes más baratos”, ya que el objetivo de la política porfirista fue “la estimulación máxima del sector exportador” (*op. cit.*, p. 10).

⁴⁰ *Cinco miradas británicas a la historia de México*, Serie de Videos de Conaculta, INAH, SEP, 1999.

la política liberal: el progreso llevado en lo material pero sin resolver las condiciones de vida de la mayoría desfavorecida—. El siglo XIX, agitado y convulso, heredó una nación “temerosa por alcanzar la modernidad” y las manifestaciones artísticas dieron cuenta de ello.

Es interesante comprobar cómo se filtra el imaginario político y social de la época en la representación fotográfica del tren y cómo se amalgaman sus puntos de encuentro y afinidad. Así tenemos que las nuevas ideas acerca del “progreso social”, heredadas de la Ilustración y de las luchas emancipadoras de Francia y los Estados Unidos, se sintieron plenamente identificadas con el tren al que nombraron “el corcel del porvenir”⁴¹ porque inauguraba una etapa de “paz y bienestar” al impulsar exitosamente el crecimiento económico de la nación.⁴² La representación fotográfica, por su parte, afianzó estas ideas al registrar con su método instantáneo los atributos visuales del ferrocarril, “los cuales [Su contenido visual] demuestra[n] estar ligado[s] inseparablemente a su importancia temática e histórica”.⁴³

Así el humo, elemento fugaz por excelencia, se convirtió en signo de lo instantáneo y la marcha vertiginosa del tren en la idea del progreso, el camino hacia el porvenir; valores que al estar en boga transforman la visualidad de la época y establecen nuevos cánones estéticos porque representan los epítomes de la vida moderna; ya que el ferrocarril]

introdujo los rasgos más significativos de la “edad de vapor”: la preciada “aniquilación del espacio y el tiempo”. Lo que representó la sustitución del hierro por la madera

⁴¹ “El ferrocarril de Morelos” en *El hijo del trabajo*, domingo 1 de febrero de 1884.

⁴² Stanley Ross menciona que la expansión económica ayudó a pacificar al país al proporcionar trabajo en las nuevas tareas de construcción de las líneas del ferrocarril, (*La dependencia del capital extranjero*, *op.cit.*, p. 102); Priscilla Connolly, por su parte, pone en evidencia las obras que se derivaron como resultado de la construcción de los ferrocarriles, ya que los obreros necesitaron luz eléctrica y obras de saneamiento público y con ellas el transporte urbano de tranvías (*op. cit.*, p. 11).

⁴³ Leo Marx en la introducción al texto *The Railroad in the American Landscape: 1850-1950*, Wellesley, Massachusetts, The Wellesley College Museum, 1981, analiza los atributos visuales del ferrocarril en relación con la mentalidad de la época que le confiere poderes evocadores y significados de poder, ya que para examinarlos es indispensable remitirse a su significado histórico, tanto como a sus propios atributos físicos: poder, dominio, penetración, etcétera, p. 12. (Traducción mía).

como la materia prima de construcción, y de las viejas fuentes de energía locomotora — agua, viento, animales, personas— por el poder del carbón.⁴⁴

Salta entonces a la vista por qué el tren se convirtió en el símbolo de una época en su afán por alcanzar la contemporaneidad: figura de actualidad, y contrapuesto al arcaísmo, sinónimo de prosperidad y de progreso, visible sobre todo con el tren en marcha por las tierras incultas del territorio nacional (foto 10). Con el tren, por primera vez el mexicano advierte su atraso, y la industrialización empieza a considerarse pintoresca.⁴⁵

Una segunda modalidad iconográfica del tren son sus imágenes fragmentando



10. W. Scott, *Stone Quarry*. FINAH, núm. de inv. 121605

propiedades y linderos en su constante marcha “hacia el porvenir”. La mecanización y el ferrocarril que hicieron accesibles todos los lugares de la tierra se incorporan como un elemento característico del paisaje mexicano de la época, en el que:

[...] se compendian no pocas aspiraciones de la producción plástica, y aun de la cultura, del siglo XIX: entre otros, la voluntad de recrear artísticamente la grandiosidad de la naturaleza americana, la tendencia empírica y objetivista de la captación del paisaje, el

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ellis Cuthbert Hamilton (*op. cit.*, p. 94) señala que desde la década de los años setenta el movimiento impresionista había empezado a utilizar al tren y a los demás signos de la industrialización: trenes humeantes, fábricas, chimeneas, barcos de vapor, las estaciones ferroviarias, etcétera, para explorarlos como “elementos de inspiración”; por su parte el artículo de Michel Ragon “Revolución industrial y arquitectura” apunta que con el triunfo de la máquina “que durante mucho tiempo había sido sinónimo de fealdad” surgió un nuevo orden de belleza, en *Historia del Arte*, México, Salvat Ediciones Mexicanas, 1979, tomo 10, p. 117.

entusiasmo suscitado por los nuevos medios de comunicación y, en particular, por el ferrocarril.⁴⁶

Espacio de representación que despierta el sueño largamente acariciado de unificar las vastas y remotas regiones del país, y tema que empezaba a desarrollarse como resultado de los ideales patrios que dieron cauce al movimiento de la Independencia y que vieron surgir la noción de territorio nacional como un nuevo sujeto geográfico delimitado —que al unificarse por primera vez se convierte en el eje central de las reflexiones sobre el ser mexicano y los discursos del poder—⁴⁷ que ayudará a definir la realidad social del siglo. Los ideales de la nación son representados en pleno por la gráfica del momento que recompone este espacio real e imaginario con atributos simbólicos: ⁴⁸ la reivindicación expansionista se pone en circulación con el tren y este, a su vez, encarna sus estrategias e ideologías por conquistar el espacio territorial irrumpiendo, incluso, en los territorios étnicos.

Vale decir que el discurso ideológico que se elabora en el siglo XIX sobre la representación del tren, posee una unidad propia que, reforzada por la gráfica de la época, tiende más a una forma particular de discurso unificador de las tendencias nacionalistas, en que en [...] “el porfiriato las artes fueron puestas al servicio de esquemas monumentales y decorativos, planeados para proyectar una visión triunfalista de la historia patria”.⁴⁹

Por último, el tren marca contraste. “Los tiempos de cambio son interesantes” decía la revista *Modern Mexico* al encabezar un artículo en 1899.⁵⁰ Desde este punto de vista es innegable que todo el país resultara interesante, ya que se vivían en este momento los profundos cambios con los que el tren había trastornado la vida nacional.

⁴⁶ Fausto Ramírez en “El arte del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 1216.

⁴⁷ Enrique Florescano, *Etnia, estado y nación, Ensayo sobre las identidades colectivas de México*, México, Aguilar 1998, pp. 453-472.

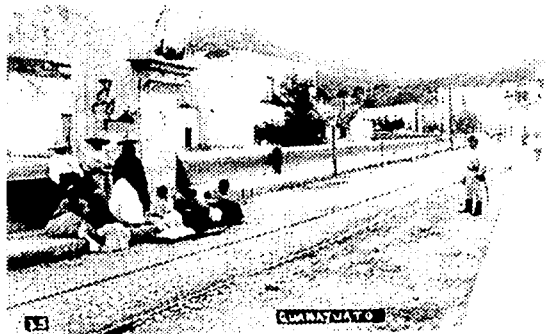
⁴⁸ Michel Korfman y Maurice Rónai, “Las ideologías del territorio” en Francois Chatelet (coord.), *Historia de las ideas. Saber y poder*, tomo III. (del siglo XVIII al XX), México, Premia Editora de Libros, 1980, p. 191.

⁴⁹ Fausto Ramírez, en “El arte del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 1230.

⁵⁰ *Modern Mexico*, septiembre de 1899.

Para los ojos extranjeros México representaba un poderoso vínculo entre lo antiguo y el presente, entre las tradiciones del pasado y las novedades introducidas por la modernidad. La convivencia simultánea entre etnias indígenas y grupos sociales modernos establecía una dicotomía entre tradición y modernidad que es, justamente, la que ofrecía a sus ojos la gracia y el encanto para producir imágenes “deliciosamente pintorescas” que ellos consideraron dignas de ser representadas. Casi ningún fotógrafo de la época fue capaz de resistirse ante la visión que acompañó al ferrocarril: imágenes en las que el pasado parece enlazarse con el presente, antípodas de la modernidad que el fotógrafo en su intento por subrayar captó en su singularidad, pero relacionándolas entre sí para resaltar la diversidad de lo que supuso realidades diferentes; crisol de evocaciones que la fotografía hizo evidentes y, por supuesto, fotografiables.

No es casual que con su sentido de modernidad el tren dote a su representación con una referencia temporal⁵¹ derivada de la inclusión, en el mismo plano de la imagen de estos dos elementos, aparentemente antagónicos, que ponen de manifiesto la paradoja entre dos formas de vida con costumbres diferentes: una “sofisticada y compleja” —que retoma por cuenta propia el cosmopolitismo derivado del siglo de las luces— y la otra, “sencilla e inocente”—disfrutando todavía de ambientes “rústicos y bucólicos”—⁵² en donde los días apenas parecen transcurrir y que la fotografía tomó como parte y complemento del paisaje (foto 11). Con la “globalización” impulsada por los ferrocarriles se inicia la muerte de las grandes certezas y se



11. W. Scott, *Guanajuato*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

⁵¹ Fausto Ramírez, “De la trayectoria artística de José María Velasco” en *Homenaje Nacional a José María Velasco*. México, Museo Nacional de arte, INBA; Conaculta, vol. 1, 1993, pp. 28-32.

⁵² Leo Marx, *op. cit.*, p. 13.

inaugura una visión estereotipada: productos en serie; movimiento de un siglo transformado por la máquina que irá anulando el sabor local. Sin embargo, la fotografía estuvo ahí para convertirse en cómplice de la tarea histórica y completar, con su testimonio, el panorama del siglo.⁵³

Procuremos precisar: Las imágenes del ferrocarril estuvieron impregnadas con escenas en las que se expresaba la desigualdad que existía al interior de la sociedad decimonónica, una diferencia que se manifestaba no sólo en el grado de desarrollo y costumbres de los pueblos, sino en la representación que de ellos hacía la sociedad del momento. Sinónimo del poder y la velocidad, el tren —con sus formidables 80 km por hora—, por oposición se convierte en la prueba irrefutable de las formas de vida que estaba dejando atrás; tiempos que se ponen de manifiesto en sus imágenes y que la fotografía explota muy bien, testimoniando el acelerado proceso de cambio social y produciendo una serie de imágenes que conquistan la mentalidad de la época.

A partir de este momento las imágenes de trenes han estado repletas de evocaciones: curvas sugerentes de rieles que fragmentan el paisaje y se pierden a la distancia, máquinas relucientes que bañan la atmósfera con sus vapores blancos, paisajes exuberantes e ignotos, la “dinámica de la fugacidad” y la efímera alegría de los paseos en tren.⁵⁴ De todas los inventos producidos por el hombre la locomotora de vapor fue considerada como la más sugestiva: “la máquina mágica”, “la energía del vapor”, “el mecanismo más noble que ha inventado el hombre”. Dotada de tales atributos, sus imágenes provocaron una especie de fascinación y aventura que generó millones de pinturas, litografías, grabados y fotografías que se imprimieron en postales a finales de la última década del siglo.

⁵³Además de proporcionar una sensación total de veracidad, la fotografía, “viene a suplir el vacío de la comprensión en las fuentes escritas”, según plantea Eugenia Meyer en la “Introducción” al texto *Imagen histórica de la fotografía en México*, Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de Antropología, INAH, SEP, 1978, p. 8.

⁵⁴ Raymond Cogniat, “El Impresionismo. Rodín” en *Historia del arte*, México, Salvat Ediciones Mexicanas, 1979, tomo 10, p. 19.

El uso social que estas imágenes adquirieron por la difusión de las postales nos habla del papel de la fotografía durante el porfiriato, que ya empieza a consolidarse en el ocaso del siglo, y que le otorga un carácter propio que la empieza a diferenciar del resto de las manifestaciones pictóricas de la época. Los álbumes fotográficos que ilustraron las exploraciones, las postales que se imprimieron y difundieron por millares y los libros y guías ilustradas que durante la época se produjeron masivamente se constituyeron en

[...] una variedad de géneros que iba desde la crónica de viaje a estudios geográficos, agrícolas y mineros, así como compendios históricos que hacían culminar en el porfiriato el ciclo evolutivo de la nación, prospectos económicos e informes comerciales y financieros. Pero la forma consistía en una síntesis que actualizaba y apuntaba la nueva situación mexicana, poniendo de relieve el "Mexico as it is" contrapuesto al "Mexico as it was".⁵⁵

Y que utilizaron la fotografía como testimonio de la palabra y le abrieron las puertas para introducirse a otros ámbitos de la vida social. La fotografía adquirió una nueva dimensión al circular socialmente y su significado se amplió porque se empezó a utilizar para propagar y reforzar ideas, y

Fue en este periodo cuando sus usos y conceptos [de la fotografía] se diversificaron, debido a que las condiciones de orden y progreso facilitaron que los adelantos técnicos fotográficos se difundieran a lo largo del país con mayor prontitud.⁵⁶

Por otra parte, la representación del tren que la fotografía universalizó significó el acercamiento a geografías desconocidas que fueron promoviendo el paisaje como un recurso turístico del país dando paso a la era de los viajes del lujo y la comodidad, "al turismo que hizo accesibles todos los lugares de la tierra". Una nueva geografía nacional a la que se podía acceder por medio de las postales que se divulgaron ampliamente por

⁵⁵ Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁶ Judith de la Torre Rendón, "Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato" en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-nov., 1998, p. 343.

todo el mundo introduciendo la nueva experiencia “estética” de viajar en tren. La sociedad burguesa de la época —las damas distinguidas con sus mantillas de seda y bajo gruesas capas de polvos de arroz y los caballeros con sus levitas ajustadas con “rayas insolentes”, chalecos de moarés y cuellos almidonados— asiste con asombro a las rutas insospechadas que por primera vez le descubre el tren, estimulándola con la idea fantástica de la cercanía del mundo y de la hermandad que podía alcanzarse con el progreso. Se inaugura así, la época de los viajes dorados en ferrocarril.

Esta geografía desconocida, puesta de manifiesto por la cámara, y el turismo que promovió el tren, desataron la sed por la información del avance tecnológico y de la documentación histórica de su paso por el país confiriéndole a la fotografía de la época un carácter de tipo documental, capaz de incidir en la mentalidad y en el imaginario social de finales del siglo. No es casual que sus imágenes hayan pasado a formar parte de los estereotipos que hicieron famosos los paisajes mexicanos en el mundo. El tiempo del retrato estaba quedando atrás; ahora la imagen fotográfica posee una cualidad única: es sinónimo de la verdad porque puede comprobarse con los propios ojos del lector, y por ello es más elocuente que la palabra y garantiza su veracidad.

Este sentido de la documentación fotográfica ejerció un atractivo tan enorme que, desde entonces, la cámara ha desarrollado la virtud de ser un testigo fiel de los acontecimientos:

En todo el mundo los fotógrafos estaban registrando la historia cuando se producía, la apariencia de sitios alejados, que a menudo no habían sido siquiera explorados, con la gente que en ellos vivía, los “paisajes” familiares que los viajeros creían dignos de ver y recordar, y también los logros más recientes de la arquitectura y de la ingeniería.⁵⁷

Vale señalar que las características que revistió la fotografía en este periodo se derivaron tanto de su técnica como de las necesidades propias de la época, que no sólo

⁵⁷ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 85.

influyeron en sus avances, sino que fueron reflejo de una sociedad en plena revolución industrial que fincaba sus esperanzas en los progresos de la ciencia ya que:

En virtud de las leyes de la economía racionalizada, el mismo ser humano, con su trabajo, debía vivir cada vez más sometido a la máquina, fenómeno que también comprobamos en la historia de la fotografía. Esta entra entonces en una nueva fase que la llevará a adquirir los mismos rasgos de la sociedad.⁵⁸

El fotógrafo se encargará, ahora, de suministrar y transmitir las imágenes que había presenciado convirtiéndose en testigo de actualidad para relatar una historia con ellas y convirtiendo a la fotografía en “el medio objetivo para registrar lo real”⁵⁹ para comunicarlo a través de la prensa escrita; sin embargo, aun el medio no ha adquirido las características que años más tarde le darán la connotación al fotorreportaje. En estos momentos el fotógrafo todavía se debate entre ser un testigo fiel de los acontecimientos o recrear su propia visión del mundo,⁶⁰ porque

Utilizar la fotografía para dar testimonio de acontecimientos reales y transmitidos a través de la prensa es un hecho que parece adecuado a las posibilidades objetivas de la técnica fotográfica y a la definición de esta actividad.⁶¹

En tanto medio de comunicación la fotografía tuvo el acierto de brindar oportunidad en los episodios que retrató del tren. La rapidez del medio y el equipo más adaptable, que ya empezaba a utilizarse para la última década del siglo proporcionaron a sus representaciones cualidades particulares que nos permiten ubicar, por un lado, la relación que tuvo Scott con el mundo porfirista y, por el otro, caracterizar la producción realizada por los fotógrafos extranjeros —al ser ellos los principales

⁵⁸ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 47.

⁵⁹ Luc Boltansky, “La retórica de la figura” en Pierre Bourdieu, (ed.), *La fotografía un arte intermedio*, México, Editorial Nueva Imagen, 1989, p. 187.

⁶⁰ Raquel Tibol señala que para muchos teóricos de la fotografía, ésta fue descubierta por segunda vez cuando logró ser reproducida en un impreso y de esta manera alcanzar una divulgación masiva, en *Episodios fotográficos*, Libros de proceso, México, Editorial Esfuerzo, 1989, p. 17.

⁶¹ Luc Boltansky, *op. cit.*, p. 187.

artífices de la imagen con fines publicitarios— que la sociedad, ávida de estar al día en los adelantos de la época, atesoró, ya que

[La fotografía] sirvió para interesar, seducir y atraer al “turista”, colono eventual, capitalista seguro. Fueron publicadas numerosas series de vistas impresas, algunas de gran formato, tiradas en cientos de ejemplares y distribuidas en tiendas de artesanías, agencias de correo, librerías, tanto de México como en países extranjeros.⁶²

Estéticamente todos los fotógrafos extranjeros que realizaron fotografías de ferrocarriles en el país compartieron muchos rasgos: la capacidad para revelar la ambigüedad de la relación entre el mundo industrializado y el atraso de las sociedades rurales, la exuberancia del paisaje y el poderío de la naturaleza con un sentido de espacio y composición y la elección, en forma consistente, de puntos de vista diferentes para otorgar a los raíles o a los terraplenes un papel significativo para propagar el avance tecnológico de la nación. Imágenes que nos hablan, casi siempre, del esplendor de la naturaleza a la vez que nos advierten de la conquista tecnológica sobre el paisaje, como una preocupación importante por “situar a la imagen en el contexto de la naturaleza”; como una forma por exaltar “la conquista de la máquina”.⁶³

En las imágenes del ferrocarril encontramos retratadas, desde los tiempos de Francois Aubert, estas dos inclinaciones de la sociedad del siglo XIX en el país. En su fotografía del puente del Chiquigüite, unos personajes conversan animadamente frente a una construcción típica del trópico: una vivienda de palma y bajareque, situada en la parte inferior de la imagen, discordando evidentemente con la obra de ingeniería moderna, el famoso puente que se eleva por encima de la composición, añadiéndole a la escena un carácter temporal al presagiar la inminente invasión de los caminos de hierro en los lugares más recónditos de la nación. El contraste que se establece entre los dos

⁶² Olivier Debroye, *Fuga Mexicana*, p. 70.

⁶³ Uno de los conflictos inherentes a la representación del tren, como explica Leo Marx, es que pone en evidencia la contradicción entre naturaleza y tecnología, lo que a fin de cuentas representa el triunfo sobre la máquina, *op. cit.*, p. 12.

elementos advierte al espectador sobre la magnitud de tales construcciones en un país que pretende ponerse a la altura de los otros, siguiendo su ejemplo (foto 12).



12 Françoise Aubert, "El Puente del Chiquigüite", tomada de Aguilar Ochoa, 1996, p. 135

La figura humana, tal como se ha reseñado con anterioridad,⁶⁴ funge como una referencia de escala y proporción para atestiguar las dimensiones de las colosales obras de ingeniería que se estaban llevando a cabo y además, "agrega un elemento de nostalgia y pintoresquismo";⁶⁵ son más un "complemento del paisaje y de las

obras que una presencia en sí". Aunque de excelente calidad tonal, en ella no se aprecia aun al ferrocarril corriendo por los campos, probablemente porque la fotografía es de un momento anterior a la inauguración de la línea por el presidente Lerdo de Tejada, en 1873.⁶⁶

Me inclino a pensar que en la fotografía de ferrocarriles se pueden distinguir con claridad dos momentos de la presencia extranjera. Un primera etapa, en la que sobresalen las presencias de Abel Briquet y William Henry Jackson, fotógrafos

⁶⁴ Fausto Ramírez "Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro", *op. cit.*, p. 102 y Emma Yanes Rizo, *Los días del vapor*. México, Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, p. 109), por citar algunos.

⁶⁵ Una solución que según Beaumont Newhall (*op. cit.*, p. 54), se empezó a utilizar desde 1851, cuando Charles Melville incluyó una figura humana a su fotografía de la "Porte Rouge" en la catedral de Notre-Dame "no sólo para aportar una sensación de escala" sino para producir un toque romántico y pintoresco.

⁶⁶ Es importante señalar que si bien la totalidad de la línea se inauguró en esta fecha, desde 1857 se fueron inaugurando tramos de la ruta; algunos de ellos ya eran importantes para 1869 cuando Juárez inaugura la llegada del Ferrocarril de la capital a Puebla. Por lo tanto, ya era posible ver al ferrocarril corriendo por los campos, aunque tal vez faltaba, en efecto, convertirlo en experiencia pictórica, lo que ocurre claramente a partir de 1873, una vez que se tiene inaugurada la totalidad de la línea.

contratados por las compañías ferrocarrileras,⁶⁷ o que acompañaron a las expediciones que salieron a explorar las rutas, y una segunda, en la que —por más que los fotógrafos tuvieron nexos muy comprobados con los capitalistas e inversionistas americanos—⁶⁸ no se han descubierto a la fecha los vínculos que mantuvieron con estas compañías. Aunque la diferencia es sutil, también es cierto que incorporaron al tren en sus numerosas vistas, pero en un momento posterior a la construcción y tendido de las vías y más como un registro tomado durante sus recorridos por el territorio nacional en busca de motivos de interés, o cuando realizaban trabajos para la ilustración de guías y folletos promocionales, una práctica muy común de la época que reviste una importancia sustancial para nuestra investigación, por lo que lo trataremos en los capítulos 5 y 8, porque era un tema inevitable que no pudieron soslayar pero, sobre todo, porque representaba una necesidad de la prensa por testimoniar los avances tecnológicos para reforzar el discurso de bienestar promovido por el régimen;⁶⁹ destacan entre ellos, Charles Bourlingame Waite, Winfield Scott, Percy Cox y Carmichael.⁷⁰

⁶⁷ Ambos fotógrafos estuvieron contratados por las compañías ferrocarrileras, Briquet, por la compañía naviera francesa "Compaigne Maritime Trasatlantique" que probablemente tuviera nexos con la compañía de M. Lyons a la que se le había otorgado, en un principio, la concesión del tramo a Veracruz, y W.H. Jackson por la Compañía del Ferrocarril Central Mexicano, Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, pp. 70 y 72.

⁶⁸ Esta nueva oleada de fotógrafos extranjeros mantuvo nexos muy identificados con los inversionistas que llegaron con las compañías ferrocarrileras para iniciar todo tipo de negocios en el país; así tenemos que C.B. Waite, por ejemplo, estuvo relacionado con las compañías que invirtieron grandes capitales en la zona del golfo de México, especialmente en las plantaciones de hule, según refiere Francisco Montellano, en *C.B. Waite, fotógrafo*, Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX, Grijalbo, Conaculta, 1994, pp. 145-191; Scott estuvo relacionado con los inversionistas en la minería en Guanajuato y con las compañías deslindadoras en Michoacán, según la información que hemos localizado en varios números del revista *Modern Mexico*, y a Cox lo encontramos como secretario de la compañía "Isthmus Plantation Association de Mexico" en un anuncio publicado en la revista *Modern Mexico* en 1900; de Carmichael no encontramos ninguna referencia, pero como fue socio de Cox en el negocio de fotografía que tuvieron en la 1° de Independencia No. 4 de la ciudad de México, es muy posible que también tuviera alguna relación con los inversionistas de las plantaciones del sureste.

⁶⁹ No sabemos con exactitud las políticas de publicación de la prensa de la época, por lo que resulta difícil imaginar los términos y condiciones en los que se llevó a cabo la colaboración con los fotógrafos, o si existió un contrato laboral para la publicación de sus imágenes. Nos inclinamos a pensar que la colaboración consistió en contribuir con imágenes de actualidad y que la publicación de las imágenes quedaba a discreción de los editorialistas y, por consiguiente, al riesgo implícito que se publicaran sin los debidos créditos.

⁷⁰ Sus imágenes de trenes se publicaron en algunos periódicos y revistas de actualidad como el *Mundo Ilustrado* probablemente más por la necesidad de la prensa de ilustrar y testimoniar el estado de las construcciones que por el interés de las compañías ferrocarrileras. Por otra parte, Heladio Vera, en "La fotografía del ferrocarril en

La presencia, conocida y reseñada, de los principales precursores de las imágenes del ferrocarril, Abel Briquet y William Henry Jackson desde 1883;⁷¹ es una muestra de lo que la fotografía de trenes trabajaría a lo largo de las próximas décadas. Sus imágenes pueden calificarse, por lo tanto, como las referencias obligadas a las que sus contemporáneos recurrieron para construir una nueva iconografía. En todos ellos es evidente una predilección por ciertos elementos de las construcciones, por ejemplo, las vías, los puentes o los túneles (foto 13), lo cual pareciera lógico para la primera generación de fotógrafos que tuvo que dar cuenta de la magnitud de las obras sugestionando el ánimo del espectador al insinuar los retos que significó construir estructuras de tales dimensiones “Las dificultades que los técnicos tuvieron que vencer; la fragosidad del terreno, la hondura pavorosa



13. Anónima, BNAH, álbum 1036, núm. 269.

México”, en *Los días del vapor* de Emma Yanes Rizo, p. 221, clasifica a éstos y otros fotógrafos según las compañías ferrocarrileras, así tenemos para el Ferrocarril Mexicano a Briquet, en el Central a Waite, en el Nacional Mexicano, a Briquet, Jackson y Waite, en el Interoceánico a Waite y Carmichael y en el de Tehuantepec a Waite y, posteriormente Casasola; sin embargo, esta clasificación, evidentemente incompleta, no nos informa sobre la relación laboral que pudieron mantener con las compañías ferrocarrileras; más bien pareciera que la clasificación se adecuó al material que resguarda en su acervo la Fototeca de Pachuca, por lo que presenta los errores y omisiones propios de quien no ha consultado otros archivos y fuentes de primera mano. Tal es el caso de las imágenes de Scott, que el autor no contempla en ninguna de las compañías ferrocarrileras, pero del que nosotros hemos localizado, al menos dos imágenes firmadas por él, una del ferrocarril de Tehuantepec y la otra del tramo del Ferrocarril Central en Silao, donde se celebra una fiesta popular al lado de las vías que el mencionado texto publica en la segunda guarda con los créditos de Waite, ambas imágenes se encuentran en el archivo fotográfico de Condumex.

⁷¹ Bien es cierto que desde los tiempos de Aubert se habían registrado algunas imágenes de los ferrocarriles y, tal parece que para la ilustración del álbum de *La Historia del Ferrocarril Mexicano* de Baz y Gallo en 1874, se utilizaron fotografías para realizar las litografías que lo ilustran, como lo apunta en su estudio Fausto Ramírez, “Signos de Modernidad en la obra de Casimiro Castro”, *op. cit.*, p. 100) ya que en muchas de ellas se refleja “esa doble impresión de azar calculado y de congelación del tiempo, propia del encuadre fotográfico”; por lo que es muy probable que algunas hayan sido elaboradas por Aubert; desafortunadamente el hecho no ha quedado explícitamente registrado.

de las barrancas, la empinada pendiente de las cuestras⁷², que incidieron en la mentalidad de la época al sembrar la incertidumbre de que ellas no hubieran sido posibles sin la ayuda extranjera. Por ello y sin que fuera su propósito, terminaron por confirmar el discurso ideológico del régimen.

Briquet, fotógrafo francés, que se encontraba en el país desde las fechas iniciales del registro de la construcción de las líneas⁷³ dedicó buena parte de sus tomas al proceso de la construcción y a testimoniar el avance de los trabajos de exploración y construcción del ferrocarril (foto 14). En la biblioteca del Museo de Antropología e Historia se conservan varios álbumes que éste fotógrafo⁷⁴ realizó sobre vistas de la ciudad de México, diferentes estados de la República y tipos mexicanos en los que aparecen algunas de las imágenes



14. Abel Briquet, "Sin título", tomado de Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, p. 59.

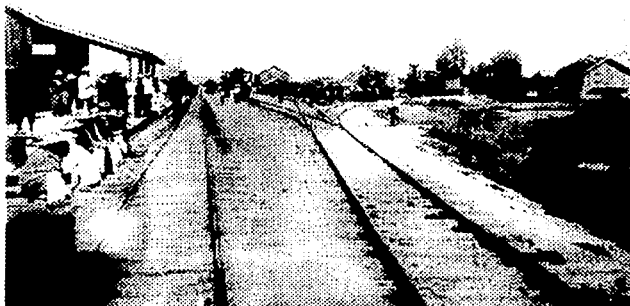
⁷² Fausto Ramírez, "Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro", *op. cit.*, p. 99.

⁷³ Aunque Judith Hancock de Sandoval ubica la presencia de Briquet hacia 1890 en "Cien años de fotografía en México (Norteamericanos, europeos y japoneses)" p. 1, al estudiar sus imágenes, nos parece que su presencia es más representativa de los trabajos iniciales de exploración y construcción de las vías, por lo que creemos, al igual que Olivier Debroise (*op. cit.*, p. 72), que su presencia en el país ya se había registrado en 1883; incluso éste autor publica una imagen realizada por Briquet con motivo de la inauguración del teléfono, perteneciente a la Colección Fundación Cultural Televisa, A.C. con fecha, que él considera cerca de 1883.

⁷⁴ Los álbumes catalogados con los números 1072 y 1073, ostentan numerosas vistas de las estaciones y las vías del ferrocarril, aunque, al parecer la recopilación intentaba ser más un catálogo de vistas y tipos mexicanos, ya que en ellos se incluyen vistas de mercados, charros, y escenas típicas de diferentes ciudades de la República que probablemente sean copia de los dos álbumes que se encuentran en la biblioteca Bancroft de la Universidad de Berkeley, en California, que consignan el mencionado trabajo de Hancock de Sandoval.

que consignó para las compañías ferrocarrileras.⁷⁵ Sus fotografías, muestran claramente su intención por documentar los trabajos de construcción de las obras de levantamiento en los puentes y las vías, y en ocasiones también, algunos empleados. Aunque con ellas realizó un minucioso y realista reconocimiento, la presencia humana es muy esporádica. Como bien señala Debroise, Briquet se mostró muy interesado por recrear el contraste entre el México moderno y el atraso; a él se debe el primer reportaje de la modernización de la colonia Juárez.⁷⁶

William Henry Jackson, por su parte, expertó en la fotografía de exploración y uno de los iniciadores de la fotografía de paisaje en los Estados Unidos, desde una época muy temprana —en 1867 se unió a los grupos semimilitares de las expediciones gubernamentales de reconocimiento en el paralelo 40 y, posteriormente, a los grupos de la exploración de los territorios



15. W. H. Jackson, *Aaimhan*, tomado de O. Debroise, 1994, p. 70

del oeste y del Ferrocarril Union Pacific —⁷⁷ fue contratado en nuestro país por la Compañía del Ferrocarril Central, en 1883⁷⁸ para “acompañar el viaje inaugural del tren entre ciudad Juárez y México y preparar una carpeta de fotografías publicitarias”. Una

⁷⁵ Como se ha referido anteriormente, Briquet llegó al país contratado por una compañía naviera francesa para fotografiar el estado de los puertos que utilizaba dicha empresa, por lo que no resulta extraño que también fotografiara varios puntos del tramo de la línea de Veracruz que se le habían concesionado al ingeniero M. Lyons, tales como el puente de Weimer, el de Metlac, el de la Joya y el del Chiquigüite; Ferrocarriles Nacionales de México, p. 9.

⁷⁶ Olivier Debroise, *Fuga Mexicana*, p. 72.

⁷⁷ Weston Naef, *op. cit.*, p. 48 y Elizabeth Lindquist-Cock en *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839-1880*, Tesis doctoral en Historia del Arte, New York, Garland Publishing, Inc., 1977, pp. 131 y 132.

⁷⁸ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 71.

fotografía suya publicada en el texto de Debroise⁷⁹ (foto 15), nos muestra la estación de Acámbaro tomada desde un punto frontal, tan bajo que acentúa las vías del tren y las despliega como un magnífico abanico metálico, a partir del cual se distribuyen las masas de la composición en dos áreas perfectamente equilibradas, convirtiéndolas en el eje de la escena, como si de ellas emanara un poder para evidenciar la omnipotencia mecánica de los nuevos caminos de hierro y que el fotógrafo utiliza para proponer una nueva aproximación a las vistas del tren.⁸⁰

Tanto en Briquet como en Jackson encontramos las pautas que seguirían los fotógrafos del decenio siguiente:

La triple unidad del paisaje fotográfico induce a trabajar con base en juegos de contrarios. [Jackson] buscó este tipo de efectos al presentar la naturaleza virgen, un paisaje exótico o elementos de arquitectura colonial en contraste con las modernas vías de comunicación, las negras máquinas deformes, por decirlo churriguerescas, que empezaban a invadir el paisaje.⁸¹

La colección de Francis Carpenter —que se localiza en el Departamento de Impresos y Fotografía de la Biblioteca del Congreso, en Washington— contiene numerosas fotografías de México, muchas de las cuales son de Jackson y sus viajes por el país⁸²—aunque, curiosamente, no se encuentra ninguna de su trabajo en las compañías ferrocarrileras— nos muestran una gran variedad de temas que, aunque ya venían siendo utilizados como “episodios” en la pintura de paisaje de Landesio y su escuela desde los años 50, la fotografía los utiliza como elementos, ya no del entorno de un paisaje para contar una historia, sino como el motivo principal de su representación, tal es el caso de las escenas tan socorridas de las mujeres lavando en los ríos, los retratos

⁷⁹ *Ibid.* p. 70.

⁸⁰ Fausto Ramírez, en “El arte del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 1223.

⁸¹ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 71.

⁸² En la colección se encuentran además de las fotografías de Jackson, imágenes de la compañía de Homer Scott con fotografías de Harry Blumenthal, W. H. Home y Karl Halm, entre otros, e incluso de Hugo Brehme; hay también algunas imágenes de C. B. Waite y de Winfield Scott, aunque las de este último, a pesar de presentar su firma, aparecen con el *copyright* realizado tanto por Waite como por H. Scott, lo que indudablemente ha inducido a las incorrecciones que sobre su nombre y sus imágenes hemos referido en la Introducción.

de personajes rurales al lado de una fuente⁸³ o al lado de magueyes imponentes; los personajes típicos, las pulquerías y, por supuesto, los burros (símbolos de la rusticidad del transporte en las regiones de la provincia mexicana) que nos remiten a las fotografías, que en años posteriores realizaría la nueva generación de fotógrafos extranjeros, especialmente Waite y Scott.

De esta primera etapa existen, seguramente, muchísimas fotografías que todavía no han visto la luz pública o que se encuentran en los archivos catalogadas bajo otros



16. Anónima, BNAH, álbum 1034, núm. 2143.

autores (foto 16). Nos parece que este hecho merece la atención de otros investigadores que profundicen con más detalle los aspectos de este periodo apenas reseñado por los estudios históricos de la fotografía. Las imágenes continúan aguardando el tiempo en que nuevas miradas descubran sus secretos. Para los fines de nuestra investigación nos basta con señalar que ellas sirvieron como antecedentes para las nuevas generaciones de fotógrafos que llegaron con la "sed inversionista" de la década de los noventa del siglo antepasado y que sobre sus planteamientos gráficos se desarrollaron series muy completas que hoy, nos permiten recrear el momento social y cultural de México en los albores del siglo XX, porque se han convertido en la memoria de la época.

⁸³ Vale la pena destacar que esta fotografía, aunque aparece registrada por la Compañía *The Detroit Publishing Co.*, encargada de la publicación de las fotografías de Jackson, fue publicada posteriormente, en la edición semanal del *Mexican Herald*, en 1908 como perteneciente a Percy Cox, lo que nos advierte sobre las prácticas de publicación de la prensa de la época. A este respecto Beaumont Newhall (*op. cit.* p. 105) menciona que Jackson emprendió en 1893 una empresa comercial con vistas a la reproducción de postales la *W. H. Jackson Photograph and Publishing Company* en Denver y que en 1897 se fusionó con la *Detroit Co.* y le transfirió todo su inventario de negativos por lo que a decir del mismo historiador, es muy difícil saber cuáles de "entre las miles de fotografías marcadas por Jackson and Co., son las que verdaderamente fueron ejecutadas por él mismo".

Muy pocas son, sin embargo, las imágenes que los fotógrafos tomaron de las actividades en el ferrocarril, tampoco realizaron una historia de la magnitud de los trabajos y dificultades a las que debieron enfrentarse los trabajadores de las vías.⁸⁴ Más bien, el fotógrafo se dedicó a testimoniar los avances de la conquista del tren y fue dejando un registro de las novedades modernizadoras del país. Aun no había llegado el tiempo en que la presencia obrera fuera un motivo de interés para el ojo de vidrio de la cámara; faltaba que el país viviera las dramáticas huelgas de Río Blanco y Cananea para que su presencia se convirtiera en objetivo del lente del fotógrafo. De hecho, como señala Aurelio de los Reyes, la cámara en esta época se caracterizó por evitar "todo aquello que dejara sabor amargo".⁸⁵

Fueron tiempos muy atareados para los fotógrafos que debieron cumplir con la agenda del registro de las construcciones y, además, darse tiempo para advertirnos acerca de sus propias ideas sobre la realidad del país y dejarnos constancia del esfuerzo heroico que tantos hombres anónimos debieron realizar para levantar "obras de arte" como el puente de Metlac, el cual fue fotografiado desde la primera época de las exploraciones de la ruta ya que desde entonces representó una obra colosal de ingeniería "no sólo por su altura tan elevada sino porque se tuvo que construir en curva" y, como nos dice Figueroa Doménech:

[el ferrocarril] Sobre viaductos de vertiginosa altura atraviesa quebradas; por medio de rapidísimas curvas escala montañas y cuando algún cerro colosal de entrañas graníticas se le opone al ascenso, parece enfurecerse y penetra como proyectil en el pecho gigante para salir por su espalda entre nubes de humo y dando espantosos resoplidos.⁸⁶

⁸⁴ Incluso Olivier Debroise consigna el hecho de que Abel Briquet "obligó a posar a los obreros de la construcción entre los rieles en actitudes estereotipadas y hasta cierto punto cómicas", (*Fuga mexicana*, p. 73), lo que también es evidente en algunas láminas del álbum del ferrocarril de Báez y Gallo.

⁸⁵ Aurelio de los Reyes "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados" en *Arte Mexicano*, México, SEP, Salvat, 1986, tomo 12, p. 1808.

⁸⁶ J. Figueroa Doménech, *op. cit.*, p. 227.

Tal parece que esta obra de ingeniería maravilló a los fotógrafos de su tiempo tanto como a los grabadores y pintores: enormes soportes de concreto sostienen una estructura de acero que se levanta un poco más de 100 metros para sostener las vías y unir los dos puntos de la barranca (foto 17); una vista impresionante que el tren debía franquear y que se convirtió en tópico ponderado desde antes de la publicación del álbum de Baz y Gallo; como lo atestiguan las palabras que Justo Sierra le dedica en el siguiente pasaje publicado en el periódico *El Renacimiento*:



17. Anónima, BNAH, álbum 1034, num. 2146.

[...] descende el tren por entre plataneros y mangüeros, los plantíos de tabaco, los cañaverales y multitud de orquídeas..., esa muchedumbre de pájaros que parecen flores que vuelan... de improviso se presenta un abismo, una enorme solución de continuidad: la barranca de Metlac. En el borde horizontes de montañas, pavimentos de verdura, caminos que serpentean por entre rocas y cadenas de montañas..., la naturaleza es magnífica en derredor de esa gruta del suelo, las lianas colgando de los árboles bajan agarrándose de los manelones arenosos, el reptil de la vegetación desempeña allí funciones fraternales. Pero un tren de vapor no puede ni con mucho hacer lo que las lianas. El tren tiene que salvar la barranca. Un día de estos se agruparán muchos hombres al fondo del abismo, y a poco se levantarán de entre ellos algunos enormes cimientos de cantería, sobre los cimientos gruesos postes y ligaduras de fierro; luego en que esos gigantes de 100 metros de altura se den las manos, la locomotora pasará como una exhalación, por sobre las profundidades de la barranca, el silbido de esa águila, y el carbón de piedra, ese incienso de la industria humana, dejará su rastro, semejante a una nube en el cielo tranquilo de Metlac.⁸⁷

⁸⁷ *El Renacimiento*, 1869, p. 395.

La segunda generación, se mostró más interesada por destacar una relación con el entorno y la atmósfera que envolvía los paisajes del tren con su gente y, aunque aprovecharon los pasos trazados por la gráfica del momento con algunas de sus imágenes, intentaron recrear su propia visión de los acontecimientos entrelazados con ciertas anécdotas personales para proponer una nueva aproximación a las vistas del ferrocarril. Las imágenes de trenes recorriendo los campos, trabajadas en años anteriores por Casimiro Castro y Velasco, debieron influir poderosamente en su mirada extranjera: ya no era necesario fijar la atención en los atributos visuales del tren, en sus estructuras de fierro o en sus enormes ruedas “devoradoras de distancias”, elogiadas gloriosamente en el *Citlaltépetl* o el *Meluc* de Velasco, ni tampoco recurrir a las panorámicas “cuidadosamente seleccionadas y dispuestas” de Castro.⁸⁸ Ya lo había hecho la pintura y la litografía; ahora el fotógrafo podía recrear lo que a ambos lados de la vía quedaba oculto: el atraso de los campesinos, la pobreza de las clases indígenas del medio rural; paisajes y personajes circunscritos por el paso del tren y de su marcha inexorable hacia el porvenir. La modernidad se abordó de manera diferente: apreciando las cosas ordinarias en su belleza (foto 18).



18. W. Scott, *Torrón and Lerdo Connected by Electric Car*, MM, marzo, 1902.

⁸⁸ Fausto Ramírez, “Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro”, *op. cit.*, p. 100.

Son características de este momento las imágenes que utilizan el espacio del tren como punto de reunión: vías, estaciones, pueblos pintorescos enmarcados por los rieles que corren en paralelo al plano de la cámara o que se pierden en las entrañas de la tierra; a veces frontales (foto 19), para que las vías del primer plano nos traigan en un momento próximo al tren, cara a cara con la cámara; otras veces laterales (foto 20), con curvas sugerentes que dirigen la vista hasta perderse en el horizonte o entre cadenas de



19. W. Scott, *Cafetal*, FINAH, núm. de inv. 121295.



20. W. Scott, *Alta luz Mexican Y'eneng RR.*, FINAH, núm. de inv. 120637.

montañas. Poblaciones fragmentadas por los nuevos caminos de hierro, el indio en medio de la naturaleza, incorrupto, y evidenciando la historia pasada de las civilizaciones industriales.



21. W. Scott, *Carrera de caballos rumbo a Guanajuato*, tomado de E. Yanes Rizo, 1994, p. 147.

Scott fue reconociendo con su cámara el trayecto del ferrocarril en sus diferentes rutas: fotografió los consabidos temas de viaductos, vías, cañones, estaciones y, sobre todo, vistas familiares del desarrollo de la tecnología en las poblaciones rurales. Sin embargo, es notable en sus imágenes el tratamiento del tren con gente a su alrededor (foto 21); un

asunto poco tratado por la gráfica de la época y que en él adquiere casi un hábito: la avalancha continua de pasajeros, la alegre agitación de los viajeros, el clamor de una muchedumbre anónima festejando sobre las vías del tren. El nuevo sujeto totalmente incorporado a la vida cotidiana de pueblos que lo reciben jubilosos y que Scott incluyó en varias de sus vistas para recrear eventos populares y festejos en los que la comunidad, prácticamente, se apropiaba de las vías.

Situación que reviste un carácter particular en la mirada de un extranjero, ya que, como señala Fausto Ramírez “semejante actitud asimilativa contrasta significativamente



22. W. Scott, *Carrying a Figure of Saint Through the Fields at the Time of Corn Plant*, MM, octubre, 1901.

con el papel que los indios asumen en las imágenes relativas a la expansión del ferrocarril en los Estados Unidos”.⁸⁹ Y que apreciamos en la imagen titulada por la revista “Cargando un santo por el campo en tiempo de la cosecha del maíz” (foto 22) en la que un grupo de campesinos en procesión, festeja en medio del camino de hierro. Las vías utilizadas como el punto nodal de la composición sobre el cual se disponen literalmente los personajes, cobran significado en la imagen porque le sirven al fotógrafo para resaltar las cualidades ambivalentes del progreso. Es obvio que la

⁸⁹ Fausto Ramírez, “Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro”, *op. cit.*, p. 104.

comunidad ha preferido utilizar el nuevo camino para acortar su desplazamiento, pero el contraste que se establece entre uno y otro elemento es tan poderoso que hace inevitable el juego de asociaciones entre la modernidad impulsada por el régimen y entre la pobreza inherente al subdesarrollo.

Sin embargo, y a pesar de que su mirada no difiere a grandes rasgos de la de sus antecesores, nos encontramos con un gusto muy particular por incorporar la presencia humana en sus instantáneas; ya no simplemente como una referencia de escala o de proporción para que el observador concluya las dimensiones de una imagen, sino que la figura tiene un lugar propio dentro del espacio compositivo de la toma, como si se hubiera elaborado para yuxtaponer los elementos, tal como lo comprobamos en *Melita Bridge*, en la que el famosísimo viaducto es tomado desde un nuevo punto de vista (foto 23).

Ya no interesa mostrar la magnitud de la obra tantas veces elogiada,



ahora él incorpora la construcción como un elemento más del paisaje y lo oportuno de su disparo es incluir la figura del campesino, personaje característico de tierra caliente, con su jorongo en los hombros que, de espaldas a nosotros, observa embelesado la grandiosidad de la ingeniería humana. La figura del campesino dimensionada por la belleza del paisaje y el humo blanco del tren entre la exuberante vegetación, y arremolinándose cautivadoramente hacia el aire tranquilo del cuadro, completan una imagen de belleza casi perfecta.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lo que más nos sorprende de su mirada es esta inclusión de la figura humana como protagonista de la escena, como sujeto activo a partir del cual se compone la



24. W. Scott, *On the Train*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGEN.

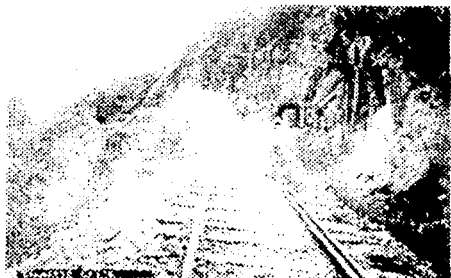
imagen. Una presencia poética enmarcada por el paso del tren: (foto 24) campesinos perfectamente circunscritos por unas vías que envuelven la composición hasta perderse en la inmensidad de un paisaje lujurioso, sugiriéndole al espectador una serie de asociaciones sobre las bondades de la naturaleza y las

formas primigenias de la vida. Enamorado de los viajes en tren, Scott tuvo la posibilidad para reexaminarse a través de un mundo diferente, que se le antoja cargado de símbolos y que lo impulsará a viajar en el tiempo y en el espacio para intentar comprenderlo. Con él nos encontramos ante una mirada extranjera que supo posarse sobre una realidad que reconoció en su singularidad y a la que aprendió a amar.

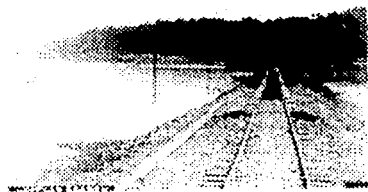
Conviene señalar, sin embargo, que en muchas de sus fotografías encontramos propiedades extranjeras que retrató en varias ocasiones, como las del Río Tamasopo, en San Luis Potosí, que perteneció a la compañía americana *Río Tamasopo Sugar Co.*, de Indianápolis (foto 25)⁹⁰ y descubrimos recorridos que atraviesan ríos y lagunas, compañeros amistosos en la ruta del Interoceánico hacia Acapulco, pasando por las riberas del Balsas, o en la de la línea de Guadalajara, por Zapotlán y la Barca donde registró las corrientes de agua que en un posible futuro, pudieran utilizarse como fuerza motriz (foto 26). Tal parece que su deseo fuera no solamente mostrar la generosidad de

⁹⁰ *Modern Mexico*, diciembre de 1902.

las tierras que atraviesa el tren para testimoniar su acceso, sino y sobre todo, evidenciar las posibilidades prometedoras de una eventual inversión en ellas,⁹¹ ya que como refiere



25. W. Scott, *Tamasopo, S.L.P.*, FENAFI, núm. de inv. 465665.



26. W. Scott, *Zapotlan Branch*, FENAFI, núm. de inv. 465507

un folleto promocional de la Compañía del Ferrocarril Central: "A lo largo de estas líneas descansan los miles (deberíamos decir millones quizás) de acres de tierras fecundas ahora improductivas porque están sin usar".⁹²

Por otro lado, resulta interesante comprobar el estado del avance técnico del equipo fotográfico, ya que durante esta primera época, el fotógrafo debió contentarse con planos y vistas frontales, pues el uso del tripicé debió impedirle explorar ángulos elevados o en picada, tan corrientes en nuestra época debido a la miniaturización del equipo y a las facilidades de operación de cámaras más ligeras. Ya que hasta el inicio del nuevo siglo los avances técnicos se orientaron a desarrollar objetivos que cubrieran un mayor campo de visión y con buena nitidez, que no en manejar grandes aberturas de diafragma,⁹³ la mayoría de las fotografías de Scott incluyen tanto los elementos del primer plano como los del fondo con igual definición; efecto que supo aprovechar para dotar a sus imágenes de un sentido temporal y de contraste que se hace especialmente

⁹¹ No hay que olvidar que las concesiones otorgadas por el gobierno a las compañías extranjeras les cedían, para su explotación, una franja a cada lado de las vías y, una vez tendidas se podían vender las tierras colindantes, por lo que es muy probable que Scott tuviera relaciones con las compañías americanas dedicadas a la venta de estos terrenos y que sus imágenes tuvieran la función de proporcionar información sobre los recursos naturales que estas propiedades podían ofrecer a los futuros inversionistas.

⁹² *Facts and Figures about Mexico and her Great Railroad: The Mexican Central*, Bureau of Information of the Mexican Central Railway Co. Limited, México, 1897, p. 7. (Traducción mía).

⁹³ "Historia del objetivo" en *Enciclopedia Focal de la Fotografía*, Barcelona, Editorial Omega, tomo II, pp. 114-118.

patente en la *Estación de Cuautla* al hacer coincidir, en el mismo plano de la imagen, la antigua estructura colonial de la iglesia con sus enormes cúpulas, y la moderna construcción de la estación con la máquina estacionada en las vías (foto 27); así como en *Querétaro* imagen con una nota profundamente



27. W. Scott, *Cuautla*, FINAH, núm. de inv. 121618

discordante del ferrocarril al centro de la composición, que parece penetrar violentamente la sólida estructura de piedra del famoso acueducto con sus arcos, que se pierden rítmicamente a la distancia (foto 28).

La posibilidad de viajar grandes distancias en tren es otra de las confirmaciones del registro de Scott; atestiguan la crónica del viaje emprendida por los ferrocarriles. En un lapso de tan sólo dos años logró reunir “la colección más grande y completa de vistas del país y de su vida” como reza en los anuncios que desde enero de 1897



28. W. Scott, *Querétaro*, FINAH, núm. de inv. 46560.

publicó en las páginas de la revista *Modern Mexico*. Sus imágenes realizadas a lo largo de su estancia en el país nos van confirmando el proceso de modernización operado en los territorios nacionales y nos hablan de una época y un momento del uso de la imagen fotográfica en particular. Gracias a ella el público de la época pudo hacerse una idea bastante exacta de lo que significó la conquista del tren, no siempre armónica.

Cuando la luz de la locomotora llegó a las principales ciudades del país, con ella llegó también la cámara de Scott, ya que: “la imagen fotográfica llevó un registro no sólo de los nuevos edificios públicos, sino de sus proyectos, su proceso de construcción y su inauguración”.⁹⁴ Utilizando las nuevas rutas abiertas por el ferrocarril recorrió, prácticamente toda la República dejando constancia de sus registros fotográficos por los estados de Jalisco, Puebla, Aguascalientes, Guanajuato (donde viviría por un corto periodo), Guerrero, Michoacán, Colima, Veracruz y Jalapa —“el mordisco del Edén, como la llamara Brantz Meyer —, Coahuila, Morelos, Tamaulipas, San Luis Potosí, Chihuahua y Guadalajara, donde fijará su residencia a orillas de la laguna de Chapala, y por supuesto la capital con sus pintorescos alrededores en el estado de México.

Al estar en continuo movimiento acompañando a las vías del ferrocarril se buscó el tiempo suficiente para fotografiar la ciudad y así pudo registrar el esplendor arquitectónico de las principales capitales de los estados de la República, sus monumentos y sus edificios importantes ya que en este momento: “se intentó dar a las ciudades una imagen de pujante progreso a la altura de los admirados prototipos extranjeros”,⁹⁵ haciéndonos conscientes de la metamorfosis que sufrió el país a consecuencia del transporte y los nuevos medios de comunicación. Por ello, sus imágenes también son testigos de las transformaciones en la arquitectura y el embellecimiento de las ciudades propuesto por el gobierno de Díaz: los trazos afrancesados de las construcciones y las mejoras en las capitales de los estados son registrados por la cámara de Scott.

En *El Mundo Ilustrado* se publicó un reportaje suyo, con motivo de la prolongación de la línea de Colima a Manzanillo en “la ruta” del Central, que realizara durante febrero de 1908.⁹⁶ Bajo el encabezado de “una nueva vía interoceánica” el semanario prometía la culminación de una obra “de importancia indiscutible”, que

⁹⁴ Claudia Negrete, “Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas” en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 3, núm. 7, 1999, p. 7.

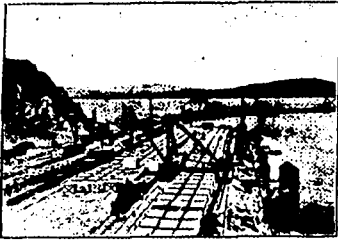
⁹⁵ Fausto Ramírez, en “El arte del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 1233.

⁹⁶ *El Mundo Ilustrado*, febrero 9 de 1908.

pondría en contacto, por una parte a Guadalajara con Manzanillo y por la otra, a la capital con Tampico, para antes “de que México celebrara el primer centenario de su Independencia”. Es un registro completo que nos permite apreciar su sentido de la documentación fotográfica: puntos generales hasta llegar al detalle de la aproximación para ofrecer una crónica de los trabajos de construcción del puerto y de las vías.

El reportaje ilustrado con 12 fotografías de excelente factura conforman una serie completa de las obras de construcción y nos muestran con lujo de detalles el levantamiento del malecón y el rompeolas, así como las obras del canal “de ventanas”—para comunicar la laguna de Cuyutlán con las aguas del océano—, con los que se esperaba “ofrecer una bahía perfectamente protegida para las embarcaciones”. Este es, tal vez, el último registro que Scott realizó sobre la penetración del tren en los territorios nacionales y, cosa rara, los créditos de la publicación se encuentran debidamente registrados. En ellas se aprecian puntos de vista más contemporáneos, probablemente porque en estas fechas ya debía contar con un equipo más compacto y ligero que le permitió desplazarse libremente alrededor del motivo, eliminando puntos poco interesantes o que le restaran valor y aprovecharan al máximo el espacio para tomar detalles y explorar diferentes ángulos de los motivos: laterales, frontales, bajos e incluso altos, con los que pudo explayarse y mostrar bloques de piedra para el rompeolas, la maquinaria moderna para las excavaciones, el malecón, el puerto, para construir imágenes fuertes y claras que pusieron de manifiesto una nueva época (fig. 7).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Manzanillo. - Pista de construcción de vías de cemento.



Manzanillo. - Vista de piedra para el Ranquilar.

Una nueva vía interoceánica

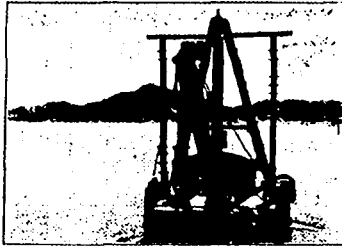
Otra parte de la obra quedará terminada este año. - El puerto de Manzanillo. - Obras de saneamiento y defensa.

Antes de que México celebre el primer centenario de su independencia, una nueva obra de importancia indiscutible para su desarrollo comercial e industrial, habrá sido inaugurada, con relación al proyecto de unir el puerto de Tampico, en el Golfo de México, con el puerto de Manzanillo, en las costas del Pacífico.

La magnífica cuenta ya con una vía interoceánica, abierta al tráfico mundial, la de Tehuantepec, y el establecimiento de los dos nuevos sistemas del Centro que deben poner en contacto, por una parte, a Guadalupe con Manzanillo, y por otra a la bahía de Tampico, en el Golfo, a no ser que se realice una obra que hace tiempo perdura en el gobierno, y que todos esperan ver si la mayor actividad realizada el año de la vía ferroviaria, hará posible que se formen entre los puertos que el tiempo de nuestra caudex, a su actividad.



Manzanillo. - Obras de saneamiento y defensa.



Manzanillo. - Grúa para la construcción del Ranquilar.

Para el próximo mes de septiembre, habrá quedado concluido en toda su extensión el tramo de la línea construido entre Tuxpan (Jalisco) y Colima, terminando la sección para más fácil los trabajos de adaptación y reparación de la antigua vía tendida entre estas últimas ciudades y Manzanillo. Las obras de Ingeniería, que se practican en el terreno mencionado, han sido costosas, más de cinco millones de pesos se invertirán en la construcción, en los trabajos en el tendido de rieles, así como en la construcción de puentes y en la apertura de túneles. El camino será, sin duda, el más importante del país, por el gran número de zonas y zonas que cubren.

El puente mayor de la línea tendrá una extensión de quinientos metros y siete metros.

No de jamos, el futuro del ferrocarril que así próximo a ponerse en comunicación directa con el Pacífico, de la que se ha hecho mención de las grandes obras de saneamiento y defensa de Manzanillo, que se llevan a cabo con toda actividad por el capitán H. R. Roca, y que se han estado, seguramente, sus obras, como lo sea la línea ferroviaria.

El proyecto para el mejoramiento de Manzanillo comprende la construcción de un muelle, y de un rompeolas, que ofrecen a las embarcaciones una bella y perfecta protección, el dragado del lugar en que se encuentran, para establecer el fondeadero, para lograr una profunda y suficiente agua, que a su vez, las muelle los trabajos de mayor calidad, y la apertura de un canal de navegación, que comunicará la bahía de Guaymas con el océano. Esta canalización por objeto libre a Manzanillo de una de las causas principales de insalubridad, la necesidad parcial de la industria la zona durante determinadas épocas del año, que sea como consecuencia directa la muerte de millones de animales que en este tipo, y cuyos despojos influyen en la atmósfera, acrecentando el vectorial epidemia que han alcanzado en distintas épocas las mismas proporciones. Al respecto



Muelle de Manzanillo.



Una parte de Manzanillo.

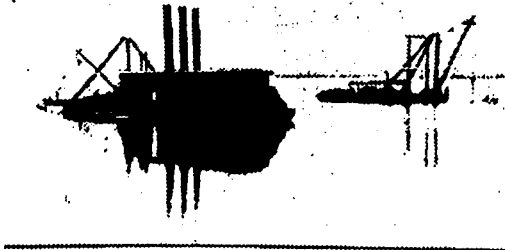
1908. 2008

Fig. 7. Página del reportaje de Scott sobre el ferrocarril de Manzanillo, *El mundo ilustrado*, 1908.

Incluso se permite la recreación pictórica al incluir una imagen de las *Drags*, en un mar de plata y con la tenue luz de un sol que se oculta. A contraluz las estructuras metálicas proyectan su sombra hacia adelante formando un reflejo en las tranquilas aguas. El bajo contraste de la escena le confiere una atmósfera que gana en plasticidad al registrar únicamente la forma y su silueta pero sin destacar sus detalles, en una interpretación claramente subjetiva (foto 29).

En este apartado hemos procurado reunir las circunstancias y los hechos que nos han llevado a confirmar que la fotografía de esta época también fue un medio para descubrir la realidad. La fidelidad documental y la información publicada por la prensa

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Idanzenillo. — Dragas para el sonido del Puerto. (Fot. Scott.)

29. W. Scott, *Dragas*, tomado de *El Mundo Ilustrado*, 1908.

escrita le añadieron a sus imágenes, como hemos referido, un valor social derivado de la información ilustrada que ayudó a ampliar la experiencia del lector ante la realidad y le orientó su opinión, como lo confirmamos en las siguientes palabras de uno de los redactores de la época:

La información gráfica, la enseñanza objetiva por medio de la imagen fiel y la exacta reproducción de personas, cosas y sucesos, ha tomado un vuelo inmenso con los progresos de la fotografía y el grabado.

Gracias a ellos puede decirse que hay un objetivo frente a cada rincón del mundo, que todo personaje ilustre y todo acontecimiento importante pasa al alcance de ese ojo penetrante, escudriñador e indiscreto que todo lo percibe y todo lo revela, que todo lo anota y todo lo divulga y que es capaz de sorprender las ostentaciones de la plaza pública como los secretos de la alcoba y del gabinete diplomático.

A la narración pura y simple de antaño, a la descripción esencialmente analítica y en consecuencia monótona y fría, la instantánea ha sustituido la imagen real, viva, sintética. El cuadro ha reemplazado al libro y quién sabe si “aquello acabará por matar a éste”.⁹⁷

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁹⁷ “El Periódico Ilustrado” en *El Mundo Ilustrado*, domingo 21 de julio de 1907.

El misterio de lo típico. Una revelación fotográfica

Aunque desde hacia varias décadas los viajeros extranjeros ya habían descubierto el paisaje social mexicano¹—con sus inolvidables presencias, portadoras de un carácter pintoresco y lleno de encanto, que documentaban el proceso de un país reclamando la modernización—, nuestro fotógrafo vio con gusto las escenas típicas que tanto abundaban en el campo y la provincia y se dejó cautivar por ellas. De sus innumerables recorridos por suelo nacional nos ha dejado el testimonio de su constante deambular en busca de otredades.

¹ La primera pintura extranjera del México independiente, atribuida al conde Octaviano D'Alvimar —una vista de la plaza Mayor de la ciudad de México, realizada en 1822, en cuya parte inferior se recrean las escenas típicas del mercado que debía ofrecerse en el zócalo, con los personajes más característicos— inaugura, según Guadalupe Jiménez Codinach, algunos temas y, sobre todo, el tratamiento costumbrista en la representación de los tipos mexicanos que interesaría en años posteriores, tanto a los pintores extranjeros como a los nacionales, en "La Europa aventurera" en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, p. 39; por su parte, Fausto Ramírez destaca los registros artístico documentales de Rugendas desde 1831, como los que fijaron caracteres y tratamientos de los asuntos americanos que a lo largo del siglo se imitarían de forma recurrente, en "La visión europea de la América tropical: los artistas viajeros" en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 10, México, SEP, Salvat, 1982, p. 1377.

Tomadas generalmente en entornos rurales, sus fotografías nos hablan de un hábito que había consumado desde los tiempos de su trabajo como auditor en el



30. W. Scott, "Sin título", Colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

Ferrocarril Central: recorrer las calles periféricas a la estación del tren, o por los extramuros de las poblaciones, registrando con su cámara el desfile incansable de sus habitantes y de los paisajes que, a su paso, iba descubriendo. En sus imágenes captó el rostro y las expresiones de los pobladores del campo y para atestiguarlo los fotografía en su escenario habitual como una

confirmación de que la esencia del país se encontraba todavía en el medio rural (foto 30).

Con planos generales para incluir los extensos campos cultivados con magueyes —que servían para delimitar linderos— su cámara se detiene para mostrarnos una serie de personajes rurales, que a la manera de los tipos populares de la ciudad, distinguieron los entornos de la provincia mexicana con sus oficios o con la venta de sus productos de casa en casa. A su ojo no pasaron desapercibidos los vendedores de canastas, de ollas o de objetos de palma, como tampoco los innumerables aguadores transportando su valiosa carga en rudimentarias carretas o en graciosos burros (foto 31).

Ningún personaje, ni suceso —ni grande ni pequeño— le resultó extraño. Con ellos realizará un registro cuidadoso del modo de ser y las costumbres; una especie de cuadros de la sociedad rural de entre siglos que ponen de manifiesto las formas anacrónicas de un comercio ambulante en vías de extinción por la marcha inexorable de la civilización y la cultura —atestiguándolo, al incluir con tanta frecuencia las vías del tren para que concurran en la



31. W. Scott, "sin título", colección particular Irene Cast.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

escena como una especie de fondo— y que nos invita a imaginar la manera en que vivían sus pobladores en los tiempos del porfiriato.

Llama la atención que las investigaciones recientes sobre la historia de la fotografía en el país no mencionen los retratos de tipos populares que Désiré Charnay elaboró cerca de 1858² para la ilustración del *Album Fotográfico Mexicano* que editó Julio Michaud,³ pues al parecer son las primeras fotografías que se realizaron en territorio nacional sobre este género.⁴ Aunque no se trata de una colección propiamente elaborada puesto que sólo fotografió a ocho personajes, uno de los cuales es una figura de cera, vestida con el atuendo típico de la china poblana, y a pesar de que en la serie predominan más las características de la imagen pictórica, es decir, que las figuras se presentan en una imagen sin fondo, ocupando la mayor parte de la página; con ella se esbozan ya algunas características que la fotografía utilizaría en años posteriores para su representación.

Los personajes de Charnay se encuentran fuera de su entorno habitual, probablemente a causa de las limitaciones de las placas de daguerrotipo⁵ —bastante

² Algunos investigadores como Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p.107 y Patricia Massé *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 136, le otorgan la paternidad de este género a Françoise Aubert, aunque Debroise consigna que la realización de su serie de tipos mexicanos ocurrió alrededor de 1865 o 66, es decir, algunos años más tarde que la de Charnay. Ya que el álbum de Charnay vio la luz pública en 1860, parece lógico pensar que ya desde 1858 tenía realizadas las fotografías que lo ilustrarían, por lo que podemos considerarlo como el iniciador de este asunto por medio de la fotografía en nuestro país.

³ En la Colección de álbumes históricos de BNAH, se conserva un álbum catalogado con el núm.1040 que contiene ocho fotografías impresas en albúmina, curiosamente atribuidas a Michaud y que representan a una anciana con canasto, un cargador de número, una mujer indígena en traje típico con el hijo a sus espaldas, un aguador, un vendedor de canastos, una china poblana, una muñeca de cera y un ollerero, que al parecer pasaron a formar parte de la colección del *Album Fotográfico Mexicano* de Charnay que editó Julio Michaud en 1860, una de las cuales es publicada por José Antonio Rodríguez en el artículo "Vamos a México" *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, núm. 5, enero-abril, 1999, p. 35; se trata del vendedor de canastos que le atribuye a Charnay, y menciona que el 8 de abril de 1858 en el *Diario de Armas*, Charnay anuncia la edición de su *Album Fotográfico Mexicano*; sin embargo, el mismo autor, en una publicación anterior "Fotógrafos viajeros, camino abierto" en *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones Fotomecánicas, 1996, pp. 56-66), aunque menciona que dicho álbum consta de 24 fotografías de "los monumentos más curiosos de México" no refiere la inclusión de los 8 retratos de tipos populares que estamos reseñando.

⁴ Aunque Olivier Debroise menciona la existencia, en el Musée de l'homme de París, de una colección de tarjetas de visita con tipos mexicanos, realizada en 1866 por varios autores y donada por el abate Doménech; sin embargo, las representaciones de tipos de Charnay que datan de 1860 parecen ser las primeras.

⁵ Rita Eder y Emma Cecilia García "La fotografía en el siglo XIX" en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP, Salvat, tomo 12, p. 1738, mencionan que cuando Charnay llegó por segunda ocasión al país traía consigo un "nuevo procedimiento que permitía la impresión sobre albúmina", muy probablemente se trata del proceso de

lentas para realizar tomas de exteriores en movimiento por lo que debió exponerlas dentro de los espacios controlables de un estudio— y como una manera por intentar reproducir de una forma más acabada las características propias de cada uno. Siguiendo los cánones de la fotografía de retrato en estudio, los modelos son tomados en una posición estática, a veces frontal y otras de perfil. La mayoría se mantiene de pie sobre un pequeño suelo dibujado posteriormente sobre la piedra litográfica, de lo que resulta una imagen ambigua aunque intrigante: ¿se trata de modelos reales o son reproducciones fotográficas de alguna representación previa?

Los modelos, a excepción de la figura de cera, son personajes auténticos, probablemente sacados de algún mercado cercano. El fotógrafo parece prestar atención al rostro de los personajes y nos los muestra con suficiente nitidez; unos miran directamente a la cámara, los otros se esconden tras una mirada esquiva o disimulada. El vendedor de loza, por ejemplo, único personaje que se encuentra sentado, mira hacia la cámara pero sus ojos se escapan al escrutinio del aparato, a pesar de que exhibe ante nosotros, posibles compradores, sus platos de barro (foto 32); su rostro vencido y agobiado —aunque alcanza a esbozar una ligera sonrisa— nos comunica, ante todo, las huellas de su arduo trabajo. Es el rostro de la pobreza, que aunque se renueva año con año o estación con estación, siempre es el mismo.



32. D. Charnay, "Sitio", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm. 8.

Una notable característica alcanzada por la serie es el esmerado detalle con que se reproduce la vestimenta de cada personaje; hombres y mujeres, viejos y jóvenes, se identifican claramente por sus atuendos; esto seguramente a causa del trabajo posterior de haber redibujado cada original con el lápiz grueso. Tal es el caso de la figura de cera (foto 33) que muestra con extraordinaria nitidez el detalle de los pliegues de la falda “en

colodión húmedo, pues aunque el colodión seco también se imprimía en papeles de albúmina no se puso en el mercado en Inglaterra sino hasta 1860, por lo que, es muy posible que esta serie de retratos, anteriores a esa fecha, las realizara aún con placas de daguerrotipo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tafeta de Nápoles”, conformada en profusos pliegues que al caer dejan al descubierto una de las obsesiones del gusto de la época: el talle delicado de las mujeres, “la parte más seductora y principal del cuerpo”.⁶ Es un trabajo que probablemente realizó el propio editor y que, seguramente, es la causa de que se le atribuya a él la autoría de estas imágenes.



33. D. Charney, “Sin título”, BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.6.

del orgullo indiferente a que obliga el oficio heredado por generaciones, aun cuando nos muestra sus pies descalzos y sus ropas

humildemente remendadas, y la cargadora indígena, que aunque no puede evitar presentarse en un estado adverso y dolorido a consecuencia de las extenuantes jornadas hasta la capital (foto 35), parece conservar algún secreto oculto que invita a cuestionamientos y a la interpretación sobre las predilecciones y emociones de una época, ya que

Hoy vemos en esas fotos la inevitable hermosura que les concede nuestro paternalismo cronológico (los vivos patrocinan la gracia y el donaire de los muertos), y les concedemos distintas funciones simbólicas, entre ellas: son el depósito de imágenes irrepetibles que develan (entregan) el sentido de la nacionalidad; contienen el sentido profundo de la vida cotidiana; descubren aquello (magia o realidad) que unifica seres o acontecimientos al



34. D. Charney, “Sin título”, BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.4.

⁶ Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, p. 122.

parecer muy diversos; le conceden misterio a “lo típico”, centro de gravedad del pueblo o de las personas.⁷



35. D. Charnay, “Sin título”, BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.3.

Intemporales y sugestivas, estas imágenes nos refieren a una modalidad gráfica característica de la época: el interés encicpedista por “establecer una especie de clasificación o tipología” que ya se había empezado a revelar con la pintura de castas desde el siglo anterior.⁸ Los personajes parecen salidos de algún catálogo o enciclopedia ilustrada en la que “El pueblo es el simple pretexto y condición de una práctica fotográfica marcada por la pintura de género, muy en boga en aquel momento[...] en que el referente

concreto de la imagen fotográfica cuenta menos que una referencia

global [...]al mundo del trabajo”⁹ (foto 36). No hay que olvidar que el pueblo entra en escena al ser incluido en la gráfica de la época ya que, como menciona Mairet “surge como la referencia obligatoria, la fuente y norma de toda política desde que resonaron en Europa y en el mundo los “ideales”, como se dice, de la gloriosa revolución francesa”.¹⁰



36. D. Charnay, “Sin título”, BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm.5.

⁷ Carlos Monsiváis, “Retratos de familia sin nostalgia”, en Carlos Martínez Assad (ed.), *Signos de identidad*, México, UNAM, 1989, p. 98.

⁸ A manera de un inventario o codificación visual, la pintura de castas ofreció la primera tipología de la variedad de individuos que habitaban en el Nuevo Mundo, por medio de la representación de la diversidad de pigmentación de la piel con el fin de establecer una clasificación de tipo racial.

⁹ André Rouillé “Les Images Photographiques du Monde du Travaux sous le Second Empire”, citado por Debrouse, *Fuga mexicana*, p. 103.

¹⁰ Gérard Mairet, “Pueblo y nación” en *Historia de las ideologías*, p. 43.

Representaciones que seguramente no contienen más verdades que el discurso científico en boga, partidario de las teorías evolucionistas y las tipologías de Linneo, así como de algunas posturas pseudocientíficas heredadas de las fisiologías y las tradiciones frenológicas que pretendieron explicar por medio de la comparación de los rasgos físicos, las capacidades, limitaciones y tendencias de los grupos sociales —ya que sostenían que con la simple inspección de las formas exteriores era suficiente para describir, moral e intelectualmente, a los seres humanos— por las que en adelante los individuos se distinguieron por sus actitudes o por su vestimenta.¹¹ Conviene resaltar este hecho porque, para entenderlas, como señala Juana Gutiérrez Haces “no bastan las explicaciones de curiosidad o búsqueda de exotismo romántico o las motivaciones políticas o económicas, sino también la existencia de una posición científica”,¹² y muy especialmente, la manera tan particular de entender la ciencia y las teorías que se utilizaron para interpretarlas.

El afán científicista heredado de la Ilustración y el carácter utilitario de una gráfica que empezaba a supeditarse a las necesidades de una información cada vez más persuasiva y vigorosa, impulsaron y fomentaron, tanto las novedades periódicas como su proyección internacional con lo que el mundo decimonónico se vio inundado por una fiebre de publicaciones. Desde 1840 los impresores ingleses produjeron libros con ilustraciones a color, y en años posteriores, con la innovación industrial de la cromolitografía, fue posible imprimir millares de impresos de arte, carteles, portadas, ilustraciones de libros y revistas, así como publicaciones de “viajes pintorescos” o de libros ilustrados, con los que se había generado una especie de recurrencia contagiosa de imágenes que fueron arraigando en la mentalidad popular.

De tal suerte que el espacio literario resultó el encargado de reseñar la infinidad de personajes que, con sus voces melancólicas y destempladas, fueron pregonando por las calles sus mercaderías como si todas ellas no hubieran tenido otro destino que el

¹¹ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 104.

¹² Juana Gutiérrez Haces, “Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros”, en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, p. 170.

mercado de la capital. A manera de pequeños cuadros de costumbres fueron relatando la historia del país porque, como lo señalara tiempo atrás Guillermo Prieto:

Los cuadros de costumbres son hijos legítimos del periodismo, como la empleomanía, de las revoluciones; mejor dicho, el primitivo pensamiento filosófico degeneró en una especie de comodín, para llenar las insaciabiles columnas de un periódico. De ahí nacieron esa multitud de artículos estrambóticos, caracteres, tipos, reseñas y bosquejos: de ahí se criaron recursos para acallar las exigencias del cajista y del editor desinteresado y filantrópico.¹³

Estereotipos que se manifestaron en la fotografía de “tipos mexicanos” como una referencia obligada al “costumbrismo de corte romántico” que había influido en las manifestaciones plásticas y literarias de principios del siglo, según señala Ma. Esther Pérez Salas,¹⁴ herencia de la mirada extranjera que la litografía había podido reproducir con éxito medio siglo antes.¹⁵ Al pretender ofrecer una imagen de la sociedad en su conjunto, los estereotipos literarios brindaron suficiente material descriptivo a los artistas gráficos de la época, quienes los absorbieron y extrajeron de allí sus imágenes.¹⁶

A lo largo del siglo la reflexión decimonónica sobre “el ser” mexicano y la búsqueda de sus raíces más profundas desempeñaron el papel de una plataforma ideológica a partir de la cual se pretendió configurar un proyecto colectivo de nación, entrelazando las particularidades regionales del país, para forjar una cultura nacional apostando a la construcción de una supuesta identidad propia. Se promovió una nueva

¹³ Guillermo Prieto, “Literatura Nacional” en *Obras completas*, tomo II, México, Conaculta, 1993, p. 402.

¹⁴ Ma. Esther Pérez Salas, “Genealogías de los mexicanos pintados por sí mismos”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre, 1998, pp. 169-170.

¹⁵ Aunque desde el punto de vista literario la descripción de los tipos fue una aportación del siglo XIX, su representación plástica tuvo sus orígenes desde el siglo anterior, un hecho que ha sido reseñado ampliamente por los investigadores del arte, atribuyéndole a los artistas viajeros, además, la paternidad de su creación; ver por ejemplo: Pablo Diener, “el perfil del artista viajero”, pp. 63-88; Guadalupe Jiménez Codinach, “La Europa aventurera”, pp. 39-51; Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.*, pp. 159-182; José Enrique Covarrubias, “la vertiente pictórico-descriptiva en la literatura de los viajeros”, pp. 211-224; todos ellos en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México Fomento Cultural Banamex, 1996.

¹⁶ Aunque, como señala Ma. Esther Pérez Salas, con el resurgimiento literario de la década de los sesenta y la predominancia de la novela de corte nacionalista, los literatos se integraron al movimiento romántico y comenzaron a hacer uso de las representaciones plásticas del siglo anterior, las Colecciones de trajes o de los llamados *Gritos* de la ciudad, “Genealogías de los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 168-170, a finales del siglo, ya debía existir un repertorio suficiente de modelos que los fotógrafos simplemente copiaron.

personalidad mexicana intentando abrirla hacia lo universal y lo moderno, con la esperanza de que el nuevo orden económico, homologara de una vez por todas y en muy corto tiempo, las diferencias culturales y de ser posible, también, las sociales. Se soñó en un futuro único, apostando a la uniformidad cultural, porque el presente se percibió desde una supuesta toma de conciencia que ignoró a los otros, a los desclasados, a los diferentes, ya que sólo tomó en cuenta a los individuos de cultura occidental y rechazó a las comunidades culturalmente heterogéneas.

En el siglo XIX se tenía plena conciencia de que existían dos tipos de humanos en un mismo país: uno que hablaba castellano y francés, el otro con más de cien idiomas diferentes; el blanco era propietario, el indio proletario; el primero era rico, el segundo no sólo era pobre, sino miserable. Los descendientes de españoles tenían a su alcance todos los conocimientos y descubrimientos científicos de la época, el indio lo ignoraba todo. En otras palabras, para esa época habitaban en el territorio nacional dos pueblos distintos: el México mestizo y el México indio.¹⁷

Extraño procedimiento en el que se buscó dar identidad a través de la negación de lo diverso y se arriesgó la idea de la construcción de un mito sobre la identidad nacional, sin atreverse a edificar una visión auténtica de la sociedad en su conjunto, ni mucho menos, una nación con justicia social y equidad, ya que se desatendieron las necesidades básicas de la población indígena y se le excluyó del proyecto nacional, olvidándose de construir una cultura de la pluralidad.¹⁸ El futuro así imaginado fue el de una sociedad que olvidó su verdadera raíz histórica, porque ignoró que su esencia también se encontraba en el campo, en las poblaciones indias; porque desconoció que todo proceso de identidad, entraña siempre uno de selección y jerarquización y que en su construcción se halla presente la subordinación o la exclusión de los "otros". En ello, tal vez, se halla comprometida la necesidad, siempre presente, del ideario político mexicano por llegar a ser "una nación de primera" a toda costa y que hoy sigue

¹⁷ Dora Sierra Castillo, "El indio en el Museo Nacional" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, mayo-agosto, núm.12, 2001, p. 17.

¹⁸ Guillermo Bonfil Batalla, "Introducción" en *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1997, pp. 17-20.

inundando los discursos del poder, en su afán por “emparentarse con el progreso” para ocupar un palco en el concierto de las naciones civilizadas.

En la enorme tarea de reconstruir la patria no faltaron las voces de pensadores, políticos y literatos que pretendieron abocarse a la solución de los problemas aportando un alud de propuestas para contribuir a dar cuerpo a la nación moderna. Aunque el proceso de objetivación de la realidad nacional se venía operando algunos años antes del movimiento insurgente,¹⁹ las narraciones de la época, y en especial la novela costumbrista de corte nacionalista, tuvieron su apogeo porque describieron con éxito a esta sociedad en transición, a veces con un humor festivo y otras, con franca indignación²⁰. Con ellas “surgieron también formas de observar y pensar la realidad nacional, a partir de un intento de diferenciación entre lo propio y lo ajeno”.²¹

El proceso es interesante porque nos permite observar cómo fueron arraigándose las manifestaciones populares en el imaginario social de la época, y cómo a partir de ellas fue construyéndose una idea de pueblo —el que habitaba, obviamente, en los enclaves perfectamente localizados de las ciudades— para descubrir los códigos sociales más significativos del momento, porque como refiere Pérez Monfort:

Al pretender mayor participación en las decisiones políticas y económicas del mundo que habitaban, aquellos criollos y mestizos trajeron consigo la creencia de representar a un “pueblo”. Ésta tenía herencias culturales europeas, pero no se sentía parte del imperio

¹⁹ Prueba de ello es *El Periquillo Sarniento* de Lizardi que en un intento por llegar con mayor claridad a un público amplio no especializado, con sus versos populacheros, le otorgan a los acontecimientos menudos y chuscos una sátrica moralizante aunque llena de humor.

²⁰ Pensamos, por ejemplo en *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja, o los charros contrabandistas de la rama*, de Luis G. Inclán, que aunque fue una novela temprana, representó un acontecimiento literario para la época de Maximiliano, posteriormente, en las novelas que se publicaron bajo el alma del renacimiento literario que promovió Ignacio Manuel Altamirano, como, *Clemencia, La navidad en las montañas y el Zarco* de éste autor, y en revistas como *La Orquesta y El Renacimiento* porque ponen en evidencia el esfuerzo literario de la época por participar en la discusión nacional, así como la serie de novelas contenidas en *La linterna mágica* de José Tomás de Cuellar, *Amor de viejo* de Juan A. Mateos, y finalmente, algunas novelas del porfiriato, como *Los bandidos de río frío* y *El fistol del diablo*, de Manuel Payno, *Nieves* de José López Portillo y Rojas, *Perico* de Arcadio Zentella y la colección de cuentos titulada *Los cuentos del General* de Vicente Riva Palacio, sólo por mencionar algunas.

²¹ Ricardo Pérez Monfort, “La fiesta y los bajos fondos. Aproximaciones literarias a la transformación de la sociedad urbana en la Ciudad de México durante el siglo XIX” en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, SEP, 1994, p. 47.

español. Ese "pueblo" se reconocía en su diferenciación frente a otros pueblos y en aquellos símbolos y paisajes que le eran cercanos".²²

En este anhelo de búsqueda por lo singular se fijaron los arquetipos de lo mexicano, tras la obsesión "por lo altamente representativo"²³ y allí debemos enfocarnos para encontrar la razón de su pintoresquismo. El pueblo se convierte en la unidad social que comprueba que es lo único que permanece inalterable cuando el contexto global se modifica, apareciendo siempre con su propio rostro, y demostrando que en los actos comunes de la vida diaria es donde se advierte la verdadera fisonomía de una nación. De allí, que las verdaderas manifestaciones se conservaran en sus rasgos susceptibles para proporcionar un modelo que sirvió de parangón al discurso político.

Es en este marco intelectual e ideológico en el que se comprenden estas manifestaciones ya que, en tanto que fenómenos constantes y de larga duración, nos invitan a detectar los ejes en torno a los cuales se fue acompasando la vida social decimonónica, descubriéndonos las reflexiones que la constituyeron y animaron. Sin pretender un análisis exhaustivo de este momento —una tarea que rebasa los límites de la presente investigación y que dejaremos para otras más versadas en el tema— sino, solamente presentarlo en sus modulaciones principales, en los rasgos más significativos que nos permitan atisbar en el imaginario social de esta cultura que se encuentra a sí misma a través de la elaboración de sus cuadros de sociedad. Ya lo mencionaba Guillermo Prieto cuando escribía que:

Los cuadros de costumbres en todos los países, ofrecen dificultades, porque esas crónicas sociales, sujetas al análisis de todas las inteligencias, esos retratos vivos de la vida común, que pueden calificarse de una sola ojeada, comparándolos con los originales, requieren de sus autores, observación prolija y profunda del país en que escriben, tacto delicado para presentar la verdad en su aspecto más risueño y seductor, y un juicio imparcial, enérgico y perspicaz, que los habilite para ejercer con independencia y tino la ardua magistratura del censor.²⁴

²² Ricardo Pérez Monfort, "Ideología y fiesta popular. Los fandangos a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX en México" en *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, p. 16.

²³ Carlos Monsiváis, "Retratos de familia sin nostalgia", *op.cit.*, p. 98.

²⁴ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 402.

Una prueba de ello es la serie de tipos que realizó el francés Aubert en los tiempos del Segundo Imperio. En una serie en la que predomina un incipiente interés documental, Aubert traslada, prácticamente, los puestos del mercado al estudio — prueba irrefutable es la fotografía del joven vendedor de verduras— (foto 37). Aunque los personajes se encuentran fuera de sus escenarios habituales, las paredes



37. F. Aubert, "Joven vendedor de verduras", tomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 120.

descascaradas de algunos fondos, así como las mantas dispuestas sobre el piso, pareciera que le otorgan a la escena un contexto que colabora a situar al personaje; evidentemente no existe un fondo real para la imagen, pero la disposición de las mantas, que pretenden simular el horizonte, en el punto de unión con la pared del fondo y el piso, le sirven al fotógrafo para ubicar los modelos, al menos espacialmente, "para remarcar su oficio y darle más realismo"²⁵ en un intento por transmitir mayor información.

El excelente detalle y la amplia gama tonal de la serie de Aubert nos sugiere un tiempo de la fotografía en que los materiales de colodión húmedo han sustituido a las placas de daguerrotipo. Estos retratos han merecido la atención de los críticos porque, por primera vez, emana de la representación fotográfica de los tipos populares "una sensación de vida".²⁶ Me inclino a pensar, que con ellas se establecen las bases de la iconografía que los fotógrafos extranjeros retratarían hasta el nuevo siglo. En una especie de documentalismo fortuito —¿interés cientificista por documentar la miseria?— Aubert intenta recrear una situación preexistente que, aunque extraída de la realidad no es verídica; es una puesta

²⁵ Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*, p. 118.

²⁶ Arturo Aguilar Ochoa (*op. cit.*, pp. 115-127), Olivier Debroyse (*Fuga mexicana*, pp. 107-108) y Patricia Massé Zendejas (*La fotografía en la ciudad de México en la segunda década del siglo XIX*, pp. 156- 158).

en escena para el reconocimiento de los personajes que pueblan la ciudad, con la ocupación disfrazada de los subempleados de hoy. Síntesis notable, sin embargo, por la exactitud con que representa a sus pobladores y a sus oficios.²⁷ En adelante los fotógrafos avanzarán por estos derroteros (foto 38).

Me atrevo a pensar que con los tipos de Aubert se inicia, además, una tradición fotográfica que se independiza de la representación pictórica. No sólo porque sus fotografías se presentan en una puesta en escena “sin maquillajes ni artificios” como señala Aguilar Ochoa, sino y, sobre todo, porque prevalece sobre las imágenes un interés más documental que clasificatorio



38. F. Aubert, “Vendedores de pollo”, tomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 121.

Él va a lo esencial prescindiendo de la afectación de las escenografías y detalles, que nos alejan de las características propias de las personas fotografiadas” [...] su preocupación apunta más hacia una búsqueda de la expresión del rostro del retratado que hacia otros detalles.²⁸

Es decir, que aunque las fotografías presentan una muestra de algunos vendedores, a manera de ejemplo²⁹ —tal vez para caracterizar a un grupo mayor— difieren del afán sistemático y metódico con que se venían realizando las representaciones gráficas de los tipos nacionales, desde que Linati publicó su serie de *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, “primer inventario de tipos, concienzudo y

²⁷ Aguilar Ochoa, *op. cit.*, p. 117, le concede a las fotografías de Aubert el poder de “comprender la evolución y características de este género,” en especial les otorga un mayor realismo, desprovisto del “halo romántico” de la pintura de la época, que ponen en evidencia algunas de las características que le procuran a la serie esta intención documental que estamos analizando.

²⁸ Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*, p. 118.

²⁹ Dado que las fotografías de tipos de Aubert se localizan en el Musée Royal des Armées en Bruselas, a la fecha no se sabe con certeza si se trata de una serie completa o de algunos ejemplos solamente. Me inclino a pensar que fue esto último, ya que Debroise menciona que, probablemente, pertenecieron a la colección de fotografías que “se llevó Carlota en su retomo a Europa” (*Fuga mexicana*, p. 107).

extenso,³⁰ al que siguieron las publicaciones de los famosos álbumes³¹ con los grupos sociales más característicos del momento.

Cuando Cruces y Campa se impusieron la realización de su serie de tipos populares —para participar en la Exposición Internacional de Filadelfia, en 1876— conquistaron el mérito de haber sido los primeros fotógrafos nacionales en haberse interesado por representar a una parte de sus contemporáneos.³² Sus fotografías, sin embargo, reflejan una realidad diferente a la que muestran los fotógrafos extranjeros. A partir de la elaboración de complicados escenarios que dibujaron especialmente para cada fotografía —en un intento por recrear una atmósfera realista y con el que, paradójicamente, es posible obtener una recreación de la vida citadina de aquellos tiempos, pues ni siquiera faltan los anuncios publicitarios con que se empapelaban las paredes de los exteriores— pretenden borrar la verdadera miseria de sus personajes. Todos aparecen limpios, descansados y con sus ropas blanquísimas, exhibiendo “una realidad distinta; una realidad maquillada y filtrada por un cristal que sólo deja ver aquello que deseaba ver la clase privilegiada”.³³ Incomodidad y vergüenza, probablemente, ante la propia realidad que debió componerse para hacerla solamente “pintoresca” sin profundizar en su verdadera condición, de lo que deviene la fuerte sensación de un afán más clasificatorio que documental.

Esta parece ser una de las diferencias más sobresalientes que presenta la serie con respecto a las fotografías realizadas por extranjeros: divulgar imágenes míticas, generalmente alejadas de la problemática de unos personajes convertidos en arquetipos. Con el maquillaje que realizan Cruces y Campa se pretende borrar la verdadera miseria,

³⁰ Fausto Ramírez, “La visión europea”, *op.cit.*, p. 1383.

³¹ *Los mexicanos pintados por sí mismos* en 1854, con ilustraciones de Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo y textos de varios escritores, entre ellos: Filación Frías y Soto, José María Rivera, Pantaleón Tovar, Ignacio Ramírez, Juan de Dios Arias y Niceto de Zamacois; y *México y sus alrededores* en 1869, con ilustraciones de Casimiro Castro y Campillo y Ramírez y con textos también de varios escritores de la época.

³² Se sabe que el poblano Lorenzo Becerril realizó algunos retratos de tipos; sin embargo al parecer son retratos aislados que no tienen el sello intencional de la colección de Cruces y Campa y que, además, como señala Patricia Massé, al ser retratados en el espacio convencional del escenario para retrato; esto es, completamente ajeno a sus oficios, reproduce una imagen “con enormes incongruencias” *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 167.

³³ Patricia Massé Zendejas, *La fotografía en la ciudad de México en la segunda década del siglo XIX*, p. 158.

debajo de un escenario que de todas maneras no libera a la imagen de una sensación de simulación y artificio; acaso porque ellos mismos también estaban imposibilitados de mostrarla con su verdadero rostro, de volver la vista a la cara oculta de su realidad, la que no se había contemplado desde la promoción del desarrollo: “nuestra verdadera cara sin afeites ni disimulos o negaciones imposibles”, a decir de Bonfil Batalla.³⁴

Acercarse a estas representaciones no es sencillo porque en ellas prevalece, como atinadamente señala Debroise, “la mezcla de referencias, la confusión estilística, la apropiación de géneros filtrados por una visión globalizante que sirve de denominador común”,³⁵ lo que las emparenta con las ideas en boga del primitivismo y lo exótico, tan arraigadas en el imaginario visual del siglo XIX en el cual

[...] la representación de los tipos y las costumbres locales, con su sabor y aroma peculiares, todo aquello que hablaba de otras razas, otros hábitos, otras formas de vestir y de construir, que mucho contribuía a subrayar, para el espectador ajeno, el sentido de aventura y el misterio, ingrediente importante de la experiencia estética que este género de arte procuraba fomentar.³⁶

Una visión ambigua en la que afloran las contradicciones de la sociedad del momento que se debatía entre los conceptos de civilización y barbarie, de naturaleza y cultura; de un esquema interpretativo que, a fin de cuentas, sólo representaba dos caras de la misma realidad, del mismo devenir que aun se sospechaba incierto.

No podemos ignorar que en la promoción de la modernidad se encuentra implícito el deseo de introspección de la sociedad, la revisión de sus raíces culturales más profundas —un intento que, desde nuestra óptica contemporánea, se percibe como una medida de último recurso por capturar la esencia de lo mexicano a fin de encauzar el destino recién descubierto hacia nuevas direcciones, sin el riesgo de extraviar en el trayecto lo que se consideraba eran sus características primordiales—

³⁴ Guillermo Bonfil Batalla, “Los rostros verdaderos del México profundo”, en Carlos Martínez Assad (ed.), *Signos de identidad*, p.32.

³⁵ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 107.

³⁶ Fausto Ramírez. “La visión europea”, *op. cit.*, p. 1378.

para encontrar una nueva certidumbre que le permitiera seguir creyendo que el futuro estaba escrito y era uno sólo.

La reflexión que se hizo la sociedad decimonónica sobre sí misma, funcionó a mi modo de ver, como una especie de resorte que desplegó una iconografía que pretendió convertirse en universal y que enriqueció el imaginario visual del siglo XIX, aunque utilizara, para lograrlo, una serie de lugares comunes que flotaban en la mentalidad de la época: la idea de los tipos a los que se recurre para mostrar, con sus elocuentes presencias, los usos y costumbres de una sociedad que marcaron un momento de la historia del país en el cual sólo podía construirse una metáfora de su acceso a la cultura nacional, ya que

[...] al reducir a tipos nítidamente clasificados por sus respectivos oficios u ocupaciones la multitud de personas de las más disímboles condiciones sociales y económicas que solían verse en la ciudad, y al adornarlas con el prestigioso pretexto de lo pintoresco, estas colecciones neutralizaban los conflictos de clase que aquella diversidad planteaba a los grupos en el poder.³⁷

Cabe advertir con todo, que el discurso que prevalece sobre estas representaciones posee una unidad propia y tiende a una forma particular de locución común, heredada de los mencionados álbumes,³⁸ unidad que delimita las representaciones inventando una sociedad a la medida de su propio ser, ya que

Por medio del grupo de personajes que integraban la colección se pretendía dar una imagen de la sociedad en su conjunto, mediante la descripción y análisis de la vida colectiva de sus tipos genéricos, desde los estratos más altos hasta los más bajos.³⁹

³⁷ Fausto Ramírez. "La visión europea", *op. cit.*, p. 1384.

³⁸ Algunos investigadores como Fausto Ramírez, "La visión europea, Ma. Ester Pérez Salas *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 1998, y "Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos" por citar algunos, han localizado la herencia o préstamo visual de estas imágenes en los álbumes de *Heads of the people: or Portrait of the English* (1838 y 40-41); al que le siguió *Los franceses pintados por sí mismos* (1840-42) y luego *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) y, finalmente *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854) en el que el manejo de los tipos dejó de ser tratado individualmente al integrarlos a la escena costumbrista.

³⁹ Ma. Esther Pérez Salas, "Genealogías", *op. cit.*, p. 169.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Resulta sintomático, entonces, que su representación en dichas publicaciones tome el aspecto de una clasificación, que a manera de código visual, sirve para estigmatizar los oficios, porque como refiere Debroise:

La clasificación, la tipología, pasan por la exposición de rasgos metonímicos, seleccionados por su valor significante, desviados con fines expresionistas y elevados al nivel de una característica: en un momento dado, el sombrero de charro, los huaraches del lépero, las enaguas, el rebozo de la china poblana, la gorra del aguador definen aisladamente al personaje.⁴⁰

Una especie de vitrina que se utiliza para exponer la clasificación de los personajes más interesantes o representativos que la sociedad identificó en su proceso de objetivación: "esto somos y estos son nuestros rasgos más característicos". A una sociedad que vuelca sus ojos hacia sí misma se le ofrece la oportunidad de ponerse a en tela de juicio, de afirmarse a través de la insistencia reiterativa de los emblemas que concibió como característicos o simbólicos. "La inocencia cultural", según Monsiviáis, hace que la sociedad se incline por el anhelo de un México singular y fije sus arquetipos; convirtiendo "a la fotografía en memoria privada de la patria, muestreo del rostro nacional, crónica quintaesenciada o inventario agradecido del país que empieza", ya que

[...] por décadas a la cámara se le venera, objeto mágico y confiable que vence al tiempo y al olvido, y a cuya incapacidad de mentir se acogen los temores y las arrogancias, el deseo de apropiarse de toda la serenidad y el aplomo que se almacena en la desposesión.⁴¹

Salvo el caso de Cruces y Campa, hasta donde sabemos, en la fotografía de la época no existe un intento similar al inaugurado por Linati. Con la fotografía más bien encontramos una selección de presencias y de rostros. ¿Se trata de una contribución propia de la fotografía realizada por extranjeros?, ¿de su interés científico por documentar la miseria? (fotos 39 y 40).

⁴⁰ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 106.

⁴¹ Carlos Monsiviáis, "Retratos de familia sin nostalgia", *op.cit.*, p. 99.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN



39. F. Aubert, "Anciana mexicana cargando Iena, sutomado de A. Aguilar Ochoa, 1996, p. 126.



40. F. Aubert, "Niña mexicana cargando a su hermano, tomado de A. Aguilar Ochoa 1996, p. 125.

Veamos.

Sobre el tema de los artistas viajeros y su contribución en cuanto a la reivindicación de ciertos valores considerados como mexicanos ya se han ocupado varios autores.⁴² No repetiremos lo que ya ha sido expresado por los estudiosos de este asunto, pero nos parece importante insistir en algunas características que ayudan a definir el perfil del fotógrafo extranjero y a delimitar sus aportaciones en la iconografía de la época.

Es una verdad indiscutible que desde el descubrimiento de América la mirada de la sociedad occidental se había volcado hacia la realidad del nuevo continente. Sin embargo, hubo que esperar hasta finales del siglo XVIII, cuando el empirismo y la racionalidad propios del conocimiento ilustrado, pusieran en práctica su máxima de "conocer el mundo mirando al mundo", con la cual se le terminaron de abrir los ojos al ciudadano europeo hacia tierras exóticas y lejanas y los horizontes del saber terminaron por expandirse hacia una pretendida universalidad que reclamó, cada vez mayor

⁴² Sobre el tema de los viajeros del siglo XIX se han publicado algunos textos con artículos que analizan a profundidad este asunto, tales como los que hemos referido que se encuentran en el texto: *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, así como también en el mismo texto los artículos de "El viaje mexicano de Alejandro de Humboldt", de Frank Holl, "La vertiente pictórico-descriptiva en la literatura de los viajeros de José Enrique Covarrubias y "Captura y reproducción del instante decisivo en el siglo XIX" de Aurelio de los Reyes; así como *Artes de México*, núm. 31, con varios artículos importantes como: "Senderos de la mirada. La tierra filosofal" de Alfonso Alfaro; "La escuela artística de Alexander Von Humboldt" de Jean Paul Duviols; "Rugendas y sus compañeros de viaje" de Pablo Diener; "El México de Rugendas" de Antonio Saborit; "De Fossey y Sartorius en la tierra de la nostalgia" de José E. Covarrubias; "Fotógrafos viajeros, camino abierto" de José Antonio Rodríguez; y el texto clave de Fausto Ramírez al que hemos estado haciendo referencia.

espacio, invitando al hombre a una nueva experiencia: la de viajar para satisfacer su curiosidad e instruirse con las maravillas recién descubiertas al tiempo que sus propias vivencias se conformaban en la base de su conocimiento. En aras de una comprensión mayor sobre la naturaleza y sus semejantes, se trasladaron a lugares distantes

[...] todos ellos con un espíritu científico, propio del Siglo de las Luces y en particular del espíritu moderno, que necesitaba acotar y medir con precisión los límites del mundo conocido y empezar a penetrar en lo desconocido, para poder así examinar, con ánimo catastral, los recursos aprovechables del planeta, en el umbral mismo de la revolución industrial.⁴³

Desde entonces el viaje entrañará un doble aspecto: la necesidad y el espíritu de aventura —a los que muchas veces hemos identificado con el afán de lucro o el interés científico— así como la introspección personal que deviene de la propia experiencia de trasladarse a un mundo diferente, con ideas y costumbres extrañas, que invita a estos forasteros itinerantes a revisar muchos de sus propios conceptos sobre el hombre, sus costumbres y su lugar en el mundo.

Con el mismo interés por lo ajeno, los fotógrafos extranjeros que recorrieron el territorio nacional se dedicaron a localizar motivos desconocidos dejando a su paso el testimonio de lo que encontraron al alcance de su mirada. Imágenes con un alto sentido de objetividad porque fueron “el resultado de un desplazamiento real y verdadero”⁴⁴ que les permitió desarrollar un sentido de observación, tan profundo, que les fue posible descubrir una realidad “tan próxima y cotidiana que era apenas perceptible” para los nacionales.⁴⁵ La información verificada ahora *in situ* y no por referencias de oídas brindará valiosos testimonios, tanto en el campo del arte como del saber histórico y social, contribuyendo a la idea que la sociedad europea se estaba formando sobre el mundo americano. Ahora se podía informar con imágenes tomadas desde la propia realidad física y social.

⁴³ Fausto Ramírez, “La visión europea”, *op. cit.*, p. 1370.

⁴⁴ Fausto Ramírez, “La visión europea”, *op. cit.*, 1367.

⁴⁵ Alfonso Alfaro, “Senderos de la mirada. La tierra filosofal”, en *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones fotomecánicas, 1996, p. 8.

De esto se deduce, naturalmente, que la práctica de los artistas viajeros debió contribuir para abrir los resquicios que necesitaban los artistas nacionales para poder “formarse de sí mismos y del mundo, una imagen suficientemente rica y compleja”, a partir de la cual pudiera “edificarse sobre ella una [verdadera] conciencia nacional”;⁴⁶ ya que en su calidad de observadores extranjeros, pudieron acercarse a todo tipo de situaciones y motivos, sin temor de mostrar aspectos que la sociedad nacional censuraba y rechazaba o simplemente fingía ignorar —como la miseria, el hambre o la ignorancia de los vastos sectores sociales menospreciados por el régimen— y que el artista nacional, aún no había alcanzado a descubrir en su valor plástico.

Su mirada se comprometió con los aspectos que testimoniaron la experiencia de haber permanecido en un determinado lugar por periodos suficientemente largos, relatando lo que a sus ojos consideró interesante y mostrando una cara de la sociedad que pocos conocían. Sus observaciones, en este sentido, pasan de “un esquemático estereotipo conceptual a la rica diversidad de la crónica de una experiencia directa” convirtiéndola en “recurso invaluable para aguzar la mirada y tornarla lúcida y penetrante”.⁴⁷ Ellos serán, por tanto, los portadores de una gráfica particular que “da cuenta manifiesta del mundo circundante” y que aporta testimonios sobre “la experiencia de lo ajeno”, evidenciando el problema que entraña la confrontación con el “otro” y que obliga a los artistas “a prescindir de sus prejuicios visuales” para dotar a sus obras de un carácter documental.

Salta a la vista, entonces, el papel protagónico de la mirada extranjera en el rescate de los elementos típicos del paisaje social de la nación. En este hecho tal vez influya la especial disposición que mostraron los fotógrafos extranjeros para adentrarse por las regiones inhóspitas de nuestra geografía. Exploradores audaces e incansables, en el sentido más estricto de la palabra, que se abocaron al reconocimiento del territorio nacional y se convirtieron en testigos excepcionales de la realidad del país al intentar trazar el mapa visual de su mundo pintoresco.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Alfonso Alfaro, “Senderos de la mirada. La tierra filosfal”, p. 10.

Nada tiene pues de extraño que en estas circunstancias la fotografía resulte un testimonio fidedigno. La singularidad del medio por captar las novedades la vincularán con el hecho informativo transformándola en una forma poderosa de comunicación que propició, desde entonces, encuentros muy creativos entre la imagen y la realidad geográfica y social del continente. A esta orientación se deben los primeros testimonios fotográficos de la naturaleza y las ciudades, de los que derivará hacia el asunto social y de costumbres, y con los cuales se empezará a demostrar la escasa credibilidad de los otros medios —como el grabado y la pintura, en los cuales cabía un amplio margen para la recreación subjetiva de la realidad—. A mi modo de ver en ello influye, por supuesto, una de las características propias del medio fotográfico: su sensación inherente de realidad, que difiere de la recreación pictórica, porque

La literatura viajera del siglo XVIII recogió y amplió esta práctica iconográfica incluyendo en sus ilustraciones escenas que permitan evocar (*si bien con discutible exactitud*) el atuendo de los pobladores de lejanas tierras, lo cual, además de poseer un interés etnográfico, coloreaba con su rareza aquellas crónicas.⁴⁸

Por otra parte, el creciente interés de la sociedad europea por conocer y ver las diferentes regiones del planeta le confirieron a la fotografía un carácter documental que estableció, definitivamente, su superioridad sobre cualquier otro medio en uso. En tanto que representación del mundo circundante, brindó una nueva imagen gráfica que ayudó a perfilar al registro documental como uno de los primeros atributos que caracterizarán al medio fotográfico⁴⁹ otorgándole a sus representaciones un nuevo lenguaje que colabora para que el acto informativo pueda dimensionarse geográficamente sobre todo el planeta.⁵⁰

⁴⁸ Fausto Ramírez, "La visión europea", *op. cit.*, p. 1328. (El subrayado es mío).

⁴⁹ En nuestro país, por ejemplo, este hecho se revela en la abundancia de imágenes que los soldados del ejército de Maximiliano tomaron para registrar "todo el ambiente de nuestro país" (Aguilar Ochoa, *op. cit.*, p. 116).

⁵⁰ La repercusión que tuvo la fotografía, como la nueva herramienta de comunicación, sobre las ilustraciones gráficas puede rastrearse en las gráficas populares que en la era victoriana echaron raíces, no tanto por su filosofía del diseño, ni por sus convicciones artísticas sino porque atendía a las actitudes y a la sensibilidad predominantes de la época.

Las imágenes circularon entre un público cada vez más amplio —que ahora podía acceder al mismo consumo que las élites por el abaratamiento de las publicaciones— y deseoso de entretenerse con algo que le divirtiera pero que no le hiciera pensar mucho. Este público no-culto impuso, a su vez, ciertos cánones de representación y allí debemos enfocarnos para encontrar el éxito de las manifestaciones costumbristas, sencillas aunque elocuentes, pero sobre todo que no requerían de mayores conocimientos; un arte que hablaba de la vida cotidiana y que era entendido por todas las clases. No hay que olvidar que el mercado y la tertulia familiar son los espacios institucionales de convivencia, y que en virtud de estas exigencias se recrearon las anécdotas domésticas.

Con su natural preferencia por la simplificación, este público masivo se inclinó por los mismos motivos y por las mismas tendencias resbalando por los lugares comunes de preferir los emblemas que representaban a la nación; con ellas se alimentará y desarrollará la imaginación del hombre decimonónico llenando de resonancias la época. La experiencia estética también se transforma cuando el arte invade el espacio doméstico, las paredes de las casas se decoran, ahora, con estampas, con pinturas y hasta fotografías; el arte ya no es exclusivo de una clase, ni sinónimo de prestigio; todos tienen acceso a él. No sorprende, entonces, que a este tipo de escenas se les critique por oposición a referencias más cultas.

Al predominar el gusto de la mayoría es natural que abundaran los temas fáciles y las insistencias iconográficas. No es casual que las primeras fotografías sobre tipos imiten los modelos propuestos por la representación pictórica de una época anterior — por ejemplo, el aguador de Charnay, (foto 41) conserva las mismas características que las litografías que realizó William Bullock en 1823-24 o de las acuarelas del suizo Lukas Vischer, en 1828, y es casi idéntico



41. D. Charnay, "Sin título", BNAH, álbum 1040 (atribuido a Julio Michaud), núm. 7.

a las pinturas que realizó algunos años después, en 1846, Philippe Ronde—y que al examinarlas, sea tan notoria la ausencia de elementos originales y la recurrencia de iconos en una manifestación, que duraba ya más de siete décadas. Porque una de las cosas que más sorprende al acercarse a su representación fotográfica es entender por qué, a pesar del modernismo, perduraron estas imágenes románticas e ingenuamente expresivas hasta entrado el nuevo siglo.

Imágenes ricas en anticipaciones que hicieron sucumbir ante su magia a los artistas viajeros, pero que cuanto más se volvieron habituales por el uso frecuente, se fueron desgastando y les fue quedando una superficialidad tan trivial que se convirtieron en estereotipos. Iconos reiterativos, pero imprescindibles porque respondieron al ideario nacionalista que promovió la configuración de la nueva república y que sirvieron como marco de referencia para comprender algunas de las preguntas que estaba resolviendo la sociedad del momento. La imagen cumple así el papel de una idea de uso corriente que descansa sobre un estrato de contenido colectivo más profundo; una figura simbólica transmitida por el uso y el desgaste de la misma representación: arquetipos en tanto que representaciones colectivas del imaginario común, de “una sociedad que vive despacio y saborea la vida”, a decir de Fernández Ledesma.⁵¹

Vale la pena destacar que el carácter gráfico de las representaciones de tipos divulgados por la prensa ilustrada ayudó a multiplicar las narraciones, arraigándolas en el imaginario social y en la mentalidad de la época. Ejemplo de ello es el semanario *El Mundo* que para la década de los noventa tenía una sección con dibujos de “tipos mexicanos” realizados por Martínez Carrión y Leandro Izaguirre que ensalzaban una serie de valores arquetípicos de la sociedad de fines del siglo: “Los amores callejeros entre un Neptuno y Venus”; así como sus usos y costumbres representadas en los hábitos del pueblo: “El lunes de la lavandera”; el sentimentalismo, la nostalgia y los dogmas de belleza idealizada: “Un Beethoven de Vecindad” o “Miguel Ángel de

⁵¹ Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 65.

Ometusco”, desarrollando una iconografía que estuvo al alcance de toda la sociedad y que debió hacer eco en la mentalidad de los fotógrafos viajeros quienes, seguramente, abrevaron de sus fuentes (fotos 42 y 43).

De igual manera, la costumbre de la época por decorar los muros con escenas



42. J. Martínez Carrión, *Amores de Neptuno y Venus*, tomado de *El Mundo Ilustrado*, 5 de enero, 1896.



43. J. Martínez Carrión, *El lunes de las lavanderas*, tomado de *El Mundo Ilustrado*, 5 de enero, 1896.

costumbristas ya ni siquiera obligaba a los artistas o fotógrafos de la última década a descubrir escenas o temas, por lo que bien pudieron limitarse a copiarlas o a tomarlas en préstamos ya que “eran del dominio público”; una especie de inventario de imágenes que estaba a la mano.⁵² En este sentido, puede decirse que el siglo XIX se caracterizó por una congestión de imágenes que inevitablemente fueron conformando patrones visuales a los que se recurrió como una tradición obligada para recrearlos después — las grandes vistas de haciendas, las escenas típicas de la extracción del pulque o los interiores de los tinacales, fueron creando temas y tratamientos de la imagen— ya que,

⁵² A este respecto, Xavier Moysén menciona que algunos temas como el de la fabricación del pulque sirvieron para grandes decoraciones de carácter popular en los muros, tanto interiores como exteriores de los establecimientos, *Artes de México*, núm. 61, “Pintura popular y costumbrista”, Reproducciones Fotomecánicas 1965, p. 22.

al ser ojeados por los fotógrafos fueron permeando, quizás, de manera inconsciente en su propio imaginario visual.

Aunque los fotógrafos extranjeros no se hayan propuesto realizar una colección de tipos de manera consciente e intencional como lo hicieron Cruces y Campa, estos personajes fueron temas y motivos inevitables para sus ojos de forasteros. Como hemos visto, a partir de Aubert y sobre todo con Briquet y Jackson encontramos una postura que intenta registrar, ante todo, la sorpresa, el asombro visual de encontrarse frente a una realidad tan diferente y por ello, son iniciadoras de la tradición de incluir al personaje en su escenario habitual.

Briquet, considerado uno de los pioneros de la fotografía documental en el país,⁵³ tomó retratos de los personajes típicos: numerosos tlaquicheros, cargadores, carboneros —todos ellos en su escenario habitual y con su verdadera vestimenta, remendada y empobrecida, en los que es posible observar los rostros de la pobreza y la miseria, vencidos por el peso de su carga y agobiados por el esfuerzo de cargar durante horas por los malos caminos— así como escenas de mercados, charros y vistas de diferentes ciudades de la República.⁵⁴ Sus representaciones tienen el acierto de haber sacado a la luz elementos claves que se han identificado como símbolos nacionales, tales como el paisaje típico de cactus y magueyes, las majestuosas escenas de los volcanes en las vistas nacionales o los rostros del campo (foto 44).



44. A. Briquet, "Sin título", BNAH, álbum 1073, núm. 2155.

⁵³ Rita Eder y Emma Cecilia García, *op. cit.*, p. 1727.

⁵⁴ Que se encuentran en la colección de álbumes que se conservan en BNAH y que este fotógrafo realizó con una subvención del gobierno federal, según refieren en su estudio Rosa Casanova y Olivier Debroise, "La fotografía en México en el siglo XIX (1848-1911)", en *Documentos gráficos para la historia de México*, México, El Colegio de México y Cía. Editora del Sureste, 1985, p. 17.

Jackson, por su parte, dejó un considerable repertorio de modelos, pero sobre todo de temas, que siguieron siendo utilizados por las generaciones posteriores de fotógrafos —como la representación de las fuentes con gente alrededor, una imagen que ganó mucha difusión y a la que casi ningún fotógrafo pudo negarse: las fuentes con las mujeres y los niños llenando sus cántaros con el líquido vital, fueron representadas como escenarios llenos de vida y de elementos totalmente pintorescos.⁵⁵ Otro asunto recurrente del que Jackson dejó constancia fue el de las mujeres lavando ropa a orillas de los ríos;⁵⁶ tema tratado anteriormente por el suizo Salomón Hegi y que hoy en día, sigue siendo motivo de registro por la fotografía nacional—. Sus imágenes son el testimonio de una mirada que se infiltró en buena parte de los ámbitos sociales y que fue permeando las representaciones de la época; de una iconografía que ayudó a enriquecer el imaginario visual de finales del siglo XIX.

Con los retratos *in situ* los fotógrafos, además, pudieron estar en contacto con sus personajes —aunque esto no priva el hecho de que supongamos que debió mediar alguna forma de retribución para dejarse retratar; tal vez por algo más que unas cuantas monedas (no más de 25 centavos) como señala en algunas de sus páginas la guía *Terry*,⁵⁷ o tal vez, por un trago de pulque— y establecer una relación más directa con ellos, ya que al incluir al modelo en su escenario habitual ahora el fotógrafo podía recorrerlo desde diferentes ángulos y, sobre todo, acercarse para entablar con él una relación interpersonal, tal como la que se adivina en la mayoría de los retratos que realizó Scott.

A pesar del camino avanzado por estas nuevas propuestas fotográficas, Waite retrata nuevamente a los tipos populares de la metrópoli —vendedores ambulantes de cualquier clase de artículos: sillas para niños, escobas, carbón, medias, mecedoras de

⁵⁵ Que localizamos en la colección Carpenter del Departamento de Impresos y Fotografía de la Biblioteca del Congreso en Washington y que ya hemos reseñado en un apartado anterior, en la nota 82 del capítulo del tren.

⁵⁶ Aunque Olivier Debrouse (*Fuga mexicana*, p. 119) le otorga a Jackson el papel de haber inaugurado este tema, nos parece un tanto arriesgado hablar de paternidades pictóricas; en este caso en particular, existe un dibujo a lápiz que realizó Hegi en la década de los cincuenta con el título de "lavanderas de Chalco" y que se publicó en el texto de Mario de la Torre (ed.), *Johann Salomon Hegi: La vida en la ciudad de México (1849-1858)*, México, Bancreser, 1989, p. 34, y que nos remite más al concepto de préstamos o ecos visuales, que han sido y continúan siendo tan comunes en el caso de las representaciones gráficas.

⁵⁷ Philip Terry, *Terry's Mexico*, México, Sonora News Company, 1911, p. XXX.

vara o frutas tropicales— lo cual parece lógico ya que, según se sabe, el fotógrafo mantuvo su estudio en la ciudad de México.⁵⁸ Los personajes fotografiados, generalmente frente a alguna pared o ventana —que delatan los entornos urbanos a una hora del día en que las sombras se proyectan, con toda su dureza, por detrás de los modelos y casi en alto contraste— carecen de detalle en sus rostros. Aunque, evidentemente, los modelos se han dejado fotografiar, tal vez por la retribución que el fotógrafo debió ofrecer a cambio de la pose indulgente y pasiva con que se muestran algunos, se revelan con cierta incomodidad frente al artefacto mecánico (foto 45).

Curiosamente aunque advertimos que algunos modelos (como el vendedor de pan y el ollero) son interrumpidos en su trayecto habitual por la urbe, las fotografías no logran referirnos una sensación de inmediatez. Los personajes se permiten posar ante la

cámara remedando las posturas de su oficio; el vendedor de pan, por ejemplo, alcanza a ofrecer una telera que sostiene en sus manos. Sin embargo y a pesar de ello, las imágenes nos invitan a especular sobre



46. C. B. Waite, "Sin título", MM, marzo, 1901

algunos de los posibles recorridos que los fotógrafos debieron incluir en sus viajes alrededor de la ciudad y a imaginar el deleite visual de que gozaron sus andanzas por las calles circundantes al mercado como la ruta privilegiada para ir al encuentro de sus llamativas presencias⁵⁹ (foto 46).

⁵⁸ Francisco Montellano publica una fotografía realizada por Waite en la que un cartero lleva en la mano un sobre con la dirección del fotógrafo en la calle de San Juan de Letrán núm. 3, en C. B. Waite, *Fotógrafo*, p. 21; mientras que en el *copyright* de algunas imágenes que se conservan en el AGN, se consigna la dirección de 1st. de San Cosme núm. 89, seguramente porque el fotógrafo mudó su estudio a alguna de estas direcciones.

⁵⁹ Esta serie de tipos se publicó en la revista *Modern Mexico* para promocionar la venta de un mapa de la República y un pequeño folleto explicativo acerca de "la importancia del tremendo crecimiento comercial de México sobre el resto del mundo" con el que se ofrecía un mapa, tamaño mural, que se obsequiaba con la suscripción anual de la revista, por tan sólo 2.50 dólares y que nos sugiere, de alguna manera, la forma del fotógrafo de acercarse a sus motivos, ya que el anuncio rezaba: *México y el mundo de una simple mirada*. (El subrayado es mío)



46. C. B. Waite, "Sin título", MM, abril, 1901.

Waite incluye innumerables taquicheros en su escasa serie sobre los tipos de provincia. A la manera de Briquet, los registra en todas sus posibles posiciones: extrayendo el aguamiel de la planta o cargando su taquiche, enmarcados por las enormes hojas del agave que despliegan sus puntas filosas en una composición radial que ocupa casi toda la imagen, pero sin lograr la plasticidad del primero, ni mucho menos la de los retratos posteriores que también realizaría Hugo Brehme sobre el mismo tema. En Waite, a diferencia de Scott, encontramos otra vez el afán clasificatorio que tanto se ha

discutido en este tema; en un intento por realizar una serie de tipos populares, que se percibe similar al realizado por Cruces y Campa, veinte años antes.⁶⁰ Imágenes que pretenden sintetizar una realidad de tremendos contrastes pero en las que se manifiesta la idea de un reconocimiento más que de un conocimiento por sus propios oficios.

Claramente se advierte que el fotógrafo no se siente cercano a los modelos que retrata y, tal vez por ello, sus imágenes no logran salirse de la representación convencional: personajes extravagantes con oficios poco usuales para el mundo moderno y mostrándonoslos en un entorno con el que contrastan ostensiblemente. Los retratos hablan poco de los personajes, como si el fotógrafo sólo se hubiera interesado por captar una escenografía típica de la ciudad, sin establecer ninguna relación emocional con ellos. Se descubre en la serie un compromiso que intenta captar una escena tradicional, probablemente, sólo para cubrir los requerimientos del comercio de postales.⁶¹

⁶⁰ Esto lo podemos advertir ya que de las 122 fotografías catalogadas en el AGN como "oficios", curiosamente sólo 24 pertenecen a Scott las cuales se reconocen tanto por el tamaño de las impresiones: 5½x4, más pequeñas de las que acostumbraba usar Waite (8x5), sino por la manera tan diferente de acercarse a los personajes.

⁶¹ Ya que algunas de las fotografías de Waite, que se conservan en el AGN tienen grabado en la parte posterior el sello del establecimiento comercial de H.G. Waltz Co. *Souvenir House; 2 du. San Francisco n.º 3*, que probablemente

TFEIS CON
FALLA DE ORIGEN

Scott por el contrario incorpora al personaje y a su contexto. Nos presenta a sus modelos en su entorno natural; a los vendedores en su escenario habitual, retratando los entornos de su tiempo y sus rostros — dotando a sus fotografías con un carácter de realismo y veracidad que no lograron Cruces y Campa (foto 47). Aunque el registro documental en las imágenes fotográficas es evidente, el retrato *in situ* le otorga un rasgo de mayor fidelidad. Al incluir los entornos naturales pudo concebir imágenes con una atmósfera y una ambientación completamente apropiadas a los personajes.

TRANSPORTATION METHODS IN MEXICO



47. W. Scott, *A Five-Deck Freight Car*, MM, julio, 1901.

El aspecto más interesante que revisten las fotografías de tipos de Scott deviene, sobre todo, de las importantes innovaciones en cuanto al equipo y los materiales que enfrentó el proceso de reproducción de imágenes durante las últimas décadas del siglo. El uso de las placas secas—mucho más sensibles que los materiales de colodión— son un ejemplo de las posibilidades que el fotógrafo de entre siglos aprovechó para captar sus motivos con una sensación de inmediatez. Por otra parte, la popularización de formatos de cámara cada vez más pequeños, brindó a los fotógrafos la posibilidad de explorar nuevos puntos de vista y enfoques que no podían aprovecharse con las enormes cajas de madera, sobre tripiés, que limitaban la toma a escenas en su mayor parte frontales. La nueva iconografía se caracterizará por una mayor libertad para abordar los motivos de exterior.

Ahora el fotógrafo pudo improvisar algunos ángulos laterales como en *Fighting Cocks*, fotografía en la que Scott manifiesta la fugacidad de la toma al mostrarnos un vendedor de gallos en un momento de su larga marcha por las calles para realizar la venta del día —con los animales apretados y confinados adentro de un petate enrollado

se dedicara a la venta o distribución de postales, me inclino a pensar que Waite realizó esta serie con el ánimo de comercializarlas.

por cuyas extremidades asoman algunas patas o las cabezas de algunos que se esfuerzan por respirar—. La fotografía ligeramente desfasada del centro nos habla de otro hecho



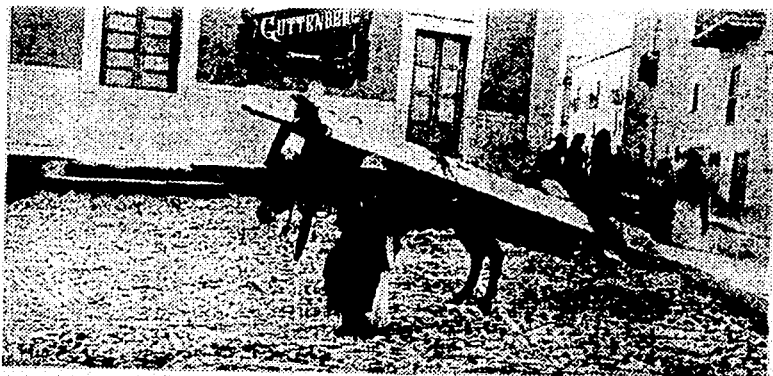
48. W. Scott, *Off for the Next Town*,
MM, febrero, 1901.

que ya había revolucionado la industria fotográfica: la instantánea (foto 48).

Esto es, tomas realizadas con materiales fotográficos más rápidos que permitieron a los fotógrafos perpetuar los pequeños destellos de la vida ordinaria de la gente, evidenciando el carácter fortuito que en adelante adquirirá este medio; es decir, imágenes que no han sido preparadas de antemano y que advierten acerca de la rapidez de las decisiones que tuvo que enfrentar el fotógrafo para captar algo de la esencia del

personaje.

Al intentar capturar el instante en que el personaje aparece ante sus ojos el fotógrafo dispone, por supuesto, de un brevísimo tiempo para componer la imagen. Muy probablemente Scott se vio en la necesidad de actuar sin vacilación, sin pensar demasiado en las consideraciones formales o técnicas, so riesgo de perder el motivo. Así tampoco encuentra tiempo suficiente para corregir algunos errores, tanto en el encuadre como en la disposición de los elementos de la escena, por lo que parece natural la presencia de algunos detalles imprevistos en el espacio de la toma (como vías circundantes o personajes transitando por las concurridas calles) —trasfondos inevitables que no pudo eliminar debido a la brevedad del disparo. Algunas imágenes, quizá por ello mismo, están mejor resueltas que otras y esto, obviamente, porque el personaje se encontraba en una mejor disposición al momento de obturar la cámara (foto 49).



49. W. Scott, *A Cuauajato Freight Train and its conductor*, MM, julio 1902.

Su serie de “tipos”—no más de treinta fotografías— confirman claramente los hallazgos que obtuvo el fotógrafo durante sus andanzas en busca de los motivos que a su ojo complacían. Scott nos muestra personajes ubicados perfectamente: en una carretera, junto a las vías del tren o en medio de la calle, invitándonos a evocar una acción o un momento en el tiempo. También en sus tomas incluyó a los personajes desempeñando sus oficios en las áreas rurales; algunas de ellas nos remiten a momentos de la vida cotidiana en los parajes del campo con sus protagonistas (foto 50). Ya Abel Briquet y Jackson les habían dedicado algunas tomas: imposible eludir el México pintoresco en el que todavía podía encontrarse alivio para el mundo agitado,, invadido por la máquina, que invita a los extranjeros a reencontrarse con su propio pasado.

Incluyendo los escenarios naturales de todo viajero: las plazas con sus parroquianos, los alrededores del pueblo, las calles y sus monumentos, las iglesias y sobre todo, la gente que los habitaba, Scott recrea los diferentes aspectos de la vida cotidiana de la provincia

Personas que Hicieron México: That Place Not Bova Mexico



50. W. Scott, *A Bee Man and his River*, MM, febrero, 1900.

proporcionando a sus imágenes un sentido especial de la vida, una especie de crónica del mundo porfiriano. Aunque confronta una serie de lugares comunes, como lo hicieran años antes los cuadros de costumbres, refleja una serie de arquetipos y de valores que flotaban en el imaginario del siglo. No es casual que promueva su colección como de un “pintoresquismo inigualable”.

Scott nos presenta escenas callejeras en las que abunda todo tipo de personajes: cargadores o vendedores —llevando en huacales a sus espaldas la mercadería—



51. W. Scott, *A Rain Coat*, MM, abril, 1901.

aguadores o veleros; también realizó algunos retratos con personajes clásicos, vestidos con talachos o capas de palma que él tituló *A Rain Coat* o *Plag Picker* — personajes que no se habían vuelto a representar desde que William Bullock dibujara un personaje cubierto con un abrigo de hojas secas, para el *Atlas el México en 1823*, y que utilizara posteriormente Pingret, ambos muy similares a los que retrata Scott— y con el cual el fotógrafo pone de manifiesto su práctica como retratista en el estudio (foto 51).

A excepción de un vendedor de bastones que retrató al lado de unos vagones del ferrocarril —que delatan un entorno más urbano, Apizaco en Tlaxcala, como él mismo señala en el título— la mayoría de sus modelos son personajes del medio rural; una galería de personajes que atestiguan que en el sabor local se encuentran los rasgos más profundos y auténticos de la nación. Sin embargo, no se concretó a mostrar la escena tal cual, sino que hizo protagonista al personaje —exhibiendo el sentimiento costumbrista de las escenas típicas y salpicándolo de motivos populares—. Porque si observamos con detenimiento a estos personajes que se revelan por el ojo de su cámara, veremos que algo de las descripciones literarias se fueron colando en sus representaciones para describir, con colorido, la sustancia de la mexicanidad.

Tampoco en las composiciones Scott aporta mucho; recurrir a la foto posada tradicional implicaba perder la espontaneidad del momento. En su mayoría se trata de la disposición del motivo a partir de un eje central, al nivel de los ojos del fotógrafo y con fondos poco deseados; característica de los primeros tiempos de la práctica fotográfica en exteriores cuando el profesional aun no se percataba de hasta donde podía limitar el marco de la escena con el simple desplazamiento alrededor del motivo. Las composiciones se sienten convencionales y, es obvia la limitación del lente poco luminoso que le impide eliminar los elementos cercanos al motivo así como desenfocar los fondos.

Aunque la sensación de premura para elaborar composiciones cuidadosas está presente en la mayoría de la serie, pareciera que estas "imperfecciones" le añaden mayor realismo a la imagen y la dotan con un sentido de inmediatez al sugerirnos que, al menos el fotógrafo captó el momento fugaz de lo que sus ojos vieron; que pudo capturar un retazo de la vida que quedó congelado en el tiempo. Sin embargo, cuando el fotógrafo tuvo el tiempo suficiente logró imágenes atractivas como en *Lunch Basket*, en la cual el protagonista, situado en el primer plano de la escena, carga lo que al parecer son unas canastas (de allí el título que pone el fotógrafo).— Una imagen que recuerda la litografía que sobre *el cargador de pulque* realizara William Bullock en la década de los veinte para la ilustración del atlas mencionado; en ella, un pulquero sostiene sobre sus hombros una larga vara de la que cuelgan las odres de piel de borrego. (foto 52).



En la foto de Scott,

52. W. Scott, *Lunch Basket*, FINAH, núm. de inv. 120919.

TEST
FALLA DE ORIGEN

el vendedor sostiene su carga —unas canastas de vara curiosamente cubiertas por un mantelito blanco, seguramente para proteger la comida si es que hemos de creer en el título del fotógrafo— colgando de una larga vara que él utiliza diagonalmente y en paralelo a una vías del tren que, a manera de línea direccional, separan la escena en dos planos perfectamente diferenciados. Al fondo dos personajes contemplan el momento de la fotografía, después de haber realizado sus compras en “La flor del yute”. Lo afortunado de la disposición de los elementos se debe a que el fotógrafo aprovecha el ángulo ligeramente elevado en que se encuentra, y que se comprueba en el desplazamiento de las líneas de acero que se pierden a la distancia sugiriendo una fuga que le otorga dimensión y espacio a la escena.

Aunque el personaje se encuentra perfectamente situado al centro de la composición es la línea diagonal de la vara que carga la que provoca una sensación de dinamismo que rompe la simetría de tal disposición. La sombra que se proyecta hacia delante, además, nos descubre el momento de la tarde en que fue captada la imagen, cuando el sol se encontraba totalmente a espaldas del vendedor. De ello, podemos inferir algunos hábitos y costumbres del trabajo de nuestro fotógrafo.

Si bien es evidente la atención y el sentido de observación del fotógrafo para

descubrir a los personajes transitando por las bulliciosas calles, él no se sintió tentado a contarnos sus historias, como sucede en sus retratos de mujeres. Las fotografías más vivas y naturales siempre son las que nos parecen que el personaje no se percata de la presencia de la cámara, como en algunas de las fotografías en que se ven grupos de campesinos concentrados en la realización



53. W. Scott, *Washing the Tubes*, MM, febrero, 1900.

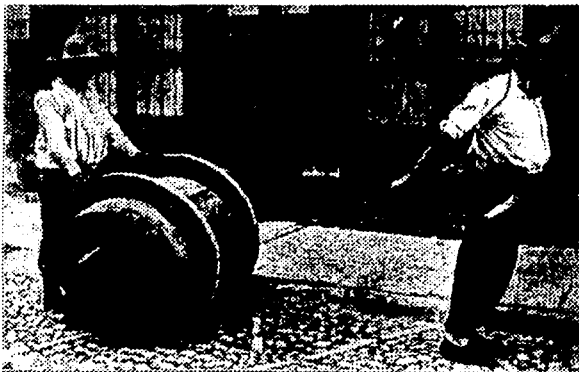
de sus faenas diarias (foto 53): haciendo adobes, seleccionando el maíz o fabricando sus

bateas de madera; sin embargo, esto no lo pudo lograr en toda la serie. A pesar de ello, existe una diferencia con los modelos que hasta entonces se habían registrado: Scott nos presenta al campesino común y registra sus condiciones de vida. Así como los tipos ponen en evidencia la frontera social que separaba la vida en las ciudades, los retratos de Scott nos hablan de una fina línea que deja un impacto visible sobre el mundo de la provincia: el hombre del campo con sus costumbres y sus formas de trabajo (foto 54).

Una indicación de la convivencia del pasado con el presente, que tanto gustó resaltar a la fotografía de la época queda de manifiesto en la fotografía de dos cargadores de agua frente a la ventana de alguna ciudad de provincia. Los personajes tomados en el momento de remolcar un pesado e ingenioso carrete de madera lleno del líquido vital, son captados en una rigidez casi militar, probablemente a causa del gran esfuerzo que debían realizar para arrastrar el pesado carrete. La inclusión de los dos elementos en el mismo plano de la imagen invita a la reflexión inmediata sobre el uso de métodos de trabajo rudimentarios en los cuales la fuerza del hombre sigue desempeñando el principal recurso del campo (foto 55).



53. W. Scott, *An Animal, Corn, Shocks*, MM, agosto 1900.



AN INGENIOUS WATER CART IN THE RURAL DISTRICT. *Philippine Journal*

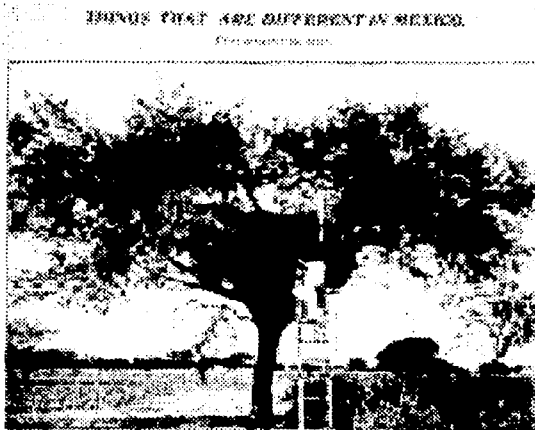
55. W. Scott, *An Ingenious Water Cart*, MM, julio, 1901.

A pesar de que sus soluciones se ajustan al gusto de la época, Scott logra un animado “cuadro de costumbres” rurales y aunque los temas aparentemente son los mismos, estas imágenes despiertan nuestra curiosidad por comprender la naturaleza de la sociedad y nos permiten entrever,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que, aunque hubo pocas variantes en los temas elegidos, existió un enorme abanico de posibilidades para su representación. Cada fotografía representa a los campesinos, con su vestimenta, con sus elementos de trabajo y, en ocasiones, testimonian la vida que se desarrollaba a su alrededor, proporcionándonos información valiosa sobre las maneras de vivir, vestirse e incluso distraerse, de la sociedad rural del cambio de siglo en nuestro país.

De ello dan cuenta las fotografías con que acostumbraba ilustrar las secciones de la revista *Modern Mexico*, como “Gente extraña”, o “Mordiscos pintorescos que no se han modernizado” (foto 56), secciones que dejan en claro que a la propia revista le interesaba mostrar más lo pintoresco y lo típico del país porque, como bien argumentaba en algunas de sus páginas: “al retratarlo sin mostrar su



56. W. Scott, Tapanen, MM, septiembre, 1900.

desarrollo sino más bien las oportunidades que este brinda y sus riquezas, muchos visitantes se sentirán atraídos y el capital apreciará las ventajas que ofrece la inversión”.⁶² Pues como atinadamente señala un diario de la época:

Irse por los barrios, dando de mano al ocioso vagar bulevardero y al olvido de figuras europeizadas de los que pasean por las pulidas calles del centro, es placer que á poco de gustarlo agrada y se mete muy adentro del ánimo; y que, muy luego, de placer se cambia en tarea de observación grata y fecunda.

No son por cierto las bellas muchâchas elegantes, que todas ellas parecen iguales, ni los holgazanes “lagartijos” del bulevar, los que pueden proporcionar datos, apuntes y documentos, para una obra de aliento, ya que todos ellos se esfuerzan por copiar al pie

⁶² *Modern Mexico*, julio de 1904.

de la letra y con éxito dudoso, los trajes, el porte y hasta las muecas de los figurines europeos ó allende el Bravo.⁶³

La representación de los tipos populares por la fotografía alcanzó una difusión poco antes imaginada porque, más que ninguna otra representación de la época, definió los sentimientos de la sociedad decimonónica. Me inclino a pensar que en esta serie media, ante todo, un interés comercial por obtener imágenes clásicas de motivos que ya eran un estereotipo, pero que seguían atrayendo la atención de la sociedad, y con las cuales existía la posibilidad de obtener una ganancia segura al reproducirlas como postales. Para saborearlas, debemos intentar comprender el signo de los tiempos en los que Scott las creó. En tanto que memoria del pasado, estas imágenes son una especie de puerta que se abre para sugerirnos la mentalidad de otro tiempo; descripciones visuales de personajes y oficios, que envueltos en un aire de nostalgia nos hablan de cómo se vivía e incluso cómo estaba conformada la mentalidad del hombre del siglo XIX.

Al rodear estas representaciones con su apropiado marco ideológico hemos intentado reconstruir un cuadro realista del imaginario visual en el que se encontraba inmerso nuestro fotógrafo. Sus imágenes cobran significado ante nosotros porque nos remiten como espectadores a épocas anteriores a la modernidad impulsada por el régimen de Díaz y nos permiten repasar la historia con otra mirada. Son un viaje hacia el rostro del México en su tránsito hacia la modernidad; un rostro que se encuentra, es cierto, “más cerca de la máscara social”—intensificando la imagen que la sociedad esperaba ver— y en la que, a decir de Anateresa Fabris, “se ubican la mayoría de los retratos decimonónicos”.⁶⁴ Ya que, como apunta Barthes:

Puesto que la fotografía es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara[...] lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia[...] la máscara es el sentido en tanto que absolutamente puro.⁶⁵

⁶³ *El Mundo Ilustrado*, domingo 7 de junio de 1903, p. 5.

⁶⁴ Anateresa Fabris, *Fotografía. Usos e funciones no secula XIX*, citado por Marta Penhos, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 76.

**SEGUNDA
PARTE**

Fotografía para inversionistas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

144

CAPÍTULO 3

Las propiedades ausentes

Corría el año de 1898 y en él había fincado nuestro fotógrafo sus más altos anhelos: la fecha de su boda se había fijado para finales de octubre y con ella en ciernes, debió de haberse preguntado sobre las posibilidades económicas de su profesión como fotógrafo, pues albergaba la esperanza de consolidar un futuro promisorio. Aunque no

sabemos con precisión la fecha en que se comprometió en matrimonio con Edna, es muy probable que ésta haya sido una de las causas por las que él fijara, desde el año anterior, su residencia en el estado de Guanajuato.

Allí lo encontramos en el mes de julio de 1898 promocionando la venta por catálogo de sus fotografías en la revista *Modern Mexico* (fig. 8). A los 34 años de edad Winfield Scott contaba únicamente con el patrimonio de su "Colección más completa de vistas sobre la vida de México", como la anunciaba en la sección de



Fig. 8. Página del reportaje de Scott sobre el ferrocarril de Manzanillo, *El mundo Ilustrado*, 1908.

clasificados de la revista. Una colección que había ido reuniendo en sus largos recorridos durante los años que trabajó para la compañía del tren y que se podían adquirir por docena enviando dos dólares por correo, con el porte incluido, a la dirección del fotógrafo en *La Trinidad*, en Guanajuato.¹ Acaso fueran legítimas sus preocupaciones económicas.

Ciertamente la fotografía era una profesión que le prometía un sin fin de recompensas que alimentaban su espíritu errabundo, pero ¿sería suficiente para colmar las expectativas de bienestar y seguridad económica que abrigaba su prometida para la futura vida en común? ¿tendría que sacrificar su alma aventurera para llevar una vida más regalada?

No podía pasar por alto el hecho de que su prometida pertenecía a una familia acaudalada con propiedades y algunas inversiones en la industria minera del país, cuestiones, que muy probablemente, lo hayan decidido a tomar el mando administrativo de algunos de los negocios que poseían los Cody en las cercanías de Silao, donde se localizaba el rancho Pomona, propiedad del último esposo de su madre, Luis Casa Bell, donde sabemos hoy que el fotógrafo estuvo viviendo (Anexo 15). Edna, delgada y con ojos grandes y expresivos pero, ante todo, intrépida como nos la muestra el retrato que se conserva en el álbum familiar de la nieta del fotógrafo en que ella posa con una escopeta, sombrero y ropas de montar (foto 57). Mujer de su tiempo, temeraria y osada, que debió resultarle al fotógrafo sumamente atractiva, porque le descubría ciertas formas de afinidad con sus hábitos



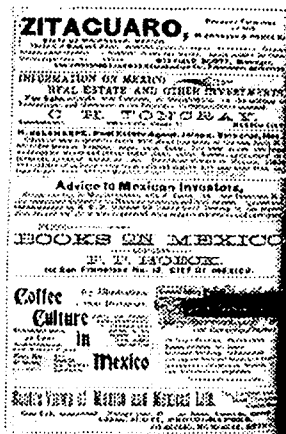
57. W. Scott, *Edna Cody*, colección particular Irene Castro.

¹ Aunque el investigador José Antonio Rodríguez me puso tras la pista de los anuncios que Scott publicó en la revista *Modern Mexico* y que él había localizado en un número de 1904, con la dirección de Ocotlán, fue hasta que revisé la colección que guarda de ella, el acervo del Departamento de Estudios Hispánicos de la Biblioteca del Congreso en Washington, que pude rastrear con más exactitud sus huellas por el territorio nacional y confirmar mis averiguaciones con la historia familiar.

andariegos y de la que debió enamorarse enseguida.

En la localidad Scott fue tomando contacto con los grupos de americanos que allí radicaban, no sólo por las necesidades de su cargo administrativo, sino debido a las relaciones sociales a las que ahora estaba obligado por su alianza con los Cody. Con Edna asistió, por ejemplo, a las célebres corridas de toros que Mazantini ofrecía ocasionalmente en Irapuato y que dejó consignadas en varias de sus vistas. También por medio de ella se relacionó con inversionistas de importancia como Dwight Furness, otrora cónsul norteamericano en Guanajuato y con quien Scott realizaría negocios importantes que cambiarían el rumbo de su vida, como analizaremos posteriormente, en el capítulo siete.

Por la historia familiar sabemos que el matrimonio se había fijado para el 15 de octubre (Anexo 15). Mientras tanto el fotógrafo, que se había propuesto fortalecer sus ingresos, se encontraba desde el mes de enero a cargo de la gerencia de una compañía, probablemente, encargada de la venta de los terrenos aledaños a las vías del ferrocarril en la "heroica Zitácuaro", algunos meses después de la inauguración de la línea.² *The Zitacuaro Land and Colonization Company*³ (fig. 9) fue una compañía, como muchas de la época, que no dejó ningún rastro y tampoco debió de ser muy importante, ya que no aparece registrada en las listas de las compañías que estuvieron trabajando en el estado de Michoacán por esos tiempos.⁴ Scott tampoco duró mucho en el trabajo puesto



9. *Scott Views*, anuncio de W. Scott, MM, 1901.

² Aunque por el periódico *El Imparcial* del 7 de abril de 1897 sabemos que la inauguración del Ferrocarril Michoacán Pacífico, en su prolongación hasta Zitácuaro estaba prevista para el 6 de mayo, es hasta 5 de junio que los titulares anuncian la próxima "inauguración del ramal."

³ Siguiendo el indicio de los anuncios de la venta por catálogo de las fotografías de Scott, localizamos al fotógrafo anunciándose como el gerente de esta compañía en la sección de anuncios clasificados de la revista *Modern Mexico*, y en la misma página en que anunciaba la venta de su colección de imágenes, en enero de 1898.

⁴ Y que proporciona, Álvaro Ochoa Serrano, en su texto *Repertorio Michoacano, 1889-1926*, México, El Colegio de Michoacán, 1995, p. 384.

que en julio del mismo año sus anuncios vuelven a aparecer en la revista, con la mencionada dirección de *La Trinidad*.

En ese entonces, el estado de Michoacán era uno de los más prósperos de la República, con grandes riquezas naturales que atrajeron la atención de los inversionistas, especialmente del capital norteamericano, por lo que a finales del siglo XIX "afrontó una oleada masiva que se dirigió a los sectores de la minería, los ferrocarriles, la explotación maderera y la industrialización de la carne".⁵ Respaldados por el poder industrial, los nuevos conquistadores, con su ambición ilimitada y su voracidad camuflada bajo la apariencia respetable del hombre de negocios, invadieron el territorio nacional en nombre del ideal altruista de encaminarlo hacia la civilización y el progreso.

Las empresas que se establecían, como señala Napoleón Guzmán, "contaban no sólo con magníficos recursos, sino también con colaboradores serviles que les conseguían todo tipo de facilidades".⁶ Por ello, la presencia del capital norteamericano se veía con muy buenos ojos, porque como nos dice Rosenzweig:

[...] era casi un milagro, en una sociedad en la que cuando menos las dos terceras partes de sus nueve millones de miembros estaban dispersos en comunidades rurales, poco productivos y prácticamente ajenos al intercambio económico, y en la que el escaso tercio restante, urbano, cercado por la debilidad de los consumos y la falta de comunicaciones, apenas cobijaba a alguien capaz de proponerse a innovar los procesos productivos y desafiar los riesgos con el fin de que se acrecentara su capital.⁷

Y de ello dan prueba las siguientes declaraciones que publicó el periódico *El Imparcial*:

[...] el colono americano sigue en el país los mismos procedimientos de los demás. Todos vienen a hacer negocios, todos buscan el modo más lucrativo de vivir, la mejor manera de triunfar en la lucha por la existencia, y para ello están en su perfecto derecho, sin que haya motivo para experimentar inquietudes de ninguna especie".⁸

⁵ José Napoleón Guzmán, *op. cit.*, p. 2.

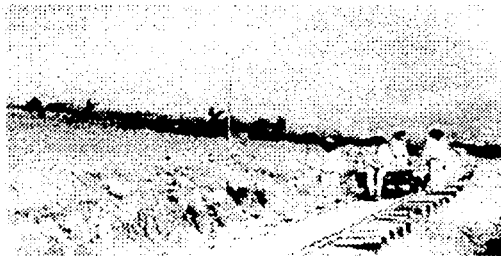
⁶ José Napoleón Guzmán, *op. cit.*, p. 38.

⁷ Fernando Rosenzweig, "El desarrollo económico de México 1877 a 1911", en *El Trimestre Económico*, núm. 32, julio-sept., Gráfica Panamericana, 1965, p. 426.

⁸ *El Imparcial*, 5 de junio de 1897.

No deja de ser sintomático, entonces, que dicha compañía se estableciera en Zitácuaro, “la tierra de la madera y el agua”—como rezaba el anuncio en el que apareció el nombre de Scott— ya que para esas fechas era la última estación del tramo del ferrocarril que la unía con Pátzcuaro. “Una ciudad simpática” al decir de la guía del italiano Dollero,⁹ con manantiales de aguas termales y la excelencia de un clima que producía abundantes cereales y todas las frutas del trópico, en la cual se podía adquirir un hogar en tierras de abundancia, ideales para las siembras del café, el algodón y el azúcar y con un “clima delicioso y saludable que brinda excelentes cosechas”. En ella el fotógrafo nos dejó el testimonio de sus acostumbrados recorridos por las regiones que visitaba, en busca de vistas pintorescas que su ojo detectaba ya con bastante rapidez (foto 58). Un invaluable testimonio visual de la presencia humana en el espacio del México rural que nos permite aproximarnos a las costumbres y tradiciones que lo caracterizaron.

Músicos callejeros, peluqueros realizando su trabajo en alguna vía concurrida, mujeres lavando en los ríos (fotos 59 y 60) —a las que dedica una extensa serie de tomas, seguramente para dejar constancia de una actividad que en el medio rural se



58. W. Scott, *Zitacuaro*, FINAH, núm. de inv. 120947.



59. W. Scott, *Barber Shop at Ocotlán*, MM, noviembre, 1904.



60. W. Scott, *Mexican washerwomen on their Busy Day*, MM, agosto, 1903.

⁹ Adolfo Dollero, *México al día. Impresiones y notas de viaje*, México, Librería de la Vda. De C. Bourret, 1911, pp. 537-539.

realiza colectivamente y en público— o los peones de las haciendas con sus precarias construcciones, amén de una larga lista de campesinos realizando sus faenas que adquieren un sesgo inesperadamente atractivo debido a lo fortuito del encuentro y el sabor de naturalidad que deja la instantánea y que le brindan al fotógrafo la posibilidad de realizar la tarea de construir un relato sobre la vida en las grandes propiedades rurales.

Con sus fotografías confirmamos que, aunque la penetración del ferrocarril había significado una verdadera revolución en los medios de transporte y propiciado el desarrollo económico y material de la nación, en el campo se sufrían las graves consecuencias que la pujanza constructiva trajo aparejadas: en especial una enorme concentración de la tierra. Proceso que en nuestro país se registró desde finales de la Colonia cuando las tierras ejidales fueron enajenadas por las haciendas en proceso de expansión¹⁰ y que, con el triunfo de la Independencia y después de que fueron superadas las turbulencias de las guerras que caracterizaron la primera mitad del siglo XIX, el gobierno liberal no sólo continuó, sino que utilizó su venta como una medida para sufragar las deudas nacionales.¹¹

Si bien este proceso de usurpación de la tierra fue el origen de que inmensas extensiones de tierras vírgenes se encontraran al alcance de cualquier persona con los medios económicos suficientes para apropiárselas, es con el proceso de deslinde y el sistema de concesiones de baldíos,¹² que se abrieron las posibilidades de aumentar las

¹⁰ Para una información más detallada, véanse los textos de Francois Chevalier, *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII y XVIII*, México, Fondo de cultura Económica, 1999, pp. 286-326 y 377-416 y de Enrique Florescano, *Origen y desarrollo de los problemas agrarios de México (1500-1821)*, México, Ediciones Era, 1971, pp. 71-158.

¹¹ Marco Bellingeri e Isabel Gil Sánchez, en "Las estructuras agrarias" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910)*, *Historia económica de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, p. 116 y John Coatsworth, *El impacto económico de los ferrocarriles en el porfiriato*, pp. 44 y 65).

¹² Aunque el proceso de deslinde había comenzado algunos años antes del régimen de Díaz, durante la presidencia de Lerdo, fue con éste cuando las compañías deslindadoras alcanzaron sus máximas ganancias, llegando a poseer cerca de once millones de hectáreas; John M. Mc Bride en *The Land System of Mexico*, New York, American Geographical Society, 1923, p. 75, señala que el dominio de la tierra se concentró en un reducido número de personas y que "no ya por miles, sino por cientos de miles y millones se contaron las hectáreas adjudicadas a empresas o individuos" que por lo regular, siempre eran los mismos; por su parte Robert H. Holden, ubica el año de 1882 como el inicio del periodo en el que la mayoría de las tierras públicas pasaron a manos privadas, en *Mexico and the Survey of Public Lands. The Management of Modernization 1876-1911*, Dekalb Illinois, Northern Illinois University Press, 1994, p. 7

propiedades, extensas de por sí, favoreciendo a los grupos de terratenientes y hacendados rurales así como a las grandes compañías extranjeras —baste señalar que en un periodo de tan sólo 24 años (de 1883 a 1907),¹³ las concesiones llegaron a las extraordinarias cifras de 49 millones de hectáreas— resaltando el papel del régimen como promotor del latifundio. No en vano Gisela Von Wobeser, señala que éstas propiedades llegaron a abarcar “80% de las tierras adecuadas para la agricultura y la ganadería”.¹⁴

Es por demás evidente que el interés del gobierno favoreció a las compañías deslindadoras y les facilitó el camino para que vendieran gran parte del territorio nacional convirtiendo a la tierra en una mercancía que se puso en circulación y haciéndola “susceptible de especulaciones y maniobras mercantiles” como refiere Rosenzweig.¹⁵ Probablemente en esta afirmación debamos encontrar una de las razones por las que en los espacios de la revista se publiquen una gran cantidad de anuncios para promover las atractivas condiciones de inversión que ofrecían algunas de estas propiedades¹⁶ y que haya sido, también, el origen de la organización de numerosas

¹³En razón de la ley de 1883, promulgada en el gobierno de Manuel González que facultó a las compañías extranjeras para deslindar, medir y fraccionar los terrenos baldíos o de propiedad nacional, concediéndoles la tercera parte de los terrenos que habilitaran, en compensación de los gastos que hubieran realizado para llevar a cabo sus operaciones, “Decreto sobre colonización y compañías deslindadoras”, en *México en el siglo XX, 1900-1913*, Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, 1990, p. 34; por su parte John Coatsworth (*op.cit.*, 65), destaca las leyes que se emitieron durante el porfiriato para continuar con el proceso de desamortización de bienes: la ley de 1875, que facilitaba la colonización y autorizó la formación de comisiones que deslindaran, midieran y evaluaran las tierras colonizables, la de 1883 (de Manuel González) y la de 1894, que eliminó el límite de propiedad de 2500 has.

¹⁴ Gisela Von Wobeser, “La pintura paisajista como testimonio de las haciendas en el siglo XIX” en *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, IIE, 1989, p. 183.

¹⁵ Fernando Rosenzweig, *op. cit.*, p. 426.

¹⁶Así en el artículo “News of Mexican Land Companies” publicado por la revista en julio de 1898, encontramos una lista muy nutrida de las compañías americanas que se encontraban en el país por esta época, algunas de ellas son: *The Cordoba Coffee and Sugar Co.*, con 300 mil árboles de café en sus plantaciones y seis mil árboles de plátano; *Mexican Coffee and Rubber Co.*, del señor F.L. Torres, con 100 empleados para limpiar las tierras de la compañía, un experimentado hacendado y uno de los americanos más antiguos residentes en el Istmo; *The Ususupa Land and Planting Co.*, con un capital de 400 mil pesos incorporado a Missouri y cuyos directores Tom Cobb King, de Columbus, Texas, M. Greenwood, Charles A. Young, H.L. Christie, R. J. Dyas, Isaac A. Orr que pertenecían al Estado de San Louis; *The Tulija Coffee Rubber Culture Co.*, con un capital de 50,000 pesos y que se incorporó a las leyes del estado de Arizona en el mes de junio del mismo año, sus directores: J.T. Robertson, S. Carder Smith y J. E. Rebard de Los Ángeles, y J. H. Fox y B. K. Sweetland de Lemoore, California; *The Grijalva Land and Coffee Co.*, poseedora de la lancha “Grijalva” recién ensamblada en Nueva Orleans y que navega el río Mexcalapa desde San Juan hasta Grijalva, en las tierras de la compañía y con una capacidad para cargar 30 pasajeros y 5 toneladas de peso; *The Mexican Gulf Agricultural Co.*, con oficinas en Kansas City; H. W. Connor de la compañía *Coffee Culture*

compañías, formadas generalmente por grupos de empresarios extranjeros¹⁷ —que desaparecieron, casi siempre, sin dejar ninguna pista—¹⁸ y que se dedicaron a lucrar con los terrenos de las franquicias del tren en poblaciones en las que se estaba inyectando una inversión considerable de capital.

Prácticamente mientras el país se poblaba de caminos de hierro y la modernidad invadía las metrópolis, el progreso industrial seguía sin alcanzar las zonas rurales acentuando la ya vieja contradicción entre el campo y la ciudad. Para la última década del siglo la ciudad cambia de rostro pues habían llegado a las urbes las mejoras materiales del progreso porfiriano: nuevas construcciones funcionales y monumentales, edificios públicos, plazas y parques, calles y alumbrado eléctrico con los que se había transformado y modificado la existencia más que en todo el resto del siglo. Nada volvería a ser como antes, ahora la vida era mecanizada y agitada. En el campo sin embargo, se mantenía el régimen de la hacienda heredado desde los tiempos de la

Co. de San Louis Missouri, con propiedades en el Istmo y 50 trabajadores; *The Bernal Orchard Co.*, que, según éste artículo, ha tenido inmensas ganancias; así como *The Frio Valley Co.*, de Monterrey.

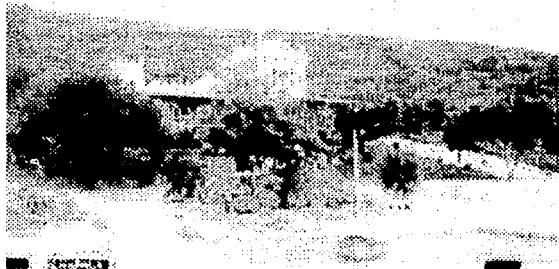
¹⁷ Ya que la primera ley promulgada en 1863 permitió la venta de terrenos, como un plan de emergencia en el gobierno de Juárez y como un medio para solventar los gastos de la guerra, "se distribuyeron 1.7 millones de hectáreas, que fueron adquiridas en su mayoría por comerciantes y hombres de negocios, quienes las aceptaron como pago de las deudas que el gobierno tenía con ellos", y se concedieron millones de hectáreas en pago de obras: ferrocarriles, caminos, explotaciones mineras, ocasionando una "redistribución de la propiedad comunal indígena y de la eclesiástica en provecho de los ya poderosos terratenientes y comerciantes", por lo que la tierra se concentró en pocas manos (John Coatsworth, *op. cit.*, p. 44).

¹⁸ Aunque con información bastante fútil, de no ser por los artículos que publica la revista *Modern Mexico*, poco o nada sabríamos de la existencia de estos empresarios; así en su artículo "Agricultural Progress in México" (septiembre 1898, p. 5), informa sobre los logros de algunos afamados empresarios americanos como el señor H. W. Barclay, de San Louis, quien poseía un inmenso terreno cerca de Dos Ríos y "espera formar pronto una compañía para el desarrollo del mismo"; asimismo menciona a algunos inversionistas como el juez T. O. Barto, de Coapinalolla quien reporta una producción de excelente calidad en su plantación de café este año; a Mr. O. M. Powers, de Chicago, quien transporta 500 toneladas de azúcar en la propiedad que tiene en sociedad con Coapinalolla, en el Istmo de Tehuantepec, propiedad que se encuentra a cargo del Sr. B.B. Watson; o de Mr. J. C. Harvey de la plantación *Buena Ventura*, en San Juan Evangelista, quien escribe para *Modern México*: que se encuentra ocupado en la plantación del caucho "como un distintivo imperio privado"; en otras palabras, plantando caucho, y el cual cree "al igual que algunos partidarios de California, que no sólo hay dinero en esto sino demasiado capital"; así como algunas compañías tales como *La Amate Dos Ríos* y la plantación *Columbia*, que han construido conjuntamente un edificio en Santa Lucrécia, en el ferrocarril de Tehuantepec y que será utilizado como hotel y oficina, y además de la construcción de un depósito de hierro, para el manejo y almacenamiento de carga. También señala algunos adelantos como el que se ha concluido en la línea telefónica, que conecta tres plantaciones y la estación de ferrocarril; *La Mexican Tropical Planter's Co.*, conocida como "Columbia," la cual reporta un buen progreso en sus plantaciones en el Istmo y cuyos propietarios han cosechado una gran cantidad de tabaco en este año y esperan doblar la extensión de su propiedad a la brevedad, ya que acaban de plantar dos mil libras de semilla de caucho, cien acres con azúcar y 500 acres continúan vacíos, esperando por el café, que se plantará en la próxima estación y señala que su aserradero está a toda su capacidad, pero como, a pesar de ello, no alcanza a suplir la demanda de madera, lo ampliarán muy pronto.

Colonia, pero sobreviviendo dentro de los moldes de la nueva propiedad capitalista, y revelando diferencias, no sólo en las propiedades de cada región y en los productos a los que destinaba su producción, sino también en su arquitectura y por supuesto, en las relaciones sociales.

Características que le confirieron a este régimen de propiedad una dualidad en las apariencias sociales: por un lado los ricos hacendados, en su mayoría terratenientes ausentistas, que construyeron enormes y suntuosas propiedades —y a los que Scott, curiosamente, casi no fotografió— y del otro, los numerosos campesinos sin tierra, peones de las haciendas con construcciones humildes, generalmente hechas por su propia mano y con los materiales que tenían al alcance y que el fotógrafo convierte en protagonistas de sus tomas, con un discurso visual que nos obliga a enfocarnos sobre ellos, como los verdaderos habitantes de las haciendas. Dos polos de una misma coyuntura que no permiten entenderla sin la presencia de alguno de los dos, y que en manos de nuestro fotógrafo se convierten en las modalidades iconográficas que explorará con sus fotografías de esta serie; a saber: el asunto arquitectónico, las escenas de la vida en el campo y el proceso de modernización en algunas propiedades.

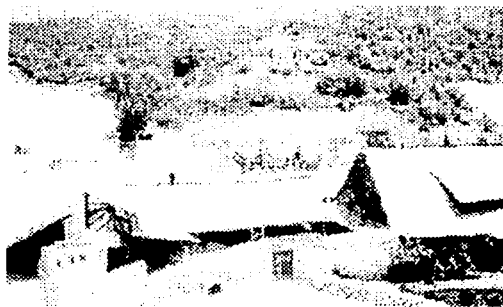
La primera modalidad iconográfica nos remite al nexo tan estrecho que existió entre la práctica fotográfica de los artifices extranjeros y los nuevos inversionistas del campo —interesados en evidenciar la opulencia de sus construcciones y el esplendor de su clase aristocrática—. Chalets y palacetes que siguieron la moda importada desde Europa o los Estados Unidos, son captados por nuestro fotógrafo, probablemente a instancias de los mismos propietarios, para destacar algunos elementos del decorado como las columnas clásicas y algunos rasgos de estilo que hacen alusión más a obras de carácter urbano que rural (foto 61). Para reproducirlas utilizó, casi siempre, planos generales y



61. W. Scott
Chapala,
FINAH, mir
de inv.
120701.

vistas amplias, en un formato horizontal que permitiera apreciar la magnificencia de la finca en medio de las bondades de un paisaje tropical exuberante.

Casi siempre enfocó su cámara en las haciendas de corte tradicional probablemente por los nexos que mantuvo con las propiedades mineras. Tal es el caso de las construcciones que registra en Guanajuato, en su mayoría, haciendas de beneficio que conservaron las estructuras antiguas, ya que como se sabe, la inversión se orientó a



62. W. Scott, Guanajuato, FINAH, núm. de inv. 120737.

modernizar el proceso de extracción de los minerales y a mejorar la maquinaria, que no a remodelar las construcciones y las viviendas. En algunas de sus vistas es posible observar los diferentes cuerpos que constituyeron las unidades económicas de este sistema de producción (foto 62): las grandes dependencias, los establos, los graneros y en especial, el casco, que

aparece en toda su magnitud como el lugar donde ocurrían las principales actividades productivas, “el corazón de su vida cotidiana” y alrededor del cual giraba la vida económica de la hacienda, “dando cohesión e identidad a la comunidad que vivía en ella”.¹⁹

Con ellas por ejemplo, nos muestra el segundo piso de algunas construcciones en el cual se disponen numerosas habitaciones de la casa, probablemente donde acostumbraban vivir los empleados de mayor rango —los administradores y los mayordomos— que se levantan sobre los galerones dedicados a las actividades agrícolas, y que al parecer habían cambiado muy poco desde que el diplomático americano, Brantz Meyer a mediados del siglo, las describiera así:

En primer lugar están las habitaciones, que forman un edificio grande, de dos pisos, en cuya planta baja se hallan todas las oficinas y dependencias, y el almacén en que los

¹⁹ Para una descripción detallada de las dependencias de las haciendas véase Gisela Von Wobeser, *op. cit.*, p. 187 y ss.

indios compran cuanto hay menester; encima se encuentran las cocinas, salas de recibo, dormitorios y un inmenso corredor de arcos, que mira hacia el este, lleno de jaulas de pájaros y provisto de hamacas, en el cual pasa la familia la mayor parte de los largos y ardientes días estivales. Enfrente se halla el corral, al oeste del cual están las bodegas y demás edificios en que se almacenan las cosechas; y al oeste hay otro enorme edificio que encierra las calderas, máquinas trituradoras, bateas de refrigeración, aposentos para amoldar, etc., el cual es el trapiche de la hacienda. Todo este conjunto constituye por sí solo una ciudad en miniatura.²⁰

De igual manera, la descripción que Sartorius hace de algunas de estas dependencias confirma que el estado habitual de estas propiedades seguía siendo muy similar a las que éste viera cincuenta años antes y por ello son un buen ejemplo de las fotografías que Scott tomó en la región (foto 63):



63. W. Scott, Guanajuato, FINAH, núm. de inv. 120738

La mayoría de las casas de las antiguas haciendas dan la impresión de haberse construido inmediatamente después de la conquista. Parecen castillos con tapias muy altas, torres y murallas almenadas para su defensa. Todas las ventanas están protegidas con fuertes rejas de hierro y por las noches, la puerta se asegura con gruesas barras.²¹

64. W. Scott, Hacienda de La Erre, FINAH, núm. de inv. 356045.



De Guanajuato también es la vista de la hacienda de *la Erre*, en Dolores Hidalgo. La fotografía, tomada desde uno de los patios interiores y desde un ángulo frontal, nos presenta el clásico retrato de los propietarios al centro de la composición; probablemente Don Manuel Rubio y su esposa quienes

²⁰ Brantz Mayer, citado por Ricardo Rendón Garcini, *La vida cotidiana en las haciendas de México*, México, ACCIVAL, Fomento Cultural Banamex, 1988, pp. 44-45.

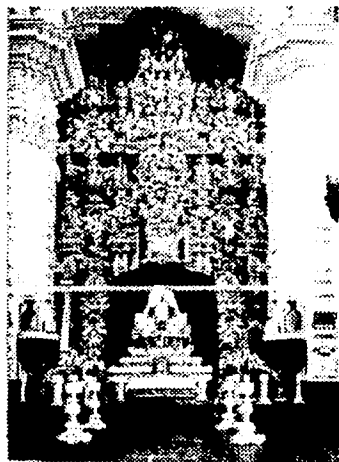
²¹ Carl Sartorius, *México, paisajes y los grupos populares*, p. 170.

posan junto a su perro, orgullosos de mostrar sus dominios. (foto 64). El árbol que despliega verticalmente su tronco por encima de la composición a manera de eje visual, le permite organizar al fotógrafo un retrato de corte bastante convencional. A la izquierda y a la derecha, y como una especie de marco en el fondo, se aprecian los costados de la casa de la hacienda, en la que a pesar del ángulo restringido de la toma, es posible distinguir los corredores característicos con barandales de madera, los techos de teja de barro y parte del mobiliario —bastante sobrio— que se acerca en mucho al tipo de descripciones que Mc Bride señala con respecto a las formas de vida de algunos hacendados, que son:

[...] una mezcla curiosa de primitiva rusticidad y lujos modernos, de indulgencia y solicitud hacia sus dependientes, de una administración firme y de disciplina paternalista y de una supervisión intermitente de sus mayordomos y sus numerosos capataces.²²

Tal vez porque no siempre sus propietarios vivieron en el campo; por ello, tampoco podemos hacernos una idea de la fastuosidad que debía tener la propiedad y a la cual, se dice, que para 1890 pertenecían “420 habitantes en el casco y la tocaba el Ferrocarril Nacional Mexicano, ya que tenía su propia parada adentro de las tierras”.²³

En su registro no pasaron desapercibidas las célebres iglesias que los ricos mineros mandaban erigir como favores o regalos en agradecimiento a los periodos de bonanza de sus grandes propiedades. De ellas es un buen ejemplo el espléndido Santuario de la Mina de *Cata* (foto 65), construido en 1725 por Don Juan Martínez de Soria y entre los dueños de *Cata* y de *San Lorenzo*,²⁴ en la



65. W. Scott, *Santuario de Cata*, MM, 1900.

²² George M. Mc Bride, *op. cit.*, p. 29.

²³ Isaura Rionda Arreguín, “La Erre” en *Haciendas de Guanajuato*, México Gobierno del Estado de Guanajuato, 1985, p. 33.

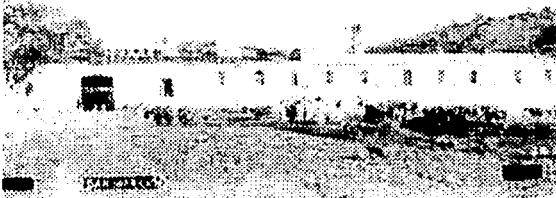
²⁴ Lucio Marmolejo, *Ejemplares Guanajuatenses*, citado por Antúnez, *op. cit.*, p. 448.

cual es posible apreciar su “maravillosa fachada” de la cual el escritor guanajuatense, Manuel Leal, nos dice:

Por la filigrana de sus labrados, que seguramente fueron policromados en la época de su creación, obedeciendo al cariño grande que el indio ha sentido siempre por el color. En la actualidad el resto del color que aún queda, le da una atractiva semejanza con un marfil antiguo. A juicio de quien escribe es la fachada más interesante de Guanajuato. Avalora el interés de que entre la profusión fantástica de sus elementos, está muy acusada la inspiración indígena que tan valiosa intervención tiene en nuestro barroco.²⁵

Asimismo fotografió haciendas ganaderas como la de *San Marcos* en Jalisco; desde una distancia considerable, a manera de panorámica, para incluir las construcciones dedicadas a las actividades agropecuarias y apreciar, en el primer plano, los potreros donde los hatos de ganado y las cuadrillas de trabajadores cumplen sus faenas cotidianas y que, Figueroa Doménech nos ilustra describiéndolas así:

[...] a mano izquierda se ven las *mjes*, vastas y sólidas construcciones de piedras y ladrillo, donde se guardan los granos de la cosecha; al frente hay un largo edificio de dos pisos, destinados a la casa-habitación, despacho, cocheras, etc. Y en un extremo del mismo una capilla de bonita fachada, ornamentada con dos grandes estatuas; y por último, a mano derecha, los establos y corrales para el ganado vacuno, del que posec la hacienda unos centenares de cabezas.²⁶



66. W. Scott, *Hacienda San Marcos*, FINAH, núm. de inv. 121870.

La sensación de amplitud y espacio de la toma se refuerza por el formato apaisado del encuadre en el que sobresalen enormes chimeneas que le añaden a la escena una sensación de estabilidad y armonía al unificar los elementos del primer plano con la sierra del estado al fondo de la

²⁵ Manuel Leal, citado por Antúnez, *op. cit.*, p. 448-449.

²⁶ J. Figueroa Doménech, *op. cit.*, p. 358.

composición (foto 66).

De Jalisco también es la vista de la hacienda *La Florida*, en Atequiza, que se levanta majestuosa con su cúpula, en medio de una huerta de frondosos frutales que evoca el esplendor porfiriano. Debido al ángulo de toma bajo, utilizado por el fotógrafo, la mansión asciende en el



67. W. Scott
La Florida,
Atequiza,
FINAH, núm.
de inv.
120453

plano de la composición, con un aire solariego sobre las tierras cultivadas, poniendo en evidencia el intento de los nuevos propietarios por extender las comodidades y el gusto de la vida urbana a sus propiedades rurales (foto 67). Las grandes construcciones, ante todo, nos hablan de su sello de clase: nobles y señoriales, con senderos de palmeras (foto 68) que conducen la mirada hasta las regias entradas que concuerdan con las descripciones que hace J. Figueroa Doménech acerca de una de las haciendas más importantes de la época, a la que:

[...] se llega [a los edificios de la hacienda] después de cruzar una extensa avenida de fresnos y chopos (palmeras en la tierra caliente), cuyas verdes copas forman cerrada bóveda que no deja paso a los rayos del sol. Al otro extremo de esta avenida hay una verja de hierro que la comunica con un patio grande como una plaza, rodeado en tres de sus lados por los edificios que contienen todas las dependencias de la hacienda.²⁷



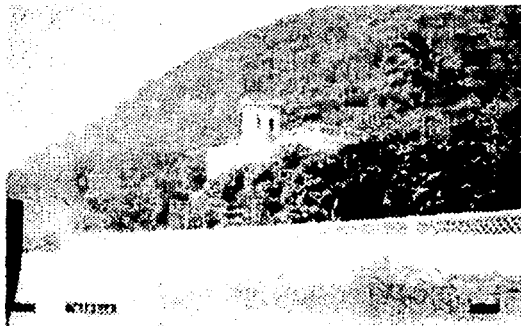
68. W. Scott, *Córdoba, Veracruz*,
FINAH, núm. de inv. 120623.

²⁷ *Ibidem*.

Al igual que en la ciudad donde los ricos se construían enormes mansiones en los elegantes paseos de la reforma, o en la recién inaugurada colonia Juárez —en las calles de Londres o Liverpool— las casas se copiaban de los modelos europeos (pequeños trozos de Francia situados en la capital para demostrar que en el

país había cosmopolitas refinados), con torres, ventanas de vidrio esmerilado, dibujos en las fachadas de ladrillos, techos con mansardas y patios enormes con decorados lujosos subrayando la coquetería del gusto impuesto por la moda y manifestando que en algunas regiones del campo, también, se erigían suntuosos edificios. El progreso, aunque incompleto representó para la burguesía un paso hacia la madurez del país y pudieron así, considerarse emparentados con las naciones civilizadas (foto 69).

En Chapala, por ejemplo, como señala la *Revista de Guadalajara* (antes de la llegada de la colonia norteamericana) el lugar estaba considerado como “un conjunto de casas antiestéticas y mal acondicionadas”, con “chozas hechas para desaparecer al día siguiente”.²⁸ Al llegar los nuevos propietarios, la situación se tornó bastante diferente porque se habían “empezado a construir lujosos chalets como el del cónsul de Inglaterra y por todas partes se observa[ba] el desarrollo y mejoramiento de la pintoresca población, reina del lago”.²⁹ Tal vez el establecimiento de la compañía *Hydroelectric and Irrigation* en Chapala, haya sido una de las causas que ayudó a promover el desarrollo de la colonia americana que empezó a invadir la ribera de la laguna, ya que poseía las franquicias del agua en la zona y pudo abastecer con drenajes y servicios sanitarios las nuevas construcciones.



69. W. Scott, *Chapala*, FISAH, núm. de inv. 120507

²⁸ “En Chapala” *Revista de Guadalajara*, México, Editores propietarios Yguiniz hermanos, 2º quincena de 1907, p. 9-10.

²⁹ *Ibidem*.

Ya entrado el nuevo siglo, Scott llevó a cabo el registro de algunas de las nuevas propiedades situadas en la ribera de la laguna. Las construcciones caracterizadas por las imponentes edificaciones a las que se dedicó especial esmero, principalmente en las fachadas, ya que según Adolfo Dollero “perteneían a ciudadanos americanos que las habían trocado en poéticas residencias en donde abundaban las flores, las frutas y el ganado vacuno”,³⁰ y realizadas por prestigiados arquitectos, como Guillermo de Alba, a quien se deben varias de las más renombradas edificaciones, así como la estación del ferrocarril de La Villa a finales de 1910.³¹

De estas nuevas construcciones Scott nos muestra las elegantes edificaciones características del porfiriato en las que, aunque no predomina un estilo particular, es evidente la copia de modelos más refinados, como un rasgo que atestigua el auge económico de que gozaron sus propietarios. Ya que antes de que se tendiera la vía del ferrocarril y se uniera a la población de Jamay —que ya era famosa por lo fértil de sus



70. W. Scott, *The Start for Atequiza*, MM, diciembre, 1906.

alrededores— el viaje hasta Chapala debía hacerse pasando por Ocotlán, a bordo de un pequeño vapor o de una diligencia, que pasaba por la hacienda de *Atequiza*, propiedad de Don Margarito Reyes, no es extraño que nuestro fotógrafo haya captado, también, las modernas construcciones de El Gran Hotel *Arzapalo*, de donde salía la diligencia rumbo a “la hermosamente situada” hacienda de *Atequiza* en la cual, además, se localizaba una estación del ferrocarril³² (foto 70).

Con algunos acercamientos nos sugiere el buen estilo, e incluso el lujo y boato, con que acostumbraban vivir sus propietarios: amplios corredores, abundancia de

³⁰ Adolfo Dollero, *op. cit.*, p. 438.

³¹ J. Jesús González Gortázar, *Aquellos tiempos en Chapala*, México, Ágata Editores, 1998, p. 39.

³² Adolfo Dollero, *op. cit.*, p. 436.

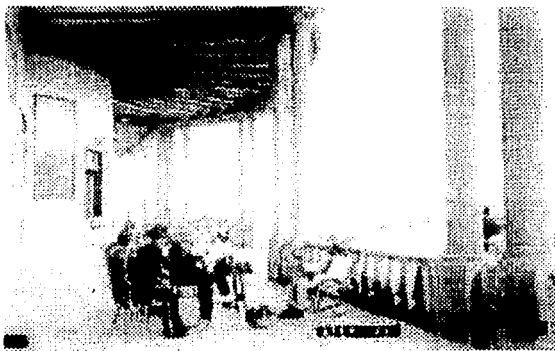
habitaciones en la casa principal, árboles de ornato en los patios interiores y hermosos jardines, obviamente cuidados por una mano especializada. También, nos muestra algunos detalles clásicos de las construcciones, como las grandes cornisas y las magníficas balaustradas, que confirman el eclecticismo del momento por adaptar los estilos renacentistas y los gustos europeos, propios de la colonia norteamericana que se había asentado en sus alrededores por aquellos años.

También tomó varias fotografías de la hacienda de *El Fuerte* —en la parte oriental del lago— donde se estableciera el Hotel *Ribera* del cual sería administrador años más tarde (foto 71). En ellas destacó algunos de los elementos más característicos: sus portales, los balcones y los aleros de madera, los arcos de supervivencia colonial, que aun hoy siguen siendo un elemento característico de la arquitectura mexicana; los generosos corredores —utilizados como un espacio de solaz y descanso en los que los mayordomos y caporales se reunían para



71. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 457843.

platicar o jugar— con vigas de madera y plantas colgando de sus barandales (foto 72). Vistas casi siempre generales y con planos frontales, a veces demasiado amplias pero que responden a los cánones de la época, y sobre todo a las limitaciones del equipo, por lo que no presentan rasgos muy relevantes, excepto el mérito de



72. W. Scott, *Atequiza*, FINAH, núm. de inv. 120452.

informar acerca de las formas y los estilos de vida de los grandes hacendados durante el porfiriato.

Dentro de esta primera modalidad, Scott nos descubre el polo opuesto; el de la gran masa de campesinos e indígenas sin tierra que manifiesta las contradicciones sociales y la polarización tan extrema que se vivía en el campo durante el porfiriato. Poco favorecidos por el gobierno —quien había concentrado su interés en las ciudades para ofrecer la imagen de una nación confiable a la inversión extranjera— los campesinos ofrecieron a los ojos del fotógrafo “el panorama raquíutico del campo mexicano”.³³ Bien es cierto que la “aurora porfiriana” significó para el país una incorporación, cada vez mayor, de los productos nacionales al mercado internacional, pero también lo es que propició el nacimiento de escandalosas fortunas y, como la riqueza nacional no logró distribuirse con equidad, tampoco se mejoró la condición de miseria de las clases más empobrecidas.

Una población eminentemente rural que construyó sus hogares, generalmente en las inmediaciones de los cascos de las haciendas o en las rancherías³⁴ —como resultado del sistema de producción que utilizaba la mano de obra familiar, incorporando a las mujeres y los niños a las diferentes



73. W. Scott, “Sin título”, FINAH, núm. de inv. 120757.

fases del trabajo— por lo que las poblaciones rurales se conformaron en “pequeñas ciudades propias, de 500 a 2500 habitantes según el tamaño de la finca”.³⁵ Situación que fue observada por el perito alemán Karl Kaerger, quien menciona que “[...] cada

³³ Fernando Rosenzweig, *op. cit.*, pp. 427-428.

³⁴ Friederich Katz, en *La serridumbre en México en la era porfiriana*. México, Ediciones Era, 1998; menciona cuatro clases diferentes de peones que acostumbraban vivir en las propiedades de las haciendas, cada una con características sociales y económicas diferentes, (pp. 15-22).

³⁵ John Kenneth Turner, *México Bárbaro*, México, Editorial Porrúa, 2000, p. 4.

hacienda posee una serie de chozas, por lo general muy primitivas; para alojar a la familia de los trabajadores que viven allí".³⁶ Por estos lugares se los encontró Scott en sus dilatados recorridos por las vastas extensiones de las propiedades, aislados, envueltos por una vegetación copiosa, frente a sus pequeñas chozas de paja o de cañas de maíz, y en medio de corrales de adobe (foto 73). No pasaron desapercibidas a su cámara porque, como dice John Reed, era:

[...] imposible imaginar lo cerca que los peones vivían de la naturaleza en estas grandes haciendas; sus propias casas están construidas de la tierra sobre la cual se erigen, cocidas por el sol. Su comida es el maíz que cultivan; su bebida, el agua del río que transportan con mucho trabajo sobre su cabeza; la ropa que usan se teje de lana y sus huaraches se cortan del cuero de un becerro recién sacrificado.³⁷

Muchas de sus fotografías narran y resaltan las construcciones de los personajes rurales, dejando en claro que sus intenciones fueron, también, dar a conocer la otra cara de este contexto, la que fue atrapando su ojo mientras realizaba el registro de las opulentas propiedades de los hacendados. Casas lujosas sí, pero asimismo construcciones con materiales vegetales propios de la región: hojas de palma, espigas de



W. W. Scott, *Home Sweet Home, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.*

74. W. Scott, *Home Sweet Home*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

paja o trigo, hojas y cañas de maíz, de azúcar, otates, "hueso" de palmera, hojas y pencas de maguey o de nopal, en las que se percibe una conexión respecto al entorno natural y un intento muy claro por asimilar el paisaje que las circunda.³⁸

Casas de varas y troncos como en *Home Sweet Home, Mexico*

(foto 74), retrato que realiza en Tehuantepec de una familia en la que una joven, con su

³⁶ Karl Kaerger, "El centro" en Friederich Katz, *op. cit.*, p. 104.

³⁷ John Reed, *México Insurgente*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1994, p. 58.

³⁸ Guillermo Boils, *Las casas campesinas en el porfiriato*, México, Cultura/SEP, Colección Memoria y Olvido, 1982, pp. 20 y ss.

madre y su hermana, posan frente a su vivienda. La casa situada en un primer plano compositivo, y al centro del encuadre establece un eje simétrico a partir del cual distribuye los elementos de la escena: un campesino, probablemente el jefe de la familia, permanece de pie en una postura casi rígida, sirviendo de marco a la escena familiar. Las sombras del árbol que se proyectan diagonalmente a lo largo del primer plano sugieren un lazo de unión entre el campesino y el pequeño animal al lado contrario, sugiriendo una forma triangular que se completa con el árbol del fondo y que parece envolver toda la toma. Una forma que contiene a otra y en la que se encuentra el centro de interés del cuadro. Esta afortunada disposición de los elementos se completa con el manejo de la suave luz lateral que permite descubrir los rasgos de los rostros femeninos. Las mujeres, rodeadas por los productos de su trabajo artesanal: los canastos de vara, las esteras y las ollas le dan un rasgo distintivo a la toma, de la que emana una frescura y armonía que se sugiere en el título que él mismo fotógrafo le otorgó.

Accesorios rústicos que le sirven para referirse a los modos de vida en los trópicos, caracterizados por la relativa sencillez de las construcciones y la modestia de los materiales que se adecuan a los requerimientos de la zona y del clima, aprovechando lo que el entorno les provee y haciendo uso de los ingredientes que a su paso van encontrando. Casas construidas por ellos mismos como parte del régimen de autosubsistencia que los caracteriza y que dejan, en ocasiones, la sensación de ser temporales, pues raramente son propiedad de los trabajadores debido a las relaciones serviles que se fueron tejiendo en el seno de las haciendas. De ellas, encontramos en el texto de Flandrau la siguiente descripción:

Un pequeño cercado de cañas, tal vez de unos tres metros por cuatro, con un techo inclinado y puntiagudo cubierto con toscas tejas hechas a mano, de una madera blanda que no tarda en pudrirse y dejar entrar el agua. Las cañas, que no son más que una enramada, brindan poca protección contra la lluvia que cae en diagonal, y ninguna en absoluto contra el viento; por lo tanto, el piso de tierra está húmedo en todos lados y, cerca de las paredes, se enloda. En un extremo está el brasero, que no es la estructura pulcra y azulejada para el carbón, con hoyos en la parte superior y tiro en los costados, que se ve en los pueblos, sino una especie de caja de troncos, elevada sobre burdas patas y llena de tierra endurecida. En el centro arde un pequeño fuego de leña verde, que de vez en cuando llena la habitación de un humo encegecedor, y en torno a él (antes de

que el carpintero echara afuera su cura) había tres o cuatro jarros de tosca cerámica café y un delgado latón circular de barro sin vidriar sobre el cual se cuecen las tortillas. Cerca hay una piedra con una ligera concavidad en la parte superior y, encima, un primitivo palote de la misma sustancia. En el piso, en un rincón, hay unos cuantos petates raídos. Eso es todo; eso es el hogar.³⁹

En contraste con las suntuosas construcciones de los hacendados y ricos terratenientes, las casas de los campesinos son pobres, poco elaboradas y de dimensiones reducidas: las chozas y jacales humildemente contruidos por los mismos peones, con paredes de caña de maíz y techos de palma o de bajareque, amarrados con hilos y sogas de cactáceas o con hojas de tule o pastos de



75. W. Scott, "Sin título", tomada de Guillermo Boils, 1982, p. 33.

todo tipo y con una simplicidad manifiesta. Moradas que apenas llegan a rebasar el metro cuadrado de construcción como lo confirma el retrato de un campesino con su familia enfrente de la rústica vivienda de carrizo cubierto con zacate (foto 75). Es curioso notar que la diminuta construcción pueda servir para propósitos de alojamiento de esa familia de la cual sólo apreciamos cuatro de sus miembros. Viviendas prototípicas, en las que era frecuente, como señala Boils

[...] que el único vano sea el de acceso o puerta de comunicación con el exterior, de tal manera que cumple con una doble función: por un lado es el elemento que permite entrar o salir y, por el otro constituye—en estos casos—la única principal fuente de iluminación natural hacia el interior de la casa.⁴⁰

³⁹ Charles M. Flandrau, *Viva México!*, México, Conaculta, Colección Mirada Viajera, 1994, p. 88.

⁴⁰ Guillermo Boils, *op. cit.*, p. 34.

Bien es cierto que no puede hablarse de dos realidades desconectadas entre sí. Más bien una se explica en función de la otra, y esto tal vez fue advertido por nuestro fotógrafo. Scott no puede evitar registrar con su cámara, tanto el lujo de unos como las condiciones de miseria de los otros. En medio de estos dos extremos existe un punto de encuentro que es la propia relación del fotógrafo y su actuación con este mundo polarizado; ella nos brinda la oportunidad de precisar su labor en medio de las contradicciones de la época y nos permite reconstruir las complejas relaciones que los mantienen vinculados. Mucha tierra y, sin embargo, mucha necesidad.

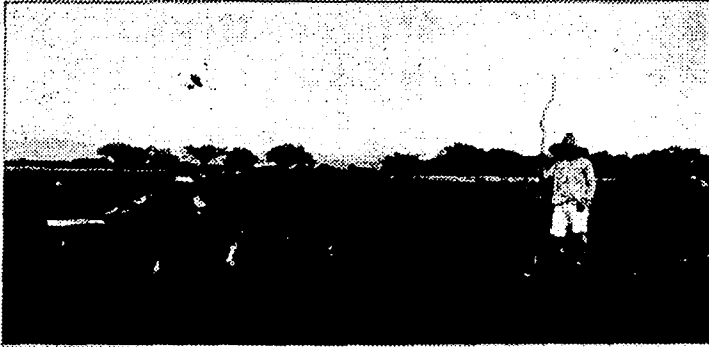
La segunda modalidad iconográfica de su registro la constituyen las escenas



76. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

bucólicas de los entornos rurales, representadas bajo un aura romántica, que él explota plásticamente (foto 76). Hombres del campo, que poco o nada tuvieron que ver con las decisiones ciudadanas; presencias que no pasaron inadvertidas a sus ojos, seguramente por las atractivas

analogías que presentaba captar al campesino arando la tierra con la típica yunta tirada por bueyes y las carretas de carga por polvorientos caminos, o a los arrieros con su duro laborar en medio de un paisaje cultivado. Imágenes con una calidad pictórica evidente y que dejan traslucir la influencia de las representaciones que durante esos años trabajó la pintura. Figuras que sugieren la esencia propia de la comunidad, de la vida colectiva, en las que encuentra las cualidades que componen el ser del campo (foto 77).

77. W. Scott, *A Mexican Harrow*, MM, octubre, 1901.

Frente a los hacendados, muy interesados en incorporar el proceso de modernización en sus propiedades —introducción de implementos agrícolas, maquinaria nueva (intentando ligarse a los sectores del desarrollo capitalista: los inversionistas y los comerciantes)— se destaca la gran masa de peones empobrecidos —sumidos en condiciones tradicionales de cultivo, pero sobre todo aislados del progreso del país— que se debaten entre la marginalidad y la injusticia, pero que el fotógrafo distingue con un toque de dignidad. Es evidente que detuvo su cámara con simpatía, buscando los testigos y actores de quienes ofrecían el aspecto apacible del placer de la vida.

Nuevamente Scott nos sorprende al mostrarnos a los peones de las haciendas, aquellos que según los libros percibían solamente un salario de dos reales diarios, y que

[...] ganaban apenas lo indispensable para asegurar los frijoles y las tortillas, el calzón y la camisa de manta, los guaraches y el sombrero, más lo poco que obtenían era de por vida. Los peones libres envidiaban la suerte de los acasillados porque no podían vivir tranquilos trabajando un día y otro no, corriendo de un lado para otro; si eran norteros, tratando de pasarse al otro lado, si del centro, ansiosos de conseguir jornal seguro en la hacienda o la fábrica; buscaban desesperadamente la servidumbre adormecedora, el

bálsamo tranquilizador, el pulque del latifundio, sobre todo del latifundio a la “antigüita”.⁴¹

Los llamados peones “acasillados” o permanentes —que desde hacía siglos habían sido expropiados de sus tierras pero que habían recibido de mano de los hacendados (interesados en fijar la mano de obra a sus propiedades y como una manera de estimular su permanencia) un pedacito de tierra para que pudieran construir sus casas, vivir con sus familias y sembrar por cuenta propia —“el pejugal (sic) de tipo minifundista que no alcanzaba para mantener una familia”— y que, por si fuera poco, debía pagarle al hacendado con una parte de su trabajo, con un cierto número de días o semanas al año.⁴² Con ellas confirma, además, el gran número de trabajadores empleados en las haciendas y de los que la revista *Modern Mexico* refiere que: “[...] hay varios millones de él. Ningún paisaje mexicano estaría completo sin el parche de color vívido, salpicado por su zarape rojo, y el parpadeo de sus pantalones de algodón anchos, blancos, cuando él trota a su alrededor”.⁴³

Con la mente abierta y el ojo aguzado Scott va mucho más allá y nos descubre ambientes típicos del trabajo masculino en los campos, con escenas rurales como *Planting Corn, Hard Work* o *Peons Shelling Corn* nos advierte que el componente colectivo del trabajo parece ser una de sus motivaciones (foto 78). Hombres silenciosos con grandes sombreros y trajes de



PEONS SHELLING CORN. — PHOTOGRAPHED BY SCOTT.

78. W. Scott, *Peons Shelling Corn*, MM, julio, 1899.

⁴¹ Luis González y González, “El liberalismo triunfante” en *Historia General de México, México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, p. 683.

⁴² Friederich Katz, *op. cit.*, pp. 15-22.

⁴³ “The peon” en *Modern Mexico*, enero de 1903.

manta, siempre juntos, como constituyendo un núcleo para hacerle frente a sus humildes labores. Mansos y bondadosos como el muchacho que cuida su rebaño de cabras en *Goat Herder* (foto 79) o, ingenuamente impasibles como el retrato del peón que tomó al lado de su vivienda (foto 80). El hombre como protagonista del cuadro, llenando el aire con su sola presencia, imponiéndose con su trabajo. Escenas sugestivas en las que el fotógrafo hace gala de esa cualidad que Fontcuberta reseña como el uso de un “lenguaje evocativo”.⁴⁴ Probablemente porque como señala Flandrau:



Cuando la vista se acostumbra a ellos, dan la impresión de ser una raza extraordinariamente ornamental, y resulta divertido observar que, por intensa que sea la aversión que les manifieste el norteamericano o el inglés, no pueden abstenerse, de vez en cuando, de rendir tributo involuntario a su hábito inconsciente de “componer”, tranquila o violentamente, en todo momento de su vida, una especie de cuadro que se podría enmarcar.⁴⁵

Aunque los trabajadores del campo se encontraban, en el momento en que Scott realizó su registro, “trabajando bajo las condiciones de su propietario”,⁴⁶ es decir que, debido a los perversos sistemas de endeudamiento, rara vez podía disponer de su libertad ni de un salario reglamentado, pues estaban a disposición de los hacendados; el fotógrafo no nos muestra las injusticias sociales, ni tampoco sus condiciones de vida en toda su crudeza (foto 81), probablemente porque como sugiere Aurelio de los Reyes, en este tiempo “el tema político no tiene cabida” ya que



80. W. Scott, *Our Little Man*, Manita, MM, marzo, 1901.

⁴⁴ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, p. 97.

⁴⁵ Charles Macomb Flandrau, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ Frederic Katz, *op. cit.*, pp. 15-22 y Karl Kaefer en “Tabasco y Chiapas” (*op. cit.*, pp.77-82), explican con profusión de detalles el sistema de endeudamiento por medio de las tiendas de raya y del sistema de enganchadores (en las haciendas de tierra caliente), así como en los campos de trabajo en Valle Nacional, en las haciendas henequeneras de Yucatán, y en general, en las haciendas de los cultivos tropicales.

Las imágenes eran complacientes, idealizaban la realidad al captar solamente su aspecto dulce: de esa manera, satisfacían los requisitos estéticos exigidos a la pintura y a las fotografías de los magazines ilustrados; había, pues, unidad y armonía entre las artes visuales.⁴⁷

A pesar de que la miseria impregnaba la existencia de los campesinos, Scott nos presenta el lado dulce de sus vidas. Imágenes que como un eco traspasan los muros de



81. W. Scott, "Sin título", MM, agosto, 1903.

las haciendas para resistirse al olvido y manifestarnos una etapa caracterizada por la creciente prosperidad económica de la nación, mientras que la otra parte del pueblo, la que no había sido todavía redimida, permanece francamente ignorada como se puede apreciar en el siguiente párrafo de la novela *Nieves* de

López Portillo y Rojas, cuando dice que:

Hay, por desgracia en México, país de instituciones libres, donde se ha proclamado la emancipación de los pequeños de la tiranía de los grandes, buen número de propietarios rurales, que aun mantienen de hecho vivos en sus posesiones los antiguos derechos de honras y haciendas sobre sus sirvientes, como si aun fueran éstos los antiguos siervos del terruño. Se administra justicia por su propia mano, sujetan a los infelices al tormento del cepo, les rebajan los salarios, les pagan con maíz, con fichas, con papel, los obligan a consumir los efectos que ellos les venden, a los precios que quieren, y para colmo de injusticia, deshonoran a sus hijas o esposas, llevando la desgracia al seno de las familias y a lo más profundo de los corazones campesinos.⁴⁸

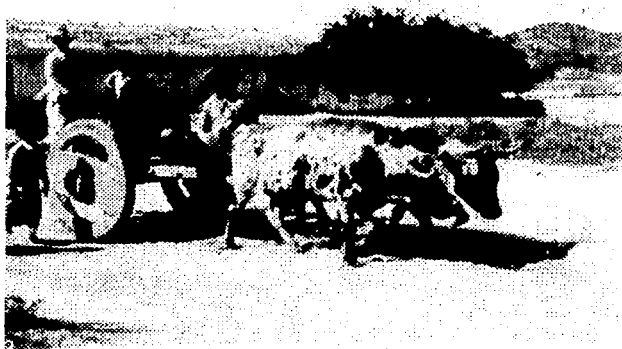
Una evidencia visual que nos refiere, también, a una ideología que se concibió, originalmente, para ejercer su influencia desde arriba y hacia abajo —donde la

⁴⁷ Aurelio de los Reyes, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, tomo 12, p. 1812.

⁴⁸ José López Portillo y Rojas, "Nieves", en *Cuentos completos*, tomo I, México Ediciones ITG., 1965, p. 12.

población gemía bajo el yugo de la explotación—. Situación que al inicio del nuevo siglo tratará de transformarse cuando éstas presencias exijan ser tomadas en cuenta por la élite gubernamental que, hasta entonces, se había negado a modificar las estructuras sociales del país.⁴⁹

Es curioso observar cómo en las imágenes de Scott la presencia campesina gana un protagonismo y se integra con las posibilidades del paisaje: generalmente las flores circundan el espacio, los árboles alrededor de las construcciones y la flora siempre cerca de sus propias moradas, dejando en el aire la sensación de un pintoresquismo agradable y tranquilo, que se puede apreciar, también, en las numerosas



82. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

vistas de las carretas con la familia alrededor, probablemente porque la hacienda, como menciona Kaerger: "[...] permitía que la mujer y los hijos caminasen al lado de la carreta recogiendo las mazorcas que cayeran al suelo, pero los guardias de la hacienda tenían cuidado de que cayeran muy pocas"⁵⁰ (foto 82).

La familia campesina también le obligó a detener su cámara. Con este tema realiza una serie de retratos en los que sus miembros aparecen afuera de sus viviendas, sentados o de pie, pero con una intención muy notoria por evidenciar la importancia del núcleo familiar. De esta serie, una imagen llama especialmente, la atención por las similitudes que encierra con una fotografía realizada por Paul Strand en 1953: *Familia Luzzara. Italia* (foto 83). En ambos casos, los bordes roídos de la puerta sirven de marco para que los miembros de la familia se dispongan en torno a la madre; al unificar

⁴⁹ John M. Mc Bride (*op. cit.*, p. 154), señala que para el año de 1910, 96.9% de las familias mexicanas en el campo ya no tenían tierras en propiedad; por su parte Katz (*op. cit.*, p. 13), señala que 95% de las aldeas comunales habían perdido sus tierras.

⁵⁰ Carl Kaerger, citado por Katz, *op. cit.*, p. 35.

los tonos del vestido con el interior oscuro acentúa su importancia destacando únicamente su rostro. En Scott, es evidente la naturalidad de la escena captada al momento mismo de su encuentro y de ello nos percatamos por el ligero movimiento de la cabeza del pequeño que sostiene la madre en brazos. La naturalidad de la pose y las miradas de todas las figuras hacia el fotógrafo hacen de la imagen un retrato apacible y sereno. Una situación que intentó captar en varias ocasiones, como el retrato de los niños al lado del portal de su casa, o el de las tres pequeñas en los escalones de la entrada, aunque sin la misma fortuna de la fotografía anterior (foto 84).

Los niños del campo parece que fueron otro tema que a sus ojos resultó atractivo. Con una serie de alrededor de 30 fotografías, toma niños y niñas en diferentes poses y actividades, jugando y, en ocasiones, con harapos o pidiendo limosna. Como lo apreciamos en *Dame un centavo*, en la que un chiquillo, medio desnudo y en una actitud francamente lastimera es tomado al momento, al parecer, de cobrarle al fotógrafo por su imagen. Sin embargo, el trabajo que realiza Scott con sus personajes y el tiempo que dedica a cada una de sus fotografías nos lo deja saber en la siguiente foto del mismo infante que, en el mismo escenario, pero esta vez, con el sombrero puesto y sonriente, a pesar de la desnudez de su cuerpo, ostenta una pose que desmiente a la anterior fotografía (foto 85 y 86).



83. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459304.



84. W. S. Scott, "Sin título", FINAH, de inv. 459659.



85. W. Scott, *Dame un centavo*, FINAH, 120094.



86. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv.

Imposible saber cuál de las dos imágenes fue la primera. La fotografía de miseria,⁵¹ como hemos visto, se convirtió en manos de los fotógrafos extranjeros, desde los tiempos de Aubert, en un asunto tentador que a sus ojos revistió cierto "pintoresquismo" que, seguramente, fue fácil de comercializar y exportar, amén de que también sería un estímulo para los extranjeros, pues contaban con suficiente mano de obra para los trabajos de sus propiedades del campo y como servicio doméstico "ya que al ser tan pobres se contentarían con cualquier cosa", como apunta la revista⁵². Esta situación marcará en mucho las fotografías realizadas por ellos, ya que a diferencia de los fotógrafos nacionales que evitaron constantemente el tema, ya fuera porque no se desplazaron por los territorios nacionales de la manera tan insistente en que lo hicieron los primeros, o por el temor y la vergüenza de tratar un asunto que a sus ojos "dejaría en mal al país". Opinión generalizada y de la que debía participar una buena parte de la sociedad de la época, ya que se llegó, incluso, a prohibir su envío por correo al considerarlas "fotografías pornográficas", tal como lo señala Montellano, cuando refiere el arresto que sufrió, por este motivo C. B. Waite.⁵³

⁵¹ Su antecedente lo encontramos en 1868 cuando Thomas Annan de Glasgow se encargó de registrar "los paisajes pintorescos pero desagradables e insalubres que se extienden entre los edificios de muchas fábricas" es decir en los sitios miserables de la ciudad, que se conocieron como "los closets" un trabajo que realizó por encargo de los supervisores de la Ley de Mejoras para la ciudad.

⁵² *Modern Mexico*, febrero, 1900.

⁵³ Francisco Montellano, *C. B. Waite Fotógrafo*, p. 38.

87. W. Scott, *Charr*, MN, junio, 1899.



mayor altura". o tal vez, porque se trataba de mayordomos de las fincas, quienes según el alemán Sartorius:

Otro aspecto que Scott trata dentro de esta misma modalidad icnográfica, enfoca nuestra atención hacia un sector diferente del campo: probablemente los rancheros,

que a caballo⁵⁴ (fotos 87 y 88) le agradaron (al igual que a Brehme)

que se "mostraran a



88. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. inv. 12026.

En su caballo recorre[n] la finca, examina[n] el trabajo realizado, critica[n] o estimula[n], y dirige[n] personalmente los trabajos principales. [Son] un personaje importante para el propietario y se le[s] considera como un empleado competente, serio, activo, estricto y concienzudo. Los jornaleros le[s] temen y lo[s] respetan, pues constantemente están bajo su vigilancia.

Y continúa más adelante:

Después de su esposa e hijos, el ranchero ama a su caballo por encima de todo. Lo crió, le enseñó, pertenece a la familia; conoce cada uno de sus movimientos, ha hecho maravillas con él y con él ha obtenido victorias que lo enorgullecen; el caballo, además, ofrece un tema inagotable de conversación siempre que se reúnen dos rancheros: cada uno elogia al suyo, las virtudes de su padre, de su madre, de sus ancestros, por lo que podría afirmarse con plena confianza, que el espíritu de los jinetes árabes acompañó a los andaluces hasta México.⁵⁵



También tomó varios retratos de los rurales a caballo (foto 89), una suerte de ejército con uniformes especiales (similares a los de la policía

89. W. Scott, *Mounted Police*, FINAH, núm. de inv. 120118.

⁵⁴ Según Patricia Massé, *La fotografía en la ciudad de México en la segunda década del siglo XIX*, p. 52, la fotografía de hombres a caballo, ya había sido practicada por Maximino Polo, desde 1859, pero en la modalidad de retrato dentro del estudio.

⁵⁵ Carl Sartorius, *México, paisajes y los grupos populares*, pp. 169 y 171.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

montada de Canadá), encargados de salvaguardar el orden y con cuya acción militar el presidente hizo valer el apotegma positivista de "orden y progreso" En sus fotografías Scott da cuenta de hombres uniformados, pasando revista, e incluso, con un notable acercamiento al hacer el retrato de uno de ellos que descansa sentado en compañía de su hijo, según señala en el título el fotógrafo (foto 90).



90. W. Scott
Rural,
FINAH, núm.
de inv.
120142.

Un último aspecto de esta modalidad lo dedica a documentar la manera como se divertían las comunidades rurales, al mostrarnos sus juegos y sus maneras de pasar el tiempo libre. Con una serie corta, nos muestra imágenes como *Monte*, en la que un grupo



91. W. Scott, *Bottle Dance*, FINAH, núm. de inv. 120137.

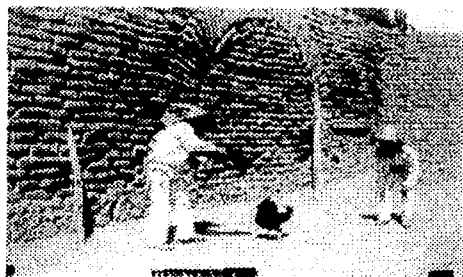
de hombres se entretiene jugando a las cartas o tal vez a los dados. El título, probablemente, hace alusión al dinero reunido en las apuestas, mismo que al juntarse, será el premio del ganador; o como en *Fiesta* en Monterrey, donde aparece un grupo nutrido de campesinos elegantemente trajeados; o en *Bottle Dance* (foto 91), en la que capta a una pareja bailando, para referirse a las celebraciones que alegraban el descanso de la peonada; aquella

que según palabras de Luis González y González:

Acumula módicas ganancias; en forma de monedas de oro, las guarda celosamente bajo tierra o cuando hay que gastarla en la celebración de una boda o de una fiesta pueblerina o de un herradero o de una buena cosecha o para ponerlos en los bolsillos de abogados especialistas en enmarañar pleitos por causa de deslindes.⁵⁶

⁵⁶ Luis González y González, "El liberalismo triunfante", *op. cit.*, p. 682.

Para completar el cuadro, atiende también el tema de los animales: zopilotes, águilas, asnos peleando y numerosas vistas de gallos. Este último, bastante recurrente en muchas de sus fotografías del campo en las que incluye, las peleas de gallos, tal como lo vemos en *Proving his worth* (foto 92). Aunque no se trata de un registro sistemático alude a las diversiones populares: gallos peleando, o en el corral, o simplemente la imagen de un bello y



92. W. Scott, *Proving his Worth*, FINAH, núm. de inv. 12037

codiciado espécimen (foto 93), descubriéndonos los lugares de convivencia y de descanso, los espacios de trabajo o de ocio en un mundo dispuesto para la recreación personal y pública de sus habitantes. Con el invaluable testimonio de su registro fotográfico nos permite comprender el modo de vida de los habitantes del campo, ya que sus imágenes nos cuentan, de alguna manera, la historia de la sociedad rural de la época y nos ayudan a entretrejer los hilos del desarrollo con que se fue transformando el medio rural en las últimas décadas del siglo, creando un documento gráfico con esta serie que informa al mismo tiempo que comunica.



AS 85556

93. W. Scott, *El Mator*, MM, febrero, 1901.

La tercera y última modalidad iconográfica que hemos rastreado en su registro se dirige a mostrar el proceso de modernización que sufrieron algunas propiedades al finalizar el siglo. Aunque los sistemas heredados desde la Colonia no habían cambiado de manera sustancial, en el porfiriato se empezó a introducir maquinaria y algunos implementos de uso agrícola que renovaron las técnicas de cultivo irradiando como nuevos modelos hacia las haciendas poco desarrolladas o que se encontraban un tanto marginadas de las actividades comerciales. Con los liberales en el poder, lo correcto fue estimular la igualdad democrática, la libre empresa y el libre comercio, lo que supuso

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

romper las formas tradicionales de trabajo en el campo para abrir los cauces a nuevos estilos de organización de la sociedad que armonizaran mejor con las nuevas condiciones de mercado que se estaban imponiendo. Para el pensamiento moderno la idea de colectividad, característica de las comunidades indígenas, se oponía a la de individualidad propuesta por los nuevos empresarios.

Como era de esperarse la infiltración de capital tuvo más fuerza en ciertas regiones, por lo que se desarrollaron enclaves extranjeros, tales como en la zona de las costas del Golfo, específicamente en Coahuila y Santa Lucía —probablemente por la cercanía a las rutas marítimas que, como hemos visto, el ferrocarril utilizó para abrir nuevos circuitos comerciales— y donde además se instalaron un gran número de haciendas casi siempre en manos de compañías extranjeras⁵⁷ dedicadas principalmente al cultivo del caucho para la exportación, promoviendo el surgimiento de nuevos centros comerciales e industriales que funcionaron como una especie de motor para la inversión en el campo con una agricultura mecanizada que convirtió paulatinamente a los hacendados en verdaderos empresarios, que intentaban adecuar su producción hacia el mundo del mercado exterior.

Aprovechando las nuevas vías, los flamantes empresarios abrieron haciendas en terrenos baldíos,⁵⁸ o convirtieron parte de sus cultivos al sistema de plantaciones, o los expandieron, como con la caña de azúcar y la implantación de ingenios. La hacienda, ahora en manos de hombres ambiciosos y emprendedoramente ágiles para los negocios, se dedicó a la siembra de productos para la exportación y destinó su producción hacia la comercialización, impulsando nuevas tecnologías que se apoyaban en el creciente comercio con los Estados Unidos, por lo que pudieron importar todo tipo de implementos agrícolas.⁵⁹ En concordancia con ello, se originó un crecimiento

⁵⁷ Ver notas 18 y 20.

⁵⁸ Moisés González Navarro menciona que la mayoría de los latifundios que pertenecieron a las compañías deslindadoras se localizaron en los estados de Baja California, Chihuahua, Durango, Sonora, Sinaloa, Tamaulipas, Tabasco, Tepic y Veracruz, en "El porfiriato. La vida social" en Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México*, México, Editorial Hermes, 1957, p.197.

⁵⁹ Basta echar un vistazo a la sección de clasificados de la revista *Modern Mexico*, en donde se promovía la utilización de nuevos equipos agrícolas y con la cual es posible confirmar "la fiebre de mecanización" que acompañó al proceso de modernización en la agricultura, por lo que, incluso, la revista mantuvo una sección

espectacular —sobre todo en la producción de henequén, café, cacao, caucho y chicle — productos, además, estimulados por la inversión de capital extranjero, ya que, como señala Rosenzweig:

[...] existían también capitalistas con una mentalidad mucho más moderna; no se limitaban a las operaciones ordinarias de comercio, “mercancías por dinero”, sino que hacían anticipos a los productores, aceptándoles el pago en especie, tratándose de géneros exportables, o con firme demanda interna, como la plata en pasta, el algodón, el azúcar, el palo de tinte, los cueros, las telas, la harina, el henequén y otros.⁶⁰

Cabe advertir, con todo, que las haciendas no se transformaron inmediatamente en empresas capitalistas, sino que adoptaron gradualmente ciertas fórmulas modernas, “aprovechando las relaciones antiguas de trabajo”, por lo que, a decir de Rosenzweig: “La consolidación de la hacienda porfiriana, con sus rasgos de propiedad privada, tendencia a producir para los mercados y empleo del trabajo asalariado, significó un triunfo a medias sobre el viejo estado de cosas”.⁶¹

En términos generales, la integración a los mercados y la ubicación de las propiedades es lo que permite distinguir entre dos tipos de haciendas:⁶² la de corte tradicional, en Guanajuato, Zacatecas, Michoacán, Hidalgo, Guerrero, Oaxaca y Chiapas, con una economía de autoconsumo al margen de los mercados nacionales; y entre las “modernas”, casi siempre en manos del grupo de “los científicos” cercanos al presidente o en manos de inversionistas extranjeros, ubicadas generalmente en el norte del país y en algunas zonas de Veracruz, Oaxaca y Chiapas,⁶³ con un régimen de producción ligado al comercio internacional. Pese a ello, es la introducción de

permanente titulada “Posibilidades para la Maquinaria en el México Moderno”, que se ilustra generalmente con las fotos de Scott.

⁶⁰ Fernando Rosenzweig, *op. cit.*, p. 428.

⁶¹ Fernando Rosenzweig, *op. cit.*, p. 427.

⁶² Bien es cierto que la diversidad que caracteriza las haciendas es un tema difícil de puntualizar, sin embargo, para diferenciarlas influye, por un lado, la extensión de las propiedades, los sistemas de cultivo y las formas de producción, y por el otro, la incorporación a los mercados regionales, nacionales e incluso internacionales, que también son un elemento a tomar en consideración.

⁶³ Juan Felipe Leal, “El Estado y el bloque en el poder en México: 1867-1914” en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, núm. 4, vol. XXIII, abril-junio 1974, p. 719.

maquinaria e implementos agrícolas lo que modifica sustancialmente la estructura de la mayoría de las haciendas durante los últimos años del siglo.

No resulta difícil entonces, comprender que algunos fotógrafos extranjeros se enfocaran en registrar el desarrollo tecnológico que empezaba a ocurrir en los sistemas de cultivo, puesto que, seguramente, debieron atender a un trabajo por encargo. Un aspecto que a los ojos de Scott mereció poca importancia —esto se infiere por los contados registros que realiza de la nueva maquinaria— probablemente porque consideró que abordar el tema únicamente desde esta última perspectiva sería contemplar tan sólo uno de los aspectos que conformaban la interacción interna de este complejo sistema social.

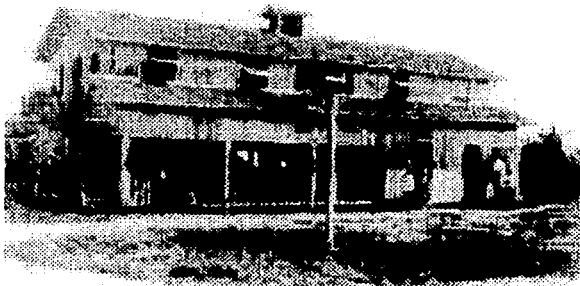
Sin embargo, el tema resulta interesante ya que sirve para establecer diferencias con respecto al trabajo que realizó de este asunto C. B. Waite —compañero y socio ocasional de Scott— quien se concentró en registrar el cambio tecnológico que estaban sufriendo las haciendas en vías de incorporarse a los mercados internacionales, en la región del sureste donde él realizó la mayor parte del registro,⁶⁴ probablemente porque él mismo mantuvo negocios de interés en la zona y es posible que también estuviera muy relacionado comercialmente con los nuevos propietarios.⁶⁵

Las fotografías de Waite nos muestran haciendas con viviendas rústicas, de instalaciones sencillas, más adecuadas a las condiciones del trópico, como las que tuvieron en la zona las compañías *Lumijá Plantation* en Chiapas o la *Ubero Plantation* en la región del Golfo y, casi siempre, con la presencia de alguno de los ricos y rubios hacendados extranjeros (foto 94). Asimismo tomó algunos cultivos —café, chicle, tabaco, cacao y caucho— a éste último, por ejemplo, le dedica con esmero detalle numerosas vistas para registrar los trabajos de levantamiento, desmonte de los árboles,

⁶⁴ Incluso, sabemos por Francisco Montellano, que él mismo fue propietario de una hacienda con cultivos de caucho en esta región, exactamente en Santa Lucrecia, C.B. *Waite. Fotógrafo*, p. 29 y ss.

⁶⁵ De hecho, me inclino a pensar que la propiedad de siete mil hectáreas que le adjudica Montellano y que él mismo localizó en el Registro Público de la Propiedad de Jesús Carranza, antiguamente Santa Lucrecia, se debió a una maniobra de las compañías extranjeras por obtener más terrenos de los permitidos legalmente y que Waite debió ofrecer su nombre para disimularlos. Seguramente Waite sí tuvo una propiedad en la región, pero no de las dimensiones que menciona este investigador, ya que cotejando los anuncios de la revista es frecuente encontrar promociones de terrenos de mil hectáreas para organizar sociedades de cultivo, por lo que no parece probable que con el capital que le dejara su profesión de fotógrafo pudiera adquirir una propiedad de semejantes dimensiones.

las fases de crecimiento de las plantas y ocasionalmente, a los trabajadores de algunas compañías como las de *San Leandro, Colombia, La Crasse* y *La Ubero*.



94. C. B. Waite, *Lumja Plantation*, FINAH, núm. de inv. 458442.

Una fotografía registrada por él como *Peones San Leandro, Chiapas Rubber*, nos muestra a un grupo de ocho peones en medio de una plantación. Probablemente los encargados de la labor de desmonte que se aprecia a un lado y hacia el fondo de la composición. El grupo, tomado desde el ángulo elevado que elige el fotógrafo aparece disminuido; los cuerpos acortados y empequeñecidos delatan la mirada de superioridad desde la cual los capta el fotógrafo; tal vez, porque no puede evitar contemplarlos desde su postura de propietario y hacendado, pero que deja en el aire un sabor de cierto desdén. Vale la pena insistir en este hecho, ya que a nuestros ojos ésta es una de las características más importantes que se aprecian entre el trabajo de Waite y Scott, y por ello ayuda a distinguir el carácter que reviste la mirada de cada uno.

Al contrario de Scott, cuando Waite incorpora la presencia humana, casi siempre utiliza planos generales, planteando una distancia considerable y tal vez, conveniente con respecto del motivo captándolo con los ojos de quien se sabe en una tierra extraña a la suya (foto 95). Una falta de acercamiento, que por otra parte, sugiere más la mirada furtiva y superficial del que sólo atiende a la "caza" de



95. C. B. Waite, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

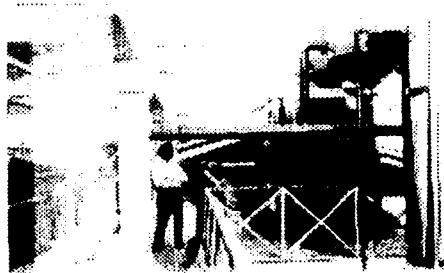
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una imagen atractiva pero que no ha sabido —o no ha podido— compenetrarse con ese mundo que retrata, acaso porque su interés estuviera más enfocado hacia el reconocimiento prometedor.⁶⁶ Imágenes que si bien sirvieron de registro, carecen de la simpatía y la gracia que se manifiesta en la mirada de Scott. Una cualidad que, por estas razones, le dedicaremos un análisis aparte, en el capítulo siete.

Al parecer Waite estuvo más interesado en mostrar el proceso de introducción de los nuevos implementos agrícolas, ya que en sus tomas son frecuentes los interiores para mostrar las modernas desfibradoras, las trilladoras o la maquinaria pesada que empezaba a utilizarse para poner al día la producción en las haciendas de café o de caña, así como de sus ingenios —tal es el caso de las que captó en la hacienda de *Atlixta* en el estado de Guerrero (fotos 96 y 97)—. Sus imágenes, en consonancia con este momento, son un reflejo más claro del proceso que transformó las viejas estructuras agrícolas de la hacienda típica en grandes empresas, y de ello da cuenta en el reportaje que realizó para la compañía *Chiapas Rubber Co.*⁶⁷



96. C. B. Waite, *Atlixta, Guerrero*, FINAH, núm. de inv. 457945.



97. C. B. Waite, *Atlixta, Guerrero*, FINAH, núm. de inv. 457946.

Aunque Scott también intenta un registro del proceso, en sus fotografías es más evidente la intención por aportar una descripción detallada del trabajo colectivo que se realizaba en el núcleo de las haciendas como por ejemplo los trabajos de despulpe y secado del café, en Veracruz, o el tendido al

⁶⁶ No podemos soslayar la obsesiva insistencia en realizar el *copyright* de su obra que hemos analizado en el apartado relativo de los territorios de la imagen.

⁶⁷ Que realizó este fotógrafo según Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 74.

sol de los bagazos de la caña en Morelos, y dedica pocas tomas a mostrar la maquinaria utilizada en los diferentes trabajos agrícolas, como en el caso de los ingenios azucareros del estado de Morelos, donde:

La planta baja está dividida en aposentos y bodegas: a mano izquierda del zaguán el despacho, muy bonito y elegantemente amueblado; más allá con entrada independiente de la principal, las caballerizas y cocheras, y al otro extremo del edificio el *tinacal*, o sea la bodega donde se prepara el pulque.⁶⁸

Ambas posturas, sin embargo, nos advierten acerca de una de las vertientes de la fotografía que se practicó a finales del siglo XIX cumpliendo una función de registro y de convencimiento utilizado algunas veces para informar, y otras, para apoyar los ideales de modernización del régimen. En tanto registro fotográfico, además, la fotografía cumplió con la función específica de demostrar las condiciones específicas del entorno en el mismo momento en que estaba siendo captada, transportándonos a parajes de la campiña mexicana que manifiestan un crisol de culturas y eventos sociales que marcaron la historia del momento y que hoy configuran un retrato de las costumbres de la época.

Es verdad que el desempeño de Scott como gerente de la compañía *The Zitacuaro Land and Colonization Co.*, fue transitorio, sin embargo, su descubrimiento nos ha dado luz para comprender el perfil de los artífices de la cámara durante el siglo XIX, el tiempo en el que los hombres se atrevieron a explorar el mundo y se lanzaron a conquistar sus tierras para extender los dominios de la supremacía colonial. Su trabajo en plena consonancia con el mundo de su tiempo es un reflejo de los caminos que con su determinación los fotógrafos decimonónicos pudieron explorar a pesar de las dificultades que el proceso aún entrañaba: la luz, las composiciones y los temas son la manifestación del espíritu y el ambiente de renovación de entre siglos.

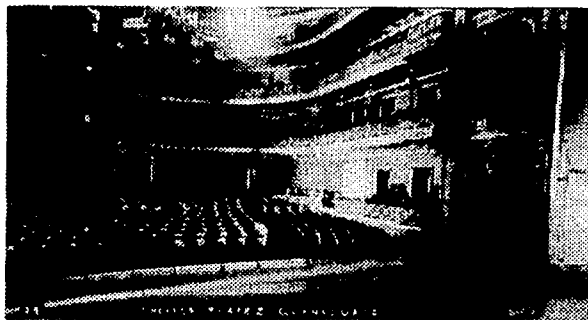
⁶⁸ J. Figueroa Doménech, *op. cit.*, p. 358.

CAPÍTULO

4

Las posesiones imaginarias

El 26 de octubre de 1903 las efemérides guanajuatenses de Crispín Espinosa¹ consignan el viaje que realizó el presidente Porfirio Díaz a la ciudad de Guanajuato con motivo de



98. W. Scott, *Teatro Juárez*, Museo Regional de Guanajuato, ERG.

la inauguración del Teatro Juárez. Aunque el hecho, aparentemente, sólo tuvo una repercusión local que no mereció en la prensa nacional más que una breve reseña, el autor nos ofrece una descripción pormenorizada de los festejos: la ciudad se vistió de gala y “las invitaciones se enviaron con un mes de anticipación” con un programa detallado de los eventos que se llevarían a cabo; paseos por los jardines, regatas y excursiones a

¹ Crispín Espinosa, *Efemérides Guanajuatenses o datos para contribuir a la formación de la historia de la ciudad de Guanajuato*, México, Imprenta de Luis Moreno, tomo II y III, 1919, pp. 39-51.

las presas, funciones teatrales y para culminar, un baile de gala en el recién inaugurado Teatro Juárez (foto 98).

Una fotografía conservada en la Fototeca Romualdo García del Museo Regional de Guanajuato nos muestra el momento en que el presidente y sus acompañantes desfilan hacia el antiguo paseo del Cantador, donde la gente “se había instalado desde las primeras horas de la tarde” esperando su llegada. La fotografía, tomada desde una altura considerable, probablemente desde uno de los balcones de la calle del Abasto, es una prueba de que el fotógrafo tuvo el tiempo suficiente para elegir un lugar apropiado desde donde tuviera una visión del conjunto para registrar el evento (foto 99). Debido al ángulo elevado de la toma es imposible distinguir los rasgos individuales de la multitud, que “apiñada con la mayor compostura y corrección” da la bienvenida al presidente y sus acompañantes; una masa compacta de sombreros se transforma en



99. W. Scott, "Sin título", Museo Regional de Guanajuato, FRC.

una línea visual que de manera diagonal dirige nuestra vista para recorrer la escena y encontrar en el punto central a la figura del presidente y su comitiva “compuesta por los ministros de Guatemala, Italia, Rusia, Japón Francia, Alemania y Bélgica”, algunos miembros de su gabinete y los representantes locales más importantes.

El fotógrafo eligió restringir la dimensión espacial de la escena con un encuadre vertical que acentúa la sensación de perspectiva y profundidad, sugerida por la convergencia de las líneas a un extremo de la composición. Líneas visuales imaginarias que a su vez dividen la escena en diferentes planos, perfectamente delimitados por la

excelente gradación tonal que media entre unos y otros y que son los que le otorgan a la imagen un sentido de equilibrio y estabilidad. Al fondo todavía se aprecia la “descubierta de caballería compuesta por 17 ginetes” (sic) después de haber abierto el paso al desfile de la comitiva presidencial.

La fotografía catalogada por el Museo como perteneciente a Winfield Scott es una las dieciséis imágenes que conforman el acervo que tiene a su cargo la Fototeca Romualdo García² y aunque en ella no es posible distinguir la firma ni las marcas características con que el fotógrafo solía identificar sus imágenes para registrar el número de la toma y clasificarlas es un claro ejemplo de su presencia en la zona y constituye uno de los últimos registros de una larga serie comenzada seis años antes, en 1897, cuando se despertó el interés del capital norteamericano por invertir en las propiedades mineras del estado como consecuencia, principalmente, de la promulgación, en 1892, de la ley minera que aliviaba las restricciones en el uso del subsuelo.³ A partir de este momento, la minería en la nación se constituyó en uno de los objetivos más codiciados del capital extranjero.

Su presencia en la región, por tanto, se encuentra muy relacionada con el auge de la inversión norteamericana en el estado, etapa que ha sido calificada por Francisco Meyer como “la época de la política más agresiva de la inversión”,⁴ una especie de edad “dorada” para aquellos, que dotados de instinto comercial, supieron sacar provecho de las situaciones financieras de un país con una economía quebrantada por las constantes

² El acervo consta de 9 vistas de la ciudad de Guanajuato, 4 interiores del Teatro Juárez y el interior de una iglesia; las otras dos imágenes corresponden al desfile presidencial que describimos y una fotografía del trabajo de beneficio en las minas que él ha titulado *Reduction Works*; sin embargo no todas aparecen con su firma ni su número de registro.

³ En el número de diciembre de 1899, la revista *Modern Mexico* publica un artículo titulado “A Synopsis of the Mining Laws of Mexico”, de Richard Chismen en el cual se detallan ampliamente algunas de las perspectivas que la nueva ley ofreció a los inversionistas; en primer lugar, el que la propiedad minera se considerara en el subsuelo y no en la superficie de los terrenos (Art. 7, L. M.) permitió que la adquisición de las propiedades pudiera hacerse tanto por mutuo consentimiento con el dueño de la tierra, como por expropiación o promoción de la misma y que las concesiones mineras quedaran libres de cualquier restricción; es decir que, podían solicitarse todas las minas que pudieran denunciarse sin límite de cantidad, excepto por la condición de cumplir con el pago de los impuestos federales para conservarlas (Art. 15, de L. M.).

⁴ Francisco Meyer Cosío, *La minería en Guanajuato*. (1892-1913), México, El Colegio de Michoacán, Universidad de Guanajuato, 1998, p.17.

luchas armadas que habían dejado prácticamente paralizadas las principales actividades en los motores de la economía desde la época de la colonia: las minas y las haciendas.

Aunque Guanajuato era la segunda región minera del país, estaba considerada como la de mayores recursos⁵ y, aunque el estado de sus propiedades era lamentable porque la mayoría se abandonaron durante la guerra de Independencia y sufrieron graves inundaciones que elevaron los costos de la explotación, a los ávidos ojos de los inversionistas extranjeros seguía representando un suelo pródigo al que solamente era necesario administrarle capital para modernizar y tecnificar apropiadamente los métodos de extracción y demás formas de trabajo que se conservaban intactos desde la época colonial. La situación comentada por innumerables artículos, crónicas de viaje y textos, no siempre de la época, ilustran ampliamente esta situación, como nos lo dejan saber las observaciones de Percy Folckr Martín, quien se expresaba así:

Una visita temporal al distrito de Guanajuato, en donde se ha reavivado el interés por las minas, me convenció de los enormes beneficios que está obteniendo la inversión pública de los Estados Unidos y Gran Bretaña en este notable campo minero, así como de las ventajas materiales para el propio Guanajuato.

Y continuaba más adelante:

[Guanajuato] en un día no muy lejano se convertirá en el rival del famoso Rand, demostrando ser un departamento tan importante como una "casa del tesoro" de la que saldrá oro, plata, cobre y piedras preciosas "para construir el imperio del mañana, y edificar ciudades futuras como verdaderas Jerusalems mundiales", siguiendo las palabras con que Cecil Rhodes describió a México alguna vez.⁶

Situación que anteriormente había sido comentada por Waddy Thomson, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de los Estados Unidos, en quien encontramos descripciones como esta:

⁵ Francisco R. Calderón, "La vida económica" en Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México. La República Restaurada*, México, Editorial Hennes, 1955, p. 325.

⁶ Percy Folckr Martín, Mexico: *Treasure's House. An Illustrated and Descriptive account of the Mines and their Operation in 1906*, New York, The Cheltenham Press, 1906, p. 8. (Traducción mía).

Las minas de Guanajuato proporcionan la más grande porción de oro, es de más o menos tres pesos (cada uno de 24 gramos) de oro, que equivalen a un marco de plata. Donde hay poco oro combinado con plata, los mineros no acostumbran a separarlo por lo caro que resulta el proceso... El producto de las minas de México es ahora mucho más grande que en cualquier otro periodo, a partir de diez años a la fecha; sin embargo, nada resulta provechoso para los propietarios debido a las inmensas inversiones que se han hecho en la compra de maquinaria y por la ardua tarea que supone el laboreo de los minerales de ahora con la rudimentaria e ineficiente maquinaria que aquí se emplea, así como el comparativamente pequeño trabajo de extracción de los minerales.⁷

“Esta plaga del oro” como la llamó el padre Motolinia para describir la búsqueda febril que efectuaron los españoles en la primera época de la conquista⁸ —equiparada con las plagas que azotaron a Egipto en los tiempos bíblicos— desencadenó en la región esta vez, una serie de exploraciones minuciosas por descubrir las propiedades más productivas que pudieran beneficiar a la iniciativa extranjera. Y es que si se piensa con detenimiento, era este un momento extraordinario para capitalizar cualquier cantidad que se invirtiera en el medio, ya que si las minas estaban abandonadas o inundadas se podían conseguir por menos de su valor y luego, venderse a un mejor precio a los empresarios capitalistas. La especulación no se hizo esperar⁹ y fueron enviados a la región una serie de agentes comerciales, contratistas, promotores, inspectores y toda clase de técnicos e intermediarios para desplegar los tentáculos del capital por suelo mexicano e iniciar la exploración de los negocios más fructíferos que los ambiciosos empresarios norteamericanos esperaban concretar.¹⁰

⁷ Waddy Thompson, *Recollections of Mexico*, citado por Sánchez Flores, en “La minería y el trabajo en las minas visto por algunos viajeros del siglo XIX” en *Minería Mexicana*, México, Comisión de Fomento Minero, 1984, p. 271.

⁸ Gennán List Arzubide, *Apuntes históricos sobre la minería en México*, México, Secretaría de educación Pública, 1970, p. 7.

⁹ Francisco Meyer descubrió la presencia de cerca de 72 compañías americanas en Guanajuato, de las cuales 28 no dejaron ningún rastro porque “probablemente fueran compañías pequeñas puramente especulativas”, *La minería en Guanajuato*, p. 102.

¹⁰ Percy Folckr Martin, *op.cit.*, pp. 229-252, incluye un capítulo en su texto con la semblanza de los personajes más destacados relacionados con la promoción de las propiedades mineras en Guanajuato. Aparte de los dos ya mencionados, hubo otros 14 americanos, incluyendo al cónsul americano Dwight Furness, trabajando al mismo tiempo; ellos son: Frank C. Peek, A. B. Carpenter, J. J. Welch, Percy H. Ramsden, John C. Brennon, Theodore

Este tipo de operación se constituyó en la estrategia que marcaría la pauta que la inversión extranjera seguiría durante los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX por enraizar sus engranajes en los principales sectores de la economía nacional: la minería, la agricultura y los ferrocarriles, poniendo en evidencia el carácter expansivo que asumiría en estos años, para proyectarse “a todos los rincones de la tierra que presentarau condiciones favorables a sus propósitos”,¹¹ y así nos lo deja saber el informe de una Compañía minera de Chihuahua cuando menciona que

Hay dos clases de especulaciones: una la de los timadores y charlatanes y otra: la honrada y competente que juega un papel vital en todas las empresas, especialmente las nuevas, y que de ninguna manera debe ser confundida con la primera; toda idea y proyecto nuevo necesita en la mayor parte de los casos de ella y de la ayuda y del empuje de los “entrepeneurs” y promotores honrados y son éstos los que casi siempre consiguen o ponen el capital necesario...claro que lo hacen con la esperanza de una “recompensa”; los que se dejan guiar o influenciar por la primera, en lejos la mayor parte (sic) de los casos tendría más esperanzas de obtener éxito comprando un billete de lotería que “meterse de mineros”.¹²

Personajes, sagaces y atrevidos, que no se amedrentaron en aventurarse por las tierras vírgenes e inhóspitas, pero fenomenalmente fértiles, de nuestro paraíso tropical recién incorporado a sus mercados; hombres que a su paso fueron revistiendo de hierro los caminos del país para asegurar la estabilidad y solidez de sus potenciales ganancias, ya que el progreso de la nación se vislumbraba como el único medio para asegurar sus inversiones y por ello, auspiciaba la promesa de un futuro, que descansando en los ferrocarriles y el dinero que atraía su construcción,¹³ redundaría en el bienestar de sus transacciones y una supuesta fortaleza para el territorio nacional.

Dwight, el capitán Murdock Wiley, C. W. Van Law, M. E. Mac Donald, Bernard Mac Donald, E. P. Ryan, Lawrence Adams, y Norman Rowe.

¹¹ José Luis Ceceña, “La penetración extranjera y los grupos de poder en el México Porfirista” en *México en el siglo XX*, (1900-1913), Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, tomo 1, 1990, p.172.

¹² Heimpel Investment Company. *La Industria minera en sus diferentes fases*. Chihuahua, México, 1940, p. 3.

¹³ El sector minero se ha reconocido como el eje que promovió el mayor flujo de inversión extranjera al orientar el trazado de las líneas ferrocarrileras del país; Cfr. Ciro Cardoso (coord.), “Características fundamentales del periodo 1880-1910” en *México en el siglo XIX (1821-1910)*, *Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva imagen, 1983, pp. 259-276; José Napoleón Guzmán, *Miobacán y la inversión extranjera 1880-1911*, México,

Estrategia que no había variado sustancialmente desde los primeros tiempos de la independencia en que las otras potencias del momento, (Francia e Inglaterra) enviaron todo tipo de viajeros para registrar minuciosamente cualquier posibilidad de negocios lucrativos que la recién conformada República pudiera representar; viajeros exploradores, que como lo señala Ortega y Medina en su prólogo al texto de Brantz Mayer, no eran otra cosa que

[...] agentes secretos o vocingleros, concientes o inconscientes, del capitalismo del siglo XIX, tras el fárrago lírico, tras el fárrago paisajista claro o brumoso y tras el folklorismo en barata observado se oculta y trasluce casi siempre el aguzado olfato del pachón venteador de futuros dividendos: concesiones bancarias, mineras; empréstitos ruinosos; importaciones y exportaciones; proyectos ferroviarios y de explotación perlera; organización de fábricas y otros enjuagues más o menos apetitosos—sin olvidar entre éstos los políticos—, y en última instancia, a actividades más o menos descaradas de escipión con vista a la posible rebatiña: las fuerzas del capitalismo despiadadamente puestas en circulación.¹⁴

A diferencia de aquella primera etapa en que los viajeros debieron enmascarar sus intenciones bajo la conveniente apariencia de un interés científico o artístico por el país, ahora su presencia, franca y descarada, era anunciada públicamente en los diarios de mayor circulación, ya que significaba la señal más indiscutible de prosperidad para cualquier región que estuviera contemplada dentro de sus aspiraciones. Vistaron nuestro país porque se sintieron atraídos, ya no sólo por sus bellezas naturales, sino por la situación privilegiada de un régimen que favorecía de manera extraordinaria sus intereses y del cual obtuvieron concesiones y contratos por demás ventajosos a su inversión.

A tal fin no se escatimó en gastos para financiar todo tipo de expediciones y estudios que cumplieran con este cometido y así llevar a cabo la “conquista pacífica”

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1982, pp. 39-44, y Francisco Meyer, *La minería en Guanajuato*, p. 189-190.

¹⁴ Juan A. Ortega y Medina, “Prólogo y notas” en Brantz Mayer, *México lo que fue y lo que es*, citado por Ricardo Sánchez Flores, p. 268.

como fue llamada por algunos espíritus radicales de la época,¹⁵ a fin de lograr un desarrollo económico exitoso. Fueron años que se caracterizaron por una intensa actividad promocional, que W. Rosecrans describe así:

Durante el último tercio del siglo diecinueve más y más revistas americanas, folletos, y reportes gubernamentales dieron cabida a todo tipo de panegíricos sobre México, "una tierra sobre la que la naturaleza ha despilfarrado sus gracias..." con todo para proveer las necesidades humanas o de lujo "y conteniendo" cualquier requisito para hacer a un país rico...[excepto] en un gobierno bueno y en gente enérgica e inteligente.¹⁶

Y de ello da cuenta, también, la revista *Modern México*¹⁷ en los múltiples artículos que dedica a orientar e informar a los grupos de empresarios norteamericanos sobre las posibilidades de inversiones y negocios lucrativos en la incipiente industria nacional, alentando su inversión con promesas y expectativas de obtener las mejores ventajas con cualquier negocio que pudiera empezarse en el país.

Por esta revista sabemos también que la región estuvo en la mira del gran capital, desde cuando menos la mitad de la última década del siglo XIX, cuando se registra la presencia en la ciudad de Guanajuato de dos de los promotores más sobresalientes que los estudios de la industria minera reconocen en la zona: George McElhiney y George Bryant, en 1895,¹⁸ para iniciar las tareas de organización, promoción y venta de las

¹⁵ *El Imparcial*, 27 de agosto 1897, p. 1.

¹⁶ William S. Rosecrans, *The Memorial of Gen. W. S. Rosecrans: To the Honorable the Senate and the House of Representatives of the United States in Congress Assembled*, citado por David Pletcher, *Rails, Mines and Progress. Seven American Promoters in Mexico, 1867-1911*, New York, Kennikat Press, Port Washington, 1958, p. 2. (Traducción mía).

¹⁷ Por ello es un ejemplo muy claro de la serie de actividades que el capital norteamericano promovió para explorar las posibilidades de realizar inversiones lucrativas en el país; no es coincidencia que estuviera editada por uno de los consorcios empresariales más importantes del momento como lo fue el grupo de San Louis Missouri, entre los que se encontraban varios propietarios y promotores de algunos fundos mineros de oro y plata como Hércules, Comanja, San Sebastián y Charcas en San Luis Potosí.

¹⁸ Percy Folckr Martín ubica en esta fecha la presencia de estos personajes en Guanajuato, pues aunque se encontraban trabajando para otras compañías, como por ejemplo McElhiney que ingresó al país contratado por una compañía ferrocarrilera, ya habían demostrado un interés muy sobresaliente por la industria minera de la región, *op.cit.*, p. 230; por otro lado, autores como: Aurora Jáuregui de Cervantes, *Evolución de la cooperativa minera de Santa Fe, en Guanajuato y la gestión del Ing. Alfredo Terrazus Vega (1947-1972)*, México, Universidad de Guanajuato, 1985; Francisco Antúnez Echeagaray, *Monografía histórica y minera sobre el distrito de Guanajuato*, México, Consejo de Recursos Naturales No Renovables, 1964 y Francisco Meyer, *La minería en Guanajuato*, p. 217, dedican una buena

propiedades más fructíferas del lugar, con quienes según George Pierce, secretario de la empresa bancaria H. Scherer&Co, se esperaba: “[A través de los organizadores originales y sus asociados] ser[emos] capaces de permanecer posicionados en cada distrito minero de México”.¹⁹ Tareas y gestiones que se sufragaban, porque en intercambio, estos “originales organizadores” ofrecían a los inversionistas ganancias tan sólidas como las que menciona el empresario capitalista de Chicago Mr. Sanborn, cuando refiere a la revista que

[...] la afirmación que hacen los promotores de las compañías gato-salvaje que prometen a sus inversionistas regresar varios cientos de miles, por año, me parece sin embargo, que no es más que una estimación conservadora que brindan a las compañías para ganarse su confianza.²⁰

De esta manera Estados Unidos pudo conseguir las concesiones del ferrocarril para encontrar mejores rutas a los productos y exportaciones de los distritos productivos del Mississippi y el Missouri, herederos de las compañías coloniales que se habían establecido siglos antes en sus ricos valles y que se comercializaban por las ciudades de Nueva Orleans o Mobile logrando que, en pocos años, los trenes corrieran en todas direcciones para abrir los “maravillosos distritos mineros” del país y desarrollar así las grandes industrias de su propiedad. Por tal motivo también trazó las rutas que conectaron los principales puertos, Tampico y Veracruz, donde con compañías subsidiarias de sus propias empresas, establecieron las rutas marítimas adecuadas a sus exportaciones y, para su comercio abrieron los grandes mercados de Nueva Orleans, San Louis y Chicago a los productos de Latinoamérica;²¹ tal como nos lo dejan saber las opiniones del gerente general de la compañía *Mexican Gulf Steamship* de Nueva Orleans, que le escribe a la revista *Modern México* lo siguiente:

parte de sus estudios a destacar la labor de estos dos promotores, a los cuales se les reconoce la creación de varias empresas mineras en la región.

¹⁹ *Modern Mexico*, agosto de 1899.

²⁰ *Modern Mexico*, febrero de 1900. (Traducción mía).

²¹ *Modern Mexico*, agosto de 1903.

Las líneas de transporte estrechamente identificadas con el desarrollo de México son las arterias a través de las cuales el comercio de los Estados Unidos busca su corriente natural, para dirigirse a la capital. Por esto los representantes de los ferrocarriles o las compañías navieras de buques de vapor se han interesado en el comercio mexicano ya que están en constante contacto con los fabricantes y los exportadores, permitiéndoles así formarse una idea clara de las perspectivas del comercio con este país. De acuerdo a las comunicaciones personales y la correspondencia mantenidas con esta agencia, las perspectivas son sumamente buenas. Particularmente en el caso del hierro y los productos de acero, maquinaria, material de ferrocarril y sus pertrechos, especialmente porque se trata de artículos que hasta ahora habían estado controlados por los mercados europeos. Esto, por supuesto, se debe al maravilloso desarrollo de México en la industria manufacturera, las minas y las industrias agrícolas así como las ampliaciones de rutas del ferrocarril; las mejoras en la maquinaria y el equipo que ellos están demandando.²²

México encabezaba la lista de los países latinoamericanos más prósperos, no sólo porque se producía en condiciones más baratas que en los países capitalistas, sino porque la construcción de los ferrocarriles aseguraba el traslado rápido de mercancías con tarifas muy económicas— que hacían que las nacientes industrias organizadas por los capitales norteamericanos prosperaran con rapidez— y porque “consumía más del 50% de las importaciones provenientes de los Estados Unidos”; amén de que las exportaciones de las industrias norteamericanas en México eran “prácticamente iguales a las exportaciones de las otras 17 Repúblicas Latinoamericanas juntas”.²³ Por su parte, la incipiente industria nacional necesitaba adquirir la infraestructura que el país vecino le ofrecía: maquinaria de vapor, generadores eléctricos, implementos agrícolas y herramientas que el país no producía y necesitaba para desarrollarse, dejando en claro, las palabras de Fernando Rosenzweig, cuando plantea que “[...] la insuficiencia de recursos internos para acometer las empresas que planeaba el desarrollo económico del país llevó a los hombres del Porfiriato a abrir de par en par las puertas para que entrara a México el ahorro del exterior”.²⁴ De esta manera el capital extranjero completaba un circuito de actividades comerciales que se veían favorecidas, además, por la seguridad

²² *Modern Mexico*, “Mr. Splinder’s Opinion”, diciembre de 1898, p. 5. (Traducción mía).

²³ *Modern Mexico*, abril de 1901.

²⁴ Fernando Rosenzweig, *op. cit.*, p. 426.

que el país se preciaba de poder ofrecer en la vida y en la propiedad, similar a la que se obtenía en los Estados Unidos.²⁵

La presencia del capital extranjero se concibió, en suma, como el medio más efectivo para desarrollar la economía del país y la única opción de “emparentarse con el progreso”,²⁶ en tanto que la figura presidencial representaba el pilar sobre el que recaía la enorme tarea de su modernización que logró que “Mexico pasara del purgatorio al paraíso”,²⁷ brindando la estabilidad política necesaria para salvaguardar los pasos de la inversión, como bien lo reflejan algunos comentarios de la revista, en la que encontramos estos argumentos:

El México moderno le lleva un siglo de ventaja al revolucionario y turbulento México; parecería que ha pasado un siglo entero desde que el presidente Díaz trajo al país su transformación y su trabajo revivificador. Todos estos hechos conocidos en el extranjero por el gran capitalista, quién tiene sus propios medios para mantenerse en contacto con el desarrollo del país, y así mantener en alto el crédito de las naciones.

O bien con frases como esta:

[...] y es imposible pasar al interior sin encontrar un sólido y sustancial progreso muy gratificante para el testigo.²⁸

Por otra parte, la labor de penetración al interior de las economías nacionales se convirtió en una empresa de gran envergadura, por demás costosa, que redundaría en la alianza de los grupos de poder al interior de los Estados Unidos, no sólo para ampliar sus operaciones fuera de sus fronteras e integrar sus productos y sus materias primas a

²⁵ Como se comprueba en el artículo “Country Home-life for Americans in Mexico” de *Modern Mexico* publicado en febrero de 1900, ya que muestra de una manera muy evidente la política de promoción que el régimen porfirista desarrolló como estrategia comercial para dar a conocer el país y que Paolo Riguzzi analiza en su artículo “México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato” en *Historias* núm. 20, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, pp. 137-153.

²⁶ Carlos San Juan Victoria y Salvador Velásquez Ramírez “El estado y las políticas económicas del porfiriato” en Ciro Cardoso (coord.), *México en el Siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, p. 268.

²⁷ *Modern Mexico*, junio de 1900.

²⁸ “Progress in Mexico”, *Modern Mexico*, noviembre de 1900. (Traducción mía).

todos los rincones del continente americano,²⁹ sino también para hacerle frente a los elevados costos de la inversión que implicaba poner al día las precarias industrias nacionales. Empresas cada vez más grandes que intentaron a toda costa elevar sus utilidades y llegaron a “controlar 44% del total de la inversión extranjera en el país”,³⁰ conformándose en “conglomerados poderosos” para apropiarse de la explotación de los recursos naturales, la industria y el comercio nacionales.

Tal es el caso del Grupo de San Louis Missouri, editor de la revista, que era propietario en nuestro país de haciendas de azúcar y refinerías como la *Continental Sugar Refining Co.*, (en el Istmo de Tehuantepec), así como de grandes extensiones de tierras en los estados de Veracruz y Tabasco y por si fuera poco, poseía inversiones en las compañías mineras, y vendía maquinaria y materias primas para la construcción de los ferrocarriles. Un verdadero consorcio financiero, líder en la organización de todo tipo de empresas, que él mismo grupo promovía por medio de reuniones que anunciaba en el espacio de la revista, como podemos verificarlo en el número de agosto de 1898, en el que citaba a la reunión que tendría lugar en

St. Louis [muy pronto habrá una demostración práctica] sobre las inmejorables oportunidades que en México, más que en cualquier otra parte del mundo, ofrecen los campos mineros. Las ganancias netas de la mina San Sebastián dónde está establecida la planta, excederán los \$1000 diarios, que al convertirse en el dinero de Tío Sam harán una demostración de justicia.³¹

La revista organizada por grupos financieros de los dos países pone en evidencia por una parte, la manera cómo se efectuaron las tareas de consolidación de las

²⁹José Luis Ceceña, *op. cit.*, pp. 172-174, caracteriza este fenómeno como el período de la expansión del capital fuera de sus propias fronteras, para proyectarse a una nueva era por medio de la organización de diversas empresas de carácter monopolista y que la revista *Modern Mexico*, reseña ampliamente al destacar a los grandes capitales de Chicago, Denver, San Louis Missouri, Wyoming, New York, New Jersey y Kansas City, que participaron en la organización de numerosas empresas para controlar la minería en el país.

³⁰ La cifra corresponde a la estimación que realiza José Luis Ceceña, *op. cit.*, pp. 177-179, que aunque no toma en cuenta la inversión indirecta a través de títulos de la deuda externa ni la preponderancia del comercio exterior nos revelan, por un lado, la gran influencia de los Estados Unidos en la economía del porfiriato y en segundo, que el capital europeo, a pesar de que aún tenía una importancia considerable: 33%, era superado por éste país.

³¹ *Modern Mexico*, agosto 1898. (Traducción mía).

empresas: en un primer momento se enviaba a los observadores y demás expertos, de que hemos estado hablando, para que mediante sus estudios y exploraciones descubrieran los lugares más adecuados y que redundaran en los mejores beneficios, y en un segundo momento —y una vez que se había comprobado que la inversión era rentable— realizar los trámites de compra-venta de las propiedades, conformando una empresa con suficiente solidez económica para hacerle frente a los costos de la inversión y asegurar resultados que les permitieran expandirse hacia otras áreas de la economía. Por la otra, nos muestra a un régimen ansioso por promover al país mediante una imagen que, según analiza Paolo Riguzzi

[...] se correspondía con la deseada en los principales centros capitalistas, proponiendo un modelo de transformación del país: de espacio informe y caótico, a espacio económico y operativo, según los estándares de la racionalidad capitalista.³²

Bien es cierto que los fondos mineros se encontraban en una situación bastante precaria y que requerían de enormes sumas de dinero, que los capitales nacionales no fueron capaces de afrontar, ni la inversión británica —que estuvo disponible desde los primeros años de vida independiente— tampoco pudo resolver; sin embargo, para los norteamericanos seguían representando una de las máximas aspiraciones,³³ y es por ello que para garantizar sus inversiones en la zona financiaron los trabajos de exploración.

La presencia en Guanajuato de Bryant y McElhiney, los activos promotores que ayudaron a reestructurar la minería del estado, se ubica precisamente dentro de esta gran labor de consolidar la organización de empresas, por lo que Meyer los ha calificado como “los principales artífices de la creación de cuando menos 15 empresas americanas

³² Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 145.

³³ Francisco Meyer, *La minería en Guanajuato*, p. 149, y Francisco Antúnez, *op. cit.*, p. 215, reseñan el hecho de que un grupo de empresarios de Nueva York financió una investigación, dirigida por el geólogo Robert Hill y Charles L. Kurtz, para analizar la situación de las minas en el estado de Guanajuato a fin de evaluar las posibilidades de inversión y crear la poderosa empresa *The Guanajuato Reduction and Mines Company*.

en Guanajuato”.³⁴ Ya que su atención se concentró en “obtener opciones sobre las principales minas situadas sobre la veta madre”,³⁵ no es difícil suponer que hayan requerido, para llevar a cabo sus estudios de exploración, de la veracidad que el registro fotográfico proporcionaba. Uno de los primeros usos que se le asignó a la fotografía y que en esta etapa de la historia del país reviste un carácter especial ya que la mentalidad positivista del momento le otorgó a sus representaciones el sello de la autenticidad, de ser un duplicado fiel de la realidad.³⁶

Esta idea reflejada casi desde el momento mismo de su nacimiento le ha concedido a la fotografía, por encima de cualquier otra característica, la capacidad de documentar, de registrar, el mundo visible; es decir, de captar hechos auténticos, con un sentido del tiempo y del espacio, pero sobre todo, con una garantía de objetividad que deviene del poder de su tecnología. Es debido a su naturaleza mecánica que, desde su descubrimiento, se le otorgó a la fotografía “la dudosa reputación” de ser considerada como “la más realista de las artes miméticas” según señala Susan Sontag.³⁷ Este hecho, es el que me permite suponer que pudieron haber contratado los servicios de algunos de los fotógrafos que se encontraban trabajando en la zona como los de Winfield Scott.

Aunque no sabemos con exactitud si Scott llegó a Guanajuato con su madre después de contraer matrimonio con Luis Casa Bell, sí con seguridad, se encontraba en la región desde septiembre de éste mismo año (1895), debido a que a tan sólo cinco meses de haberse casado, ella fallece. (Anexo 14). Pese a saber la fecha de su ingreso al país, aún no podemos determinar con certeza si vino contratado como corresponsal gráfico por la revista para ilustrar sus artículos promocionales,³⁸ o si su colaboración se

³⁴ Francisco Meyer, *La minería en Guanajuato*, p. 217.

³⁵ Francisco Antúnez, *op.cit.*, p. 215.

³⁶ En varios estudios como los de Teresa Matabuena *Algunos usos y conceptos de la fotografía en el porfiriato*. México, Universidad Iberoamericana, 1991, Judith de la Torre Rendón, “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato” y Julieta Ortiz Gaitán, “Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfirismo a la postevolución” en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-nov., 1998, se hace hincapié en esta función social que revistió la imagen fotográfica en los tiempos del porfiriato.

³⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, España, EDHASA, 1981, p. 26.

³⁸ Ya que Scott trabajó por algún tiempo en el Hotel *Moser* de San Louis, Missouri, es muy posible que haya establecido contactos con algunos socios o editores de la revista.

debió a las relaciones que estableció cuando contrajo matrimonio con Edna y estuvo trabajando en la mina de *Cardones*,³⁹ que hoy sabemos, pertenecía a Frederick Cody⁴⁰ (probablemente algún pariente de Edna), y en donde tuvo, también, la ocasión de relacionarse con empresarios “prometedores” como Dwight Furness, cónsul norteamericano en Guanajuato, que se encontraba en la región desde octubre de 1887 cuando llegó para hacerse cargo de las minas de *Calera* y *Cebada*, que pertenecían a una compañía de San Luis: *The Santana Mining Co.*,⁴¹ y con quien lo encontraremos en sociedad algunos años después, cuando decida fijar su residencia en las orillas de la laguna de Chapala.

Lo cierto es que las fotografías de estos años de trabajo en el estado tienen una intención muy clara por registrar las condiciones en las que se encontraban las propiedades mineras de la región,⁴² y por ello encaminan nuestra observación hacia la práctica que demostraron los fotógrafos —especialmente los extranjeros— de acompañar con su cámara las transformaciones suscitadas por las grandes inversiones económicas, contribuyendo a que la fotografía se valorase por la información que suministraba. En este sentido, me inclino a pensar que el fotógrafo participó como parte del personal de las comisiones de exploración que tanto las empresas americanas, *The Guanajuato Consolidated Mining and Milling Company* —con la que se inició “la etapa de

³⁹ Esto lo podemos afirmar ya que descubrimos el primer anuncio de la venta de sus fotografías por catálogo en la revista *Modern México* en 1898 desde la estación de *La Trinidad* en Guanajuato, que por la crónica familiar sabemos allí se encontraba la finca *Pomona*, propiedad del señor Bell, y de la cual en 1901, la revista publica una fotografía que al pie de foto consigna que “fue tomada desde la propiedad del famoso fotógrafo Winfield Scott en la Trinidad, Guanajuato”.

⁴⁰ Por las referencias que brinda Francisco Meyer, en *La minería en Guanajuato*, pp. 105 y 119, sabemos que Dwight Furness fungió como apoderado de Frederick Cody en varias operaciones de venta de acciones de la mina de *Cardones* ante la compañía *The Guanajuato Consolidated Mining and Milling Co.*, como han quedado registradas en el Archivo General del estado de Guanajuato, en el ramo de Notarías de Luis G. López, núm. 27, del 12 de abril de 1903.

⁴¹ Percy Folckr Martin, *op. cit.*, p. 246.

⁴² Ya que el mencionado texto de Percy Folckr Martín se publicó en 1906 y las ilustraciones que lo acompañan, realizadas por otro fotógrafo famoso de la época, Percy S. Cox, nos muestran un momento diferente de la inversión, en el cual ya se han capitalizado las propiedades y modernizado las construcciones, nos confirman el momento en que tuvo lugar el registro de Scott, ya que al compararlas es evidente que ellas corresponden a un tiempo anterior a la llegada de la inversión americana a la región; es decir, que se corresponden con la etapa en que se realizaron los trabajos de exploración para evaluar las propiedades mineras del estado y que los mencionados estudios ubican entre 1898 y 1904, Meyer, *La minería en Guanajuato*, pp. 116-120, Antúnez, *op. cit.*, p. 202, y F. Martín, *op. cit.*, pp. 103-105.

modernidad e inversión foránea en 1898” — ⁴³ así como *The Guanajuato Reduction and Mines Company* que sabemos, también por Meyer — fueron compañías que enviaron

[...] a un grupo de investigadores en diversos ramos para evaluar las posibilidades de explotación minera en Guanajuato. Grupos de ingenieros, abogados y administradores recababan información *in situ*. Los informes incluían realidades y unos cuantos prejuicios relacionados con la explotación de metales preciosos, tenencia del subsuelo, características de la población en general y de la mano de obra en particular, comunicaciones entre las minas y Guanajuato, disponibilidad de insumos, accesibilidad de energéticos, legislación impositiva, regulaciones legales sobre la plata y el oro y algunas otras cosas más. Con estas bases las empresas decidieron invertir en Guanajuato y también así calcularon el capital social con que debían trabajar.⁴⁴

Y que acostumbraban operar de la manera que describe Antúñez, cuando explica que:

Realizada esta labor preliminar, Bryant y Mc Elhiney presentaron al señor George A. Beaton, de Nueva York, un proyecto para formar una poderosa empresa que trabajara las más famosas minas de Guanajuato. Beaton envió a Guanajuato, a fin de realizar un examen preliminar de ellas, al profesor R.T. Hill, uno de los geólogos más conocidos del United States Geological Survey, auxiliado por un competente cuerpo de ayudantes. Se llevó a cabo el muestreo y cubicación de todos los grandes terrenos que existían en el exterior de las diversas propiedades mineras, así como el de los “ataques” y bloques de mineral que eran accesibles, en ese momento, en el interior de las minas, y particularmente en la de “La Valenciana”. Las minas en esta época, con excepción de “La Cata” se encontraban inundadas y, prácticamente habían sido abandonadas.⁴⁵

Y me inclino a pensar que su registro fotográfico obedeció al interés de las compañías americanas por conocer el estado real de las minas para animar a los posibles inversionistas a consagrar el capital necesario para refaccionar y acondicionar las propiedades mineras⁴⁶ y ello me lleva a suponer que debió estar contratado, ya fuera

⁴³ Según Francisco Meyer, esta compañía aumentó considerablemente sus concesiones en cinco años y para 1904 controlaba las minas de *San Vicente, Cardones, Alamitas, Barrigana, San Bartolo, Júpiter, Purísima de Caballeros* y el socavón de *La Constantina*, además de una parte de la compañía mexicana que controlaba la mina de *Rojas* y, por si fuera poco, tenía varias empresas subsidiarias, *La minería en Guanajuato*, pp. 105-116.

⁴⁴ Francisco Meyer, *La minería en Guanajuato*, p. 217.

⁴⁵ Francisco Antúñez, *op.cit.*, p. 215.

⁴⁶ También mencionan Antúñez (*Ibidem*) y Meyer Cosío, *La minería en Guanajuato*, p. 147, que los dos promotores Bryant y McElhiney fueron adquiriendo en opción varias propiedades, y aunque trabajaron algunas, su principal propósito fue promover la organización de compañías en Estados Unidos para que ellas se hicieran cargo de la inversión.

por los comisionistas mencionados, o por alguno de los miembros de la exploración posterior,⁴⁷ ya que en ambos casos se trataba de testimoniar las excelentes perspectivas de una inversión en la región, su efectividad y su importancia industrial.

De la manera que haya sido, lo importante es entender que este es el contexto en que se enmarca la actividad fotográfica que Scott realizó en el estado de Guanajuato y que sus fotografías tuvieron un uso social particular: ilustrar el trabajo de las expediciones realizadas por los inversionistas norteamericanos para publicarse en la revista *Modern Mexico* y probablemente para otros usos que hoy desconocemos.⁴⁸ Una orientación temática que revela la impronta de una práctica decimonónica que, en este caso, proporcionó imágenes que documentaron importantes constelaciones del momento mostrando acontecimientos históricos y escenarios y episodios de la vida nacional; una visión que se halla, por esto mismo, enmarcada por las necesidades editoriales de la época.

Todo parece indicar que la práctica de los fotógrafos extranjeros en el siglo XIX, rara vez puede entenderse separada de las transformaciones económicas, sociales y políticas que caracterizaron la expansión de los grandes capitales. Invención positivista, la fotografía pareció, por su propia naturaleza, poder captar de manera inmediata el mundo circundante, estar destinada a “comprobar lo real y a bloquear lo imaginario”. Este hecho provocará que la fotografía se inicie como un registro directo del mundo y como menciona Sontag que “las cámaras se lanzaran a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir cambios vertiginosos”;⁴⁹ impulsando a los fotógrafos a enfocarse en almacenar un repertorio de imágenes —una especie de

⁴⁷ Francisco Meyer también menciona al cónsul americano, Dwight Fumess, quien según él estableció en Guanajuato su propia compañía minera, con la cual participó en innumerables negocios de compra-venta de propiedades mineras, en *La minería en Guanajuato*, pp. 128-134.

⁴⁸ Los artículos de Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 139-144, y Judith de la Torre Rendón, *op. cit.*, pp. 344-346, hacen hincapié en la relación que las imágenes fotográficas tuvieron con la política de promoción del régimen para dar a conocer las bondades del país y por consiguiente su nexa con el poder y el progreso.

⁴⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 26.

inventario de todas las cosas visibles— y que con ellas conformaran una selección de “imágenes inolvidables que pasarán a formar parte del imaginario visual de la humanidad”.

La capacidad informativa que demostró la imagen fotográfica ya empezaba a sentirse desde finales del siglo pasado, pues había dado pruebas de su gran utilidad como testimonio gráfico. Recordemos la influencia de los precursores de la fotografía de paisaje en los Estados Unidos —Timothy H. O'Sullivan o William Henry Jackson— que se dejó sentir con algunas imágenes que realizaron mientras acompañaban a las expediciones geográficas y geológicas gubernamentales del Oeste Americano y que en el caso, por ejemplo, de las fotografías de Yellowstone Valley que tomara Jackson, ayudaron para que el Congreso Norteamericano designara esta zona como Parque Nacional del país. No es casual, entonces, que la experiencia directa se conjugara con el conocimiento y la creación para plasmar acontecimientos que fueron percibidos como

manifestaciones culturales, sucesos económicos o eventos sociales.



100. W. Scott, *Mina Pastita*, FINAH, núm. de inv. 120767.

Nuestro fotógrafo recorrió la región comprendida entre los yacimientos de la Veta Madre y los del famoso Mineral de *La Luz* y registró un gran número de los más renombrados fundos: *Valenciana*, *Cata*, *Rayas*, *El Cubo*, *Santa María* y las minas de

Cardones, *El Refugio* y *Rosario* y *Loreto*; todas ellas, con planos amplios, horizontales, para incluir la mayor parte del paisaje y que le sirvieran como referencia para ubicar geográficamente las instalaciones, en medio de la imponente Sierra del Estado; también registró algunas de las haciendas de beneficio, como la célebre de *San Francisco de Pastita* y *La Trinidad* (foto 100).

De igual manera captó con su cámara algunas construcciones típicas tales como los malacates de sangre —llamados así porque utilizaban la fuerza animal para extraer el mineral —utilizados antes de la introducción de las bombas de vapor por las compañías extranjeras, los tiros y los socavones. También incluyó en sus vistas, algunas iglesias famosas; construidas por los ricos mineros de la región, para “limpiar sus conciencias” ofreciendo al santo de su devoción parte de los frutos obtenidos, tales como la de *Cata* (foto 101), *La Valenciana* o *La Luz*, donde se sabe que “antes de iniciar o al terminar sus jornadas diarias, los trabajadores, eran obligados a entrar en la iglesia para dar gracias por trabajar en las minas”. Asimismo registró algunos de los poblados, de los que el ritmo natural de las explotaciones mineras fueron concentrando a su alrededor.

Fotografías muy descriptivas al principio para evidenciar los registros que interesaban a la inversión extranjera, pero que más tarde le hicieron volver los ojos hacia los propios trabajadores y ganaron el interés humano. Todo parece indicar que lo que más llamó la



101. W. Scott, *Cata Mines, Guanajuato*, FINAH, núm. de inv. 120744.

atención de su cámara fueron las condiciones de trabajo al interior de las minas, a las que dedica una buena cantidad de tomas⁵⁰ que nos ilustran sobre una situación que no había cambiado mayormente desde los tiempos coloniales, como lo atestiguan las mencionadas crónicas de los viajeros que visitaron la región. Imágenes que han desafiado el paso del tiempo porque son una crónica inestimable del trabajo que se efectuaba en las regiones mineras del país durante el siglo XIX.

⁵⁰ De las 69 imágenes que conforman el registro fotográfico que realizó Scott en la zona y que conserva la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca, 14 corresponden a la descripción de los trabajos al interior de las instalaciones.

Con imágenes bastante elocuentes nos muestra a los hombres extrayendo las



102. W. Scott, *A pack train arriving at a mine on the Mexican Central Extension*. MM, agosto, 1906.

riquezas de la tierra. Al verlas en su conjunto se advierte el interés del fotógrafo por conformar un registro documental a partir de descripciones visuales tan detalladas que parecen ilustrar los relatos de viajeros y exploradores que, cincuenta años antes, visitaron la región para dar cuenta a sus gobiernos del estado en que se encontraban las propiedades mineras después de la lucha por la Independencia. Con su cámara registró, paso a paso el proceso de trabajo, mismo que al ordenar las imágenes nos permite seguir una secuencia desde la explotación en las vetas, transportando el mineral a lomo de mulas hasta las haciendas de beneficio, para enfocarnos posteriormente en el proceso de las diversas fases de concentración de los minerales (foto 102).

Su recorrido comienza al interior de los socavones donde se realiza la explotación de las vetas y los trabajos “de bancos” por grupos del “pueblo” como se les llamaba a las cuadrillas de trabajadores que “ingresaban a los oscuros túneles y que debían trabajar en espacios reducidos y con poca seguridad”. Esta sensación de estrechez ha quedado muy bien expresada en las dos únicas fotografías de la serie tomadas en



103. W. Scott, “Sin título”, FINAFI núm. de inv. 458780.

formato vertical que utiliza Scott para describir las condiciones de incomodidad en que los hombres parecen trabajar. En la primera de ellas, un grupo de “buscones”, que ha encontrado un “buen campo”, se encuentra trabajando en fila sobre una pared y se concentra en sacarle el mayor provecho posible; en un segundo nivel, precariamente construido con maderos atados con cuerdas se aprecian dos cuerpos que trabajan por encima de los demás (foto 103). Sin duda se trata del trabajo por “bancos” que el libro de Ordenanzas describe así:

El disfrute de los tramos por bancos o testers sirve para que trabajen muchos operarios sin incomodarse; para que se pueda poner en un sitio todo el metal que se arranca, facilitándose así su extracción; que haya siempre dos caras libres para que obren mejor los cohetes...El trabajo de bancos consiste en poner dos varas más abajo del suelo del cañón A, ó si no lo hay, sino que hayan ahondado el tiro, poner el punto que se escoja, uno o dos operarios, que trabajen de frente y cuando estos hayan andado 4 varas poner más abajo otros dos operarios que hagan lo mismo, y así sucesivamente como en BCD.⁵¹



104. W. Scott, *Mexican Miners at Work*.
MM, agosto, 1899

La segunda imagen titulada *Mexican Miners at Work* —en el pie de foto por la revista publicada en el número de agosto de 1899—⁵² nos muestra el mismo momento del proceso, pero desde un punto de vista diferente, en el cual a un costado de la foto, una escalera inclinada por la que los tenateros “suben sobre sus hombros desde el fondo de las minas, los canastos cargados de mineral”⁵³ y los charqueadores transportan el agua procedente de los “planes” de la mina o de los pozos interiores al tiro de extracción⁵⁴ (foto 104). Las

⁵¹ *Ordenanzas de minería y colección de las órdenes y decretos de esta materia*, México, Librería de J. Rosa, Bouret y Cía., 1846, p. 281.

⁵² *Modern Mexico*, agosto de 1899.

⁵³ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴ Según Francisco Antúnez, *op. cit.*, p. 225.

líneas de la escalera le sirven a Scott para dividir diagonalmente la imagen y guiar nuestra mirada hacia el capataz, que se distingue claramente no sólo por su vestimenta, sino porque no se encuentra realizando ninguna de las pesadas tareas que parecen ocupar al resto de la cuadrilla. A pesar de que Humboldt describió estos trabajos cien años antes, las fotografías de Scott nos confirman las escasas transformaciones que debieron ocurrir en el proceso de trabajo, ya que sus descripciones ilustran muy bien algunas de las imágenes que él nos presenta, como en este caso, cuando nos dice que

Los indios “tenateros”, a quienes puede considerarse como las acémilas de México (en 1803), permanecen cargados durante seis horas con un peso de 225 a 350 libras (103 a 160 Kg); en los cañones de “Valenciana” y de “Rayas”, respiran además en una temperatura de 22° a 25° C; suben y bajan en dicho tiempo muchos miles de escalones, por tiros que tienen 45° de inclinación o echado.⁵⁵



105. W. Scott, “Sin título”, FINAF, núm. de inv. 120775.

El fotógrafo completa la descripción del trabajo de explotación de las vetas con otra imagen, esta vez realizada en formato horizontal, para mostrarnos al mismo grupo de trabajadores desde un plano más amplio y alrededor de un molino de madera, mientras que los otros, ocupados en la tarea de aprovechar “el disfrute de la veta” forman una fila al fondo de la imagen

(foto 105). En la esquina inferior nuevamente observamos la escalera, que también viera el barón de Humboldt.

In a mine, es la última escena sobre la explotación en los túneles. Un grupo de trabajadores semidesnudos hace un alto en su faena diaria para posar ante la cámara;

⁵⁵ Alejandro von Humboldt, *El ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, citado por Francisco Antúnez, *op.cit.*, p. 223.

posiblemente un grupo de tenateros que conducen el mineral “desde los planes al tiro” para luego ser transportado y pesado en las haciendas de beneficio. La imagen no es muy diferente de la descripción que nos proporciona Humboldt, cuando observa que

Como están casi desnudos, y se les registra al salir de la mina del modo más indecente, ocultan pedacillos de plata nativa, o de rosicler, o plata córnea entre el pelo, debajo de los sobacos o en la boca; colocan también en el ano cilindros de arcilla llenos de metal, a los que llaman longanas, de las cuales algunas tienen 13 centímetros (cinco pulgadas) de largo. Es un triste espectáculo ver en las grandes minas de México, centenares de operarios, entre los cuales hay algunos muy hombres de bien, precisados a dejarse registrar al salir del tiro del cañón. Se toma nota de los minerales que se hallan en el pelo, en la boca o en otra parte del cuerpo del minero.⁵⁶

El grupo compuesto por tres hombres, dos niños pequeños y un caballo pone en evidencia las extremas y abusivas condiciones de trabajo; una imagen con un contenido emocional mayor, ya que nos refiere a una experiencia y a un interés universal: el uso de la mano de obra infantil que



106. W. Scott, *In a Mine*, tomado de E. Montellano, 1994, p. 185.

durante el porfiriato seguía explotándose (foto 106). Por lo que no parece lejano el comentario de Germán List Arzubide cuando anota que

[...] en otras minas el polvo sigue creando la mortal enfermedad de sus trabajadores, la silicosis, sin que se les amparen con instalaciones extractoras de ese polvo, siendo en lo general las condiciones de estos trabajadores bastante deficientes para la protección de la salud y de su vida.⁵⁷

⁵⁶ Alejandro von Humboldt, *El ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, citado por Francisco Antúnez, *op.cit.*, p. 269.

⁵⁷ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 42.

Las sombras duras que se proyectan sobre las paredes del oscuro socavón, “en las entrañas de la tierra” son una confirmación de la emergencia en que debió encontrarse el fotógrafo para realizar esta toma en condiciones de luz tan extremas que lo obligaron a echar mano de la lámpara de destello con polvos de magnesio, que por aquél entonces sólo se utilizaba en casos verdaderamente extraordinarios, ya que como nos refiere Beaumont Newhall era “[...]una práctica peligrosa e imprevisible en cualquier sitio, que se convierte casi en suicida si se utiliza en minas donde pueda flotar un gas inflamable”,⁵⁸ además de que “al hacer combustión dejaba al modelo envuelto en una fina capa de talco blanco”.⁵⁹ Es muy probable que el fotógrafo contara, en este tiempo, con un modelo de lámpara portátil como alguno de los fabricados por August Weiss, que tenían diseños tan ingeniosos, que simulando pequeñas polveras, utilizaban su depósito para alojar una pequeñísima cantidad de magnesio que se encendía al tirar de un cordón provocando fricción y llevando a combustión el polvo.⁶⁰



107. W. Scott, *Assorting Ore*, tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s. n. p.

Para describir la selección del mineral, Scott utiliza dos imágenes: la primera es una fotografía titulada *Assorting ore* (foto 107), en la que dentro de un cobertizo profusamente iluminado por enormes ventanales a sus costados, dos

“galereñas” (como se denominaba a las mujeres que trabajan en las minas “con igual

⁵⁸ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁹ Brian Coe, *From Daguerrotypes to Instant Pictures*, p. 227.

⁶⁰ *Ibidem*.

habilidad que un hombre”, se encargan de la tarea de seleccionar el mineral, pues muchas de ellas tienen “un ojo verdaderamente experto para diferenciar lo que es material valioso, del que no lo es, y que por este motivo, tienen que ser escudriñadas escrupulosamente, por mujeres registradoras”⁶¹. En medio de gigantescas pilas de pedruscos, una mujer sentada en primer plano y, al lado del mineral que se ha “acumulado, por estar obligado cada trabajador a traer una piedra en la mano cada vez que sube y tirarla sobre el montón”, se ocupa de colocarlo en las canastas en las que será llevado ante las cuadrillas del pueblo para que “desechen las piedras que no contienen mineral y con un martillo desprenden pequeños pedazos de mineral de



108. W. Scott, "Sin título", tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s/n. p.

aquellas que sólo tienen un poco en la superficie”.

En la siguiente foto (foto 108) un grupo considerable de “pepenadores”—los encargados de quebrar el mineral—“con enormes martillos

de mangos cortos o marros, quitándoles la parte estéril” y separándolos por clases: primera, segunda y tercera,⁶² van llenando las canastas que tienen a su lado y en las cuales los tenateros, encargados de transportar el metal o el tepetate en un saco de ixtle o en una saca de cuero, suspendida de la frente por medio de un mecapal lo dejarán en algún lugar al interior de la mina, o en uno de los despachos del tiro de extracción y desagüe de donde serán transportados en “sacos o costales de 150 libras cada uno y se

⁶¹ Francisco Antúnez, *op. cit.*, p. 226.

⁶² Francisco Antúnez, *op. cit.*, p. 225.

mandan a lomo de mula a las haciendas de beneficio, en donde es pesado y asentada su cantidad por el tenedor de libros o el azoguero".⁶³

El grupo, sentado sobre el piso de tierra apisonada y al lado de los costales de ixtle en que recogieron el material, trabaja adentro de un cobertizo de "gran tamaño en forma de cruz y tan espaciosos como una catedral" con ventanales laterales custodiado por dos capitanes con sombrero,⁶⁴ o "mandones", una especie de "capataces encargados de escoger a los trabajadores para la jornada del día y también para cuidar y vigilar la ejecución de las diferentes tareas".⁶⁵ La imagen parece hacer referencia al momento del proceso en que

Se ha clasificado el mineral según sus diversos tamaños, que se llaman: *gabarro ó broza*, y son las piedras del tamaño de un huevo ó de una manzana; *granjas ó tierras de labor*; y *yunque*, que son las brizas que resultan de partir la piedra para la pepena y la clasificación. Para dicha clasificación se toma también en cuenta la riqueza del metal: *el gabarro ó broza* es el más rico y se llama de primera; se considera de segunda al que le sigue en riqueza, y de tercera el metal común y las tierras de labor, que son los de ley más baja. Estos últimos necesitan ser quebrados menudamente, lo que se hace algunas veces en un mortero de almadaneta, y más frecuentemente con una piedra gruesa.⁶⁶

Scott también registró el trabajo al interior de los "laboratorios de ensaye", en la hacienda de beneficio de *Las Flores*, que el ingeniero Antúnez, nos relata de la siguiente manera:

Cada tenatero cargado de mineral se presenta a la mesa de despacho, y dos empleados colocados cerca de las balanzas juzgan el peso de la carga, levantándola un poco; si el tenatero, que en el camino que lleva ya hecho, ha tenido tiempo de evaluar su carga, la cree de menos peso que lo que dice el despachador, no dice nada, porque el error le es útil; pero si por el contrario la considera mayor,

⁶³ Rafael de Zayas, *Los estados Unidos Mexicanos. Sus condiciones naturales y sus elementos de prosperidad*, México, Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893, p. 139.

⁶⁴ Rafael de Zayas, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁵ Francisco Antúnez, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁶ *Ibidem*.

entonces pide que le sea pesada en la balanza, y el peso que así se señale, se escribe en el libro del despachador.⁶⁷

En la fotografía, un hombre bien vestido —al parecer uno de los químicos encargados de realizar el análisis del material “previo al beneficio”⁶⁸ para establecer la cantidad de plata y oro que contenía el mineral, y que se llamaba ensaye— colocado por detrás de un mostrador se ocupa de las labores de



109. W. Scott, *Ensayo en Las Flores*, FINAH, núm. de inv. 120809.

pesado del mineral en una colosal romana suspendida del techo, cuyo resultado anotará después en su “libro despachador” para arreglar la paga de los tenateros (foto 109); un sistema que el Barón de Humboldt destaca por su excelencia, pues según sus palabras

No hay duda que este método de cuenta y razón es bien digno de elogio, y se admira a un mismo tiempo la celeridad, el orden y paz con que se consigue determinar el peso de tantos millares de quintales de minerales como dan en un solo día una vetas de 12 o 15 metros de ancho.⁶⁹

Los peones, con su típico traje de manta y con las piernas descubiertas se encuentran realizando sus tareas vigilados por un empleado de mayor rango, probablemente, para que no se oculten algunos “gallos” o fragmentos de mineral que los trabajadores de las minas “intentan sacar a escondidas en un intento por obtener alguna ganancia exigua”.⁷⁰

Las fotografías de esta fase del proceso que se publicaron en la revista *Modern Mexico* tienen pies de foto que sugieren el uso posterior que se les dio a las imágenes

⁶⁷ Francisco Antúnez, *op.cit.*, p. 239.

⁶⁸ Francisco Meyer, *La minería en Guanajuato*, p. 106.

⁶⁹ Alejandro von Humboldt, *El ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, citado por Sánchez Flores, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁰ Francisco Antúnez, *op.cit.*, p. 225.

para demostrar el atraso del empleo de la mano de obra y, probablemente reforzar la opinión sobre los beneficios de la inversión en este sector. Así encontramos varios títulos como por ejemplo, *Primitive-ore crusher still used in many mining districts of Mexico*, una fotografía utilizada para ilustrar el artículo titulado "Mining in the Sierra Madre Country" que se publicó en noviembre de 1901 o *A two horse power ore crusher used at Guanajuato*, utilizada para ilustrar la sección de la revista "Openings for Modern Machinery in Mexico Illustrated", una sección muy recurrente de la revista y que

generalmente

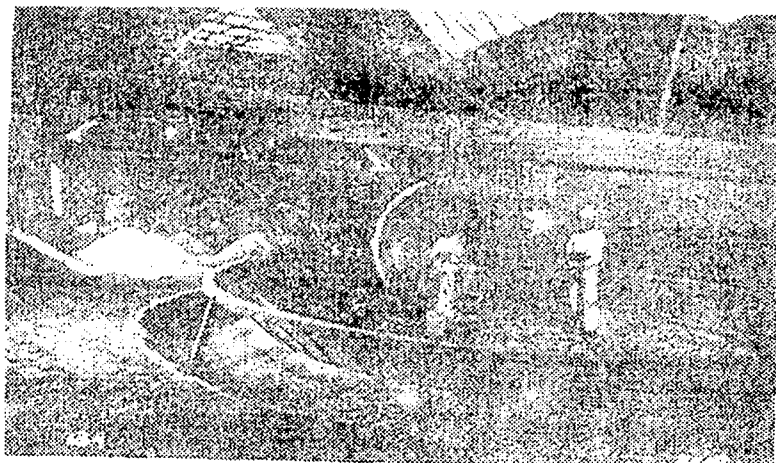
estaba ilustrada con fotografías de Scott.

Su cámara se detiene ahora, para mostrarnos el momento en que se realiza la

primera

molienda del mineral, (foto

110) "para



110. W. Scott, "Sin título", tomado de A. Jáuregui, de Cervantes, 1985, s/n. p.

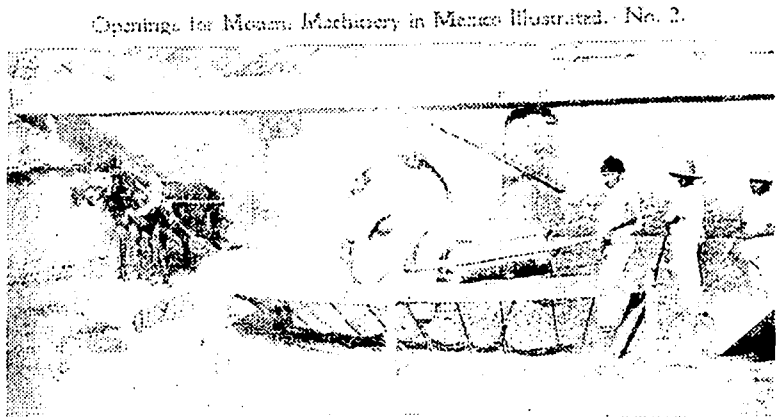
reducirlo a moles pequeñas que puedan presentar al fuego muchas superficies" de manera que se facilite el posterior proceso de beneficio o fundición y que, el viajero y artista inglés William Bullock, informa que se realizaba en "pesados molinos trituradores, que se mueven por agua, y tamizada a través de cueros perforados con pequeños agujeros que sirven como cedazos".⁷¹ Se trata, evidentemente, de las "tahonas" similares a los molinos de tabaco; una especie de "máquinas en las cuales se tritura la matriz con unas piedras muy duras que tienen un movimiento circular, que

⁷¹ William Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México*, citado por Sánchez Flores, *op. cit.*, p. 279.

pesan más de 7 u 8 quintales”,⁷² y de las cuales en “épocas de prosperidad funcionan setenta”.⁷³

Imagen interesante, no sólo por el manejo del contraste y de la luz que recrea el ambiente de trabajo al interior del oscuro cobertizo, sino por el ángulo elevado que elige el fotógrafo para establecer un juego de asociaciones entre formas contrarias: triángulos y circunferencias, entre los círculos que forman las tahonas o bien, entre los triángulos luminosos del techo que parecen bañar con su luz a los personajes situados al centro de la composición, destacando sus blancas ropas.

La segunda fotografía tomada desde un punto más cercano, le permite al fotógrafo mostrar los detalles de la maquinaria



111. W. Scott, *A two Horse Power Ore Crusher Used at Guanajuato, MM*, octubre, 1899.

utilizada (foto 111), y a nosotros, corroborar la descripción del oficial norteamericano cuando más adelante explica que

[un círculo] de unos once pies de diámetro, pavimentado con piedras, colocadas de canto, y pulidos hasta obtener una superficie lisa; en el centro del círculo hay un eje vertical que gira en cajas. De dicho eje sale otro que pasa a través del centro de una rueda de molino que gira sobre su periferia y los tirantes de las mulas que lo mueven, están amarrados a la extremidad de dicho eje.⁷⁴

⁷² Alejandro von Humboldt, *El ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, citado por Antúnez, *op.cit.*, p. 270.

⁷³ J. Roberts Poinsett, *Notas sobre México* (1822), citado por Sánchez Flores, *op. cit.*, p. 275.

⁷⁴ *Ibidem*.

A esta operación sigue la del “deslame o separación de la parte terrosa más sutil por medio de agua”, titulada *Washing the tailings* (foto 112). En un patio exterior junto a una construcción ligeramente inclinada, se aprecia la pila de deslamar, en la cual “la lama o polvo debe irse introduciendo de modo que se de tiempo para que pueda desprenderse todo lo delgado y solo asiente lo grueso”; en ella se encuentran dos obreros “que reciben el agua que bajando por su natural peso” realizan la función de lavar el mineral, mientras uno de los típicos “mandones” los observa recargado contra la pared. La explicación que nos brinda Garcés Eguía, es una buena referencia para entender la imagen:



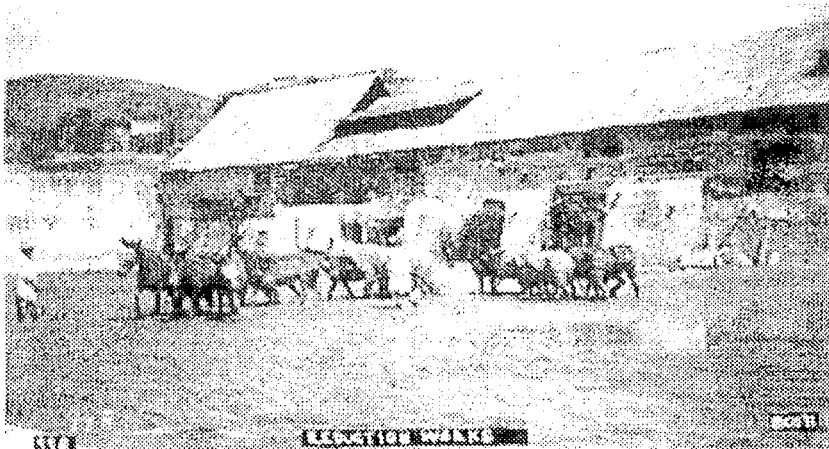
112 W. Scott, *Washing the Tailings*, tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s/n. p

Los xalsontes deslamados o sin la tierra sutil, se deben presentar a otra purificación por medio de la agua, que es cómoda y proporcionada para excusar el costo que en la quema y fundición había de hacerse sobre unas materias que las más de las veces no soportan con lo que rinden de preciosos el costo que causan.... Lo que se acerca más al pie o cola de la planilla se separará, y lo demás se vuelve a la cabeza, que es la parte levantada. De este modo se le dan dos o tres, o más baxadas, hasta dexarlo en aquel grado de concentración que parezca

conveniente al Perito beneficiador, quien siempre deberá ensayar los xales o colas que se apartan para conocer su ley, y según lo que mostrare determinar el planillado.⁷⁵

El mineral pulverizado pasa después a “un patio adoquinado y se apila en montones de una tonelada para ser luego mezclado con sal, sulfato de hierro, cal y cenizas vegetales”, proceso que se conoce como beneficio; otro momento que mereció la atención de la cámara de Scott, porque “lo que a esto se sigue con más primor es echar la salmuera en los metales e incorporarlos al azogue, y saber conocer cuándo ha tomado la ley”.

El saberlo lavar, el desazogar, y apartar la plata del azogue, afinarla y hacer la plancha que para esto tienen gran conocimiento los indios y liberalidad, a lo cual no llega el ingenio de los negros ni aun de muchos españoles”.⁷⁶



113. W. Scott, *Reduction Works*, Museo Regional de Guanajuato, FRC.

El comentario que de estas faenas nos brindan las notas del enviado oficial norteamericano Joel Roberts Poinsett, en 1822⁷⁷ quedan perfectamente ilustradas con la

⁷⁵ Joseph Garcés y Eguía, “Nueva teórica y práctica minera en el año de 1802” en *Antología Minera Mexicana*, México, vol. 1, núm. 2, mayo-junio, Cynamid de México, 1975, p. 52.

⁷⁶ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 29.

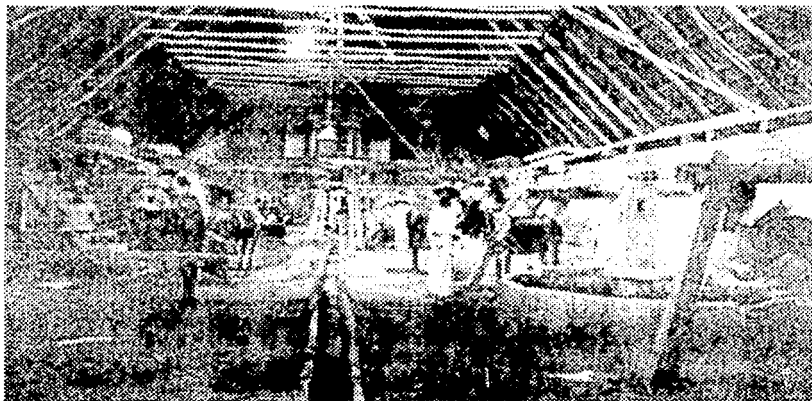
⁷⁷ J. Roberts Poinsett, *Notas sobre México* (1822), citado por Sánchez Flores, *op.cit.*, p. 275.

fotografía titulada por él *Reduction Works* (foto 113), que muestra la fase del proceso en la que “en el primer patio un grupo de hombres y mulas pisan masas de lodo” y que según este autor,

La operación que sigue es la de añadir azogue a la masa, generalmente en proporción de seis veces al contenido de plata que se calcula a la masa. Esta mezcla de mineral, molida hasta hacerla polvo muy fino y después humedecida con azogue, muriato de sosa y sulfato de hierro y cobre, se convierte en amalgama al ser pisada por mulas que se arcean durante horas seguidas; o por hombres que pisan la masa con los pies desnudos. Vimos a hombres y animales en una misma masa; había hasta doce mulas que daban vueltas al trote, sumidas en la mezcla hasta arriba de los cascós; en otra mezcla había diez hombres que se seguían unos a otros y que pisaban la masa metidos hasta los tobillos.⁷⁸

Procedimiento que se “repite cada tercer día hasta que se obtiene una amalgama perfecta y entonces se traslada a grandes tinajas de agua” para ser lavadas y que observamos en las siguientes dos fotografías de Scott.

La primera de ellas —tomada desde un ángulo frontal a suficiente distancia del



114. W. Scott, *Primitive Ore Crushers Still Used In Some Districts of Guamajuato, MM*, noviembre, 1901.

muestra uno de los “largos y angostos” canales, por los que “se hace correr el agua que

motivo, para incluir la mayor parte de las instalaciones y del equipo utilizado, así como para tener una comprensión general del proceso—

⁷⁸ J. Roberts Poinsett, *Notas sobre México* (1822), citado por Sánchez Flores, *op.cit.*, p. 276.

sale de las tinajas” y en el cual “se forman algunas escamas y posas, a fin de que en ellas quede la parte mas gruesa y metálica” que no se asentó en el lavadero (foto 114). La escena dividida por este canal en dos partes claramente reconocibles nos presenta del lado derecho, uno de los peones que ayuda a una “de las catorce mil mulas”—que el encargado de negocios británicos Henry Ward había considerado que se empleaban diariamente en el “beneficio del fondón a caballo” para el año de 1827— a dar vueltas alrededor de las tinajas para “agitar el mineral y mezclarlo bien con agua”.

La segunda imagen —tomada desde un ángulo ligeramente más bajo— le otorga predominancia al canal, como un eje compositivo, a partir del cual se distribuyen los demás elementos de la escena (foto

115). Del lado izquierdo, uno de los peones vigila el paso del



mineral por el canal 115. W. Scott, “Sin título”, tomado de A. Jáuregui de Cervantes, 1985, s. n. p.

tierra y dejando la amalgama, que se precipita”.⁷⁹ Al lado derecho, dos tinajas circulares construidas casi contra el suelo y con “un eje vertical provisto de brazos” son captadas por la cámara de Scott en el momento en el que se efectúa la molienda del mineral.

Al excluir de la toma el cuerpo completo de los animales, el fotógrafo le imprime una sensación de movimiento a la escena y le ofrece a nuestro ojo el trabajo de completar la secuencia completa: una mula al fondo de la composición, parece “entrar” al cuadro después de haber rodeado la tinaja, mientras que un segundo animal, en el

⁷⁹ *Ibidem*.

primer plano, y del que sólo podemos ver sus cuartos traseros, parece “salir” de la composición, completando así la secuencia del movimiento completo. En el punto de convergencia de los dos planos, en el nacimiento del canal y al fondo de la escena, sobresale la figura de un “mandón” sosteniendo un rifle entre sus brazos.

Las fotografías de esta serie de Scott demandan una lectura especial, ya que al ser concebidas para publicarse en la prensa escrita, implicaron la existencia de un público especializado, conocedor del medio minero y deseoso de obtener evidencias detalladas y específicas de los métodos de trabajo rudimentarios que se venían realizando en estas propiedades. Pese a ello, llama la atención que enfilen la observación del espectador al subrayar algunos aspectos que orientan la interpretación hacia las condiciones de los trabajadores, dejándonos el sabor de su visión por este mundo entonces inexplorado por la cámara. Tiene razón Sontag cuando menciona que: “[...] la fotografía concebida como documento social era un instrumento de esa actitud esencialmente clase mediera, llamada humanitarismo, para la cual los barrios bajos eran el más cautivante de los decorados”;⁸⁰ una situación que trasladada al entorno mexicano, le aporta al fotógrafo los escenarios atractivos para cumplir con esta tarea.

En este sentido, resulta interesante comprobar cómo sus fotografías van adquiriendo un fundamento al presentarnos una imagen que hace gala de su capacidad gráfica y testimonial. El tamaño de las fotografías, su ordenamiento y su secuencia, así como el dominio de la técnica (uno de sus mayores logros es que obtiene imágenes que no siempre pudo planear y esto termina por enriquecer su trabajo) son elementos importantes que le sirven a nuestro fotógrafo para expresar y comunicar diversos aspectos que de alguna manera hacen referencia al comentario sociológico, orientando nuestra apreciación hacia un testimonio gráfico con una calidad documental incuestionable.⁸¹

⁸⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 66.

⁸¹ Nigel Warburton, “Varieties of Photographic Representation. Documentary, Pictorial and Quasi-documentary” en *History of Photography*, vol. 5, núm. 3, Taylor and Francis, 1991, p. 207.

No es únicamente porque Scott suministre con ellas información, sobre, cómo y por qué se produjeron de cierta manera algunas situaciones, sino porque son una especie de argumento con el cual construye y reseña una historia que nos ayuda a evocar los hechos y a reconstruir el momento en que él las registró. En tanto que documento, la imagen es ante todo un eco de la experiencia del fotógrafo y de su emoción por haber sido testigo de circunstancias que con su cámara ha podido constatar. De allí que su vivencia y su práctica fotográfica alimenten y enriquezcan nuestra visión al insinuarnos exploraciones diferentes y renovadas, porque como señala Boltansky, se trata de imágenes a las que podemos atribuirles una historia,⁸² fotografías que afirman su independencia, pues no se trata de ilustraciones sino que “transportan su mensaje como lo hace el texto”.⁸³

Openings for Modern Machinery in Mexico Illustrated. No. 2.



116. W. Scott, *A Mexican Weaver*, MM, 1900.

Es precisamente en este punto donde debemos enfocarnos para determinar el carácter de la serie, ya que al prepararse para ver la luz pública e imprimirse en la prensa escrita, los momentos del tiempo congelados por su cámara se registraron

⁸² Luc Boltansky, *op. cit.*, p. 196 y ss.

⁸³ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 246.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

permanentemente convirtiendo a sus imágenes en un testimonio de las circunstancias y del paso del tiempo. Este simple hecho convierte a la imagen fotográfica en un valioso elemento de comparación y análisis histórico, haciendo que trascienda el mero momento del acontecimiento y se convierta en una imagen que “despliega una acumulación de signos, de índices de una coexistencia de los tiempos”⁸⁴ (foto 116). Con ellas se confirma, además, que estaba quedando atrás la época que reseña Aaron Scharf cuando refiere que:

Más y más presionados por enriquecer la pintura o el dibujo con ayuda del material documental que aporta la lente, los esbozos imprecisos y las descripciones de viajeros o las vagas reconstrucciones basadas en la memoria dejaron de satisfacer al público. Después de ver la verdad que aportaba la cámara fotográfica, la gente comenzó a exigir del arte la misma veracidad. Muchos eran los cuadros y escenas del Medio Oriente ejecutados antes de la aparición de la fotografía por pintores que nunca habían estado en esas tierras.⁸⁵

Precisar cuándo y a quién otorgarle el crédito de documentalista⁸⁶ es algo ambiguo y complejo y tal vez sea esta una de las razones por las que los estudiosos de la fotografía no han podido adjudicarle la paternidad a ningún fotógrafo en especial.⁸⁷ El término, de por sí ambiguo, da cabida a infinidad de acercamientos como lo demuestran las referencias a nombres tan distintos como Francis Frith, Felice Beato, John Thomson, Roger Fenton, Mathew Brady e incluso Paul Martin, para describir algún tipo de registro que se asocia con este planteamiento;⁸⁸ al parecer hay tantas

⁸⁴ Raymundo Mier, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁵ Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Forma, 1994, p. 82.

⁸⁶ Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo de Helmut Gernsheim en *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Omega, 1966, p. 146, que señala a Richard Beard, quien realizó el registro de tipos callejeros para ilustrar la obra *London Labour and the London Poor* de Henry Mayhew y que fueron copiadas como grabados en madera en 1851, mientras que los demás autores le conceden la paternidad a las *Excursiones Daguerriennes*, un libro publicado a partir de las 1200 imágenes de vistas que Noel Marie Lerebours, compró en París y que fueron copiadas a grabados para ser publicadas, según señala Marie Loup Sougez, en *Historia de la fotografía*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1988, p. 90.

⁸⁷ Probablemente porque como menciona Gernsheim, las primeras fotografías de tipo documental ya no existen, pues fueron daguerrotipos que no se conservaron.

⁸⁸ De esta situación son un buen ejemplo las referencias que brinda Gernsheim, cuando señala la notable serie realizada entre 1868 y 1877 por Thomas Annan sobre barrios pobres en Glasgow para el City Improvement Trust, (*op. cit.*, p. 115) y Marie-Loup Sougez cuando distingue el trabajo de Roger Fenton (*op. cit.*, p. 159), o bien

aproximaciones como interpretaciones personales del término. Cabe advertir, sin embargo, que fue en el siglo xx cuando se ofreció la primera definición útil para catalogar la intención del registro y la interpretación de los hechos de situaciones existentes⁸⁹ y, aunque fue un término propuesto en el ámbito cinematográfico, para nuestros propósitos de interpretación, es muy útil porque nos permite ubicar con justeza esta serie de imágenes de Scott.

Estas imágenes son más que un simple catálogo fotográfico del tema, pues contribuyen a la comprensión de la vida y los procesos sociales que vivió el sector minero en nuestro país a finales del siglo pasado y nos hablan de los aspectos que tenía la nación antes de la modernización emprendida por Díaz: “proporcionan evidencia de los hechos” y son una “fuente rica en información”; nos hablan de cómo vestían los campesinos, cuál era la apariencia del paisaje social de este momento; aspectos visibles de la vida y el mundo que hacen énfasis en las formas y los estilos de vida, rubricando con ellos una tradición que en nuestro país fue practicada, casi siempre por los fotógrafos extranjeros.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cuando Beaumont Newhall (*op. cit.*, p. 103), destaca el reportaje de las calles de Londres que realizó John Thomson y que sirvió para ilustrar el libro de Adolph Smith.

⁸⁹ La acuñación del término se debe al cineasta británico John Grierson, quien lo utilizó por primera vez en el “prólogo” al texto de Paul Rotha, *Documentary Film* para significar el tratamiento creativo de actualidad a partir de problemas y situaciones reales, Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 238.

**TERCERA
PARTE**

La herencia de la tradición fotográfica

TFC'S CON
FALLA DE ORIGEN

En pos de la nueva arcadia

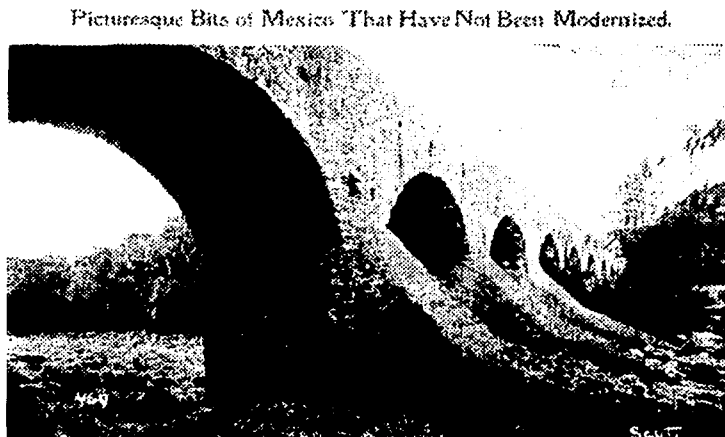
Con una personalidad atractiva, aunque elusiva, Winfield Scott no fue un fotógrafo diferente del prototipo que invadió la escena mexicana en el siglo pasado: una especie de trashumante lleno de heroicas quimeras, que con una determinación infatigable se atrevió a recorrer con su cámara tierras inhóspitas que le ofrecieron la oportunidad de reinventarse en un mundo diferente. Al igual que ellos, con una inventiva excepcional produjo imágenes de excelente calidad que hoy conforman una crónica inapreciable de documentación fotográfica, que refleja el espíritu del siglo y la metamorfosis de la sociedad mexicana.

Como sus contemporáneos, Scott se concibió como un hombre de negocios, decidido y emprendedor; cualidades que nos hablan del espíritu que se hallaba en boga a finales del siglo pasado a causa de los ideales románticos —personajes en busca de

novedades con un espíritu aventurero, viajeros incansables, sentimentales y soñadores que se embarcaron en arriesgadas empresas o que abandonaron sus profesiones para hacer fortuna con la revolución que el nuevo medio de reproducción prometía.¹ Esta situación ha sido señalada por Gisèle Freund, en su clásica historia de la fotografía cuando menciona que “[...] la gente abandonaba los más diversos oficios para adoptar el de fotógrafo que prometía un éxito sin precedentes”, ya que “la nueva profesión suponía una salida para individuos de todo género”.² Trabajadores a sueldo, los nuevos fotógrafos marcarán las pautas que en adelante habrían de seguir los modernos profesionales, cuando, como también ella señala, “los artistas fotógrafos cedieron su

sitio a los fotógrafos de oficio o se convirtieron ellos mismos en profesionales para quienes el tema de las ganancias prevalecía por encima del de la calidad”.³

Su perfil también es acorde con el momento histórico de finales del siglo XIX, en el que los fotógrafos se



117. W. Scott, *An Old Bridge at Salusterra*, MM, junio, 1900.

desempeñaron tanto en la esfera de los negocios como en la búsqueda por lograr una

¹ Ya que en la sección de clasificados de la revista *Modern Mexico* es frecuente encontrar anuncios solicitando administradores para las grandes plantaciones, propiedad de los inversionistas norteamericanos, o bien solicitando socios para emprender negocios lucrativos o invitaciones para tomar parte en sociedades con una participación escasa de capital; es muy probable que los fotógrafos se hayan sentido tentados por el ofrecimiento de obtener grandes ventajas y hayan atendido estos llamados; como ya lo he señalado en la nota 68 del capítulo del tren.

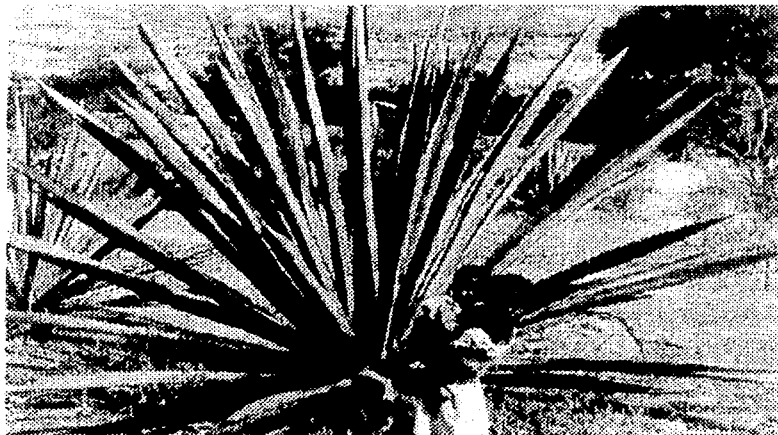
² Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 59.

³ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 47.

expresión personal con sus imágenes (foto 117). Los encargos no le faltaron a lo largo de su carrera y por ello lo encontramos desempeñando innumerables trabajos, no siempre fotográficos, que son los que a nuestro entender, le conceden la posibilidad para experimentar con sus modelos y dotar a su obra de una mayor espontaneidad que si hubiera dependido, únicamente, del gusto impuesto por los trabajo de encargo.

Su práctica profesional tampoco es muy diferente a la del resto de sus contemporáneos. De la misma manera que participó para ilustrar viajes exploratorios y expediciones turísticas, registró las condiciones sociales de los habitantes del país y creó una imagen particular de su entorno con vistas a la publicación. Imágenes que al ser divulgadas por los medios impresos, transformaron la experiencia estética del hombre del cambio de siglo porque se constituyeron en documentos universales, ya que como hoy sabemos, “ni las palabras ni el cuadro más detallado pueden evocar un momento de tiempo pretérito en forma tan poderosa y completa como la que logra una buena fotografía”.⁴

También Scott, al igual que el resto de los fotógrafos extranjeros de este periodo,



118. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

⁴ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 94.

C. B. Waite, Cox o Carmichael, por citar algunos, participó de un interés mercantilista que hizo uso de imágenes folclorizadas (foto 118), que respondieron no sólo a los ideales nacionalistas del régimen, sino que fueron ampliamente acogidas y difundidas por los medios impresos del momento, ya que, como señala Fausto Ramírez:

Los intelectuales liberales, [...] captaron de inmediato la significación del arte en el proceso de formular y difundir un concepto coherente de nación, a fin de lograr esa unidad que tanto en lo político como en lo cultural echaban de menos. A través de sus críticas de las exposiciones celebradas en la Academia, Ignacio Manuel Altamirano, Felipe López López, Felipe Gutiérrez y otros trazaron en los años setenta y ochenta directrices mexicanistas al arte académico y alentaron a los artistas a reflejar la realidad propia más directamente, recreando los hechos históricos, las costumbres y los tipos nacionales.⁵

Cabe advertir con todo, que el folclor, en tanto que elemento que recoge las tradiciones y costumbres más arraigadas de los estratos populares, se erigió en este siglo como uno de los “valores supremos”, impregnando la mayor parte de la producción plástica de estos años y revelando algunos de los mecanismos de interiorización de la sociedad al volcar los ojos hacia ella misma. Momento crucial de una etapa significativa para la nación en el que las representaciones pictóricas sirvieron para impulsar el proceso de objetivación que se venía operando desde el movimiento insurgente.⁶ A la luz de este difícil contexto el paisaje se revela como el espacio en el cual convergen, tanto las estrategias e ideologías territoriales de la política liberal, como las del reconocimiento por un escenario donde se expresaran las formas más genuinas de la temática mexicanista. No podemos ignorar que en la época, los diversos aspectos de la naturaleza eran objeto de estudio científico y que ella, como un todo, desafiaba a la posesión. Paraísos de “montañas de oro y plata” que por sus cualidades casi mágicas,

⁵ Fausto Ramírez, “El arte del siglo XIX”. *op. cit.*, p. 1230.

⁶ Acerca de las aportaciones de la mirada de los artistas viajeros de la primera mitad del siglo hay una amplia bibliografía, entre la que destacan los artículos que dan cuerpo al texto *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, o bien al número temático de *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones fotomecánicas, 1996, que ponen de relieve el perfil y las cualidades de los artistas viajeros, así como sus aportaciones a la iconografía de la época.

sirvieron para “redescubrir los vastos espacios del nuevo continente” reflejando, al mismo tiempo, las preocupaciones nacionales.⁷

Recordemos también, que la visión idílica acerca del cúmulo de riquezas naturales de los suelos vírgenes del continente —que se había empezado a difundir desde las expediciones de Humboldt— sirvió de estímulo para producir obras gráficas con las que se inició la tradición de varios asuntos que a lo largo del siglo fueron temas recurrentes tanto por artistas nacionales como extranjeros. Universos de inspiración que colaboraron para crear un precedente visual que la fotografía explotaría en años posteriores, reflejando una nueva sensibilidad que se proyectará de muchas formas en la imaginaria del siglo XIX.

La gran afluencia de artistas viajeros, tales como Rugendas, Egerton, Chapman, el Barón Gros y otros,⁸ durante la primera mitad del siglo, dejó un buen número de obras que revelan el interés de la mirada extranjera por mostrar la fisonomía de la naturaleza americana, sus costumbres y sus pobladores, delatando las insospechadas sorpresas que experimentaron ante la diversidad ecológica del país y de sus tierras con profundos contrastes. Una herencia que se notó de manera especial en “el paso de las vistas urbanas al paisaje de campo abierto”.⁹ Todo parece indicar que ellas también establecieron el escenario en el cual se registraron por primera vez las vistas de ciudades y los tipos populares.

Refinados y sensibles, los artistas viajeros dejaron la impronta de su visión inquisitiva y analítica sobre el entorno mexicano, exaltando los valores con sabor a mexicanidad y sacando a la luz cosas del ambiente que habían pasado desapercibidas, en oposición a los artistas nacionales, “todavía enfrascados en el academicismo de las

⁷ Fausto Ramírez, “La visión europea de la América tropical”, *op. cit.*, p. 1367.

⁸ Además de los ya mencionados, Manuel Romero de Terreros en “Los descubridores del paisaje mexicano” destaca a otros más, como Pedro Gualdi, Carlos Bowes, León Gautier, Edouard Pingret, Pelegrin Clavé, Alejandro Vincent o el suizo Johann Salomón Hegi, en *Artes de México*, núm. 28, Año VII, Talleres Gráficos de Editorial Helio, 1959, pp. 3-7.

⁹ Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio” en *Memoria del Museo Nacional de Arte, México*, MUNAL, INBA, Conaculta, 1992, p. 66.

historias bíblicas o los episodios históricos".¹⁰ Consideradas tales circunstancias es comprensible que la iconografía de la época se encuentre plagada con referencias características que tienden a connotar el paisaje nacional y representen los motivos autóctonos que sirvieron al régimen para sobrevalorar las manifestaciones populares, con las cuales se erigirán una serie de estereotipos que identificarán a nuestro país hasta que el movimiento revolucionario de 1910, se atreva a cambiarlo (foto 119).



119. W. Scott, *Types of Península*, MM, septiembre, 1900.

En este proceso, por supuesto, la aparición del tren en la escena nacional fue decisiva porque puso al alcance de los virtuosos del pincel los destinos del país. Es verdad que para estas fechas la representación del paisaje ya había empezado a transformarse debido a las propuestas impulsadas por Landeio desde la Academia de San Carlos, con las cuales “[...] comenzó a fomentarse intensamente la práctica de un género poco frecuentado hasta entonces por los artistas mexicanos: la pintura de paisaje, que naturalmente se prestaba para una exploración de los ambientes locales”¹¹ y

¹⁰ Fausto Ramírez, “Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco” en *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, pp. 17-23; así como del mismo autor en “El arte del siglo XIX”, *op. cit.*, pp. 1226-28.

¹¹ Fausto Ramírez, “El arte del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 1229.

de la cual quedarán invaluable testimonios gráficos que el pintor y sus seguidores realizaron sobre los magníficos alrededores del corazón histórico del país.

No es en absoluto arriesgado afirmar, por tanto, que estos dos acontecimientos reunidos dan origen a una representación del paisaje que revaloriza y exalta los atributos típicamente nacionales y que, sus cualidades plásticas y estéticas las fue adquiriendo cuando la modernidad estaba alcanzando a la República. La tradición de Landesio, continuada por Velasco en sus primeros años, estableció algunos cánones iconográficos que los fotógrafos de fines del siglo trataron de imitar; en especial, la búsqueda de escenas anecdóticas con las cuales pudieran animar la atmósfera del campo mexicano.

Curiosamente advertimos que la fotografía de paisaje que realizaron los fotógrafos extranjeros durante las últimas décadas del siglo se encuentra marcada con el sello de las interpretaciones idílicas, llena de convenciones y de una evocadora nostalgia por el sabor localista de la escena típica. Una fotografía pródiga en elementos pintorescos, característica de la mirada extranjera que los consideró novedosos y exóticos y que servirá tanto para la promoción turística del país, como para ilustrar la bonanza de las posibles posesiones a los futuros inversionistas extranjeros, especialmente a los de capital norteamericano (foto 120).



120. W. Scott, *Monterey*, FINAH, núm. de inv. 120909.

Con esto en mente, los fotógrafos extranjeros del cambio de siglo se encargarán de mostrarnos las vistas de las ciudades más vinculadas a las actividades comerciales, en las que no falta, por supuesto, el personaje característico, rodeado de ambientes sugerentes y apacibles, como tampoco las tipologías de la arquitectura modernizadora del régimen, ya que como refiere Debroise, el paisaje mexicano fue trabajado por los fotógrafos viajeros

desde una triple unidad característica, con base en juegos contrarios “al presentar la naturaleza virgen, un paisaje exótico o elementos de arquitectura colonial en contraste con las vías de comunicación”.¹² Con las vías del ferrocarril en paralelo, también se extendieron las líneas del telégrafo y se incrementó el tráfico de pasajeros y, con ellos, las posibilidades de enlazar la información y estar al día con las últimas noticias. El tren permitió salvar las distancias y llegar hasta los más extraños destinos formando parte de los irreversibles cambios sociales y económicos que trajo consigo la integración del territorio nacional.

Vale la pena acercarse un poco a revisar el papel que desempeñó la necesidad de información en la creación de una imagen gráfica con características específicas en la época. Una imagen que colaboró para modernizar la pluralidad geográfica y cultural de los dilatados confines del país y que ofreció nuevos y más integrales testimonios de esa realidad sorprendente. Aunque el fenómeno no era una novedad, ya que desde hacía algunos años los viajeros con sus descripciones testimoniales, y los periodistas con sus comentarios enriquecidos con obras gráficas —por medio de las cuales complementaron sus reportes— o las afirmaciones documentadas de los científicos y artistas gráficos, habían ido creando una audiencia de interés, cada vez mayor, hacia el conocimiento de los territorios nacionales y de las costumbres de sus pobladores; fue, sin embargo, el reclamo social de una información con imágenes cada vez más veraces lo que marcaría con su práctica el cambio de siglo en el país.

En aras de cumplir puntualmente con esta tarea la imagen se adecuará a las necesidades de un texto, como complemento visual, para apoyarlo, ilustrarlo o simplemente confirmarlo. Condiciones todas, que por su modernidad sólo podrá asumir satisfactoriamente el medio fotográfico. Porque ¿con qué otro procedimiento podría ofrecerse información verificada *in situ*, con esa sensación de verosimilitud y además con la oportunidad del acontecimiento, del acierto noticioso?

¹² Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 71.

El alarde del poder porfiriano y el registro que de él llevó la fotografía es la prueba más contundente de la función social que ella desempeñó en este periodo. La industria editorial echó mano de sus representaciones para testimoniar el progreso y las mejoras implementadas por el régimen; una función que le concedió el *status* de documento fidedigno, “realista y objetivo del mundo visible”, ya que se pensaba, registraba, incuestionablemente, la realidad tal cual era. No en vano los críticos de la fotografía han señalado que:

Utilizar la fotografía para dar testimonio de acontecimientos reales y transmitirlo a través de la prensa es un hecho que parece adecuado a las posibilidades objetivas de la técnica fotográfica y a la definición de esta actividad. Todo ayuda a acercar a la fotografía, medio objetivo por excelencia para registrar lo real, y a la prensa, que tiene la función de comunicar las acciones humanas efectivas.¹³

Con ella se realizará, por ejemplo, el reconocimiento escrupuloso de las nuevas construcciones con que el régimen intentó llevar a cabo la modernización de la metrópoli. En las páginas de la prensa escrita es común encontrar artículos que utilizan a la fotografía como un auxiliar de la información vertida, exhibiendo, a manera de demostración, las grandes obras emprendidas por el gobierno de Díaz —los trabajos de desagüe en el Valle de México, la construcción e inauguración de modernas fábricas o de las nuevas industrias recién implantadas en la capital— que comprobaban el avance del progreso y, confirmaban la política del régimen que se expresaba con estas palabras:

Donde hay caminos y correos, ferrocarriles y telégrafos, hospitales y hospicios, escuelas y colegios, fábricas y talleres, comercio, industria y actividad en las transacciones, la paz está asegurada por sí misma y el orden no necesita del apoyo militar porque todos están interesados en conservarlo.¹⁴

Con las nuevas secciones “Edificios seculares” y “Las capitales de los estados”, que el semanario *El Mundo Ilustrado*, incluyó en sus páginas desde 1904, se ilustraron los

¹³ Luc Boltansky, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ Citado por Enrique Krauze en *Siglo de candillos, Biografía política de México (1810-1910)*, México, Tusquets Editores, 1994, p. 304.

procesos de construcción de los edificios públicos o de los proyectos constructivos más importantes: la Secretaría de Comunicaciones, el Palacio Legislativo, la Nueva Casa de Correos, la Escuela de Bellas Artes o la construcción del Canal en el Río La Piedad (aunque éste quedó sólo en proyecto y nunca se construyó), sólo por mencionar algunos de los que, por su importancia, merecieron en el semanario, la inclusión de los planos de los proyectos constructivos; así, también, se localizan diversos artículos que ilustraron la prosperidad y el embellecimiento impulsado por el gobierno en las ciudades de provincia (foto 121).



Photo by Scott. 121. The Wonderful Sonora News Company City of Mexico. DIRECTE VISTA OF GUADALAJARA, MEXICO

121. W. Scott, *Birdside Vista of Guadalajara*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

Las vistas, generalmente amplias, comunicaban las celebradas inauguraciones en las modernas fábricas — cigarrerías, cervecerías y, por supuesto en las estaciones, así como en los tramos conquistados por el

ferrocarril—. Con estos elementos de veracidad se respaldó el derecho “a saber con certeza”, máxima positivista con que se persuadió a la sociedad del momento sobre el valor de las representaciones fotográficas, que ahora, impregnadas con el viso de la objetividad, de la verdad verificada en el propio lugar de los hechos, justificaban la fidelidad que brindaban sus imágenes; ya que, como señala Pierre Bourdieu:

La fotografía no solamente se ha apoderado de una de las funciones que pertenecían hasta ahora al grabado, como es la reproducción fiel o real; dejándole a éste la misión de ilustrar la ficción, ha reforzado, cumpliéndolas, las exigencias de objetividad y de realismo que preexistían a ella.¹⁵

¹⁵ Pierre Bourdieu (comp.), “La definición social de la fotografía” en *La fotografía un arte intermedio*, op. cit., p. 110.

Tenía razón, entonces, el pintor James Müller, cuando a manera de anécdota comentaba lo siguiente:

Imaginemos al pobre pintor, lleno de sincero entusiasmo artístico, en medio de esta muchedumbre, y deseoso de dibujarla. ¡Pobre diablo! La verdad es que me da pena. Lo que necesita es algún sistema fotogénico que le fije de manera permanente la escena que tiene ante sus ojos.¹⁶

Nada tiene pues de extraño que sea la fotografía la encargada de divulgar ese mundo tan vasto y cambiante que empezaba a extinguirse con el cambio de siglo y que sirviera de apoyo al discurso oficial con testimonios que brindaron representaciones precisas y con exactitud en los detalles, lo que le permitió posesionarse de manera casi absoluta y con un carácter de persuasión inigualado hasta ese momento por ningún otro medio gráfico, en el desarrollo de la vida social y cultural porfiriana, como nos lo hacen saber las palabras del Secretario de Fomento cuando refiere que:

La importancia de la fotografía no es hoy evidentemente una novedad para las sociedades medianamente ilustradas, y menos en su aplicación vulgar á la reproducción de la figura; pero sí lo es bajo el punto de vista de la rapidez con que se ha desarrollado su perfeccionamiento, y lo es más respecto del ensanche que se ha dado á sus aplicaciones en diversos ramos científicos é industriales. Estas han sido de una utilidad tal, que muchas de las grandes ciudades, sobre todo las capitales de alguna importancia, cuentan entre sus oficinas con establecimientos de fotografía con el objeto de facilitar algunos trabajos esencialmente descriptivos.¹⁷

Salta a la vista que esta necesidad de información conformara un ámbito propio, sencillo aunque atractivo, para promover toda suerte de aproximaciones sobre los espacios geográficos de la nación y que las representaciones que brindó la fotografía fueran altamente estimadas debido a la abundante información que proporcionaron. Las riquezas desconocidas para el mundo extranjero, puestas ahora a la vista de un

¹⁶ Citado por Aaron Scharf en *Arte y fotografía*, p. 84.

¹⁷ Vicente Riva Palacio, *Memoria del Secretario de Fomento*, II informe del Director, México, Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1877, p. 551

público tan amplio, inevitablemente, despertaron en ciertos sectores del poder económico y político la fiera de la voracidad y del despojo por las riquezas nacionales.

Resulta coherente pues, que la representación del paisaje que brinda la fotografía a finales de siglo congeniara tan diligentemente con las necesidades expansionistas del comercio norteamericano con que se distinguió la etapa porfirista y se constituyera en el tema inevitable del discurso con que se pretendió “dar a conocer al país”, como lo confirman las palabras del propio presidente, cuando en su informe de 1888, señala que:

[...] entre los factores que habían contribuido en gran medida al progreso de la nación se encontraba el ensanchamiento de las relaciones exteriores, por haber dado a conocer su historia y sus tradiciones, sus elementos naturales y etnográficos, que entonces difundieron el vasto campo que se ofrecía a las “batallas pacíficas de la inteligencia y el trabajo”.¹⁸

Tampoco es extraño, entonces, que los Estados Unidos se convirtieran en los principales destinatarios de una imagen claramente promocional del país. Con una serie de publicaciones “a menudo bilingües, o en traducciones del original, [y] con una marcada integración de temas”, se formó “un circuito informativo” que atendía a la idea de que “la confianza y la opinión de inversionistas dependen en gran medida de factores como el conocimiento de un país, una plausible imagen legislativa, las relaciones y las conexiones con Europa”¹⁹ de esta manera, fue abriéndose paso, en algunos círculos, una visión de México cada vez más favorable y de forma cada vez más creciente.²⁰

Fascinados ante las inmensas riquezas nacionales, los empresarios lograron con la fotografía una especie de catálogo para colonizadores. El México de Díaz en imágenes

¹⁸ Porfirio Díaz, *Informe 1884-88*, citado por Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 140.

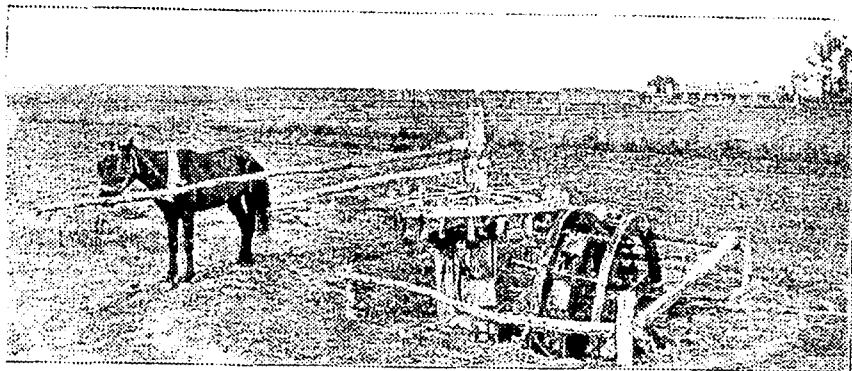
¹⁹ Citado por Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 141.

²⁰ Paolo Riguzzi destaca algunas de las publicaciones oficialistas, tales como los Informes de la Secretaría de Fomento, las Guías estadísticas tan comunes en la época, así como algunos textos realizados por norteamericanos, como *Porfirio Díaz: President of México, the Master Builder of a Great Commonwealth, Organizing the Memory of Modern Mexico: Mexico's Porfirian Historiography in Perspectives, 1880s- 1990s.* y otras más que estuvieron orientadas casi exclusivamente a promocionar esta idea, *op. cit.*, p. 142.

se presentó en forma que resultaran atractivas para los hombres de negocios, confirmando cuánto quedaba todavía por hacer en el país: las tierras fértiles seguían incultas y las formas de trabajo tradicionales que seguían usándose en el campo ofrecían condiciones inmejorables para el capital extranjero. Nuevamente la revista *Modern Mexico* nos da la nota para comprender el signo de los tiempos y el uso social de las imágenes que realizó Scott.

La revista —una especie de consorcio calificador— emitía en sus artículos una serie de opiniones que intentaban orientar y brindar opciones sobre las áreas en las cuáles las inversiones ofrecían mejores rendimientos, eran más seguras o tenían un carácter especulativo, para que los empresarios norteamericanos obtuvieran beneficios en plazos muy inmediatos. Con secciones como “Vislumbres del México moderno”, “Métodos mexicanos de transporte” o “Posibilidades para la maquinaria en el México moderno”, se intentó mostrar el estado latente del país, en espera del antídoto que lo impulsara hacia el mundo moderno e industrializado, tan anhelado por sus gobiernos (foto 122).

Openings for Modern Machinery in Mexico.—Illustrated.



122. W. Scott, *A One-horse Power*, *MM*, septiembre, 1899

No es casual por ello que las fotografías de paisaje que realizara Scott tengan una intención tan clara por mostrar los enclaves estratégicos, los territorios más ricos y con posibilidades agrícolas o mineras para desarrollar las actividades del capital: propiedades con abundantes recursos naturales, tierras bien regadas y con facilidades para aprovechar sus beneficios con presas y manantiales —ahora que se encontraban bien comunicadas por el ferrocarril— y que mostraran, también, la enorme variedad, sin igual en otros países, de sus productos minerales y vegetales. Refugios de vida salvaje en donde la naturaleza exuberante brota en toda clase de plantas: áloes, plátanos, chirimoyos y un sin fin de árboles y flores deslumbrantes del trópico (foto 123).

Aprovechando las nuevas rutas abiertas por el tren, los fotógrafos extranjeros en el porfiriato se desplazaron libremente por los alejados confines del país, para descubrirle a la sociedad de la época los mundos ignotos de la nación y para aportar materiales a los editores, ávidos de ingredientes curiosos o extraños, pero sobre todo llamativos. Condiciones que marcarán el quehacer fotográfico de una época en la cual se pretendió registrar al mundo circundante poniendo énfasis en lo gracioso y lo pintoresco para atraer la atención de este público mayoritario, reclamando las novedades en las noticias y en los hechos. Una práctica fotográfica coherente con el fin de siglo y que lleva el sello inconfundible de la época.

El fotógrafo se encargará, por lo tanto, de satisfacer una necesidad manifestada en forma de trabajos por encargo y actuará movido por el interés de que sus imágenes ilustren estas novedades. Resulta difícil imaginar que de manera autónoma asumiera los riesgos económicos y personales que una empresa de tal envergadura podía implicar y que además esperara que por algún accidente del destino, alguna de ellas se convirtiera



123. W. Scott, "Sin título", FINAII, núm. de inv. 120328.

en objeto altamente cotizado y llegara hasta las páginas de la prensa o, incluso, a circular ampliamente convertida en postal. Más bien me inclino a pensar que la certeza que brindaba un trabajo por encargo era por sí sola una garantía y, además, en un doble aspecto: por un lado el fotógrafo se aseguraba de que su material sería bien recibido, ya que con la experiencia adquirida en viajes similares es muy probable que se hubiera aficionado a cierto tipo de imágenes que sabía, de antemano, eran del gusto de sus patrocinadores, lo que le garantizaba, además, la circulación a los productos de su trabajo.

Por el otro, contaba con un soporte económico para realizar sus incursiones, ya que es a todas luces improbable que el fotógrafo pudiera afrontar por sí solo el costo económico que representaba trasladarse a regiones cada vez más alejadas —sobre todo si pensamos en los gastos de pasajes, hospedaje, transporte de equipo, pago de guías, cargadores, etcétera— ya que, tal estilo de trabajo le resultaría sumamente costoso. Me inclino a pensar que para solventar los gastos de sus desplazamientos contaron con el apoyo de empresarios o editores, como, en este caso, la revista *Modern Mexico*, un órgano de promoción e información para el capital norteamericano, una práctica que resulta difícil suponer en los editores nacionales. Ya que Scott colaboró durante los 15 años que duró la publicación de esta revista, es posible que existiera, también, algún tipo de relación laboral con el fotógrafo.

En tanto que el equivalente de su labor quedaba ahora sujeto a un salario, los fotógrafos exploraron con su cámara cualquier motivo que intuyeron podía interesarle a sus patrocinadores y se enfocaron con su lente a descubrir maravillosos lugares desconocidos, so pena de permanecer aguardando en un estudio la llegada de algún parroquiano que quisiera inmortalizar su imagen. Semejante inercia no fue una característica de los fotógrafos extranjeros, muy al contrario a ellos se debe la exploración en imágenes del país, ya que de manera muy particular, los fotógrafos norteamericanos fueron herederos de una tradición en las tomas de paisaje —realizadas por sus colegas en su país natal, cuando se incorporaron a las grandes

exploraciones de los territorios del oeste americano, tal como he reseñado ya para el caso de W. Henry Jackson.

No sorprende entonces, que atendiendo a los requerimientos de un patrocinador, los artífices de la cámara también aprovecharan la ocasión para atestiguar, con sus propios puntos de vista, el mundo en derredor²¹ y que se mostraran cada vez más propensos a dar sus opiniones sobre las situaciones en que se veían envueltos; esto no significa, por supuesto, que hubieran desarrollado sentimientos de desaprobación o de crítica hacia las situaciones de que eran testigos y esto se comprueba en el hecho de que sólo ofrecieran su propia visión del paisaje mexicano.²²

Aunque sus fotografías nos acercan a la modernidad implantada por las nuevas rutas abiertas por el tren, es probable que en muchas ocasiones se vieran en la



124. W. Scott, *Colima Trail*, FINAH, núm. de inv. 120473.

necesidad de adentrarse por caminos poco transitados para alcanzar los lugares más desconocidos, tal como nos muestra Scott con su fotografía titulada *Colima Trail* (foto 124) en la que se observa un grupo que, a caballo, ha hecho un alto en el camino, posiblemente para esperar al fotógrafo que se ha apeado de su cabalgadura para registrar la Sierra del Estado. Los

²¹ El ejemplo de Rulfo en nuestro país es muy ilustrativo de lo que un fotógrafo puede realizar mientras cumple con un trabajo a sueldo. Es por todos conocido que la mayoría de sus soberbias vistas de paisajes sobre México las realizó cuando trabajaba como vendedor de llantas para la compañía *Enskadi* y aprovechando sus desplazamientos para ofrecerlas en venta, registró los ambientes que a su paso iba descubriendo.

²² Ma. Fernanda Ríos Zertuche señala que los fotógrafos norteamericanos que, con motivo de la guerra con los Estados Unidos se habían domiciliado en las zonas fronterizas del país, desde la década de los cuarenta cuando era común el retrato con daguerrotipo, dejaron algunas vistas estereoscópicas que se conservan en el archivo del Museo del Castillo de Chapultepec, con escenas de "paisajes de montañas, llanuras con magueyes, o nopales", pero cosa curiosa "en ningún caso se vio una construcción arquitectónica o alguna persona como referencia, que mostrara algún interés etnológico", *op. cit.*, pp. 41 y 47.

díminutos senderos, vestigios de otros tránsitos, son el indicio de los que él tendrá que recorrer para alcanzar el sitio previsto. A nosotros nos sugieren algunas de las incomodidades que debió afrontar el fotógrafo de finales del siglo.

Encaminarse hacia las regiones más recónditas del país con el equipo voluminoso y ciertamente estorbo de las cámaras de cajón, que para estas fechas seguía utilizando el fotógrafo de vistas, debió requerir de la colaboración de algunos ayudantes, aparte de los indispensables guías necesarios para alcanzar los mentados lugares, que a lo mejor sólo se conocían por referencias de oídas. Acerca de ellos la revista nos brinda una interesante descripción cuando le sugiere a los turistas americanos que utilicen sus servicios porque:

Si usted viaja a caballo por el país este hombre es absolutamente inestimable; él no pensará en sí mismo hasta que haya satisfecho todas las necesidades y comodidades que se le presenten durante el viaje, y en tiempos anteriores cuando se viajaba con el peligro de sufrir un ataque de los caballeros del camino, estos guías se tomaban el asunto tan en serio, que defendían su vida aun a costa de la propia.²³

Numerosas debieron ser las dificultades que sortearon los fotógrafos al utilizar los escarpados y poco transitados caminos, cabalgando durante días, cuidando el equipo y sobre todo sus valiosas y delicadas placas de cristal. Desplazarse por los retirados rincones del territorio nacional resultaba todavía una tarea harto difícil de realizar, sobre todo si se piensa que el fotógrafo debía cargar varios tamaños de cámara, no sólo para asegurarse contra cualquier accidente, sino como una medida de protección que le garantizara la consecución de la toma y así obtener, como complemento, varios tamaños de impresión, lo que al final le resultaba muy útil para su distribución posterior.²⁴

²³ *Modern Mexico*, septiembre de 1904. (Traducción mía).

²⁴ En Scott, por ejemplo es evidente el manejo de diferentes formatos, mismos que pudimos detectar en la colección particular de su nieta en la que distinguimos al menos, siete tamaños diferentes que atestiguan también el proceso de miniaturización en el equipo fotográfico.

La situación de los fotógrafos de la época no debió ser muy diferente a las penalidades que debieron afrontar los exploradores y que la misma revista ilustra con el siguiente párrafo:

Explorar grandes extensiones de tierra para determinar su ubicación, con frecuencia involucra una cantidad considerable de recorridos difíciles, a menudo a pie; y, si son simplemente para estudiar sus posibilidades, representa una empresa poco valiosa hasta que no se abran los caminos y se conquisten bajo el cepillo los densos bosques, las colinas y barrancos. Entretanto, también, uno debe comer y así los indios que están con él; por consiguiente la comida debe llevarse semana tras semana en las espaldas de los indios, subiendo y bajando por las colinas y transportarla en balsas improvisadas por los ríos conservándola en seco por días y noches y cuidándola siempre para asegurarse que el suministro no se acabe en las profundidades del bosque, algunas veces se debe viajar a lugares lejanos de la base de los suministros, por lo que la alimentación es muy limitada. Generalmente consiste en tortopas, (sic) arroz, frijoles, sal, pimienta, carne en tirones, café y tabaco, y algunas veces, claro está, en los peces que puedan capturarse; sin embargo, hay una gran diferencia entre el gusto de la caza y el de una investigación ya que, cuando se comparan los resultados, con ésta última siempre se está demasiado ansioso para seguir cubriendo las pistas y no se presta mucha atención para divertirse y disfrutar pescando.²⁵

Aquí, tal vez se encuentren algunas de las razones que impidieron a los fotógrafos nacionales aventurarse a las tareas de registro de los vastos espacios del país y que se mostraran tan poco dispuestos a realizar una fotografía de sus paisajes. A nuestro modo de ver, es ésta una de las características que distinguen la práctica fotográfica realizada por los profesionales extranjeros durante las últimas décadas del siglo. Mientras el fotógrafo nacional orientó su práctica a la fotografía de retrato,²⁶ los extranjeros se arriesgaron en empresas difíciles y fantásticas, que les permitieron penetrar con una mirada profunda en nuestra realidad más íntima, dejando en el siglo rastros de singular belleza.

²⁵ *Modern Mexico*, agosto de 1900. (Traducción mía).

²⁶ Basta echar un vistazo a la proliferación de estudios fotográficos que se dieron de alta en las últimas décadas del siglo para comprobar la fiebre de retrato de la sociedad decimonónica a la cual atendieron principalmente los fotógrafos nacionales; Patricia Massé (*La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 194) brinda una lista de 23 establecimientos fotográficos en la ciudad de México para el año de 1865, por lo que es muy probable que para estas fechas hubieran aumentado de número.

¿Qué provecho aspiraba obtener entonces el fotógrafo después de haber realizado un trabajo con tanto celo?, ¿cuáles sus expectativas de ganancia? No hay, evidentemente, una respuesta satisfactoria a estas interrogantes. Lo que sí sabemos con certeza, es que ellos, como buenos hombres de negocios, pudieron conservar en su poder los negativos para darles otra utilidad. No es casual que la misma imagen se utilice en diversas publicaciones y que, posteriormente, circule —debido la respuesta entusiasta del público— convertida en postal. De ésta manera, el fotógrafo pudo obtener un ingreso suplementario sobre los frutos de su empeño. Probablemente, sea ésta también una de las causas por las cuales la obra fotográfica de la época se nos presente envuelta en situaciones de autoría y registro de propiedad, a menudo tan ambiguas o confusas.

A la sorpresa inicial de encontrarse frente a tal variedad de climas, ante una topografía que lentamente “transita desde la aridez desnuda de las tierras del norte” hasta la lujuriosa vegetación de los cálidos trópicos, siguió el apetito insaciable de los comerciantes, de los inversionistas extranjeros prestos a tomar posesión de estos territorios, maravillosamente dispuestos a la medida de sus sueños y de sus más caras ambiciones. Ellos ya no se contentarán con las verdades relativas de la interpretación pictórica, puesto que ahora, la imagen fotográfica atestigua y certifica lo que los ojos del viajero han podido contemplar, tentándoles en su apetito desmedido.

Tierras de gigantescos contrastes, que podían apreciarse, no solamente en la naturaleza sino de igual manera, en las ciudades y en la riqueza tan desigualmente otorgada, como nos refiere Moreno Sánchez:

Así como en el paisaje, en las ciudades, el contraste marcaba el boato y la magnificencia de palacios y construcciones para el goce de los menos, y el mayor desvalimiento para el mayor número. Ese mismo contraste pudo mirarlo el viajero en aquellos lugares en que las entrañas mineras arrojaban los finos metales, en donde tanta abundancia apenas si dejaba a muchos hombres un pedazo de pobreza para comer y un ambiente miserable

para vegetar.[...] El tema del contraste como uno de los caracteres del ambiente y de la vida mexicana, subsiste como observación valiosa.²⁷

Contornos que seguramente ofrecieron al asombrado viajero las vistas más admirables y sublimes en las cuales se entremezclan sitios placenteros con formaciones volcánicas, tal como lo muestra Scott en su fotografía, *Petrified Forest* (foto 125) en cuyo primer plano aparecen rocas y



125. W. Scott, *Petrified Forest*, FINAH, núm. de inv. 120388.

peñascos solitarios, con formas fantásticas y en medio de cerros desnudos y con profundos barrancos; al fondo, perfilándose en el horizonte, una cadena de montañas erizada de cimas. Terrenos en general áridos, que nos mueven a sospechar una intención por ubicar yacimientos minerales, a los que se accederá por las delgadas líneas que se perciben en la superficie de las montañas

Otra veta de los fotógrafos fue registrar los extensos campos cultivados. En las fotografías de Scott se advierten los más diversos árboles y plantas silvestres, valles productores de granos, grandes extensiones de pasto para la cría de ganado, plantíos de magueyes o vegas admirablemente cultivadas con maíz o con legumbres. Esto sugiere una intención por testimoniar las condiciones satisfactorias de los cultivos, ya que ahora se podían desarrollar con plantaciones intensivas y, como una garantía de la estabilidad en las siembras, que le otorgaba confiabilidad a sus productos y con las cuales quedaban en evidencia los enormes beneficios con que fructificaban las inversiones norteamericanas (foto 126).

²⁷ Manuel Moreno Sánchez, "Una teoría del paisaje mexicano", en *Artes de México*, núm. 11, México, Distribuidora de Libros y Publicaciones, 1956, p. 25.



126. W. Scott, *Rubber Trees*, FINAH, núm. de inv. 120352.

[Los distritos de cultivo] de naranjas de México [que] se están visitando más sistemáticamente por los compradores de los mercados norteamericanos, un hecho que debe alentar a los cultivadores mexicanos para extender las áreas de sus plantaciones y llevar sus rendimientos al punto más alto.²⁸

Sus imágenes sirvieron también para ilustrar los diversos métodos que empezaban a proliferar en nuevas variedades de plátanos — con sus enormes pencas colgando lujuriosamente de sus ramas— (foto 127) y con los que, según George Coleman, hacendado norteamericano, se estaban consiguiendo:



127. W. Scott, *Lake View Gardens*, tomado de J. J. Fitzgerrell,

nuevas variedades, y casi cualquier calidad puede agregarse o quitársele según las necesidades del agricultor. La tendencia del rojo es perpetuar su tamaño, sabor, vigor y peculiaridades de crecimiento, pero en su primera cruza, pierde algo de color, y cuando

²⁸ *Modern Mexico*, agosto de 1899. (Traducción mía).

se cruza con el "guineo" produce un hermoso plátano amarillo, una mejora considerable en los dos originales.²⁹

Asimismo registró extensas plantaciones en la selva, frondosos árboles de tamarindo, palmeras reales y "plantas de tequila" (foto 128), así como de caucho, enormes huertas de café en los valles de Coatepec y Córdoba o pequeñas llanuras alimentadas por las acequias de varios arroyuelos y cascadas, y además, las superficies geométricamente marcadas por el trabajo agrícola en cuyos extremos empiezan a asomar planicies áridas y pedregosas donde, evidentemente, no alcanzaban los riegos.

Con una sensibilidad contemplativa Scott pretendió mostrar la riqueza del país en todos los aspectos que evidenciaban la nueva solidez de la economía mexicana: agrícola, manufacturera, geológica, así como las posibilidades del comercio con las maderas preciosas. Con su cámara registró espesos bosques de encinos, cedros, palos de rosa, moreras



128. W. Scott, *Tequila Plants*, FINAH, núm. de inv. 120201.

y álamos, todos de grandes dimensiones, como puede comprobarse con sus vistas; o bien, árboles de formas caprichosas para enmarcar alguna vivienda típica o un camino lleno de gente. Es evidente que el fotógrafo utiliza la imagen como una narración para ilustrar las opiniones de los diarios de la época, como una necesidad por asegurar una referencia entre la imagen y su entorno.

También captó con su lente algunos especímenes de la flora local: yucas, magueyes, árboles de mezquite y cactus, o hileras de órganos al pie de los caminos transitados por parejas de campesinos. Para dar cuenta de la belleza del paisaje recurrió

²⁹ *Modern Mexico*, marzo de 1902. (Traducción mía).

a la descripción precisa y evocadora: nopales, utilizados como punto de arranque para una vista que en lontananza sugiere la presencia de algún poblado, o enmarcando escenas pintorescas, en las que asoma, curiosamente, la torre de alguna iglesia de provincia (foto 129). Verdaderos parajes privilegiados que ejercieron sobre la mirada extranjera poderosa atracción y que le sirven al ojo de su cámara para componer escenas bucólicas de la vida en el campo.



129. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 457886.

Con panorámicas amplias describe detalladamente la ubicación geográfica de los predios; Scott registra ríos, manantiales y cascadas —en su mayoría con encuadres verticales, para mostrar el recorrido del agua al caer precipitadamente desde enormes gargantas. Asuntos ineludibles para la mirada extranjera que contempla

sorprendida las escenas que se desarrollan desde las orillas del río Tamesis en Tampico, con sus pintorescas casas ribereñas, o la presa de Necaxa en Tlaxcala, así como en el río Lerma, desde poblaciones aledañas a su desembocadura en Chapala, en La Barca, en



130. W. Scott, *Canoe in River Ocotlan*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

Ocotlán o en Tizapán (foto 130).

Es evidente que no pudo ignorar la vida que transcurría en los márgenes del agua ¿Cómo no recrear a la población local bañándose en un caudaloso río como el Balsas? (foto 131) o, ¿cómo no incluir en sus vistas las pequeñas barcasas cruzando las aguas de algún embalse?, ¿y los pequeños puertos, llenos de vida, con gente desembarcando sus mercaderías en la vera de los ríos? (foto 132). Escenas llenas de folclor y sabor que resultaron atractivas al viajero desde los lejanos tiempos de la visita de la Marquesa Calderón de la Barca, quien señalaba en una de sus cartas que:



131. W. Scott, *A Balsa. Río Balsas*, FINAH, núm. de inv. 120674.



W. Scott, *Boats Ocotlan, Jal.*, colección Propiedad Artística y Literaria de AGN.

Hay una circunstancia que debe tener en cuenta todo el que viaja por el territorio mexicano. Cuanto ser humano, cuantas cosas se ven al pasar, son, por sí solos, si no un cuadro, cuando menos excelente pretexto para el lápiz. Las indias, con sus cabellos trenzados y con los niños colgándoles a la espalda, sus grandes sombreros de paja y enaguas de colores; las largas procesiones de arrieros con sus mulas cargadas y sus caras salvajes tostadas por el sol; un casual jinete con sus sarapes de varios colores, su silla ricamente adornada, su sombrero mexicano, estribos de plata y botas de cuero, todo es pintoresco.³⁰

³⁰ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en el país*, México, Editorial Porrúa, Carta V, 1970, p. 28.

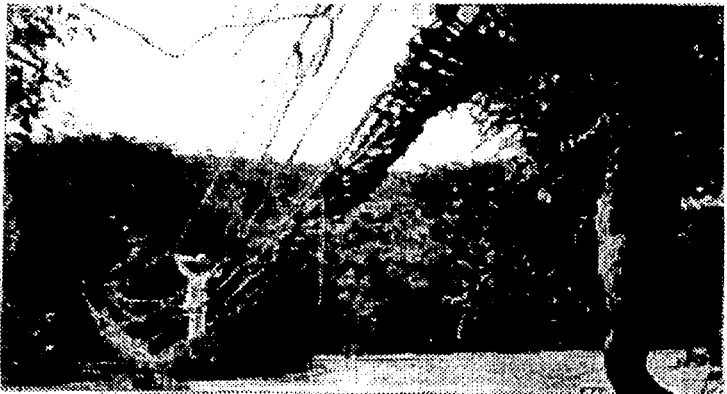


133 W. Scott, *La Colonia, Lago Chapala*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN

Escenas de un pintoresquismo único (foto 133) por la gracia singular que mostraban a los ojos extranjeros —ran imbuidos de la modernidad que se vivía en sus urbes natales— y con las que confirmaron su admiración por el espectáculo que brindaba el país con su

anacronismo

galopante: casas edificadas con piedras toscas, o carrizos, y cubiertas de plantas trepadoras; puentes rústicos, elaborados por la mano del hombre y



134 W. Scott, *A Bridge of Living Vines*, MM, agosto, 1901

serpenteando en la espesura de algún rincón paradisiaco (foto 134); vistas magníficas de los poblados o los lagos: el de Mezcala, Chapala, Pátzcuaro o la presa de San Renovato en Guanajuato.



W. Scott, *Unloading Passengers, Lake Chapala, Mexico*, Sonora News Co. (ed), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

135. W. Scott, *Unloading Passengers, Lake Chapala, Mexico*, Sonora News Co. (ed), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

Imágenes de la geografía vital del ambiente mexicano que hicieron, a los ojos del americano, relatos magníficos de color y de vida (foto 135). Visiones extraordinarias en que se mezclan actitudes soberbias, romancescas y salvajes, con extraordinaria admiración que

seguramente lo harían exclamar, como lo hiciera también, años antes, la referida Marquesa: “¡Con qué mano generosa distribuye los dones de la belleza y de la opulencia entre sus creaciones del trópico!”.

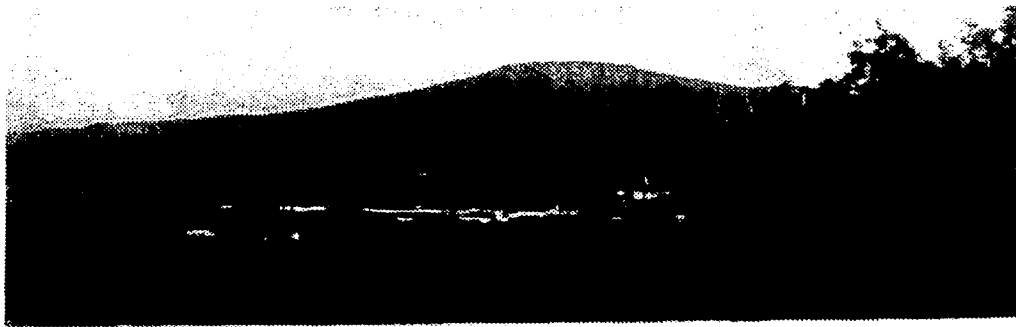
Pese a todo, hay en la serie de paisajes de Scott una calidad desigual. Por un lado, encontramos fotografías marcadas con el sello que el pretexto impone a una escena que debía ser reproducida con cabal fidelidad para manifestar un panorama real —a partir de la cual pudieran anticiparse los beneficios de los negocios emprendidos en las fronteras nacionales— sin que mediara otra intención que fuera más allá de la trascendencia, sino establecer únicamente una sensación de autenticidad. Por el otro, descubrimos escenas de incuestionable factura, que debieron provocar en su ánimo una profunda emoción y que lo revelan con una sensibilidad elevada.

Estas escenas manifiestan, dicho sea de paso, que cuando el fotógrafo dispuso de tiempo suficiente pudo deleitarse en la contemplación que la naturaleza,

desinteresadamente, le fue ofreciendo en cada vuelta del camino. Scott supo aprovechar la capacidad compositiva inherente a ella y se limitó a incluirla en sus vistas, logrando escenas de una belleza indescriptible con las que supo comunicarnos sus sentimientos. De ello dan cuenta tres magníficas vistas elaboradas a considerables alturas, y de las cuales dos se publicaron en la revista *Modern Mexico*.³¹

A la búsqueda de escenas interesantes Scott debió transportar su pesado equipo por elevadas regiones montañosas como se deja ver en su fotografía titulada por la revista *Mount Orizaba from the Pyramid of Cholula* (foto 136). Llegar hasta esa cúspide debió representarle un esfuerzo extraordinario, que él consideró digno de alcanzar, pues ante sus ojos se ofrecía una vista imponente, descrita por la Marquesa de la siguiente manera:

[...] dicen que es la más bella montaña cuando se la ve de cerca, y como la más majestuosa vista de lejos, pues mientras la cúspide está coronada por la nieve, su falda, ceñida por espesas selvas de cedros y de pinos, y su base, adornada con bosquecillos y laderas en donde pastan los rebaños y con los blancos manchones de los ranchos y pequeñas y dispersas aldeas, ofrecen el más ameno y variado paisaje que se puede imaginar.³²



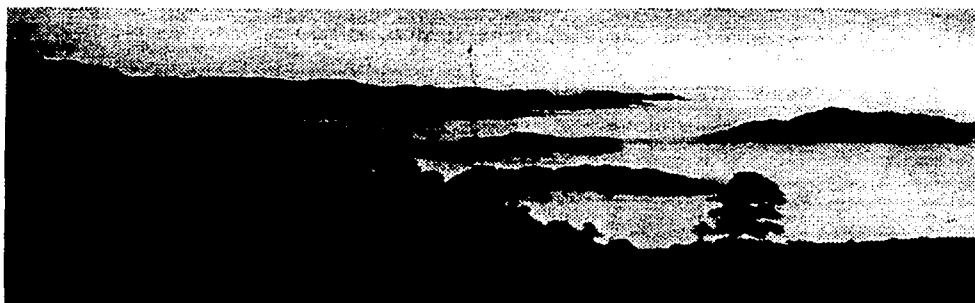
136. W. Scott, *Mount Orizaba*, MM, mayo, 1903.

³¹ Publicadas respectivamente en los números de enero de 1899 y mayo de 1903.

³² Madame Calderón de la Barca, Carta XXXIV, *op. cit.*, p. 246.

El acierto de la vista de Scott es, precisamente, la elección del punto de toma elevado, lo que le permite incluir a la naturaleza tal cual, celebrando la vista original con una panorámica ordenada y amplia, ponderada por la zona luminosa del pico de Orizaba, cubierto de nieve. La sensación de profundidad se refuerza en la escena por el suave tránsito entre la zona de luz de la cumbre nevada y las sombras en las faldas de la montaña, provocando un efecto de equilibrio al dejar de lado cualquier elemento contrastante. En el primer plano, sobre el valle, descansa apacible la ciudad de Cholula.

En *In the Clouds Above Jalapa* (foto 137), una densa y espesa niebla surge de entre

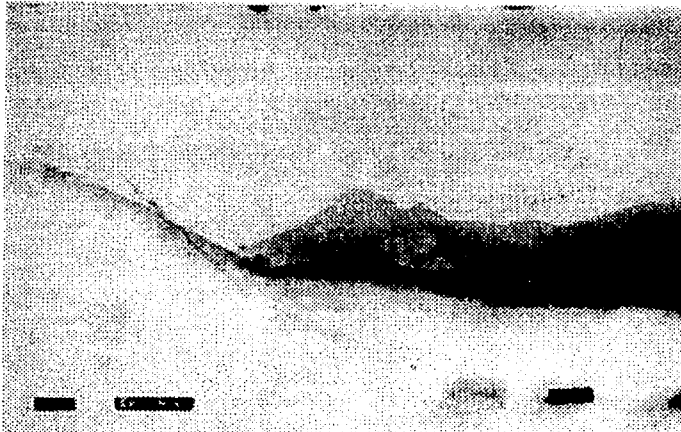


137. W. Scott, *In the Clouds Above Jalapa*, MM, agosto, 1899

oscuras montañas produciendo una sensación sobrecogedora. Debido a la extrema sensibilidad con que las emulsiones de yoduro de plata —características de la época— respondían hacia el color azul del cielo; la vista se ve magnificada, haciendo que las nubes aparezcan de un blanco más uniforme, y elevando el contraste entre las zonas de luz y de sombra de la escena. A la distancia, en el horizonte, se levanta la sinuosa silueta de los montes en medio de una oscuridad preñada por las nubes, que acumuladas entre los pliegues de la sierra, se insinúan con un movimiento suave al ser arrastradas por el viento.

La última, una soberbia *Vista del volcán de Colima* —con sus dos bocas, la de fuego y la de agua, que merecieron la atención del fotógrafo, en vísperas de su erupción en 1903— tomada también desde una elevación para incluir, en el primer plano, la niebla

cambiante de las encumbradas cimas (foto 138). El banco de nubes que parece desplazarse horizontalmente en el primer plano, contrasta exitosamente con las



138. W. Scott, *Colima*,
FINAH, núm. de inv.
121904.

fumarolas verticales que exhala el volcán, al fondo de la composición; la imagen logra un equilibrio coherente, que se complementa con la reproducción de los detalles y de las sutiles variaciones tonales del cielo. Tres momentos de grandiosidad plástica que el fotógrafo aprovecha para hacernos testigos del asombro de acceder a estas vistas de ensueño y que confirman las palabras de Baudelaire cuando afirmaba que “[...] un paisaje natural no tiene otro valor que el sentimiento que el artista acierta a imprimirle”.³³

Muy probablemente con ellas se sintiera transportado al remoto condado de Kalamazoo en el estado de Michigan, donde transcurrieran los primeros años de su infancia. Según dato curioso de la crónica familiar (Anexos 16 y 17), nuestro fotógrafo nació cerca de Climax, en una cabaña de troncos —tal como la que construyera 36 años antes Isaac Toland, primer colono reconocido de esos territorios—³⁴ en medio de tupidos bosques y a la vera de un primoroso lago. Podemos imaginar que en estos

³³ Citado por Francisco Cabrera en “Armando García Núñez, Poesía y verdad del paisaje,” *Artes de México*, núm. 115, Año XV, Talleres Gráficos de Editorial Helio, 1969, p. 9.

³⁴ D. Phillipps, (ed.), *Galesburg Area Centennial 1869-1969*, Galesburg, Michigan, D. Phillips, Kal-Gale Publisher, 1969, p. 1.

parajes, el pequeño Winfield disfrutó de todas las bondades de la vida en el campo y que esta reminiscencia infantil marcó su pasión por los lugares bañados por lagos o pequeños ríos, tal como hemos detectado en muchas de sus fotografías y que, además, fuera la causa que lo llevaría a fijar su residencia a orillas del lago de Chapala.



W. Scott, *A Glimpse of Chapala*, MM, agosto, 1906.

Nuestro fotógrafo no sólo recreó el paisaje, también lo vivió, contemplándolo y saboreándolo de cerca en la calma de los alrededores pintorescos de su propiedad. A



139. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

Scott le gusta el paisaje de la laguna y de ello dan cuenta los muy variados temas que le brindaron suficiente material para recrear su afán estético y sobre los cuales dirigió su cámara, dejándonos innumerables registros del cambiante escenario de la laguna, de sus nubes

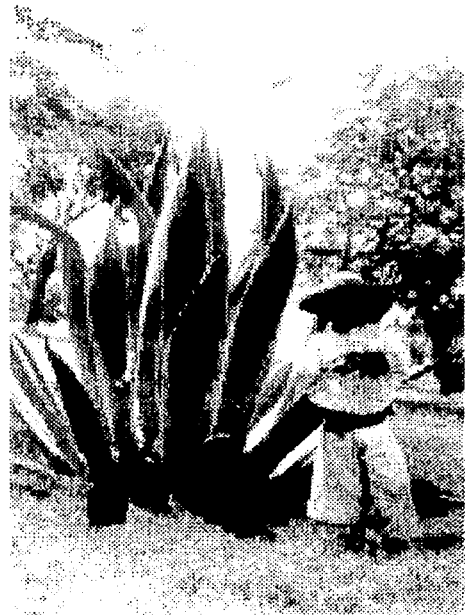
prodigiosas bañando la atmósfera con una luz encantadora (foto 139), o de sus típicas

embarcaciones surcando las espejeantes superficies (foto 140). Estas vistas sublimadas nos hablan del contacto reiterado con la vida al aire libre y de cómo el espectáculo directo de la naturaleza fue sellando su sensibilidad y transformando su vivencia en un estado de ánimo.

Al acercarnos a sus fotografías de paisaje debemos comprender que hay en él un punto intermedio entre la recreación bucólica de la realidad y un positivismo que podríamos llamar pictórico, con el cual se pretendió establecer una sumisión de la imagen a la objetividad de la evidencia externa. Sin embargo Scott emotivo, sensible e intuitivo, no pudo evitar dejarnos el testimonio de su propia experiencia con una obra de cualidades estéticas bien definidas y aliada con una sensibilidad que derivó, espontáneamente, hacia temas ya muy trabajados a lo largo del siglo.

Mucho se ha criticado la recurrencia a lugares comunes y al uso idealizado de la imagen, a los que apeló el fotógrafo de finales del siglo antepasado. Sin embargo, conviene preguntarse si en ese momento existía, verdaderamente, la posibilidad visual de realizar imágenes menos convencionales con la fotografía. O si no era, ella por sí sola, con su magia y el halo de misterio que encerraba para la mentalidad de la época, motivo de interés más que suficiente para aligerar a los fotógrafos de la carga de recurrir a demasiados artificios para ofrecer imágenes atractivas (foto 141).

Nos parece que para evaluar con justeza sus aportaciones es necesario ver el signo de los tiempos. Soy de la opinión de Fausto Ramírez cuando afirma que "lo convencional y trillado de los lugares comunes muchas veces nos impide calar en la verdad medular



141. W. Scott
"Sin título",
colección
particular In
Castro.

que suelen encubrir".³⁵ Me inclino además a pensar que el problema no radica en el cliché, sino en las contradicciones de la obra fotográfica puesta en circulación porque, como bien señala John Berger "entraña la promesa fantástica de un mundo mejor, una ensoñación que se ofrece a nosotros con sólo adquirirlas", ya que al convertirse en postal, la fotografía al igual que

La publicidad es esencialmente nostálgica. Tiene que vender el pasado al futuro. No puede suministrar niveles adecuados a sus pretensiones. Por ello, todas sus referencias a la calidad son necesariamente retrospectivas y tradicionales. Si utilizase un lenguaje estrictamente contemporáneo, le faltaría confianza y credibilidad. [...] La publicidad convierte toda la historia en una sucesión de mitos, pero para hacerlo con eficacia necesita un lenguaje de dimensiones históricas.³⁶

La figura de Scott queda pues, circunscrita a un mundo estético que pretendió acercarse a la realidad con la efervescencia romántica que distinguió el amor a la naturaleza por sobre las demás manifestaciones, que privilegió a la emoción frente a la razón y que sucumbió ante el atractivo y la nostalgia de los viajes. Por ello, sus testimonios reflejan sentimientos profundos que nos permiten descubrir su forma de acercarse y de interpretar al mundo y a los modos de vida de los habitantes de nuestro país.

Lo importante de sus imágenes es que nos permiten acercarnos a un momento particular de nuestra historia, en el que la inversión norteamericana tuvo un papel muy destacado, no sólo porque dirigió el rumbo económico de la nación, sino porque también, dejó plasmada su propia forma de ver la realidad mexicana. Un momento en el que la imagen fotográfica sirvió tanto a los intereses ideológicos del régimen, como a su manera de representarse al mundo, incorporándose, "[...] como soporte en el proceso

³⁵ Fausto Ramírez, "Anotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco," *op. cit.*, p. 69.

³⁶ John Berger, *Modos de ver*, pp. 154-155.

de reorientación hacia el exterior de los principales sectores de la economía mexicana: el estado y las alianzas sociales de las clases dominantes”, tal como refiere Riguzzi.³⁷

Como actividad periférica, interpolada a la exhibición de la prosperidad con imágenes, se desarrolló la promoción turística del país. Una labor que también utilizó a la fotografía y que le brindó a los artífices de la cámara la inmejorable oportunidad de complementar el trabajo de registro que venían realizando sobre los alejados confines del territorio nacional. La fotografía de paisaje con elementos típicos será utilizada por los medios impresos para realizar una campaña que, a manera de estrategia económica, se propuso captar grandes derramas de capital atrayendo una gran afluencia de forasteros y revelando a su paso, que el poder de seducción que las bellezas mexicanas ejercían sobre ellos, seguía todavía intacto.

La promoción turística del territorio comenzó a considerarse como un proyecto altamente redituable cuando el gobierno comprendió que la descarga económica que traía consigo la afición a viajar por placer, que demostraron los norteamericanos, podía beneficiar indirectamente a otros sectores de la economía nacional y de esta manera, multiplicar las actividades económicas, ya que fue concebida como uno de los elementos más dinámicos de atracción de capitales en el país —así por ejemplo, los ferrocarriles, la incipiente industria hotelera y otras actividades orientadas especialmente al comercio, favorecieron tanto el volumen del mercado nacional, como la producción y el tráfico de mercancías.³⁸

A tal efecto se desplegó una amplia estrategia propagandística llevada a cabo, principalmente, por los medios impresos de comunicación y dirigida de manera muy especial a los “muchos americanos que no eran viajeros experimentados” para motivar sus desplazamientos. De manera similar a las actuales campañas de publicidad, la industria editorial difundió infinidad de materiales impresos: guías, folletos, álbumes,

³⁷ Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 153.

³⁸ Como se comprueba al revisar la guía Fitzgerald que promovía, además de los sitios predilectos, los terrenos más convenientes, tierras en venta y otras actividades comerciales; en ella encontramos varias imágenes de nuestro fotógrafo, J. J. Fitzgerald's *Guide to Tropical Mexico*, México, s/ed., 1905 p. 1.

carteles o mapas con el fin de brindar información actualizada sobre itinerarios, tarifas de los medios de transporte y sugerencias sobre las mejores rutas, o bien los lugares favoritos que al turista, según la época del año, le convenía visitar.

Resulta difícil separar las actividades meramente turísticas de las económicas ya que durante el porfiriato la política monetaria se orientó, de manera casi exclusiva, a ganarse los capitales extranjeros, por lo que la promoción de estas actividades encerraron, también, una doble intención: la de estimular los intereses económicos de los capitalistas hacia otras áreas que se vislumbraban atractivas, como por ejemplo, la promoción de la inversión privada en las zonas de prospectos internacionales, o bien la introducción de grandes sumas de dinero a los destinos de mayor afluencia de pasajeros, dotándolos de infraestructura básica en los servicios públicos y equipándolos con alojamientos adecuados para facilitar su permanencia temporal en el país, al satisfacer sus necesidades fundamentales y suscitar su interés por visitarlos.

Al proyectarse el tren como la forma más agradable y cómoda de recorrer los distantes rincones del país, se favoreció el gusto por los viajes de recreo, las excursiones en las épocas de descanso y los viajes de negocios —con los que se esperaba “aumentar el número [de extranjeros] especialmente de compañías o corporaciones”—.³⁹ El atractivo de los viajes en ferrocarril, por supuesto, dependió en mucho de las facilidades y comodidades que el turista pudiera encontrar durante sus recorridos: abundancia de trenes rápidos, posibilidades de realizar conexiones y empalmes con otras rutas o medios de transporte, así como instalación y servicios de infraestructura en los destinos predilectos.

La oferta turística se concentró, entonces, en promover los recursos naturales y los servicios del país, así como también los asuntos de carácter social o cultural, tales como los usos y costumbres de la población local (fiestas tradicionales, elementos del folclor y, por supuesto, su secuela de artesanías). A tal fin, las compañías ferroviarias

³⁹ Tomado de una carta del Vicepresidente de la República, publicada por J. J. Fitzgerrell en las palabras preliminares que ofrece en la mencionada guía, *op. cit.*, p. 1.

establecieron pequeñas tiendas en las estaciones o en lugares adyacentes, donde el turista podía adquirirlas. Algunas de las más famosas fueron la *Sonora News Co.* —filial de la compañía americana *America News Co.*, que tenía su tienda enfrente a la estación del tren— *The American Book and Printing Co.*; *The Aztec* o *The Bluebook Store* y varios almacenes de curiosidades, situados en la prestigiosa calle de San Francisco, de la ciudad capital.

El clima saludable y los paisajes con sus profundos contrastes, fueron algunos de los tópicos que se utilizaron para demostrar que “al otro lado del río Grande hay muchísimas cosas más que montañas y bandidos, nopaleros y peones”⁴⁰ para captar un flujo constante de viajeros —especialmente norteamericanos— en cualquier época del año, ya que se conocía de sobra, su interés por encontrar refugios primaverales que les permitieran escapar de los rigurosos inviernos de las regiones del norte. Los comentarios de la revista *Modern Mexico* son un buen ejemplo de ello, cuando señalaban que:

El viajero que tiene un ojo puesto en lo pintoresco nunca se cansa de las tierras altas de México. Esta fuerza atractiva es lo que más extrañan los mexicanos cuando se encuentran fuera de su propio país. Y también hace que las personas que dejan el país después que haber vivido algún tiempo, siempre deseen volver a él. El clima de las tierras altas es más delicioso y balsámico que los de Italia. Los tintes delicados del cielo y la claridad de la atmósfera no pueden ser más sorprendentes en otra parte. Pero en lo que México aventaja a los demás países del continente americano es en la apariencia pintoresca de sus edificios antiguos. Ellos se levantan ante nosotros como si fueran ruinas de una escena antigua, verdaderas reliquias del pasado en el presente. Extrañas luces descansan sobre las colinas, los campos y cañadas, luces que no puede uno encontrar en ninguna otra parte excepto en México.⁴¹

Considerado como el “Egipto de América”, el país vivió uno de los momentos más importantes para la expansión de las actividades turísticas, atrayendo también la atención nacional hacia rincones ignorados de la República, porque como indicaba un

⁴⁰ Citado por Riguzzi, *op. cit.*, p. 151.

⁴¹ *Modern Mexico*, septiembre de 1904. (Traducción mía).

diario de la época: “[la fábula corriente, sobre todo entre los turistas de allende el Bravo, en la que creemos a pie juntillas, que] nuestro país es uno de los más bellos del mundo, tanto por lo que hace a sus bellezas naturales como por lo que concierne a sus monumentos”,⁴² y fomentando al turismo doméstico, como lo indica este otro comentario de la prensa:

[...] todo mexicano sabe que hay muchos indios en nuestro territorio, y en Europa apenas si se sabe algo más si no que somos un país de indios semisalvajes. Pero nosotros hemos contribuido en gran parte a entretener tal idea, ¿cómo queremos que los extranjeros tengan de nuestro país una idea favorable si nosotros mismos no la tenemos mejor?

Si nosotros no podemos enumerar siquiera someramente las grandes bellezas que encierra nuestro país, ¿cómo han de llegar éstas al conocimiento de los extranjeros?⁴³

El movimiento de pasajeros —captado por las líneas del ferrocarril que tenían establecidos sitios de empalme con algunas líneas de importancia en los Estados Unidos— produjo una serie de acciones, llevadas de manera conjunta tanto por los organismos del gobierno como por los medios de comunicación y las propias empresas ferroviarias, que funcionaron en la época como las actuales agencias de viajes o las oficinas de información, suministrando material propagandístico, impreso incluso por ellas mismas, en razón de que los principales puntos de destino eran, también, los lugares que presentaban mejores oportunidades para establecer negocios lucrativos.

Las compañías ferroviarias, a manera de órganos consultores o comunicativos, orientaron la opinión de los hombres de negocios y participaron en las tareas de propaganda y de oferta turística, tal como lo hiciera el *Bureau* que estableció la compañía del Ferrocarril Central “para promover y dar facilidades en operaciones de compra-venta”; tal como se lee, por ejemplo, en uno de sus folletos promocionales:

⁴² “México Desconocido” en *El Mundo Ilustrado*, 4 de mayo de 1913, p. 4.

⁴³ *Ibidem*.

México ofrece a los visitantes un clima delicioso, particularmente favorable para aquellos que padecen los rigurosos inviernos del norte. [...] Tierras fértiles; sin igual en el resto del mundo, un país con un rápido crecimiento, en el cual la energía y habilidad brindan su justa recompensa [...] regiones mineras, las más ricas del globo, seguridad tanto para las personas como para las propiedades; facilidades de primer orden en el transporte y abundancia de mano de obra barata.

Y continuaba más adelante:

En México se pueden obtener ahora muy buenas cosas, que antes no se podía. En la mayoría de los países desarrollados, las cosas buenas ya están en manos de personas que se proponen conservarlas.⁴⁴

La fusión de las tareas de promoción con los medios impresos nos habla, por un lado, de la adecuación de la política del gobierno nacional a los nuevos giros que iban tomando las relaciones con los Estados Unidos —no en vano cerca de mil millones de dólares estaban invertidos en negocios en el país—⁴⁵ para resaltar los atractivos de algunas regiones arqueológicas o adaptarse a sus preferencias, costumbres y gustos por visitar determinados lugares. Por el otro, nos sitúa ante el papel estratégico que la industria editorial desempeñó para promover la propaganda turística; circunstancia que la erigió en la época como uno de los ejes rectores de la economía, al funcionar como el sostén del régimen para impulsar y fomentar su discurso propagandístico, como lo confirma el siguiente párrafo de una de las guías del momento:

Al escribir *México al día* no he pretendido hacer obra literaria, sino demostrar simplemente que esta República es un país de porvenir halagüeño y aquí el Capital puede ser invertido de mil maneras, todas con alicientes magníficos, y bajo la égida de un Gobierno firme, apto, civil, moderno, que ampara eficazmente á mexicanos y extranjeros.⁴⁶

No sorprende, entonces, que la iniciativa publicitaria utilizara la fotografía para identificar los ambientes que pudieran resultar atractivos a los forasteros y que sirviera

⁴⁴ *Facts and Figures about Mexico and her Great Railway: The Mexican Central*, México, Bureau of Information of the Mexican Central Railway Co. Limited, 1897, contraportada. (Traducción mía).

⁴⁵ Según refiere la guía de J. J. Fitzgerrell, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁶ Adolfo Dollero, *op. cit.*, p. 7.

para ilustrar el seguimiento de las peculiaridades del país: parajes exóticos, personajes rústicos, lugares predilectos; participando como señala Riguzzi, junto con las otras publicaciones de la época:

[...de] una reelaboración y selección de materiales propagandísticos destinados a alimentar otros ciclos promocionales, que en relación a algunas tendencias estructurales de la economía y del estado mexicano acompañaron la parábola del porfiriato hasta la fase prerrevolucionaria.⁴⁷

Inspiradas en los relatos de viajes, tan comunes durante la mitad de la centuria, las guías pudieron convertirse en manuales indispensables para los viajeros que esperaban encontrar información actualizada sobre las facilidades que ofrecían las nuevas redes de transportes —ya para facilitar los traslados o para advertirles de los peligros y los malos caminos— o sobre el estado general de la República, sus bellezas y curiosidades más llamativas, así como también, “para corregir las malas impresiones que se tuvieran del país”. El autor de la guía *Campbell*, por ejemplo, se preciaba de tener en su mano la experiencia de haber viajado durante una década completa —desde 1894— por el vasto territorio nacional, descubriendo lugares que se conocían sólo “de oídas”.

“Con relatos fieles” escritos “bajo el encanto de la atmósfera de una aventura romántica” y aderezados con impresiones y descripciones de viajes —como se jactaban en los prólogos, la mayoría de sus autores— se pretendió ofrecer la idea de que “México ha evolucionado: ya no es el México de antaño, con escasos ferrocarriles, con puertos y caminos inseguros, con violentos cambios de gobierno y luchas fratricidas”.⁴⁸ No sorprende imaginar que las tareas de coordinación y promoción de los materiales propagandísticos implicaran, en la mayoría de los casos, una estrecha colaboración con organismos del gobierno para obtener reportes y estadísticas oficiales —como las que se preciaban de ofrecer las guías Fitzgerald’s o Campbell’s, por ejemplo— así como también, una fuerte relación de intercambio con el exterior para promover y coordinar

⁴⁷ Paolo Riguzzi, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁸ Adolfo Dollero, *op. cit.*, p. 7.

la difusión de los materiales propagandísticos, tanto internacionalmente como al interior de la nación.⁴⁹

En su afán por servir de orientación a esta nueva modalidad económica, se proyectaron y promovieron costosos viajes turísticos para estimular la afluencia de pasajeros hacia lugares seleccionados de antemano, o que se sabía eran portadores de interés y atractivos a los ojos extranjeros, por sus tradiciones, costumbres o monumentos. Este hecho nos pone frente a una circunstancia que, desde entonces, comenzó a representar una posible vía de ganancias: promover excursiones colectivas, organizadas muchas de ellas por las propias compañías ferroviarias como una prolongación de sus itinerarios. Cada vez fueron más frecuentes y numerosos los circuitos organizados para ofrecer a los turistas, en el más breve espacio de tiempo, y por un costo accesible, la visita a una ciudad, un lugar determinado o lo más interesante de una región, bajo la dirección de un experto cicerone que diera cuenta a los viajeros de los monumentos, paseos y lugares, dignos de ser visitados y conocidos.

Tal intención se justificaba porque se pensaba que “la población local no los ha considerado como algo fuera de lo común, ni les ha descubierto el atractivo o el interés que puedan mostrar a los ojos de los extranjeros”; de ahí que a pesar de “su buena voluntad o cortesía no siempre fueran capaces de enseñar las cosas de cierta importancia”.⁵⁰ O porque, como dijera la Marquesa Calderón de la Barca, “la costumbre que todo nivela” reconcilia la vista y ya no encuentra motivos de asombro y “[...] aunque pintorescos, ya no tienen el encanto de la novedad, y ya no llaman, por lo tanto, nuestra atención”.⁵¹

⁴⁹ La revista nos informa, por ejemplo, acerca de las reuniones que sostuvieron en San Antonio, Texas, el administrador de la compañía *The Tourist Association* de Chicago, a la postre Reu Campbell autor de la guía, y el general Francisco González de Cosío, gobernador del Estado de Querétaro “uno de los más progresistas de la República”, muy probablemente para detallar cuestiones de la edición y publicación del mencionado texto, *Modern Mexico*, septiembre de 1900.

⁵⁰ Reu Campbell, *Campbell's New Revised Complete Guide and Descriptive Book*, Chicago, Press and Binding, Rogers & Smith Company, 1908, p. iii. (Traducción mía)

⁵¹ Madame Calderón de la Barca, Carta núm. LI, *op. cit.*, p. 390.

Una suerte de jornadas divertidas y sin trabas que a pesar de las fatigas de los largos recorridos, los viajeros encontraron deliciosas, tal como podemos observar en las expresiones de los miembros de la expedición Campbell al ser fotografiados por Scott mientras realizaban una excursión por una zona cafetalera en Jalapa, en las



142. W. Scott, *Campbell's Excursion*, MM, junio, 1900.

inmediaciones de la ruta del ferrocarril (foto 142). La fotografía publicada por la revista *Modern Mexico*⁵² (y con los créditos de Scott), nos muestra a un nutrido grupo de gente —cerca de 60 personas— posando en medio de una huerta frondosa de plátanos y cafetos, probablemente los de la Compañía “Carlota” de

Chicago,⁵³ que en 1901 recibiría una “medalla de oro” otorgada por la Exposición Panamericana, por sus excelentes cultivos de café.⁵⁴

La salida de la expedición —organizada por el norteamericano Reu Campbell, probablemente para financiar el costo de la publicación de su guía— tuvo lugar en 1900, con un recorrido propuesto a los principales destinos del Bajío,⁵⁵ que incluía un

⁵² *Modern Mexico*, junio de 1900.

⁵³ Curiosamente advertimos sentado, en el primer plano de la mencionada vista, al mismo personaje que llamara la atención del investigador Francisco Montellano, y que lo invita a imaginar que pudiera tratarse del fotógrafo C. B. Waite —mismo que aparece también en la vista titulada *Mitta* elaborada por Scott, y que aparece publicada en su libro y atribuida a Waite. Sin embargo, llama la atención que la revista no publique en el artículo ninguna de las fotografías de Waite, por lo que su desplazamiento con la expedición parece una mera suposición.

⁵⁴ *Modern Mexico*, julio de 1901.

⁵⁵ Celaya, Salvatierra, Guadalajara, Guanajuato, Irapuato, Silao, Lagos, Morelia, Pátzcuaro, San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas, pasando por Orizaba, Córdoba, Jalapa y Veracruz; en el recorrido se incluyeron, además, algunas de ciudades del centro como Querétaro, Pachuca, Yautepec, Cuernavaca, Cuautla, Puebla, Texcoco y Tlaxcala.

paseo hasta la costa, sin el cual el “viaje al país sería incompleto porque no se apreciaría en todo su esplendor la vegetación tropical”, así como la visita obligada a las ruinas arqueológicas de Mitla. La costosa expedición tenía entre sus objetivos, el de confirmar los conocimientos que sobre el país había recabado su autor durante la década anterior y que “eran imposibles de obtener por la simple lectura o las referencias de oídas” (foto 143).

En ella participaron, además de turistas norteamericanos y seguramente algunas importantes personalidades, los fotógrafos Winfield Scott y C. B. Waite, al parecer realizando un trabajo en sociedad⁵⁶ (fig. 10). A juzgar por las



143. W. Scott
Mitla, tomada
de F.
Montellano
B. Waite, 1
p. 19.

visiones que ofrecen estos artistas de la lente, se trató de un recorrido sumamente amplio que para la edición y publicación de la guía, debió recurrir a materiales

⁵⁶ En la cuarta de forros, donde se asientan los créditos de los colaboradores, aparecen los nombres de los dos fotógrafos juntos; llama la atención, sin embargo, que el nombre de Scott preceda al de Waite—lo que parece lógico si atendemos solamente al orden alfabético del registro—, pero nos inclinamos a pensar que tal vez sea porque él debió realizar la mayor parte del trabajo, tal como parece confirmarlo la primera edición de la guía en el año 1899, en que aparece como único fotógrafo Winfield Scott y la compañía de postales *The Detroit Publishing Co.*, que después dirigiera W. Henry Jackson y que al cotejar con la edición de 1908, no muestra otras diferentes de las que Scott realizara para la primera edición.

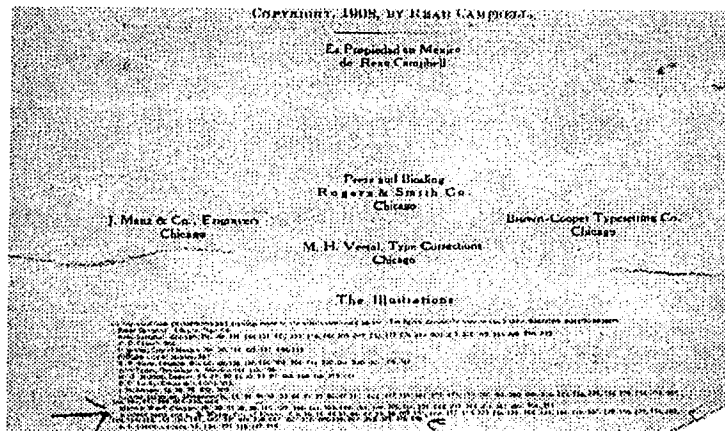


Fig. 10. Créditos de la guía de Reu Campbell en que aparece el trabajo en sociedad de Scott y C. B. Waite.

fotográficos previos proporcionados por otros fotógrafos⁵⁷. Todo parece indicar, sin embargo, que el único fotógrafo que acompañó a la expedición fue Winfield Scott.⁵⁸

La costumbre de organizarse en sociedades, como veremos en el capítulo siguiente, fue una práctica común entre los fotógrafos de la época, probablemente, debido a la magnitud de los trabajos, que como éste, implicaron un registro exhaustivo de regiones muy amplias del país y a la responsabilidad que suponía el traslado a lugares tan distantes, debiendo garantizarle a un patrocinador las imágenes requeridas —lo que, como ya he señalado, implicó que el fotógrafo asegurara sus tomas con diferentes formatos de cámara y desde otros puntos de vista—. No resulta extraño que los fotógrafos decidieran organizarse de manera accidental sin que mediara algún tipo de contrato o compromiso obligatorio, en una especie de acuerdo de colaboración mutua para reunir sus equipos y aunar sus propios esfuerzos a fin de resolver trabajos cuyo compromiso o dimensiones excedieran de los puramente personales. Sea como fuere, suponemos que dichas sociedades no implicaron una responsabilidad mayor que la que representaba la simple aportación o préstamo del equipo o la división de ciertas fases del proceso fotográfico y, aunque les permitía a los socios participar de los beneficios compartidos de las ganancias, no parece muy probable que estuvieran interesados por

⁵⁷ Como por ejemplo: W. Henry Jackson, Matteson, Mayo & Sweed, L. C. Skeels, E. O. Luthy y Cox aunque al parecer sin participar en la excursión, sino solamente proporcionando su material fotográfico, así como del propio Reu Campbell.

⁵⁸ Ya que el trabajo se realizó en sociedad pareciera lógico pensar que Waite también acompañara a la expedición, sin embargo no hemos localizado ni una sola imagen que nos indique acerca de su presencia en la expedición, ni tampoco referencia alguna acerca de ella, ya que la revista sólo publicó fotografías de Scott.

compartir los créditos en los trabajos publicados.⁵⁹ La sociedad de Waite y Scott debió regresar de este prolongado recorrido con una cantidad considerable de negativos,⁶⁰ aunque como se confirma en los créditos sólo utilizaron 48 de ellos en su publicación que suponemos debieron revelarse e imprimirse en el negocio de Waite, ya que el fotógrafo contaba con un estudio que tenía un laboratorio, con el que ofrecía los servicios de positivado al público.⁶¹ Esta evidencia nos enfrenta a una circunstancia complicada y difícil, pues la paternidad de la obra fotográfica quedaría bajo el velo de la sospecha: al finalizar las tareas encargadas ¿a quién le pertenecía el material fotográfico?

La existencia de esta sociedad nos ha puesto en la ruta de varias suposiciones que he intentado desarrollar a lo largo del texto y aunque dio luz para revelar algunos detalles del trabajo entre ambos fotógrafos, el asunto permanece sin terminar de aclararse ya que no existe a la fecha información precisa ni fidedigna al respecto; excepto el fragmento de una nota que le escribió Campbell a Scott, con motivo de la lista de fotografías que éste le envió en 1902 y que había mandado imprimir en un pequeño libro (fig.11); en ella le manifiesta su admiración por la calidad de sus fotografías y le expresa textualmente,

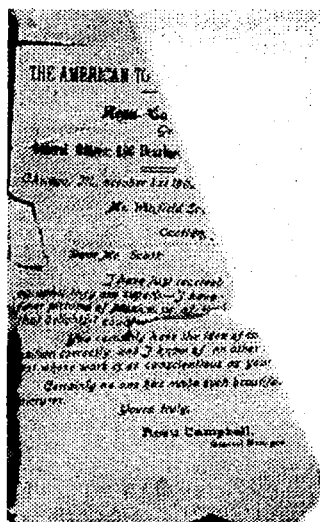


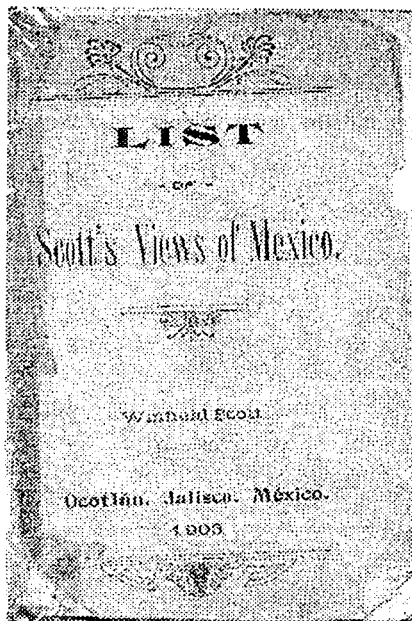
Fig. 11 Portada y contraportada del catálogo de Scott con el agradecimiento de Reu Campbell

⁵⁹ Hasta donde sabemos esta es la única publicación en la que aparecen los créditos de los dos fotógrafos juntos.

⁶⁰ Esta serie de fotografías, como ya lo he mencionado, se localizan principalmente en los archivos de la biblioteca de la Antigua Academia de San Carlos, en el AGN y en la Fototeca del INAH en Pachuca, Hidalgo y se han atribuido casi exclusivamente a Waite. Recientemente y gracias a la colaboración de las investigaciones de Ignacio Gutiérrez, en la Fototeca se ha elaborado un pequeño acervo de Scott con 113 imágenes, incluso ya bajo el nombre de Winfield, aunque un buen número de ellas, pertenece a nuestro fotógrafo siguen dentro de la colección Waite. Consideramos que aquí se encuentra casi todo el material que el fotógrafo desarrolló en nuestro país.

⁶¹ En el apartado de *Photographic films* de la guía de Philip Terry, *op. cit.*, p. LXXX, por ejemplo, se menciona el negocio de suplementos fotográficos que mantuvo C. B. Waite, por lo que no resulta extraño que él pudiera no sólo imprimir los positivos, sino también duplicar el material para hacerlo circular en diversos medios de la época o bien, como ya he señalado, que lo utilizara para realizar parte del numeroso *copyright* que hizo de la obra de Scott; por otra parte, es seguro que Scott a su vez, conservó parte del mismo material, tal vez los originales, lo cual parece comprobarse por el hecho de que numerosas vistas se encuentren en diferentes formatos, tal como hemos señalado con respecto a la colección que se conserva en el AGN y en la colección de su nieta.

que no conoce otro artista con un trabajo tan consistente como el suyo. Ciertamente nadie ha hecho imágenes tan bellas".⁶² Extraño reconocimiento para uno sólo de los miembros de un trabajo realizado en sociedad.



De acuerdo con la costumbre de la época, Scott se dio a la tarea de registrar los paisajes naturales que tanto asombraron al viajero extranjero y, aunque en una gran parte de sus vistas existe una visión que promueve el territorio nacional, también realizó un documento gráfico con fines evidentemente informativos manifestando el aura de objetividad y verosimilitud con que empezaron a apreciarse las representaciones fotográficas del momento. Hay también en él un registro que revela su muy particular forma de acercarse a la realidad nacional

y que desatacan su autoría a pesar de las circunstancias en que debió realizarlo (foto 144).



144. W. Scott, *The Lake Front at Jamay, MM*, noviembre, 1906.

⁶² El subrayado es mío.

TEXTO CON
FALLA DE ORIGEN

Hacia un manual de arquetipología social

Cuando Winfield Scott se inició en la profesión de fotógrafo, en los Estados Unidos, el proceso de colodión húmedo había sido superado ya por las placas secas de gelatina de bromuro de plata, que desde los primeros años de la década de 1870 se habían empezado a poner en circulación. Aunque en un comienzo eran un poco más lentas que las placas de colodión, se difundieron con bastante rapidez porque remediaban la mayoría de los engorrosos problemas que debían atender los fotógrafos. Ya no era necesario cargar con un cuarto oscuro portátil para preparar por sí mismos las placas, ni tampoco había que esmerarse por exponer o revelar en un tiempo crítico para que no perdieran sensibilidad y, mucho menos, correr el riesgo de sufrir algún accidente por mezclar indebidamente los componentes explosivos de la fórmula.

Las "placas secas" como se conocieron popularmente, aunque seguían utilizando el vidrio como soporte para la emulsión, simplificaron enormemente el proceso

fotográfico. En primer lugar, liberaron a los fotógrafos del trabajo de recubrirlas —y en consecuencia del lastre de cargar con los voluminosos equipos— y en segundo, porque el diseño de las cámaras comenzó un proceso de perfeccionamiento, enfocado principalmente a la reducción del tamaño. A pesar de que los clásicos modelos “de cajón o de almacén” siguieron utilizándose debido al ingenioso sistema de resortes de su interior —que les permitía alojar casi una docena de placas y cambiarlas, una vez que habían sido expuestas— los modernos modelos permitieron introducir un nuevo paquete de placas a la luz del día.¹ Con la consiguiente disminución del peso del equipo, además, los fotógrafos pudieron disponer de varios aparatos en diferentes formatos para realizar los largos recorridos, con mayor confianza y seguridad, sin el temor de regresar con las manos vacías.

Si bien, al comienzo la película no era otra cosa que papel recubierto con extracto de gelatina simple y una emulsión sensible a la luz —que al procesarse se retiraba de la base del papel— y la sensibilidad de los materiales era aún muy escasa (las placas secas que se emplearon hasta 1903 no llegaron a sobrepasar una sensibilidad mayor a 6 DIN) admitía exposiciones breves, de hasta 1/25 de segundo, lo que permitió sostener la cámara sin el estorboso tripié —que limitaba las tomas, por lo general, a vistas frontales— e incorporar en su diseño los mecanismos de obturación, facilitando un mayor control en los tiempos de exposición y permitiendo captar algunos motivos en movimiento e ilustrar muchos aspectos de la vida y paisajes con historia.²

Para la impresión continuó utilizándose, hasta finales del siglo, el papel recubierto con clara de huevo —que había estado en uso desde 1850 cuando fue patentado por el francés Blanquart-Evrard— y las copias siguieron imprimiéndose por contacto con la luz de sol, “lo que facilitaba la impresión de numerosas tiradas para su distribución” en varias coloraciones —sepia, violado, negro-violado y cárdeno—

¹ Brian Coe, *Cameras. From Daguerrotypes to Instant Pictures*, p. 65-78.

² Brian Coe, *The Birth of Photography. The Story of the Formative Years 1800-1900*. New York, Taplinger Publishing Company, 1977, pp. 39-43.

otorgándole como refiere Fernández Ledesma una mayor calidad a la imagen, porque concede “suavidad en las medias tintas, registra mayor profundidad en el modelado y logra oscuros mates, como de terciopelo, en una gradación siempre equilibrada y armoniosa”.³ Condiciones que, seguramente, colaboraron para acentuar la división del trabajo al interior de la práctica fotográfica que, según señalan algunos autores, como Joan Fontcuberta, había posicionado a los fotógrafos en dos grandes grupos a lo largo del siglo.

[...] uno, el de los aplicados a lo vernacular, a los usos funcionales inmediatos del medio, a la fotografía comercial, al retrato de estudio, a la documentación paisajista y más tarde social, etc.; y otro el de los que se apresuraron a demostrar que, contra los “prejuicios” o contra el “sentido común” circundantes —según se mirase—, la mecanicidad del medio no resultaba un obstáculo para la expresión creativa.⁴

Ya que en esos tiempos la mayoría de los fotógrafos podía adquirir tanto las placas como los papeles manufacturados comercialmente, no es difícil imaginar que con estas ventajas cualquier interesado en la fotografía pudiera adquirir la habilidad necesaria trabajando como ayudante de algún prestigiado fotógrafo —Nadar ya había hecho referencia al hecho de que “la teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día”—⁵ y ello me hace suponer que así debió iniciarse Scott en el conocimiento de la fotografía con Samuel L. Taylor, cuando se encontraba trabajando en el hotel *Melville*, de San Francisco, cerca de 1889.⁶

³ Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, 60.

⁴ Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 56.

⁵ Testimonio de Nadar en un pleito judicial, citado por Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 66.

⁶ Aunque en el Fondo Abajian Card File de la Biblioteca Bancroft de Berkeley, en California, aparece el nombre de Scott como socio de Samuel L. Taylor, un dato que el organizador del archivo, James Abajian, tomó del directorio comercial del Estado de California de 1890 porque en este año no se publicó el directorio de Oakland, también es muy posible que Scott haya obtenido los conocimientos fotográficos en alguno de los numerosos estudios establecidos en la ciudad y que posteriormente se asociara con Taylor.

TECNOLOGIA
FALLA DE ORIGEN

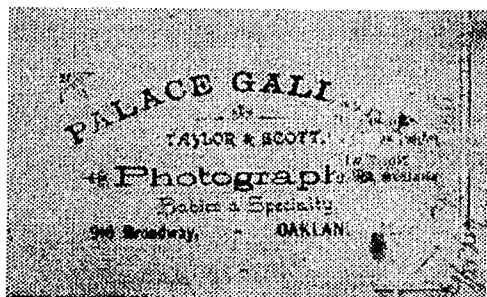


Fig. 12. Tarjeta de la Galería Palace, "Especialidad en niños", ADFC.

La sociedad constituida por Taylor y Scott aparece registrada por primera vez, en el Directorio Comercial del Estado de California en 1890⁷ con la razón social Taylor & Scott Co., en un negocio ubicado en el 916 ½ de Broadway St., de la ciudad de Oakland. El estudio, especializado en fotografía de retrato, como era la moda de la época y muy particularmente en el retrato de niños, como reza en una de las tarjetas promocionales con que se anunciaba el negocio⁸ (fig. 12), debió resultar un giro atractivo para que los nuevos socios pudieran hacerse de una posible clientela, en medio de la dura competencia que ya se vivía en la ciudad por aquellos años —para 1891, cuando Scott se anuncia en la sección de clasificados del directorio telefónico de Oakland, se encuentran registrados 15 estudios fotográficos más.⁹

No es casual que Winfield Scott decidiera establecerse en esta ciudad, ya que para 1890 era considerada como uno de los lugares más populosos de los Estados Unidos

⁷ Curiosamente no existen referencias anteriores a este año sobre algún negocio fotográfico que mantuviera Taylor, por lo que es posible que se tratara de uno de tantos fotógrafos itinerantes que recorrieron los territorios del Oeste y que se asociara con Scott mientras recorría la zona; ya que ésta fue una práctica muy utilizada por los fotógrafos que destaca Carl Mautz, "Photographers' Imprints and Information on Antique Photographs" en *Biographies of Western Photographers. A Reference Guide to Photographers Working in the 19th Century American West*, Nevada City, California, Publishing, 1977, pp. 13-16.

⁸ Esta tarjeta tiene escrita en lápiz la fecha 13 de noviembre 1886 (sic); una fecha que evidentemente no concuerda con las indicaciones cronológicas del material (anuncios de periódicos, tarjetas de presentación de los hoteles) conservado por Scott en su libro de recuerdos y que según ellas, para 1886 él tenía 23 años y se encontraba trabajando en los Hoteles *Moser* y *Lindell*, de San Louis Missouri, y comienza un negocio de cigarros con su hermano Walter en el 1127 de Olive St., de San Louis, suponemos que la fecha fue colocada posteriormente por su hija cuando organizó el material dejado por su padre, ya que hemos descubierto varias incorrecciones en estas indicaciones que ella acotó, por lo que, me inclino a pensar que el registro del Fondo Abajian Card File, es la primera referencia de la sociedad.

⁹ A saber: Charles Bayley, en el 515 de Seventh St., C. H. Clausen, en la esquina de Market y Seventh, William Dames en el 911 de Broadway St., Henry Dittmas, en el 807 de Broadway St., E. Eichenberger en el 501 de Seventh St., F. M. Harkness, en el 556 East de Twelfth St., Ormsby en el 1055 de Broadway St., A. R. Riggs en Blair's Park, F. B. Rudolph en el 969 de Washington St., George Scheuch en el 1014 de Broadway St., J. Smith en el 1716 de Seventh St., W. J. Smith en 1268 de Clay St., Webster en el 1069 de Broadway St., y Winfield Scott en el 916 ½ de Broadway St.; como puede verse, la mayoría localizado en el distrito financiero de Oakland.

—la segunda en los territorios del oeste, fuera de Denver, y la segunda en número de habitantes de California a excepción, obviamente, de San Francisco— y “estimada como una de las más prometedoras del estado”.¹⁰ Con cerca de 60 mil habitantes, su situación representaba uno de los mejores accesos al país, porque era el centro natural del sistema de trenes en la costa del Pacífico y el término de las rutas del norte, el este y el sur, por lo que el investigador Carl Mautz¹¹ la ha catalogado como un “asentamiento regional”, es decir, centros de actividades comerciales importantes que mostraron una gran afluencia de establecimientos fotográficos, por las ventajas que ofrecieron a los fotógrafos acostumbrados a desplazarse por las ciudades de provincia. Una ciudad bulliciosa y animada que, por supuesto, atrajo la atención de nuestro fotógrafo.

El establecimiento situado en el distrito financiero de la ciudad fue adquirido por los socios en una venta de ocasión que descubrieron en la sección de clasificados de un periódico local, como pudimos confirmar en uno de los recortes que Scott conservó en su libro.¹² La galería *Palace*, se ofreció en promoción por tan sólo 600 dólares. A pesar de que, según el anuncio, el monto era la mitad del valor real, debió representar una suma nada despreciable para ser desembolsada por una sola persona y, es muy posible, que ésta haya sido una de las razones que determinaron al fotógrafo a trabajar en sociedad. Sin embargo, y a pesar de la amplia campaña publicitaria desplegada por los socios (anuncios publicitarios, tarjetas de presentación, volantes anunciando diversas promociones) (fig. 13), la sociedad apenas duró un año, de 1890 a 1891, probablemente porque Taylor murió o simplemente cambió de residencia.

El prestigio y calidad que los socios pretendieron ofrecer con su establecimiento ha quedado registrado en una de las tarjetas de presentación, que nuestro fotógrafo conservó en su libro de recortes. En ella se exhibe un monograma con letras mayúsculas e inclinadas para resaltar el nombre del fotógrafo (en este caso el de Scott),

¹⁰*Oakland Enquirer*, “Describing and Illustrating Oakland and Surroundings”, Special Edition, Edited by Assemblyman Moffit, Oakland, California, enero de 1888, s/n p.

¹¹ Carl Mautz, “Photographers”, *op. cit.*, p. 13.

¹² Aunque tal suposición parece acertada, también es muy posible que el recorte haya sido conservado por el fotógrafo como un recordatorio de cuando él vendió la galería *Palace* para viajar a México.

sobre una representación con dos amorcillos dorados a troquel, que semejando el oficio

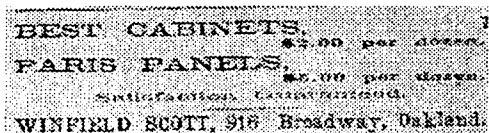


Fig. 13. Cupones de oferta de la galería *Palto*, ADFC.

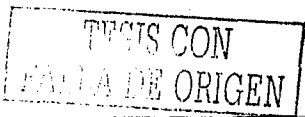
de fotógrafo se encargan de manejar una cámara sostenida por un tripié, al lado de algunos recipientes que aluden a los envases de las sustancias químicas (fig. 14). Uno de ellos, cubierto por el clásico paño negro se encuentra atareado en realizar el enfoque sobre la pantalla de vidrio esmerilado de una cámara de vistas, mientras el otro, sentado, se entretiene en la lectura de un libro. En la parte superior, los nombres de cada fotógrafo en sendas esquinas resaltados por una delgada línea ondulante, que a manera de ribete, termina en una pequeña orla.

A primera vista sorprende el esfuerzo y el gasto derivado de la estrategia publicitaria para levantar una sociedad tan efímera;¹³ sin embargo, tal parece que ésta fue una práctica muy utilizada por los fotógrafos itinerantes en los Estados Unidos. Mautz, por ejemplo, señala el caso de los hermanos Sutterly — Clemente y J. K.— fotógrafos itinerantes de Salt Lake City que entre 1865 y 1880



Fig. 14. Tarjeta de presentación del a sociedad Taylor & Scott.

¹³ En el mencionado libro de recuerdos de Scott hay varios de los anuncios publicitarios que utilizó la sociedad, que confirman la labor desarrollada en ese escaso tiempo (ADFC).



constituyeron más de 15 sociedades diferentes, cinco de ellas en un lapso de un año solamente, mientras recorrían diferentes estados del Oeste americano, como Idaho, California, Nevada, Utah, y con cada una de las sociedades que formaron, imprimieron sus propias tarjetas de presentación.¹⁴

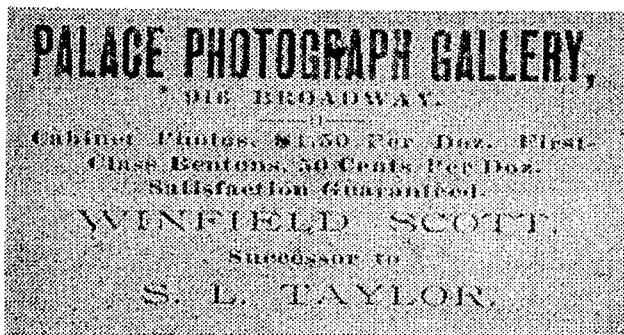


Fig.15. Tarjeta de presentación de W. Scott como sucesor de Taylor

Como quiera que haya sido, para 1891 Scott se anuncia en una tarjeta de presentación como su sucesor (fig.15). Al año siguiente, los listados del directorio muestran un anuncio de Scott en el que su nombre aparece seguido de la palabra

propietario, probablemente, para indicar que él era el socio mayoritario del negocio o el que le daba la calidad artística y el prestigio al establecimiento (fig. 16 y 17).

Desde sus inicios, el negocio desplegó una amplia campaña publicitaria para exhibir numerosas y variadas ofertas en impresos volantes para los días festivos o en anuncios en la sección de clasificados de la prensa local (fig.18). Con una propaganda, cándida e inocente, que nos mueve a la sonrisa,¹⁵ el

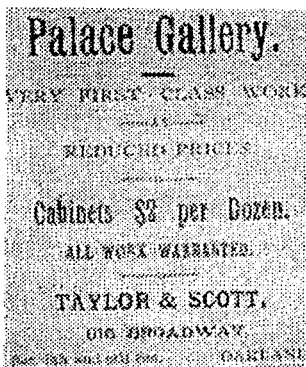
prop. 1757 716
Ormsby & O. 1055 Broadway
Palace Photograph Gallery. W Scott proprietor, 481 7th
 Biggs & R. Blain Park
Schramm Mathieu. 865 Broad-
 way

Fig. 16 y 17. Anuncio y firma de W. Scott en el directorio de Oakland, 1892.

¹⁴ Carl Mautz, "Photographers", *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ En el libro de recuerdos, localizamos anuncios que pretenden pasar por recomendaciones de los propios diarios donde leemos que: "las fotografías tomadas por la firma de Scott y Taylor son superiores a las de otros estudios y

fotógrafo se anunciaba en los diarios con notas como esta: “Mable: ven y reúnete con Oscar, Harry y yo a las tres en punto en el estudio fotográfico *Palace*, del 916½ de



Mic. W. Scott who arrived from the east a few weeks ago, has permanently located with the Palace Gallery, under the firm name of Taylor & Scott. Readers of the magazine who desire to have good photographs taken should give him a call.



Fig. 18. Propaganda de promociones de la galería *Palace*, ADFC.

Broadway. Nos tomaremos fotos juntos. Las de gabinete cuestan solamente \$2.00 la docena; firmado Juanita” (fig. 19). Ofertas novedosas para atraer la atención de los parroquianos, quienes con “una sola pose y en cualquier estilo” podían obtener una docena de impresiones tamaño gabinete junto con “un marco dorado y una impresión extra de 10 x 12 pulgadas, por tan solo 25 centavos más, pagados al momento de la sesión”. Retratos en serie y a un módico precio, que se habían comercializado desde los tiempos de la tarjeta de visita, y que ahora, con la modernización del equipo y, a partir de un solo cliché, podían obtenerse en diferentes tamaños.

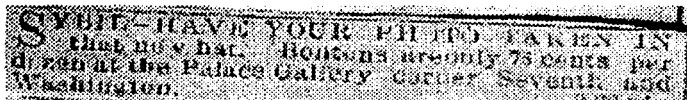


Fig. 19. Una de las ofertas de la galería publicadas en los diarios, ADFC.

A sus 26 años Winfield Scott contaba con una sola certeza: pasar a formar parte de los vastos mundos de la fotografía de retrato, porque ofrecían un futuro promisorio “en muy corto tiempo y con una estabilidad económica duradera”. Para ello, debió poner a prueba sus

se ofrecen a la mitad del precio”; o bien se les sugiere a “los lectores” del *humorista* que deseen fotografías, que se pongan en contacto con ellos (ADFC).

habilidades empresariales y sus dones de “hombre de negocios prometedor” ya que la competencia que se vivía en la ciudad le obligó a hacer uso de estos “ingeniosos” lances publicitarios para destacar su establecimiento (fig. 20). En su galería se imprimieron retratos en formato Gabinete —una copia pulida de 14 x 10 cm, que se había popularizado en Inglaterra desde 1866— y en formato Tarjeta Paris o “Paris Panel”, como lo anunciada en algunas de sus propagandas,¹⁶ casi a la mitad del precio normal, suministrando “retratos que no sólo se ajustaban a los medios de la vida burguesa por su baratura, sino que además respondían a los gustos de la burguesía”¹⁷

No es difícil imaginar que el fotógrafo se encaminara al encuentro del gusto del momento, el del gran público, que prefería “una historia contada o una anécdota representada por gente vestida más o menos modernamente, pero sobre todo, con respeto y sentimiento de moralidad” y que sus representaciones se convirtieran en “arquetipos sociales”, como señala Freund cuando refiere que

Ante los ojos de los espectadores desfilaban en interminables hileras los representantes de todos los niveles y de todas las profesiones de la burguesía, y detrás de esas estereotipadas imágenes, las personalidades han desaparecido casi por completo. El arquetipo de una capa social borra al ser individual.¹⁸

Aunque, a decir de uno de los diarios de la época la galería de Scott era pequeña (foto 145), y no debió de ser un estudio diferente al del resto de los negocios que empezaron a establecerse en la ciudad, pudo contar para la última década del siglo con las mejoras del proceso instantáneo que, según promocionaba en las páginas de los



Fig. 20. Cartel de propaganda de la galería Pakie, ADFC

¹⁶ En “Dating Early Photographs by Format and Mount Information” Jeremy Rowe establece el tamaño de 6 1/2 x 4 1/2 pulgadas para el primero y 9 1/4 x 6 1/4, para el segundo, en Carl Mautz (ed.), *Biographies of Western Photographers*, p. 25.

¹⁷ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 61.

diarios, tenía la ventaja de que “el cliente podía estar seguro de obtener una buena fotografía tanto en tiempo lluvioso como nublado”. Con un principio abiertamente empresarial, el establecimiento atendió las diferentes tareas del estudio en equipo, contando con algunos



145. Anónimo, W. Scott frente a la galería *Palace*, colección particular Irene Castro.

ayudantes para que repartieran las hojas volantes de la propaganda en las calles, así como para realizar algunas fases de los procesos de revelado e impresión de los negativos y las copias, además de un retocador —que sabemos por los recortes que conservó en su libro, estuvo solicitando por medio de los diarios— y probablemente, otro ayudante para montar las fotografías.



146. W. Scott, “Sin título”, Biblioteca Pública de Oakland, Cal.

De la práctica profesional desarrollada por Scott solamente se preservan en los archivos locales de la ciudad de Oakland dos de sus fotografías. En el acervo del Departamento de Historia de la Biblioteca Pública de la ciudad se conserva el retrato de una criatura recién nacida, con el sello de la galería *Palace*. Se trata de la fotografía de un bebé, probablemente el día de su bautizo a juzgar por las ropas de encaje que lleva puesta (foto 146). El pequeño, recostado

sobre un sillón, cubierto por un gobelino bordado —que sugiere un mobiliario sobrio y elegante— se encuentra frontalmente y a una distancia tan reducida de la cámara que impide distinguir el decorado del estudio.

Aunque en esta época fueron muy populares los estuches de carterita con bases de cartón decoradas o con bordes dorados, Scott eligió para sus fotografías monturas sencillas de cartulina, en colores claros, probablemente, porque como señala Teresa Matabuena,¹⁹ eran las preferidas de los clientes ya que podían escribir recordatorios o comentarios en sus márgenes. La fotografía en tamaño gabinete exhibe en la parte inferior la rúbrica de Scott, de su puño y letra, y estampadas con un sello la dirección del establecimiento y la referencia de la ciudad. Una de las prácticas catalogadas por Mautz, que le confirieron a las fotografías de la época una marca de calidad, que acreditaba los establecimientos fotográficos. No en vano en estos tiempos el público “igualaba el sentido de elegancia con el de la calidad”.²⁰

La segunda fotografía catalogada por el Museo de Oakland con el número de registro 94.0.190 (foto 147) nos presenta un grupo de empleados frente a las instalaciones de una



147. W. Scott, "Sin título", Museo de Oakland, Cal.

empresa. El retrato, montado sobre una base de cartón gris claro permite la escritura de algunos comentarios del propietario de la fotografía; por ella, sabemos que se trata de los empleados de la fábrica *Giant Power* ubicada en West Berkeley, la mañana en que iba a ser destruida —un evento notable que hace alusión a la destrucción de las

¹⁹ Teresa Matabuena, *op. cit.*, pp. 15-20.

²⁰ Carl Mautz, "Photographers", *op. cit.*, p. 9.

instalaciones, por medio de una descarga de 400 mil libras de dinamita, combinada con 17.5 libras de explosivos de “poder negro”, a las 9:15 AM del 9 de julio— y nos coloca ante la incipiente práctica del reportaje desarrollada por Scott ya que, evidentemente, se trata de una fotografía que registra un momento que pasará a la historia.

Al reverso de la montura el nombre del fotógrafo y el sello del estudio con su dirección, enmarcados por elementos decorativos en color dorado como fue la costumbre de la época, nos orienta sobre algunos de los trabajos que se tomó el fotógrafo para darle una imagen de mayor categoría a su establecimiento.²¹ Un segundo sello, estampado al lado del primero —con la nueva dirección a la que se ha trasladado el estudio—²² nos indica que su negocio pudo contar con un depósito de cartulinas membreteadas y grabadas de antemano. Práctica que, por sí misma, alude a los gastos que debió sufragar el fotógrafo para pagar los servicios de alguno de los numerosos grabadores o impresores que se habían establecido desde la década de 1870 en los Estados Unidos y que, por lo que refiere Mautz no debió ser una suma insignificante, ya que estas compañías se especializaban en ofrecer tarjetas de presentación con membretes al gusto.²³

Durante los cuatro años que Scott estuvo activo en la ciudad de Oakland debió mudar su estudio varias veces de dirección,²⁴ probablemente como una manera de satisfacer, con nuevas instalaciones, las preferencias de sus posibles clientes y como un recurso para sobrevivir a la competencia en las grandes ciudades. El negocio de Market St., por ejemplo, situado dentro de un pequeño centro comercial, construido en las

²¹ Las referencias indican que el establecimiento se mudó del 481 de la calle 7th, en la esquina con Washington, al NW de la 7th y la calle Market; una situación privilegiada si tomamos en cuenta que por la calle 7th corría desde 1863 un tren de vapor para trasladar pasajeros desde Broadway hasta el ferry que comunicaba con San Francisco y además, era el lugar de los restaurantes y hoteles que atendían a los viajeros en tránsito entre una y otra ciudad.

²² Scott utilizó una combinación de varias letras impresas, y algunas veces sellos de goma, con su firma grabada como hemos podido comprobar, también, en algunas de las imágenes que conserva el AGN.

²³ Carl Mautz, “Photographers”, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ A partir de 1891 Scott se mudó en varias ocasiones: del 916 1/2, de Broadway St., se traslada en 1892 al 481 de 7th St., probablemente uno de los mejores años, ya que su nombre aparece con letras mayúsculas y resaltadas en negritas; en 1893 se anuncia como *Winfield Photographer*; en el NW de 7th St., pero al finalizar el año se había mudado a la esquina de Market y 7th St.; en 1894, aparece asociado con el fotógrafo F. C. Boehmer en un negocio situado en el 851 de Market St.; y por último en 1895 se anuncia como *Winfield Artist*, en la ciudad de Berkeley, en el 412 de 8th St., ésta es la última vez que aparece en la guía telefónica.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

inmediaciones de la estación del ferrocarril y del tranvía que unía la ciudad de Berkeley con Oakland, debió ofrecerle una mayor afluencia de clientes. Pocos negocios lograron sobrevivir a las exigencias del tiempo; más bien tuvieron un carácter fluctuante debido en parte a la gran movilidad que caracterizó a los fotógrafos de la época en los Estados Unidos.

Los constantes desplazamientos que caracterizaron a los fotógrafos en ese país nos dan luz acerca de una práctica muy frecuente que vino aparejada con ellos: la de organizarse en sociedades no siempre estables ni permanentes, posiblemente como un medio para combatir el tedio que el comercio establecido exigía, y desplazarse con mayor libertad, sin la preocupación de descuidar el negocio de la ciudad o de perder algún posible cliente. La historia que relata Newhall sobre W. Henry Jackson es bastante instructiva en este aspecto:

Por aquel entonces [1867] Omaha era una bulliciosa ciudad ferroviaria donde el negocio del retrato era muy animado, si bien Jackson encontró fatigoso el trabajo de interiores y dejó que su hermano se ocupara de los rutinarios retratos posados, mientras él se fue al campo, fotografiando a indios y paisajes[...]Llevó consigo 300 placas de vidrio, cámaras, equipo para revelado y dos tiendas: una como cuarto oscuro y otra para dormir.²⁵

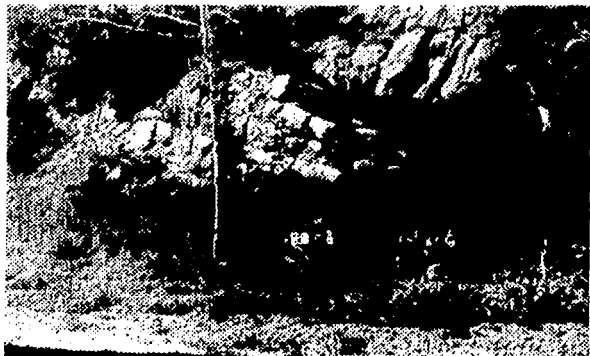
Como muchos de sus contemporáneos, Scott también recorrió los territorios del oeste en una carreta tirada por caballos: si el cliente no se presentaba en el estudio, él salía a buscarlo en su furgón con "Vistas de California", acompañado de "Nellie" el caballo que le compró a un circo (fotos 148 y 149). La vieja tienda de campaña, utilizada para los trabajos de colodión, se transformó



148. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene

²⁵ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 100.

con los fotógrafos itinerantes en un verdadero estudio portátil de luz natural al que recurrieron para filtrar los rayos del sol y así, atenuar las luces duras del exterior y suavizar las sombras para brindar retratos con mayor calidad.



149. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

El potencial escape de la rutina urbana y la posibilidad de un mayor contacto con la naturaleza y la gente fueron algunas de las compensaciones del fotógrafo del cambio de siglo, y de ello dan cuenta algunas de las fotografías que se conservan en el álbum familiar en que nuestro fotógrafo, radiante, se prepara para

disfrutar de la buena pesca obtenida después de un arduo día de trabajo (foto 150). Una siguiente fotografía nos muestra el campamento del fotógrafo levantado en medio de un paraje solitario, que atestigua su espíritu errabundo y su disposición a la vida campestre que analizaremos en el siguiente capítulo (foto 151).



150. Anónimo, Retrato de W. Scott, colección particular Irene



151. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

No obstante la amplia actividad desplegada por la Galería *Palace*, nuestro fotógrafo no permaneció activo en la ciudad de Oakland por mucho tiempo. No fueron más de cuatro años que el establecimiento figuró en las páginas de la sección de clasificados de los directorios de la ciudad.²⁶ Probablemente, en ello esté comprometido uno de los episodios más infortunados que debió zanjar en su vida Winfield Scott: En marzo de 1894, el fotógrafo debió someterse a un juicio por posesión y realización de fotografías “indecentes”²⁷ que lo llevaría a pasar un fin de semana en la cárcel del Condado de Santa Clara en California.²⁸

En la sofocante moral victoriana de finales del siglo XIX, Scott se vio envuelto en una denuncia promovida por uno de sus socios, F. W. Hennessey, quien al parecer lo asistía para llevar a cabo el padrón fotográfico de la población china asentada en la región. El registro, intentado como un mecanismo de control para matricular legalmente a los asiáticos —que empezaban a ser vistos como una amenaza, en parte debido al considerable aumento que habían mostrado al final de la década y que llegó, incluso, a rebasar a la población local en algunos lugares²⁹— fue una idea impulsada desde 1884,³⁰ cuando comenzó la política discriminatoria hacia los inmigrantes chinos, pero que empezó a practicarse hasta 1892, cuando se reglamentó el uso de la fotografía para asegurar su identificación.³¹

Desde que en enero de 1848 James Marshall descubrió oro en la mina Sutter de las cercanías de Sacramento, el estado de California vivió uno de los movimientos migratorios más importantes de la historia americana. Los chinos atraídos, como muchos otros, por la fiebre del oro se asentaron en San Francisco y en las

²⁶ Cfr. nota 24.

²⁷ *Oakland Enquirer*, 22 de marzo, p. 2, col. 3.

²⁸ *Oakland Tribune*, 15 de marzo, p.1, col.3.

²⁹ Ma. L. Eve Armentrout, *Hometown Chinatown. The History of Oakland's Chinese Community*, New York, Garland Publishing Inc, 2000, pp. 2-15.

³⁰ La inmigración libre había durado hasta 1868, pero en 1882 se proclamó una ley federal que prohibió la inmigración china durante los siguientes 10 años, debido principalmente a los temores claramente racistas, que empezaron a extenderse por sus costumbres, su comida y las enfermedades tan diferente que padecían, y en el momento de este registro proliferan los clubes “anti-coolie” en el área de San Francisco, según Ma. L. Eve Armentrout, *op. cit.*, p. 82-90.

³¹ *The San Francisco Chronicle*, 24 de marzo, 1894, p.1, col. 2.

inmediaciones de Oakland y San José debido al buen clima de la región. Si bien es cierto que la migración a los Estados Unidos había comenzado desde el siglo XVII, son los trabajos en la construcción de los ferrocarriles —en 1865 se emplearon más de 10 mil chinos traídos directamente de su país natal—³² lo que los acerca a California, donde, “en un principio fueron vistos con buenos ojos, en virtud de los grandes beneficios que reportaba su mano de obra”.

Ya que para la década de los años 1860-1870 la superficie del oro a flor de tierra se había terminado de explotar, las grandes compañías mineras, situadas en los alrededores de las ciudades, incorporaron a sus actividades a los inmigrantes chinos, quienes al no obtener el derecho a naturalizarse, ni a ser dueños legítimos de la tierra, fueron desplazados hacia las áreas urbanas donde se encontraron mejor protegidos por las leyes. Allí, debido a los constantes conflictos con otros sectores de inmigrantes —especialmente irlandeses— dejaron de ser contratados en las fábricas, y relegados al sector de los servicios (ocupándose en restaurantes, lavanderías o el servicio doméstico) y forzados a vivir en ciertas áreas de las ciudades. Para 1870 ya se habían establecido en los actuales barrios chinos de Oakland y San Francisco y eran considerados como una minoría étnica.³³

La posibilidad de utilizar la fotografía como registro de la población nos remite a esa “entelequia primitiva”³⁴ que se ha denominado fotografía de filiación³⁵ y nos coloca ante una práctica que intenta “definir, normar y diferenciar una sociedad de composición heterogénea”, como señala Olivier Debrouse, al apuntar las connotaciones de la fotografía de presos que se realizó en nuestro país a mediados del siglo XIX.³⁶ Una fotografía en que se despliega “un inquietante universo de perfiles” y de rostros “que no pocas veces alcanzan inexpresividades radicales”;³⁷ ya lo mencionaba un diario

³² Bean Walton, *California. An Interpretative History*, New York, McGraw-Hill, 1973, p. 178.

³³ Cfr. Ma. L. Eve Armentrout, *op. cit.*, p. 3 y ss.

³⁴ Enrique Flores, “Los hombres infames” en *Luna Córnea*, Conaculta, 1997, núm. 13, p. 55.

³⁵ Helmut Gemsheim, *op. cit.*, p. 116, señala un antecedente bastante remoto de su uso cuando refiere que desde 1851 Louis Dodero había ideado el uso de pequeñas fotografías para usarse en los pasaportes o en los permisos.

³⁶ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana*, p. 44.

³⁷ Sergio Raúl Arroyo, “La identidad enjaulada” en *Luna Córnea*, Conaculta, 1997, núm. 13, p. 39.

norteamericano al advertir que los chinos eran “los sujetos más obedientes que un fotógrafo pudiera imaginar”, ya que:

[...] aunque, torpemente, ellos intentan arreglarse en la posición que les sugiere el fotógrafo, generalmente sus esfuerzos tienen resultados grotescos. Casi todos posan con las caras fijas y los ojos estáticos; intentando simular un cuadro, con el cual sería casi imposible distinguir un chino de otro. Aquellos a quienes se les han mostrado las pruebas, disfrutan del hecho como si fueran niños encantados y se someten a las hojas enrolladas cuando se las presentan. Muy pocos son los que parecen no tener prejuicios individuales para obedecer la ley, por lo que actúan más libremente y simulan algunas posturas con las que intentan dar la idea de un hombre apropiado.³⁸

De los cerca de 72 mil chinos que se encontraban viviendo en el estado de California en 1894, sólo 27,594 habían sido registrados.³⁹ Indudablemente Scott debió considerarlo un negocio prometedor.

Pero las cosas pronto se complican.

“Todo iba bien”, según el relato de uno de los diarios encargados de llevar el seguimiento del juicio, hasta que ocho meses antes, en julio de 1893, Scott se instala en San José —donde se encontraba establecida una colonia numerosa de inmigrantes chinos— y toma por socio al mencionado Hennessey “para recorrer el estado y llevar a cabo la enorme tarea del padrón fotográfico”. No bien, había comenzado el trabajo cuando la sociedad —seguramente, por inevitables contratiempos personales, que desconocemos— se disuelve y, aunque Scott le remunera sus servicios, el socio insatisfecho le denuncia y solicita su arresto, acusándolo de poseer y vender “fotografías obscenas de jóvenes chinas semidesnudas”.⁴⁰

Scott utilizaba las “horas de buen tiempo”, dice una de las notas del periódico, para fotografiar las bellezas de San José *in puris naturalibus*; “con promesas y persuasión”—sigue la nota— “atraía y convencía a niñas pequeñas (de entre 10 y 14 años) así como a mujeres de poca fortuna” para tomarles fotografías y luego inducía a

³⁸ “Los chinos en la silla fotográfica” en *San Francisco Bulletin*, 24 de marzo de 1894, p. 2, col. 4. (Traducción mía).

³⁹ *The San Francisco Chronicle*, 24 de marzo, 1894, p. 1, col. 2.

⁴⁰ *Oakland Tribune*, 16 de marzo, 1894, p. 8, col. 4 y *Oakland Enquirer*, 22 de marzo, p. 3, col. 3.

algunas a que posaran completamente desnudas"; sin embargo, a excepción de algunas pocas mujeres —puntualiza el diario— las fotos fueron tomadas "con sus rasgos más importantes encubiertos por un velo o con sus caras volteadas para que no se las pudiera identificar"; las niñas pequeñas, en cambio, "no pensaron en tomar estas precauciones, por lo que aparecen frontalmente ante la cámara".⁴¹

Vale la pena tener en mente que Oakland no era sólo la casa de las minorías étnicas sino que sus pobladores "se preciaban de tener la moralidad más elevada de cualquier otra ciudad con esas dimensiones en todo el país".⁴² No en vano la mayoría estaban conectados con organizaciones religiosas, de las cuales eran miembros activos;⁴³ por lo que no resulta extraño que el juicio de Scott se tomara como la "sombra de la caballerosidad victoriana". Con encabezados tales como "una mente perversa" o "un huevo podrido" (fig. 21), los diarios locales de la bahía intentaron alimentar la curiosidad y la gazmoñería puritana que se vivía por entonces en la Unión Americana.

SUNE, FRIDAY, MARCH
A BAD EGG.
 Winfield Scott's Operations in
 This City.
 How He Ran the Gallery at
 Market Street.
 He Was in Berkeley Since Skipping From
 San Jose.

AN EVIL MIND:
 Winfield Scott's Camera Used to
 Bad Purpose.
 Lewd Photos of Oakland Women
 and Children.
 Secrets of a Loathsome Trade He Ran
 In This City.

Fig. 21. Algunos de los encabezados de los diarios que llevaron el juicio de Scott.

⁴¹ *Oakland Tribune*, 15 de marzo, 1894, p.1, col. 3.

⁴² Beth Bagwell, *Oakland. The Story of a City*, California, Published by Presidio Press, 1982, pp. 26-54.

⁴³ Elaine-Maryse Solari, "A way of life: Prostitution in West Oakland" en Suzanne Stewart y Mary Praetzallis (ed.), *Sights and Sounds. Essays in celebration of West Oakland*, Berkeley, Department of Transportation, University of California, 1997, pp. 277-294.

Tampoco es difícil imaginar que, con las severas restricciones impuestas por Anthony Comstock —uno de los inspectores postales encargado de reforzar la ley que prohibía la circulación de correspondencia obscena y quien se dedicó a “limpiar el correo de envíos indecentes”⁴⁴ destruyendo miles de imágenes supuestamente pornográficas (para la década de 1890 había consumado más de 200 arrestos)—⁴⁵ la fotografía de desnudo se cotizara a precios elevados, y es posible que el fotógrafo decidiera explorar una nueva faceta de su profesión para prodigarse algún ingreso extra. Un negocio fácil que debió ofrecer ganancias rápidas y que, seguramente, tentó a más de un fotógrafo de la época. También es muy posible que, en un intento por mantener a flote su negocio, se asociara con personas “de oscuro nombre”, como señala otro de los diarios cuando detalla que el encargado del negocio en la ciudad,⁴⁶ permitía la entrada a “mujeres de dudosa reputación” o vedettes famosas como “Moll Traynor y sus amigas”.⁴⁷

Es muy posible que encontremos en esta postura de Scott algo similar a lo que Erika Bornay considera como una “corriente” que caracterizó las postrimerías del siglo XIX por su “inmediatez erótica”, en la que confluyeron movimientos de toda índole (anarquista, esteticista, mística, aristócrata, decadente, socialista). Una tendencia que domina la década infiltrada por las tradiciones románticas ofreciendo una interpretación peculiar de la mujer, unas veces idílica y virginal, y otras maligna y seductora. Un gusto canalizado por “oscuras pulsiones sexuales” que condujo a la búsqueda de “sensualidades y erotismos raros” ajustándose, como en el caso de Scott, al gusto por retratar niñas púberes, (piénsese por ejemplo, también, en Lewis Carroll) como una

⁴⁴ Arthur Summerfield, *U.S. Mail The Story of the United States Service*, New York, Holt Reinhardt and Wiston, Ltda., 1960, p. 138.

⁴⁵ Elaine-Maryse Solari, *op. cit.*, pp. 277-294.

⁴⁶ Aunque en los directorios telefónicos pude rastrear los numerosos cambios de dirección de su negocio, en ningún año localicé el negocio de Scott en sociedad con este personaje; en el directorio aparece el negocio de Jaycox (el socio que le adjudica la noticia del diario) desde 1891 en la esquina de 7th St. y Market y como sabemos en 1892 la dirección del negocio de Scott está registrada en la NW de 7th St. y Market; sin embargo, para 1894, el año en cuestión, Scott aparece con la dirección en el 851 de Market St. en un negocio registrado como Winfield & Co., en sociedad con F. C. Boehmer, y en este mismo año, el negocio de Jaycox aparece en el 1129 de Railroad Avenue.

⁴⁷ *Oakland Tribune*, 16 de marzo, 1894, p. 8, col.4.

consecuencia de “la nueva dimensión de la sexualidad que encarna la mujer emancipada” y que empuja a muchos hombres a “volver la mirada hacia las adolescentes e incluso a las niñas”.⁴⁸ De ello el fotógrafo ha dejado constancia en una serie con cerca de 20 fotografías de adolescentes, a las que capta bañándose en los ríos y en diferentes posturas (fotos 152 y 153).



152. W. Scott, “Sin título”, FINAH, núm. de inv. 120176.



153. W. Scott, “Sin título”, colección particular Irene Castro.

⁴⁸Erika Borray, *Las hijas de Lillith*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, pp. 102 y 142.

Mientras la ciudad se preparaba para festejar el día de San Patricio, patrono de los irlandeses, y la policía local intentaba organizar los clásicos desfiles conmemorativos, los diarios locales dan cuenta de su arresto —llevado a cabo por el alguacil Campbell, el jueves 16 de marzo en las inmediaciones de Menlo Park, donde el fotógrafo se encontraba trabajando—. ⁴⁹ “Los hechos reales del caso”, anota uno de los diarios, fueron presentados ante la Corte de Justicia de la ciudad de San José, donde el defensor de oficio H.S. Aldrich, obtiene el fallo de exoneración y Scott es puesto en libertad “sin exhibir ninguna fianza”. Al parecer —según informa el mismo diario— el fotógrafo fue víctima de una “venganza” por parte de su antiguo socio, “despechado por no poder participar de las ganancias de tan lucrativo negocio”. Ya que se demostró que Scott no tenía en su poder ninguna fotografía, “quedó en duda de si quien las poseía era el mismo demandante”. ⁵⁰

Puesto que Scott quedó en libertad hasta el 22 de marzo, debió faltar a la audiencia a la que había sido citado para atestiguar en el famoso juicio de Louis Matheny que debía celebrarse el día 20 —un caso que pasó al Gran Jurado en 1894, por haber dado muerte a un policía, del cual obtuvimos el citatorio con el requerimiento para Scott— (Anexo 18) y curiosamente del que él mismo había tomado las fotografías del “ladrón muerto en la morgue así como de las heridas de Matheny”. Ésta —a decir de los diarios— fue una de las tantas actividades que desarrolló nuestro fotógrafo y, probablemente hayan valido para su defensa, ya que colaboraba de antiguo con la policía en los casos de asesinatos, tomando fotografías en las cárceles del condado, ⁵¹ registrando a los personajes de la justicia y practicando algo semejante a lo que hoy podríamos catalogar como fotografía de tipo “forense” ya que, también, hacía uso del

⁴⁹ Para darle seguimiento al juicio intentamos recurrir a los archivos de la policía y de la Corte Suprema de Justicia del Condado de Alameda, pero como el juicio fue considerado “un delito menor” ni siquiera se archivó; de hecho, es muy probable que aunque se hubiera conservado, “el gran incendio” de principios del siglo lo hubiera destruido, como nos informaron que le ocurrió a casi todos los archivos anteriores a 1906.

⁵⁰ *Oakland Tribune*, 22 de marzo, p. 3, col. 3.

⁵¹ *The San Francisco Chronicle*, 17 de marzo, 1894, p. 3, col. 2.

medio para registrar las evidencias de los crímenes o las agresiones físicas de los inculpados; una fotografía que, como reseña uno de los diarios nacionales:

[...] puede ayudar mucho a la investigación criminal. Una de las principales ventajas de la cámara en lo referente al descubrimiento de un crimen, consiste en permitir la conservación permanente de detalles temporales, como manchas de sangre y huellas de manos y pies. La cámara fotográfica no registra solamente las manchas de sangre visibles, sino también las invisibles, y si se ha tratado de borrarlas, la fotografía lo revela.⁵²

Pese a todo, el fotógrafo mudó su establecimiento de ciudad.⁵³ En el registro del padrón electoral de 1894 (Anexo 8) aparece viviendo temporalmente con su madre en la ciudad de Berkeley, por lo menos hasta marzo de 1895 cuando ella contrae matrimonio (en terceras nupcias) con Luis Casa Bell, donde también dio de alta un pequeño estudio bajo la razón social de *Winfield Artist*.⁵⁴ Todo invita a pensar que la práctica profesional desarrollada por Scott en los Estados Unidos, lo circunscribe a un momento en el cual los fotógrafos despliegan sus actividades con un acento marcadamente empresarial, lo que no se contrapone, por cierto, para descubrir en algunos casos un afán estético. De manera similar a los fotógrafos de prensa, que les sucedieron en décadas posteriores, la mayoría de los fotógrafos del siglo XIX no fueron “propiamente artistas sino tan sólo fotógrafos que se estaban ganando la vida”, como lo señalara en su artículo George Leighton.⁵⁵

Más allá de cualquier especulación o de la precipitación de un juicio valorativo acerca del proceso legal que vivió en su país —ya que es imposible determinar si las fotografías en realidad tuvieron una orientación pornográfica o si existió en ellas, alguna

⁵² *El Mundo Ilustrado*, 20 de octubre de 1912, p. 23.

⁵³ Según una nota de los diarios citados, Scott ya se había mudado a Berkeley, debido a que el local de la calle Market, situado al lado de la frutería, tuvo que desalojarse debido a la construcción de un nuevo edificio.

⁵⁴ En el padrón electoral de este año, Scott tiene su domicilio registrado en la 5th St., de Berkeley, pero en el directorio comercial de esta ciudad, (en el mismo año), aparece viviendo en el 1412 de la 8th St.; esto probablemente se deba a los tiempos en que se recababa la información, ya que por lo que pudimos averiguar, los avisos clasificados de los directorios debían enviarse en el mes de abril del año anterior a su publicación, en tanto que los censos de votantes se realizaban durante la primavera y el verano del año en que se realizaban los registros.

⁵⁵ George Leighton, “Historia fotográfica de la revolución mexicana” en Anita Brenner, *La revolución en blanco y negro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 288.

vena estética puesto que los negativos no se conservaron— queda la opinión final de los diarios que advierten sobre la honradez del fotógrafo. Me doy por satisfecha con señalar el incidente, ya que a mi juicio, ésta es una de las causas que lo impulsan a trasladarse a nuestro país.

La convulsión de su vida y el juicio que vivió en los Estados Unidos dirigen sus pasos hacia un lugar sosegado y pacífico donde establecer un nuevo diálogo con la vida y consigo mismo. Bien es cierto que en Oakland Scott estableció las bases estéticas necesarias para su posterior evolución como fotógrafo, pero es en México, al descubrir un entorno plagado con enormes sugerencias creativas —un “paraíso idílico” en el cual le fue posible imaginar un nuevo destino para reparar “los daños provocados por los artificios de la civilización”— que se le revelan cargadas de símbolos por su asociación con la naturaleza. Una sociedad “primigenia y dorada” que le brindará una fuente inagotable a su imaginación...

El complejo mosaico cultural que fue descubriendo en nuestro país —una novedad exótica para su cultura enraizada en la tradición de los valores europeos— pronto se le revela policromo y dispar. En esta marcada diferencia encuentra el motivo de su fascinación que lo impulsa a viajar en el tiempo y en el espacio para entender sus posibles correspondencias, a emprender una aventura, que en su exilio, lo renueva y le permite revisar sus experiencias, alejadas de la “prisión racionalista” que le impone el mundo moderno, y con la cual su obra se verá



154. W. Scott, “Sin título”, FINALL, núm. de inv. 120026.

enriquecida por una nota de sensualidad y erotismo, especialmente evidente en la serie de 223 fotografías de mujeres que resguarda el Fondo Culhuacán de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (foto 154).

Atendiendo a una práctica que, como ya he señalado invadió las representaciones decimonónicas de finales del siglo, caracterizándolo “[...] con una extraordinaria panfeminización del arte”, sus retratos de mujeres ponen de relieve, por un lado, la combinación de elementos de la tradición orientalista —tan en boga entre algunos artistas de las vanguardias europeas—⁵⁶ con la estética propuesta por las representaciones románticas, del otro. Una peculiar interpretación de la imagen femenina que “dará forma y palabra en la iconoesfera europea a través de las artes y las letras” convirtiendo a la representación de la mujer “[...] en un tópico baladí, un cliché banal, de aquel “eterno enigma” en el que “los hombres proyectaron sus utopías eróticas”.⁵⁷ En su propia búsqueda de un prototipo de mujer, Scott recreará una belleza idealizada enmarcada por un elogio al primitivismo; porque él elige representar a la mujer-virgen —contraimagen de la mujer fatal— que, aunque portadora de una especie de inocencia, no deja de rezumar “las fantasías de la mitología erótica masculina.”⁵⁸

El “orientalismo” —en tanto que concepción decimonónica de las “otras” culturas— es una invención occidental (a decir de Edward Said),⁵⁸ que impregnó las representaciones plásticas del fin del siglo con el encanto de la ensoñación fantástica, del hechizo poético que con un suave elixir de ingenuidad y sensualidad, promovió una visión más cercana a los sentidos. Leyendas y cuentos de las mil y una noches que adquieren su verdadera dimensión con el romanticismo, cuando lo oriental reemplaza, con sus historias, al imaginario occidental.

⁵⁶ Especialmente artistas franceses como Delacroix, Ingres, Horace Vernet, Decamps, Jean-Léon Gérôme, y posteriormente Rodin (que se enamoró de una bailarina japonesa), así como algunos exponentes del grupo de los impresionistas, Monet, Van Gogh, Pissarro y Degas, quienes mostraron un especial interés por los temas de tipo oriental, y posteriormente, Matisse y otros artistas relacionados con el simbolismo (Flaubert, Nerval, Zola o Baudelaire, sólo por citar algunos).

⁵⁷ Erika Bomay, *op. cit.*, p. 17 y ss.

⁵⁸ Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books Editions, 1979, p. 1.

A. pesar de que la dicotomía entre oriente y occidente es una historia añeja, el asunto forma parte de la agenda ideológica del siglo XIX debido a la expansión de tipo colonialista de los grupos de poder que intentaban conformar un mapa mundial a sus necesidades. Oriente —el lugar de las grandes riquezas y las viejas colonias— estructura una quimera portadora de historia, en la medida que el Occidente se ha afirmado por oposición a ella; “se revela a sí mismo y obtiene su propia identidad cultural”.⁵⁹ Una especie de mito fundacional de la cultura que, a partir de una ideología del territorio,⁶⁰ establece una diferencia de culturas,⁶¹ porque se imagina como:

[Es] la partición horizontal del mundo, la división de la tierra en la media noche del sol. Es un punto de referencia, separación horizontal: este-oeste, Oriente-Occidente, sombra y luz. En esa inmensa distribución, los hombres de aquí no son los mismos de los de allí; tampoco la tierra es la misma, fértil aquí, árida allí. Tampoco el espíritu es el mismo: revelación aquí, ignorancia del verdadero Dios allí. A medida que se desarrolla, el mito orgánico conquistará a los propios elementos, es decir, los dominará. El Océano, rodeado de dos continentes, el viejo y el nuevo, extenderá el Occidente —que sólo era entonces tierra firme— hasta el agua. Por lo demás, por ese lado —por ese lado del horizonte— el Occidente por poco iba a sorprender al Oriente.⁶²

Oriente se revela como el espacio en el cual el hombre “occidental” percibe su sombra; la que le advierte sobre su alteridad. Los “otros”, desde esta postura se han concebido y tratado, a partir de consideraciones distintas y aun contradictorias. Por una parte el artista romántico del siglo XIX, convierte el concepto en una promesa que a manera de hilo conductor le permite dar rienda suelta a su imaginación, invitándolo a volver sus ojos, en su anhelo de originalidad, hacia motivos diferentes y nuevos que le sirvan de inspiración. Lo diferente se percibe como “lo exótico” estableciendo filiaciones con una mirada que compara a los otros para reconocerse así mismo; una relación de poder que interpretó a las culturas ajenas con una mezcla de seducción y

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Gérard Mairet en “La ideología de occidente: significación de un mito” en Francois Chatelet, *Historia de las ideologías. De la iglesia al estado* (del siglo IX al XVII), tomo II, México, Premia Editora de Libros, 1980, pp. 11-24.

⁶¹ No hay que olvidar que en esta época llegan a Europa las estampas japonesas y que, especialmente por Exposiciones Internacionales, como la de 1867, el público empieza a familiarizarse con su cultura y a los artistas de la época le resulta enormemente atractiva.

⁶² Gérard Mairet, “La ideología de occidente”, *op. cit.*, p. 12.

repulsión; pueblos extraños, a la vez temidos y deseados, que fascinaron por su diferencia.

La admiración por lo exótico y lo primitivo, asociada al entorno mexicano, dirige la imaginación de nuestro fotógrafo hacia una confirmación que percibió más allá de las cosas familiares y que le permitió erguirse sobre la rutina mortal de la costumbre,



155. W. Scott, "Sin título", colección
Propiedad Artística y Literaria del AGEN

idealización en un momento específico de la sociedad, sino porque ellas representan las expectativas acerca de lo étnico que la generación de entre siglos demandaba; una manera de concebir a las culturas ajenas para servir a las necesidades del comercio y la industria, como se aprecia,

brindándole la posibilidad de concebir una serie de imágenes, caracterizadas porque la atmósfera y la ambientación son perfectamente apropiadas a los personajes. Scott elige a sus modelos dentro de la clase sencilla del campo, convirtiendo a la mujer en una especie de encarnación ideal: virtuosa, bella y silenciosa. Mujer- naturaleza, binomio que promueve una serie de asociaciones con el origen de la vida, la madre naturaleza, la mujer madre. Una mezcla de ideas primigenias con ideales bíblicos; una Eva primitiva que seguramente habitó en sus sueños (foto 155).

Bien es cierto que las mujeres que creó responden a arquetipos, no solamente por su



156. W. Scott, *Selling Tortillas*, FINAH, núm. de inv. 120183.

principalmente, en los títulos que utilizó —*bella tehuana, sirvienta india, Selling Tortillas o Our Doll Rags*— en los que, como señala Patricia Albers “los sujetos se identifican únicamente por referencias típicas”⁶³ (foto 156). Miembro de una profesión que nos legó sus testimonios y que, consciente o inconscientemente, fue transmisor de las herencias culturales que estaban en boga en la época, Scott nos presenta una enorme variedad de rostros femeninos, mujeres solas o en parejas, tomadas en exteriores y algunas veces, al interior de un estudio, empleando accesorios del entorno como si formarían parte del paisaje, mismo que al ser utilizado como un elemento más del exotismo de su vivencia, le sirve para establecer el fondo de la composición.

Escenarios naturales captados *in situ* que le otorgan a la representación un mayor realismo dotándola de verosimilitud; una plataforma a partir de la cual comienza a elaborarse un discurso fotográfico que incursiona en la atmósfera de la escena y le



157. W. Scott, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

158. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro, publicada con el título *A Mexican Well*, MM, agosto, 1902



confiere a la cotidianidad del medio rural el papel de protagonista del cuadro. En tanto

⁶³ Patricia Albers, "Symbol, Souvenir and Sentiments. Postcard Imagery of Plain Indians, 1898-1918" en Christraud M. Geary y Virginia-Lee Webb (ed.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1998, p. 69.

que entorno que rodea a la modelo, el paisaje enriquece la imagen porque se asocia con su propio mundo y le otorga identidad, a la vez que le confiere valores iconográficos a su fotografía (foto 157). Con una incipiente voluntad por documentar los espacios vitales (foto 158) —partes del mundo femenino, con sus decorados típicos: macetas llenas de flores, repisas con adornos, paredes cubiertas con tiestos de los que cuelgan amorosamente las plantas— nos presenta el ambiente en el cual transcurre la vida de estas sencillas pero hermosas mujeres, que desde los tiempos de Sartorius sedujeran los ojos extranjeros, como se confirma en el siguiente párrafo:

Las indias cuyo atuendo blanco, casi griego en sus líneas y sencillez, deja el cuerpo libre y gracioso como esculpido por un artista, se ven tan encantadoras como la propia Nausikaa. El brazo hermosamente torneado está descubierto desde el hombro, la pequeña mano lleva un abanico de plumas y, trenzada en el pelo, la flor preferida del indio: la blanca "Xacalaxuchitl". Al sonreírse, muestra dientes como perlas y en sus grandes ojos negros hay el fuego del sol del sur. Estas figuras que deleitarían el ojo de un pintor sólo se encuentran entre las jóvenes.⁶⁴



59. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

Tanto la modelo como el entorno aparecen empleados con extraordinaria sencillez; la mujer realizando el trabajo diario (cortando mangos, recogiendo café o con las canastas llenas de frutas), tranquilas y recatadas en medio de huertas frondosas, o en jardines de los que brotan los claveles, los geranios o las miosotis, que el fotógrafo utiliza para establecer una sensación de unidad (foto 159). El registro de la vida cotidiana le ofrece la oportunidad de resaltar el pintoresquismo de un imaginario rural; escenas complacientes con las que el fotógrafo recrea un mito amoroso: la mujer ideal bañada por el sol del trópico y su clima luminoso; una presencia que seduce en su ingenuidad y en su inocencia con una corriente de simpatía que

⁶⁴ Carl Sartorius, *México y los mexicanos*, p. 39.

se manifiesta y se presenta bajo los aspectos más diversos: primitiva, virtuosa, sin mácula. La mujer natural por excelencia, como la más central de las pasiones y por encima de cualquier otra —especialmente de la de la metrópoli, a la que ignora y no le dedica ni una sola fotografía—. La mujer del campo que le ayuda a “restablecer contacto con sus propias emociones”⁶⁵ (foto 160), con el olor a la tierra, con la humedad de la ropa o el peso de las semillas (foto 161).

Él únicamente se encargará de tomarla como arquetipo étnico y la interpretará según sus modelos de exotismo, pues aunque es portador de una visión que contempla al “otro” y que advierte la diferencia de sus costumbres, también es cierto que se fascina con la magia de su vida cotidiana y recoge el material como si fuera un documento, para realizar un testimonio visual de esa realidad que reconoció en su singularidad (foto 162). Iconográficamente Scott nos presenta la vida diaria de las mujeres del campo haciéndonos testigos del deleite que experimentó al observarlas bañarse en el río, lavar la ropa o simplemente retozar; escenas que le resultaron atractivas porque respiraban vida por todas partes, una vida completamente natural y exenta de afectaciones superficiales, dejándonos la “apariencia de su participación”⁶⁶ (foto 163).

Escenarios idílicos que le ayudan a dar rienda suelta a su imaginación, porque — como apunta Berger— “la visión personal que tiene el pintor de la mujer concreta que está tomando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador; su visión lo vincula a la mujer con tal fuerza que se hacen inseparables”⁶⁷. Scott se acercó a las mujeres del campo apresando un momento de sus vidas, que él convierte en un instante de validez universal, al destacar virtudes domésticas y situaciones que le ayudan a evocar los lazos de solidaridad que mantienen con el resto de la comunidad. Aproximaciones a la naturaleza femenina de la que emana una sensación de sosiego, como una especie de culto al paisaje mexicano (foto 164). Con referencias muy claras evoca los arcos de los portales de una ciudad, las ruinas de Mitla, e incluso indica el

⁶⁵ Flora Davis, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 18.

⁶⁶ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁷ John Berger, *Modos de ver*, p. 67.



W. SCOTT, "Sin título", Colección particular Irene Castro, No. 1461, M.F. 8-10 CR. M. 4-1-10

161. W. Scott, *Buying Potatoes*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad

160. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.



162. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

lugar de la fotografía, como en la pequeña serie de jóvenes vendedoras que registra en una huerta y que él simplemente titula, *Córdoba* (fotos 165 y 166).

La acuciosa lente de la cámara de Scott se detiene para mostrarnos jóvenes ataviadas con sus tradicionales atuendos, que como emblema de su clase les brinda carácter e identidad (foto 167). Sin ambages ni artificios— a diferencia de las ciudadinas ataviadas con sus incómodísimas y enormes faldas, sus miriñaques, crinolinas y sus pufos, tan similares en todas las ciudades— sus vestimentas ordinarias son llevadas con bastante dignidad y destacan por la sencillez de los arreglos y la humildad de los materiales: telas de percal y algodón que alcanzan a brillar por su blancura; faldas anchas y largas cabelleras, unas veces trenzadas, otras arregladas en un agradable enredo y a veces, los pies descalzos (fotos 168 y 169), accesorios que el fotógrafo hace lucir para revelar la personalidad de sus modelos, pero sin asociarla con una idea particular sino a partir de sus propios elementos— la canasta, el cántaro, la guitarra, o los animales domésticos que ellas cuidan —(foto 170) y que manifiestan, dicho sea de paso, la economía de medios de que dispuso para resolver sus tomas.

Algunas veces en su interpretación ritualiza a la mujer, utilizando los cántaros para relacionar sus virtudes con el toque protestante y americanista de la iglesia Congregacional a la que pertenecía.⁶⁸ La representación, tan frecuente y reiterada en innumerables poses y decorados de mujeres llevándolos sobre la cabeza para recoger agua de los pozos, es un claro ejemplo de su intento por reproducir ciertos arquetipos o clichés derivados de motivos bíblicos; metáforas que se apoyan en algunos de los títulos con que la revista las publicó —*Mexican Rebeccas*, o *Two Little Rebeccas From School*, por

⁶⁸ Una secta protestante que tuvo sus orígenes mezclados con los del puritanismo, pero que profesa la autonomía y la independencia con respecto de las iglesias, sustrayéndolas a toda jerarquía y afirmando que cada una de ellas tiene a Cristo por inmediata y única cabeza.



163. W. Scott, "Sin título",
colección particular Irene Castro



164. W.
Scott, "Sin
título",
FINAH, núm.
de inv.
459554.



165. W. Scott, *Carloba*, FINAH, núm. de
inv. 120483.

166. W. Scott, *Carloba*, FINAH, núm. de
inv. 120484.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



167. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.



168. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.



169. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



170. W. Scott, "Sin título",
colección particular Irene Castro.



172. W.
Scott, "Sin
título",
colección
particular
Irene Castro.



171. W.
Scott, *Mexican
Rebeas*, MM,
febrero, 1900.

ejemplo— con una evidente insinuación a la alegoría de Rebeca, la mujer que le fuera elegida por esposa a Isaac, el hijo de Abraham⁶⁹ (foto 171).

Si bien sus imágenes no encajan perfectamente dentro del género del retrato clásico, se reconoce el manejo profuso del medio: trabaja con las mujeres como un fotógrafo en el estudio pero evitando las poses rígidas o teatralizadas, y ellas se abandonan a su interpretación (foto 172). En oposición a aquélla, esta es una fotografía que hace un registro de las personas con una ausencia casi total de formalismos. A pesar de que organiza sus composiciones a partir del eje central ocupado por la modelo, rompe con la simetría y la sensación de inmovilidad al disponer los demás elementos de



173. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459661.



174. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120365.

⁶⁹ En *Los mitos hebreos*, Robert Graves y Raphael Patai describen el encuentro de Rebeca con Eliezer, siervo de Abraham, quien debía elegirle esposa a su hijo Isaac y que para hacerlo, le pide al cielo una señal que le permita reconocerla en medio de tantas mujeres que iban por agua, por lo que se impone probar su generosidad; la elegida

la escena logrando perspectivas más naturales y una sensación de equilibrio (foto 173). Algunas veces se desplaza lateralmente añadiendo un efecto de profundidad que se ve reforzado por la disposición de los personajes y los ángulos que escoge, provocando una sensación de armonía, entre la forma el contenido de la imagen (foto 174).

Nada tiene pues de extraño que imaginemos al fotógrafo hablándoles sugerentemente para despertar en estas mujeres su encanto natural. Es obvio que dispuso la pose de sus modelos y, probablemente, con palabras sugestivas o haciendo uso de su característico sentido del humor, lograra que ellas se ofrecieran a su interpretación y dejaran aflorar algunas de las cualidades de su carácter. Sus retratos le otorgan a sus modelos una sensación de singular frescura intentando atrapar ese "objeto fundamental del arte que es la belleza" para engendrar emociones estéticas, pues de lo contrario —como señala unos de los periódicos locales del momento— el fotógrafo será "cuanto se quiera, santo, sabio, filósofo, ateo, pero no será artista, ni literato ni poeta"⁷⁰ (foto 175). Confianza y simpatía invaden los rostros alegres y francos con que se muestran sus modelos, imponiendo a la escena su propia expresividad; una especie de pacto en el cual la mujer se abandona a su interpretación y se entrega a él, en un acto de buena voluntad, en una especie de juego (foto 176). Tal vez porque muchas de ellas son mujeres conocidas que simplemente se prestan a su interpretación.

La mujer gana presencia en sus fotos porque la representa en su esencia femenina revelándonos su visión creativa; la del hombre que descubre con su mirada a la mujer y que nos remite a la idea básica de que, a fin de cuentas, lo que subyace en la vida es la relación carnal entre hombre y mujer. Ya lo apuntaba Berger cuando mencionaba que:

como esposa fue la única mujer que le dio de beber el agua que había sacado del pozo en un cántaro a él y a sus camellos, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 226-234.

⁷⁰ *El Mundo Ilustrado*, 22 de noviembre de 1903, p. 2.

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente a lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.⁷¹



175. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.



176. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

⁷¹ John Berger, *Modos de ver*, p. 74.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La mirada afectuosa y tierna con que Scott registra a sus modelos, delata afinidades y coincidencias con el pintor Salomón Hegi, y es muy posible que en su obra encontrara motivos de inspiración para recrear escenas bucólicas; temas prestados de la vida misma y de la naturaleza, con los que intenta captar la magia que emana de la existencia diaria. La mirada de Hegi “el ilustrador de la vida de la ciudad de México a mediados del siglo XIX”—a decir de Xavier Moysén—⁷² prestó atención a ciertas



177. W. Scott, *Reciprocity in Mexico*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

177. W. Scott, *Reciprocity in Mexico*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

escenas y costumbres de los pobres de la ciudad; temas que atrajeron también el interés de Scott, acaso porque tuvo a la mano algunas de las representaciones del suizo, como las mujeres lavando en el canal de Chalco o “El piojito” (foto 177). Es evidente que la transferencia de temas pictóricos constituyó una fuente iconográfica para su obra—las mujeres sentadas, cosiendo o leyendo, revelan las posturas con que la representación pictórica pretendió sugerir un estado de ensoñación o de apacible abstracción— que él asimiló y que probablemente influyeron en su imaginario visual para realizar fotografías más evocadoras.

⁷² Xavier Moysén, “Un pintor suizo en México” en Mario de la Torre (ed.), *Johann Salomón Hegi. Hegi. La vida en la ciudad de México (1849-1858)*, México, Bancreser, 1989, p. 29.

Es el asunto de la magia condiana, como tema a representar, lo que acerca al pintor con el fotógrafo. De pronto la razón se centra en una imagen y ella revela el encanto de la vida diaria representado por la mujer y simbolizado en la carga de erotismo con que el artista la representó; deseo no buscado en el cuerpo de la mujer sino en la imagen que ella proyecta. Su cámara se enfoca en la postura y el rostro de sus modelos y capta el instante en que esboza una sonrisa, un gesto suspendido en el tiempo que nos habla de la selección que llevó a cabo el fotógrafo para elegir la expresión ideal dentro de todo el conjunto; una sonrisa amable que delata la complicidad de la mujer y que él nos la descubre en su mejor semblanza. El rostro sonriente y la mirada limpia que exhiben ante nosotros la mayoría de las mujeres, termina por caracterizar una serie de valores comunes de la época: la modestia, la gracia, la discreción y la prudencia.

Un testimonio iconográfico que se acerca en mucho a la tesis que propone Berger, cuando señala que “su presencia [de la mujer] es tan intrínseca que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de olor o de aureola”. Su presencia se manifiesta en sus gestos, opiniones, expresiones, ropas, alrededores elegidos; en realidad, “todo lo que ella puede hacer es una contribución a su presencia” porque:

[...] los hombres actúan y las mujeres aparecen: los hombres miran a las mujeres; las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas y esto determina la relación con ellas mismas: el supervisor que lleva a la mujer dentro de sí es masculino, mientras que la supervisada es femenina; de este modo ella se convierte a sí misma en un objeto y particularmente en un objeto visual, en una visión.⁷³

⁷³ John Berger, *Modos de ver*, p. 55.

Las mujeres que nos presenta Scott se saben apreciadas, "vistas" de una manera que, seguramente, les despertó el deseo de mostrarse; porque pudieron verse a través de los ojos del fotógrafo —no en vano la fotografía es el espejo donde las personas reflejan lo que quisieran ser—. En sus retratos, ellas miran directamente a la cámara, en una actitud que gana informalidad e inmediatez en la toma, estableciendo contacto visual con nuestros ojos de espectador. Encontrarnos con su propia mirada es iniciar una comunicación con ellas, escuchar su propia voz y descubrir su rostro transparentando sus emociones; un contacto visual que nos hace "real y directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano, con conciencia e intenciones propias"⁷⁴ y que hacen palpable el intercambio, básico y sensible, que existió entre el fotógrafo y la modelo. No en vano, como menciona Flora Davis, "la naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado"⁷⁵ (foto 178).



178. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

Un diálogo, que además de producir un efecto dinámico por las posibles correspondencias que establecemos entre su situación y la nuestra, actúa como delimitador del tiempo. Sus modelos —como por arte de magia— emanan la frescura y

⁷⁴ Flora Davis, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁵ Flora Davis, *op. cit.*, p. 126.

espontaneidad propias de la existencia cotidiana y conservan la belleza y la transparencia del mundo mítico e immaculado de las sociedades primitivas; un mundo que irá tomando mayor presencia en las fotos de Scott a medida que él se va integrando al país y va estableciendo vínculos personales con estas mujeres⁷⁶ (foto 179). La



179. W. Scott, *La petateña*, MM, octubre, 1901.

sencillez que caracteriza el trabajo del fotógrafo, seguramente fue la 'carta' de presentación que le permitió introducirse en las comunidades abriéndole las puertas de los hogares para penetrar en sus casas como alguien cercano y familiar con quien compartir la intimidad de sus vidas, permitiéndole al fotógrafo llevar su cámara hasta el interior de las viviendas e incluso hasta el patio de atrás. Allí tomó traspatios con cacharros y animales, las mujeres meciendo en la cuna a sus hijos y las cocinas con algunos utensilios de uso cotidiano (foto 180).

Es evidente que la fotografía fue para él un pretexto para conocer el país y acercarse a la gente (foto 181). Su deseo por retratar mujeres le brindó excelentes

⁷⁶ Algo muy evidente en sus retratos, en los que aparecen las mismas modelos en diferentes ambientes y con otros personajes, atestigüando la relación interpersonal que existió entre fotógrafo y modelo, como por ejemplo en el caso de la serie de la joven en el río, que resultó ser la nana de su hija.

oportunidades para realizar encuentros inesperados que él disfrutó al poder montar en un instante fugaz y que nos describe con un marcado acento pictorialista. Es muy



180. W. Scott, *Mexican Filler*, MM, octubre, 1900.



181. W. Scott, *An Aztec Face Seen Through the Cacti*, MM, 1904.

probable que Scott haya encontrado inspiración, también, en algunos temas o tratamientos que, al estilo de estos fotografías de las últimas décadas del siglo XIX, buscaron “recursos técnicos y operativos, para desarrollar fantasías que le parecían vedadas”⁷⁷ y, que a partir de ellas, recreara escenas de la vida campestre, sugestivas y anecdóticas, pero sobre todo, tomadas del natural.⁷⁸ En un intento por reaccionar contra “la trivialidad estética que habían impuesto los progresos de la fotografía técnica y científica y sobre todo la nueva masa ingente de fotoaficionados”,⁷⁹ nuestro fotógrafo

⁷⁷ Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, p. 57.

⁷⁸ Como el caso de uno de los célebres montajes del fotógrafo inglés, Henry Peach Robinson, titulado *Paseando*; una copia combinada que representa una escena pastoril con dos muchachas campesinas —que han posado previamente en el estudio— rodeadas por un rebaño de ovejas, en medio de una campiña típica.

⁷⁹ Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, p. 57.

evoca, como ellos, el tema pastoril —de por sí, con una carga emotiva propia— al presentarnos una hermosa escena de sabroso sabor local, en la cual una risueña pastora posa ante su cámara al lado de dos ovejas regalonas que parecen acariciarla. Una preciosa estampa de época en la que debemos suponer el signo de los tiempos. La toma, fundada en la idea de circunstancias un tanto casuales, es sinónimo de la avidez por la observación inmediata tan frecuente en la fotografía de instantáneas (foto 182).



182. W. Scott, "Sin título", tomada de F. Montellano, 1994, p. 187.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Algunos son retratos informales que exploran, con agudo sentido de la observación, las potencialidades estéticas de su cámara y nos confirman que el



183. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

fotógrafo no siempre estuvo presionado por situaciones económicas, por lo que pudo examinar con más libertad a sus modelos (foto 183). Tal es el caso de la escena captada por su lente al momento que una hermosa joven está saliendo del agua. Con la falda recogida por arriba de las rodillas y dejando al descubierto sus bien torneadas piernas color de canela, el retrato es una prueba de la intención del fotógrafo por satisfacer su

sed de captar "la belleza absoluta" atendiendo así, a uno de los ideales estéticos de la época, que concebía como "un crimen del artista, no producir emoción estética"⁸⁰ (foto 184); una imagen que resume a su vez, una nota inequívoca de sensualidad, porque como señala Debroise:

[...] el exotismo es, también una manera de ver, de comprender el mundo, no con indiferencia sino con sensualidad. Por ello, el exotismo subraya caracteres sexuales que no son siempre literales y obvios [...] sino que, subtexto de ciertas valoraciones, marcan numerosas tentativas literales, musicales o visuales de representar el mundo. Exotismo/erotismo se confunden muchas veces, y confunden también al espectador que percibe difusamente la mezcla genérica.⁸¹



184. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 459662

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁸⁰ *El Mundo Ilustrado*, 22 de noviembre de 1903, p. 2.

⁸¹ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 102.

Los encuentros fortuitos de que fue testigo nuestro fotógrafo pueden clasificarse en una serie que él mismo tituló *Roadway Scenes*, en las que parece que todo sucede de manera accidental; hallazgos afortunados, porque insinúan que la imagen lo ha encontrado a él también. Su cámara sorprende a diferentes jóvenes en muy diversas actividades: cuidando sus rebaños, caminando hacia el pueblo, sacando agua del pozo, pelando cocos, cargando la leña para el fuego del hogar o simplemente descansando al lado de unos magueyes. Una viva declaración de que la mujer capturó su ojo. Por ello la revela con su belleza inalterada, en toda su naturalidad, poniendo en evidencia lo que Newhall ha dado en llamar “la cualidad psicológica de la fotografía”⁸² que invita a recrear sus historias; una cualidad que sólo ella puede transmitir “con más vigor que ninguna otra elaboración de imágenes” (foto 185).



185. W. Scott, *Husking Day in the Tropics*, MM, septiembre, 1906

⁸² Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 94.

Numerosas presencias femeninas quedaron registradas por el lente de su cámara dejando constancia del encanto y la gracia⁸³ que le brindó la casualidad al mostrarnos la apariencia de sus modelos en el momento mismo del encuentro. Acciones tomadas al disparar la cámara, como dejándola libre, sin pensar ni planear la toma, sino solamente incluyendo lo que la vida le fue presentado. Tal es el caso de las dos jóvenes tehuáñias sorprendidas en medio de un paraje desértico (foto 186).



186. W. Scott, "Sin título", colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

Las dos solitarias figuras sobresalen por el brillo blanquísimo de sus huipiles, de encaje blanco, que destacan sobre un fondo yermo, que por toda vegetación sólo

⁸³ Anticipándose a una característica de la pintura de los años del llamado renacimiento mexicano que "aborda su tema con simpatía humanista e individualización de los personajes" y que ha sido señalada por Karen Cordero en su artículo "La construcción de una arte mexicano moderno (1910-1940)", en James Oles, *South of the Border, Mexico in the American Imagination, 1914-1947*, Washington and London, Smithsonian Institute Press, 1993, p. 14.

presenta unos cuantos mezquites y unas yucas. Sin duda nos encontramos ante el incipiente momento de la codificación del lenguaje de la instantánea; del desarrollo de la observación inmediata y de la puesta en escena del instante fugaz que exhibe a la mujer en “el momento impreciso de la instantaneidad”⁸⁴ que siempre encierra un atractivo casi mágico que Newhall ha destacado como “la creencia fundamental en la autenticidad de las fotografías, que explica porqué son tan melancólicas las imágenes de quienes ya no viven”⁸⁵ (foto 187).



187. W. Scott, “Sin título”, colección particular Irene Castro.

⁸⁴ Una escena que con todas sus limitaciones nos evoca la imagen tan contemporánea realizada por Graciela Iturbide “El ángel del desierto”, en que una mujer yuqui corre por el paisaje desértico con una grabadora en sus manos sin percatarse de la presencia de la cámara.

⁸⁵ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 94.



188. W
Scott, "Sin
título",
colección
particular
Irene
Castro

Aunque los datos de la historia no existen, los elementos del entorno y la propia figura se conjugan para ir más allá de la simple puesta en escena; es un momento aislado que no degrada la anécdota. La vista acaricia con coquetería a estas mujeres y se rinde ante el poder de sus seductoras presencias. El fotógrafo ha elegido situaciones concretas y momentos de sus vidas condensados (foto 188); pero desprovistos de antecedentes; sin embargo, se descubre un leve aire de naturalidad que induce a la

narración y que construye un tiempo lineal — ¿dónde estaban y a dónde se dirigen estas mujeres?— que no se queda en la mera descripción de sus personajes, sino que nos alienta a inventarles una historia, a recrear una fábula. Todo se acomoda en su contexto: nos encontramos en un mundo natural y transparente. La apariencia es deliciosa, ninguna domesticidad quebranta el hogar campesino, solidario en el reino de lo agrícola, de la lucha por la subsistencia diaria, haciendo gala de una cualidad, que años más tarde Cartier Bresson convertiría en una máxima para los fotógrafos de la calle, al postular que con “guante de seda y ojo de lince”, se pueden atrapar momentos memorables de la vida; una temática que, poco a poco, fue volviéndose la especialidad de nuestro fotógrafo.

Fiel a la tradición con que se había iniciado en los Estados Unidos, Scott recurre en ocasiones a estudios alquilados (o tal vez prestados) de la provincia mexicana, para realizar una serie de retratos en los que intenta agotar las posibilidades expresivas de sus modelos destacando algunos aspectos de su vida que él reinterpreta y refiere a la magia del incidente anecdótico, cargando de metáforas la composición y atendiendo a las posibilidades del medio. Como buen romántico, teatraliza algunas de sus modelos; los cuerpos y las poses delatan la complicidad con las maneras del fotógrafo; con su trabajo desde “atrás”. Imágenes “artificialmente posadas”, que recrea mediante la combinación de su imaginación con situaciones expresivas, provocando una extraña mezcla entre emoción y afirmación. Las mujeres aparecen ante un fondo neutro, sosteniendo algún elemento que indica las relaciones que mantienen con el mundo (un cántaro, una mandolina, algunas cestas), una interpretación en la que subyace, también, la de su propia persona. Es obvio que permanecieron dóciles a su interpretación, pero sorprende que siempre miren con simpatía hacia su cámara (foto 189).

La sencillez un poco ingenua de sus poses nos aproximan a un trabajo diferente que descubre la relación que el fotógrafo estableció con la modelo; él se interna en un trabajo personal poco usual para la época. Aunque deja constancia del control que ejerce sobre la pose, permite que sea la mujer la que se exprese; guiándola sin forzarla.

Ellas posan desenfadadamente y de manera natural, mostrándose confiadas y sonrientes, relajadas ante la presencia del fotógrafo. Una diferencia sustancial con respecto al retrato femenino que se venía realizando en los centros urbanos, caracterizado por las poses artificiales, rígidas e incluso almidonadas, con las cuales se pretendía conservar el decoro y la solemnidad que mantenían a la mujer dentro de estrechos marcos sociales otorgándole, supuestamente, distinción de clase, decencia y probidad.

Cabe advertir con todo, que a pesar de que sus composiciones se integran con la particularidad estilística de los pintores románticos, hay en ellas una espontaneidad más propia de la representación costumbrista. En el estudio, el fotógrafo manifiesta una preocupación de orden formal para someter a control los elementos que participan de la imagen siguiendo los lineamientos de las reglas pictóricas; para ello convierte su interior en un espacio que intenta imitar la vida, copiar la naturaleza de una manera expresiva. La posición de la modelo, los accesorios y la disposición del espacio vacío, todo juega un papel: demuestran el momento de su propia vivencia y suministran información sobre sus modelos (foto 190). “Un canto a la realidad”—como titula Erika Billeter su libro sobre la fotografía latinoamericana—⁸⁶ que a manera de un prisma le enfoca su lente y le permite percibir el mundo, renovando la imagen de la mujer y manifestando que se involucró con ella desde que la eligió como el tema de sus representaciones. Una circunstancia que había sido señalada desde los tiempos de Nadar, como la única vía posible de lograr “un parecido íntimo y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar” (fotos 191 y 192).

Aunque para la última década de la centuria ya se habían propagado algunos estereotipos de la representación femenina en el campo —especialmente por las

⁸⁶ Erika Billeter, *Un canto a la realidad. Fotografía latinoamericana, 1860-1993*, Barcelona, Janweg Editores, 1993, p. 66.



189. W. Scott, *Una chita*, MIM, octubre, 1900.



190. W. Scott, "Sin título", colección Irene Castro.

191. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.



192. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

fotografías de viaje realizadas por Jackson y Briquet— y que algunos temas fueron tratados con anterioridad,⁸⁷ como el clásico retrato de mujeres al lado de los magüeyes o los cactus, aunque sin destacar las cualidades femeninas de la modelo, —como en los retratos de Briquet— y que Jackson registrara presencias femeninas, con escenas cercanas a los temas que trabajó Scott (la familia comiendo alrededor del fogón, la mujer moliendo el nixtamal, etcétera); tal parece, sin embargo, que es con Scott que ella adquiere otra dimensión. Porque sus fotos son subjetivas y personales, tienen gracia y encanto, cualidades que se buscan en Waite y no siempre se descubren. Probablemente porque éste último, estuvo más interesado en mostrar una apariencia sin profundizar en el entorno en que vivía, al contrario de Scott, a quien descubrimos más auténtico y sugestivo. Aunque ambos fotógrafos trabajaron el tema, participando de referencias



193. C. B. Waite, *A Hot Country House*, MM, 1900.

similares y estructurándolas bajo las mismas reglas pictóricas, llama la atención que sólo Scott conduzca el tema hacia una propuesta marcadamente personal.⁸⁸

Tal parece que el mayor

⁸⁷ Lorenzo Becerril, por ejemplo, tomó cerca de 1860, algunos retratos de tehuanas; sin embargo, en sus fotografías se nota más la intención por mostrar el atuendo de la mujer que sus cualidades femeninas; en algunas de ellas ni siquiera se aprecia el rostro de las mujeres.

⁸⁸ Una de las consideraciones para hacer esta afirmación es el número de fotografías conservadas por el AGN, en el fondo de C. B. Waite y catalogadas como "retrato étnico", en el cual, de las 198 fotografías registradas, 149 pertenecen a Scott, de las 49 restantes propiedad de Waite, la gran mayoría son retratos en el estudio. (Apéndice I).

contraste se descubre en los retratos realizados en exteriores, en los que Scott deja una huella indiscutible. Los de Waite, generalmente tomados desde una posición frontal y a una distancia considerable —que sugiere la cautela que mostró el fotógrafo para no involucrarse con las modelos— y con planos generales muy centrados, muestran las modelos posando con cierta rigidez, como si no pudieran encubrir la incomodidad que experimentaron ante su cámara fotográfica (foto 193). Sus modelos no se comunican con nosotros, es imposible entablar ese diálogo mediador con que pareciera que se eliminan las diferencias y se suprimen las distancias, aunque el diálogo que propone Scott tampoco las elimina, al menos las hace más sugestivas. Con Waite se trata simplemente de personajes tomados a su paso: de uno de los tantos motivos que fue encontrando durante sus recorridos sin que dejaran una huella sensible en su ánimo. Me inclino a pensar que éste no fue uno de sus temas predilectos, pero que recurrió a él por la necesidad de promover la foto comercialmente.

Aunque Scott también utilizara el tema para explotarlo en los medios impresos, hay en ellos una sensación profundamente cálida y evocadora; cualidades que difícilmente hubiera podido lograr con una postura desde fuera. No podemos ignorar que las decisiones de su vida personal lo acercan a este entorno, formando a sus ojos un escenario unitario, en el cual participa, en tanto que él mismo se ha convertido en un “híbrido cultural” al tomar como compañera de su vida a una mujer indígena. En busca de esa realidad alternativa, que como romántico buscó, decide vivir al lado de Ramona, la indígena de la cual se enamoró y con la que tuvo a su hija Margarita, como veremos en el capítulo siguiente. En este sentido, sus personajes cobran vida, porque para él, como señala Segalen:

El exotismo no es pues, ese estado caleidoscópico del turista y del espectador mediocre, sino la reacción viva y curiosa ante el choque de una individualidad fuerte contra una objetividad, cuya distancia percibe y saborea. (Las sensaciones del exotismo y del individualismo son complementarias).⁸⁹

⁸⁹ Víctor Segalen, *op. cit.*, p. 22.



194. W. Scott,
"Sin título",
FINAH, núm.
de inv. 120777

Ésta, probablemente constituya una de las circunstancias que fomentan las paradojas que encierra su obra fotográfica. Por un lado, nos muestra a la mujer como portadora de su deseo y no, nada más, como un simple exponente de tipo étnico; la humaniza con

su mirada y le confiere calidad de sujeto, en tanto que se relaciona con ella y nos deja palpar el sabor de su experiencia (foto 194). Por el otro, sin embargo, al participar en la producción de una imagen que se concibió para circular comercialmente contribuye con ellas a perpetuar ciertos estereotipos de estos personajes ajenos a la cultura occidental (fotos 195 y 196).



195. W. Scott,
"Sin título",
colección
particular Irene
Castro.

Lo interesante aquí es comprobar cómo en su producción fotográfica se fusionan y se mezclan varios aspectos. En primer lugar, la subjetividad de su interpretación pintoresca de la vida cotidiana de la mujer del campo; con la objetividad del estado de ánimo que la escena promueve; en segundo, la combinación de códigos iconográficos de la pintura, con el aire casual de la instantánea, con que pretende resolver la toma. Interpretaciones y documentos, en los que se percibe una cierta voluntad de tránsito hacia un estilo más personal que en sus trabajos con patrocinador; registrando con sus placas una parte de la historia del México rural porfiriano; obviamente, la parte tocada por la lógica que engendra en el arte el poder de hacer soñar a los otros: el país que subyace bajo esa modernidad tan perseguida por el porfirato, ofreciéndonos una idea del paisaje pintoresco, en su forma más agradable y llena de encanto: el del lado humano de la geografía.



196. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

**CUARTA
PARTE**

Sobre la producción comercial

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El retorno a los orígenes

1904 no es un buen año para el fotógrafo. El juez del distrito de Santa Cruz en California, Harry Miller da por disuelto el matrimonio con Edna Cody, el 6 de julio (Anexo 19). Con seis años de vida en común, la pareja se separa, a decir de la crónica familiar, entre otras cosas, porque cansada del tedio de la vida en la provincia mexicana y de las prolongadas ausencias del fotógrafo, la joven cónyuge había insistido en mudarse a los Estados Unidos.

Chapala, como ya lo había señalado el barón de Humboldt era “el lago más hermoso del mundo”.¹ Allí se traslada nuestro fotógrafo en noviembre de ese año, a vivir en una pequeña finca —que él llamó *Las tortugas*— en las cercanías del municipio de Poncitlán.² La propiedad puesta en venta por el norteamericano Rolan Wilkmon,

¹ *Modern Mexico*, octubre de 1903.

² Ya que el primer anuncio de la venta de sus fotografías con la dirección de Ocotlán, apareció en la revista *Modern Mexico* el 2 de noviembre de 1904, es fácil suponer que ya se encontraba viviendo allí.

fue comprada por Scott cerca del año 1900,³ (Anexos 20 y 21) seguramente con el ánimo de invertir las jugosas ganancias obtenidas en su último trabajo para la prestigiada guía turística, promovida y realizada, como he referido, por el gerente de la Asociación Americana de Turismo en Chicago, Reu Campbell, y que probablemente descubriera en alguno de sus largos recorridos para ilustrarla.⁴

Por la revista *Modern Mexico* sabemos que el fotógrafo había empezado a instalarse en la localidad desde el año anterior, cuando había abierto “una pequeña casa con vista al lago” para atender las demandas de alojamiento del turismo extranjero en la zona (foto 197). Según refiere en sus páginas la publicación: “el genial artista americano Winfield Scott, cuyas exquisitas fotografías de escenas mexicanas hemos utilizado para

THE PICTURESQUE HOME OF ONE OF MEXICO'S ARTISTIC PHOTOGRAPHERS.



197 W.
Scott, *View of
the Farm of W.
Scott*, MM,
julio, 1901.

³ Según pudimos confirmar en algunos documentos de los trámites que realizó su hija Margarita para registrar el predio y en los cuales consta que la propiedad original tenía una superficie aproximada de 15 hectáreas, de la cual Scott sólo compró siete. (ADFC).

⁴ En octubre de 1901 la revista publica un artículo titulado “La Suiza tropical”, con ilustraciones de Winfield Scott, de lo cual deducimos que el fotógrafo pudo haber realizado estas fotografías cuando recorrió el territorio nacional para ilustrar la guía de Campbell. (El subrayado es mío).

ilustrar nuestros artículos y han deleitado a millones de lectores de nuestra revista” [... proporciona hospedaje] en una región que combina excelentes ventajas para los “vecinos del norte que requieren de climas más benignos, sin el peligro de las fiebres tropicales”.⁵

Un lugar que, por cierto, empezaba a soportar el impulso de los grandes capitales en su afán por convertirla en una “Suiza tropical”,⁶ donde a decir de la misma revista: “las mañanas brillan con el resplandor del sol y la fragancia de las flores la equiparan con las regiones más agradables de los Estados Unidos durante la primavera”. Sus atractivos, frecuentemente comentados por la prensa nacional, confirman que era uno de los lugares predilectos de la sociedad y de los extranjeros más destacados de la época;⁷ una “estación veraniega” en la que “muchos ingleses y americanos residentes han construido mansiones y el *Country Club* [era] uno de los más exclusivos de la República”, como también señalara uno de los textos publicados en estos momentos.⁸

Con chalets al modo de los que bordeaban el “aristocrático Paseo de la Reforma”⁹ muchos de los nuevos residentes del lago empezaron a construir en el área después de haber sido persuadidos por el cónsul inglés Septimus Crow —quien había construido la Villa Montecarlo para poder tratar su artritis “en las aguas termales que fluyen por debajo de la tierra”—. Año con año los turistas nacionales y extranjeros “huyendo de los rigores del verano” se daban cita en sus riberas para pasar la

⁵ *Modern Mexico*, octubre de 1903. (El subrayado y la traducción son míos).

⁶ En el artículo “El lago de Chapala se está convirtiendo en un lugar de placer y deporte” publicado por *Modern Mexico* en octubre de 1903, Harry M. Taylor informa de las numerosas compañías que se encontraban en la zona impulsando la venta de terrenos y la construcción de lugares de verano, ellas son: la Compañía de T. J. Reise, de Kansas City, la de W. T. Scott de Cripple Creek de Colorado, la de los hermanos Crompton de Canadá, que operaban las lanchas de vapor, así como la del rico hacendado y ganadero Taylor Maulding y del doctor G. M. Emerick, agente financiero de la compañía *Paso del Río Industrial Co.*, quienes se propusieron impulsar la ganadería en la zona.

⁷ Es frecuente encontrar en las publicaciones de la zona información referente a la comunidad de norteamericanos que se encuentra todavía viviendo en la ribera de Chapala. De acuerdo con los archivos del Consulado de Estados Unidos, a principios del siglo vivían allí cerca de mil norteamericanos.

⁸ Marie Robinson Wright, *Mexico: a History of its Progress and Development in One Hundred Years*, Philadelphia, George Barrie and Sons, 1911, p. 415, destaca el hecho como una consecuencia de la presencia del cónsul que había en Guadalajara, Samuel Magyce de origen norteamericano.

⁹ *El Mundo Ilustrado*, 2 de junio de 1901.

temporada,¹⁰ ya que "allí se tiene todo lo apetecible en la cálida estación: brisas, aires aspirados en la planicie amplia de las aguas y frescura de las noches lunares que poetizan su luz en el suave encrespamiento del oleaje".

No es difícil suponer que vislumbrando la proyección turística de la zona, Scott decidiera asociarse con el norteamericano Dwight Furness, a quien, como hemos visto, conoció durante su estancia en Guanajuato, cuando éste fungía como cónsul de los Estados Unidos. El típico hombre de negocios del siglo pasado, que según refiere Francisco Meyer:

Demostró ser un empresario minero activo, versátil y dotado para realizar negocios. Su capital no bastaba para emprender los planes que tenía para explotar minas y hombres en México, así que con frecuencia se asociaba con otros estadounidenses y en ocasiones con mexicanos, para conseguir el dinero suficiente.¹¹

Emprendedor y arriesgado, Furness comenzó comprando minerales para las fundidoras, y para comercializarlo organizó más de tres compañías en la región: una propia y sin socios, conocida como *Dwight Furness Co.*, con el objeto de colocar el mineral hasta los Estados Unidos y hacerlo llegar a las fundidoras de Omaha y Pueblo —ésta última perteneciente a los Guggenheim, quienes posteriormente instalarían la fundidora de Monterrey y "controlarían la situación de todo el ramo en el país"—. Asimismo, expandió sus negocios a través de doce empresas diferentes que controlaban "los principales centros mineros del país: de Chihuahua hasta Oaxaca" y se apoderó de los mejores negocios de la minería en los estados de Guanajuato y Jalisco; también estuvo conectado con grandes personalidades empresariales y sus compromisos financieros los avaló, en ocasiones, el Secretario de Estado James G. Blaine".¹² Fue

¹⁰ El mismo Porfirio Díaz poseía una residencia de verano en "El manglar", a unos 7 Km. del poblado de Ajijic; *El Mundo Ilustrado* consigna los viajes regulares que hacía el presidente para participar en "la temporada de cacería", (*El Mundo Ilustrado*, domingo 11 de abril de 1909, p. 1).

¹¹ Francisco Meyer Cosío, *La minería en Guanajuato*, p. 129.

¹² Percy Folckr Martin, *op. cit.*, p. 246.

director de un banco, probablemente el del alemán Enrique Langenscheidt, quien tendrá tratos con él en las negociaciones del hotel¹³ (como veremos en el epílogo).

La sociedad aparece en la revista como la compañía *Lake Chapala Land and Improvement Company* encabezada por Furness. Aunque según la crónica familiar Scott le propuso la idea de construir un hotel al cónsul a cambio de administrarlo, parece poco factible que hubiera aportado alguna suma de capital para constituirse en socio titular, ya que, por lo que menciona la publicación se trataba de una corporación empresarial de consideración que poseía “diez mil acres de tierras en un bellísimo valle irrigado por las aguas del lago” con fines de fraccionarlo en pequeños lotes, a la vez que proveía de los servicios de alojamiento con un “delicioso hotel que, naturalmente, es una pequeña parte de su empresa”.¹⁴

El Hotel *Ribera Castellanos* se construyó en la orilla Este de la Laguna, a tres kilómetros al sur de Ocotlán, en las cercanías de *El Fuerte* y justo, enfrente a los límites con la laguna de Cuitzeo —un lugar que quedaría grabado por siempre en la memoria del fotógrafo y que, por ello, eligió para que fueran depositados sus restos al morir— quedando bajo la supervisión de Scott. Sus instalaciones, según una de las famosas guías de la época —la Terry— “fueron las más populares del lago” por los entretenimientos que ofrecía; entre otras cosas: velar, pescar y montar a caballo; así como las famosas excursiones “organizadas por el manager del hotel” a muy buenos precios.¹⁵ Un lugar ideal para atraer a los turistas norteamericanos, en el cual, según palabras de la revista “las elegantes y primitivas canoas, con sus marineros semi-desnudos, semejando a piratas o corsarios[...] y las ruinas antiguas y los pueblos modernos se agregan al pintoresquismo de su paisaje natural”.¹⁶

Asegurando el presupuesto de su economía familiar con la venta de sus fotografías para los medios impresos, Scott encontró en la vida del campo la relativa seguridad

¹³ Muy posiblemente cuando éste fungiera como apoderado de Frederick A. Cody, en la venta de acciones que detallamos en el capítulo de minería y que constan en el libro núm. 27, folio 77, del 21 de abril de 1903, del AGEG, Notarías de Luis G. López, según Francisco Meyer *La minería en Guanajuato*, p. 119.

¹⁴ *Modern Mexico*, agosto de 1906.

¹⁵ Philip Terry, *op. cit.*, p. 155.

¹⁶ “La Suiza tropical”, en *Modern Mexico*, octubre de 1901.

material y el sosiego interior para profundizar en su expresión personal. Las fotografías realizadas a partir de estos años tienen el sello particular de su mirada y el exquisito tratamiento que la intimidad de la vida en común con Ramona, le brindó para acercarse a los personajes del campo de una manera libre y espontánea, pero sobre todo exenta de pretensiones (foto 198). A diferencia de sus trabajos por encargo, en estas imágenes descubrimos al fotógrafo entregado con mayor dedicación; esta vez retratando a su familia en innumerables poses, a sus empleados y probablemente a los jornaleros de las propiedades vecinas, a la nana de su hija e incluso a las amistades de su mujer (foto 199).



198. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.



199. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Scott abandona la vida ciudadana para renovarse a sí mismo. El lago se convierte en un refugio doméstico que le permite comenzar una vida más elemental y forjarse una nueva identidad. Ramona será el sustituto placentero a la vida agitada y aglomerada de las grandes urbes, de la que pretende escapar.



200. W. Scott,
"Sin título",
colección particular
Irene Castro.

En este entorno excepcional dará rienda suelta a sus ideales estéticos, un tanto encubiertos por los trabajos de encargo (foto 200). Scott se representa a sí mismo como un individuo situado entre el pasado y el presente, entre la tradición y el progreso; en él se concentran tanto su experiencia como individuo —producto de una sociedad industrializada en la que ya se empezaba a sentir el malestar por la dominación de la máquina— como las de su propio ser social que intenta traspasar la poderosa barrera con que la cultura occidental ha impedido la verdadera confluencia en las relaciones humanas. Acerca de esta circunstancia las opiniones del fotógrafo alemán Hugo Brehme parecen muy adecuadas, cuando dice que:

El que haya tenido oportunidad de conocer a los indígenas de esta manera, protestará contra el juicio que se encuentra en muchos libros sobre ellos. ¡Cuán injustificada es á

veces nuestra soberbia! Si el hombre blanco se enorgullece con su instrucción, el hombre de la montaña, en cambio, tiene un conocimiento mucho más profundo de la naturaleza. Cada uno tiene su terreno donde sabe más que el otro. Si el hombre civilizado se pierde en el monte virgen, se muere infaliblemente sin la ayuda de ese otro hombre, el cual con sus sentidos mucho más desarrollados se salva con facilidad de todo peligro. ¿No son estas consideraciones muy apropiadas para hacemos un poco más modestos?¹⁷



201. Anónimo, Retrato de W. Scott y su familia, colección particular Irene Castro.

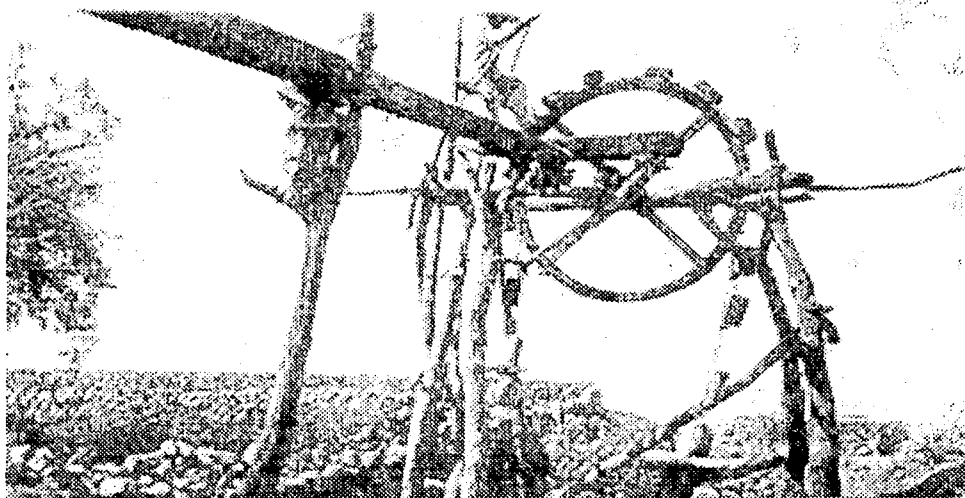
Combinando en entretiempos su actividad central de fotógrafo con la práctica de otras actividades —la administración del hotel y la organización de las excursiones, que lo hicieran famoso— así como de las labores del campo y viviendo a la manera de los campesinos, que con tanto amor retrató una y mil veces, intenta acercarse a su mundo y se integra a él por medio del nacimiento de su hija (foto 201). Inevitable mixtura que atestigua la posibilidad de celebrar el sueño “occidental” del ser miscible; del encuentro con la felicidad rústica y la

armonía primitiva. Poco a poco, Scott va transformándose en un hombre más pleno,

¹⁷ Hugo Brehme, “Los indios mexicanos” en Hugo Brehme (ed.), *México Pintoresco*, México, 1923, p. xvi.

con expectativas más reales. La fotografía en tanto memoria del pasado, voluntaria o involuntaria, es una evocación de sus recuerdos:

Esta íntima vivencia se revela en su obra como una voluntad por describir a las sociedades con las cuales entró en contacto. La validación de lo autóctono asume el carácter de un registro con el que aspira a perfilar un mundo original cuya historia es protagonizada por el pueblo, los individuos y sus familias; por sus juegos y sus diversiones. Trabajando a la manera de un observador participante, que experimenta el ritmo de la vida colectiva de los pueblos que retrató, y con la curiosidad característica de un etnógrafo, logró, tal vez sin proponérselo, una descripción de las costumbres y los modos de vida de las sociedades rurales. Un interés que se revela a través de las formas de su vida material, su tecnología, sus herramientas o sus sistemas de transporte (foto 202).



202. W. SCOTT, *An Irrigating Apparatus*, MM, julio, 1902

Bien es cierto que su práctica no lo pone a resguardo del prejuicio de retratar los elementos típicos y del folclor, característicos de los pueblos pintorescos, y que sus series no revelan la intención sistemática de los registros realizados por un investigador,

ni tampoco estructura con la información un discurso visual que promueva la reflexión acerca de la naturaleza de estas sociedades —como se revela, por ejemplo, en las fotos de Lumholtz, antropólogo contemporáneo a él—. Aun así, entremezcladas se descubren las representaciones de la vida material de estos entornos, que como buen romántico utilizó por el germen de realismo que le inspiraron a sus composiciones un hondo sentido de la vida.

Su vida constituye una excepción porque pudo permanecer durante un lapso de tiempo considerable dentro de la comunidad y construir vínculos estrechos con algunos de sus miembros (foto 203).



203. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

Es a partir de este peculiar nexo, que su obra adquiere una cualidad particular que la acerca a la estética antropológica que distingue a la fotografía

Desde Cruces y Campa, Lorenzo Becerril y Summer W. Matteson; desde Hugo Brehme, José María Lupercio y Edward Weston, [la fotografía] en México es, fundamentalmente, "indigenista" y se ocupa, a la sombra de la antropología (de las "antropologías") de

capturar el "alma nacional", algo tan inconsistente y volátil, efímero y variable como las modas intelectuales e ideológicas que los sustentan.¹⁸

El complejo mosaico cultural asentado en las tierras del Nuevo Mundo representó para Europa, desde su "descubrimiento" un problema, igualmente complejo, que estremeció en lo más profundo las representaciones tradicionales del mundo natural y espiritual. América, un mundo embellecido en que no cuenta el paso del tiempo —un continente desconocido, escasamente previsible o imaginable según la información disponible al momento del contacto— a pesar de la fortuna de estar geográficamente situada al "occidente", también se revela en su diferencia. Una diferencia justificada científicamente por las teorías evolucionistas, que definieron al hombre americano como un ser primitivo, en un estado anterior a la civilización.

La dicotomía "bárbaro-civilizado" estructura un discurso que se filtra en el imaginario social decimonónico, a partir del cual se intenta construir un mapa mundial para dar cabida a los proyectos económicos de la expansión colonialista. Un imperio planetario que tiñe los paisajes con sus sueños de progreso y que, para salvaguardarlos, erige una especie de coraza que los defiende cultural, religiosa y, por supuesto, étnicamente. Visión marcada por la ambivalencia de términos mutuamente excluyentes, en que la propia historia de América, tan próxima a ella pero, económica y étnicamente, tan diferente, es un campo abierto a la alteridad.

Europa aferrada a arquetipos imaginarios heredados de su propia tradición progresista frente a los salvajes, mira a los otros, desde ese "nosotros" que impone su propia lectura ejerciendo una separación del resto —de un "resto" que, evidentemente, puede incluir infinidad de sujetos y de objetos del mundo— y que, por supuesto son los bárbaros. El salvaje se define por oposición al civilizado; así lee Europa, de manera preeminente, al conjunto de los pueblos autóctonos americanos. Esta alteridad es resultado de una diferencia por defecto. Los indios son definidos y clasificados por lo que no tienen: ni ciencia, ni escritura, ni historia, ni leyes escritas, ni propiedad privada,

¹⁸ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 117.

ni continencia sexual, ni valor guerrero...¹⁹ En una palabra, lo que no tienen es civilización. "Los salvajes sirven solamente para devolver a los civilizados la imagen de lo que no son".²⁰

Conocidos por estas faltas, los indios son *quasi* hombres; *quasi* que permite abrigar, por lo demás, esperanzas razonables de que con el abandono o la transformación de sus costumbres los bárbaros podrían alcanzar un estatuto propiamente humano; igualar el modo de los blancos. Bajo la apariencia de una misión civilizadora el occidental le impone al indígena su propia visión y sus valores; sus formas de intercambio y sus creencias religiosas; le trae el progreso y le enseña. Acciones que, por supuesto, lo convierten en el sujeto, mientras que al salvaje lo disfraza en objeto.

Roger Bartra lleva razón cuando señala que Occidente tiene necesidad de inventarse un Otro para afirmarse en su identidad.²¹ Por ello al "salvaje" se le mira con nostalgia; porque le recuerda todo lo que ha debido perder para llegar a ser quien es: a saber, un "civilizado". En consecuencia, y sin darse cuenta, reviste al "otro" con un velo mítico, que, según el caso, se vuelve material de conocimiento (si se dejan retratar) o de reconocimiento (si se puede y conviene negociar). Al discutir acerca de la fotografía de indios, Marta Penhos señala que "[...] resultan actos de representación privilegiados, pues son capaces de condensar con su utilización de la herencia pictórica y su afán de registro científico, una imagen altamente operativa y convincente".²²

Estrategia de representación que en nuestro país se inició con el triunfo de la Independencia, cuando las élites en el poder se plantearon el problema, de "la gran unidad nacional"; cuando en su búsqueda por las raíces americanas, la sociedad se sumergió en la grandiosidad del pasado indígena intentando construir una identidad que le brindara cualidades específicas a la nueva nación. El indio se contempló, entonces,

¹⁹ Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 133-135.

²⁰ Hélène Clastres, "Salvajes y civilizados", *op. cit.*, p. 174.

²¹ Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México, Ediciones Era, UNAM, 1998, p. 8 y ss.

²² Marta Penhos, "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios", en *El arte entre lo público y lo privado*, Sextas Jornadas de Teoría del Arte, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 79.

como un elemento integrador y se le identificó con el pueblo, haciéndolo encarnar los valores nacionales. En este doble proceso se mistifica el mundo indígena anterior al movimiento armado, estableciendo con él, una "filiación espiritual" a partir de la cual construir los cimientos de un nuevo orden social.²³

La presencia indígena será desde entonces testimonio de la realidad mexicana al descubrir en la fotografía una aliada que corrobora su existencia como una característica del país. La visión nacionalista de la historia se sacraliza estableciendo una verdadera apología de la dicha infinita de las sociedades rurales, de su mundo exótico y sus personajes cautivadores, que la fotografía se encargará de difundir masivamente. La mirada distanciada del etnólogo del siglo pasado se encuentra subordinada, por lo tanto, "a la revalidación y la estetización" en que se fundamenta la definición nacional;²⁴ es decir, que el criterio estético se halla sometido al arbitrio político. El campesino y el indígena serán sujetos de este discurso en tanto que mediadores para la recreación de una sociedad distinta: ideal para la evasión del mundo civilizado y el diseño de un hombre singular, opuesto al prototipo universal de la Ilustración. A partir de esta concepción del mundo, que pretende imponerse integrándolos a su universo semiótico e ideológico, se les representará pintorescamente. Vía estética, que permite acercarse al "otro" para acompañarlo, aunque sea, desde una distancia elástica e indeterminada.

Pueblos presuntamente sin historia y sin pasado que la fotografía registra e incorpora, intentando construir una visión alternativa de estas presencias ignoradas por las élites en el poder. Porque durante el porfiriato, el registro del "otro" fue ante todo una cuestión debatida teóricamente, "una circunstancia de conciencia" de preocupación "por el porvenir de la patria" para eliminar "el eterno divorcio social que existe entre esa clase y nosotros"—como señalara Roberto Esteva al tratar de definir la cuestión indígena en el país—²⁵ pero que, paradójicamente, según mostraban los estudios de Molina Enríquez, soportaban "el peso colosal de doce clases superiores o

²³ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Ediciones de la casa Chata, 1984, p. 177 y ss.

²⁴ Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana*, p. 116.

²⁵ Roberto Esteva Ruiz, "La cuestión indígena en la república mexicana", en *La República*, revista política y de ciencias sociales (Pro Patria), México, Oficina Tipográfica Central, año II, núm. 7, abril de 1902.

privilegiadas²⁶ y seguía representando un obstáculo para el desarrollo del país como lo confirman las palabras de López-Portillo y Rojas, cuando señala que:

¿A qué fin pensamos tanto en mejorar las *cosas*, cuando no hay *personas*? Queremos caminos de fierro, y la mayor parte de nuestra población no sabe andar más que a pié; queremos telégrafos, y el indio ve ese aparato como cosa de nigromancia; queremos introducir el gas en nuestras ciudades, y casi todos nuestros compatriotas se alumbran con *ocote*, queremos extender nuestro comercio y no hay consumidores. Con razón un extranjero ilustrado que visitó a México hace pocos años decía: "Con la mejora del estado y el carácter de los indios, progresaría México; pero mientras que esto se verifica, sus más afamados admiradores poca esperanza deben tener de su adelanto y aun de su existencia como nación".²⁷

A ellos se abocarán, principalmente los fotógrafos extranjeros.

El México percibido por ellos será un universo ambiguo en el que conviven, sin antagonismo, los mundos llenos de tradiciones y riquezas con la sociedad moderna, que se esfuerza, a toda costa, en adoptar las modas y las costumbres occidentales. Un mundo que se deriva de la dicotomía entre lo tradicional y la modernidad, entre el atraso y la civilización. La fotografía intuye y recrea estos espacios ofreciéndonos ángulos diferentes que ayudan a completar nuestra visión al brindarnos una imagen que será la que permanezca en nuestra memoria. Ahora los habitantes rurales se apoderan del lugar de los modelos del estudio fotográfico; se toman al natural intentado provocar una sensación de pureza y "realidad". Escenas al aire libre, más directas y casuales, en las que afloran con cierta facilidad las presencias localistas porque los procesos de identificación de lo propio le han atribuido a su sabor local, un sentido nacional real.

Imágenes que "conforman un acto de representación sumamente convincente" porque condensan en sí mismas, tres propuestas fotográficas: el retrato, el documento fotográfico y la representación costumbrista;²⁸ mezcla compleja que le otorgará a su representación una ambivalencia de contenido (foto 204). El hombre del campo se convierte en el signo vital de un entorno que deviene en el escenario adecuado para

²⁶ Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Ediciones Era, 1997, p. 304.

²⁷ José López-Portillo y Rojas, "La raza indígena" en *Revista Positivo*, núm. 68, Tipografía Económica, 23 de abril de 1906, p. 367.

²⁸ Marta Penhos, *op. cit.*, p. 81.

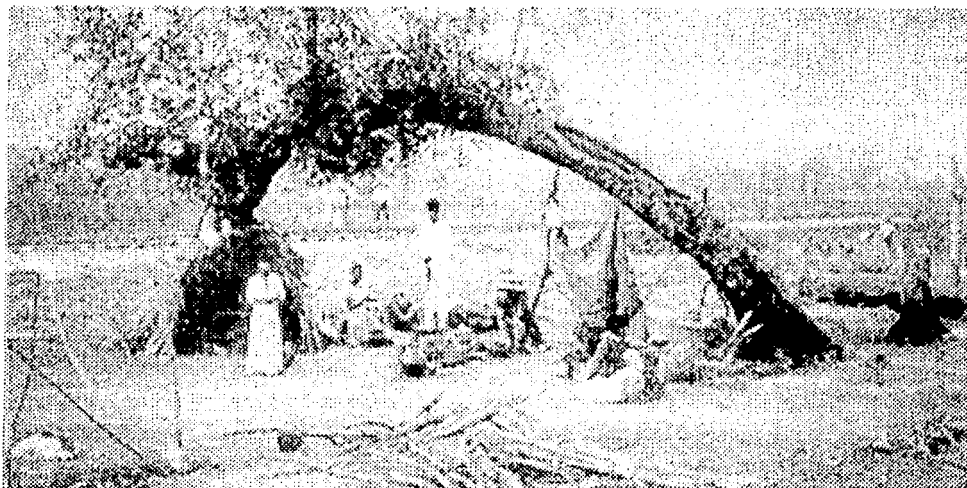
afianzar el mito de la comunión con la naturaleza y el mundo incorruptible. Las sociedades rurales serán susceptibles de admiración tanto por la sencillez de sus vidas, como por el encanto de sus costumbres y de sus atuendos, embellecidos e idealizados por la representación plástica de la época.



204. W. Scott, *A Kac Piker*, colección Genaro García, FNIB

Estrategias de sumisión y engaño, pero también de seducción, de atracción, de “enamoramiento”. Estrategias románticas en las cuales los salvajes idealizados actuarán como la conciencia crítica de la sociedad civilizada. Tal como se observa en la fotografía de Scott titulada *The Tree Dwellers*²⁹ (foto 205).

²⁹ Aunque la imagen se publicó en la guía *Campbell*, acreditándosela a la sociedad de C. B. Waite y W. Scott, y que a nuestros ojos reúne muchas de las características de las imágenes de éste último, llama la atención que en el borde inferior izquierdo de la fotografía se alcance a distinguir una marca que se lee “Manz”, pero como este nombre no apareza en la lista de los créditos, bien pudiera tratarse de la marca de algún editor.



205. W. Scott, *The Tree Dwellers*, tomado de R. Campbell, 1908, p. 303.

Como el título del fotógrafo indica, la escena transcurre en medio de un árbol utilizado como albergue provisional de un grupo familiar. Imagen sugerente y atractiva porque se presta a múltiples lecturas y asociaciones de ideas. Llama la atención, en primer lugar, la estructura de la imagen separada por planos claramente reconocibles: en medio de un paisaje desolado, en el que sobresale el regio contorno del árbol que ocupa la parte central del plano medio, enmarcado por las vías del tren al fondo —en el que se distinguen algunas siluetas— y en el primer plano, la leña y las varas para preparar el fuego. Sin embargo, la forma elíptica del tronco parece rodear con su contorno las actividades cotidianas del grupo, encerrando la escena y otorgándole sentido y unidad.

Porque, es precisamente la curva simétrica del árbol que utiliza la familia para organizar su precaria existencia —de él cuelga un jergón para dar sombra a una mujer, que sentada parece realizar algún trabajo, una vara para colgar algunas provisiones, y parte de sus ramas se utilizan, literalmente, para improvisar una minúscula construcción con varas (en cuyo techo reposa una gallina) y que seguramente sirve para resguardarlos

del frío durante la noche— la que promueve la inevitable asociación con el mundo femenino y el origen de la vida; con la simpleza y el encanto de la cotidianidad donde, a pesar de la pobreza y de una vida a la intemperie, no falta el calor del fuego; imagen que por otro lado, hace gala de la descripción que brinda Bonfil Batalla acerca de algunas de las viviendas campesinas:

[...] esa relación directa con la naturaleza y, más ampliamente, con la totalidad del universo. Algunas son construcciones precarias, temporales, propias de los pueblos itinerantes: apenas un abrigo endeble para protegerse por pocos días del viento, la lluvia y el sol, fabricadas de prisa, con los materiales disponibles en el lugar, destinadas a abandonarse también en poco tiempo; otras en las que las materias primas se emplean directamente con un mínimo grado de transformación para adaptarlas a las necesidades de las casas: piedra, varas, carrizos, palma, pencas de maguey: "la casa no pretende establecer una separación tajante entre el interior del hogar y el resto de la naturaleza, sino que puede entenderse como el reordenamiento de un pequeño espacio del hábitat natural para acondicionarlo a las necesidades específicas de sus ocupantes".³⁰

Obviamente se trata de un campamento temporal, probablemente de algún trabajador del ferrocarril que acompañado de su familia, se acomoda provisionalmente en cualquier entorno que le es propicio. Tal vez sea él, el personaje que destaca al centro del encuadre por sus blanquísimas ropas y quien de esta manera, y por hallarse de pie, establece una afortunada disposición de los elementos que el fotógrafo utiliza sacando provecho al disparar su cámara desde un ángulo ligeramente lateral. A partir del eje que su presencia establece, es posible reconocer una conjunción de formas triangulares; formas que parecen contener a otras más pequeñas y que entretienen al ojo descubriéndolas, haciendo que la lectura de la imagen sea agradable y dinámica.

Hay algo rico y vivo en la gente del pueblo que Scott nos descubre: personajes que con una especie de ingenuidad, parecen conservar a sus ojos la belleza de lo prístino y lo rudimentario, a la vez que nos sugieren una serie de asociaciones sobre las bondades de la naturaleza y las formas primigenias de la vida (foto 206). Imágenes que como indica la revista *Modern Mexico*:

³⁰ Guillermo Bonfil Batalla, "Los rostros verdaderos del México profundo", *op. cit.*, p. 33.

[...] interesaron al turista más que todas las mejoras hechas en el país, ya que el flujo continuo de capital extranjero es atraído por la falta de métodos modernos. Si todos los habitantes de México usaran zapatos, si los arados de acero fueran de uso común, si las locomotoras hubieran desplazado a los transportes de carga, si la maquinaria moderna hubiera relevado a los miles de trabajadores en las minas, México no sería tan interesante al mundo de hoy.³¹



México encarnará a los ojos de nuestro fotógrafo, el símbolo de una vida alternativa todavía con reminiscencias comunitarias que lo invita a tender un puente para acceder a universos por él desconocidos, para reproducir una obra con un significado más complejo y sugerente del que puede apreciarse a primera vista, y con una ambigüedad de contenido que es superada, e incluso transformada, en un valor adicional cuando

se funden los ingredientes de su propia experiencia. Una imagen neutral del mundo externo, en la que nos presenta la existencia cotidiana de esta congregación de individuos, unidos por lazos de colectividad, y cuyas actividades se realizan generalmente con un sentido de comunidad.

Características que para el individualismo norteamericano debieron resaltar algunos de los grandes misterios que sugiere la vida indígena y por los que se sintieron

³¹ *Modern Mexico*, septiembre de 1904. (Traducción mía).

irremediabilmente atraídos, ya que “[...] ellos poseen cierto misterio y belleza porque retienen muchas de las costumbres de las generaciones pasadas que las naciones modernas ya han perdido”.³² Indígenas convertidos en campesinos, con sus mantas y sus ropas blancas llenan un nuevo mundo, más limpio y pacífico; un oasis intacto de una época más simple, porque “los indios que se aferran más estrecha y tenazmente a su antiguo modo de vestir y su idioma son aquellos que son más interesantes para el estudio de lo pintoresco”³³ y podríamos agregar que, de igual manera, para el estudio y el análisis social (foto 207).



207. W. Scott, "Sin título", F.A.

Antropólogos y fotógrafos han compartido, a través de la historia, cierta afinidad de perspectivas; ambos se han acercado con interés a la condición humana. En tanto que mensaje no verbal, la fotografía brinda “una memoria precisa de la imagen humana” con calidad y relaciones contextuales que permiten establecer asociaciones y

³² *Modern Mexico*, Julio de 1904.

³³ *Ibidem*.

formar nuevos conceptos que “tienden a ampliar la experiencia del conocimiento hacia nuevos campos.”³⁴ Cualidades que la acercaron, desde su descubrimiento, a la investigación científica y la convirtieron en una herramienta útil de ilustración que reflejaba y soportaba “el interés y las hipótesis de la imagen creada por los antropólogos”.³⁵ Del registro empírico la imagen fotográfica pasará al documento social³⁶ manifestando la sensibilidad y la humanidad de los pueblos primitivos y brindando un testimonio gráfico que ha competido con el discurso, los métodos y los conceptos de la investigación científica;³⁷ no es entonces casual que se diga que, cuando “el fotógrafo representó la imagen del indígena como un “salvaje”, el indio fue [identificado y] confirmado como un salvaje”³⁸.

Al igual que tres siglos antes, con el descubrimiento de América, las imágenes que la cámara proporcionó conquistaron la mentalidad occidental, clarificando y modificando con “su ojo universal” el conocimiento humano. Desde sus inicios la fotografía contribuyó a expresar la desigualdad que existía allende las fronteras de occidente. A partir de entonces, el registro del “otro” formó parte de la vida social y la cámara encarnó la dinámica con relación a ellos, confirmando su existencia; reconociéndolos y “testimoniando la interacción de los seres humanos en una aventura

³⁴ John Collier Jr. and Malcolm Collier, *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, p. 8.

³⁵ Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *From Site to Site. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum Press, 1986, p. 1.

³⁶ Aunque el registro arqueológico fue uno de los primeros usos de la fotografía —Desiré Charnay, John L. Stephens, Teobert Maler, Catherwood— muy pronto el registro se extiende al campo de la etnografía; sin embargo Samuel Vilella en “La antropología visual y la antropología mexicana” en *Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, núm. 5, Nueva Época, 1993, pp. 14-25, le otorga a Charnay las fotografías de un grupo de lacandones y de unos músicos tocando marimba en Tenosique, en 1882; una fecha bastante tardía si consideramos la información que brinda Helmut Gerschheim (*op. cit.*, p. 72) tomada del periódico *La Llamón*, en el cual se informa que el fotógrafo francés Tiffereau había realizado en nuestro país entre 1842-1847, unos daguerrotipos “fuera de lo corriente” que incluían fotografías documentales de una familia de Colima preparando la comida delante de su choza y la extracción de mineral de plata, por lo que, según éste último ese tipo de fotografía se inició casi desde el momento del daguerrotipo.

³⁷ Sólo los antropólogos físicos y los arqueólogos le confiaron a la cámara el registro de sus investigaciones desde los primeros tiempos de su descubrimiento; los antropólogos subestimaron, en un principio, la mecánica de la cámara, tal vez sintiendo que la sobrecarga de información que proporciona la fotografía podía interferir con un análisis más controlado, y es sólo hasta fechas recientes que la subdisciplina de la antropología visual, se ha propuesto aprovechar sus métodos de registro.

³⁸ Christopher Lyman, *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward Curtis*, New York, Pantheon books, 1982, p. 29. (Traducción es mía).

incierta —el intento de conocernos a nosotros a través del estudio de los otros”.³⁹ Bien es cierto que hace tiempo se reconoce que la fotografía no sólo no refleja la verdad, sino que puede mentir, sin embargo su lenguaje es tan convincente que, más que ningún otro medio “es comprensible interculturalmente”, es decir, que “abre las vías de comunicación visual para comprender a una cultura” y descubrir la naturaleza de la humanidad en sus multifacéticas culturas”. Un “conocimiento óptico” cuyo efecto de realidad “es más poderoso en las sociedades que no pertenecen al mundo moderno”.⁴⁰

Con una “visión penetrante” los antropólogos han intentado acercarse a los núcleos sociales diferentes, registrándolos como si se tratara de artefactos despersonalizados de otra cultura. En la representación del discurso científico decimonónico es frecuente encontrar imágenes de mujeres con los pechos descubiertos y las caras de incomodidad; tristes o ajenas al mecanismo de la cámara. Hombres desprovistos de su verdadera fisonomía en aras de una supuesta fidelidad por el registro de las razas, “rostros que hablan de la continuidad genética y de la predominancia de los rasgos indios”,⁴¹ porque el discurso antropológico los convierte en objetos y condiciones de su propia exigencia de identidad.⁴² La toma frontal, con fondos neutros, la elección de un punto de vista central, así como la disposición perfectamente simétrica de los elementos alrededor de un eje compositivo⁴³ es a todas luces una estrategia que disminuye al modelo y que ha servido para confirmar su inferioridad, para corroborar posturas evolutivas⁴⁴ y validar actualmente la autoridad de la imagen antropológica al

³⁹ Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *op. cit.*, p. 127

⁴⁰ John Collier Jr. and Malcolm Collier, *op. cit.*, p.9.

⁴¹ Guillermo Bonfil Batalla, “Los rostros verdaderos del México profundo”, *op. cit.*, p. 32.

⁴² La identidad del indio siempre ha sido necesaria para preservar la identidad de la antropología o del humanismo, no al revés.

⁴³ Elizabeth Edwards, “Photographic ‘Types’: The Pursuit of Method”, en *Visual Anthropology*, United States, Harwood Academic Publisher, 1990, Special Edition, “The image as Anthropological Document”, vol. 3, pp. 235-258.

⁴⁴ El uso y el abuso de la imagen fotográfica utilizada por la antropología se pone de relieve en la exposición que realizó el museo Peabody de Massachussets, y de la cual se publicó el libro *From Site to Site*, en el cual queda reflejado tanto el desarrollo de la antropología como las formas de ver que la mirada occidental ha impuesto para acercarse al estudio de la condición humana.

mostrar y exhibir una cultura, supuestamente desde “una estética más realista”⁴⁵ (foto 208).



208. C. Lumholtz, *India Huihoki*, tomado de Carl Lumholtz, 1981, p. 83.

La necesidad de información visual y en especial de la cuantificación de los datos fue una de las constantes en el desarrollo del discurso científico desde mediados del siglo XIX.⁴⁶ En su afán por desmitificar el panorama mundial que había despertado la expansión colonial europea —vale la pena recordar que las comunidades indígenas del continente eran las menos conocidas y las más falseadas por los mitos y leyendas que se habían originado desde el descubrimiento de América— México se convertirá en el laboratorio experimental por excelencia. La presencia en el país de científicos extranjeros (arqueólogos, antropólogos o etnólogos) sirve para comprobar la magnitud de tales proyectos.⁴⁷

⁴⁵ Elizabeth Edwards (ed.), “Introduction to Introductory Essays: Historical and Theoretical Perspectives” en *Anthropology and Photography*. London, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, p. 8.

⁴⁶ Elizabeth Edwards menciona que en la Exposición Internacional de Viena en 1873 el álbum fotográfico del alemán Dammann con cerca de 600 fotografías “ordenadas por regiones geográficas y organizadas en grupos para describir los tipos culturales y raciales” mereció una medalla de bronce por su especial interés científico, muchas de las cuales fueron copiadas por fotógrafos famosos y comercializadas públicamente, llegando a formar parte de las colecciones antropológicas y de los álbumes de viajes, en “Photographic Types”: The Pursuit of Method”, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁷ Perú y México se convirtieron desde el Siglo de las Luces en los puntos de referencia para explicar las diferentes posturas acerca de la noción de salvaje, Hélène Clastres, *op. cit.*, p.180 y ss.

TRICIA CON
FALLA DE ORIGEN

El privilegio que ha ejercido la mirada occidental creó, desde entonces, un repertorio imaginativo de las culturas que concibió como diferentes. Los primeros etnógrafos fueron unos "fotógrafos entusiastas", que pretendieron confeccionar un inventario antropológico recogiendo con su cámara detalles descriptivos de los mundos desconocidos que fueron descubriendo, y con los cuales intentaron corroborar su sistema de creencias sobre las poblaciones indígenas no blancas.⁴⁸ Un énfasis muy similar al que pusieron los fotógrafos extranjeros que registraron con sus voluminosas cámaras, todo aquello que parecía atractivo a sus ojos porque jamás habían estado ante una naturaleza semejante. Fotografiaron la etnicidad en todos sus atributos y comercializaron una imagen que fue fácilmente consumible por sus altas dosis de exotismo.

A pesar de que los estudios de los antropólogos se orientaron principalmente hacia el registro frenológico, pretendiendo establecer tipologías y clasificar social y racialmente a los tipos humanos, su presencia en nuestro país permitió un acercamiento con los grupos indígenas contemporáneos. El caso de Frederick Starr es interesante porque dejó una serie de tipos iconográficos que serían copiados posteriormente por varios fotógrafos, entre ellos Scott, quien realiza algunos retratos de familias campesinas con un corte casi idéntico a los registros de éste antropólogo y curiosamente encontramos algunos temas y asuntos también muy similares, que en todo caso, confirman la ambigüedad de la fotografía antropológica.

Con una "mezcla de fría observación que no escapa al pintoresquismo"—como señala Debroise—⁴⁹Starr realizó una labor de acopio y registro de materiales etnográficos: artefactos, herramientas, indumentarias, que como etnólogo utilizó para relacionar las leyes de la herencia biológica con la constitución psíquica de los grupos estudiados; por lo que son muy frecuentes, para facilitar las mediciones craneanas, las fotografías con la cabeza descubierta y en ocasiones, con el cabello rasurado;

⁴⁸ Olivier Debroise (*Fuga mexicana*, p. 81), menciona el caso del arqueólogo Augustus Le Plongeon, quien después de estudiar las ruinas mayas publicó dos textos en los que pretendía "probar el origen asiático y luego, asirio de los antiguos mayas, así como sus relaciones con rituales masónicos, anteriores a la construcción del templo de Salomón".

⁴⁹ Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 112.

fotografías, que por sí mismas, ponen en evidencia la irrupción tan violenta que significó en las comunidades indígenas la presencia de los investigadores —el mismo antropólogo, incluso, menciona la anécdota de que en Tehuantepec tuvo que recurrir a la ayuda de cuatro policías para trasladar, al palacio municipal, (donde estaba llevando a cabo sus mediciones antropométricas) a cada una de las mujeres que fotografío—. ⁵⁰

En su libro *In Indian Mexico*, el antropólogo incluye una serie, titulada por él *At work*, en la que presenta diversos trabajos comunales —*Bust Making, Measuring*, o



209. F. Starr, *At Work; Bust Making*, tomado de F. Starr, 1908, s. n. p.

mujeres tejiendo e hilando en sus casas, muy similares a algunas de las escenas que registró Scott—. ⁵¹ Aunque sin el acercamiento que el fotógrafo nos propone, es evidente que el científico no

pudo eludir los clásicos motivos frente a sus

viviendas, junto a los típicos cactus, e incluso registró tipos rurales, de los mismos que llamaran la atención de Scott. Antropólogo y fotógrafo utilizan situaciones y anécdotas parecidas para recrear el mundo cotidiano en las comunidades (foto 209).

La delgada línea que separa las imágenes utilizadas por el discurso científico de las del dominio público se pone de manifiesto en algunas fotografías de Scott, en la que encontramos condensados algunos asuntos que podrían considerarse de interés etnográfico. *Washing the Tubes, Gathering Tobacco, Shelling Corn o Dinner Time*, son algunos de los títulos que él utiliza para referirse, a los modos de resolver las facnas diarias o a

⁵⁰ Frederick Starr, *En el México indio, un relato de viaje y trabajo*, México, Comaculta, 1995, p. 167.

⁵¹ Frederick Starr, *In Indian Mexico*, Chicago, Forbes and Co., 1908, 425 pp.

los distintos momentos de la vida cotidiana en el campo; hechos humanos que ponen en evidencia la manera en que la visión antropológica ha impregnado el acercamiento a estas realidades y en la que probablemente debamos encontrar la ambigüedad de significado que encierra la imagen cuando se la utiliza para legitimar un discurso específico (foto 210).



210. W. Scott, *Peon Cathering Tobacco*, M enero, 190

Ciertamente, el “interés” emográfico no es suficiente para validar una postura antropológica, sin embargo, conviene tener en cuenta que ésta fue parte integral de la propuesta de los fotógrafos decimonónicos, ya que, como refiere Elizabeth Edwards:

El establecimiento de la disciplina antropológica en el siglo xix involucró el distanciamiento propio hacia otras formas de escritura acerca de los “Otros” como el caso de los relatos de viajes. Esto tiene un paralelo con las fotografías de viaje, que aunque se describen en las publicaciones fotográficas como de interés etnológico, no fueron coleccionadas, completamente, por antropólogos, y son apenas representativas de los grandes archivos antropológicos británicos. Sin embargo, muchos de estos materiales contienen aspectos que ahora pueden ser considerados datos visuales válidos en algunos aspectos de la antropología o la etnografía.⁵²

⁵² Elizabeth Edwards, “Introducción”, *op. cit.*, p. 15.

Atendiendo al interés que mostró el fotógrafo por describir los entornos rurales es posible acercarse a sus imágenes, no como un documento individual descriptivo, sino desde otra lectura que revela las historias ocultas en la escena. Es cierto que en ellas nos presenta instantes fragmentados, aislados, pero que a la vez son síntesis de momentos más generales; detalles y episodios que adquieren la forma de una densidad de vida que transcurre y que él, simplemente capta con el cristal de su ojo de vidrio, o como diría Clifford Geertz brindando “una descripción densa de la realidad”.⁵³

Tal es el caso de *Pets of the Family* (foto 211), que muestra a un grupo reunido al



211. W. Scott, *Pets of the Family*, FINAH, núm. de inv. 457765.

frente de la casa.—padre, madre y tres hijas— retozando con sus animalés domésticos (un burro, un cerdo y una gallina) mientras la madre se ocupa de lavar ropa dentro de una batea. Personajes, experiencia y situación social coinciden en una imagen sugestiva que se presenta ante nuestros ojos como una evocación de ese entorno cautivador.

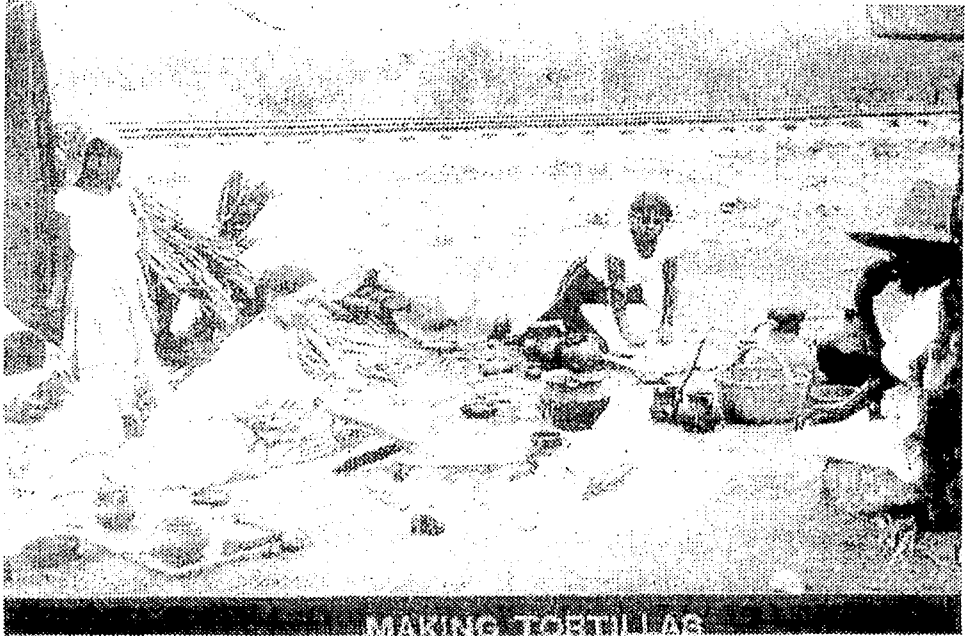
⁵³ Citado por John Mraz en “La fotografía histórica: particularidad y nostalgia” en *Nexa*, Julio de 1985, p. 38.

La entrada oscura de la pequeña construcción de abobe sirve de marco para la recreación de la vida cotidiana de estos humildes personajes; con un ángulo ligeramente bajo y desde una posición bastante cercana a la escena, el fotógrafo logra captar la esencia del momento que retrata. La luz del medio día descubre los rostros de todos los personajes, los pliegues de la falda de la mujer, el estampado de la blusa e, incluso la textura del agua jabonosa que corre por fuera de la batea y que le añade a la escena esa sensación de realidad.

El título, obviamente, demuestra esa cualidad característica del humor del fotógrafo, que con un ingenio campechano pretende llamar nuestra atención hacia los "animales domésticos" de esta familia, enfilando nuestra observación hacia una escena a partir de una especie de metáfora que nos refiere un poco de su curiosidad y un poco del enigma que ella encierra. Sin llegar a ridiculizar la situación, sino más bien como una insinuación disimulada que a veces nos provoca una sonrisa irónica.

Escenas como *Rayón* (San Luis Potosí), dejan constancia de la importancia que la familia revistió a sus ojos. En un espacio abierto y delimitado por las vías del tren, un grupo familiar reunido alrededor de un fuego, espera el momento de la comida. La fotografía expuesta en el museo de Filadelfia⁵⁴ con el título *Making Tortillas* y una explicación al dorso sobre la importancia del maíz para las culturas indias del país, es una comprobación de la utilidad etnográfica de la imagen, así como de las inclinaciones del fotógrafo por describir el entorno que tenía ante sus ojos (foto 212). Un instante de la vida comunitaria detenido en el tiempo y que el fotógrafo registró haciendo uso de todos sus recursos para no perder la sensación de naturalidad que emana de ella. Imagen interesante, no sólo por la distribución, en diferentes planos, de los elementos de la escena, sino porque nos introduce a un momento íntimo de la vida comunal, que al ser registrado por la cámara fotográfica se convierte en un instante de validez universal.

⁵⁴ El Philadelphia Commercial Museum, organizó en 1897 una exposición sobre el arte, la cultura y la introducción de productos comerciales en nuestro país que fue promocionada en las páginas de la revista *Modern Mexico*, en el número de abril de 1897 (pp. 7-8).



212. W. Scott, *Making Tortillas (Rapun), VA*

Un grupo, aparentemente familiar (la madre con el hijo en el pecho nos remite a una escena típica) reunido alrededor de un fuego a nivel del suelo, espera la preparación de los alimentos y se dispone a comerlos. El fuego, utilizado como eje compositivo le sirve al fotógrafo para estructurar los demás elementos de la escena y dejar evidencia de la importancia que éste reviste en la familia campesina: alrededor de él se come y se duerme para contrarrestar el frío. Sin embargo, la presencia de las vías del tren invitan a contextualizar la situación. ¿Se trata acaso de alguno de los peones que trabajan en el tendido de las vías que ha hecho un alto en su faena diaria para reunirse con su familia a la hora de la comida y que el fotógrafo descubrió en alguno de sus recorridos? Los numerosos cacharros dispuestos en el piso sugieren que, tal vez se trate de un grupo de mujeres encargado de preparar los alimentos para los trabajadores del ferrocarril.

Como quiera que haya sido, el fotógrafo deja constancia de una práctica campesina muy frecuente: la de comer en el suelo, sentados o en cuclillas, y alrededor del fuego. Llama la atención, sin embargo, que la joven encargada de echar las tortillas, sostenga en su mano la página de una propaganda o de alguna revista, que se distingue por las enormes letras blancas de un título en inglés, probablemente para alimentar el fuego del comal donde aguarda la comida (otro signo de la modernidad que empieza a invadir sus vidas?) provocando un cierto aire de ambigüedad en la escena, mezclado con la transparente subjetividad con que el fotógrafo se acercó a sus modelos.⁵⁵

Momentos de la vida rural que despiertan la curiosidad del espectador, porque se descubre que existen por sí mismos, que el fotógrafo sólo ha utilizado la cámara para dejar constancia de ellos. Pruebas de la vida rural que describen un tiempo acumulado en sus imágenes; muchísimas anécdotas que adquieren un modo insólito de estar, bajo la forma de la ausencia. Detrás de la imagen hay un fondo que la rebasa, una sensación de vida retenida, en la que el tiempo transcurre muy lentamente y con la cual Scott explota uno de los aspectos del medio fotográfico: "su capacidad para evidenciar particularidades", revelando y descubriendo "el contexto vivo del que procede la imagen".⁵⁶

Otro asunto que atrajo el afán descriptivo del fotógrafo son los retratos familiares frente a las viviendas típicas. La familia, dispuesta en línea recta (y de mayor a menor) formalmente para un retrato, como en el caso de *Peon Family*, deja traslucir la lógica de los encuadres propuestos por los investigadores —*Tarascan Women*, realizada

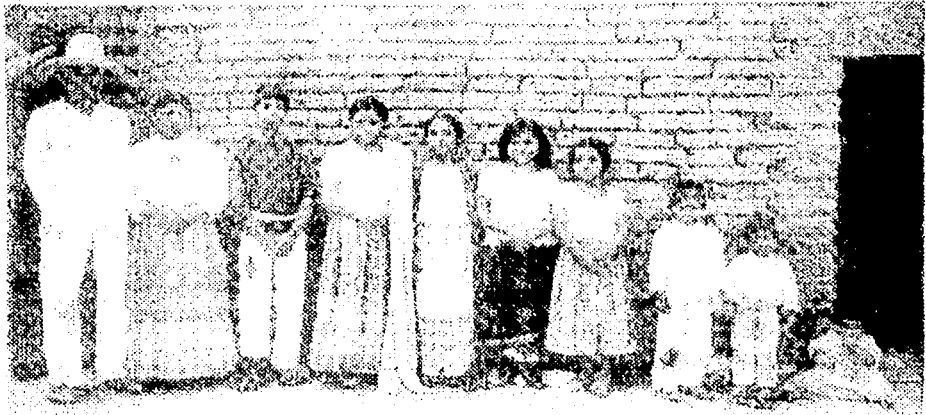
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵⁵ Las escenas de la comida al aire libre recrean su propia vivencia, como lo confirma un almuerzo campestre registrada por el fotógrafo en *Las tortillas*, donde aparecen Ramona y Margarita al lado de algunos parientes o amistades, en una situación muy similar a las que él registró en sus recorridos.

⁵⁶ John Mraz, "La fotografía histórica", *op. cit.*, pp. 37-39.



213. F. Starr, *Tanisan Women*, tomado de F. Starr, 1908, s/n. p.



214. W. Scott, *Penn family*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN. A PENN FAMILY, MEXICO

214. W. Scott, *Penn family*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

TEFECOM
FALLA DE ORIGEN

por Starr, (o probablemente por el fotógrafo que solía acompañarlo en sus recorridos),⁵⁷ o las *Esposas de peyoteros*, de Lammholtz— (fotos 213 y 214). Con su natural tendencia al intimismo, Scott describe numerosos momentos cotidianos —*Dinner, Fiesta o Monte*— ingenuamente registrados y en los que la mayoría de los personajes no se ha percatado de la presencia de la cámara. Este tono casual de la imagen obtenida en el momento mismo del azar, será una de las cualidades que distingan el trabajo del fotógrafo con respecto del que realizan los científicos sociales —caracterizado por la premeditación y preparación de las escenas, que deja una sensación de poca espontaneidad— (foto 215).



215. W. Scott, *Monte*, FINAHL, mim. de inv. 120193.

Atendiendo al discurso positivista reinante en la época que le confirió a la imagen fotográfica un “carácter mimético”⁵⁸ y le otorgó a sus representaciones el valor de la verosimilitud, de ser testigo de la realidad (de allí la máxima popular de “creer sólo lo que se ve”), Scott pretendió que sus imágenes hablaran por ellas mismas. Sin un texto explicatorio la imagen será utilizada por los medios impresos para cumplir con diferentes propósitos editoriales; recorrido inevitable que le permitirá circular

⁵⁷ Según Debroise, *Fuga mexicana*, p. 114, se trata del fotógrafo Bedros Tartarian, quien realizó numerosas fotografías para ilustrar el libro de Starr.

⁵⁸ Philippe Dubois identifica el carácter de mimetismo como una de las tres posiciones epistemológicas con que se ha atendido el carácter de realismo y el valor documental de la imagen fotográfica, en *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, pp. 20-51.

socialmente y al cual se le añadirán nuevos e incluso, más complejos significados; como destaca Elizabeth Edwards cuando refiere que

Desde el mismo momento de su creación la fotografía "significa" algo, que refleja la intención del fotógrafo. En tanto que este significado puede permanecer con ella, o ser recuperado por medio de la investigación histórica, él deviene estratificado (la metáfora arqueológica es intencional) bajo otros significados atribuidos a la imagen.⁵⁹

Una diferencia importante con respecto al trabajo realizado por los científicos sociales, ya que la imagen que ellos utilizan tendrá no sólo un pie de foto explicativo, sino referencias exactas del lugar o pequeñas descripciones acerca de la utilidad de los artefactos (*cómo dispara la flecha un tarahumara, recogiendo larvas o pescando con sus cobijas*, por citar algunos de los títulos utilizados por Lumholtz). La imagen, en tanto que "dato antropológico" justifica su uso dentro del "dominio científico", certificando "la pureza cultural" de sus representaciones y permitiendo contextualizarla como una manifestación de esa cultura; una que evidentemente, es "otra" por las actividades "exóticas" que en ella se presentan.⁶⁰ Porque aunque la búsqueda de lo distinto, de lo "otro", sea el punto de confluencia entre una y otra, es el uso de la imagen el que le confiere a la fotografía antropológica el estatuto de dato etnográfico, aunque no forme parte de la experiencia empírica del espectador.

El caso de Carl Lumholtz, por ejemplo, es una buena referencia de la transformación que puede producirse en la mirada de un investigador cuando se involucra con la descripción etnográfica y el análisis de la cultura de los grupos en estudio.⁶¹ En él se descubre, amén de ciertos acercamientos similares al de nuestro fotógrafo (retratos de familias frente a las viviendas típicas, mujeres con cántaros o

⁵⁹ Elizabeth Edwards, "Introduction", *op. cit.*, p. 12. (Traducción mía).

⁶⁰ Christopher Pinney, "The Parallel Histories of Anthropology and Photography" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography*, p. 76.

⁶¹ En su *México Desconocido*, el antropólogo utiliza la imagen fotográfica para ilustrar sus explicaciones científicas; con imágenes que van del interés científico declarado —fotografías de frente y de perfil y sin un contexto que ayude a ubicar espacialmente al personaje y en algunas ocasiones cuerpos desnudos al lado de una vara de medir; una fotografía que se utiliza "más para confirmar que para determinar los valores sociales", como señalan Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *op. cit.* p. 125, así también incluye escenas de ritos, celebraciones y festividades que atienden a un análisis sistemático de la cultura.

parejas de enamorados), una estrategia etnográfica —derivada de la fortuna de haber combinado sus relatos de viaje con las descripciones de sus observaciones y el análisis de los rasgos culturales de los grupos estudiados—. La información, aderezada con los detalles de su experiencia personal, se granjea la simpatía del lector al sugerir encuentros más íntimos, con títulos como *Pancho, mi amigo, la esposa de mi amigo o adiós señor* (foto 216), que insinúan la cercanía del antropólogo con algunos miembros de la comunidad —¿sus informantes, acaso?—.⁶²

La clara orientación científica del trabajo de Lutholtz se revela en el registro preciso y sistemático que realizó de la vida material de los pueblos indígenas, sus ritos, sus ceremonias, así como en los innumerables retratos de los personajes principales de la comunidad —el médico, el astrólogo, los cantantes, los sacerdotes—. Hombres y mujeres posan con dignidad, pero sin sonrisa; presentando una distancia adicional que se revela entre el investigador y el modelo. Bien es cierto que ello no le resta mérito ni valor estético a sus imágenes, sin embargo, nos advierte, que “el poder del saber se ha transformado en una verdad racionalmente observada”,⁶³ y así también, sus personajes (fotos 217 y 218). Ya lo hacía notar Villoro cuando escribía:



216. C. Lutholtz, *Dos enamorados*, tomado de Carl Lutholtz, 1981, p. 406.

⁶² Hecho que le ha valido para ser considerado como “un fotógrafo de notable sensibilidad” que retrató a sus amigos y “parientes” indígenas, a decir de Olivier Debrouse, quien señala incluso que Lutholtz “supo ganarse la confianza de los huicholes” porque era buen cantante y pudo reproducir su material, *Fuga mexicana*, p. 115; ello no obsta, sin embargo, para encontrar en sus primeros acercamientos la mirada ajena del científico social.

⁶³ Elizabeth Edwards, “Introduction”, *op. cit.*, p. 6.

[...] ahora caminamos por un conglomerado de datos. Allí están todos, limpiamente ordenados, pulidos, esperando su turno. El inventario es perfecto, nada falta, la civilización indígena está completa: allí están todos sus temas, sus datos, perfectamente alineados...uno tras otro; duermen su sueño. Parece que todo lo indígena hubiera acudido a la cita. ¿y sin embargo, dónde está lo que ansiosamente buscamos?⁶⁴

217. C. Humboldt, "Sin título", tomado de J. López Vela, (ed.), 1996, p. 75.



218. C. Humboldt, "Sin título", tomado de J. López Vela, (ed.), 1996, p. 58.

Tal parece que la imagen utilizada por el discurso científico, "más objetivo", no descubre con suficiente justeza al indio. Los personajes que Humboldt nos muestra siguen siendo "otros" porque él no ha podido acercarse a ellos más que desde su propia postura científica, delatando "[...] el juego de suposiciones acerca de la superioridad del

⁶⁴ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 149.

hombre blanco y de los derechos y deberes que esta superioridad le concede”.⁶⁵ Una “distancia cultural” que le adjudica el derecho de hablar sobre los “otros”. Proceso inexcusable desde las convenciones occidentales, que se manifiesta en la aterradora fotografía de una mujer tarahumara al momento de ser pesada por los ayudantes del antropólogo (foto 219).



219. C. Lunnholtz, "Sin título", tomado de J. López Vela, (ed.), 1996, p. 77.

La imagen, de por sí con una carga de violencia evidente, es un testimonio, tanto de los recursos que debieron anteponer los científicos para obtener los datos precisos y

⁶⁵ Elizabeth Edwards, "Introduction", *op. cit.*, p. 6. (Traducción mía).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

corroborar sus posturas teóricas, como de la manera en que los objetos de investigación son expuestos en los términos de un investigador. O como diría David MacDougall “[...] una forma en la cual el observador y los observados siguen existiendo en mundos separados”.⁶⁶

Bien es cierto que las “lindas Coras” llamaron su atención, despertando el sueño fantástico de acceder a la “naturaleza universal”—utopía que permaneció encerrada en el corazón del hombre occidental decimonónico— y sorprendido por el espectáculo de su vida simple, le invitan a imaginar que sus días podrían sucederse “en la misma imperturbable paz”, sin que “[su] amada interrumpiese la serenidad de [su] vida” como deja constancia en su diario de campo; ensoñación que adquiere relevancia por tratarse de un científico social expuesto a una experiencia particular que fuera descrita por Elizabeth Edwards así:

Una relación atemperada a un nivel individual por un deseo genuino de establecer una comprensión favorable de la gente atendiendo a sus condiciones humanas, tales intenciones son inevitablemente confrontadas por las dificultades intelectuales de semejante esfuerzo y la relación desigual que se mantiene a través de un conocimiento controlado con la apropiación de la realidad de las otras culturas en la estructura estudiada.⁶⁷

Fuera del discurso científico, los pueblos indios han ocupado un lugar delicado y ambiguo en el imaginario de Occidente; de allí que no siempre se haya dicho lo mismo sobre ellos, ni siempre se les haya situado a la misma distancia”.⁶⁸ Aunque con diferentes tendencias y acercamientos, la representación del indio generalmente aporta un valor, un testimonio y una referencia histórica, de acuerdo a la propia sensibilidad de quien lo observa. De esto la fotografía ha dejado innumerables testimonios —ya que por su carácter místico y mágico las sociedades indias han sido, perpetuamente, sujetos de expediciones fotográficas—⁶⁹ diálogos que aunque no anulan completamente las

⁶⁶ Citado por John Collier Jr. y Malcolm Collier, *op. cit.*, pp. 155-156. (Traducción mía).

⁶⁷ Elizabeth Edwards, “Introduction”, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁸ Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁹ Algunos de los temas favoritos de Scott, tales como los mercados, los juegos, las peleas de gallo, pueden tomarse como iniciadoras de una tradición norteamericana por registrar “los temas de la labor comunal y la

diferencias, sí las hace más sugestivas, porque dejan la huella imborrable de la mirada del uno en el cuerpo del otro.

El mundo indígena se representará como portador de una inocencia atávica, o como seres nobles y estoicos; tal como lo hace Edward S. Curtis, por ejemplo. Fotógrafo norteamericano, contemporáneo del nuestro que pretendió acercarse al mundo indígena con un “extraordinario sentido de misión” para realizar la tarea de registrar a los nativos norteamericanos que estaban desapareciendo por la marcha inexorable del progreso en su país. Intentando formar parte de ellos participó en la vida cotidiana de algunos grupos, para conformar su historia fotográfica.⁷⁰ Bajo la dirección de expertos etnógrafos,⁷¹ Curtis aprendió “los métodos sistemáticos requeridos para obtener información científicamente válida” y registrar diferentes aspectos de la cultura aborigen, a manera del repertorio de los antropólogos—⁷² artesanías, armas, momentos cotidianos, y ceremonias y danzas rituales—, aproximándose a ellos con una respuesta estética declarada y un interés honesto, aunque no exento de una carga de exotismo.

Con registros visuales impresionantes retrata una serie de personajes que se presentan acompañados por una amplia lista de biografías o una historia corta de cada uno. Esfuerzo hercúleo que delata la admiración y el genuino interés del fotógrafo que, sin embargo, ha sido calificado de “poco científico”.⁷³ *The Vanishing Race* (como titula, incluso a uno de sus libros), muestra numerosos personajes posando; modelos acicalados para representar una visión “más realista” de su vida. Rostros dignos, de una

celebración” que James Oles destaca como una de las constantes de la mirada norteamericana en la década de los años veinte.

⁷⁰ Edward S. Curtis (ed.), *Vision of a Vanishing Race*. Albuquerque, University of New Mexico, 1976, s/n. págs.

⁷¹ En su “Editor’s Note” Christopher Carlozo, refiere el encuentro de Curtis con una exploración de etnógrafos que lo invitan a participar como fotógrafo de la exploración de los indios de Montana y de los cuales hereda algunos rasgos que se identifican con las posturas etnográficas en la fotografía, en *Native Nations First American Seen by Edward Curtis*, Boston, A Bullfinch Press Book, 1993, s/n. págs.

⁷² Bajo el patrocinio financiero de John Piermont Morgan, y posteriormente del propio presidente Roosevelt, Curtis pudo dedicarse por entero al registro de las sociedades indígenas y lograr una colección de 30 volúmenes, elegantemente editados en varias colecciones.

⁷³ James Oles señala, por ejemplo, que a los ojos de Curtis “el indio norteamericano tuvo que ser reequipado, reprimativizado para merecer su representación”, *op. cit.*, p. 72.

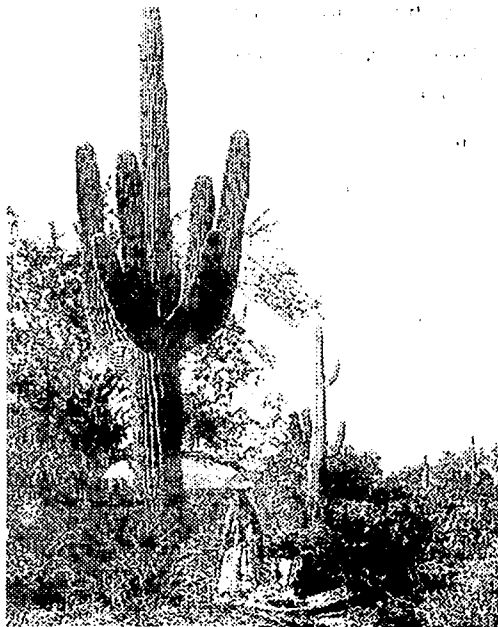
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

belleza exquisita y con una calidad tonal inigualable que deja constancia de su trabajo artístico en el laboratorio⁷⁴ (foto 220).



220. E. S. Curtis, *Lummi Woman*, tomado de L. Lawlor, 1994, s/n. p

221. E. S. Curtis, "Sin título", tomado de L. Lawlor, 1994, s/n. p.



Incluso se descubren algunos acercamientos similares a los de Scott, sobre todo en sus retratos femeninos —mujeres con cántaros, realizando tareas enfrente de sus casas y algunos retratos típicos junto al “saguaro”, el cactus gigantesco de Arizona (foto

⁷⁴ Aunque se sabe que Curtis solía atender tanto la toma como el positivado personalmente, dejó en manos de “Muhr”, su técnico de cuarto oscuro gran parte del material ya que lo tenía considerado como a “un genio”, según menciona Laurie Lawlor en *Shadow Catcher. The life and work of Edward S. Curtis*, New York, Walker and Co., 1994, p. 50.

221)— y muy especialmente en el retrato de *Quabátika*, la niña pápago o Mosa-Mohave, cargando “el precioso líquido” en su cabeza, cuya mirada delata el afecto del fotógrafo (foto 222).



222. E. S. Curtis,
Quabátika,
tomado de L.
Lawlor, 1994, p.
4.

Es cierto que al planear la foto y elegir a los personajes que él considera más interesantes obtiene un resultado, que en mucho trasciende su propósito inicial pues se convierte en un material muy espectacular; en una “experiencia visual hipnótica”, que

ya no brinda muchos puntos de referencia. Los hombres tomados en toda su dignidad varonil y su bravura, soberbios e incluso elegantes, acusan la visión de un romántico puro, que ha decantado sus ideales a la búsqueda de una “nobleza estetizada” en la que se sospecha una puesta en escena, la preparación de antemano de algunos arreglos, algún tipo de falsificación que, a fin de cuentas, subordina la imagen a un ideal estético muy acendrado. El irreversible fluido de los signos y su puesta en escena.

En su interpretación occidental, la nobleza india es majestuosamente representada con todos sus atributos en la placa fotográfica. Una “transcripción para las generaciones futuras” que hoy se convierte en el mérito del fotógrafo al ser reconocido por los descendientes de aquellos grupos indios como un registro veraz en el que ellos encuentran sus raíces, como atestiguan las palabras de George Horse Capture cuando dice:

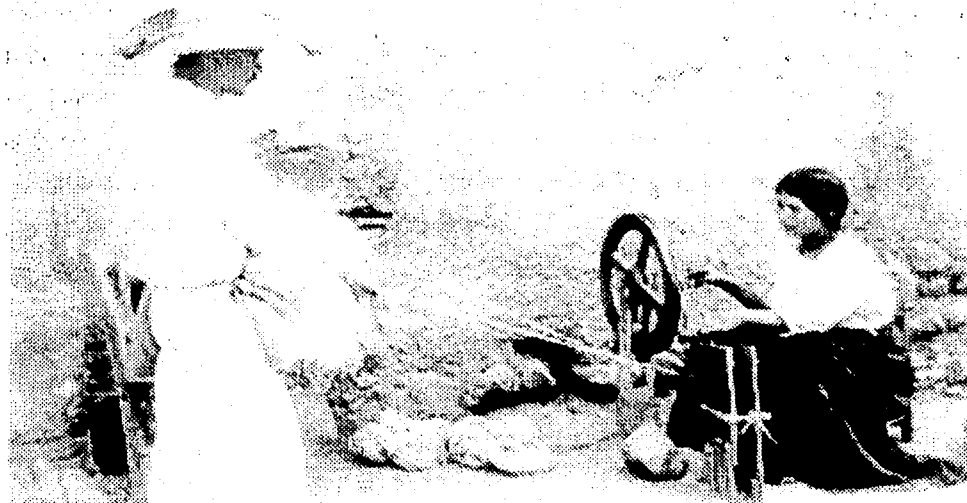
Estas imágenes son de nuestra gente y ellos están cerca de nosotros. Sus detractores son extranjeros y ellos no pueden hablar por nosotros. A estos críticos de los “indios” les falta una conexión genética o geográfica con nosotros y no pueden representarnos. Los verdaderos indios están extremadamente agradecidos de poder ver a sus antepasados o lo que ellos hicieron y nosotros sabemos que ellos no son estereotipos. Nadie organizó a las personas. Y nosotros los vemos en su apostura correcta.⁷⁵

Scott se encuentra en el cruce de los dos caminos: toma algunos asuntos al natural y en ocasiones describe a sus personajes con un ánimo esteticista —como ha quedado demostrado en el caso de sus retratos de mujeres—. Logra interesar y captar nuestra atención haciéndonos volver los ojos hacia asuntos de interés etnográfico mientras nos comunica algunas de las cosas que le parecieron interesantes del país, antes de que la industrialización y el progreso transformaran la cara de su geografía.

Es cierto que Scott no registró a los indígenas que descubrieron los antropólogos, sino que se enfocó en los campesinos, un grupo que, a decir de James Oles, “se colocaba constantemente en oposición a la élite de las haciendas y las ciudades” pero que “[...] hablaban a veces sus idiomas originales y, de hecho, se consideraban a sí

⁷⁵ George P. Horse Capture, “Foreword” en *Native Nations*, p. 17.

mismos como indios".⁷⁶ El mosaico pluricultural del país se reconoce en sus fotografías por los atuendos del vestido, los alimentos y las costumbres. Intentando sintonizar con la experiencia estética, el fotógrafo nos empuja a percepciones que van más allá del horizonte empírico en el que estamos encerrados. Sensibilizado en su percepción y recreando su propia etnografía, Scott se esmera por encontrar una manera distinta de hacer, para decir a su modo las cosas que poblaron su imaginación, intentando saltar por encima de cualquier postulado que le impidiera acercarse a sus modelos (foto 223).



223. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

Lo que él nos muestra no es otra cosa que el mundo rural visto a través de sus propios ojos; una fotografía de corte etnográfico con un estilo personal que nos deja al descubierto su interés por las personas, y más aún, por los ámbitos en los que éstas estaban llevando a cabo sus actividades. Sujeto y espacio son para él igualmente

⁷⁶ James Oles, *op. cit.*, p. 76.

importantes: capta el ritmo de la vida y nos hace evidente su aprecio por las formas sencillas, convirtiendo su obra en un documento humano. Con una capacidad de observación que testimonia el compromiso con el cual pretendió vincularse a la comunidad, nos revela la existencia de una relación de confianza entre él y sus modelos que no violentaron la intimidad grupal; que nos refieren a la relación recíproca y de aceptación que existió entre él y sus modelos. Registros visuales de patrones indígenas que aún perviven y que la fotografía colabora para preservarlos en nuestra memoria.”

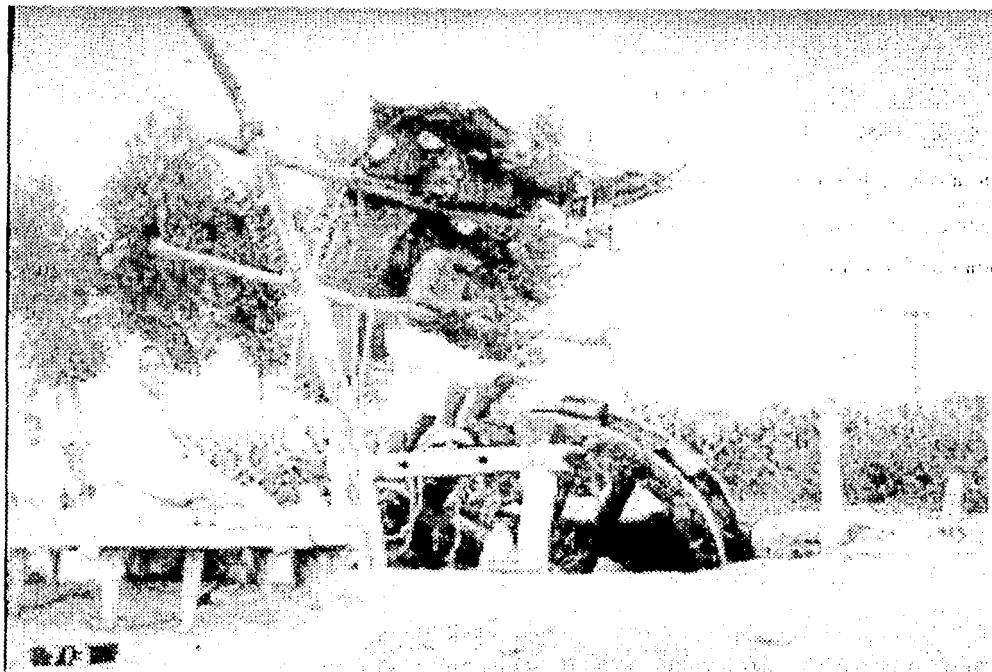
Sus imágenes resultan sorprendentes, no sólo porque ponen de relieve la amplia cobertura que le dio al territorio nacional, sino porque proponen un acercamiento en el que, a la manera de un cronista gráfico de la vida en el campo, nos muestra el aspecto llano y sencillo de las cosas y de la gente, de su mundo circundante. Una impresión de conjunto admirable, con un sabor local genuino, en el que se adivina la fina línea que separa el trabajo científico y del de un fotógrafo curioso, interesado en las sociedades que retrató (foto 224). A sus personajes todo les sienta bien porque están en su propio mundo, sin haberse descontextualizado, y por ello nos transmiten el mismo mensaje con sus caras y sus cuerpos. Obediente al impulso del espíritu del momento, el fotógrafo traduce sus emociones en imágenes; un sedimento de una época que se convierte, a través de su mirada, en una ventana abierta para observar el vasto panorama de la vida de las comunidades rurales durante el porfiriato. Un verdadero mosaico de la pluriétnicidad nacional de finales del siglo XIX, que traducido en registro se convierte en “una mina de oro para el historiador de la vida cotidiana”.⁷⁷

Sin embargo y sin proponérselo —y éste es su mérito— va más allá de la inclusión de detalles etnográficos, invitándonos a pensar que, aunque su primera intención hubiera sido atender a las indicaciones de los promotores y empresarios para cumplir con las necesidades de un trabajo realizado por encargo, le fuera imposible omitir el otro aspecto del mundo que se presentaba ante sus ojos y abarcó con su cámara mucho más de lo solicitado, mostrando a los trabajadores agrícolas en medio del campo al desempeñar sus trabajos, la típica y pintoresca yunta roturando los

⁷⁷ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana*, p. 70.

TRABAJOS CON
FALLA DE ORIGEN

campos, la preparación de la comida; en fin, sus maneras de vivir y sus rutinas cotidianas.



224. W. Scott, "Sin título", colección particular Irene Castro.

Alegorías de una época que fueron bien recibidas por el público lector de la revista —generalmente norteamericano— que debió sentirse atrapado por el encanto de sus escenas, de sus imágenes agradables, portadoras de “una cultura folclórica sin prejuicios ni propaganda sociológica”⁷⁸ y en las que, aunque no haya existido la intención declarada por atender a planteamientos antropológicos, le sirven a su discurso indirectamente por el trasfondo descriptivo que encierran:

⁷⁸ Irvin Hoffman, citado por James Oles, *op. cit.*, p. 102.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las plantas, la tierra, las fibras de animales: todos son productos de un pueblo que trabaja con la tierra, que está, como lo deseaban los norteamericanos, cerca de la naturaleza y lejos de las superficies metálicas artificiales, las modas en boga y la producción industrial.⁷⁹

Un interés etnológico que aparece disminuido por el carácter comercial que adquirieron sus imágenes al circular como postales fotográficas; por una producción, sujeta a las demandas de un mercado para satisfacer las necesidades editoriales. Este hecho será el que permita caracterizar su producción fotográfica, ya que confirma el uso social que adquirió durante la época, anunciando el inicio de una labor informativa, que al promover el desarrollo de una cultura visual con la difusión masiva, se internacionaliza. Al ponerle rostro a las características étnicas de la nación, Scott propone una lectura que nos descubre algunos de los senderos que seguirían en años posteriores tanto los fotógrafos extranjeros, como los nacionales.

Tal vez debamos dirigir nuestra observación hacia el incipiente camino de una fotografía similar en propuestas y aproximaciones a la que actualmente realiza la revista *National Geographic*; convertida con el paso de los años en la llave de los reportajes visuales —a partir de un manejo directo y simple, pero elocuente— de una nueva manera de hacer fotografía, que ha entrenado nuestra visión para acceder más fácilmente a “la realidad del otro”, ya que en sus representaciones es posible argumentar una estrategia contra la diferencia, contra la alteridad, al promover un acercamiento que pretende suprimir la diferencia y la asimetría del mundo actual. Pese a ello, nos confirma que, aunque los materiales fotográficos y las técnicas se han transformado, el objeto a representar sigue siendo esencialmente el mismo y las nociones que motivan las fotografías, tampoco han cambiado.⁸⁰

¿Etnografía turística⁸¹ o etnología folclorizante? Dos términos que permiten vislumbrar la fisura insalvable que debido a la procedencia extranjera de nuestro

⁷⁹ James Oles, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁰ James C. Faris, “Photography, Power and the Southern Nuba”, en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography*, p. 214.

⁸¹ He considerado pertinente utilizar este término que me sugirió James Oles, para ubicar y calificar, de alguna manera, esta serie fotográfica de Scott.

fotógrafo le impidió trascender su propia forma de ver y profundizar efectivamente en el tema, dejando en duda sus verdaderas intenciones. La complejidad que encierra la imagen fotográfica hace de por sí “inoperante una clasificación definitiva”. En tanto que “analogía de la experiencia visual” las fotografías de Scott podrían situarse en ese terreno incierto —“amorfo” como lo considera Edwards—⁸² que propone la experiencia romántica de la cual forman parte tanto el efecto de realidad como el asunto documental.⁸³ Bien es cierto que los propósitos de entonces han perdido su vigencia, que muchas ideas de aquella época han abandonado su frescura, sin embargo, las fotografías persisten revestidas con otro lenguaje: el que nuestra mirada les concede, porque la fotografía, ante todo, es una evidencia irrefutable de la existencia de la historia, como destaca Barthes cuando dice que:

Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en la forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el advenimiento de la Fotografía y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo.

Y ya antes había mencionado que:

La fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado) —contrariamente al texto, el cual, mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión—, revela enseguida esos “detalles” que constituyen el propio material del saber etnológico.⁸⁴

⁸² Elizabeth Edwards, “Introduction”, *op. cit.*, p. 13.

⁸³ Basta una ojeada rápida a las páginas de la revista *Modern Mexico* para darnos cuenta de que la misma imagen era utilizada en diferentes situaciones, según las necesidades de espacio de la publicación y con usos totalmente distintos.

⁸⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 68 y 152.

Imágenes para una colección

Casi treinta años pasarían desde que Winfield Scott se internó por primera vez en territorio nacional y la fecha en que decidiera mudarse definitivamente a Los Ángeles, en California, en compañía de su hija Margarita —aunque a partir de 1910, el fotógrafo realizó una serie de viajes prolongados a los Estados Unidos, es hasta 1926 que se aleja de México para siempre—. Muchos acontecimientos importantes se sucederían desde entonces en la historia del país, los más señeros, sin duda, el fin de la supuesta perpetuidad del gobierno de Porfirio Díaz y el movimiento revolucionario de 1910, que pretendió romper de tajo con el orden establecido transformando la historia del país y del cual, nuestro fotógrafo no registró ninguna escena.

Como hemos verificado a lo largo del trabajo, el frenesí que experimentó la industria editorial en los años del porfiriato,¹ utilizó a la fotografía como auxiliar y

¹ De ello dan cuenta las innumerables publicaciones que durante la época se publicaron: *El Popular*, *Gil Blas*, *El Tiempo* —vinculado con el clero mexicano y el primero en erigir su propio edificio— *El Mundo*, diario vespertino, *El Diario del Hogar*, conocido como el diario de las familias, *El País*, esencialmente católico y que pronto usurparía el lugar de *El Tiempo*, *El Correo Español* para la colonia española, *La Patria*, consagrado a los intereses de los estados y con una labor decididamente educacional; *El Diario*, el primero en tener una página de deportes, *El*

complemento visual, convirtiéndola en sostén del discurso oficial, beneficiándose de las cualidades de una imagen que ilustraba y confirmaba la información vertida en los artículos de la prensa escrita. El fotógrafo pasó a ser el artífice de una imagen que acercó al lector a hechos y circunstancias de los que no había podido ser testigo presencial. Como una prolongación de su vista, la imagen fotográfica se inmiscuyó en la escena colectiva, invadió los espacios privados y fue ganándose la aceptación y la confianza del público en general. “Una ventana al mundo” que reflejó con una velocidad extraordinaria la vida y las circunstancias del momento, brindando informaciones ilustradas, fáciles de comprender. A partir de entonces, la fotografía se revistió de un carácter de persuasión, que aún hoy invade con su “magia equívoca” sus representaciones.²

La enorme producción de materiales impresos que ya se vivía en el mundo decimonónico trajo aparejados el descubrimiento de nuevos métodos de impresión, más sencillos y más rápidos, para satisfacer la demanda casi insaciable que manifestaba el público lector, iniciando una era en que las comunicaciones masivas empiezan a dominar el mundo. Es cierto que la naturaleza de la información visual ya había experimentado un profundo cambio con el empleo de la litografía y de las nuevas máquinas industriales que habían llenado al siglo de color —con su particular predisposición hacia la multiplicación en serie, la litografía convirtió a las gráficas del momento en prototipos de un nuevo lenguaje visual que invadiría el mundo a mediados del siglo—. Giros estéticos, que inspiraron escenas míticas, exóticas o fantásticas para imprimirle un sello original e imaginativo a los productos ordinarios.

Progreso Latino, con buenos artículos sobre minería, industria, comercio, navegación, etcétera, *El Heraldo Agrícola*, orientado especialmente a las actividades y la información de este sector para promover la agricultura, además de varias revistas como *Arte y Letras*, fundada por Ernesto Chavero, *Azul*, especializada en arte y literatura y vocero del grupo modernista y *La Revista Moderna* considerada como “el broche de oro” que cerró el siglo, según Stanley Ross, “El historiador y el periodismo mexicano”, en *Historia Mexicana* 55, Gráfica Panamericana, vol. XIV, enero-mayo, núm. 3, 1965, pp. 348-367. Además de los ya mencionados, se publicaron diarios en inglés como el *Mexican Herald* o la revista *Modern Mexico*, los cuales contaban con reporteros “a la neoyorquina, de esos que son recibidos por un ministro con más facilidad que cualquier alto funcionario”, Julio Sesto, *A través de América. El México de Porfirio Díaz* (Hombres y cosas), Valencia, J. Sempere y Compañía Editores, 1908, p. 27.

² Susan Sontag, *op. cit.*, p. 14.

Con el uso de la litografía empezaron a multiplicarse las revistas y los periódicos con relatos de los acontecimientos de actualidad, amén de los espacios publicitarios (para insertar anuncios y propagandas con las cuales solventaron las ediciones) ayudando a la “difusión de trabajos literarios o históricos”.³ Ella será la encargada de reflejar la azarosa vida de México; de su influencia, como señala Fernández Ledesma,

[fue] naciendo un carácter y un mundo de ideas que afianzan el producto de la época, ya desbordante de colorido, pródigo en transformación de matices y opulento en genio y estilo metropolitano que, a la postre, ha de tornarse en mexicanidad inconfundible y orgullosa.⁴

Es, sin embargo, la aparición de los medios de reproducción fotomecánica a finales del siglo, lo que impulsa decididamente las actividades de las publicaciones informativas con periodicidad, alterando dramáticamente las técnicas de reproducción existentes —reemplazó las placas hechas a mano y permitió llevar a cabo la reproducción completamente mecanizada de la imagen fotográfica— haciendo posible la conversión de los tonos de la imagen en medios tonos (gris, blanco y negro, mezclados a través de los numerosos puntos de una pantalla tramada). Procedimiento con el cual se prepararon las condiciones de nuestra actual visión del mundo al convertir a la fotografía en una herramienta de comunicación visual, con una autoridad documental muy apreciada y no igualada por ningún otro medio hasta entonces.

Circunstancia social que ha sido caracterizada como “el segundo descubrimiento de la fotografía”, según refiere Tibol,⁵ porque cuando la imagen fotográfica se pudo imprimir por medios mecánicos para ilustrar las ediciones de los semanarios y periódicos, conquistó la mentalidad del público. Una vez que pudo reproducirse con éxito en un periódico,⁶ novedosas vistas estuvieron al alcance de casi todos los sectores de la población, convirtiendo a la prensa escrita en portador de la cultura y en el

³ Stanley R. Ross, “El historiador y el periodismo mexicano”, *op. cit.*, p. 347.

⁴ Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 40.

⁵ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Con el procedimiento del medio tono, el *Daily Herald* de New York publicó la primera fotografía, el 4 de marzo de 1880, titulada Shantytown (Barracas); G. Freund, *op. cit.*, p. 95.

principal promotor de un creciente interés general por la información de actualidad. Los semanarios, los periódicos ilustrados y los diarios, con su logro de igualdad, generaron una sociedad con más acceso a la lectura y a la educación y la representación fotográfica ganó, con ello, mayor realismo, como refiere Gernsheim:

El periodo del realismo fotográfico venía a reemplazar el filosofismo y el romanticismo. El mundo entero se veía ahora de nuevo a través de los ojos del fotógrafo, el cual captaba verídicamente, y con frecuencia también artísticamente, las imágenes de las reliquias de las civilizaciones antiguas, familiarizando a la gente con la belleza paisajística y arquitectónica de su propio país y de los demás, con las escenas de la vida doméstica y trajes típicos de otras naciones.⁷

Difícilmente puede pensarse en una fotografía que no hubiera estado a tono con una simulación de la vida moderna, ya que

La capacidad del medio para trasladar un detalle casi infinito, para captar más de lo que el fotógrafo mismo veía en el momento preciso, y para multiplicar esas imágenes hasta una cantidad casi ilimitada, acercaron al público una riqueza de registros de imágenes que excedía todo lo que se hubiera conocido antes.⁸

No podemos ignorar que la mayor parte del trabajo de Scott se concibió para ver la luz pública. Como ya he referido, la más notable de sus colaboraciones fue con la revista *Modern Mexico*, una publicación mensual que atendió cuestiones de orden político y comercial —especialmente a partir de una nutrida sección de anuncios—. Editada en San Louis Missouri hasta 1904, por Paul Hudson, mantuvo oficinas de representación en el Hotel Iturbide de la capital,⁹ por medio de la cual hacía llegar la revista a los sectores más representativos de la economía nacional. Probablemente Hudson contratara los servicios del fotógrafo para hacerse de las vistas de lugares pintorescos, tipos mexicanos y algunas muestras de la modernización del país, con los cuales se

⁷ Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p. 97.

⁸ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 85.

⁹ Desde 1904 empieza a publicarse por la firma Sydney Wallace y Asociados, de New York, que mantuvieron una representación nacional hasta 1908, ubicada en la calle de Bucareli núm. 20.

preciaba de brindar información actual, para alentar a los posibles inversionistas norteamericanos. De ello ya hemos abundado en páginas anteriores (fig. 22).



22. Algunas portadas de la revista *Modern Mexico* con fotografías de Winfield Scott.

En las publicaciones nacionales Scott participó, al parecer, únicamente con el semanario dominical *El Mundo Ilustrado*,² cuyo propietario y editor, estimado como el padre del periodismo moderno —Rafael Reyes Spíndola— editaba además *El Imparcial* y *El Heraldo* (edición nocturna de éste último y los tres girando como satélites en torno a la política cientificista del régimen). Ya que *El Mundo Ilustrado* se editaba bajo el ala protectora del gobierno, fue una publicación incondicional que, en su afán por conservar sus favores y a cambio de la subvención que le permitía mantenerse a flote,

¹⁰ La publicación de su trabajo en este semanario sugiere que pudo haber colaborado con él durante los años que residió en el país, pero bien pudiera darse el caso de que el fotógrafo, sin trabajar formalmente en el semanario, enviara su trabajo —como se acostumbra todavía en ciertas ocasiones— para que se publicara y sea ésta una de las razones por las cuales, casi siempre, aparece sin créditos. De su colaboración con este semanario sólo pudimos descubrir dos artículos: “Excursiones de Veraneo en la Laguna de Chapala” y “Una nueva vía interoceánica pero es probable que existan varios más que es imposible reconocer por la ausencia de los créditos correspondientes.

omitía generalmente las noticias incómodas; más bien se orientó para atraer la atención del público femenino, publicando algunas secciones de moda, poesía y literatura ligera, por entregas. Cuando en 1896,¹¹ Reyes Spíndola introdujo los linotipos y las grandes rotativas para el tiraje de sus diarios, *El Mundo Ilustrado* se convirtió en el primer periódico en introducir la moda de ilustrar sus artículos con fotografías.¹²

Desde que incluyó a la fotografía en sus páginas se aplicó a ilustrar, con una galería de imágenes, secciones dedicadas a reseñar los avances modernizadores del país, así como sus aspectos más típicos. En secciones como "Tipos y escenas de nuestro país", "Las capitales de los estados" o "Psicología callejera", encontramos algunas imágenes que parecen contener el sello característico de Scott, pero aparecen sin registrar los créditos,¹³ probablemente porque en esta etapa incipiente de la imagen publicitaria, los fotógrafos no habían aprendido a proteger todavía sus derechos, tal como señala Raquel Tibol cuando reseña que:

Durante muchos años los Fotorreporteros no firmaron sus trabajos, no se les daba crédito. Durante medio siglo el fotógrafo de prensa no recibió un trato adecuado; era en las redacciones un simple dependiente a quien se le expedían órdenes y se le negaba iniciativa.¹⁴

Todo parece indicar que la fotografía de las postrimerías del siglo se estableció como el territorio en el cual convergieron tanto la reproducción masiva de la imagen como su difusión y comercialización, que marcarían los hábitos de consumo de la sociedad del cambio de siglo. En nuestro país, la circulación y difusión que experimentó la obra fotográfica, se encuentra estrechamente ligada a las estrategias impulsadas por las compañías ferrocarrileras. Ciertamente el mundo estaba cambiando.

¹¹ Olivier Debroise (*Fuga Mexicana*, p. 145) y Judith de la Torre Rendón (*op. cit.*, p. 348), coinciden en que en esta fecha Spíndola compró rotativas de gran tiraje y empezó a utilizar linotipos alemanes, así como la técnica del medio tono logrando que la fotografía ingresara en la prensa mexicana.

¹² Julio Sesto, *op. cit.*, p. 15 y Judith de la Torre Rendón, *op. cit.*, p. 348.

¹³ Tal parece que este hecho se justifica por los recortes en forma de viñetas con que se diseñaron las páginas con ilustraciones, sin embargo, es importante puntualizar que la mayoría de las fotografías de Waite que publicó este semanario aparecen con los créditos correspondientes, probablemente porque al tratarse de un fotógrafo establecido en la ciudad, podía cuidar con mayor atención la publicación de su obra.

¹⁴ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 21.

Ahora las nuevas fuerzas económicas ordenaban un nuevo sistema de valores; el desarrollo vertiginoso de la mecanización producida por las transformaciones industriales del siglo —las máquinas de vapor, los ferrocarriles, las telecomunicaciones— y la preocupación creciente por alcanzar el bienestar económico que producían los productos materiales —fabricados en masa y que fueron inundando los mercados— orientó una estrategia publicitaria en la que también participaron los actores de la prensa periódica, ya que compartían la inquietud porfirista de “modernizar al país imitando los modelos extranjeros”.¹⁵

La marea ascendente de alfabetismo, el desplome de los costos de producción y el crecimiento de los ingresos por publicidad constituyeron uno de los mayores impulsos para la publicación de periódicos y revistas, ya que como menciona Ross

La hoja impresa y el diario demostraron ser el mejor medio para aquellos que deseaban moldear la opinión pública o tenían un mensaje político, literario o histórico que comunicar. Aún con el progreso de los años recientes, que ha elevado los niveles culturales y económicos de la población, no ha sido posible que el libro suplantara al periódico como medio para alcanzar mayor público.¹⁶

Parece lógico pensar que la gran divulgación que experimentó la imagen fotográfica al circular masivamente en la prensa periódica generara en los fotógrafos el afán de duplicar las impresiones de sus imágenes, para incluirlas en las numerosas publicaciones del momento. Las fotografías de Scott, por ejemplo, consideradas como “verdaderas imágenes de la vida del país” tal como lo anunciaba la guía Terry¹⁷ sirvieron para ilustrar varias de ellas, como la *Fitzgerrell's Guide to Tropical México*, publicada en 1905,

¹⁵ Judith de la Torre Rendón, *op. cit.*, p. 346.

¹⁶ Stanley Ross, “El historiador y el periodismo mexicano”, *op. cit.*, p. 348.

¹⁷ Philip Terry, *op. cit.*, p. LXXX.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

por J. J. Fitzgerrell¹⁸ (foto 225), *Mexiko* del alemán Von OSW. Schroeder, publicada en 1905¹⁹ (foto 226), *México al día* del italiano Adolfo Dollero, publicada en 1908 (foto



225. W. Scott, *Natives at Home*, tomado de J. J. Fitzgerrell, 1905, p. 26.

227), así como la mencionada guía *Campbell*—. Sin embargo, ya que estas son las únicas publicaciones en las que aparecen sus créditos, nos inclinamos a pensar que bien pudo haber participado en otras, que no registraron la autoría de sus fotografías.²⁰ Incluso suponemos que al sucumbir a la tentación de promover la venta de sus imágenes, por catálogo en los periódicos, para obtener un beneficio adicional a sus trabajos por encargo, su obra circuló indiscriminadamente, y ésta bien podría ser una de las razones

¹⁸ La guía, publicada en 1905, fue promocionada ampliamente por la revista *Modern Mexico* y por la compañía del mismo nombre, que tenía sus oficinas en la 1° calle de San Francisco núm. 7 de la capital, una compañía que se inició en el país con la venta de terrenos en el sureste; la publicación “bellamente ilustrada a partir de fotógrafos desconocidos”, como apunta en el prólogo el autor —curiosamente sólo le otorga créditos a las imágenes de Scott.

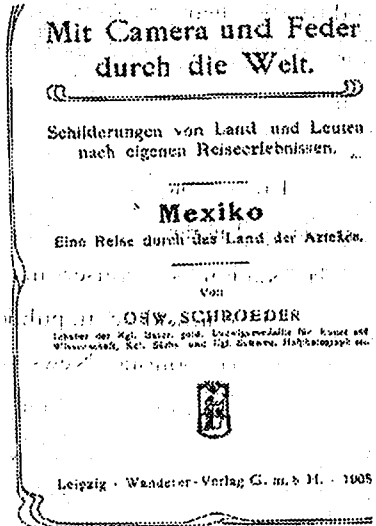
¹⁹ El texto se editó en Alemania, y aunque no registra los créditos de Scott, en él descubrimos dos de sus imágenes más típicas, mismas que ya se han clasificado en el acervo de la Fototeca de Pachuca como de su propiedad.

²⁰ En *Mexico, the Wonderland of the South* de W. E. Carson, por ejemplo, localizamos algunas imágenes de Scott, varios retratos de mujeres y *Plying the Bear* (que anteriormente ya había publicado la revista *Modern Mexico*, atribuida a él), sin registrarle sus créditos; sólo acredita las fotografías de los Estados Unidos.

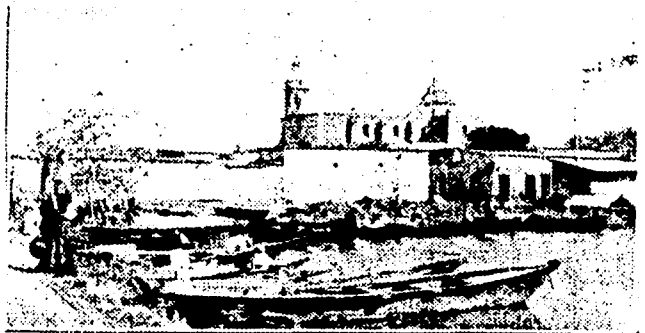
por la que actualmente aparezca ensombrecida bajo el registro autoral que ya he señalado.



226. W. Scott, contraportada. tomada de O. S. W. Schroeder, 1905.



Pese a la publicación de su obra en los medios escritos Scott no es un hombre rico, pero puede vivir con comodidad en su rancho *Las Tortugas*. El cargo de administrador es una buena fuente de ingresos permanentes que le promete una seguridad económica que ya no encuentra en la fotografía; debido a que la revista dejó de publicarse en 1909, es muy posible que



(Fot. Scott.)

Ocotlán (Jal.).

227. W. Scott, *Ocotlán*, tomado de A. Dollero, 1911, p. 439.

decidiera buscar otra fuente de ingresos más estables dedicándose de lleno a los trabajos del Hotel *Ribera*. Sin el aval de un patrocinador, el fotógrafo del nuevo siglo difícilmente podría continuar con su práctica ambulatória; sin embargo, con la publicación de su obra, editada en tarjetas postales, tal vez le fuera posible obtener todavía algunos beneficios.

Tendrá que realizar una selección.

En la colección de la Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación se conservan veintitrés postales de Winfield Scott, publicadas por la compañía Sonora News Company (foto 228). Llama la atención que aparezcan atribuidas al fotógrafo, ya que acreditarle el trabajo al artista no fue una práctica corriente en las compañías editoras del momento;²¹ por lo general se contentaban con poner al calce la referencia de la casa editorial y, en algunos casos, un título que indicaba el lugar de la toma.²² En su mayoría se trata de fotografías publicadas con anterioridad por la revista *Modern Mexico*²³ y que por



Photo by Scott
 © 1911 The Sonora News Company, City of Mexico.
 A MOTHERLY SOUL, MEXICO

228. W. Scott, *A Motherly Soul*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

²¹ En este hecho tal vez haya que tomar en consideración que la reproducción de postales implicó un proceso, cada vez más complejo, que involucró una serie de actores sociales, promotores de vistas y distribuidores, por lo que una misma imagen frecuentemente era utilizada por diferentes compañías; pocos fueron los casos como el de la Compañía *The Detroit Publishing Co.*, de los Estados Unidos, en los que los fabricantes se convirtieron también en impresores, editores y distribuidores, logrando reunir todas estas funciones en una sola fábrica; amén de que, contaba con sus propios fotógrafos para cumplir con algunos temas específicos de su producción.

²² Algunas de ellas se localizan en el Fondo Guerra de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca, registradas recientemente, dentro del acervo que el investigador Ignacio Gutiérrez está conformando con la obra de Scott, y algunas propiedad de la *Rochester Co.*, diez de las cuales se encuentran también en el AGN.

²³ Tales como *A Mexican Maiden*, *Reciprocity in Mexico* —la escena del piojito que luego veremos acreditada en el texto de Montellano a C.B. Waite— *Amateca Indian Matrons* y *An Amateca Indian Belle* y una serie de escenas típicas

tanto ya habían demostrado su eficacia al pasar por el filtro de la selección editorial para incluirlas en sus páginas. Su intuitiva aproximación a la vida rural, aunada a sus hábitos “pintorescos”, lograron que sus fotografías se posicionaran indiscutiblemente como tarjetas postales en un momento en que las representaciones de nuestro país, realizadas por los fotógrafos extranjeros, invadían al mundo.

Aunque es sabido que el imperio austrohúngaro fue el promotor del invento de la tarjeta postal como una nueva forma de correspondencia abierta,²⁴ es a partir de que la experiencia personal se convierte en objeto de exhibición y que el público comienza a apropiarse de la imagen para resolver su necesidad de expresarse socialmente, que adquiere los atributos que la convertirán en uno de los medios de comunicación masivos más importantes del siglo, al influir en el ánimo de los consumidores y fomentar la pasión colectiva por coleccionarlas. Manufacturadas sobre papeles rígidos en colores cremosos y con una estampilla de un centavo al frente, las postales se vendieron muy bien porque usaban poco espacio para almacenarse, eran pequeñas y sobre todo porque dejaban excelentes ganancias.

La Exposición Universal de París de 1889 —realizada para conmemorar los cien años de la Revolución Francesa— es considerada por varios autores²⁵ como el momento en que el gran público comienza a utilizar una nueva forma de comunicación personal²⁶ por medio de la postal, con tarjetas conmemorativas del evento que

que ilustraron diversos artículos como: *A Back Seat in Mexico, Zapoteca Maidens Mitla, Lake Chapala, Near Guadaluajara, Unloading Passenger, Miraculous Spring at Guadalupe, A Mexican Cradle, Home Seat Home, A Motherly Soul, Biting Potatoes, Ocotlán, Chapala, Both Tired, Water-Seller*, y dos que no tienen título.

²⁴ Todos los investigadores, por ejemplo: Gloria Frasser “La postal mexicana: ecos diversos” en *Artes de México*, núm. 46, México, Reproducciones Fotomecánicas, 1999; Richard Carline, *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard and its Place in the History of Popular Art*, Bedford, England, Gordon Fraser, 1971; Frank Staff, *The Picture Postcards and its origin*, London, Lutterworth Press, 1966; Linda Peterson, “From Commerce to History: Robert Runyon’s Postcards” en *Southwestern Historical Quarterly*, Oct. 1998, vol. CII, núm. 2, entre otros, coinciden en otorgarle la paternidad de la idea a Heinrich von Stephan, Consejero de Estado de Prusia, quien, durante la Conferencia Postal Austro alemana de 1865 la sugiere, sin mucho éxito; ya que hubo que esperar cuatro años para que viera la luz pública a raíz de la publicación, en 1869, de un artículo del profesor austriaco Emanuel Hermann, en el cual proponía que el gobierno la introdujera con el fin de promover un sistema más económico de correos para el público y el consiguiente aumento de ganancias para el servicio postal por el incremento de la correspondencia.

²⁵ Tales como Frank Staff, *op. cit.*; Richard Carline, *op. cit.*, y Aline Ripert y Claude Frère, *La carta Postale. Son historie, sa fonction sociale*, Press Universitaires de Lyon, Editions du CNRS, 1983.

²⁶ Cuando el periódico *Le Figaro*, con motivo de la Exposición, publicó una serie de tarjetas conmemorativas con la torre Eiffel impresa en litografía, ocasionó que “numerosos visitantes se divirtieran enviando un mensaje desde

exhibieron una serie de imágenes que resaltaban el esplendor y el desarrollo tecnológico, pretendiendo “demostrar que Europa seguía siendo el líder del planeta”.²⁷ Imágenes que fueron copiadas inmediatamente por el éxito que demostraron, dando un segundo aire a las cansadas industrias editoriales al proponer un nuevo orden de ideas que ahora podía ser explotado comercialmente: los sueños de esperanza y bienestar que el mundo occidental pretendió resguardar bajo sus ideales de progreso. Los editores empezaron a publicar un sin fin de imágenes para satisfacer la demanda del gusto popular, convirtiendo a la postal en el medio ideal para comunicar sucesos o hechos sociales y políticos. La brevedad de su mensaje se ajustó a las necesidades del público por enviar todo tipo de misivas para cualquier ocasión: aniversarios, conmemoraciones, recuerdos o simples intercambios de correspondencia, que ahora con las tarifas más económicas del correo eran, por fin, accesibles a todo el mundo.²⁸

La historia de esta nueva forma de comunicación involucra una lenta y muy extensa evolución de los objetos gráficos,²⁹ las técnicas de impresión y por supuesto de la fotografía. No hay que olvidar, sin embargo, que su desarrollo se debió ante todo a una estrategia económica que involucró las reformas del servicio postal para garantizar un flujo de correspondencia masiva que ayudara a incrementar las ganancias del correo —ya que su costo era menor que el de una carta ordinaria y evitaba las molestias de comprar separadamente los sobres y las estampillas—, así como de la promoción de

sus alturas, popularizando su uso, al incluir un mensaje en el que podía leerse: *Aquí es donde me encuentro ahora*”; la idea de esta tarjeta, por supuesto fue copiada por otros países intentando el mismo éxito, Richard Carline, *op. cit.*, p. 25.

²⁷ Aline Ripert y Claude Frère, *op. cit.*, p. 12.

²⁸ En tiempos anteriores a la regulación de la tarifa de un centavo, el público no podía enviar cartas adentro de un sobre porque la tarifa se calculaba de acuerdo a la distancia y al número de hojas de papel enviadas, “y no importaba que tan ligera o pequeña pudiera ser la pieza de papel que contenía un sobre, ya que el envío era automáticamente registrado al doble de la tarifa normal” Frank Staff, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Baste señalar que la gráfica popular que se desarrolló durante los años del Segundo Imperio en Francia y la época victoriana en Inglaterra, se expresó por medio de adornos superfluos que exaltaban los valores de una manera almibarada, caracterizando la época con un torrente de publicaciones efímeras: invitaciones, tickets, billetes, tarjetas de visita, sobres decorados y papel para escritura con ilustraciones, que sirvieron de precursores a la tarjeta postal porque se comercializaron ampliamente y echaron raíces en la época; otros investigadores como Richard Carline, *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard and its Place in the History of Popular Art*, Bedford, England, Gordon Fraser, 1971 y Frank Staff, *op. cit.*, consideran su evolución desde los juegos de naipes medievales— debido al mismo formato que conservaba la serie ilustrada—.

una imagen con fines turísticos. Con respecto a los objetos gráficos, es indudable el origen que tiene la postal en las estampas populares.

Tres parecen ser los eslabones más cercanos. Por un lado, las tarjetas de visita con grabados —que se utilizaron desde el siglo XVIII con imágenes decoradas de monumentos históricos, lugares de interés o motivos generales para ajustarse a los gustos del momento— porque participaron de las mismas influencias que también afectarían a la postal, ya que se vendieron en juegos y se publicaron para la venta. Según señala Staff:

La demanda por las novedades permitió serie tras serie, no sólo de vistas de pueblos diferentes y lugares, antiguos, sino también de reproducciones de obras de arte, mapas de países y distritos, ornamentos geométricos e incluso destacan algunos juegos de naipes que podrían emparentarse con ellas por la vieja costumbre de usarlos con los nombres escritos en la parte de atrás.³⁰

En segundo término, la tarjeta de visita demostró —a principios del siglo XX— su paternidad con respecto a la postal, cuando el *Sunday Chronicle*, según Carline, con motivo del premio que se ofreció a quien pudiera descubrirla, concluyó que:

De acuerdo con el *Almanac de la Petite Poste*, de París en 1777, el grabador Demaison inventó la idea de enviar sus *billets de visite* grabados utilizando el servicio postal y sin guardarlos en un sobre. Informado sobre esto, el Editor del *The Poster and Postcard Collector*, de octubre de 1903, comentó que, su esquema demostró no ser aceptable porque la gente temía que tales mensajes privados "podrían estimular la malignidad de los sirvientes para penetrar en los secretos familiares", misma objeción que se utilizó posteriormente en contra de las postales.³¹

Un formato que sería muy utilizado en el siglo siguiente a raíz de la popularización que de él hizo el fotógrafo comercial Disderi, al modificar el tamaño y por supuesto el

³⁰ Frank Staff, *op. cit.*, p. 12. (Traducción mía).

³¹ Richard Carline, *Pictures in the Past: The Story of the Picture Postcard and its Place in the History of Popular Art*, p. 25. (Traducción mía).

precio de los retratos que ofreció a amplias capas de la sociedad, que ahora podían disfrutar de sus ventajas, porque, como explica Fernández Ledesma:

Nuestros mayores sienten halago al ver su efigie encuadrada en suntuosos estuches; gustan de la fotografía, que consideran maravillosa, sobre todo, cuando pasa a la pluralidad de copias. El nuevo sistema es emocionante para la sociedad de la época y apenas es concebible imaginar que la efigie de la madre, de la amiga, del prometido, pueda conservarse, repetida, por varios interesados a la vez. Se pasa entonces del disfrute egoísta, único, casi culto, del daguerrotipo o Ambrotipo, a la posesión fácil y desahogada de aquellas *tarjetas de visita*, que los fotógrafos hacen por docenas, son obra de maestría y probo sentido de responsabilidad.³²

Por último, y a consecuencia del uso de la tarjeta de visita, llegó de Italia

[...] la moda por el papel de escribir encabezado con una vista grabada con el lugar de veraneo que mostraba dónde estaba quedándose el remitente. Éstos fueron litografiados o grabados de una manera tan bonita que pocas veces se tiraron, por lo general, se cortaban de la carta y se pegaban en un lugar del álbum del familiar.³³

Y empezaron a utilizarse también, sobres decorados con vistas delicadamente grabadas o realizadas con trabajos en relieve a manera de camafeos, que fueron producidos en serie y que ofrecieron un uso similar al que años más tarde daría la postal³⁴ —al alentar el hábito de recortar los dibujos de los sobres para conservarlos guardados y montados en pastas marmoleadas en las que se iban adhiriendo todo tipo de recuerdos deliciosos, fomentando la pasión de coleccionar “bellos trocitos de arte”.

El cambio del gusto del público a finales del siglo por una imagen más pictórica y visual, pero sobre todo, con una aproximación más cercana a la realidad, y el desarrollo del fotograbado, hicieron obsoleto el uso de la cromolitografía y del

³² Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 60.

³³ Frank Staff, *op. cit.*, p. 17.

³⁴ El uso del sobre significó un claro abaratamiento de las tarifas (nota 28) de hecho, el autor menciona que en la época circularon numerosos sobres (no siempre producidos en Inglaterra) con caricaturas o con diseños humorísticos, musicales y con retratos de poetas o escritores famosos, con la letra o su música inscrita en una de sus partes, e incluso llegó a circular un “sobre turístico” para mostrar los lugares de visita alrededor de cincuenta millas de Stirling, Ben Nevis y Edimburgo, que llevaba pequeñas vistas, una descripción y un mapa, para hacerlos accesibles a todo público, Frank Staff, pp. 26 y 31-39.

prototipo de su lenguaje que había invadido buena parte del siglo. De ser un mensaje meramente escrito en sus orígenes,³⁵ la postal se convirtió en un mensaje gráfico que reemplazó al principio a las tarjetas de visita grabadas —que ostentaban únicamente mensajes publicitarios o comerciales—. Las primeras consistieron, como refiere Gloria Frasser en

[...] una pequeña tarjeta rectangular con la tarifa impresa en el anverso, donde había también espacio para la dirección, mientras que el reverso quedaba reservado para el mensaje escrito. Este, lo mismo servía para mantenerse en contacto con las amistades, que para anunciar reuniones, confirmar citas, acusar el recibo de bienes o documentos y publicitar productos y servicios.³⁶

Ya que se trataba de una comunicación oficial —pues la misma oficina de correos era la encargada de emitir y vender las hojas con el porte incluido (en el precio de la hoja)— no había variedad en el tamaño, la forma o el color. El público rápidamente las acogió como un medio de correspondencia, por económicas y convenientes, pero sobre todo por lo conciso del mensaje y, en pocos años, su producción fue aceptada en la mayoría de los países europeos.³⁷

Las tarjetas ilustradas circularon desde 1872 con pequeñas escenas litografiadas de paisajes, elegantes hoteles y anuncios de los servicios en lujosos *spas* —muy de moda en la época— así como con una enorme variedad de productos comerciales. Fueron los publicistas de los Estados Unidos los que introdujeron (al año siguiente) la moda de utilizar la parte de atrás para difundir propagandas y anuncios comerciales —aunque las tarjetas seguían siendo oficiales—. A raíz de la Exposición Mundial Colombina de Chicago (en 1893) se pusieron a la venta del público las primeras postales de edición privada —“unas vistas delicadamente coloreadas” que se vendieron por millares como recuerdos de la exposición—,³⁸ iniciando con ello, la transformación del nuevo medio

³⁵ Las primeras tarjetas, consideradas bajo el rubro de cartas con información común, siguieron manteniendo la antigua costumbre de incluir propagandas o anuncios, así como un gran número de saludos para conmemorar festividades tales como el día de San Valentín o la Navidad, Frank Staff, *op. cit.*, p. 26.

³⁶ Gloria Frasser, *op. cit.*, p. 10.

³⁷ Canadá fue el primer país del continente americano en adoptar la tarjeta postal oficial en 1871, seguido en 1873 por los Estados Unidos; México la adoptó hasta 1878 cuando ingresó en la Unión Postal Universal, *Ibidem*.

³⁸ La concesión se le otorgó a Charles W. Goldsmith para vender y producir tarjetas postales conmemorativas a color y las editó la compañía *American Lithography*, al mismo tiempo, las oficinas postales uniformaron el precio de

en una industria masiva que pretendió atender las necesidades de consumo de la sociedad de la época.

En tanto que vehículo de transmisión y reproducción de la cultura, es la apropiación que de ella hace el público lo que nos sirve como indicador para entender su desarrollo y su rol específico, así como la interacción que mantiene con el contexto social, político e ideológico del momento y comprender el proceso que la fue configurando en un terreno sobre el cual se articularon, de manera combinada, la producción de imágenes con el gusto del público y las necesidades de expresión y comunicación de la sociedad;³⁹ fenómeno social que la transformó en una posesión privada cargada de múltiples significados, porque como explica Berger:

Hay fotografías que pertenecen a la experiencia privada, y hay fotografías que son utilizadas públicamente. Las primeras, el retrato de una madre, la instantánea de una hija [...] permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. En tanto que artilugio mecánico, la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva. La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida. La fotografía pública contemporánea suele presentar un evento, una serie de apariencias atrapadas, que no tienen nada que ver con nosotros, sus espectadores, o con el significado original del acontecimiento. Ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida.⁴⁰

Vale la pena detenerse en la cuestión de “la experiencia vivida” que señala Berger, ya que a mi modo de ver, es el meollo que le otorga a la postal usos múltiples, amplios y flexibles, que singularizaron su proceso de circulación.

Resulta por demás evidente que el mero hecho de elegir y seleccionar una determinada vista, revela, no sólo los gustos y las intenciones del consumidor —ya se trate de un comprador que al contemplar un ideal de belleza se identifique con la imagen exhibida, o de aquel que actúa, en sentido inverso, motivado por la diferencia

las tarjetas privadas con el de las oficiales y promovieron un sello postal autoadherible, que liberaba el uso oficial, marcando así el inicio de la etapa de la competencia comercial por producir imágenes cada vez más atractivas y que respondieran a la necesidad de coleccionar de la gente; en Isabel Fernández Tejedo, *Memorias of Mexico. Mexican Postcards* (1882-1930), México, Banobras, 1994, p. 24.

³⁹ Según las cifras que brinda Linda Peterson, para 1910 la oficina postal de los Estados Unidos reportó un aumento de postales enviadas por correo de 66,777 en 1908, a más de 968,000 en 1913, en “From Commerce to History”, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁰ John Berger, *Minir*, p. 54.

que surge de la imagen (como en el caso de los personajes “típicos o étnicos”, que sirvieron en ocasiones, para resaltar la superioridad racial)— sino que también confirma la posibilidad de acceder a determinados lugares, sugiriendo la capacidad de desplazamiento, del hecho mismo de viajar, y por ello, de demostrar que efectivamente se ha sido testigo de la misma escena que se exhibe en la tarjeta. Por otra parte, al compartir la experiencia personal escribiendo y revelando públicamente los propios sentimientos, se manifiesta de alguna manera, esa presunción oculta del vasto público, el “pueril narcisismo” de salir del anonimato, que en este caso particular, hace uso de un momento privado para convertirlo en un acto público, transformando la postal en un medio poderoso para confirmar una realidad, a la vez que la convierte en sinónimo de prestigio y símbolo de estatus social.

El carácter ambivalente de estas relaciones nos refiere a una estructura que no se limita mecánicamente a mensajes generados en una determinada instancia social, sino a un sistema de producción especializada que posee una dinámica interna con leyes propias y que, sin embargo, forma parte de un todo orgánico, al cual también condiciona. En tanto que artefacto cultural, posee una manera de representar al mundo atendiendo a las convenciones de la época para satisfacer las necesidades humanas de expresión y por ello, funciona para mantener viva la cultura estética de la sociedad creando una conexión importante en las relaciones sociales.

Ahora bien, el asunto se torna más complejo al enfilar nuestra observación en los modos de apropiación que sufre este invento cultural. Por un lado, al escribir un mensaje en la tarjeta el consumidor se apodera de una imagen pública convirtiéndola en una posesión privada muy apreciada; por el otro, el acto de enviarla establece un puente entre el receptor y el emisor que le agrega otro toque personal, pero que la coloca en el reino de la interacción social y del proceso de comunicación. Finalmente, al interactuar con el mensaje, su emisión y su recepción, se transforman en realidades que promueven el consumo y que se prestan para cualquier uso.

Cuando en 1900 empezó la fiebre de la colección de postales,⁴¹ ya hacía tiempo que el coleccionismo estaba de moda como un pasatiempo normal en las familias victorianas, ya que como refiere Staff:

Con la introducción de las reformas postales en 1840 empezaron a aparecer papeles para escribir de tamaño reducido y sobres para cualquier ocasión. Con escenas domésticas, mostrando el amor maternal, fraternal y todas las clases de amor filial, aunque las costumbres y el decorado del fondo fueron de especial interés por el detalle que ellos dibujaron. Se mostraron eventos típicos, como el estampido en las vías férreas recientemente establecidas y los acontecimientos notables.⁴²

De hecho desde el siglo anterior, el efluvio de fascinación y aventura, propios del espíritu romántico ya habían despertado el interés por coleccionar los recuerdos de los viajes —probablemente a raíz de la promoción del *Grand Tour*, un largo recorrido que incluía Italia y Francia, y del cual se conservaban los recuerdos para revivir la experiencia del recorrido con parientes y amigos en la comodidad del hogar—.

Las *vedute*, como se llamó a estas vistas, se convirtieron en piezas tan cotizadas que muchas pasaron a formar parte de las colecciones privadas de ricos hombres de negocios con auténticos itinerarios por las ciudades. En las primeras tarjetas ilustradas, se incluyeron vistas de asuntos típicos, como la expedición del Nilo, retratos de algunos expedicionarios o los riesgos de los viajes, que se convirtieron en uno de los temas favoritos. Empero, a la fecha ninguna de estas tarjetas pioneras ha podido calificarse como la primera ya que “tan pronto como se dieron a conocer los nuevos reglamentos,⁴³[...] “los impresores en casi cada pueblo empezaron a publicar tarjetas postales” amplificando su producción hacia una de las grandes industrias del fin de

⁴¹Según Frasser, para 1900 la circulación de las tarjetas postales en Alemania fue de 88 millones, en Francia de 8 millones, en Inglaterra de 14 y en Bélgica de 12 millones; para 1910 el número de postales que se imprimieron solamente en Francia alcanzó la cifra de 123 millones; México, por su parte seguía importándolas de Europa, donde se ilustraban a partir de las propias escenas típicas del país, *op. cit.*, p. 11.

⁴² Frank Staff, *op. cit.*, p. 33. (Traducción mía)

⁴³ Cuando en 1898 el congreso redujo el costo del porte postal de 2 a 1 centavo, concediéndole a las tarjetas privadas el privilegio de tener el mismo costo de las oficiales, contribuyó a su popularización, ya que ahora podían ser utilizadas por cualquier persona; la gente empezó a sentirse cercana de sus vecinos y amigos y empezó a utilizar el servicio de correo de una manera nunca vista, Linda Peterson, “From Commerce to History”, *op. cit.*, p. 212.

siglo. Sin embargo, el proceso no fue lo rápido que pudiera desearse debido a la falta de uniformidad en las tarifas postales, por lo que en principio su uso se vio "restringido a las fronteras nacionales". El semanario *El Mundo Ilustrado* consigna este dato de la manera siguiente:

Al principio la tarjeta postal sólo se usó en el servicio interior del Imperio, pero la extraordinaria aceptación que obtuvo por parte del público, indujo a la administración a proponerla en el Servicio de la Unión Postal Universal, y en breve los cuadriláteros de papel, humildes y baratos, inundaron el mundo llevando saludos y noticias, gérmenes de alegría y sombras de luto.⁴⁴

Con el advenimiento de la fotografía, los viajeros comenzaron a coleccionar las copias de albúminas de todas las "vistas que deseaban recordar" y que empezaron a pegar en álbumes.⁴⁵ La facilidad de transportar la fotografía, tan práctica, objeto pequeño, fácil y económico de producir, la hizo factible de almacenarse y acumularse; "miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir" ya que, como señala Sontag

[...] las fotografías que almacenan al mundo parecen incitar al almacenamiento: se pegan en álbumes; se enmarcan y se ponen sobre mesas, se cuelgan de paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan; los policías las catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan.⁴⁶

Imágenes portátiles que convirtieron la experiencia en un *souvenir*, encapsulando un momento estimulante o una ocasión memorable. En los álbumes se incluyeron recuerdos de las vacaciones, retratos y a menudo vistas exóticas de tierras y personajes extraños, intercalando "[...] no sólo retratos de los miembros de la familia, sino una serie de figuras públicas que acaban formando parte, de esta manera, del "mundo privado" familiar, y sitúan al grupo ideológicamente".⁴⁷

⁴⁴ *El Mundo Ilustrado*, 5 de julio de 1903.

⁴⁵ Atendiendo a este hábito de consumo, las colecciones fotográficas, al encantar al público con imágenes que podían ser almacenadas, bien pudieran considerarse también como uno de los antecedentes de la postal fotográfica.

⁴⁶ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁷ Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana*, p. 40

Desde los inicios de la década de los sesenta, los fotógrafos “realizaron millones” de fotografías sobre sitios familiares —ciudades, pueblos, aldeas, recuerdos históricos; antiguas iglesias, nuevos edificios públicos— sin otro propósito que el de venderlas a los turistas”.⁴⁸ A tan sólo dos años de que se hubiera iniciado la moda de la tarjeta con fines turísticos en los Estados Unidos y en Europa, se publicaron en nuestro país, en 1882, las primeras tarjetas postales;⁴⁹ una moda que despegó con un auge impresionante cuando en 1897 empezó a incluir vistas fotográficas —que se ilustraron con unas pequeñas fotografías del Castillo de Chapultepec, el Paseo de la Reforma y la Catedral—.⁵⁰ Su apogeo fue inmediato: la producción se diversificó y se editaron todo tipo de temas y de géneros.⁵¹

Los fabricantes, siempre atentos a descubrir la novedad y pendientes de los gustos y los cambios del momento, para explotarlos tan pronto como los descubrieran, modificaron los formatos, utilizaron todo tipo de materiales raros y pusieron al punto los procedimientos técnicos para mejorar la reproducción y el color. El artesano, convertido ahora en un empresario que empleaba un número cada vez mayor de personal especializado, creó nuevas profesiones —los colores, por ejemplo, que anteriormente eran aplicados por las mujeres y los niños sin ninguna calificación, ahora requerían de conocimiento y entrenamiento—; las fábricas se modernizaron para elaborarlas y las tiendas se adecuaron para venderlas.

⁴⁸ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹ Una tarjeta comercial emitida oficialmente, con una estampilla de Benito Juárez de dos centavos, (Isabel Fernández Tejedo, *op. cit.*, p.16), de color sepia con las palabras “República Mexicana” y “Unión Postal Universal”(en español y en francés), impresas en finas letras y ornamentos azules, con el escudo de armas mexicano flanqueado por un gorro frigio de estilo francés y con los sellos impresos que indicaban su valor y en el centro, las siglas EUM (Estados Unidos Mexicanos), en Gloria Frasser, *op. cit.*, p. 10-11.

⁵⁰ Isabel Fernández Tejedo, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ Según el reglamento de correos que entró en vigor después de la Convención de Lisboa en 1878, las postales circularon en nuestro país como artículos de segunda clase y por tal motivo quedaron sujetas al artículo núm 6, con el cual podían circular a un precio más reducido para facilitar la correspondencia y utilizar el franqueo por medio del timbre o estampilla, los cuales debían colocarse en la parte superior derecha de la tarjeta y emitirse conforme al Tratado de la Unión Postal Universal, creada en 1874, según Francisco de P. Gochicoa, *Guía postal de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Tipografía de la oficina Impresora del Timbre, 1887, p. 5.

La tarjeta postal registró todo. Tanto si se trataba de acontecimientos de actualidad⁵² como la moda política o las catástrofes; así los grandes hombres,⁵³ como los comediantes o algunas actrices del *Moulin Rouge* y el *Folies Bergère*, los deportes o la moda extravagante; las caricaturas y los diferentes medios de transporte público — tranvías o carrozas de caballos que ofrecieron un toque pintoresco a la ciudad— sin olvidar, por supuesto una colección de mujeres galantes —entre ellas “la reina de los apaches” que dio la vuelta al mundo—. ⁵⁴ Y así como imprimió los funerales de gente importante también lo hizo de la obra de artistas como Toulouse Lautrec, Mucha o Klimt, desarrollando la crónica ligera y el gusto por la dramatización de eventos al difundir los hechos de interés general. Algunas incluyeron mensajes con alusiones al tiempo o al lugar y otras ni siquiera se escribieron; se compraban por simple gusto, por el placer genuino de tenerlas y de coleccionarlas.⁵⁵

De tal suerte, que la tarjeta postal ingresa en el consumo masivo reflejando los gustos, los sentimientos y el interés de amplios sectores de la sociedad; dando renombre al creador y brindándole al fotógrafo la oportunidad de popularizar su obra —al atender al imaginario de una época que lo vincula con el destinatario—; de establecer una especie de puente entre su propia experiencia como fotógrafo y el público consumidor. Cuando las postales fotográficas hicieron su aparición en el mundo, seguían aún vigentes las leyes postales que restringían el uso del dorso de la tarjeta para escribir la dirección y colocar la estampilla, por lo que cualquier mensaje debía escribirse en los márgenes de la fotografía —o incluso sobre ella—. Al aliviarse esta

⁵² Como el caso Dreyfus, los eclipses, el cometa Halley en 1910, las ascensiones en globo, e incluso la condición de los obreros y las manifestaciones socialistas, en Beatrix Forissier, *25 ans d'actualités à travers la carte postale* (1889-1914) Les Editions de l'amateur, 1976, pp. 53 y 57.

⁵³ Deportistas famosos como el célebre boxeador De Carpentier y su debut en 1908, la visita del rey Leopoldo II, los aviones de los hermanos Wright en 1902, la primera mujer conductora de coches de caballo, los esposos Curie que se hicieron famosos en 1903 por recibir el premio Nóbel de física, Beatrix Forissier, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ Entre ellas, Mata Hari, “Colette”— encarnación de la sensualidad y el romanticismo lírico— o La Belle Otero en la representación de la “bella mexicana”, con más de 100 postales vendidas, Beatrix Forissier, *op. cit.*, pp. 90 y 107.

⁵⁵ Sólo en Francia existieron 33 revistas postalóficadas en 1900, Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 91.

restricción,⁵⁶ el mensaje pudo escribirse en un aérea mayor, impulsando su difusión y permitiéndole ingresar, como señala Freund “en una nueva fase que la llevará a adquirir los mismos rasgos que la sociedad”⁵⁷ (foto 229).



229. W. Scott, postales coloreadas tomadas de F. Montellano, *Artes de México*, 1999, s/n. p.

Rápidos cambios empezaron a operarse en su edición al momento en que Kodak puso en circulación, en 1902, un nuevo papel fotográfico, que permitía imprimir las imágenes directamente de los negativos⁵⁸ agilizando el proceso de producción de vistas locales y logrando que proliferaran los negocios con producciones limitadas de

⁵⁶ La industria de las postales dio un giro comercial cuando en 1902 Inglaterra propuso que un lado se dividiera entre la dirección y el mensaje y se dejara el otro para la ilustración, formato adoptado internacionalmente en 1906 y que se conserva hasta hoy.

⁵⁷ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁸ Incluso entre 1906 y 1910 Kodak ofreció imprimir las postales de negativos de aficionados por algunos cuantos centavos la copia.

series que reproducían toda clase de escenas típicas (foto 30), monumentos, edificios importantes y acontecimientos de actualidad que pudieron producirse masivamente y a bajos costos para la venta, aun en pequeñas cantidades.⁵⁹ Las postales atrajeron a todo mundo,

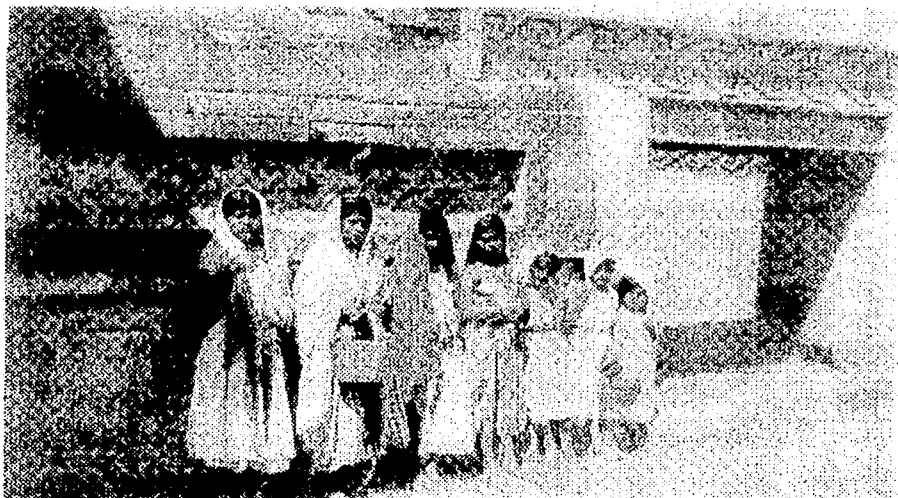


Photo by Scott

M. J. La Propiedad Sonora News Company, City of Mexico.
ZAPOTECA MAIDENS, MITLA, MEXICO

230. W. Scott, *Zapoteca Maidens*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

convirtiéndose en “la primera forma de arte para las personas iltradas”.⁶⁰ La demanda llegó a ser tan grande que los mismos fotógrafos empezaron a crear sus propias compañías editoras, “con equipos de operadores que trabajaban sobre el terreno y un abundante personal a cargo de las tareas de impresión en cada sede”,⁶¹ produciendo sus

⁵⁹ Según Frasser estas postales impresas directamente en papel fotográfico no eran enviadas sino que se metían en un sobre y se entregaban personalmente, eran más económicas y por ello fueron más accesibles para las mayorías, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ Howard Woody, “International Postcards. Their History, Production and Distribution” en Christraud M Geary y Virginia-Lee Webb (ed.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, p. 13.

⁶¹ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 103.

imágenes para que pequeños comerciantes y otros empresarios —clientes de las casas editoras de postales— se las distribuyeran;⁶² o bien, se convirtieron ellos mismos en promotores y clientes de grandes empresas de postales;⁶³ tal como reseña Woody cuando explica que:

[También llamados agentes comerciales], los corredores de postales a manera de agentes viajeros, sirvieron a los distribuidores y fabricantes de postales regionales, nacionales o internacionales. Los patrones de tales corredores, a menudo sólo eran coleccionistas o agentes distribuidores de uno o más impresores locales o internacionales. Aunque muchos de estos distribuidores podrían llamarse así mismos editores, no eran más que empresarios con un buzón de correos. Ellos canalizaron las órdenes contratadas, para y por los fabricantes.⁶⁴

En tanto que fenómeno público, la tarjeta postal conjuga una esfera de actores que intervienen en su posterior distribución: el editor —algunas veces el propio fotógrafo— el distribuidor —generalmente, en nuestro país, los mismos empresarios de las compañías ferrocarrileras— y, en ocasiones, tanto el editor como el promotor podían ser la misma persona, casi siempre, algún empresario relacionado con las grandes compañías ferroviarias,⁶⁵ quienes promovieron su venta en los almacenes de curiosidades típicas, en los hoteles, en las estaciones del ferrocarril y en los centros de atracción turística, incluso en la vía pública, en las entradas de los teatros o las iglesias, y en grandes cantidades porque eran un buen recuerdo para los viajeros, quienes las apreciaban por ser curiosidades o novedades típicas de la nación. Algunas, además, se

⁶² Es probable que las fotografías de Scott que localicé en la colección Carpenter con el *copyright* de la compañía de Homer Scott y Otis Aultman hayan sufrido una circunstancia similar, ya que, al parecer el alcance de esta firma cubría el trabajo de todo el sureste y se preciaba de tener el archivo más grande de postales mexicanas y negativos que cualquier otra del negocio, según lo consigna el texto, *El Paso: prosperidad y oportunidades*, El Paso, Reporte de la Cámara de Comercio, 1911.

⁶³ Como por ejemplo la *Detroit Publishing Co.*, con la que suponemos debió mediar algún tipo de relación con Scott ya que, como hemos señalado, en la primera edición de la *Guía Campbell*, en 1899, aparecen los créditos de ambos; esto es un año después de que Jackson se uniera a la firma, primero como fotógrafo, luego como gerente de la planta, accionista y finalmente como director hasta 1924, (George and Dorothy Miller, *op. cit.*, p. 150).

⁶⁴ Howard Woody, "International Postcards. Their History, Production and Distribution", *op. cit.*, p. 23. (Traducción mía).

⁶⁵ En el caso de Scott, probablemente el encargado fue Frederick Davis, gerente de la *Compañía Sonora News Co.*, ya que como confirmamos en la Dirección General del Registro Público de la Propiedad y el Comercio, dicha empresa se conformó para comercializar las mercancías referentes a los ferrocarriles, según consta en el libro 3, vol. 18, foja 43, de la partida 3731. (Apéndice III).

utilizaron para fomentar la idea de la bonanza del país y con una inteligente manipulación de los símbolos patrios, muy cercano a los ideales del momento que proclamaban las virtudes cívicas y otras sirvieron para reforzar la identidad nacional. En México, por ejemplo, se captaron además los eventos históricos más importantes de la época: las festividades del día de la Independencia, la intervención americana y posteriormente, el movimiento armado de 1910.

La reproducción fotográfica logró que la postal sirviera de registro de la moda y las costumbres de su tiempo convirtiéndola en un testimonio de nuestra memoria colectiva al interpretar los gustos y manifestar los sentimientos de la gente. Los fotógrafos produjeron postales que les rindieron una fuente de ingresos suplementarios, transmitiendo su experiencia por medio de las imágenes y haciendo obligada su difusión en los medios impresos de la época al ofrecer a los espectadores una serie de arquetipos que imitaban la vida para que sirviera de espectáculo al vasto público, porque como explica Berger:

El mundo industrializado, "desarrollado", horrorizado por el pasado, ciego con respecto al futuro, vive un oportunismo que ha vaciado de toda credibilidad el principio de justicia. Este oportunismo convierte todas las cosas en espectáculo: la naturaleza, la historia, el sufrimiento, el resto de las personas, las catástrofes, el deporte, el sexo, la política. Y la herramienta utilizada en esta transformación —hasta que el acto se haga tan habitual que la imaginación condicionada pueda hacerlo por sí misma— es la cámara.⁶⁶

Con la difusión masiva de la postal, el acto comunicativo se dimensionó geográficamente a todo el planeta haciendo circular socialmente un producto que, hoy en día, nos permite descubrir los hábitos de la sociedad de la época, porque revela "las intenciones explícitas o inconscientes de sus productores" convirtiendo a las tarjetas postales en "insidiosas promulgadoras de la propaganda oficial y de estereotipos culturales". Ellas no sólo proveen un registro de otros tiempos, sino que manifiestan las convenciones visuales que dominaron el mundo decimonónico y debido a "su poderosa

⁶⁶ John Berger, *Mirar*, p. 56-57.

habilidad de representar el mundo al colocar a la gente y sus culturas en exhibición"⁶⁷ lograron perpetuarlos, ya lo hacía notar Berger cuando explica que:

El espectáculo crea un presente eterno de expectación inmediata: la memoria deja de ser necesaria o deseable. Con la pérdida de la memoria perdemos asimismo las continuidades del significado y el juicio. La cámara nos libera del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace Dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido dios más cínico, pues, la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos.⁶⁸

El advenimiento del nuevo siglo marcó el inicio de "la edad de oro" de la tarjeta postal. Los editores locales interesados en comercializar la idea de lo diferente, así como de escenas típicas y pintorescas, colaboraron para engrosar las colecciones de aquellos deseosos por llevar un registro de su tiempo o de profundizar en el conocimiento de la sociedad de su época y empezaron a promover y a exportar los modelos que harían reconocible a la nación intentando encajar dentro de las convenciones populares para adecuarse a los gustos del momento. Las necesidades masivas de comunicación de la creciente población urbana e industrializada produjeron cambios en la prensa escrita. Con la reproducción de fotografías, ahora más económica, los periódicos y las revistas tomaron ventaja y empezaron a ser menos pródigos en los detalles y las narraciones pormenorizadas y los periodistas comenzaron a comunicarse con imágenes.

Serán los fotógrafos extranjeros de finales de siglo, los encargados de suministrar estas imágenes. Exploradores audaces, dotados de una observación atinada, se fijaron la increíble empresa, casi fantástica, de registrar los múltiples aspectos de la nación, captando una imagen que se hizo clásica por lo vívida, pero sobre todo, porque resumía su experiencia como extranjero, dejando constancia de su paso por el país y documentando su propio recorrido. Recrearon su aspecto más típico porque supusieron que de esta manera la imagen sería más aceptada por los clientes extranjeros, para quienes la experiencia de viajar por el país implicaba admirar, tanto los

⁶⁷ Robert W. Rydell, "Souvenirs of Imperialism. World's Fair Postcards" en Christraud M Geary y Virginia-Lee Webb, (ed.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, pp. 54-55.

⁶⁸ John Berger, *Mirar*, p. 57.

hermosos paisajes como a su gente y a su atmósfera, poniendo en evidencia lo que señala Edward Burian, al decir que

[Pone en evidencia] las principales contradicciones de la “construcción” de la cultura mexicana: por un lado el ser parte de la vanguardia cosmopolita internacional y por el otro, el deseo de permanecer nativa y vernácula; el idealizar el legado autóctono tras la Revolución contra la imposición de los valores modernos a lo prehispánico.⁶⁹

La fascinación por coleccionar y la necesidad de conocer el mundo parecen haber sido parámetros importantes para el vasto público, que la tarjeta postal utilizó con fines comerciales, porque como continúa explicando Burian: “se realiza para que otros consuman la imagen, son ficciones de complicada fabricación, abrevian no sólo el lugar en particular, sino en el caso de turistas extranjeros, todo un país”, porque “el turista no busca rostros sino puntos de referencia”. Al ser producidas para consumirse, el fotógrafo pudo percibir al espectador de su obra, tal vez en el mismo instante en que la estaba realizando, y a él se consagró para obtener una imagen que ya sabía de antemano sería aceptada y consumida —juego de visiones simultáneas que constituyeron indudablemente una fuente de inspiración para la tarjeta postal.

Testigas del cambio de fin de siglo en el país, las imágenes de Scott resultaron ideales para mostrar los rostros de la nación, porque con ellas logró manifestar algo más que la apariencia de los personajes. Al enfocarse en ilustrar las condiciones de vida de la gente del campo convirtió a sus imágenes en un vestigio visual de la época y de sus habitantes. Por lo que no sorprende que la industria editorial comenzara a demandarlas y se despertara el deseo de comercializarlas para destinarlas al público foráneo. Como los demás fotógrafos del momento, recorrió mercados, contempló paisajes y gozó de los personajes callejeros y de los tipos étnicos; y también registró algunas vistas de la capital —motivo inevitable por su esplendor y la magnificencia de sus construcciones—, fotografió los edificios más representativos y las pulquerías, así como numerosas vistas de las capitales de provincia —como se aprecia en *Birdside Vista of*

⁶⁹ Edward R. Burian, “Arquitectura en instantáneas” en *Artes de México*, núm. 46, México, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, p. 46.

Guadalajara, Plaza and Church, Dome, Guadalajara y El Sanatorio, Guadalajara. México (foto 231), y algunas de Monterrey, la ciudad industrial más grande del momento—.



Photo by Scott.

G 4. Es Propiedad del Sonora News Company, City of Mexico.

EL SANATORIO, GUADALAJARA, MEXICO

231. W. Scott, *El Sanatorio. Guadalajara, Mexico*. Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

De manera similar a la palabra escrita, la fotografía se presenta con un aire de autoridad, registra acontecimientos, captura la semejanza de las personas e ilustra los avances tecnológicos. Ella proporciona acceso instantáneo al pasado, siendo la llamada para atender un verdadero cuadro de eventos, lugares y cosas al parodiar “la presunción del más sobrio de los viajeros, de que su experiencia no puede ser creída sin mostrar la evidencia fotográfica”. En las postales (incluso en las posadas), se capturaron los rigores de la vida de quienes se las arreglaban para sobrevivir a principios del siglo, por lo que ofrecen importantes señales sobre las motivaciones de quienes las enviaban o de quienes las elaboraban y por ello son una veta visual para descubrir las intenciones de los fotógrafos. La ausencia de palabras posee un carácter metafórico: libre del objeto de

contemplación aparece su significado, Geary y Webb lo hacen notar cuando mencionan que “por su misma definición, las postales internacionales están distanciadas y el asunto de la imagen se transforma rápidamente en el otro”.⁷⁰ No hay que olvidar que la postal es el resultado de diversos factores que se amalgaman y confluyen para su realización; combinándolos y dosificándolos de un modo muy particular que traviste la realidad y la convierte en arquetipo: allí radica el simulacro.

Esto es especialmente evidente en algunos de los títulos que utilizó la revista, para publicar varias de las fotografías de Scott. Algunos como *The Pig's Bath* (foto 232), *Mexican Cradle* (foto 233) o *A Rope Factory* (foto 234), son ejemplos de que en ellos subyace veladamente la idea de la superioridad racial y el predominio de la cultura occidental. Con una mezcla de sarcasmo e ironía, que curiosamente no llega a ser ofensiva ni mordaz, los títulos manifiestan esa curiosidad típica que reviste al “otro” desde su perspectiva. El exotismo y la diferencia de los habitantes del país fueron exaltados por la representación de mexicanos “típicos”, usualmente pobres y pertenecientes a los grupos étnicos para reforzar estas ideas occidentales sobre la “otredad” y certificar la forma en que esta cultura percibe y se representa el mundo⁷¹ (foto 235).

Tal vez debamos descubrir aquí algunas de las razones de su consumo masivo: en primer lugar, el deseo abstracto suscitado por el arquetipo; y en segundo, el recuerdo que se desea perpetuar; un sueño a un precio accesible;⁷² el placer vicario de poseer una realidad. Un uso “talismánico” que, como bien señala Sontag expresa “[...] una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar o poseer otra realidad” ya que “[...] como el fuego del hogar, las fotografías —especialmente de personas, de

⁷⁰ Christraud M. Geary y Virginia-Lee Webb (ed.), “Introduction. Views in Postcards”, *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, p. 9.

⁷¹ Las utopías imperialistas de occidente reflejadas en la Exposición Universal de París, se acompañaron de ciertos conceptos antropológicos como el de la “otredad” que colaboraron para definir “la nacionalidad francesa y su civilización”, Robert W. Rydell, *op. cit.*, p. 48.

⁷² Citado por Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 91.

paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado irrecuperable— incitan a la ensoñación”.⁷³



THE PIG'S BATH

232. W. Scott, *The Pig's Bath*, MM, septiembre, 1900.

233. W. Scott, *A Mexican Child*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.



A MEXICAN CHILD
MEXICAN SPANISH MARIPO

La fuerza de la imagen contenida en una postal proviene de que es una “realidad” material por derecho propio; un medio poderoso porque impone esa apariencia externa como una modalidad que paradójicamente promueve el consumo con una intención claramente promocional. Imágenes consumidas con avidez porque fueron el

⁷³ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 26.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ofrecimiento de un sueño idílico a un público que no conocía ni el cine, ni el auto, ni la radio, forzando un consumo masivo en los albores del siglo XX, imponiéndose como una nueva forma de comunicación sin que el receptor lo advirtiera porque se proyectó en la cotidianidad, en los espacios privados, ahora masificados por las estrategias comerciales.

Openings for Modern Machinery in Mexico Illustrated—No. 7.



234. W. Scott, *A Rope Factory*, MM, 1903.

Un proceso de consumo que se desarrolló de acuerdo a las condiciones del momento y que al revisar sus múltiples funciones, nos permite entender el carácter de las relaciones que este nuevo medio mantiene con la sociedad: por un lado, atiende el gusto por ciertas imágenes despertando el hábito de coleccionarlas y por el otro — como consecuencia de esta sed de coleccionismo— hace que en ella coincidan, tanto los ideales estéticos que le dieron origen a la imagen, como la propia circunstancia social que, enfrentan; esto es, la abundancia de imágenes que inundaron el mundo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

gráfico del cambio de siglo.⁷⁴ La imagen posee un poder intrínseco, enigmático, que nos produce sentimientos que vulneran nuestro comportamiento, haciéndonos testigos pasivos. Sin embargo, no podemos ignorar que en el hecho de guardarla y conservarla existe una respuesta activa por parte del público que intenta reconstruir un estado de ánimo y restaurar el principio de realidad. Una sociedad se vuelve “moderna”—como acertadamente señala Sontag— cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes.⁷⁵ Consumir significa gastar y encierra por ello mismo la idea del reabastecimiento; en este caso, de la producción de una imagen más acorde con las necesidades del público que fue generando esta necesidad casi insaciable por poseerlas.



Photo by Scott.

M. P. La Propiedad Sonora News Company, City of Mexico.

BOTH TIRED MEXICO

235. Scott, *Both Tired*, Sonora News Co. (ed.), colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

⁷⁴ Según Woody, el uso de la postal puede interpretarse por el registro de las ventas de las estampillas de un centavo que según las cifras fue en 1909 de 833 millones en Inglaterra, 668 millones en los Estados Unidos, 400 millones en la India, 398 millones en Austria, 280 millones en Bélgica, 210 millones en Rusia, 160 millones en Alemania, 110 millones en Holanda, 74 millones en Suecia, 71 millones en Italia, 28 millones en Rumania y 18 millones en Francia, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁵ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 163.

Volvamos ahora, para terminar, al asunto que de manera tan importante desempeñó la producción de postales al definir y reforzar la identidad nacional a partir de una serie de imágenes que en su trayectoria se fueron convirtiendo en clichés. El sentido capital de las escenas, que se repiten con leves variantes, es el de una actitud que promueve una idea particular de país; imágenes estereotipadas de nuestra cultura que hoy en día siguen ilustrando el carácter del pueblo mexicano, como si ello fuera posible. Sin embargo, habría que preguntarse si hubiera podido ser de alguna otra manera, ya que fueron los ojos extranjeros quienes enseñaron al propio país a ver sus cualidades “nacionales”—pues apenas se estaba forjando la conciencia de lo que significaba ser mexicano y de lo que representaba serlo—. Ellos pusieron los cimientos de la iconografía con que se representará lo nacional al formular una serie de arquetipos que se volvieron elementos atractivos para llamar la atención sobre el país, convirtiéndose en los artífices de una nueva visión que se exportaba y, por la cual hoy se sigue reconociendo a la nación.—la imagen perpetuada por la fotografía determina siempre un trazado de conductas detenidas en su transcurso—.

La imagen en tanto que posibilidad para fijar las ideas visualmente, es ante todo conciencia del mundo, porque

[...]fija la apariencia del acontecimiento. Extrae la apariencia de éste del flujo de otras apariencias y lo conserva, tal vez no para siempre, pero al menos mientras exista la película.[...] La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de las apariencias posteriores. Las mantiene intactas.⁷⁶

Idea e imagen son dos caras de la misma moneda y por ello son complementarias y sirven de símil para entender una serie de fenómenos que caracterizaron al siglo XIX. En tanto que recicladoras de la propia historia, las postales permiten un tiempo visual que se abre al tránsito incesante de fotógrafos, cuyas visiones siguen circulando, y nos permiten considerar con ojos nuevos, la relación que existe entre la obra fotográfica, su medio y su tradición. Ya lo señalaba Fontcuberta al comentar que:

⁷⁶ John Berger, *Minor*, p. 53.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La publicidad occidental, que se autodefine como información más persuasión, se fundamenta en el superlativo y en la hipérbole. A veces filtrada por notables dosis de creatividad, a veces con argumentos destinados a atraer a amplios sectores de población, parece, sin embargo, que ante la saturación de mensajes no vale más que la exageración, esto es, la verdad dudosa, la verdad como punto de vista. Y para legitimar este discurso y lavar la conciencia construimos un verdadero aparato filosófico: la verdad, nos esforzaremos en convenir, no es más que una opinión institucionalizada a partir de determinadas posiciones de poder.⁷⁷

La producción de postales de Scott, impulsadas por las estrategias publicitarias de las compañías del tren, promovieron los sitios favoritos del turismo extranjero y seguramente también de los nacionales; un uso deliberado que nos refiere, en tanto que promotoras de una propaganda turística, a la aparición de la publicidad como una fuerza económica importante que utilizó las cualidades fotogénicas del país para exportar y difundir los símbolos de lo mexicano —conceptos visuales que años más tarde utilizará el cine nacional para realzar las características de la nación—. No exageramos, si afirmamos que en las primeras décadas del nuevo siglo, la imagen fotográfica colaboró —al invadir los espacios de la prensa escrita y, en especial, después de la gesta fotográfica revolucionaria— para que se empezara a comprender el mundo de otra manera. Las más solicitadas por el turista extranjero fueron, por supuesto, las imágenes que reflejaban la salud del país y las escenas pintorescas llenas de color y sabor local (foto 236).

Un tiempo retenido que al ser captado por la lente de Scott se convierte en una prueba irrefutable de su existencia, unida a un pasado reciente que se vincula con la historia; visión que probablemente encuentra respuesta en Hugo Brehme, considerado como el “descubridor del México pintoresco” y fotógrafo que encauzó el gusto del público con sus admirables imágenes del país.⁷⁸ Aunque descubrimos algunas semejanzas entre los dos fotógrafos —el gusto por la recreación pintoresca de la escena, sobre todo— vale hacer notar que mientras el fotógrafo alemán mantuvo su

⁷⁷ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 76.

⁷⁸ Susan Toomey Frost, “El México pintoresco de Hugo Brehme” en *Artes de México*, núm. 46, México, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, p. 18.

negocio con la edición y publicación de su obra en postales y libros, nuestro americano dependió de los trabajos por encargo; es decir que no fue del todo un fotógrafo autónomo ni pudo contar con la infraestructura financiera que le permitiera independizarse.



236. W. Scott, "Sin título", FINAH, núm. de inv. 120777.

En ambos, sin embargo, subyace la intención de trascender el mero ideal estético, al mostrar la huella que deja su propia vivencia y sus sentimientos ante el entorno que los rodea. Participando de una construcción paralela del país, cada cual a su manera —aunque diferente por la práctica entre uno y otro— y colaboran en la creación de la imagen pública de la nación. Es cierto que sus imágenes se han convertido en arquetipos, pero no por ello dejan de ser menos válidas, porque su práctica nos confirma que tuvieron que ganarse primero la confianza de la gente para elaborar una imagen diferente —sobre todo a la de los viajeros que sólo vieron al país

desde la ventanilla del tren— que pudiera entusiasmar al público extranjero porque no sólo hablaba con el ojo, sino con el corazón. Ya que como diría Brehme:

[...] el que mira este país con los ojos abiertos y con un corazón susceptible, y especialmente el que ha sabido ponerse en contacto íntimo con sus habitantes y echar raíces en el suelo mexicano, amará México con toda su alma y encontrará aquí la felicidad duradera.⁷⁹



Hugo B. Scott.
© 1917 by The International News Company, City of Mexico.
AN AMATECA INDIAN BELLE, MEXICO

237. W. Scott, *An Amateca Indian Belle*, Sonora News Co. (ed.),
colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

de Scott— (foto 237). Rasgos costumbristas que atraen la mirada del artista imbuido en

Hechizados por el mundo que se desvanecía ante sus ojos, como buenos extranjeros intentaron registrarlos exhaustivamente. Las típicas escenas de los mercados, con el bullicio de las calles, los puestos ambulantes, los dulces de los portales, los sarapes en la vía pública, la venta de comida que testimonian las rutas que recorrieron por los alrededores de las ciudades, logran una disección global del país y sus habitantes, especialmente de los pobres del campo y de su vida llena de episodios curiosos, dentro de la choza típica o con los ricos atavíos de la mujer indígena — como en *An Amateca Indian Belle*

⁷⁹ Hugo Brehme (ed.), *México pintoresca*, p. XVII.

la modernidad de la vida urbana y que intentan representar, incorporando algunos elementos del mundo, para dotar al motivo de un contexto que nos traslade como espectadores a ese instante de tiempo detenido y casi inmóvil del medio rural mexicano.

Estrategia de representación que “no está divorciada de la forma en que ellos mismos o sus vecinos experimentaron un día cualquiera al seguir las rutinas del día con día”⁸⁰ y que se eligieron porque pudieron conectarse con los ambientes locales, o bien porque presentaban alguna semejanza con vistas regularmente publicadas. Entre uno y otro hay, sin embargo, notables diferencias. Brehme por ejemplo, rara vez utiliza acercamientos, más bien la figura humana le sirvió como complemento del paisaje; sin embargo cuando lo hizo “el efecto es impactante y revela la empatía que debió sentir por los mexicanos”⁸¹ y esta es la mirada que lo emparenta con Scott, pues ambos dejan traslucir el inmenso cariño por estas gentes y su entorno. Brehme más pictorialista y fotógrafo consumado, dota su obra de una imagen perfecta y armónica y muy uniforme en sus resultados —ya que pudo controlar todo el proceso de manufactura de su obra—. Scott, por el contrario, como ya lo he señalado, tiene una obra dispareja con los aciertos y desaciertos propios del trabajo por encargo. Sin embargo, es en los aciertos donde resaltan sus semejanzas.

Vale la pena referirse, aunque sea muy brevemente, al espacio que resguardan las colecciones privadas, ya que son un pregón de su importancia. La fundación Nettie Lee Benson de la Universidad de Austin en Texas, por ejemplo, es uno de los centros especializados que custodia un gran número de fotografías y postales sobre nuestro país. En su acervo se cuentan dos grandes colecciones mexicanas: la de Genaro García y la de René D'Harnoncourt.⁸² Verdaderas galerías particulares que, a manera de grietas por las que se cuele la mirada, permiten ingresar a otras realidades y otros tiempos para

⁸⁰ Patricia C. Albers, “Symbols, Souvenirs and Sentiments. Postcard Imagery of Plain Indians 1898-1918”, *op. cit.*, pp. 78 y 87.

⁸¹ Susan Toomey Frost, *op. cit.*, p. 23.

⁸² La colección de Genaro García, Director del Museo Nacional de Arqueología durante el porfiriato, con más de 10 mil fotografías, tarjetas de visita, incluso de Disderi y Gustave Le Gray, vistas impresas, personajes públicos y una extensa colección de postales entre las que se encuentran varias de C. B. Waite, Scott y Brehme; y la de René D'Harnoncourt —socio de Frederick Davis en la compañía Sonora News Co.— donada por su hija Anne y realizada mientras él vivía en el país; en ambas es posible constatar la recurrencia a los temas típicos y los lugares reciclados por compañías de postales como *La Rochester News Co.*, o *la Sonora News Co.*

revivir el México de antaño; aun así, sólo consienten reconocer y catalogar el material.⁸³ Más bien con ellas es posible confirmar el conflicto y la confusión que las sofisticadas posibilidades de la industria fotomecánica provocaron dentro del mercado de la imagen, principalmente en lo que respecta a la autenticidad y originalidad de las fotografías, ya que la mayoría parecen artículos anónimos, pues casi nunca exhiben el crédito del fotógrafo. Al tratarse de colecciones particulares es muy probable que se haya accedido a la imagen durante su proceso de circulación,⁸⁴ lo cual no siempre, como hemos visto, es una garantía de la autoría de las fotografías. Ya lo reconocían los Miller, cuando mencionaban que:

Las empresas de las tarjetas compartieron frecuentemente los negativos. En muchas ciudades se establecieron casas especializadas en el suministro de fotografías que conservaron archivos de negativos con tarjetas de vistas y otros propósitos. Por lo que uno puede encontrar un negativo idéntico sobre la construcción de una ciudad o escenas callejeras usadas por varios o media docena de editores. [...] Una tarjeta podía imprimirse en blanco y negro, otra en sepia, una tercera en verdé sobre blanco, y aun colorearse, pero la vista es idéntica hasta la última persona, árbol o tranvía.⁸⁵

De tal suerte, resulta casi imposible determinar con certeza la producción de postales de cada compañía, ya que también promovían y distribuían innumerables vistas de numerosos fotógrafos, no sólo en las tiendas locales sino que las exportaron para el consumo en los Estados Unidos.

Resulta por demás evidente que la importancia de una compañía editora de postales dependió de los arreglos que logró establecer con distribuidoras comerciales internacionales —con las cuales compartía, seguramente, las mismas preferencias y gustos por determinadas imágenes— así como, con distribuidores locales, que les hicieran llegar las vistas regionales porque, como señala Albers:

⁸³ Una posibilidad muy importante al analizar un material fotográfico, ya que en este caso, nos dio luz para descubrir una faceta de Waite que suponíamos, pero que no conocíamos, la de ser un fotógrafo urbano, con innumerables imágenes de la ciudad de México, de las cuales hasta el momento nadie ha hecho referencia.

⁸⁴ En la colección de René D'Hamoncourt se encuentra un álbum misceláneo con fotografías y postales que le fueron dirigidas a él, en el cual se localizan varias fotografías con el *copyright* de C. B. Waite, Hugo Brehme y J. Patiño y algunas de Scott (con su firma, y con el *copyright* de C. B. Waite) varias vistas de viajeros comerciales y escenas callejeras sin el registro correspondiente.

⁸⁵ George and Dorothy Miller, *op. cit.*, p. 146.

Los fabricantes locales de postales y sus públicos fueron muy proclives al uso y abuso de ciertos temas fotográficos que apoyaban sus propias creencias de superioridad racial. Aunque la interpretación estaba fuera de control de aquellos que registraron o que posaron para sus fotografías, las postales emitidas localmente permanecieron dentro de límites pictóricos restringidos que permitieron una lectura concreta y personalizada de su imaginario.⁸⁶

Tal el caso de la *American News Co.*, una agencia de periódicos de Nueva York que, al parecer, se convirtió en empresa subsidiaria para distribuir la producción de postales de la *Sonora News Co.*⁸⁷ en los Estados Unidos, probablemente en una segunda época, cuando la empresa se había conformado en una especie de agencia comercial para dedicarse de lleno a la venta de antigüedades y objetos relacionados con la promoción turística del país, bajo la gerencia de Frederick Davis⁸⁸ (Apéndice III).

Sería por demás interesante comprobar los mecanismos y estrategias de que se valieron las empresas editoras y distribuidoras de postales en nuestro país y llegar a conocer algunos de los acuerdos o contratos que establecieron con los fotógrafos para hacer circular su obra.⁸⁹ Aunque los investigadores de los Estados Unidos han podido detectar algunas pautas de las grandes compañías —siguiendo el rastro de la edición de postales y estudiando el número de serie de las impresiones— tal parece que el asunto permanece sin mucha profundidad hasta el momento; probablemente porque, como señalan los Miller, la industria postal se desarrolló a partir de secretos cuidadosamente

⁸⁶ Patricia C. Albers; *op. cit.*, p. 87. (Traducción mía).

⁸⁷ Según pudimos observar en un álbum de la Compañía *Sonora News Co.*, propiedad de la Fototeca Antica, en el cual al reverso aparece este dato.

⁸⁸ En las notas marginales del expediente de la *Sonora News Co.*, (nota 65), se autoriza, el 29 de mayo de 1918, una prórroga de la escritura constitutiva de la sociedad, firmada por W. F. Layer, y F. W. Davis, presidente y secretario respectivamente, ya que "los accionistas aprobaron por unanimidad una determinación para ampliar el plazo de duración por un periodo de 25 años más", según consta en la escritura de "Ampliación de plazo social" núm. 1301, vol. 11, p., 221, del 25 de mayo de 1918, celebrada ante el notario Morales y Medina de la Notaría núm. 13, en el Archivo General de Notarías; posteriormente, el 18 de febrero de 1927 el poder se le traspasa a Davis para ejercer todo tipo de actividades comerciales quedando como presidente y gerente Lenious F. Poston, de Monterrey, quien venía ejerciendo el cargo de secretario desde 1904; como secretario y tesorero se instituye a Davis, quien a la postre ya era socio activo de la compañía, pues contaba con un total de 50 acciones, según consta en la escritura firmada ante el notario Nicolás Tortolero y Vallejo, de la Notaría núm. 39, con núm. 12912, vol. 197, p., 191, también, en el Archivo General de Notarías. (Apéndice III).

⁸⁹ A la fecha se desconoce si existió algún tipo de contrato o acuerdo escrito para estipular el uso y circulación de las imágenes entre las compañías editoras y los fotógrafos, es muy probable que en estos primeros tiempos del mercado de la imagen este tipo de acuerdos no estuvieran definidos claramente.

guardados⁹⁰ —“cuyos detalles son desconocidos por los expertos gráficos de hoy”— en parte, por los nuevos procedimientos y las innovaciones tecnológicas que abarataban los costos de la producción, pero sobre todo, por la feroz competencia del mercado que podemos inferir del siguiente párrafo de Woody:

Los pedidos de tarjetas ocurrían estacionalmente o por lo menos cuatro veces al año. Las compañías internacionales requerían de tres a cinco meses para producir y enviar tarjetas litografiadas o en calotipo. Las compañías nacionales que recibían órdenes de fuera de la región, generalmente requerían de cuatro a cinco semanas para la entrega, mientras que las compañías nacionales más cercanas prometían una entrega en dos o tres semanas, y las compañías regionales pequeñas necesitaban tres semanas. Si el tema se relacionaba con eventos locales o desastres que eran de interés inmediato, se utilizaban los impresores fotográficos o de asuntos locales. En las comunidades más grandes, el fotógrafo podría registrar ocasiones especiales, dar las fotos a un impresor local y tener las impresiones de medio tono listas en una semana. Las tarjetas por medios fotomecánicos se desarrollaban y estaban listas para la venta en un solo día.⁹¹

Basta echar un vistazo a las numerosas compañías de postales que se mantuvieron activas en México⁹² para imaginar las proporciones que tales hábitos de mercado propiciaron en la autoría de la obra fotográfica. Este no era un asunto desconocido, ya que desde los tiempos de la revolución litográfica los créditos del artista en los impresos quedaron en el anonimato —pues sólo se imprimía el nombre

⁹⁰ Este hecho se empeora en nuestro país debido a que por tratarse de compañías extranjeras, los archivos nacionales sólo conservan la información correspondiente a la protocolización de las escrituras de la sociedad con datos sobre la fecha de conformación de la empresa y los nombres de los accionistas involucrados; o bien de algún otorgamiento de poderes, que se conservaron en el Archivo General de Notarías, pero no brindan información particular sobre la empresa. Ya que dicha empresa se organizó en Arizona es muy posible que los documentos importantes se encuentren en la oficina del Arizona Corporation Commission, en Phoenix; por otro lado, ya que la mayoría de las colecciones de postales se localizan en archivos del extranjero es muy difícil llevar un seguimiento ordenado y sistemático, como el que puede realizarse en ese país.

⁹¹ Howard Woody, *op. cit.*, p. 29.

⁹² Según Isabel Fernández Tejedo, *op. cit.*, p. 35, en nuestro país, numerosos establecimientos se dedicaron a satisfacer la creciente demanda de coleccionar las postales; firmas como Ruthland & Ahlschier, Librería R & A, Bajos del Cosmo Español, México, J. Kesier, Julián S. Soto, Latapí & Bert, J. G. Halton, Bouret, J. K. Iturbide Curio Store, Compañía Industrial Fotográfica (1929), La Paleta, La Joyita, J. Morales Cortazar, Tostado, F.; J. C. S (Publicó las lavanderas de Scott s/ créditos), F. Martin, Otto Schuchard, Z. Saucedo (Colima), F & R, Alberto Ruz L'Huillier, P. U. K, Librería Peninsular, M. Kuri, La Trocha, Miret, G. Camus y Cía. (especializado en postales de artistas), Lange E., Lanvillete, E. Melhado, M. P.; J. G. Halton (editó el jarabe, la pelea de gallos de Scott, s/ créditos), Buznego & León, I. Herrerías, Alfonso Cué de la Fuente (postales de la revolución), L. G. Chávez y Osuna (especializado en retratos de gobemantes).

de la empresa litográfica, pero no el de los artistas que las creaban, ni el de los artesanos que las imprimían—⁹³ institucionalizándose una práctica que sería moneda de uso corriente con la divulgación de la fotografía en los medios impresos, que dio lugar inevitablemente, a una piratería desenfadada.

No sólo se realizaron series de reimpresiones por distintas compañías editoras utilizando el mismo original, sino que se ha encontrado la misma tarjeta postal reimpresa por más de una compañía⁹⁴, probablemente, a causa de la introducción de la cámara *Mandel*, con la cual pudieron imprimirse numerosas tarjetas directamente desde una impresión de papel; “una máquina maravillosa que toma, revela y brinda tarjetas postales originales en cuestión de minutos”.⁹⁵ William Henry Jackson ya lo había hecho notar cuando señalaba en su autobiografía, en 1896, que “Al activo y trabajador fotógrafo le falta protección adecuada sobre los derechos de su propiedad artística y sus propias fotografías pueden venderse justo debajo de sus narices, sin nada más que darle las gracias”.⁹⁶ El ejemplo que brinda Linda Peterson sobre el fotógrafo Robert Runyon, ofrece una idea muy clara de lo que posiblemente le ocurrió a la obra de Scott cuando menciona que el fotógrafo se vio en la necesidad de recurrir a varias compañías editoras de postales,⁹⁷ en vista de que no podía imprimir por su cuenta tantos negativos, a las cuales termina entablándoles un juicio porque hicieron circular muchas de ellas sin el permiso, ni el *copyright* correspondiente.⁹⁸

⁹³ Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, México, Editorial Trillas, 1991, p. 208.

⁹⁴ George y Dorothy Miller, *op. cit.*, p. 146, reseñan el caso de una empresa de Nueva York que anunciaba la impresión y edición de quinientas tarjetas postales por tan solo cuatro dólares y de mil copias por seis dólares, utilizando una propaganda capciosa en la que se comprometía a imprimir cualquier tamaño de fotografía que se enviara y garantizándole al cliente no usar los temas enviados en otras impresiones, así como estampar su nombre en cada una de las copias, junto al del Editor.

⁹⁵ Isabel Fernández Tejedo, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁶ William Henry Jackson, *Time Expositor; The Autobiography of a W.H. Jackson*, citado por Dorothy Miller, *op. cit.*, p. 146.

⁹⁷ Como la *Tom Jones Art Publishing Co.*, a la que él encargó 35, 500 postales, y *The Curt Teich Co.*; en Linda Peterson, *op. cit.*, p. 214.

⁹⁸ Como lo certifica el documento encontrado en los archivos del fotógrafo en que asienta lo siguiente: “Para informarle que usted ha publicado algunas de mis tarjetas y las ha vendido a los corredores aquí en el valle, saliéndose de mi control sobre los derechos de propiedad literaria y publicándolos sin mi permiso, el cual espero que usted discontinuará”, en Linda Peterson, *op. cit.*, p. 217.

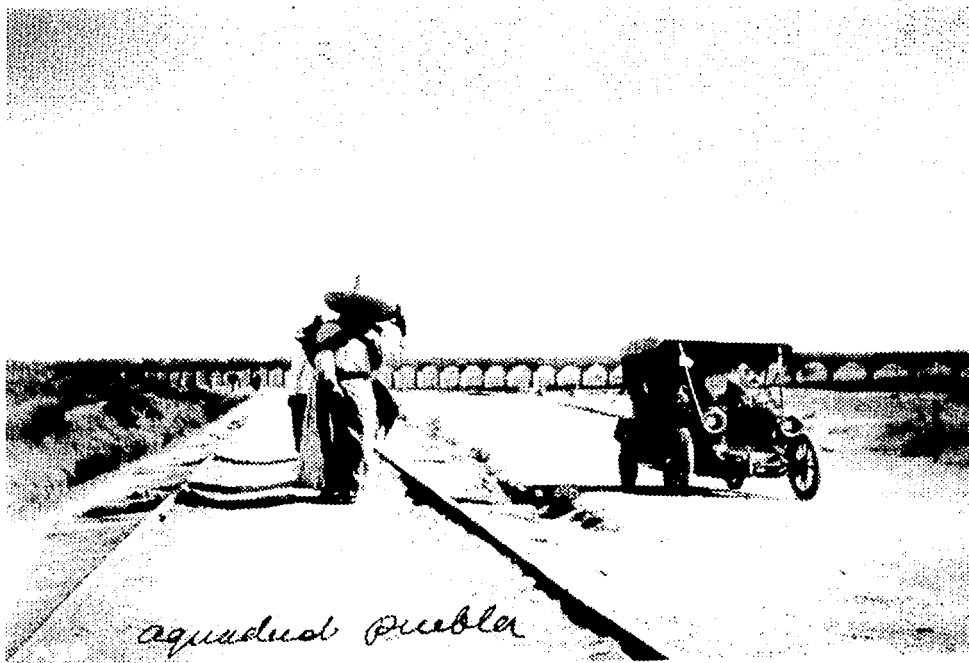
Es probable que desde los primeros años de su residencia en el país, Scott se hubiera puesto en contacto con alguna casa editora de los Estados Unidos⁹⁹ y que también utilizara el negocio de C. B. Waite para realizar la impresión de muchas de sus vistas, especialmente de las que realizó durante la expedición Campbell, como ya lo he señalado. Resulta por demás evidente que a nuestro fotógrafo le fue imposible controlar la multireproducción de sus imágenes, y que una vez que estuvieron en el dominio público, cualquiera pudo derivar la fotografía, distribuirla o comercialarla sin que mediara ningún tipo de autorización. Es cierto que Scott no se preocupó por realizar el *copyright* de su obra más que en una ocasión, sin embargo, vale la pena preguntarse si hubiera sido atendida la advertencia, ya que, en tanto que certificado de propiedad, en nuestro país, como hemos visto, se otorgaba con sólo presentar tres ejemplares de la obra en cuestión y como hemos visto, cualquier fotógrafo podía realizarlo aunque llevara estampada la firma de otro nombre.

La producción de postales de Scott fue el resultado afortunado de una confluencia de talento y circunstancias. Aunque en los archivos nacionales se conserva una parte muy exigua de su producción, ésta nos ha bastado para atar los cabos sueltos acerca de su producción fotográfica que todavía quedaban sin resolver. Imágenes vivas, testigos de la mirada sensible de un personaje que palpó la vida que registraba con su cámara; descripciones del entorno rural mexicano verdaderamente cautivadoras que transmiten, quierase o no, una cálida emoción y que nos permiten asomarnos a una época y recrearnos en las escenas y tipos pintorescos del entramado social porfiriano; atisbar en el tiempo acumulado por la cámara del fotógrafo para empaparnos de la vida de fines de siglo en el país, porque "a pesar de los manejos obvios y de los estereotipos, las tarjetas locales revelan ser reflexiones generalmente más auténticas de los tiempos y

⁹⁹ Tal como la *Detroit Publishing Co.*, con la cual es muy probable que haya tenido contacto desde 1899, debido a la edición de la guía Campbell; por otra parte, las fotografías que localizamos en la colección Carpenter de la Biblioteca del Congreso son una evidencia de que también mantuvo algún contacto con la compañía de Homer Scott en el Paso.

de los lugares [en los que los indios de las llanuras vivían], que aquellas que se intentaron para otros públicos"¹⁰⁰ (foto 238).

La fotografía detuvo el tiempo para nosotros, hombres del cambio de milenio, que miramos regocijados personajes que nos dejan un sutil sentido de nostalgia por una época pasada, por un mundo más armonioso y personal. Excelentes estudios de caso para el análisis de la producción contemporánea, en tanto que testimonios de una historia regional convertida en un documento por la infinita proximidad de la fotografía, que nos permite percibir la imaginación de otro tiempo y comprender su historia.



238. W. Scott, *Aqueduct Puebla*, colección Propiedad Artística y Literaria del AGN.

¹⁰⁰ Patricia C. Albers, *op. cit.*, p. 85.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EPÍLOGO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A Scott, igual que al resto de la nación, el año de 1910 lo marcará para siempre. Apenas realizado el único registro del *copyright* de su obra, en el noviembre anterior —acaso, pensando en obtener algún ingreso extra por la publicación acreditada de sus fotografías—, el viernes 13 de mayo el hotel *Ribera* —del cual, como hemos visto era el administrador— (fig. 23), es tomado por unos criminales para robarle al dueño, el alemán Enrique Langenscheidt,¹ una suma poco considerable de dinero que no había alcanzado a depositar en el banco y éste pierde la vida.²



Fig. 23. Tarjeta de presentación del Hotel *Ribera*, Laguna de Chapala, México.

Aunque el hotel era pequeño, representaba un negocio próspero ya que a él acudían toda clase de personalidades extranjeras, amantes de las bellezas de la naturaleza que permanecían en México por tiempos prolongados debido a las excursiones

¹ El alemán Enrique Langenscheidt se había convertido en el propietario del hotel, a raíz del embargo que sufre el hotel debido al vencimiento de un préstamo que el cuñado de Dwight Fumess había solicitado en el banco de su padre en Guanajuato para construir un muelle en la orilla del lago y del cual nunca se pagaron los intereses correspondientes.

² El hecho registrado por la historia familiar con algunas inexactitudes en las fechas, me indica que seguramente Margarita estuvo influida por la recreación que del evento realiza D. H. Lawrence en su libro *La serpiente emplumada*.

que Scott organizaba para visitar los alrededores de la laguna, para ir de cacería o conocer la ciénaga. Según la crónica familiar, nuestro fotógrafo pudo salvar su vida en este embate debido a la excelente condición física que había obtenido cuando de estudiante, él y su hermano Walter, participaron en numerosas competencias y carreras de velocidad (Anexo 22), gracias a las cuales logró librar las pendientes pedregosas y escarpadas de la colina a la que los habían conducido los asaltantes a él y a Langenscheidt.

Con la magnitud del incidente, el hotel termina por cerrarse y Winfield Scott por desaparecer oficialmente de su profesión como fotógrafo en nuestro país. Es lógico pensar que sin el subsidio de su principal patrocinador, la revista *Modern Mexico*, y llevando a cuestras la muerte de uno de sus benefactores, decidiera probar suerte en su país natal. Para el 29 de julio de

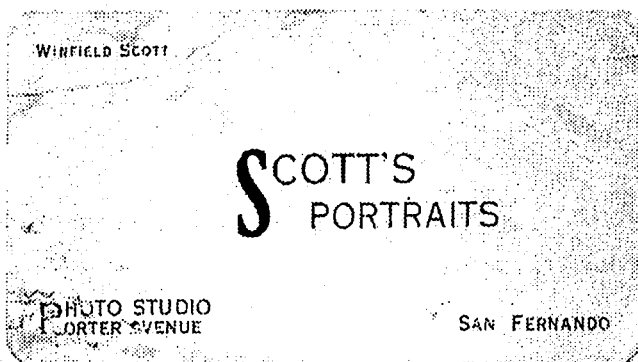


Fig. 24. Tarjeta de presentación *Scott's Portraits* del Photoestudio en San Fernando, Cal., ADPC.

este mismo año lo encontramos en California, tal como lo confirma la carta que la esposa de Langenscheidt le envía en agradecimiento por la ayuda prestada a su marido

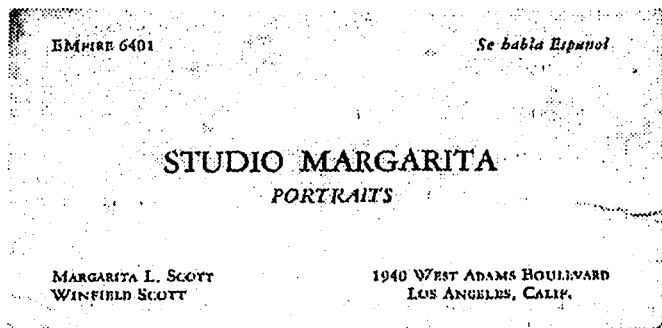


Fig. 24. Tarjeta de presentación del estudio *Margarita* en Los Ángeles, Cal., ADPC.

'durante el asalto' (Anexo 23). En su patria trabajará en diversos estudios fotográficos (fig. 24 y 25), haciendo trabajos de cuarto oscuro en el departamento de fotografía de una droguería, así como en la administración del conjunto habitacional

"Castle Apartments", en Venice, California, incluso regresa por una temporada a su estado de origen, Michigan donde establece un pequeño estudio fotográfico (fig. 26); sin embargo, fiel a su ley de hombre del campo, se contrata en el rancho de la familia Robertson, en Perris, California, donde lo alcanza la muerte, el 19 de enero de 1942.

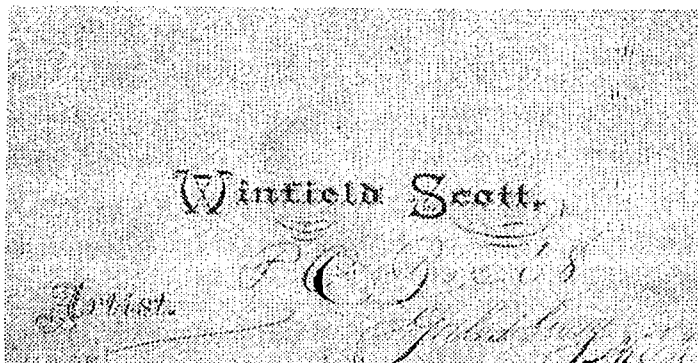


Fig. 26. Tarjeta de presentación del estudio *Winfield Scott*, de Galesburg, Michigan, ADPC.

La década siguiente al cierre del hotel su vida transcurre en una serie de viajes esporádicos a México para visitar a Ramona, quien se niega rotundamente a abandonar el país³ (Anexo 24), y para cuidar en entretiempos su propiedad, mientras realiza una serie de trabajos eventuales en hoteles de Guadalajara, como el *Frances* y el *San Francisco*. Del regreso de uno de estos viajes en 1924, ha quedado constancia de su intento por organizar una nueva sociedad para desarrollar el proyecto de otro hotel en Zihuatanejo, con Arturo del Toro y José Mosqueda, propietarios de algunas tierras en el estado, pero sin que la idea pueda llevarse a cabo; en 1926 emigra definitivamente hacia su patria (Anexos 25 y 26).

Si bien nuestro fotógrafo surgió de un medio familiar modesto —su padre fue un sencillo talabartero encargado de elaborar arneses para caballos— y con una situación económica precaria, que podemos deducir por la temprana incorporación de los hijos al trabajo para ayudar con los gastos de la economía familiar, y probablemente con poco acceso, a la cultura, resulta meritorio el hecho de que haya desarrollado una sensibilidad elevada. Como fue costumbre durante aquel siglo, Scott se inició siguiendo el oficio de su padre en los trabajos de aprendiz en una herrería en el condado de Comstock

³ En los documentos familiares se conserva la petición de Scott para contraer matrimonio con Ramona por poder, pero sin que esto se lleve a cabo por la negativa suya de dejar a su familia y a su tierra. (ADPC).

(Anexo 27), oficios rutinarios y trabajos poco creativos que se sucedieron durante su adolescencia debido a la prolongada enfermedad de su padre mientras vivían en la pequeña ciudad de Galesburg, en el estado de Michigan (Anexo 28).

Su nombre es producto de la fama que acuñó el General Winfield Scott después de haber anexionado el territorio de Texas a su país, al triunfo de la Guerra con México y cuyo renombre desbordara los límites convirtiéndolo en ejemplo nacional —tal parece que durante el siglo XIX, las familias norteamericanas de apellido Scott pretendieron immortalizar las hazañas de este héroe típico de una América expansionista, necesitada de hombres valientes con suficiente coraje y dispuestos a ganar, dándole a alguno de sus hijos, generalmente el primogénito, el nombre de Winfield. Como dato curioso de mis pesquisas, tal vez valga la pena mencionar que la madre del general, Ann Mason, utilizó el apellido de su abuelo materno —Winfield— como nombre para su hijo mayor, en homenaje y admiración al valor y honradez que éste demostró al librar la dura batalla por establecerse como uno de los primeros colonos en esa “tierra prometida”.

Aunque sabemos muy poco del drama íntimo de su propia existencia, su vená estética se pone al descubierto en sus años escolares en la pequeña población de *Elk Rapids*, donde cursó la educación media y participó en varias obras dramáticas. Por algunos de los recortes que conservó, sabemos que la villa contaba con un pequeño club de aficionados al arte dramático: *Elk Rapids Dramatic Club*, entre cuyos miembros destacaba el fotógrafo por su “dulce” voz de tenor (Anexo 29). De buen ver, pelo rubio, mirada azul penetrante, y con bigotes de puntas retorcidas que cubrían unos labios carnosos y sensuales, el joven Scott realiza una serie de actividades que nos ponen en la ruta de sus inclinaciones plásticas y de su disposición para combinar su temperamento sensible con los trabajos de tipo administrativo y comercial.

Los años que pasó en México fueron sus años profesionales más intensos. De su colaboración con los medios impresos pudo obtener el capital suficiente para establecerse en las orillas del Lago de Chapala, hacia la evasión que le ofrecía la vida en el campo; única posibilidad que entrevió para retraerse y viajar por el tiempo y el espacio al enfrentarse con las comunidades rurales y plasmarlas en sus fotografías;

dejándonos el eco de sus presencias, a través de una obra diversa que se caracterizó por tratar los temas más surtidos; una obra por medio de la cual infiltró su amor por nuestras tierras y sus personajes. Como fotógrafo fue un eterno espectador de la sociedad, manteniéndose al margen de ella, solitario y respetuoso de las formas imperantes y cuyo testimonio más auténtico del amor que por ella desarrolló ha quedado en su última voluntad de que sus restos fueran enterrados en suelo mexicano. Algunos años después de morir en 1942 (Anexos 30 y 31) Margarita, en compañía de su hija Irene (Anexo 32), y Ramona se encargaron de que sus cenizas sean depositadas en la orilla del camino que conduce hacia la hacienda de *El Fuerte*, donde se construyera el hotel *Ribera*, y justo enfrente de la laguna de Cuitzeo.

Scott heredó a la fotografía cerca de 3500 negativos. Una obra fotográfica numerosa que condensa la condición social del México porfiriano de entre siglos pero que paradójicamente ha quedado subvaluada e incluso soslayada del conjunto de la evolución de la fotografía en nuestro país. Al no producirse el reconocimiento público de su obra, lamentablemente, su nombre es uno más de tantos extranjeros que visitaron el país a finales de la centuria antepasada. De cierta manera un círculo se cierra al ocuparnos, casi cien años después, de un fotógrafo que concreta su propia imagen del pueblo mexicano por medio de una obra que se nutrió con el mundo rural de nuestro país, indagando mediante la luz y el tiempo de su época, para dejarnos la certeza del cambio de los tiempos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Consideraciones finales

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Winfield Scott: pasado y presente

Me interesa referirme ahora, a manera de resultados, a algunas de las ideas que guiaron mi investigación. Como si de un complemento se tratara, estas reflexiones pretenden añadir algo nuevo a lo que he analizado a lo largo del trabajo; un lance que me impone hacer hincapié en el mundo visual que comprende la obra de Winfield Scott puntualizando las circunstancias, que a mi modo de ver influyeron para la creación de sus fotografías destacando las características que permiten situar la vigencia de su obra en el momento presente.

Como fotógrafo, su historia sólo tiene sentido para nosotros desde la perspectiva de la historia de México y muy particularmente del periodo del porfiriato, dado que por él la fotografía adquiere su razón de ser; su vínculo más legítimo, en tanto que atiende a la construcción de un imaginario de la vida rural del momento. El edificio político del porfiriato, aparentemente estable y permanente, experimentó graves circunstancias que fueron marcando, con el paso del tiempo, un momento caracterizado por la complejidad de las relaciones sociales, en las que nacionalismo y afrancesamiento se fundieron para

introducir una demarcación de los espacios políticos y culturales. Aunque la dictadura consiguió un importante progreso económico la tierra seguía concentrada en un reducido número de personas, generando la paradoja inherente que caracterizó al régimen: una incorporación cada vez mayor de los productos nacionales en el mercado internacional pero sobre la base de relaciones de producción, por lo general, tradicionales.

El territorio nacional, recién incorporado al progreso por la inversión de los ferrocarriles, fue al mismo tiempo un área enclavada en la modernidad y el atraso; un espacio en el que palpitaban las ideas románticas importadas del viejo continente, pero a la vez, un mundo cerrado y provinciano que cultivaba, cuidadosa y detalladamente, los atributos locales. La época porfirista es también el espacio en el que tienen cabida las grandes inversiones extranjeras; especialmente las del capital norteamericano, representado no sólo por las enormes inversiones en los ejes rectores de la economía, sino también por los numerosos fotógrafos que llegaron contratados, generalmente, por las grandes compañías extranjeras para proporcionarles informes fidedignos sobre las jugosas inversiones, que podían emprender, auspiciados por la situación privilegiada de este régimen, que los favorecía de manera extraordinaria. Un momento, en el que la inversión norteamericana tuvo un papel muy destacado, no sólo porque dirigió el rumbo económico de la nación, sino porque dejó plasmada su propia forma de ver al país.

La obra de Scott inmersa en este contexto, nos permite observar que el avance de la fotografía en nuestro país no se produjo de manera unitaria; en el porfiriato los fotógrafos nacionales, por ejemplo, se acomodaron muy bien dentro de los límites del estudio fotográfico y se enfocaron primordialmente al género del retrato; no fotografiaron la miseria en que vivían amplios sectores de la población, ni se desplazaron por los territorios nacionales; esta fue una característica particular de los fotógrafos extranjeros. En este sentido, el registro que realizó Scott ofrece información invaluable acerca de la vida social en el medio rural durante la última década del siglo XIX y la primera del XX. Un documento gráfico que se aproxima a algunos sucesos y acontecimientos de la época conformando un cuadro de costumbres, al incluir la vida cotidiana de los personajes del pueblo.

En tanto que su práctica fotográfica debió atender la demanda de un trabajo realizado por encargo, ajustándose a las necesidades de un patrocinador para completar el registro exhaustivo que le solicitaron, debió explorar diferentes temáticas y géneros fotográficos, produciendo una obra de facetas muy distintas que no le permitieron profundizar en la creación de una imagen más personal. En este sentido, su obra se descubre con una calidad irregular y su trabajo, en ocasiones, se presenta disperso e inconsistente, ya que debió combinar su propia forma de ver el mundo con la que le impuso la misión del encargo, pero que, sin embargo, hoy nos permite entender la magnitud de su compromiso y de su propia actuación en ese mundo: la de un hombre con una especial predilección por la vida del campo.

Su práctica, por tanto, no resulta tan sencilla de comprender. En parte, porque a pesar de que Scott tiene un modo de ver, que sin llegar a ser excepcional o particularmente diferente del resto de sus contemporáneos, enriquece visualmente el panorama del México rural, ya que rara vez aparta su objetivo de los pobladores del campo realizando con ellos una serie de retratos, en los que de manera sobresaliente se distingue la representación de la mujer indígena y campesina, con una interpretación evidentemente lírica y subjetiva de los personajes. Sin embargo, y pese a que el fotógrafo insiste en enmarcar a sus modelos en su propio entorno, como algo que los define y les otorga identidad, hay en ellas un innato pintoresquismo, tal vez demasiado indulgente, que no siempre le deja traspasar las convenciones del momento.

Conocedor de los cánones de la pintura, Scott aprendió a organizar la escena según sus reglas y logró evitar muchos de los aspectos insignificantes de la composición. Ya que su práctica fotográfica empezó como retratista, siguió los códigos establecidos: la composición, la disposición de las luces, la estilización y la pose de sus personajes que manifiestan la inspiración que le ofrecieron los modelos que habían quedado establecidos por la pintura desde mediados del siglo; las mujeres leyendo, por ejemplo, o en actitudes de contemplación, ya se habían utilizado para sugerir la ensoñación y la idealización del mundo femenino. Sus ambiciones estéticas, traducidas en una serie de ideas, que él fue convirtiendo en fórmulas, pasaron al uso común y muchas de ellas rayan en el cliché de:

la pose artificialmente estudiada, que sin embargo, lo conectan perfectamente con las tendencias estéticas del momento.

Por otro lado, algunas de sus representaciones son inesperadamente atractivas. En especial, la serie de retratos de mujeres en el exterior, en las que ellas miran a la cámara haciendo más íntima y directa su relación con el entorno, con el propio fotógrafo e incluso, con el espectador. Estas mujeres seducen de inmediato porque personifican con declarada subjetividad su frescura y espontaneidad, rodeadas por el aura de romanticismo con que Scott resuelve las composiciones. Él sencillamente registra lo que observa intentado descubrirnos la gracia y la sorpresa que se esconde tras la apariencia intrascendente de lo cotidiano, y aunque se decide temperamentalmente por las soluciones conciliadoras, se aplica a expresar sus propias emociones, sus sentimientos más hondos. Cualidades inmersas en la escena que retrata, que sin excluir la traslación del hecho o del lugar, trascienden la notación directa y positiva para revelarlas con un sentido más poético; un estado que sintetiza intención y emoción por revelar la belleza de los personajes que posan ante el lente de su cámara.

En sentido estricto, esta parte de su obra se caracteriza por la producción deliberada de imágenes hermosas que promueven una sensación física —la belleza, se percibe o no se percibe—. Lo verdaderamente bello es, al mismo tiempo, lo verdaderamente significativo en la medida que establece una relación íntima del fotógrafo con su medio circundante, resaltando su contacto continuo con la vida, pero que sin resignarse al diálogo que establece con su obra la hace germinar en la conciencia de quien la contempla; como esperando que el espectador experimente su propia visión y pueda absorberla en todos sus pormenores, para recrearla en su propia mente, y llenarla de vida; como si pudiera proyectarse en el espacio gracias a su capacidad de guardarla en la memoria del papel.

Un cúmulo de imágenes dispares que nos pasean por la imaginaria y los paisajes del México porfiriano, asegurando la vigencia de su obra al entregarnos el testimonio de una práctica fotográfica marcada por un fuerte acento autoral, que da paso a la introspección personal y abre las puertas para entrever una experiencia que, poco tiene

que ver con el registro fiel de la realidad y, en la cual, la visión recupera su privilegio sobre el espejo, al darle rienda suelta a su fantasía.

La mirada de Scott —sellada por las referencias iconográficas heredadas de los viajeros que quisieron hacer eco de las afirmaciones de Humboldt— se encuentra marcada por la sorpresa inicial de encontrarse ante situaciones diferentes, rostros poco semejantes y costumbres desconocidas, a cuyo servicio se reúnen las tradiciones del momento. Como buen viajero, ante semejante espectáculo, no encuentra otra manera de representarlo, que la pura impresión que estas circunstancias produjeron en su ánimo, mostrando al término del siglo, la faz del país que se presentaba a los ojos de un extranjero de esa forma, antes de que las fábricas transformaran el paisaje asfixiando a las ciudades con humo y hollín y, dejando para la posteridad, una obra que resulta atractiva porque logra comunicar sus impresiones y sus sensaciones, pero sobre todo, dejar el sabor de su experiencia.

Ya que tuvo la posibilidad de formar parte de la vida comunitaria por varios años, y acceder a su cultura y a relaciones personales, logró documentar la existencia de sus modelos intentando registrar sus actividades, del modo más normal que supo. De todos los fotógrafos extranjeros que llegaron a nuestro país en el fin de siglo, es el único caso conocido hasta el momento que se atrevió a vivir la utopía humanista; pero más que un ensayo utópico, él se atrevió a ponerlo en práctica al compartir su vida con una mujer indígena, Ramona, y vivir dentro de los moldes idílicos de su comunidad: hombres que él pudo entrever como físicamente iguales, pero dotados de una mística fantástica con costumbres inocentes y sencillas que sedujeron, no sólo sus ojos, sino su corazón de extranjero, exaltando su mundo subjetivo, en el que habían fermentado las fantasías que nutrieron su vida.

En él por ejemplo, es evidente el sueño del romántico decimonónico de alcanzar una armonía con la naturaleza de la cual, seguramente, esperó obtener la felicidad. Hombre creyente y religioso, Scott no pudo ignorar la locura concupiscente del sistema social que lo regía y, sucumbió al mito de "buen salvaje" de Rousseau, ideal que resplandecía en el fondo de muchas conciencias de la época. No deja de ser sintomático

que su mirada delate coincidencias y afinidades con un mundo que, aunque le era ajeno, supo plasmar en sus representaciones a partir de una postura desde dentro, para hacer de su vivencia una imagen y un signo, que le ha asegurado la perdurabilidad a sus representaciones por la manera en que él resuelve su propia experiencia 'fotográfica'. Al adentrarse por terrenos completamente desconocidos buscó, real y 'genuinamente, encontrarse con lo "otro". Si bien el exotismo es un término que, por la erosión semántica que ha padecido, no nos sirve para caracterizar su obra, hace mérito a su experiencia como fotógrafo y a la complejidad inherente de su personalidad, que se materializó en la ambigüedad que pretendió vivir.

Al buscar con su mirada insistentemente el sabor local, advierte mucho más de lo que una mirada ociosa pudiera observar y recrea un mundo alternativo mediante la selección de sus fotografías, con escenas refrescantemente evocadoras. Con un notable examen etnográfico se acercó a los mundos que retrató y escudriñando en la superficie de la cotidianidad, nos revela que eso que se plasma en el papel trasciende a otras realidades de las que podemos extraer numerosas informaciones, no sólo de ella misma, sino también de los objetos que presenta, invitándonos a participar como espectadores de un espacio interpretativo, compuesto tanto por la imagen como por la exposición de los hechos que sugiere el fotógrafo; panacea acertada que nos permite reparar en sus imágenes.

Desde esta óptica, la obra de Scott se presenta interesante, por la habilidad que demuestra para mezclar los elementos que entronizan con la corriente de carácter etnográfico en la fotografía, singularizando ciertos temas, que por su valor significativo se elevan al nivel de una característica. Situadas entre el relato de tipo etnográfico y la representación costumbrista, sus imágenes se debaten en este juego temporal, que a manera de dualidades conceptuales, nos evocan el espacio y el tiempo, la vida y la muerte. Una obra cuya riqueza intuimos al comprobar de qué manera todo esto toma forma en su trabajo y de qué modo la percepción de su tiempo, organiza el contenido cultural que sus imágenes manifiestan al hacer uso de los elementos del entorno para que operen como metáforas visuales en las que los principios expresivos despiertan

determinadas sensaciones. Bien es cierto que, la mirada del antropólogo está regida por los atavismos de la disciplina, por su historia y su modo de darle significado a sus actos; sin embargo, al buscar su propia imagen reflejada en los otros, su mirada no es neutral, como, tampoco, es la del fotógrafo.

En el terreno ideológico, el mundo porfirista se despliega brindando la apariencia de un bloque sin fisuras. Sin embargo, la fotografía permite atender a las grandes desigualdades sociales que en él se vivían, especialmente en el campo. Al interior de la sociedad porfirista existieron diferencias notables que, tuvieron repercusiones importantes en la configuración del espacio humano y estético de finales del siglo. Un espacio social profundamente estratificado y desigual en que pueden leerse los rastros de las enormes inversiones extranjeras, por no hablar de los enfrentamientos de obreros y campesinos, que aunque fueron casi siempre reprimidos por la fuerza militar con violencia, dejaron una honda huella en el ánimo popular, que estallaría a finales de la primera década del nuevo siglo.

La obra de Scott queda circunscrita, entonces, a un mundo estético que tiene sus raíces por el incipiente desarrollo de las ideas nacionalistas, en que la cultura indígena viva, todavía, no se alcanzaba a percibir como integrante de lo mexicano. Lo que importaba de los indios era el remanente de las culturas gigantescas; su pasado heroico enaltecido desde la Independencia. Para el tiempo en que él se encuentra en el país, ya existía la tradición de utilizar imágenes de tipo costumbrista y escenas de carácter anecdótico, que llegaban a amplios sectores de la población por los medios impresos del momento; imágenes que se fueron adhiriendo al imaginario visual de nuestro fotógrafo y que confirman que son el producto de una perfecta asimilación de los avances visuales de la época promovidos acertadamente por la fotografía.

Hace ya un buen tiempo que ha quedado establecido que para ocuparse del arte del siglo XIX, hay que tomar en cuenta a las representaciones de los tipos populares, porque de ellas se desprenden los mitos y el culto que los intelectuales de la época desarrollaron por una narrativa de corte costumbrista, en la cual floreció una profunda simpatía por el color local. Bien es cierto que los retratos de tipos populares que realizó

Scott son una minoría en su producción fotográfica, sin embargo, ayudan a situar su obra dentro del contexto más general de la nación: la búsqueda por definir el "ser" mexicano y las raíces de la identidad nacional. Una preocupación que, aunque no está presente en el imaginario de Scott, se refleja indirectamente en su trabajo, porque él se encuentra inmerso en ella y aunque no tiene la finalidad de definir o establecer ese "ser mexicano", contribuye de manera oblicua, con su práctica profesional, a forjar la imagen de los "mexicanos" atendiendo al imaginario social de la época: sus mujeres en trajes típicos, sus niñas bordando o hilando, sus paisajes y hombres trabajando en el campo o su arquitectura; así como sus fotografías sobre la construcción del ferrocarril, permiten mirar tanto al México que vive en sus estratos más tradicionales, como al que se moderniza.

En esta serie específica de su obra se condensan además otros factores, que a menudo se han identificado como estereotipos porque han dejado que el país se asocie con ciertas imágenes típicas que ejercieron una rara fascinación en el viajero extranjero. El panorama de una sociedad en transición y de un país dividido entre el recuerdo y el deseo, fueron algunos de los elementos que contribuyeron a despertar la fascinación de un viaje por sus tierras. Al promoverse la difusión masiva de estas imágenes en los medios impresos de la época, la mayoría de ellas alcanzó tal grado de repetición, que se volvieron moneda corriente debido a la facilidad de su iconografía. Su objetivo inicial se fue perdiendo en su propia exploración, devaluando el significado de la imagen y olvidándose de la esencia misma de la representación, hasta alcanzar en nuestros días el carácter de un cliché. Hoy sus significados se han agotado, porque nuestra manera de ver el mundo obliga a otros tratamientos más hondos y los artistas se han volcado hacia otras expresiones para llenar el vacío que deja un mundo tan saturado de imágenes.

Aunque Scott realiza como muchos de sus contemporáneos retratos de los personajes populares, hay en él una manera campechana que invita a saborear cada casualidad, cada coincidencia que se presenta, acaso porque intenta descubrir al hombre a través de su oficio, pero sin que medie en ello un significado más allá de la mera representación, porque en la fórmula costumbrista todo está dicho, como si de una

primera impresión se tratara, capturando la esencia del momento en el instante representado; imágenes insustanciales que resultan a veces demasiado triviales pero, con las que el fotógrafo, sin embargo, deja evidencia de una práctica que influirá en años posteriores para proporcionar evidencia visual con el simple disparo de su cámara; probablemente un documentalismo accidental que, de alguna manera, manifiesta la metamorfosis de la sociedad mexicana.

Por su carácter inherente de instantaneidad la fotografía tiene la cualidad de documentar las formas, los estilos y las condiciones de vida de un momento particular; condiciones que en la época fueron valoradas por lo que de veracidad poseían, marcando un uso de la imagen al convertirla en un auxiliar adecuado y expedito para promover los ideales de nación que por medio de las publicaciones se promovió durante el porfiriato. En esta coyuntura, el fotógrafo extranjero se transformó en promotor de un nuevo lenguaje visual que invadió el escenario de entre siglos al reflejar las necesidades del momento y participar en un circuito de comercialización de las imágenes, que fue convirtiéndose en el escenario visual de la época. Los avances que experimentó la fotografía demuestran la adecuación del medio a las necesidades de una sociedad en plena revolución industrial, que había fincado sus esperanzas en los progresos de la ciencia. Al fotógrafo, entonces, le corresponderá aportar sus propias impresiones; pruebas visuales e inmediatas de la vida y los paisajes de los que estaba siendo testigo.

El problema de la relación ambivalente que establece la fotografía con la apariencia externa del mundo se traduce claramente en la obra de Scott, pues a pesar de que en ocasiones exista en él, un intento por reproducirlo fielmente, logra trascender algunas veces esta apariencia al hacernos testigos de su propia sensibilidad; ese instante fulminante en que oprime el disparador de su cámara, que al quedar registrado, es capaz de despertar la imaginación, desplegándola al contemplar sus ideas representadas en esa fracción de segundo. Puesto que la fotografía lleva siempre implícito el sello de su autor, es la mujer la que, a mi modo de ver, marcó su estilo, y es en la sensación de vida que emana de la mayoría de sus retratos donde debe buscarse la especificidad de su trabajo, para encontrar nuevos ángulos, desde los cuales aproximarse a su obra; descubrir una

zona luminosa que alumbre a las otras para revelar el valor estético o el planteamiento semántico, que nos permiten integrar sus imágenes al momento presente.

Bien es cierto que en su obra es difícil encontrar una unidad consumada ya que en ella sobresalen claramente dos intereses; por un lado, las fotografías tomadas para acompañar los textos o incluirlas en revistas en las que sobresale su intención por acercarse a la objetividad del documento fotográfico, proporcionando información fidedigna con riqueza informativa y un sentido del tiempo y del lugar. Por el otro, las imágenes con una orientación más pictórica, en la que deja constancia de las libertades que se tomó para ser enteramente subjetivo al interpretar a la mujer, logrando expresar la manera como experimentó ese momento. Sin embargo, al reunir las en el orden que he propuesto, pareciera que su producción adquiere un carácter más homogéneo que revela las contradicciones en las que se vio envuelta la fotografía a finales del siglo: es decir, entre una actividad meramente lucrativa y otra con fines estéticos o con un componente autoral elevado que la posicionan a medio camino, entre la función informativa de la imagen y la calidad estética de la fotografía.

Probablemente las imágenes de Scott puedan tacharse de incompletas o parciales, que les falta precisar y señalar, si se quiere, pero aun así, poseen una riqueza y un valor excepcionales que nos remiten a esa secreta afinidad que liga entre sí, a obras e ideas diferentes o antagónicas que atravesaron, con su debate interminable, todo el siglo XIX. Hoy, sin embargo, se le perdonan esos pequeños desaciertos, y al ver reunido el conjunto de su producción fotográfica se admira, ante todo, su resultado como fotógrafo; porque en ella confluyen varios elementos que resultan singulares y atractivos, que ayudan a atisbar en los mecanismos de su mirada, en sus habilidades técnicas y en su capacidad para seleccionar; en su sentido del tiempo y en el uso que hace de su cámara, y muy particularmente, en la forma en que se comunica con la gente de los lugares que retrata; es decir, con su oficio de fotógrafo.

Por otra parte, no hay que olvidar que su producción fotográfica se concibió para circular comercialmente convertida en postal, y que en este sentido sirvió de puente a las necesidades del público; no obstante, lo más destacable de su trabajo es que aún en un

entorno tan poco propicio para la expresión individual, lograra producir una obra que trasciende los objetivos inmediatos de la reproducción masiva y supiera imprimir su firma personal en la época que le tocó vivir, destacando con su sensibilidad, una experiencia que se revela como el fruto del encuentro con un mundo diferente. A nosotros, hombres del nuevo milenio, nos permiten rescatar el sentido de su encuentro para confrontarlo con su idea del mundo y establecer un punto de referencia que permita comprender el signo de esos tiempos, precisando las equivalencias entre su mundo y el nuestro.

Si valiera la expresión habría que decir que Scott es un intermediario entre el mundo externo y el espectador, porque al observar algunas de sus imágenes se descubre una densidad más compleja que desnuda una posición que hace que la imagen coincida con su experiencia de fotógrafo. Por estas imágenes pasa la vida misma y se filtra la apariencia del mundo; sujeto y objeto ya no son entidades separadas, o dos opuestos mutuamente excluyentes, sino que pasan a ser dos lados de esa misma realidad. De allí que su obra encierre varias descripciones e interpretaciones: etnográfica, costumbrista, pintoresca, romántica; conceptos que he desarrollado para valorarla, auxiliada por la perspectiva de un tiempo que, aunque sorprendentemente cercano a nosotros, en sensibilidad está muy distante. A tal fin no he querido establecer una jerarquía de categorías, ya que a mi parecer todas revisten igual importancia.

Establecer divisiones entre una y otra postura es un asunto complejo y difícil, pues en su producción se entreteje tal diversidad de circunstancias, intenciones y propuestas, que solamente a partir de identificar los diferentes contextos en que sus imágenes han sido utilizadas se logra obtener información un poco más veraz para vislumbrar posibilidades que descubran los significados que se le fueron asignando en el recorrido social de convertirse en un arte público. Es precisamente este contexto el que valida su postura como documento, determinando las cualidades de su obra, mucho más, que si atendiéramos a una denominación de las características formales de su fotografía. Tal vez su obra podría situarse en el umbral de las manifestaciones fotográficas que sirvieron como antecedente a la fotografía de prensa. Su imaginario visual se percibe más vasto; en

la actualidad sus imágenes continúan utilizándose para ilustrar artículos, revistas, e incluso libros, porque siguen considerándose como un reflejo de la vida de las capas rurales, campesinas e indígenas del México de antaño.¹

Quizás una de las aportaciones del presente trabajo sea abrir las puertas para una discusión en torno al territorio que le corresponde a la fotografía en la historia del arte, y con el cual sea posible definir categorías de análisis, libres de las restricciones que impone utilizar las que le atañen a la pintura, para darle al fotógrafo el lugar que le corresponde. En cuanto medio de comunicación, la fotografía nos confronta con nuevas técnicas y materiales artísticos, así como con una nueva configuración del *status* social de los artistas que es importante tener en cuenta para acercarse con mayor precisión al trabajo que estos artífices de la cámara realizaron en épocas pasadas; los itinerarios de la vida de un fotógrafo no son ajenos a la historia del arte.

Es posible que el trabajo también ayude a marcar una división temporal en la práctica desarrollada por la fotografía durante el siglo XIX y colabore para caracterizar la época de entre siglos en nuestro país. Un momento de transición en el que comienza a gestarse la gran transformación de la fotografía, ya que al circular, socialmente en los medios de comunicación, la imagen fue adquiriendo nuevas connotaciones, y nuevos lenguajes que enriquecieron sus propuestas gráficas y sentaron las bases, sobre las cuales se desarrollarían, en años posteriores, las propuestas del fotoperiodismo y de una imagen utilizada con fines informativos y documentales. La cierta afinidad que descubrimos en su trabajo con el que realizan los antropólogos visuales, encierra una práctica y una experiencia que no puede ser ignorada por las propuestas actuales de la fotografía en este campo; de allí que el conocimiento de su obra pueda servir para comprender algunas de

¹ Valgan de ejemplo algunas de las obras que pudimos consultar a lo largo de la investigación, como el texto de Aurora Jáuregui de Cervantes *Evolución de la cooperativa minera de Santa Fe, en Guanajuato y la gestión del Ing. Alfredo Terrazas Vega* (1947-1972), ilustrado en su totalidad con fotos de Scott, el de Marta Romo, *Por el agua van las niñas*, que también incluye algunas de C. B. Waite, el de Georgina Rodríguez, *Niños trabajadores mexicanos* (1865-1925) que incluye algunas de Scott, pero no siempre le atribuye su propiedad, y el texto de Heather Fowler-Salamini y Mary Kay Vaughan, 1994, *Women of the Mexican countryside 1850-1990*, que utiliza uno de sus clásicos retratos de jóvenes como portada y sin atribuirle los créditos correspondientes.

las condiciones de vida que aun perviven en los pueblos del México rural y en el proceso, repasar la historia con otra mirada.

Los años de Scott, están a la vez tan próximos y tan terriblemente lejanos, y son tantos los tópicos que se han interpuesto entre él y nosotros que, me parece que ha llegado el momento de fijar su recuerdo para que acceda a esa gloria, sobria y duradera que le corresponde y que le permitirá, en tanto que producto de su propio tiempo, hablar en voz alta de su época. Algo importante de sus fotografías se cuela para dejarnos entrever el amor, la sorpresa y la pasión que, como constantes, lo acompañaron y orientaron durante su vida y que hoy nos sirven como punto de apoyo y elemento de análisis para determinar el arcoiris de formas que hemos examinado con este trabajo. Tal vez ahora pueda contemplarse su obra, desde una nueva y más prometedora perspectiva, con la cual enriquecer esta primera aportación, ya que asumo sin reservas que este final que propongo, no es necesariamente el fin de todo, es tan sólo una brecha que se abre para nuevas exploraciones.

APENDICES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

432

APÉNDICE I

Semblanza cronológica de Winfield Scott

1794

1802

1803

1804

1805

1806

1807

1808

1809

1810

1811

1812

1813

1814

1815

1816

1817

1818

1819

1820

1821

1822

1823

1824

1825

1826

1827

1828

1829

1830

Winfield Scott. Vida y obra

- 1863 Julio 15. En plena guerra civil, nace Winfield Scott en Climax, condado de Kalamazoo a unas cuantas millas de la ciudad de Galesburg, en el estado de Michigan.
- 1873 -Al inicio de la década la familia se muda a vivir a Galesburg en la Calle de Washington St., probablemente para que los hijos asistieran a sus primeras clases en *Blake Boulevard* donde se encontraba la escuela elemental del primer colegio que se construyó en la ciudad, en 1870.
- 1876 -Se inician las primeras clases formales de la escuela primaria en Galesburg.
- 1880 Mayo 14. - Muere el párroco L. M. Hunt, en la granja *Gua* cerca de Galesburg, del que se conserva un boceto a lápiz realizado por W. Scott a los 17 años.
- 1882 - Empieza a trabajar como empleado en hoteles.
- Un anuncio del "Pencil Points" del 18 de marzo, notifica que está pasando vacaciones con sus amigos en Elk Rapids donde empieza a trabajar.
 - Es miembro del Club de arte dramático musical de Elk Rapids. Participa como tenor en dos óperas habladas: *College Ned* y *Little Red Riding Hood*.
- 1885 -Su hermano Walter participa en varias carreras. Según la crónica familiar Winfield también fue corredor en la escuela.
- 1882-1890 -Trabaja como empleado en algunos hoteles de varias ciudades:
- En Elk Rapids en Michigan, trabaja en el Hotel *Lake View House*, mayo 20 de 1883, cuyo propietario, era Geo. A. Dyer.
 - En Toledo, Ohio, trabaja en el Hotel *Oliver House*, (octubre, 1883).
 - En Toledo, Ohio, trabaja Hotel *Body House*, (febrero 29 de 1884).
- 1886 - Oficinista en el Hotel *Lindell* San Louis Missouri.
- Al mismo tiempo que es empleado del Hotel *Moser*, en San Louis empieza un negocio de cigarros con su hermanos Walter en el 1127 de Olive St., en la misma ciudad de San Louis.
- 1887 Abril 18. Muere su padre, William Scott a las 9 p.m., cuando Winfield cuenta con 24 años. Los servicios funerarios se celebraron en la iglesia Congregacional y son atendidos por miembros de la Logia Masona a la cual pertenecía.
- Agente de "Real Estate", notario público y corredor de bienes raíces en Sulphur Springs, en Arkansas.
 - Septiembre 25. Muere su hermanos Walter en Sulphur Springs a causa de una fiebre tifoidea.
- 1888 -Trabaja en el Hotel *Vendome* de El Paso Texas.
- 1888-1889 -Empleado del *National Theatre Restaurant* de México.
- 1890 - Se inicia en la fotografía con Samuel L. Taylor en Oakland, California

- 1890-1894 -Mantiene un estudio fotográfico en la ciudad de Oakland llamado *Palace Gallery*.
- 1890 - Aparece su nombre en el Directorio Comercial del estado de California, según el Abjain Card File de Berkeley. Con la razón social Taylor & Scott, ofreciendo sus servicios en el número 916 ½, de la calle Broadway.
- 1892 - Su nombre aparece con mayúsculas y negritas y con un anuncio que hace mención de que es *propietario*; probablemente porque ya no trabaja en sociedad con Taylor; el negocio se ubica ahora en el 481 de la 7th calle y él aparece viviendo en el 1457 de la calle de Broadway.
- 1893 - Su negocio ha vuelto a cambiar de dirección: ahora se encuentra en NW con 7th y la calle de Market y él vive en el mismo lugar.
 - En julio se muda a San José para participar en el registro fotográfico de la población china en California.
- 1894 -Aparece asociado con el fotógrafo F. C. Boehmer y el anuncio señala el negocio como Winfield y compañía, situado en el 851 de la calle de Market. Su residencia, aunque se señala como Winfield Scott y Cía., la ha fijado en W. Berkeley junto a su madre.
 - Marzo 15. El periódico *Oakland Tribune* reseña el arresto de Scott por posesión de fotografías pornográficas. La noticia está citada en San José, California. Los oficiales de la policía buscan al fotógrafo viajero acusado por su socio F. W. W. Hennessey por tener fotografías lujuriosas. Se menciona que tenía más de cien.
 - Marzo 16. Menciona que Scott era un fotógrafo itinerante con un estudio portátil instalado en una carreta, (como las del viejo oeste) con la que viajaba por todo el país.
 - Scott deja la ciudad durante la noche del miércoles 14 de marzo y se instala en casa de su madre en Berkeley, donde al parecer, también había montado una galería, en la esquina de Stanford y la calle Center.
 - Fue arrestado en Menlo Park el jueves 16 de marzo en la noche por el alguacil Campbell.
 - Marzo 22. El juez de oficio H. S. Aldrich obtiene el fallo de exoneración y es puesto en libertad sin exigirle el pago de fianza.
 - Regresa a vivir a Berkely con su madre en el 1412 de la calle 8th, por lo menos hasta el 20 de marzo de 1895, cuando su madre contrae matrimonio con Luis Casa Bell, un americano residente en Silao, Guanajuato donde W. Scott estuvo viviendo al llegar a México.
- 1895 -Se traslada a vivir a México con su madre y vive en el Rancho *Pomona* propiedad de Luis Casa Bell, en Silao, cerca de la estación de La Trinidad, Guanajuato.
 - Es probable que desde este año empezara a trabajar como auditor del Ferrocarril Central.

- 1897 - Enero. Aparece el primer anuncio de la venta por catálogo de sus fotografías con la dirección de *La Trinidad* en Guanajuato.
- Aparece la primera fotografía suya publicada por la revista *Modern Mexico* en la portada del mes de junio, núm. 3, vol. III.
- 1898 - Enero a mayo. Anuncio de Scott como gerente general de la Compañía *The Zitacuaro Land an Colonization Company*.
- Mayo. Aparece nuevamente el anuncio de la venta de sus fotografías con la dirección de *La trinidad*, Guanajuato.
 - Octubre 15. Se casa en matrimonio civil con Edna Browning Cody en León Guanajuato.
- 1899 - Primera edición de la guía de Reu Campbell con los créditos de las fotografías para Winfield Scott y la Detroit Photographic Co.
- 1900 - Compra un terreno a orillas de la Laguna de Chapala, Jal., que más tarde se convertiría en el rancho de Las Tortugas, en el municipio de Poncitlán.
- Participa en la expedición Campbell en sociedad con C. B. Waite.
- 1901 - Publicación de varios artículos en la revista *Modern Mexico* en los que destaca su colaboración como fotógrafo.
- Octubre. "Tropical Switzerland,,"
 - Noviembre. "A Strange People", escrito por John Hubert Cornyn.
- 1902 - Aparece el primer anuncio de la venta de sus fotografías con la dirección de Ocotlán, Jal., en la revista *Modern Mexico*.
- 1904 - Julio 6. Se divorcia de Edna Cody en Santa Cruz, California.
- 1905 - Publicación de algunas de sus fotografías en los medios impresos
- *Fitzgerrell's Guide to Tropical Mexico* de J. J. Fitzgerrell.
 - *Mexiko* de OSW. Schroeder. (sin otorgarle los créditos correspondientes).
- 1906 - Enero 18. Nace su hija Margarita.
- 1908 - Primer reportaje en *El Mundo Ilustrado* con el crédito de sus fotografías, sobre la prolongación del ferrocarril a Manzanillo.
- 1909 - Realiza el único registro conocido del *Copyright* de 49 de sus fotografías.
- 1910 - Mayo 13. Asalto al Hotel Ribera. Muere el dueño del hotel Enrique Langenscheidt.
- Se muda a Venice, Cal. Con su hija Margarita.
 - Es administrador del conjunto habitacional "Castle Appartments" en Venice.
 - Trabaja en el departamento de fotografía de una droguería, haciendo trabajo en el cuarto oscuro.
- 1911 - Se publica la guía *México al Día* de Adolfo Dollero con varias fotografías suyas.
- 1912 - Regresa a México.
- 1914 - Viaja a San Francisco.
- 1916 - Vive en San Fernando, Cal.

- Margarita asiste a la escuela al segundo grado de educación elemental.
- Instala un estudio de retrato "Scott's Portraits" en Porter Avenue.
- 1919 - Regresa a México, en barco vía Nogales y Manzanillo.
- 1921 - Viaja a Brownsville, Texas, vía Matamoros.
- 1920 - Aparece viviendo en la ciudad de El Centro, en la calle de Maine núm. 56 y con un negocio de fotografía "photoshop".
 - En el directorio telefónico de la ciudad aparece en sociedad con el fotógrafo Leo Hetzel, y viviendo en el Hotel *El Centro* con su hija Margarita.
- 1921-1924 - Trabaja como administrador del Hotel *Frances*. Guadalajara, Jal.
- 1924 - Viaja a Los Ángeles, Cal.
 - A su regreso intenta conectarse con Arturo del Toro y José Mosqueda propietarios de unas tierras en Zihuatanejo, Gro., pues tiene la idea de comprarles un terreno para organizar otro hotel en esta zona.
- 1925 - Trabaja en el Hotel *San Francisco* de Guadalajara, Jal.
- 1926-1928 - Vive en Los Ángeles, Cal.
 - Realiza un viaje a la isla Catalina en California en compañía de la familia Castellanos, uno de los antiguos socios del Hotel Ribera.
 - Instala un estudio fotográfico "Studio Margarita" en compañía de su hija Margarita.
- 1929 - Viaja a Michigan.
- 1930-1932 - Vive en Ventura, un distrito de Los Ángeles, Cal.
 - Trabaja en un rancho de los Robertson, en Perris, Cal.
- 1932 - Vive en Galesburg, Kalamazoo, donde instala un estudio de retrato con el nombre de *Winfield Artist*.
- 1940 - Regresa a California por el Southern Pacific.
- 1941 - Vive en el 1660 de la calle Cordova de Los Ángeles.
- 1942 - Enero 19. Muere en Los Ángeles, Cal., a causa de una obstrucción coronaria debida entre otras cosas a un golpe recibido mientras reparaba una cerca de uno de los ranchos de la familia Robertson.

APÉNDICE II

Análisis de las imágenes de Winfield Scott contenidas en el Fondo Culhuacán de la Fototeca, del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca, Hgo., y de la Colección de la Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación.

Descripción gráfica y cuantificación del Fondo C.B. Waite. AGN

El AGN tiene registradas en total 3153 fotografías por Waite, aunque un gran número pertenece a Scott; organizadas en 132 temas

Temas	Waite	Scott	Registro	Tamaños (positivo)
Artesanías	27	16	1908	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Camino	37	11	1905/09/01/04	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Acapulco	1	—	S/ fecha	(W: 8 x 5)
Actividades domésticas	69	51	1908/ 05	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Aguascalientes	17	10	1908/04	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Alameda	15	1	1909	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Amatlán, Jal.	2	2	1908	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Ameca, Jal.	1	1	1908	(S: 5 1/2x4 1/2)
Amecameca	12	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Artistas	9	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Atlixco, Pue.	2	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Camino, calzadas	37	9	1905/08/08/	(S: 5 1/2x4; 6 1/2x4 1/2)
Cd. México	127	6	1909/07/04/05	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Cd. Juárez	2	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Coatzacoalcos	11	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Cocinas	4	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Colima	21	14	1905/08/09	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Comunicaciones y Transp.	131	41	1905/01/08	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Córdoba, Ver.	8	1	1908/01/05	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Coyoacán	7	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Cuautla	3	—	1907/05	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Cuernavaca	28	—	1905	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Cuytlán, Col.	1	(no parece ninguno de los dos)		(S: 5 1/2x4 1/2)
Chalchicomula, Pue.	1	—	19805	(W: 8 x 5)
Chapala, Jal.	31	22	1908/09/05	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Chapultepec	70	4	1909/08//05/00/04	(W: 8 x 5)
Chietla	1	—	1905	(W: 8 x 5)
Chihuahua	11	4	1908/ 05	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Cholula	6	2	1908	(W: 8 x 5; S: 5 1/2x4 1/2)
Churubusco	2	—	1905	(W: 8 x 5)
Decena Trágica	34	—	1913	(W: 8 x 5; 8 x 4 1/2)
Desierto de los Leones	6	—	1905	(W: 8 x 5)

Dolores, Hgo.	4	—	1905	(W: 8 x 5)
Encarnación, Jal.	2	2	1908	(S: 5 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Escenas cotidianas	39	36	1908/09/05	(S:5 $\frac{1}{2}$ x4; 6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Étztatlán, Jal.	3	3	1908/09	(S: 5 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Fiesta brava	87	5	1908/ 05/ 07/ 01	(W: 8 x 5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Fiestas y diversiones	38	8	1908/09/ 05/04	(W: 8 x 5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Filisola, Ver.	1	—	1905	(W: 8x5)
Flora y fauna	143	41	1901/05/06/07	(W:8x5; S:5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Frontera, tab.	7	—	1901	(W: 8x5)
Guadalajara, Jal.	43	17	1905/08/09	(W: 8 x 5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Guanajuato, Gto.	36	27	1905/08/09/	(W:5x7; S:5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Guaymas, Son.	1	—	1905	(W: 8x5)
Habitación y vivienda	83	43	1905/08/09	(W:8x5;S:5 $\frac{1}{2}$ x4)
Haciendas y plantaciones	114	15	(ver 8) 1901/05/08/09	(W: 8x5;S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Iconos y monumentos	40	8	1905/07/08/09	(W:5x7; S:5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Iglesias	75	26	1905/07/08/09	(W:5x7; S:5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Iguala, Gro.	1	—	1901	(W: 8 x 5)
Irapuato, Gto.	4	2	1905/08	(W: 8x5;S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Islas	2	2	1908	(S:5 $\frac{1}{2}$ x4)
Ixtacalco	3	—	1905	(W: 8x5)
Jalapa, Ver	10	3	1905/08/09	(W: 8x5;S: 5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Jaltipan, Ver.	5	—	1905/07	(W: 8x5)
Jamay, Jal.	5	5	1908	(S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Juanacatlán	1	—	1907	(W: 8x5)
León, Gto.	9	6	1905/08/09	(W: 8x5;S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Lumijá, Chis.	9	—	1901/05	(W: 8x5)
Maltrata, Ver.	12	11	1908	(W: 8x5;S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Manzanillo, Col.	6	3	1905/08/09	(W: 8x5;S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Mercados	87	21	1908/09	(W:5x7; S:5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Mexicalcingo	2	—	1905	(W: 8x5)
Militares	23	—	1901/04/05	(W: 8x5)
Minatitlán, Ver.	4	—	1905	(W: 8x5)
Mitla, Oax.	68	35	1901/05/08	(W: 8x5; S:5 $\frac{1}{2}$ x4)
Monte Albán	14	—	1905/09	(W: 8x5; 5x7)
Mixcoac	2	—	1905	(W: 8x5)
Monterrey	35	27	1905/07/08/09	(S: 5 $\frac{1}{2}$ x4; W: 8x5)
Morelia	3	—	1905/08/09	(W: 8x5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Músico	11	—	1901/08	(W: 8x5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4)
Naucalpan	3	—	1905	(W: 8x5)
Niantla	2	2	1909	(S: 5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Niños	170	135	1905/08/09	(W: 8x5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)
Nogales, Son.	1	—	1901	(W: 7x5)
Oaxaca	28	3	1901/08/09	(W: 8x5; S: 5 $\frac{1}{2}$ x4;6 $\frac{1}{2}$ x4 $\frac{1}{2}$)

Ocotlán	16	13	1905/08/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
Obras Hidráulicas	53	23	1905/08/09	(W: 8x5; S: 5½x4; 6½x4½)
Oficinas gubernamentales	32	—	1901/05	(W: 8x5)
Oficios	122	24	1901/05/07/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Orizaba, ver.	19	12	1905/08/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
El Oro	6	—	1905	(W: 8x5)
Pachuca	7	1	1905/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Palenque	27	—	1901	(W: 6½x8½)
La Palma, Mich.	3	3	1908/09	(S: 5½x4)
Parques y jardines	16	9	1905/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
Parral	19	19	1908	(S: 5½x4)
El Paso	4	—	1905	(W: 8x5)
Patzcuaro	5	2	1905/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
El Peñón	3	—	1905/07	(W: 8x5)
Perote	1	1	1908	(S: 5½x4)
Personajes (porfiriato)	27	—	1901/04/05/06/07	(W: 8x5)
Piezas y esculturas	69	3	1904/05/06/07/09	(W: 8x5)
Prisión Island	10	10	1908	(S: 5½x4)
Puebla	13	1	1905/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
Puentes	55	35	1905/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Puertos	8	3	1905/07/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Pulquerías, cantinas	6	—	1905	(W: 8x5)
Querétaro	19	2	1905/07/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Retrato étnico	198	149	1904/05/07/08/09	(W: 8x5; S: 5x4½)
Hotel Ribera	12	7	1909	(W: 8x5; S: 5x4½)
Ríos, cataratas, etc.	97	49	1905/07/08	(W: 8x5; S: 5½x4; 6½x4½)
Ruinas	6	5	1905/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Saguayo, Mich.	1	1	1908	(S: 5½x4)
Salina Cruz	3	—	1905	(W: 8x5)
Saltillo	1	—	1907	(W: 8x5)
San Antonio	1	—	1907	(W: 8x5)
S. Juan Bautista, Tab.	6	—	1907	(W: 8x5)
Teotihuacán	22	3	1906/07/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Sn. Luis Potosí	23	4	1905/08/09	(W: 8x5; 7x5; S: 5½x4)
Sn. Miguel	1	1	1909	(S: 5½x4)
Sn. Miguel Allende	5	—	1905	(W: 7x5; 8x5)
Sta. Anita	1	—	1905	(W: 8x5)
Sta. Fe	3	—	1905	(W: 8x5)
Silao	1	1	1908	(S: 5½x4)
Tacuba	3	—	1905	(W: 8x5)
Tacubaya	2	—	1904	(W: 8x5)
Tampico	48	34	1905/08/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
Taviche, Oax.	4	—	1908	(W: 8x5)

Taxco	13	—	1901/05/06/07	(W: 8x5)
Teatros	11	3	1905/07/08/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
Tehuacan	4	—	1906/05	(W: 8x5)
Tepozotlán	4	—	1905	(W: 8x5)
Tepoztlán	9	—	1905	(W: 8x5)
Texcoco	4	—	1905	(W: 7x5; 8x5)
Teziutlán, Pue.	2	—	1905	(W: 8x5)
Tizapán, Jal.	3	3	1908	(S: 5½x4)
Tlaculula, Oax.	1	—	1905	(W: 8x5)
Tlacotalpan, Ver.	3	—	1905	(W: 8x5)
Tlalpan	3	—	1907	(W: 8x5)
Tlaxcala	7	2	1905/08	(W: 8x5)
Las Tortugas	5	5	1908	(S: 5½x4)
Torreón	7	1	1905	(W: 8x5; S: 5½x4)
Trabajo Tecnología	53	35	1905/07/08/09	(W: 8x5; S: 5½x4; 6½x4½)
Tula, Hgo.	1	1	1908	(S: 5½x4)
Tuxcueca, Jal.	2	2	1908	(S: 5½x4)
Tuxpan, ver.	3	2	1908/09	(W: 8x5; S: 5½x4)
Tuxtepec, Oax.	1	—	1905	(W: 7x5)
Tzintzuntzan	5	—	1905	(W: 8x5)
Uxmal	1	—	1905	(W: 8x5)
Valle Santiago	2	—	1905	(W: 8x5)
Veracruz	36	14	1905	(W: 8x5; S: 5½x4; 6½x4½)
Vestido	36	5	1901/05/07/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
La Viga	13	—	1905	(W: 7x5; 8x5)
La Villa	23	—	1904/05	(W: 8x5)
Volcanes	32	—	1905/07	(W: 7x5; 8x5)
Xochicalco	15	2	1905/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Xochimilco	10	—	1905/07	(W: 7x5)
Zacatecas	20	13	1904/07/08/09	(W: 7x5; 8x5; S: 5½x4)
Zamora, Mich.	1	1	1908	(S: 5½x4)
Zapotlán, Jal.	6	6	1908/09	(S: 5½x4; 6½x4½)
Zitacuaro	2	1	1904/08	(W: 8x5; S: 5½x4)
Total Scott	1270			

Cuantificación y clasificación de las fotografías de W. Scott contenidas en el Fondo C.B. Waite de la Fototeca del INAH, en Pachuca, Hidalgo,¹

TEMAS	
I. Retrato femenino (en total)	221
II. Retrato masculino (en total)	91
III. Retrato de grupos (en total)	84
IV. Escenas rurales (en total)	54
V. Escenas típicas (en total)	166
VI. Paisajes	228
VII. Arquitectura	289
Total	1133

I. Retrato femenino

¹ Recientemente la Fototeca del INAH, ha clasificado 113 fotografías de W. Scott, incluyendo algunas postales; no todas están firmadas y algunas no se reconocen dentro de sus posturas estéticas por lo que pareciera que el fondo se ha conformado a partir de las discusiones que la autoría de sus imágenes ha generado en el medio de la investigación fotográfica actual, pero todavía sin establecer parámetros claros de clasificación, de ahí que exista aun, un buen número de imágenes suyas que siguen formando parte del Fondo de C.B Waite.

a) Individual

Mujeres con cántaros (Rebecas)	15
Sacando agua del pozo	6
Frente a viviendas	15
Realizando actividades	16
Con guitarras	3
Junto a plantas	6
Lavando en casa	3
Junto a ventana	2
En el jardín	1
Con canastas	10
Posando simplemente	11
Total	85

b) En grupos

Parejas	12
Típicas	5
Grupos	12
Familias frente a casa	3
Realizando actividades	9
En estudio	12
En interiores actividades	15
Niñas	40
Niñas desnudas	10
Total	136

II. Retrato masculino

Trabajando en el campo	16
Aguadores	10
Retrato individual	5
Tipos mexicanos	30
Niños	9
Grupos	8
A caballo	9
A caballo con paisaje	4
Total	91

III Retrato en grupos

Hombre y mujeres en pareja	10
Personajes y ciudades	5
En el camino	5
Personajes y campo	17
Vida rural	20
Retrato familiar	20
Retrato con Magueyes	7
Total	84

IV. Escenas Rurales

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a). en exterior.

Vendedoras	18
Actividades Domésticas	9
Total	27

b) en interior

Mujeres	6
Niñas	6
Actividades domésticas	15
Total	27

III. Escenas Típicas

Mercados	27
Bailes	4
Personajes típicos(charros / chinas)	3
Pulque	4
Miseria	30
Lavando ropa	32
Peluqueros ambulantes	2
Limosneros	2
Retrato con burros	25
Burros solos	5
En la fuente	5
Carrozas	4
Los toros	18
Arquitectura con gente	5
Total	166

V.- Paisaje

a) paisaje tropical

Plantas tropicales	23
Árboles con casas	5
Arquitectura con plantas	3
Frutas tropicales	4
Animales	3
Total	38

b) Paisaje Típico

Ferrocarril	29
Cerros	22
Arqueología	1
Volcanes	2
Ríos	45
Vida en el agua	5
Cascadas	5
Presas /lagos	10
Vivienda rural	3
Escenas callejeras	27
Minas	41
Total	190

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

VI.- *Arquitectura*

Aguascalientes	10
Chapala	49
Chihuahua	5
Córdoba	5
Coatepec	3
Cuernavaca	5
Encarnación de Díaz	5
El Paso	3
Guadalajara	25
Guajuato	43
Iguala	5
Irapuato	4
Silao	1
Jalapa	3
Perote	2
La Barca, Jal.	5
Lagos, Jal.	3
León, Gto.	5
México, DF.	23
Monterrey	5
Ocotlán	16
Orizaba	15
Parral, Chi.	10
Pátzcuaro	15
San Luis Potosí	4
Tlaxcala	1
Torreón, Coa.	1
Saltillo	2
Veracruz	3
Zapotlán, Jal.	5
Zitácuaro	3
Total	289

APÉNDICE III

Documentos relativos a la conformación de la empresa Sonora News Co. registrados en el Archivo de la Dirección del Registro Público de la propiedad y del Comercio del Distrito Federal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Febrero

Abundancia de resaca y sin... Poder en Fed. W.

"Sonora Nos Compañeros de México, S. A.", representada por el señor Licenc. J. Peston, comparecimos ante el señor Jefe W. Davis, tanto Federal como Administrativo y para dar fe de los actos de dominio, usufructo y usufructuario, arrendamiento, contratos, pro-piedad jurisdiccional, transacción y promesas en billetes, recibos y otros documentos; reconocidos o no firmados y otorgados; seque; interponga recursos como el de amparo, de nulidad; promover y apurar todo clase de asuntos civiles, mercantiles, administrativos o de otro género; extirpar usuras y constituirse parte civil; celebrar todas clase de convenciones y operaciones; recibir huellas y todo clase de bienes; guardar, recibir y conservar documentos mercantiles; hacer huellas y celebrar otros en comate o fuera de él; constituir todo poder y otras substituciones; comprar y vender Bienes; y otorgar los instrumentos públicos y privados que requiera el ejercicio de este mandato. - El señor Peston declara su personalidad y es de cuenta "en años, casado y nacido de Legales, en el momento y lugar de Mérida - Por fin puesto del Emiro se han acordado once juicios, según nota 1058 de 1911, de acuerdo último. - La escritura se otorgó el día primero del mismo febrero, ante el Notario Nicolás Cortázar y Calleja, quien expidió para el apoderado el primer

testimonio que se registra, recibido en
 la ciudad de San Francisco, según cuarenta
 y cinco mil y cinco del Ducado -- De
 los que: diez y seis, más los pocos, en
 ochenta y cinco, del impuesto de los
 cuarenta y cinco mil -- Aunque, en
 marzo de mil novecientos veinte y tres
 J. J. J.

Número 168 sesenta y ocho -- Poder a B. Morgan

"Pueblo Francisco Liza
 cond Power Company" (Cada
 de Francisco, Luz y Sur de España)

Asociación de poder registrado al centro del libro de 16 de octubre de 1924...
 con se recibe un testimonio de la escritura otorgada el día de septiembre de 1924...
 de del presente año ante el notario público...
 al uno del título...
 y sea de poder...
 y notario

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

cesas el sostenimiento que se ha de
 registrar, que fue presentada el
 día diez y seis de mayo, según se
 aparece el asiento número 8566
 ocho mil trescientos sesenta y
 seis del Diario. Y al fin
 conformada con el documento
 presentado, y en cumplimiento
 de la ley, entiendo que se
 presente de México a 5 de mayo
 de agosto de 1904 un
 mil trescientos sesenta y seis.

J. N. en Salina 1904

Número 3731. tres mil setecientos
 treinta y uno.

Sonora News Company

Esta sociedad se
 estableció en Nogales, Condado
 de Pima, Arizona. El objeto
 para el cual se forma es
 comerciar con mercaderías
 en general en el pueblo
 de Nogales, Condado de
 Pima, Arizona, y en cual
 quiera lugar de los Estados



Here copy agreement de capital
 No 3851 a page 106 del

kidera para la...
 te teniamos que...
 que finis present...
 a el 1 ano, sup...
 l. asinto un...
 mil tu cinco...
 is del dia. y a...
 3 con el do em...
 tes, y en an...
 los, y la ten...
 de Misio a 5...
 garto de 1901...
 5 mes. =

J. S. en total...

de Nueva Com...
 esta sociedad se...
 en Nogales Conal...
 Chihuahua. El objeto...
 al sea forma es...
 con mercan...
 oral en el pue...
 sales, Condado de...
 na, y en equal...
 rar. Por los Est...

presentada a la Hon. Frank J. Langley...
 de la Ciudad de...
 todos los...
 y que este...
 Cooperacion...
 de...
 y pasivos...
 la...
 la...
 el...
 los...
 el...
 los...
 el...
 los...

J. P. ...

dos por un...
 puesto...
 el...
 y...
 dad...
 pasivos...
 puede...
 tiempo...
 de...
 pas...
 constituyentes...
 D. J...
 W...
 J...
 conf...

PASA A...
 No. 970-814

5857 Cienos, mar. ocho
Cienos, mar. ocho y medio

Enora News Co. de
México
18 febrero 1927

C. N. S. S. S.

Sonora News Company = Sociedad de Regis-
tración Baja, al número 373-1 bis
del Hotel de los Estados Unidos y número a
las 313 cuarenta y tres milta-
y tres del volumen 1º de la Ley de
de este libro. - Hoy a las diez
según se expresa el artículo mis-
mo 112, 623 de la Ley de
así como se ve en el libro de
preventa el testimonio de la pro-
piedad. Hecha con fecha
30 de febrero de 1927, en
virtud de lo mandado por el
Jefe de la Oficina de la Oficina en sus
citas y fechas con la Ley del pro-
piedad, de un modo fidedigno en
forma redactada en idioma in-
glés y obediente a la Ley de
de una revolución, promulgada por
la Junta de Organizadores de la
"Sonora News Company", cele-
brada el día de San Juan, del Corri-
to más en los Estados Unidos de
occidente con sus dos Ciudad
en Nogales, Arizona, en la
cual se acordó aumentar el
Capital Social de dicho Compa-
ña de diez mil pesos a los
de \$300,000.00 y se escor-
ten mil pesos, divididos en
dos mil acciones de un valor
de los por de diez pesos cada
una. - El testimonio registra-
do por el productor para la
sociedad y presentada para
se registre. Hoy según se pre-
sa en el artículo de la Ley de
registro de títulos del Estado.
Se conforma con el de

Cuentos presentados extiendo
lo presento en Mexico a 10
Año de Mayo del 905 mil
novecientos cinco =

J. S. de Talam

Numero 2852 cinco mil ochocientos cincuenta y dos = Jorge Bladimir (1893)
ciudad en Comandancia



Sociedad con domicilio en esta
ciudad, formada por los señores
Jorge Bladimir y Julia Julia
para el fin de sacar a la
luz de estampa el libro de
Español y botánico, que lleva
por título "Atlas de las plantas
que crecen en la segunda parte de
Oribiza de San Cosme
del número dos mil ochocientos

Acta de disolución de esta sociedad
Núm 6338 o folios 93 y 101 582

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ANEXOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PEDMONT BATHS. Turkish, Russian, Electric and Medicated Baths of every description
 Departments for Ladies and Gentlemen. (Physicians Special Diseases Indiscreetly Curable) See Opposite Name
 1870. PAR CLASSIFIED. PHY 1085
 BATHS, 24th St., near Broadway. (See Special Advertisements)

Jefferson, bet 6th and 7th and Jefferson and Grove
 EMERYVILLE--Shell Mound. Captain L. Siebe proprietor, Shell Mound station

PATENT MEDICINES.
Fryer's Abietone Remedies. 1151 San Pablo ave
Plouf & Cavanaugh, manufacturers Dr. Plouf's Rheumatism Cure, 399 12th cor Franklin
Smith Geo & Co, 326 12th
 Willey John, 612 Broadway
 MIDWAY--**Corman John T**

PATTERNS--DRESS.
 Butterick's, Tall & Penmyer agts, 1163 and 1165 Broadway
Domestic, F. Kings agent, 1062 Broadway

PAVING COMPANIES.
GEORGE COODMAN, PATENTED AND MANUFACTURED
ARTIFICIAL STONE, IN ALL ITS BRANCHES.
 SCHILLINGERS' PATENT SIDEWALK AND GARDEN WALK A SPECIALTY
 Office 307 Montgomery St.
SAN FRANCISCO, CAL.
 NEVADA BLOCK.

Gray Bros Artificial Stone Paving Co (The) 112 10th
Oakland Paving Co (The) 906 Broadway
Pacific Paving Co of S F, M B Maynard manager, NE cor 16th and San Pablo ave
PERFUMERY
Greenbaum & Co (of S F) perfume department, Lae's House, 1069 and 1071 Washington

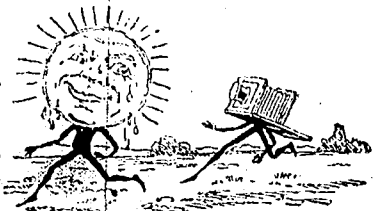
PHOTOGRAPHERS.
PHOTO SUPPLIES
 AND
Magic Lanterns.
 Slides of All Subjects.
 Scriptural, History, Travel, Science, Art.

Partridge 226 Bush Street,

Bayley Chas H, 515 7th
 Bayley & Howland, Piedmont Springs
 Clausen G H, Market and 7th
 Dames Wm W, 911 Broadway
 Evans F E, 1115 23d ave
 Oakland Portrait Co, H Hirschkowitz prop, 1757 7th
Ormsby E O, 1055 Broadway
Palace Photograph Gallery, W West proprietor, 451 7th
 Riggs A R, Blair Park
Schramm Mathieu, S65 Broadway
 Smith E B, 1268 Clay
 Smith J, 1716 7th
Smith Walter J cor 16th and Clay
Webster Fred A, 1669 Broadway
Wohleb Henry, 556 E 12th
 ALAMEDA--Ball Geo, NASE J E
 HAWAII--Graybird E
 OLYMPIA--Full A W

Winfield Scott

PHOTOGRAPHERS SUPPLIES.
Morris & Dann, 975 Washington
PHYSICIANS AND SURGEONS.
 (See also Specialists.)
Adams Frank L, NE cor Broadway and 12th
Adams John S, NE cor Broadway and 12th
 Adams O B, 1014 Broadway
Agard A H, NE cor Broadway and 12th
 Akerly James O S, 1247 Adeline



San Francisco.

THE **CHRONICLE** HAS THE **Largest Circulation.**

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Dashaway Stables.
 Best of Turnouts, both Single and Double Teams, Supplied on Short
 870 11th Street, bet. Franklin and Webster.

California Gas Fixture Co.,

Start King Building, 123 Geary Street, S. F.

GAS FIXTURES

Silver, Gold, French Gilt, Antique Copper.
Wrought Iron, Etc.

- Scollard Mary Mrs, res 8 1/2 cor 26th ave and E 22d
- " Thos, teamster, res SE cor 36th ave and E 22d
- Scotchler Belle L Miss, res 1170 8th
- " E M Mrs, res 1170 8th
- " & Gottshall (J. I. Scotchler and L. Gottshall) real estate, 483 9th
- " Grace L Miss, res 1170 8th
- " Harold, student, res 1170 8th
- " Helen J Miss, res 1170 8th
- " Jno J (Scotchler & Gibbs, S F) res 1014 Linden
- " Jno M, bookkeeper Scotchler & Gibbs, S F, res 1014 Linden
- " Jos L (Scotchler & Gottshall) res Berkeley
- " Thos G (Eureka Packing Co) Wash- ington, res 1170 8th

SCOTT ALEXANDER F. agent

- Charles R Allen, 1167 Webster, res Albany Hotel
- " Alexander G, searcher of records, res Overland House
- " Alfred J, clerk S P Co, res 721 5th
- " Andrew, miner, res 1324 11th ave
- " Annie H Miss, typewriter S P Co, res 922 Kirkham
- " Bertha Mrs, res 1374 14th
- " Beacie Miss, res 820 34th
- " Bros (R Scott) wholesale and retail liquors, 473 9th
- " Chas, driver, res Bushell House

SCOTT CHARLES A. proprietor

- Grand Bazaar, 1053 Washington, res 610 5th
- " Chas H, porter S P Co, res 721 5th
- " Chas M, res 922 Kirkham
- " Clara H Miss, res 922 Kirkham
- " David, employe S P Co, res 705 Harrison
- " Eliza Mrs, furnished rooms, 1457 Broadway, res same
- " Ellen Mrs, res 922 Kirkham
- " Elliott F, carpenter, res 973 36th
- Scott Eben, died Jan 14, 1891
- " Emily Mrs, res 760 4th
- " Fannie Miss, res 1376 13th ave
- " Floyd R, painter, res 1365 20th ave
- " Geo, carpenter, res Winters Hotel
- " Geo, employe Pac I & N Wks, res 609 Franklin

- " Geo A, carpenter, res 1627 Grove
- " Geo B, carpenter, res 1627 Grove
- " Geo S, car repairer S P Co, res 1659 1/2 8th

SCOTT GEORGE W (Agard & Co)

- res Redwood City
- " Gustav A, professor music, res 562 8th
- " I B Miss, res 820 34th
- " Jane Mrs, res 821 Market
- " Jeanette Mrs, res 820 34th
- " Jno, employe C C L Assn, res same
- " Jno, plumber, res Nucleus House
- " Jno H, assayer, res 317 14th
- " Jno K, moulder Dalton & Sons, res 679 5th
- " Jos D, letter carrier, res 922 Kirkham
- " Julia Mrs, res 541 32d
- " Julia A Miss, lodging house, 821 Market, res same

SCOTT J W. president Distilled Soda

- Water Co, res 108 E 12th
- " Mamie Miss, res 609 Franklin
- " Mary Mrs, res 1324 11th ave
- " Mary E Miss, res 1324 11th ave
- " M J Miss, teacher Lafayette School, res 1627 Grove
- " Nellie Mrs, res 820 34th
- " O H, millinan, S F, res 537 18th
- " O P, millman, S F, res 537 18th
- " Richard (Scott Bros) res Ross House
- " Robt, teamster, res 760 4th
- " Robt, engineer, S F, res 609 Franklin
- " Robt Jr, carpenter, res 609 Franklin
- " Robt J, driver O G C & D Co, res 1002 Market
- " Sally B Mrs, res SW cor 12th ave and E 19th
- " Salmon G, carpenter S P Co, res 1751 7th

Scott Shelly II, died Dec 10, 1890

- " Thos, atty, 906 Broadway, res Liv- ernoore
- " Walter, clerk S P Co, res Franklin House
- " Wm, teamster Mann & Mole, res 671 Webster
- " Wm, employe Cal Cotton Mills Co, res 609 Franklin
- " Wm, engineer S P Co, res 861 Myrtle
- " Wm A, engineer creosote works S P Co, res S F
- Scott Wm G, jeweler, removed to Berkeley
- " Wm I, foreman S P Co, res 1421 9th

SCOTT WINFIELD, proprietor Palace

Photograph Gallery, 481 7th, res 1457 Broadway

and Biggs Exchanged and Sold on Commission at
Almont Livery, Boarding and Sale Stables,
 Telephone 105, Kings & Williams, San Pablo Ave. & 17th, See next page.

SHOW CASES Dixon, Borgeson & Co., 87 Market St. S. F.

Página del directorio telefónico de la ciudad de Oakland, Cal., en 1892 en el que aparece la dirección de la Galería Palace de W. Scott y la de su madre Eliza Scott.

TRIS CON FALLA DE ORIGEN

(Page 12)

UNITED STATES DEPARTMENT OF COMMERCE
BUREAU OF ECONOMIC RESEARCH
CENSUS OF THE UNITED STATES: 1920-SPECIAL LIST

Imperial County, California

W. Scott

El Centro

NAME	SEX	AGE	MARRIAGE	BIRTH	PLACE OF BIRTH	EDUCATION				SCHOOL ATTENDANCE	SCHOOL GRADE	SCHOOL TYPE
						None	Some	High	College			
W. Scott	M	40	Married	1880	California	None	Some	High	College	None	None	None
Margarita Scott	F	15	Married	1905	California	None	Some	High	College	None	None	None
...

Registro del Catorceavo Censo Federal de los Estados Unidos, Imperial County, San Diego, Cal. 1920, en el que aparece W. Scott con su hija Margarita.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

STATE _____
 VOL. 26 E. D. 13
 SHEET 9 LINE 29

(HEAD OF FAMILY)
Scott, Winfield
 (AGE) 05 (BIRTHPLACE) Michigan (CITIZENSHIP) _____
 (COUNTY) Imperial (CITY) El Centro (STREET) Maine (HOUSE NO.) 506

OTHER MEMBERS OF FAMILY

NAME	RELATION- SHIP	AGE	BIRTHPLACE	CITIZEN- SHIP
<u>Scott, Margaret</u>	<u>D</u>	<u>13</u>	<u>Maine Elm Co</u>	

1920 CENSUS—INDEX
 DEPARTMENT OF COMMERCE
 BUREAU OF THE CENSUS

A-1A
 U. S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE 11-11871

Indice del Registro del Catorceavo Censo Federal de los Estados Unidos, Imperial County, San Diego, Cal. 1920; en el que aparece W. Scott con su hija Margarita.

THIRTEENTH CENSUS OF THE UNITED STATES - 1910 - POPULATION

El Paso, Texas

1910

Scott, Homer

NAME	SEX	AGE	MARRIAGE	NATIVITY	RACE	INDUSTRY	OCCUPATION	POPULATION											
								1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910
Scott, Homer	M	35	1	Ill.	White	Farmer	Farmer	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910
Scott, Homer	M	35	1	Ill.	White	Farmer	Farmer	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910
Scott, Homer	M	35	1	Ill.	White	Farmer	Farmer	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910	1900	1910

Registro del treceavo Censo Federal de los Estados Unidos en El Paso, Texas, en 1910, donde aparecen los datos de Homer Scott.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Anexo 7

No.	Name	Sex	Color	Hair	Eyes	Complexion	Profession	Age	Date
1	John J. ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Printer	44	Aug 1, 1892
2	Regina, Robert ...	Female	Fair	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
3	David ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
4	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
5	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
6	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
7	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
8	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
9	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
10	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
11	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
12	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
13	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
14	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
15	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
16	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
17	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
18	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
19	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
20	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
21	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
22	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
23	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
24	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
25	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
26	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
27	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
28	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
29	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
30	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
31	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
32	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
33	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
34	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
35	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
36	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
37	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
38	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
39	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
40	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
41	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
42	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
43	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
44	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
45	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
46	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
47	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
48	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
49	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892
50	John ...	Male	Dark	Black	Blue	Black	Black	44	Aug 1, 1892

51	Sandra ...	Female	Fair	Gray	Blue	Black	Black	44	July 29, 1892
52	John ...	Male	Fair	Brown	Blue	Black	Black	44	July 29, 1892
53	John ...	Male	Fair	Light	Blue	Black	Black	44	July 29, 1892

Registro de Votantes de Alameda County, llevado a cabo en Oakland, Cal., en 1892 en el que aparecen los datos personales de W. Scott.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Great Register, Alameda County, Berkeley, Precinct No. 4.

NAME	SEX	AGE	MARRIAGE	OCCUPATION	EDUCATION	RELIGION	VOTING RECORD		DATE
							1872	1874	
Adams, John	M	34	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	30	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	28	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	26	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	24	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	22	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	20	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	18	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	16	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	14	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	12	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	10	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	8	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	6	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	4	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	2	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874
Adams, John	M	0	Mar	Farmer	High School	Methodist	Yes	Yes	Aug 1874

Registro de Votantes de Alameda County, llevado a cabo en Berkeley, Cal., en 1894 en el que aparecen los datos personales de W. Scott.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

STATE OF CALIFORNIA
CERTIFICATION OF VITAL RECORD

COUNTY OF SAN DIEGO
GREGORY J. SMITH
ASSESSOR/RECORDER/COUNTY CLERK

CERTIFICATE OF DEATH 39637012069

1268	Margaret	Elliott	Scott	
01/18/1904	90	08/18/1994	0710	
CA	547-12-0723	Divorced	12	
Caucasian	Medical	Paradise Valley Hospital		
None	Medical	1 of 2	10	
3700 Broad Street	San Diego	92116	CA	
Irma Corral Desbrier	3700 Broad Street, San Diego, CA 92116			
Winfield	Scott			
James	Paragon			
08/21/1994	Greenwood Memorial Park, 1-805 & Imperial Ave., San Diego, CA 92102			
Greenwood Mortuary	9-861			
Alvarado Hospital, 6915 Alvarado Road	San Diego			
Respiratory Failure	5 Mins			
Peritonitis	7 Days			
Metastatic Carcinoma Stomach	3 Mins			
Alzheimer's Disease, Diabetes Mellitus				
Leptoteryx Septicemia, Jejunocolony Tube	07/01/1994			
07/18/1993	08/17/1994	4810 Euclid Avenue, San Diego, CA 92116		

This is a true certified copy of the record
if it bears the seal, imprinted in purple ink,
of the Recorder. **NOV 03 2000**

Recorder/County Clerk
San Diego County, California

Acta de Defunción de Margarita Scott.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

NOTARIA PARROQUIAL
OCCOTLAN, JAL.

El Pbro. Dr. Ignacio Gutiérrez Cura de esta Parroquia
certifico:
que en el Libro Núm. 1 de Actas de Bautismos de Hijos
Naturales a foja 20) del Archivo Parroquial, se encuen-
tra una del tenor siguiente:

Al Margen.-" Las Tortugas, María, P.R."
Al Centro.-" En la Iglesia Parroquial de Occotlán, a
cinco de Febrero de mil novecientos seis, el Presbítero
D. Braulio Radillo (ministro de esta parroquia, con li-
cencia bautizó solemnemente a la niña María y So-
fía Oriana a una niña que nació en Las Tortugas el
día diecinueve de Enero último, a las cinco y media de la
tarde, a quien puso por nombre María, hija natural de
Wilfrido Scott y de Rufina Rodríguez, (vuelo, gobierno,
Guillermo Scott y D. Abelos Estero: Maximiano Rodrí-
guez y Secundina Barajas: (vuelo, D. Juanillo y Fran-
quillina Beltrán, a quienes advirtió su obligación y pa-
rencia espiritual. Para constancia firmo conmigo Agustín
Vargas-Húbric, Braulio Radillo-Parroquia".

Esta copia que concuerda fielmente con su original del
que extendiendo el presente certificado en Occotlán, Jal.
a los nueve días del mes de diciembre de mil novecien-
tos sesenta y ocho.



Ignacio Gutiérrez

Certificado de Bautismo de Margarita Scott realizado por el presbítero Ignacio Gutiérrez. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ARCQUEYAL NOTARY
COCTLAN, JAL.

The Rev. Fr. Ignacio Gutierrez, Priest of this Parish, certifies:

That in the Book No. 1- of acts of Baptisms of natural children on page 202 of the Parochial Archives, is found an act with the following content:

AT MARQIN: " Las Tortugas.- MARIA P.R."

AT CENTER: "In the Parish of Coctlan, on the fifth of February of one thousand nine hundred and SIX, the Reverend Fr. Braulio Radillo, Minister of this Parish, under my authority solemnly baptized giving Holly III and later to a baby girl that was born in Las tortugas the eighteen day of last January, at the five thirty hours of the afternoon and whose name is:

name: MARIA natural daughter of:

Names: Wilfrido Scott Ramona Rodriguez
PATERHAL GRANDPARENTS

Names: Guillermo Scott H.N.
MATEMIAL GRANDPARENTS

Names: Maximiano Rodriguez Secundina Barajas
GODPARENTS

Names: Jose J. Radillo Tranquilino Beltran

The Godparents were advised as to their obligations and spiritual relationship to the child. For the record, it was signed.

SIGNATURES: Agustin Vargas.- Braulio Radillo.

Traducción del Certificado de Bautismo de Margarita Scott. ADFC.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

(Name) (Last) (First) (Check whichever applicable) father; mother; both parents;

husband

(1) My father's name ^{was} Winfield Scott; he was born on July 15 1863; and resides at Galesburg, Michigan ^(State or Country) dead ^(Street, address, city, and State or country. If dead, write "dead" and date of death.)

He became a citizen of the United States by birth; naturalization on 1-19-42 ^{(Month) (Day) (Year)}

In the Michigan ^(Name of court, city, and State) Certificate of Naturalization No. _____

through his parent(s), and was not ^{(Year) (Year) (Year)} issued Certificate of Citizenship No. A or AA

(If known) His former Alien Registration No. was _____

He ~~has not~~ lost United States citizenship. *(If citizenship lost, attach full explanation.)*

He resided in the United States from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; I am the child of his 2d ^(1st, 2d, 3d, etc.) marriage.

(9) My mother's present name ^{was} Ramona; her maiden name was Rodriguez; she was born on not sure ^{(Month) (Day) (Year)} at Mexico ^(City); she resides at dead - Sept. 1960 ^(Street address, city, and State or country. If dead, write "dead" and date of death.) She became a citizen of the United States birth; naturalization under the name of _____ in the _____ ^(Name of court, city, and State) Certificate of Naturalization No. _____; through her parent(s), and was not ^{(Year) (Year) (Year)} issued Certificate of Citizenship No. A or AA (If known) Her former Alien Registration No. was _____

She ~~has not~~ lost United States citizenship. *(If citizenship lost, attach full explanation.)*

She resided in the United States from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; from _____ to _____; I am the child of her _____ ^(1st, 2d, 3d, etc.) marriage.

(10) My mother and my father were married to each other on 1904 ^{(Month) (Day) (Year)} at Panctian, Mexico ^{(City) (State or country)}

(11) If claim is through adoptive parent(s): I was adopted on _____ in the _____ ^(Name of court) at _____ ^{(City or town) (State) (County)} before I was 16 years of age by my _____ ^(mother, father, parent)

(12) My ~~father~~ ~~mother~~ served in the Armed Forces of the United States from _____ ^(Date) to _____ ^(Date) and ~~was not~~ ^{(Year) (Year) (Year)} honorably discharged.

(13) I ~~have not~~ lost my United States citizenship. *(If citizenship lost, attach full explanation.)*

(14) I submit the following documents with this application:

Nature of Document	Name(s) of Person(s) Concerned
<u>Passport</u>	<u>file a passport that was surrendered</u>
<u>My mother's</u>	<u>from Mexico to immigration</u>

Aplicación para la naturalización como ciudadana norteamericana de Margarita Scott. ADFC.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

-----En Poncitlán, Jalisco a los diez y seis días del mes de marzo de mil novecientos cincuenta y nueve, ante los testigos que al fin subscriban, comparecieron por una parte el señor J. TRINIDAD ESCOBAR SALCEDO, mexicano, mayor de edad, soltero, agricultor, exento del Impuesto sobre la Renta y con domicilio en la casa número 472 de la calle Ramón Corona de Coatlán, Jal., y accidentalmente en este lugar; por la otra parte compareció el señor ROSENDO CUEVAS Y ROJAS, también mexicano, mayor de edad, casado, General Brigadier del "Ejército Mexicano" el corriente en el pago del Impuesto sobre la Renta y con domicilio en la casa número 433 de la calle Madero de la misma ciudad de Coatlán, Jalisco y accidentalmente en este mismo lugar; hábiles en derecho para contratar y obligarse a quienes los testigos dan fe conocer dijeron: que teniendo celebrado un contrato de COMPRAVENTA de Blanca Raíces, lo consignado hoy en la presente escritura privada que sujeta a las siguientes CLAU S U L A S ;

-----PRIMERA: El señor J. TRINIDAD ESCOBAR SALCEDO, de su libre y espontánea voluntad, "VENDE", obligados a la evicción y saneamiento en la forma legal que corresponda y el señor ROSENDO CUEVAS Y ROJAS, compra para su hijo ROSARIO CUEVAS ABIES, con dinero propio de ella misma a quien representa como gestor oficioso, libre de todo gravamen, con sus mejoras y servidumbres, sin limitación de dominio, al corriente en el pago de las contribuciones prediales respectivas, la siguiente propiedad:

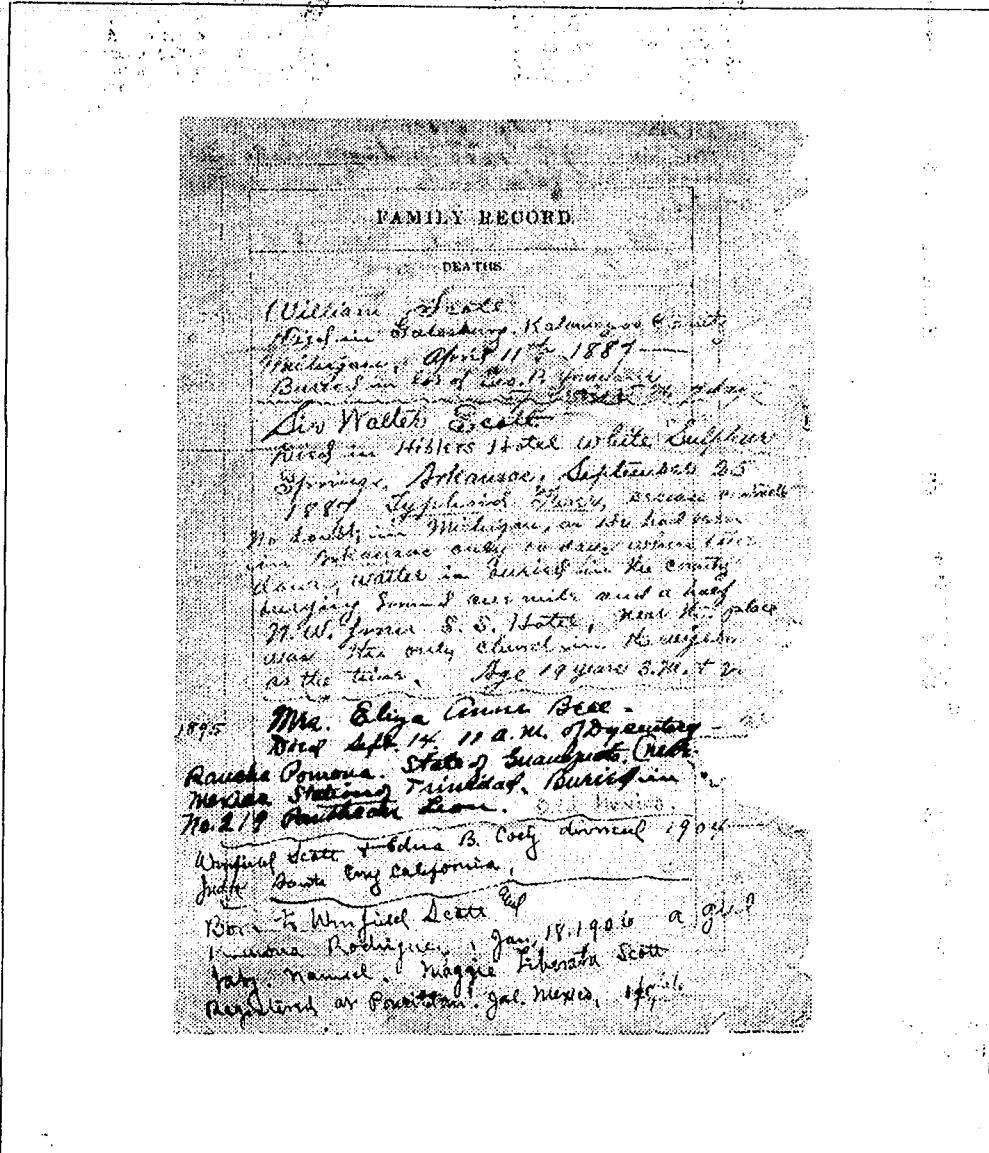
FRACCION del predio edético denominado "TORTUGAS", ubicada en El Zapote, Jal., de este Municipio, teniendo una extensión superficial aproximada de Ha. 6-95-84 OBLIS RECTANGULAS, DIVIDIDA EN CINCO AREAS, VEINTICUATRO CUADRIANGULAS, estando comprendidas dentro de las siguientes lindas generales: CHILAME, con Linda de Chapala; ROSENDO, con centro del predio que se reserva al vendedor; ROSCO, con propiedad de Francisco Flores; y el SUR, con Malisla Flores. Declara el vendedor que la propiedad que hoy sujeta, constituye una parte de toda la propiedad adquirida por compra hecha a Margarita Scott Rodríguez, según escritura privada otorgada en la ciudad de Coatlán, Jalisco con fecha 22 veintidos de octubre de 1948 mil novecientos cuarenta y ocho.

-----SEGUNDA: El precio de la operación fué la cantidad de \$ 500.00 QUINIENTOS PESOS, M.N., que la parte vendedora consignó tener recibida de manos de la compradora, en dinero efectivo contado y roviado a su entera satisfacción. Los otorgantes declaran: que no han sufrido empobrecimiento alguno; no han adquirido enriquecimiento ilegítimo y reconocen que no hay error ni lesión, pero para seguridad de sus derechos intereses, renuncian los beneficios de los Artículos 2303, 2349, 2351 y 2359 del Código Civil vigente.

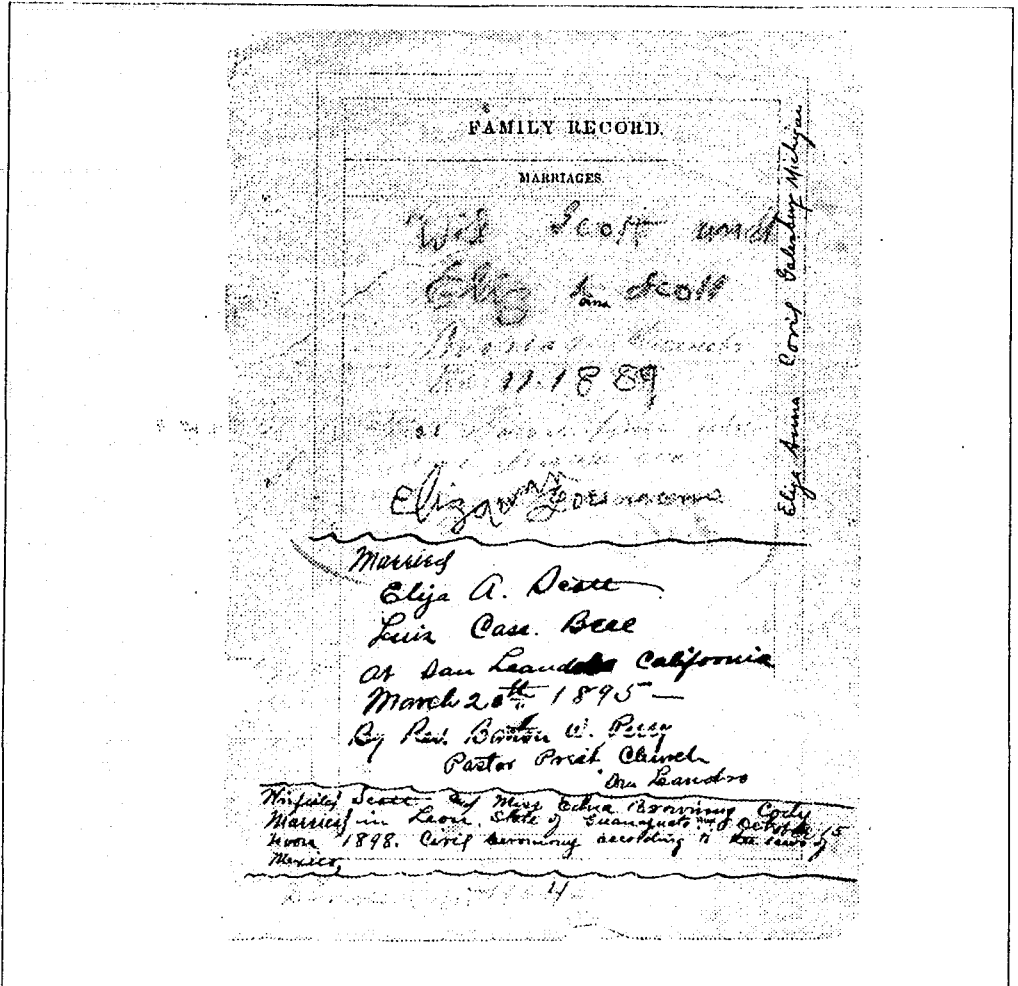
-----Se hicieron dos ejemplares de la presente escritura, con caléndeca en ellos los estampillos de Ley correspondientes, en la forma prevenida por el Artículo 123 del Reglamento de la Ley General del Timbre en vigor. Se firmó y agregó el Croquis prevenido por los Artículos 2947 del Código Civil y 33 del Reglamento del Registro Público de la Propiedad.

Documento notarial del trámite para recuperar la propiedad de las Tortugas llevado a cabo por Margarita Scott. ADFC.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Página de la Biblia familiar en la que asientan las fechas de las muertes familiares, entre ellas la de William Scott, padre de Winfield y la de su hermano Walter.



Página de la Biblia familiar en la que aparecen las fechas de matrimonio familiares, entre ellas la de Eliza Ann Covil, madre de Winfield con William Scott y posteriormente con el Señor Luis Casa Bell y la de Edna Browning Cody y Winfield Scott. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

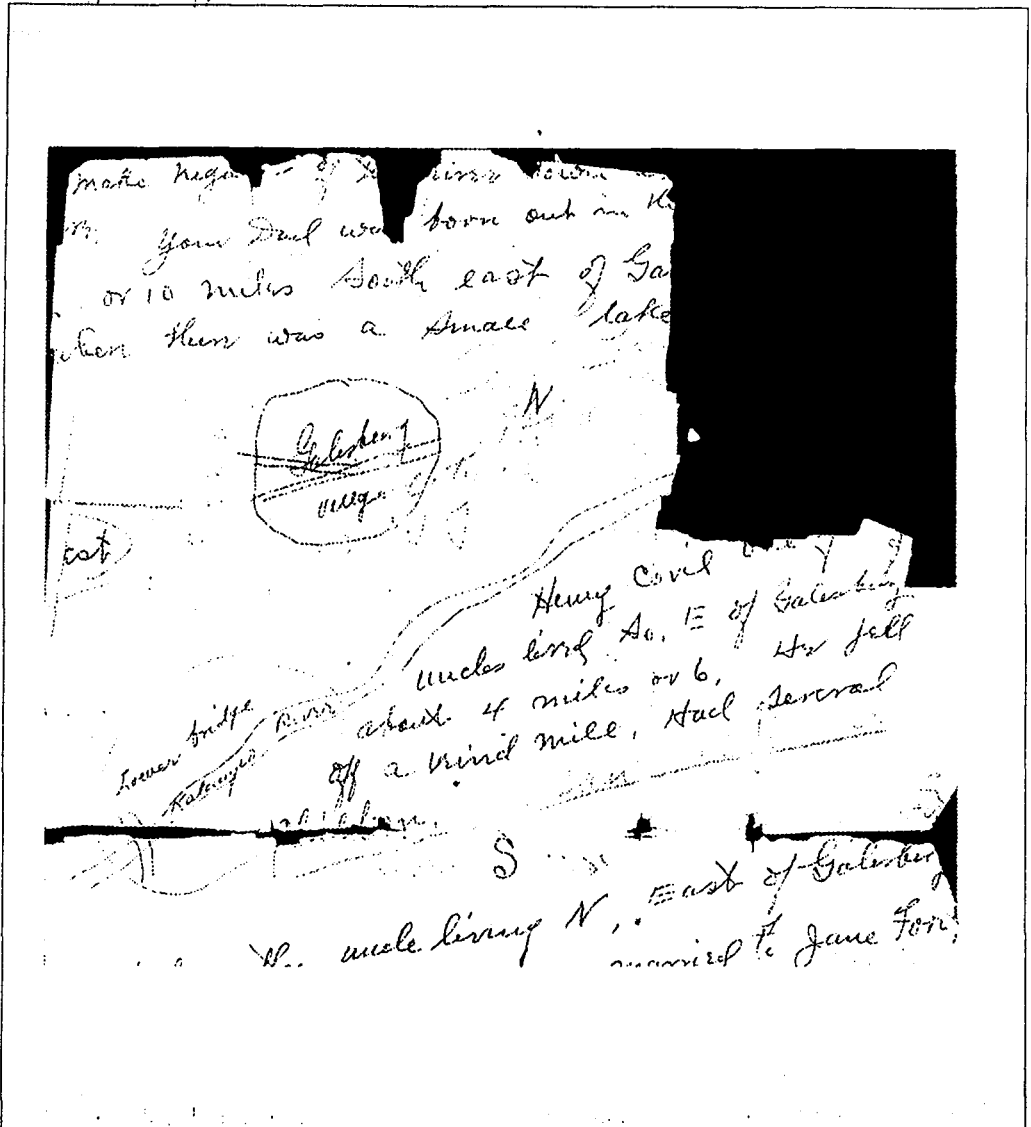
Printed and for sale at the Journal Office, Battle Creek, Michigan.

This Indenture, made this *twentieth* day of *June* in the year of our Lord, one thousand eight hundred and *eighty*, between *Eliza Ann Scott* of the County of *Kalamazoo* and State of *Michigan* party of the first part, and *Winfield S. Scott* of the County & State aforesaid party of the second part, WITNESSETH: That the said party of the first part, for the sum of *one hundred and fifty* Dollars to *her* pay by *her* the said party of the second part, do hereby present, grant, bargain, sell, remise, release, allow and confirm unto the said party of the second part, and *her* heirs, assigns, executors, administrators, assigns and assigns forever, a certain parcel of land situate in the County of *Kalamazoo* and State of *Michigan* known and described as follows, to wit: *the South one half of the north three quarters of the East one half of the East one half of the North East one fourth of Section No. twenty seven (27) in Township No. two (2) South of Range No. nine (9) West containing fifteen acres of land more or less*

with all the hereditaments and appurtenances thereto belonging, to HAVE AND TO HOLD the said premises unto the said party of the second part, and to *her* heirs and assigns forever. And the said party of the first part, for *her* heirs, executors, administrators and assigns, do hereby covenant with the said party of the second part, *her* heirs and assigns, that at the time of the delivery of the premises above granted, and at all times thereafter, that they are free from all incumbrances: and that *she*, and *her* heirs, executors and administrators shall WARRANT AND DEFEND the same against all lawful claims whatever.

These Presents are upon this covenants, that if the said party of the first part pay to the said party of the second part the sum of *one hundred and fifty* Dollars with interest *at ten per cent on the legitimate pay of August 1867*

Escritura de la compra de una parcela en el campo situada en el condado de Kalamazoo donde nació Winfield Scott. ADFC.



Fragmento de la historia que escribió Margarita Scott sobre su padre y, en la cual se asienta que nació en una cabaña de troncos al lado de un lago en el condado de Kalamazoo. ADFC.

(SUBPOENA)

STATE OF CALIFORNIA.

In the Police Court in and for the City of Oakland.

COUNTY OF ALAMEDA.

The People of the State of California, to

James Williams, John D. Ladd, L. A. Stevens (contractor) Fred Stone (contractor), Geo. E. Rogers, Alameda, D. Holland, A. Meyers, (contractor) J. H. Smith, Isaac Stealer, Dr. J. P. & Dr. Drum, Lawrence Myers, (contractor) Thomas Knight (printer, watchmaker), Prof. C. W. Kilgus, Wm. Keeline (contractor) Wm. Johnson (contractor) Dr. A. G. Anthony, Sam. Downey, Louis Schaffer, Winfield Scott, George Ely, C. Key, John Murray, Wm. Rubin, C. (contractor) & Geo. C. Van Rhee

YOU ARE COMMANDED to appear before the Police Court of the City of Oakland, in said Alameda County at the court-room of said Court, on the *20th* day of *March* A. D. 1894, at *11* o'clock *A.* M., as a witness in a criminal action, prosecuted by the People of the State of California against

Given under my hand this *20th* day of *March* A. D. 1894

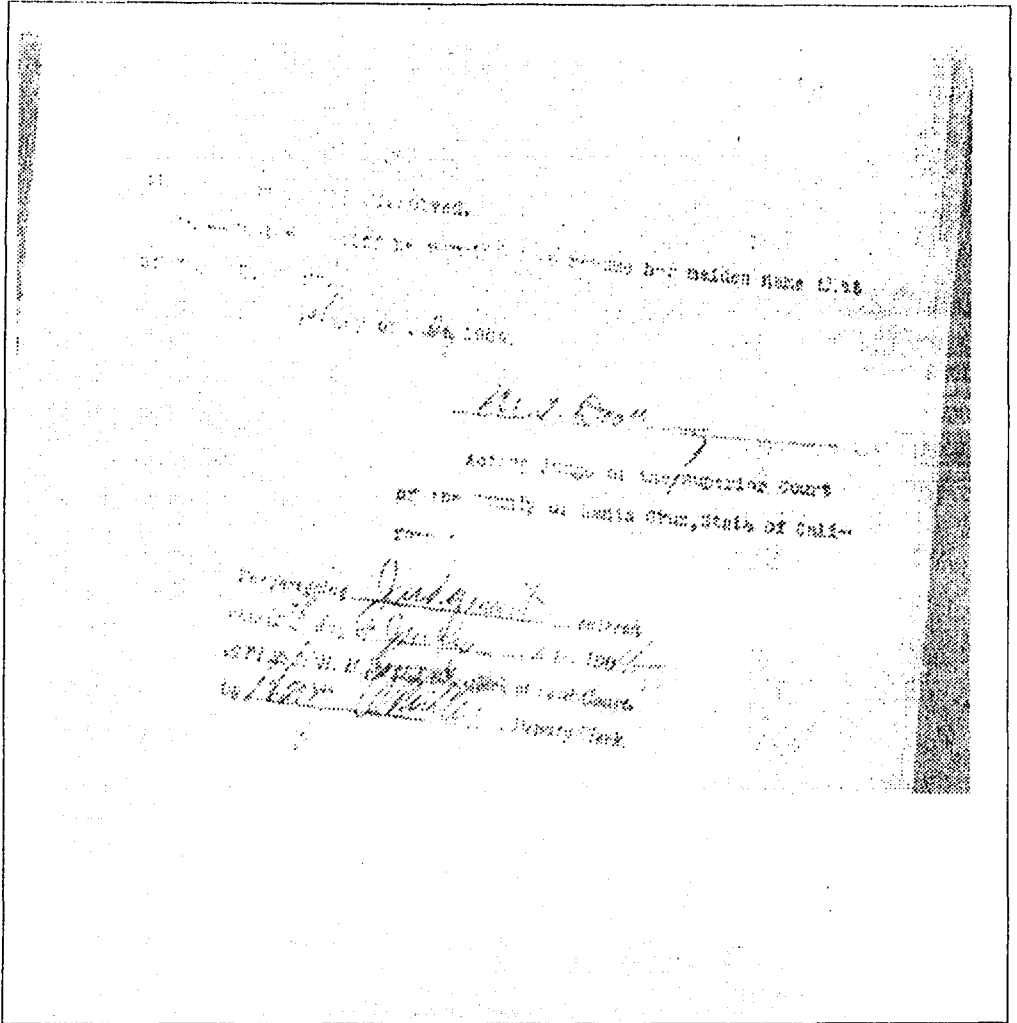
By order of the Court.

J. J. Allen
Judge of the Police Court of the City of Oakland

Citatorio de la corte policíaca de la ciudad de Oakland, Cal., requiriendo la presencia de Scott para atestiguar en el juicio de Louis Matheny el 20 de marzo de 1894. Archivo de la Corte Suprema de Justicia del Condado de Alameda County.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Anexo 19

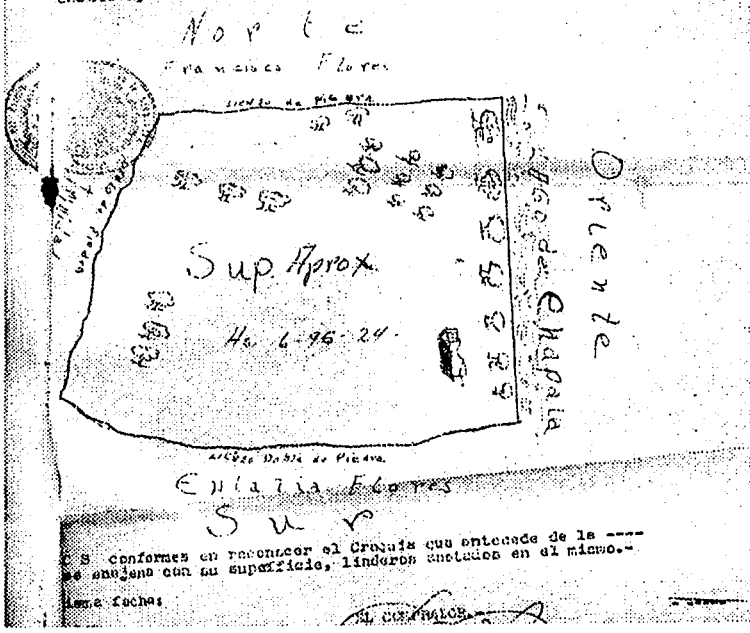


Constancia del trámite de divorcio entre Edna Cody y Winfield Scott. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a del predio rústico denominado "TORTUGAS" ubicado en el Municipio de Poncitlán Jalisco perteneciente al Municipio de Poncitlán Jalisco una extensión superficial aproximada de Hs. 6-95-24 y que según consta en el Libro de Actas de la Junta de Propietarios de esta fecha, se vendió en esta fecha y por el precio de \$ 100.000.00, vendió el señor J. TRINIDAD CORONA SALCINO General Brigadier del Ejército Mexicano ROBERTO GONZALEZ para su hijo ROSA ESTHER GONZALEZ CRISTO, a quien representa de "Gestor Oficial" y con dinero propio de su mon-

Poncitlán, Jal., a 16 de marzo de 1959.



Título del registro de la propiedad del Rancho Las Tortugas, propiedad de W. Scott. ADFC.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Anexo 21

Agencias de Información ad Perpetuum, promotoras por Margarita Scott Rodríguez, para acreditar posesión a título de dueño de un predio rustico denominado "Las Tortugas" ubicado en el municipio de Poncitlán, expresando que el presente folio es el escrito inicial de las diligencias de fe de posesión es el certificado expedido por el Encargado del Registro Público de la Provincia y las Comarcas, de los Tribunales Judiciales.- El Notario copió entre otras constancias el escrito en que la promovente solicitó diligencias de Información ad Perpetuum para que se le declare propietaria a título de prescripción de un inmueble rustico llamado "Las Tortugas" que esta ubicado en la Municipalidad de Poncitlán Jalisco, predio que firma compró a Brian Wilkerson por un precio aproximado de quince millones y los siguientes: Miniceras, Miniceras y con la propiedad de Francisco Flores, Enciente, San Estrella Flores y hermanos, Necta con Francisco Flores : 1. 1. 1. con la Laguna de Chapala. No cobrada

Fragmento de un trámite notarial realizado por Margarita Scott en el que se asienta el nombre del vendedor original del predio, el norteamericano Rolan Wilkson. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NOVEL AND EXCITING!

The most Novel and Exciting Races ever witnessed in the Peerless Rink, will take place

Saturday Evening, May 6th, 1885,

CONSISTING OF A

THREE-MILE RACE

BETWEEN

Bert Barrell and Walter Scott.

Mr. Scott taking the race in the Contest at Gull Lake, gives rise to a little strife between these two skaters, and we look for a **CLOSE CONTEST.**

...Also a **HEAT RACE**, with Four Starters...

This will be the most Novel Race ever witnessed in this place.

MILE HEATS.

BEST THREE IN FIVE.

CASH PRIZES to the WINNERS in both RACES.

RACES TO COMMENCE PROMPTLY AT 8:30.

Cartel de propaganda anunciando la competencia en la que participará Walter Scott, hermano de Winfield. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México July 27th 1910

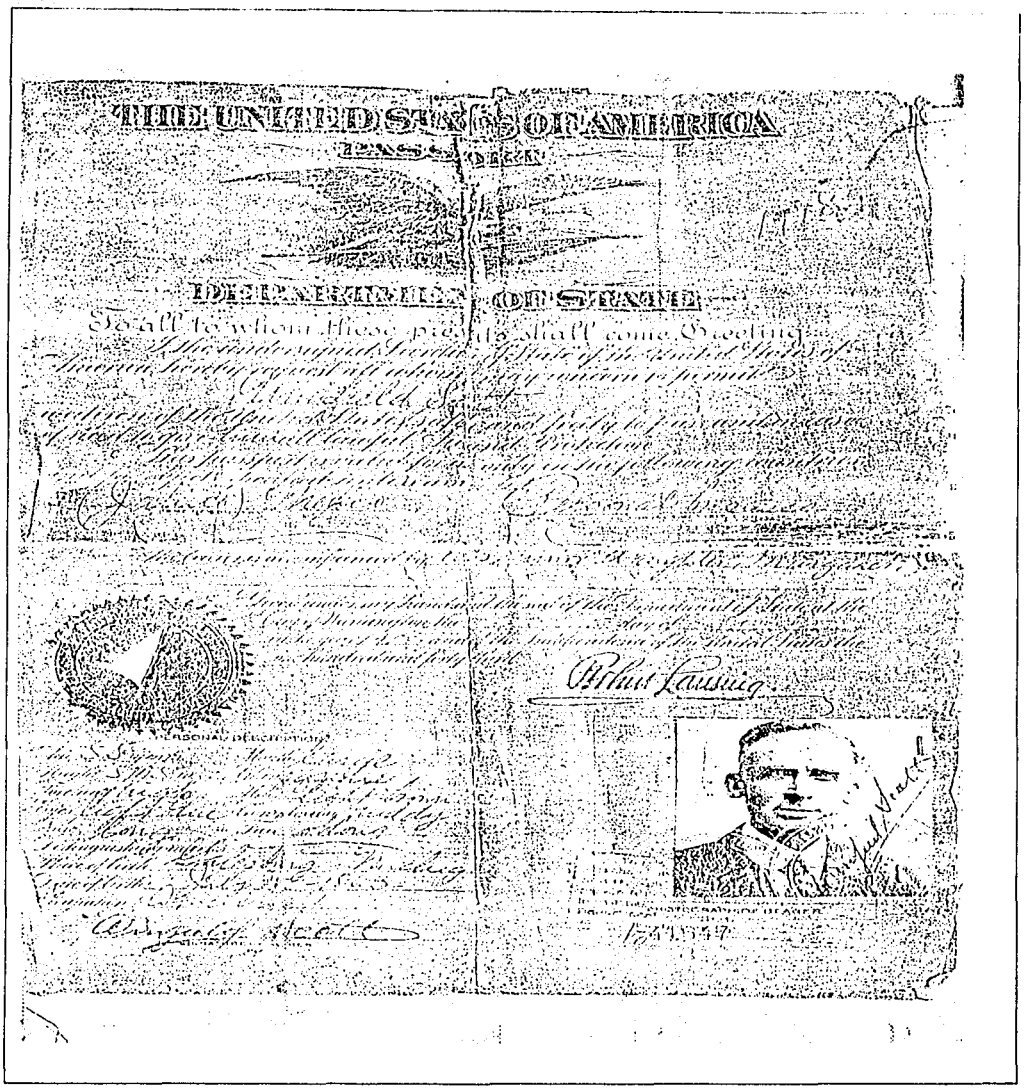
Dear Mr Scott

I received your last letter saying that you left for Venice & I am sorry that you went so far & I cannot see often. Margarita's need to do in Boston.

The authorities wrote me saying that all is over because they were sure that the Baudets that

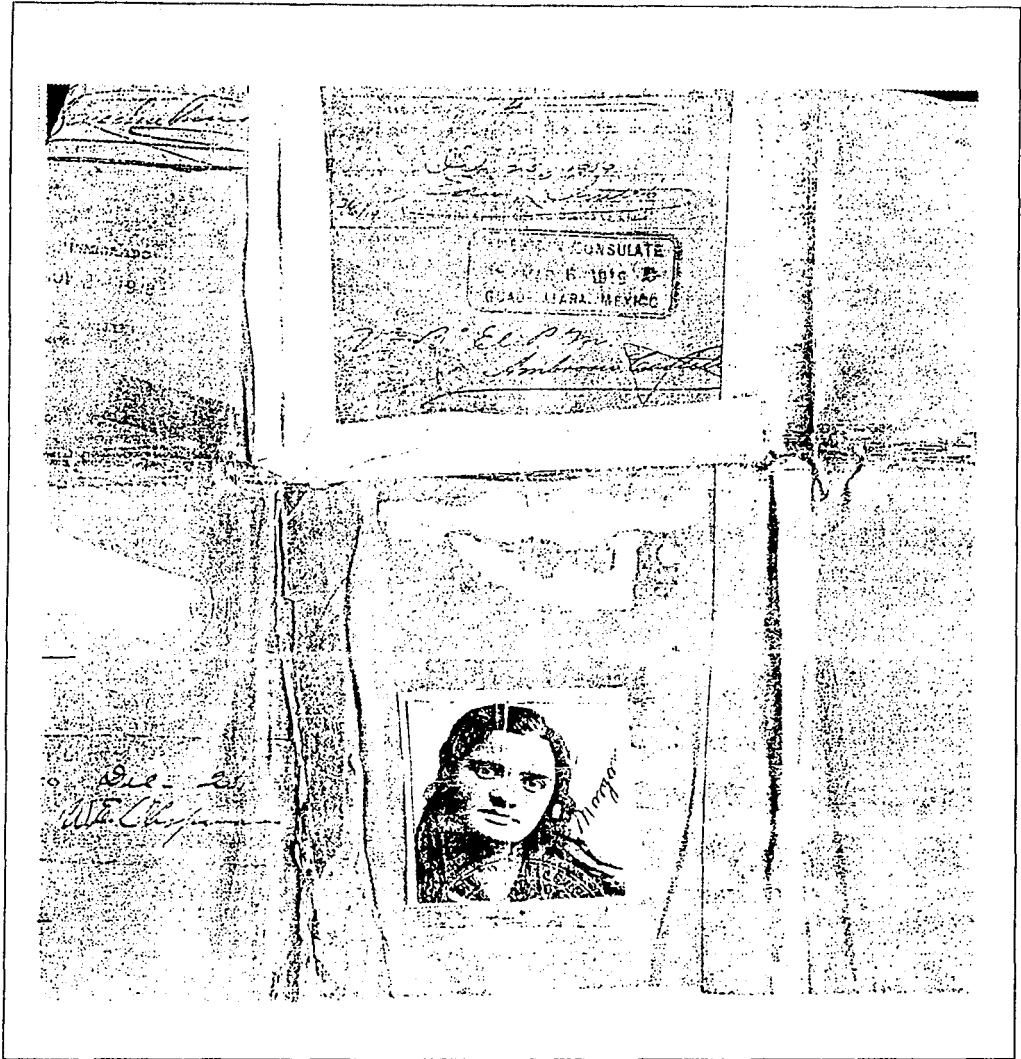
killed my poor Enrique went killed also near Costa & I think also they were the same, because men that are so bad cannot stop without continuing making wrong. I couldn't see you there to ask you every thing that you saw. And you went out of your room that terrible night; this things are only interesting for me; I should like to know if Enrique did not

Fragmento de la carta de la Sra. Langenscheidt agradeciendo a Winfield Scott la ayuda prestada a su esposo Enrique en el momento del asalto al Hotel Ribera en el que éste último perdió la vida. ADFC.



Pasaporte de los Estados Unidos de Winfield Scott. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Pasaporte de los Estados Unidos de Margarita Scott. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Comstock Township Kalamazoo County June 22, 1880

Scott, William	49	Marriage Maker	By wife	Patience N.Y.	mother N.Y.
Elizabeth	52	Keeping House		N.Y.	N.Y.
Winfield	16	Works In Foundry		Ohio	N.Y.
Walter	11	Attends School		Ohio	N.Y.

Dear Friend -
 The Archives of Western Mich. Records
 have looked in previous census records
 but there is no record before this.
 The County have no birth records before
 1867 - I hope this helps you
 truly
 Louis J. Smith

1880 United States Census

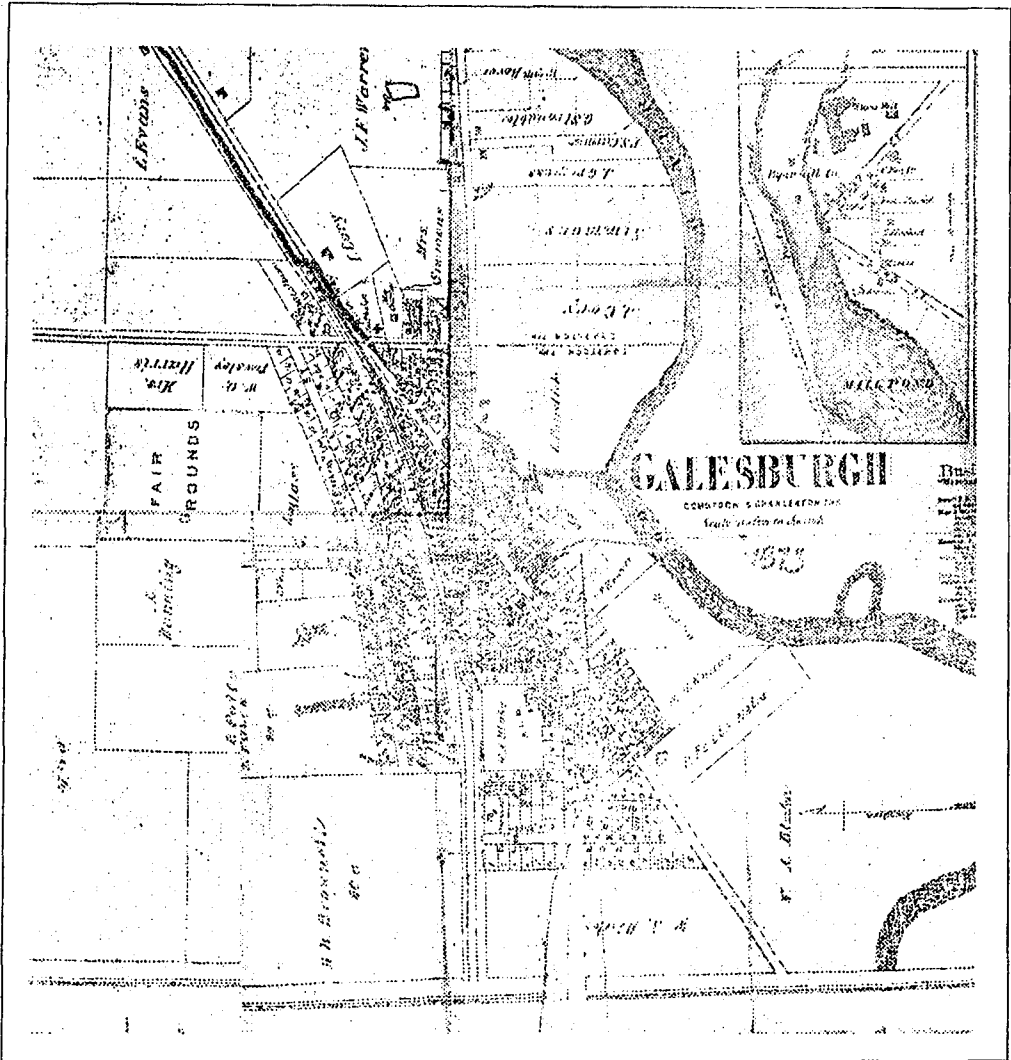
Census Place: Comstock, Kalamazoo, Michigan

Source: PHL Film 1254586 National Archives Film T9-0586 Page 73A

Name	Relation	Sex	Mar	Race	Age	Birthplace	Fa	Mo
William SCOTT Occ: Harness Maker	Self	M	M	W	49	OH		
Eliza A. SCOTT Occ: Keeping House	Wife	F	M	W	52	NY	NY	NY
Winfield SCOTT Occ: Works In Foundry	Son	M	S	W	16	MI	CT	NY
Walter SCOTT Occ: Attends School	Son	M	S	W	11	MI	OH	NY

Registro del Censo Federal de Comstock en 1880 con los datos familiares de Winfield Scott. ADFC; y confrontación del mismo documento en el Registro del Censo Federal de Comstock en 1880 con los datos familiares de Winfield Scott extraído de los Censos Federales en los archivos de los Mormones en California.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Mapa de Galesburg en el que se ubica el domicilio de la familia Scott. ADFC

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ENTERTAINMENT

-At-

Lake View Hall,

Monday and Tuesday Evenings, Feb. 20-21.

For the Benefit of the three Religious Societies.

PART FIRST
PARLOR OPERA.

COLLEGE NED.

Mr. Grey, Joe, Ned, Walter Thornton, Laudford, Peg Malley, Mrs. Grey, Grace, Cora, Betty White,	(His youngest son.) (The College son (third son).) (Ned's Uncle.) (Wife and Mother.) (The daughter.) (Ned's sweetheart.)	G. J. Hubbard, M. J. Hubbard, Winfield Scott, C. D. Tompkins, Will Lewis, Ed. Corcoran, Josephine Davis, Sue Lamb, Mrs. Tomlin, Mrs. Day
--	---	---

Slighting Party, Ladies and Gentlemen.

SYNOPSIS.

Scene 1. Family room in the morning. Mr. and Mrs. Grey, son Joe, and daughter Grace. Mr. Grey reads journal full of prizes given that day. Ned first on the list. Scene 2nd. Walter Thornton at the door planning to disgrace Ned by making him a "college" Ned. Family room a year afterwards. Father stern and angry. Mother's death and her pleading for the father, who enters and joins with them. The father says that from some reason. Scene 3. While suggesting about seeking some place where he may hide from the world, he falls. A Heavenly light appears, from which two angels glide in and instruct over the prostrate form, praying him to get from the company and on a sudden, father part, renouncing a life of peace and joy. Angry disapproval, anger and Cora enter, not willing to seek for truth, they are comforted by Walter, who wishes to examine the papers at the father's room, they hurry to Ned and recover, and join with them in awaiting the presence. Walter is father's next message. Scene 4. Family room, mother came gathering over the death of her son. Father, who reports his angry message, seeks to comfort her with a promise that he will find and forgive her son when all their sorrows cease. Father of Cora, Grace, Peg, Joe and Betty. Ned explains to her, which is greeted a welcome is given to a man that will bring her.

BROOM DRILL, Nine Young Ladies.

PART SECOND

MIMIC OPERA.

"VIVIA."

Leah Hamilton, Lody, Vivie, Mr. Guy Noville, Harold, Elinore Loring, Grosby DeLoe, Stella, Eveline,	(These daughters.) (to be read to love it.) (The nephew.) (A young heiress.) (The old Gipsy.) (Child of Elinore.) (Peg to see Guy.)	Dorcas Moore, Nella Brown, Nora Merrill, Garry Noble, Harvey Platteau, Mamie Pugh, The Lovers, Edna Pugh, Belle Pugh
---	---	--

Cartel de propaganda anunciando la opereta *The College Ned* en al que participa Winfield Scott. ADFC.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

STATE OF CALIFORNIA
CERTIFICATION OF VITAL RECORD

COUNTY OF LOS ANGELES • REGISTRAR-RECORDER/COUNTY CLERK

1901 1900

1. FULL NAME: WINFIELD SCOTT

2. SEX: M

3. AGE: 68

4. DATE OF BIRTH: 1893

5. PLACE OF BIRTH: [illegible]

6. OCCUPATION: [illegible]

7. MARITAL STATUS: [illegible]

8. CAUSE OF DEATH: [illegible]

9. PLACE OF DEATH: [illegible]

10. DATE OF DEATH: 1961

11. SIGNATURE: *Conny B. McCormack*

12. OFFICIAL TITLE: REGISTRAR-RECORDER/COUNTY CLERK

13. DATE: 1961

CERTIFICATE OF DEATH

This is to certify that the document is a true copy of the official record filed with the Registrar-Recorder/County Clerk.

Conny B. McCormack
CONNIE B. McCORMACK
Registrar-Recorder/County Clerk

19-483657

WITH ALTERATION OR FALSIFICATION THIS CERTIFICATE IS VOID

Certificado de defunción de Winfield Scott. ADFC.

ESTAS CON FALLA DE ORIGEN

INSERT IN _____

SCOTT : Jan. 19th Winfield Scott, beloved
father of Marguerite Scott

Services 9 A.M. Thursday at Pierce
Brothers, 720 W. Washington Blvd.

APPROVED BY _____

Invitación a los servicios funerarios de Winfield Scott. ADFC.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ARZOBISPADO DE GUADALAJARA
 APARTADO 1-331

El Sr. Pbro. Lic. D. Rafael Martínez Sainz
 Párroco de Ocotlán, Jal.
 CERTIFICA: que en el libro de Bautismos número 5
 en la página 614 y bajo el número 123 se encuentra
 una acta del tenor siguiente:
 En la parroquia de Ocotlán, Jal.
 a 6 de diciembre
 de 1947 el Pbro. Lic. D. Margarito Ortega
 bautizó solemnemente a Margarita Irene
 que nació el día 24 de octubre 1947 en Ocotlán, Jal.
 es hija de Nat. de Rafael Aviña
 y de Margarita Scott;
 Abuelos paternos: Feliciano Aviña y Gregoria Duran
 Abuelos maternos: Winfield Scott y Ramona Rodríguez
 Padrinos: Rodolfo Carranza y Eva Meri de C.
 Notas marginales: Confirmada en esta 3 octubre 1948,
 por Mons. Garibi.
 Y para los fines que convenga a la interesar a se expide
 el presente en Ocotlán, Jal. a los 21
 días del mes de enero de 19 81.

Rafael Martínez Sainz
 El Párroco

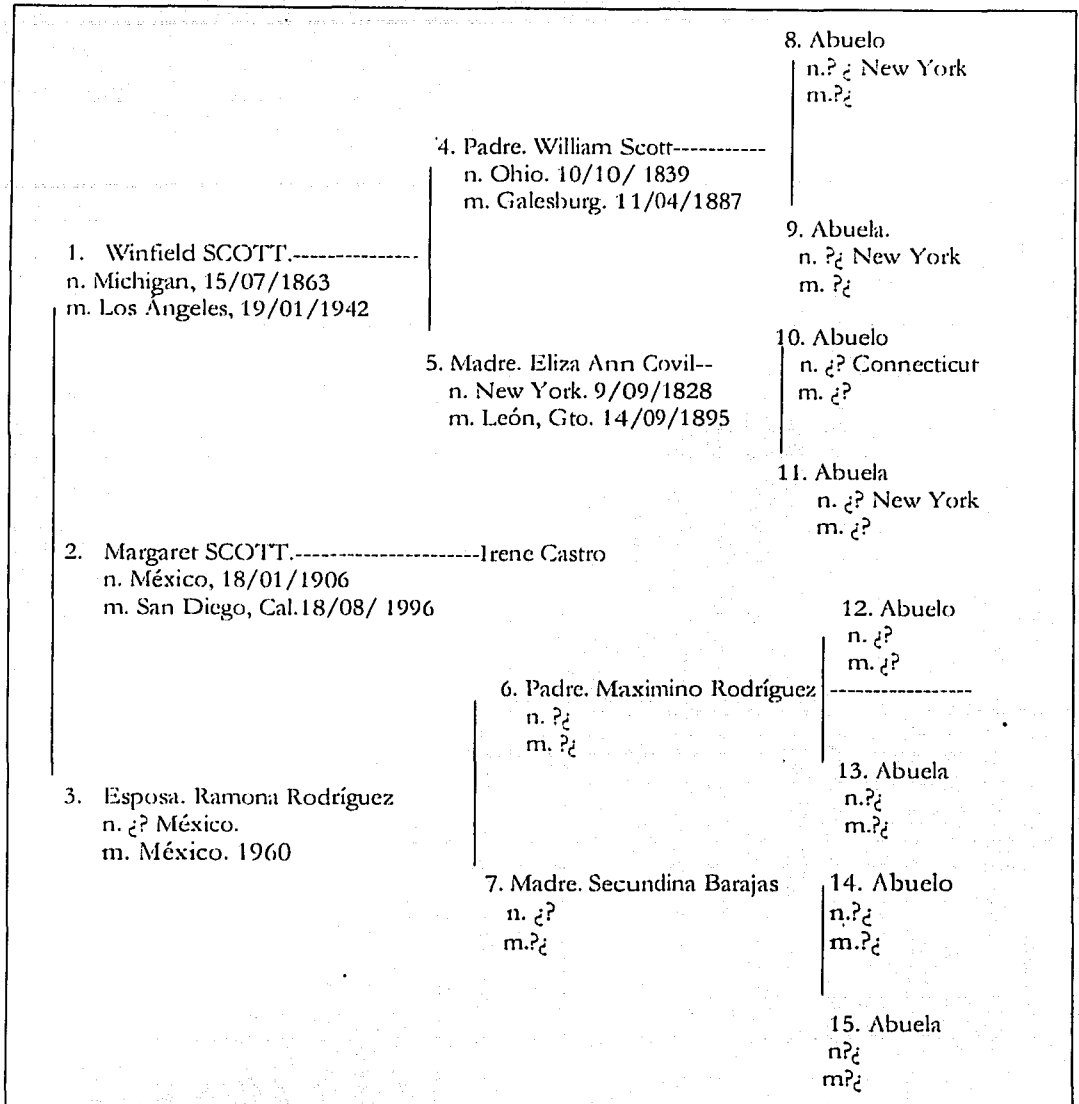


P. 105

Fe de bautismo de Irene Castro. ADFC.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Anexo 33



Cuadro Genealógico de Winfield Scott.

Fuentes de consulta

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

492

FUENTES DE CONSULTA

Archivos

En Estados Unidos:

- Archivo Histórico de la Biblioteca de El Paso, Texas
- Departamento de Colecciones Especiales de la Universidad de El Paso, Texas
- Colección Julia Folgore del Centro de Fotografía Creativa de Tucson, Arizona
- Colección Carpenter del Departamento de Fotografía e Impresos de la Biblioteca del Congreso, Washington
- Archivo Hemerográfico y Documental del Departamento de Estudios Hispánicos de la Biblioteca del Congreso en Washington
- Fondo Abajian de la Biblioteca Bancroft, Berkeley, California
- Colección Histórica de Fotografía de la Biblioteca pública de Oakland
- Archivos de la Sociedad de Mormones en California
- Colección René D'Harnoncourt de la Fundación Nettie Lee Benson de Austin, Texas
- Colección Genaro García de la Fundación Nettie Lee Benson de Austin, Texas

- La Colección de Fotografías de J.A. Jackson del Center of American History de Austin, Texas
- La Colección Histórica de Fotografía del Harry Ransom Humanities Research Center

En México:

- Colección Fotográfica de la Biblioteca de la antigua Academia de San Carlos
- Colección Propiedad artística y literaria del Archivo General de la Nación; Autores: C. B. Waite, Winfield Scott, Sonora News Co. y Rochester News Co.
- Colección de "Álbumes Históricos" de la Subdirección de Documentación de la Biblioteca Nacional del Museo de Antropología e Historia
- Archivo Histórico de Relaciones Exteriores
- Archivo de la Propiedad de Autor de la SEP
- Fondo Culhuacán en Fototeca Nacional del INAH, Pachuca Hidalgo; Archivos C. B. Waite, W. Scott y Fondo Guerra.
- Condumex. Centro de Estudios de Historia de México
- Fototeca Romualdo García del Museo Regional de Guanajuato, Fondo W. Scott.
- Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista
- Archivo Histórico de la Universidad Iberoamericana
- El Archivo Histórico de la Comisión del Agua
- Colección fotográfica de la Fototeca Antica
- Archivo Histórico de la ciudad de Oaxaca
- Archivo Municipal de Tehuantepec, Oaxaca
- Archivo del Registro Civil de Tehuantepec, Oaxaca
- Archivo Histórico de Guanajuato, Gto.
- Archivo Municipal de Guanajuato, Gto.
- Archivo de Notarías de Guanajuato, Gto.
- Archivo Público de la Propiedad en Guanajuato, Gto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Archivo Histórico de Silao, Gto.
- Archivo Histórico de Guadalajara, Jalisco
- Archivo Municipal de Guadalajara, Jalisco
- Archivo Municipal de Ocotlán, Jalisco
- Archivo del Registro Civil de Ocotlán, Jalisco
- Archivo de Notarías de Ocotlán, Jalisco
- Dirección General del Registro Público de la Propiedad y del Comercio del Distrito Federal
- Archivo General de Notarías del Distrito Federal

ENTREVISTAS

Sr. Angulo, Presidente del Patronato de Cultura de Ocotlán, Jalisco

Dr. Cerna, Cronista de la ciudad de Ocotlán

Arq. Javier Marín Ruiz, Cronista de la ciudad de Silao, Gto.

Sra. Pilar Fosado, Propietaria de la tienda de Arte Popular "Víctor"

Sra. Irene Castro, nieta de Winfield Scott

Ing. Rolando Nieto Gutiérrez, Jefe del Centro Experimental de Tecamachalco de la Comisión de Fomento Minero

HEMEROGRAFÍA

Artes y letras, semanario ilustrado, José Luis Requesa edit., México, Compañía Editorial Nacional 1904-1914.

Diario del Hogar, México, Tipografía Literaria, 1881-1900.

El Chisme, diario jocoso-serio ilustrado de la tarde, órgano de la Unión Democrática del Estado de Yucatán, director, Carlos Montes de Oca, México, Novaro y Goetheshela hermanos, 1899-1900.

El Diario, director Juan Sánchez Azcona, México, 1906-1910.

El Ferrocarril, folletín del ferro carril, 2ª época, editor y redactor José Rivera, México, Imprenta de Rivera e hijo y Cía., 1867-1872.

El Fotógrafo Mexicano, publicación dedicada al arte de la fotografía, director T. R. Crump, México, editado por American Photo Supply Co., 1901-1909.

El Heraldo Agrícola, órgano del agricultor mexicano, propietario y editor Ignacio Carranza, México, 1902-1910.

El Hijo del Ahuizote, semanario de oposición feroz e intransigente con todo lo malo, director y fundador Daniel Cabrera, México, imprenta de *El Hijo del Ahuizote*, 1900-1912.

El Hijo del trabajo, periódico liberal independiente, socialista y acérrimo defensor de la clase obrera, editor y propietario José Muñuzuri, México, imprenta de la Asociación artístico-industrial, 1876-1884.

El Imparcial, director Rafael Reyes Spíndola, México, editado por Novaro y Goetachel, 1892-1911.

El Informador, diario independiente de la mañana, director general J. A. Carrillo, Guadalajara, Jal., s.i., 1921-1923.

El Mundo, diario de información, director Rafael Reyes Spíndola, México, Imprenta de *El Mundo*, 1899-1906.

El Mundo Ilustrado, publicación semanal de historia, viajes, ciencia, literatura y de avisos ilustrados, director Rafael Reyes Spíndola; editor Luis G. Urbina, México, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1897-1914.

El Monitor Republicano, diario de política, artes, industria, comercio, modas, literatura, variedades y anuncios, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1894-1896.

El Pats, diario independiente, director Trinidad Sánchez Santos, México, 1900-1913.

El Popular, diario político independiente, director Ángel Montalvo, México, Imprenta de *El Popular*, 1897-1913.

El Tiempo, diario católico, director Victoriano Agüeros, México, s.i., 1894-1910.

El Tiempo Ilustrado, semanario literario católico, director Victoriano Agüeros, México, s.i., 1896-1911.

Fregoli, semanario humorístico excéntrico ilustrado, director Rafael Medina, México, s.i., 1897-1899.

Frank Leslie's, illustrated weekly, New York, Copyright by Arencel Weekly Co., 1894.

Gil Blas, director Francisco Montes de Oca, México, Imprenta de *Gil Blas*, 1895-1897.

La Revista de Guadalajara, revista quincenal, Yñiguiz Hermanos, México, Tipografía de J. M. Yñiguiz, 1907-1908.

La Patria, director Ireneo Paz, México, Imprenta de Ireneo Paz, 1890-1913.

Modern México, publicación mensual, periódico político, comercial, literario y de anuncios The Modern Mexico Publishing Co., Paul Hudson Editor, con oficinas en México en el Hotel Iturbide, 1895-1904.

_____ publicación bimestral, Sydney Wallace Associates, Nueva York, con representación en México en Bucareli núm. 20, 1904-1909.

Oakland Enquirer, diario de noticias en inglés, propietario Dan W. Gelwicks, editado por Assemblyman Moffit, Oakland, 1890-1895.

Oakland Times, diario de noticias en inglés, editores Frank J. Moffit and P. H. Squire, Official paper of the city of Oakland, 1890-1895.

Oakland Tribune, diario de noticias en inglés, editor William E. Daeguie, Oakland, Tribune Publishing Co., 1890-1895.

Regeneración, periódico jurídico independiente, directores Jesús y Ricardo Flores Magón, México, 1900-1901.

Revista Azul, editor y director Manuel Caballero, México, 1894-1907.

Revista Moderna, director Felix de la Torre, México, Imprenta 20 y 22, 1898-1911.

San Francisco Call, diario de noticias en inglés, F. K. Manager, s.i., 1890-1895.

San Francisco Chronicle, diario de noticias en inglés, publicado diariamente, propietario, H. M. Young San Francisco, s.i., 1894.

San Francisco Evening Bulletin, diario de noticias en inglés, s.i., 1890-1895.

The Mexican Herald, diario de noticias en inglés, editor. R. Guernsey, Associated Press, México, The Mexican Publishing Co., 1900-1912.

The Examiner, San Francisco, diario de noticias en inglés, editado en Nueva York, vol. LVIII, 1894.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR OCHOA, Arturo. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, 191 pp.
- ALBERS, C. Patricia. "Symbols, Souvenirs and Sentiments. Postcard Imagery of Plain Indians 1898-1918" en Christraud M Geary y Virginia-Lee Webb (ed.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington, The Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 65-90.
- ALFARO, Alfonso. "Senderos de la mirada. La tierra filosofal" en *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones Fotomecánicas, 1996, pp.8-15.
- ANTÚNEZ ECHEGARAY, Francisco. *Monografía histórica y minera sobre el distrito de Guanajuato*, México, Consejo de Recursos Naturales No Renovables, 1964, 588 pp.
- ARAUJO, Benjamín (ed.), *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, 180 pp.
- ARIAS, Juan de Dios. *Los Mexicanos pintados por sí mismos*, México, Edición Facsimilar, Condumex, 1989, 301 pp.
- ARREOLA, Juan José y Lilian Scheffler. *¿Quieres tomarte una foto conmigo? Cien años de consumo*, México, Procuraduría Federal del Consumidor, Editorial Gustavo Casasola, 1996, 269 pp.
- ARROYO, Sergio Raúl. "La identidad enjaulada" en *Luna Córnea*, Conaculta, 1997, núm.13, pp. 38-41.
- ARMENTROUT, Ma. L. Evc. *Hometown Chinatown. The History of Oakland's Chinese Community*, New York, Garland Publishing Inc., 2000, 159 pp.
- BAERLEIN, Henry. *Mexico the Land on Unrest*, Londres, Herbert and Daniel, 1913, 457 pp.
- BAGWELL, Beth. *Oakland. The Story of a City*, California, Published by Presidio Press, 1982, 292 pp.
- BANTA Melissa y Curtis M. Hinsley. *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, Cambridge, Mass., Peabody Museum Press, 1986, 136 pp.
- BAROLSKY, Paul. "Writing Art History" en *The Art Bulletin*, sept. 1996, vol. LXXVIII, núm. 3, pp. 398-400.

BARTHES, Roland. *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 207 pp.

BARTLETT, Paul Alexander. *The haciendas of Mexico. An artist's Record*, Colorado, University of Colorado, 1984, 126 pp.

BARTRA, Roger. "A flor de piel: la disección fotográfica del indio" en Jaime Vélez Storey y Rebeca González Rudo (coord.), *El ojo de vidrio. Cien años de la fotografía del México Indio*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1993, pp. 9-14.

_____ *El salvaje en el espejo*, México, UNAM, Ediciones Era, 1992, 219 pp.

_____ *El salvaje artificial*, México, UNAM, Ediciones Era, 1997, 272 pp.

BARTRA, Armando. "Ver para descreer" en *Luna Córnea*, Conaculta, 1997, núm.13, pp. 72-76.

BAZ Gustavo y Eduardo Gallo. *La Historia del Ferrocarril Mexicano*, México, Edición facsimilar de la primigenia 1874, Editorial Cosmos, 1975, 205 pp.

BÁTIZ Vázquez, José Antonio y Enrique Canudas Sandoval. "Aspectos financieros y monetarios (1880-1910)" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 405-437.

BAZANT, Jan. *Cinco haciendas mexicanas. Tres siglos de vida rural en San Luis Potosí. (1600-1900)*, México, El Colegio de México, 1975, 226 pp.

BEHAR, Ruth. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996, capítulo 1, pp.1-33.

BELLINGERI Marco e Isabel Gil Sánchez. "Las estructuras agrarias" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 97-118.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Taurus, 1973, 206 pp.

BERGER John. *Modos de ver*, España, Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, 1980, 173 pp.

_____ *Mirar*, España, Hermann Blume, 1987, 177 pp.

BILLETER, Erika. *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana. 1860-1993*, Barcelona, Lunverg Editores, 1993, 401 pp.

BLANCO, Lázaro. "La difícil facilidad de la fotografía" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm.13, 1977, pp. 25-27.

_____ "Y hablando de plata sobre gelatina" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm.19, 1978, p.20.

BOILS, Guillermo. *Las casas campesinas en el porfiriato*, México, Cultura/SEP, Colección Memoria y Olvido, 1982, 74 pp.

BOLTANSKY, Luc "La retórica de la figura" en Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía un arte intermedio*, México, Editorial Nueva Imagen, 1989, pp. 186-212.

BONFIL BATALLA, Guillermo. *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1997, 172 pp.

_____ *México profundo. Una civilización negada*, México, Editorial Grijalbo, Conaculta, 1989, 250 pp.

_____ "Los rostros verdaderos del México profundo" en Carlos Martínez Assad (coord.), *Signos de identidad*, México, UNAM, 1989, pp. 32-41.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, 404 pp.

BOURDIEU, Pierre (comp.), "La definición social de la fotografía" en *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 107-148.

_____ "Culto de la unidad y diferencias cultivadas" en *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, pp.29-106.

_____ *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, 597 pp.

BUENROSTRO Marco y Cristina Barros en *Las Once y sereno... Tipos mexicanos del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 1994, 130 pp.

BUREAU OF INFORMATION OF THE CENTRAL RAILWAY CO., *Facts and Figures about Mexico and her Great Railroad: The Mexican Central*, Bureau of information of the Mexican Central Railway Co., México, 1897, 61 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BRADING, David. *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 478 pp.

_____ *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, 1988, 142 pp.

BRASSEUR, Charles. *Viaje por el Istmo de Tehuantepec. 1859-1860*, México, Secretaría de Educación Pública, 1981, 200 pp.

BREHME, Hugo (ed.), *México pintoresco*, México, Publicado por Fotografía Artística Hugo Brehme, 1923, 197 pp.

BRENNER, Anita. *La revolución en blanco y negro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 300 pp.

BURIAN, Edward. "Arquitectura en instantáneas" en *Artes de México*, núm. 46, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, pp. 44-51.

CABRERA, Francisco. "Armando García Núñez, Poesía y verdad del paisaje" en *Artes de México*, núm. 115, año XV, Talleres Gráficos de Editorial Helio, 1969, pp. 5-25.

CALDERÓN R. Francisco. "La vida económica" en Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México. La República Restaurada*, México, Editorial Hermes, 1955, vol. 2, pp. 318-331 y 767-811.

CALDERÓN DE LA BARCA, Madame. *La vida en México, durante una residencia de dos años en el país*, México, Editorial Porrúa, 1970, 426 pp.

CAMPBELL, Reu. *New Revised Complete Guide and Descriptive Book of Mexico*, Chicago, Press and Binding Rogers & Smith Co., 1909, 352 pp.

CAMPOS DE GALLO, Olivia. *Por las haciendas de Jalisco*, México, Universidad de Guadalajara, INAH, Museo Regional de Guadalajara, 1998, 120 pp.

CANALES, Claudia. "A propósito de una investigación sobre la historia de la fotografía en México" en *Revista de Antropología e Historia*, núm. 23, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, pp. 62-68.

_____ *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1980, 153 pp.

CARDOSO, Ciro. "Características fundamentales del periodo 1880-1910" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX. (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 259-276.

_____ y Carmen Reyna. "Las industrias de transformación (1821-1910)" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX. (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 381-404

CARDOZO Christopher (ed.), *Native Nations. First American as Seen by Edward Curtis*, Boston, New York, A. Bulfinch Press Book, 1993, 159 pp.

CARLINE, Richard. *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard and its Place in the History of Popular Art*, Bedford, England, Gordon Fraser, 1971, 128 pp.

_____ *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard*, Bedford. England, Gordon Fraser, 1959, 71 pp.

CARRILLO TRUEBA, César. *Nacho López: Los rumbos del tiempo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1997, 143 pp.

_____ y Citlalli López. "El mundo indígena en la fotografía de Nacho López" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 1, núm. 2, 1998, pp. 13-20.

CARSON, William E. *Mexico the Wonderland of the South*, Norwood, Mass, The Macmillan Company, 1909, 435 pp.

CASANOVA, Rosa y OLIVIER Debroise. "La fotografía en México en el siglo XIX" en *Documentos gráficos para la historia de México. 1848-1911*, México, El Colegio de México y Cía. Editora del Sureste, 1985, pp. 7-22.

_____ *Sobre la superficie bruñida del espejo: fotógrafos del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 63 pp.

CASASOLA, Gustavo. *Seis siglos de historia gráfica de México*, México, Editorial Gustavo Casasola, 1989, tomos 4, 5, y 6.

CASTAÑÓN, Adolfo. "Vestigios del viento" en *Retratos de mexicanos. 1839-1898*, México, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, 1991, s/n págs.

CASTELLANOS, Alejandro y Humberto Chávez. "La crítica de la fotografía", en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Pláticas*, UNAM, vol. 3, núm. 13/14, invierno 1991-92, pp. 31-37.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CATTON, Bruce. *Michigan. A Bicentennial History*, New York, WW Norton and Co, 1976, pp. 67-135.

CECEÑA, José Luis. "La penetración extranjera y los grupos de poder en el México Porfirista" en *México en el siglo XX (1900-1913)*, Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, tomo 1, 1990, pp.172-205.

CINCO MIRADAS BRITÁNICAS A LA HISTORIA DE MÉXICO. Serie de Videos de Conaculta, INAH/SEP, 1999.

CLASTRES Hélène. "Salvajes y civilizados" en Francois Chatelet (coord.), *Historia de las ideas. Saber y poder (del siglo XVIII al XX)*, tomo III. México, Premia Editora de Libros, 1980, pp. 171- 188.

CLIFFORD, James. *The predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University press, 1988, 381, pp.

COATSWORTH, John. *El impacto económico de los ferrocarriles en el porfiriato*, México, SEP, 1976, Colección Sep-Setentas, 271 y 272.

COE, Brian. *Cameras. From Daguerreotypes to Instant Pictures*, Sweden, AB Nordbok, Gothenburg, 1978, 232 pp.

_____. *The Birth of Photography. The Story of the Formative Years 1800-1900*, New York, Taplinger Publishing Company, 1977, 144 pp.

COGNAT, Raymond. "El Impresionismo. Rodin" en *Historia del Arte*, México, Salvat Ediciones Mexicanas, 1979, pp. 9- 41.

COLLIER, John y Malcolm Collier. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, 248 pp.

COMYN, Tomás. *Apuntes de un viajero*, México, Conaculta, 1996, 262 pp.

CONNOLLY, Priscilla. *El contratista de don Porfirio. Obras Públicas y desarrollo desigual*, México, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco, Fondo de Cultura Económica, 1997, 423 pp.

CORDERO, Karen. "La construcción de un arte mexicano moderno, 1910-1940" en James Oles, *South of the Border, Mexico in the American Imagination. 1914-1947*, Washington and London, Smithsonian Institute Press, 1993, pp. 10-47.

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

CÓRDOVA, Arnaldo. "El pensamiento social y político de Andrés Molina Enríquez" en Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Ediciones Era, 1997, pp. 11- 68.

COROMINA, Amador. *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares expedidos en el Estado de Michoacán*, tomo XVIII, México, Imprenta de los hijos de I. Arango, 1888, 124 pp.

COSÍO VILLEGAS, Daniel. *La República Restaurada. La vida económica* en Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México*, México, Editorial Hermes, vol. 2, 1955, 767-920 pp.

COSSIO, José L. "Monopolio y fraccionamiento de la propiedad rústica" en Jesús Silva Herzog (dir.) *La cuestión de la tierra*, Colección de folletos para la historia de la Revolución Mexicana, México, Instituto de Investigaciones Económicas, Editorial Libros de México, 1961, pp. 291-307.

COSTA, Joan. *La fotografía. Entre subversión y sumisión*, México, Editorial Trillas, 1991, 171 pp.

COVARRUBIAS, José y Fernando Gonzáles Roa. *Varios estudios complementarios de las leyes agrarias*, México, Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1914, 105 pp.

COVARRUBIAS, José Enrique. "La vertiente pictórica descriptiva en la literatura de los viajeros" en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 211-223.

_____ "De Fossey y Sartorius en la tierra de la nostalgia" en *Artes de México*, núm. 3, Reproducciones Fotomecánicas, 1996, pp. 48-55.

CURTIS, Edward S (ed.), *Visions of a Vanishing Race*, Albuquerque, University of New Mexico, 1976, 110 pp.

CHARNAY, Désiré. *Ciudades y ruinas americanas. Álbum de fotografías*, México, Banco de México, 1994, s/n págs.

CHEVALIER, Francois. *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII y XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 286-326 y 377-416.

DALHGREN, Charles. *Minas históricas de la República Mexicana. Revista de las minas descubiertas en los últimos tres siglos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1887, 241 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DANLY WALTER, Susan. "The Railroad in the American Landscape: 1850-1900 en Leo Marx (coord.), *The Railroad in the American Landscape: 1850-1950*, Wellesley, Massachusetts, The Wellesley College Museum, 1981, pp. 37-51.

_____ "The railroad in the Industrial Landscape" en Leo Marx, (coord.), *The Railroad in the American Landscape: 1850-1950*, Wellesley, Massachusetts, The Wellesley College Museum, 1981, pp. 52-66.

DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 270 pp.

DAYDÍ, Olivar. "Pintura inglesa posromántica. Prerrafaelistas" en *Historia del Arte*, México, Salvat Ediciones Mexicanas, 1979, pp. 181-192.

DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, 223 pp.

_____ "Del paisaje" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm. 6, 1995, pp.7-11.

_____ "José maría Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico" (Apuntes para un paralelismo), en *José María Velasco. Homenaje*, Mexico, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, pp. 103-121.

DECAEN (ed.), *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país*, México, Establecimientos Tipográficos de Decaen, 1855-56, 37 pp.

DE FOSSEY, Mathieu. *Viaje a México*, México, Conaculta, 1994, 226 pp.

DE GORTARI Hira y Regina Hernández Franyuti. *La ciudad de México y el Distrito Federal. Una historia comparada*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Departamento del Distrito Federal, 1988, 219 pp.

DEL CASTILLO, Alberto. *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México: 1880-1914*, México, El Colegio de México, Tesis Doctoral en Historia, 2001, 299 pp.

_____ "Entre la criminalidad y el orden cívico: imágenes y representación de la niñez durante el porfiriato" en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre, 1998, pp. 277-320.

DE LA TORRE, Mario (ed.), *Hegi Johann Salomon. La vida en México (1849- 1858)*, México, Bancreser, 1989, 179 pp.

DE LA TORRE RENDÓN, Judith. "Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato" en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre, 1998, pp. 343-373.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LOS REYES, Aurelio. "Captura y reproducción del instante decisivo en el siglo XIX" en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 225-233.

_____ *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*, México, Secretaría de Educación pública, 1983, 249 pp.

_____ "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, tomo 12, pp. 1794-1812.

_____ *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983, vol. I, 271 pp.

_____ *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Bajo el cielo de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, vol. II, 409 pp.

_____ "Producción y reproducción mecánica de las imágenes de los siglos XIX y XX y su estudio", en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre 1998, pp. 159-166.

_____ *¿No queda huella ni memoria? (Semblanza iconográfica de una familia)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, El Colegio de México, 2002, pp. 391 pp.

DELPAR, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico. 1920-1935*, Alabama, The University of Alabama Press, 274 pp.

DE ORELLANA, Margarita. "El poder de la memoria fugaz" en *Artes de México* núm. 46, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, s/n págs.

DE WALDECK, Federico. *Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán*, México, Conaculta, 1996, 270 pp.

DE ZAYAS ENRÍQUEZ, Rafael. *Los estados Unidos Mexicanos. Sus condiciones naturales y sus elementos de prosperidad*, México, Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893, 479 pp.

DÍAZ, Porfirio. "Informes presidenciales" en *México en el siglo XX, 1900-1913*, Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, tomo I, pp. 151-153.

DIENER, Pablo. "El perfil del artista viajero en el siglo XIX" en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 63-85.

_____ "Rugendas y sus compañeros de viaje" en *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones Fotomecánicas, 1996, pp. 26-39.

DIPPPIE, Brian. "Representing the Other: The North American Indian", en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 132- 136.

DOLLERO, Adolfo. *México al día. Impresiones y notas de viaje*, México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1911, 972 pp.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1983, 189 pp.

DUCHET, Michéle. *Antropología e historia en el siglo de las luces*, México, Siglo XXI Editores, 1975, 477 pp.

DUVIOLS, Jean Paul. "La escuela artística de Alexander Von Humboldt" en *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones Fotomecánicas, 1996 pp. 6-25.

ENCICLOPEDIA FOCAL DE LA FOTOGRAFÍA, Barcelona, Editorial Omega, tomo II, pp.114-118.

EDER, Rita. "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana" en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fondo Nacional para las Artes Populares, 1978, pp. 23-34.

_____ y Emma Cecilia García. "La fotografía en México en el siglo XIX" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, tomo 12, pp. 1726-1740.

EDWARDS, Elizabeth. "Introduction to Introductory Essays: Historical and Theoretical Perspectives" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 3-17.

_____ "Photographic "Types": The Pursuit of Method" en *Visual Anthropology*, Harwood Academic Publisher, Special Edition 1990; "The Image as Anthropological Document", vol. 3, pp. 235-258.

ELLIOT, Charles W. *Winfield Scott. The soldier and the man*, New York, Macmillan Company, 1937, pp. 11-78.

ESPINOSA, Crispín. *Esférídes guanajuatenses o sea nuevos datos para contribuir a la formación de la historia de la ciudad de Guanajuato*, México, Imprenta de Luis Moreno, 1919, tomos II y III, 284 pp.

ESTEVA RUIZ, Roberto. "La cuestión indígena en México" en *República*, núm.7, año II, 1º de abril, tomo II, Editado por Oficina Tipográfica "Central", 1903, pp. 385-399.

PARIS, James C. "A Political Primer on Anthropology/Photography" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute 1992, pp. 253-263.

_____. "Photography, Power and Southern Nuba" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute 1992, pp. 211-217.

_____. *Navajo and Photography. A Critical History of the Representation of an American People*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996, 392 pp.

FERNÁNDEZ, Leandro (ed.), *Album de ferrocarriles. (Con motivo del centenario de la Independencia Nacional)*, México, Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Litografía de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1919, 61 pp.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique. *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, 155 pp.

FERNÁNDEZ, Manuel (ed.), *Lola Álvarez: recuento fotográfico*, México, Penélope, 1982, 222 pp.

FERNÁNDEZ TEJEDO, Isabel. *Memories of Mexico. Mexican Postcards 1882-1930*, México, Banóbras, 1994, 167 pp.

FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, *Breve reseña histórica de los Ferrocarriles Nacionales*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987, 68 pp.

FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, *Los ferrocarriles en el arte y en la historia*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, 301 pp.

FIGARELLA, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post revolucionario*, México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1995, 166 pp.

FIGUEROA DOMÉNECH, J. *Guía general descriptiva de la República Mexicana. Historia, geografía, estadística, etc., etc.*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Co, 1899, tomo 1, 776 pp.; tomo 2, 545 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- FITZGERREL, J. J. *Fitzgerrell's Guide to Tropical Mexico*, México, s/ed., 1905, 181 pp.
- FLANDRAU, Charles M. *Viva México!*, México, Conaculta, 1994, 187 pp.
- FLORES CANO, Enrique. *Etnia, estado y nación, Ensayo sobre las identidades colectivas de México*, México, Aguilar 1998, 512 pp.
- _____ *Origen y desarrollo de los problemas agrarios de México (1500-1821)*, México, Ediciones Era, 1971, 158 pp.
- FLORES, Enrique. "Los hombres infames" en *Luna Córnea*, Conaculta, 1997, núm.13, pp. 54-61.
- FLUSSER Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Editorial Trillas, 1998, 78 pp.
- FOLCKR MARTIN, Percy. *Mexico: Treasure's House. An illustrated and descriptive account of the mines and their operation in 1906*, New York, The Cheltenham Press, 1906, 259 pp.
- FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, 203 pp.
- _____ *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, 191 pp.
- FORISSIER, Beatrix. *25 ans d'actualités à travers la carte postale (1889-1914)*, Paris, Les Editions de l'amateur, 1976, 159 pp.
- FRASSER GIFFORDS, Gloria. "La postal mexicana: ecos diversos" en *Artes de México*, núm. 46, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, pp. 8 -15.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 207 pp.
- FUENTES DÍAZ, Vicente. *El problema ferrocarrilero en México*, México, Edición del Autor, 1951, 186 pp.
- GADOW, Hans. *Through Southern Mexico. Being an Account of the Travels of a Naturalist*, London, Witherby and Co. 1908, 527 pp.
- GAGE, Thomas. *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México, Conaculta, 1993, 273 pp.

GALVÁN RIVERA, Mariano. *Calendario Galván para el año de 1888*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1888, 128 pp.

GARCÉS Y EGUIA, Joseph "Nueva teórica y práctica minera en el año de 1802" en *Antología Minera Mexicana*, vol. 1, núm. 2, mayo-junio, Cynamid de México, 1975, 64 pp.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. "Uso social y significación ideológica de la fotografía en México" en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fonapas, 1978, pp. 12-22.

_____ "La fotografía estética de lo cotidiano" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm.14, 1977, pp. 19-21.

GARCÍA CUBAS, Antonio. *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Porrúa, 1986, 635 pp.

GARCÍA DÍAZ, Bernardo. *Santa Rosa y Río Blanco. Veracruz: imágenes de su historia*, México, Archivo General del Estado de Veracruz, 1992, 167 pp.

GARCÍA DE FUENTES, Ana. "Los ferrocarriles: un modelo de utilización monopólica y su expresión territorial en México" en *Estudios Mexicanos*, Regents of the University of California, 1990, vol. 6, núm. 1, pp. 67-85.

GARCÍA, Emma Cecilia. "Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, pp. 2-6.

GASKELL, Ivan. "Writing (and) Art History: Against Writing" en *The Art Bulletin*, sept. 1996, vol. LXXVIII, núm. 3, pp. 403-406.

GEARY M. Christraud y Virginia-Lee Webb "Views on Postcards" en *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, en Christraud M. Geary y Virginia-Lee Web (ed.), Washington, The Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 1-11.

GERNSHEIM, Helmut. *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Omega, 1966, 314 pp.

GILLIAM, Albert. *Viajes por México durante los años 1843 y 1844*, México, Conaculta, 1996, 415 pp.

GINÉS DE SEPÚLVEDA, Juan. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 179 pp.

GIANTZ, Margó. *El día de tu boda*, México, Cultura SEP, 1982, 56 pp.

GOCHICOA, Francisco de P. *Guía postal de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1877, 166 pp.

GOMBRICH, Ernst. "La máscara y el rostro" en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 99-127.

GÓMEZ, Amparo. *Veinte fotógrafos del siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, Porrúa Editores, 1974, 59 pp.

GONZÁLEZ GORTÁZAR, J. Jesús. *Aquellos tiempos en Chapala*, México, Ágata Editores, 1998, 57 pp.

GONZÁLEZ, G. Luis. "El liberalismo triunfante" en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos 2000, pp.635-705.

_____ "Los campesinos y el proletariado urbano" en Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México. La República Restaurada. La vida social*, México, Editorial Hermes, 1966, pp. 351-369.

_____ "El subsuelo indígena" en Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México. La República Restaurada. La vida social*, México, Editorial Hermes, 1966, pp. 171-342.

_____ *El oficio de historiar*, México, El Colegio de Michoacán, 1999, 399 pp.

GONZÁLEZ, Manuel. "Decreto sobre colonización y compañías deslindadoras", en *México en el siglo XX. 1900-1913*, Antología de Lecturas Universitarias, México. UNAM, 1990, pp.34-41.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés. *El porfiriato. La vida social* en Daniel Cosío Villegas, (dir.), *Historia moderna de México*, México, Editorial Hermes, vol. 4, 1957, pp. 693-808.

GONZÁLEZ ROA, Fernando y José Covarrubias. *El problema rural de México*, México, Secretaría de la Reforma Agraria, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, 1981, 439 pp.

GRAVES, Robert y Raphael Patai. *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 393 pp.

GRESHAM CHAPMAN, John. *La construcción del ferrocarril mexicano. (1837-1880)*, México, SEP, 1975, Colección Sep-Setentas 209, 197 pp.

GUTIÉRREZ HACES, Juana. "Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros" en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 159-179.

GUTIÉRREZ MOYANO, Beatriz. "¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, pp. 19-22.

_____ "De fotografía y algunas improvisaciones" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 15, 1977, pp. 21-23.

GUZMÁN ÁVILA, José Napoleón. *Michoacán y la inversión extranjera 1880-1911*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1982, 230 pp.

HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*, México, Editorial Siglo XXI, 1974, 231 pp.

HAMILTON, Ellis Cuthbert. *Railway Art*, New York, Graphic Society, 1909, 141 pp.

HANCOCK DE SANDOVAL, Judith. "Cien años de fotografía en México" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, pp. 1-X.

HEIMPEL INVESTMENT COMPANY, *La Industria minera en sus diferentes fases*, Chihuahua, Heimpel Investment Co., 1940, 54 pp.

HERMOSILLO ADAMS Francisco G. "Estructura y movimientos sociales" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 465-498.

HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús. *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*, México, Hersa, 1989, 167 pp.

_____ "El origen de la fotografía en México" en *Diálogos*, vol. 16, núm.1, 1980, pp. 47-50.

HERRERA CANALES, Inés. "La circulación, comercio y transporte en México entre los años 1880-1910" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 437-464.

HERZOG, Jesús Silva. "La concentración de la tierra", *México en el siglo XX, 1900-1913*, Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, tomo I, pp. 119-125.

HOLDEN, Robert. *México and the Survey of Public Lands. The Management of Modernization. 1876-1911*, Illinois, Northern Illinois University Press, 1994, 235 pp.

HOLL, Frank.. "El viaje mexicano de Alejandro de Humboldt" en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 51-61.

HUAYHUACA, José Carlos. *Martin Chambi: fotógrafo*, Perú, IFEA, Banco de Lima, Industrial Gráfica, 1994, 164 pp.

ITURRIAGA DE LA FUENTE, José. *Anedotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, T. 1, pp. 183-188.

IVINS, W. M. Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 233 pp.

JÁUREGUI, Jesús. "Lumholtz en México. De explorador a antropólogo", en Jorge López Vela (ed.), *Carl Lumholtz: Montañas, duendes, adivinos...*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1996, pp. 9-15.

JÁUREGUI DE CERVANTES, Aurora. *Evolución de la cooperativa minera de Santa Fe, en Guanajuato y la gestión del Ing. Alfredo Terrazas Vega (1947- 1972)*, México, Universidad de Guanajuato, 1985, 177 pp.

JIMÉNEZ, Blanca y Samuel Villela. *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, 204 pp.

JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe. "La Europa aventurera", en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 39-47.

_____ Videos Conaculta, Televisa, México, Serie *El alma de México*, núm. 8, 2000.

KAERGER, Karl. "El centro" en Friederich Katz (comp.), *La servidumbre en México en la era porfiriana*, México, Ediciones Era, 1998, pp.

KATZ, Friederich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, México, Ediciones Era, 1998, 117 pp.

KEENE, Martín. *Práctica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Ediciones Paidós América, 1995, 242 pp.

KENNETH TURNER, John. *México Bárbaro*, México. Editorial Porrúa, 2000; 285 pp.

KORIMAN, Michel y Maurice Ronai. "Las ideologías del territorio" en Francois Chatelet (coord.), *Historia de las ideas. Saber y poder (del siglo XVIII al XX)*, tomo III, México, Premia Editora de Libros, 1980, pp. 189-214.

KOSSOY, Boris. "Los tiempos de la fotografía" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm.13, 2001, pp. 41-45.

KRAUSS, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces" en Richard Bolton, (ed.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1989, pp. 287-302.

KRAUZE, Enrique. *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Biografías del poder, 1987, 157 pp.

_____ *Siglo de caudillos, Biografía política de México (1810-1910)*, México, Tusquets Editores, 1994, 349 pp.

_____ y Fausto Zerón-Medina. *Porfirio*, México, Editorial Clío, 1993, 6 tomos.

LARA KLAHR, Flora. "Agustín Víctor Casasola. Fotógrafo, coleccionista y editor" en *Jefes, Héroes y Caudillos. Archivo Casasola*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Río de Luz, 1986, 109 pp.

_____ y Marco Antonio Hernández. "Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual", en Benjamín Araujo (ed.), *El poder de la imagen y la imagen del poder*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, pp. 9-19.

LAWLOR, Laurie. *Shadow Catcher. The Life and Work of Edward S. Curtis*, New York, Walker and Co., 1994, 132 pp.

LEAL, Juan Felipe. "El Estado y el bloque en el poder en México: 1867-1914" en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, núm. 4, vol. XXIII, abril-junio 1974, pp. 700-722.

LECLERC, Gerard. *Antropología y colonialismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Serie Comunicación, 1973, 274 pp.

LEIGHTON, George. "Historia fotográfica de la revolución mexicana" en Anita Brenner, *La revolución en blanco y negro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp.287-291.

LEJEUNE, Louis. *Tierras mexicanas*, México, Conaculta, 1995, 257 pp.

LEÓN PORTILLA, Miguel. "Prólogo" en *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán: Frederic de Waldeck*, México, Condumex, 1997, pp. 11-31.

LÉPEZ VELA, Jorge (ed.), *Carl Lumboltz: Montañas, duendes, adivinos...*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1996, 144 p.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÓPEZ-PORTILLO Y ROJAS, José. "La raza indígena" en *Revista Positiva*, Tipografía Económica, tomo VI, núm. 68, 23 de abril de 1906, pp. 25-32; 121-126; 170-175 y núm. 70, 18 de junio de 1906, pp. 252-255; 362-372.

LEWIS, Reina. *Gandering Orientalism. Race, Feminity and Representation*, London and New York, Published by Routledge, 1996, 267 pp.

LIMANTOUR, Ives. "Discurso Pronunciado en la ceremonia de clausura del Colegio Científico", en *Revista Positiva*, Ediciones de Agustín Aragón, 1901, pp. 54-63.

LINDQUIST-COCK, Elizabeth. *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839-1880*, Tesis Doctoral en Historia del Arte, New York, Garland Publishing, Inc., 1977, 205 pp.

LIST ARZUBIDE, Germán. *Apuntes históricos sobre la minería en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1970, 42 pp.

LYMAN, Christopher. *The Vanishing Race and Other Illusion: Photographs of Indians by Edward Curtis*, New York, Pantheon Books, 1982, 158 pp.

LÓPEZ MUDEJAR, Publio. *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunewerg, 1989, 246 pp.

LUMHOLTZ, Karl. *El México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la tierra caliente de Tepic y Jalisco y entre los Tarascos de Michoacán*, México, Instituto Nacional Indigenista, Edición Facsimilar, 1981, 2 tomos.

MACDONALD, Gus. *Camera. Victorian Eyewitness. A history of Photography: 1826-1913*, New York, Viking Press, 1979, 192 pp.

MADDOX, Kenneth. "The railroad in the Eastern Landscape: 1850-1900" en Leo Marx (coord.), *The Railroad in the American Landscape: 1850-1950*, Wellesley, Massachusetts, The Wellesley College Museum, 1981, pp. 17- 36.

MAWAAD, David (ed.), *Veracruz: Imágenes de su historia*, México, Archivo General del Estado de Veracruz, Edición y Producciones La Galera, 1992, 8 volúmenes.

MAIRET, Gérard. "La ideología de occidente: significación de un mito" en Francois Chatelet (coord.), *Historia de las ideologías. De la iglesia al estado (del siglo IX al XVII)*, tomo I México, Premia Editora de Libros, 1980, , pp. 11-24.

_____. "Pueblo y nación" en Francois Chatelet (coord.), *Historia de las ideologías. Saber y poder (Del siglo XVIII al XX)*, tomo III, México, Premia Editora de Libros, 1980, pp. 43-63.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MANSFIELD, Edward. *Life of General Winfield Scott*, New York, Barnes and Co., 1846, pp. 15-48.

MARTÍNEZ, José Luis. "México en busca de su expresión" en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 707-754.

MARX, Leo. "The Railroad in the American Landscape" en Leo Marx (coord.), *The Railroad in the American Landscape: 1850-1950*, Wellesley, Massachusetts, The Wellesley College Museum, 1981, pp. 12-16.

MASSÉ, Patricia. *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. La compañía Cruces y Campa*, México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1993, 204 pp.

_____. "Inmóvil e insumisa realidad" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 1, núm.1, 1997, pp. 23-27.

_____. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, 136 pp.

MATABUENA, Teresa. *Algunos usos y conceptos de la fotografía en el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, 166 pp.

MAUTZ, Carl. *Checklist of Western Photographers. A Reference Workbook*, Mendocino, California, Printed by Black Bear, 1975, 105 pp.

_____. *Biographies of Western Photographers. A Reference Guide to Photographers Working in the 19th Century American West*, Nevada City, California, Carl Mautz Publishing, 1977, 601 pp.

MC BRIDE MC CATCHEN, George. *The Land System of Mexico*, New York, American Geographical Society, 1923, 204 pp.

MCELROY, Keith. "Fotógrafos extranjeros antes de la revolución" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, pp. 7-9.

_____. *The History of Photography in Peru*, Tesis de Doctorado, microfilmado.

MEGGS, B. Philip. *Historia del diseño gráfico*, México, Editorial Trillas, 1991, pp. 175-245.

MERCADO, Aristeo. *Memoria sobre la Administración Pública del Estado de Michoacán de Ocampo*, México, Litografía de la Escuela Militar de Morelia, 1898, 389 pp.

MEMORIAS DEL ESTADO DE OAXACA, México, Imprenta de la Secretaría de Comercio, 1902, s/n págs.

MEYER, Eugenia. "Introducción" en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen Histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fonapas, 1978, pp. 7-9.

_____ "¿Qué nos dicen los niños? Una primera mirada fotográfica a la infancia durante la Revolución" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 1, núm.1, 1997, pp. 29-36.

_____ *Conciencia histórica norteamericana sobre la revolución de 1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, 234 pp.

MEYER COSÍO, Francisco Javier. *La minería en Guanajuato. (1892-1913). Denuncias, minas, empresas*, México, El Colegio de Michoacán, Universidad de Guanajuato, 1998, 255 pp.

_____ *Tradición y progreso. La reforma agraria en Acámbaro, Guanajuato. (1915-1941)*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1993, 203 pp.

MEYER, Pedro. "Presentación", en Pedro Meyer (coord.), *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978, pp. 9-16.

MIER, Raymundo. "La fotografía antropológica: ubicuidad e imposibilidad de la mirada" en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto, Nueva Época 1998, pp. 53-75.

MILLER, George and Dorothy. *Picture postcards in the United States (1893-1918)*, New York, Clarkson N. Potter, Inc. Publisher, 1976, p. 275.

MILGRAM, Stanley. "La máquina congeladora de imágenes" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 25, 1980, pp. 19-28.

MOLINA, Enríquez Andrés. *Los grandes problemas nacionales*, México, Ediciones Era, 1997, 523 pp.

MOLINA, Juan Antonio. "La identidad es un vacilón" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm. 13, 1997, pp. 108-112.

MORENO, Roberto. "Régimen del trabajo en la minería del siglo XVIII" en *Minería Mexicana*, México, Comisión de Fomento Minero, 1984, 213-217 pp.

TEXTO CON
FALLA DE ORIGEN

MORENO SÁNCHEZ, Manuel. "Una teoría del paisaje mexicano" en *Artes de México*, núm. 11, Distribuidora de Libros y Publicaciones, 1956, pp. 21-25.

MONROY, Rebeca. "Elementos para la crítica fotográfica", en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, vol. 4, núm.15/16, primavera 1993, pp. 41-46.

_____. "La fotografía de ayer y hoy", en *México en el tiempo*, INAH, núm. 31, julio-agosto, 1999, pp. 18- 23.

_____. *Fotografía de prensa en México: un acercamiento de la obra de Enrique Díaz Delgado y García*, México, UNAM, Tesis Doctoral en Historia del Arte, 1997, 615 pp.

MONSIVÁIS, Carlos. "Continuidad de las imágenes" (Notas a partir del Archivo Casasola) en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, pp. 13-15.

_____. "Quietecito, por favor" en *Foto Estudio Jiménez: Sotero Constantino*, México, Ediciones Era, 1983, pp. 7-16.

_____. "Retratos de familia sin nostalgia" en Carlos Martínez Assad (coord.), *Signos de identidad*, México, UNAM, 1982, pp. 98-103.

MONTELLANO, Francisco. *C. B. Waite. Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Conaculta, Grijalbo, 1994, 221 pp.

_____. *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, Conaculta, 1998, 64 pp.

_____. "Editores de ingenio y audacia" en *Artes de México*, núm. 46, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, pp. 24-29.

_____. *C.B. Waite. Profesión fotógrafo*, México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Historia, 1989, 99 pp.

MORALES, Alfonso. "Luces y sombras del centenario I. La tumba en el Boulevard" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm.12, 1997, pp. 66-72.

_____. "Luces y sombras del centenario II: La barda de Basalto" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm.12, 1997, pp. 73-88.

MOYSSÉN, Xavier. "Pintura popular y costumbrista" en *Artes de México*, núm. 61, Reproducciones Fotomecánicas, 1965, pp. 11-26.

_____ "Un pintor suizo en México" en Mario de la Torre (ed.), *Hegi. Johan Salomon La vida en la ciudad de México (1849-1858)*, México, Bancreser, 1989, p. 27-30.

MRAZ, John. "Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana" en *Lecturas históricas de Puebla*, núm. 57, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Comisión V Centenario, 1991, pp. 5- 23.

_____ "La fotografía histórica: particularidad y nostalgia" en *Nexos*, julio de 1985, pp. 37-49.

_____ "Más allá de la decoración: Hacia una historia gráfica de las mujeres en México" en *Política y Cultura*, núm. 1, otoño 1992, pp. 155-167.

_____ *Ensayos sobre historia gráfica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996, 39 pp.

_____ "Algunas inquietudes en torno a la antropología visual" en *Antropológicas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, núm. 5, Nueva Época, 1993, pp. 46- 51.

_____ "Querían fotos" (en torno a la antropología visual) en *Ojarasca*, núm. 12, septiembre de 1992, pp. 27-30.

_____ "Una historiografía crítica de la historia gráfica" en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-ago., Nueva Época, 1998, pp. 77-92.

_____ *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, 1999, 233 pp.

_____ "Photographing Mexico" en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, University of California Press, vol. núm. 17 (1), 2001, pp. 193-211.

_____ "Envisioning Mexico: Photography and National Identity" en *Working Paper Series*, Duke, University of North Carolina, Program in Latin American Studies, Working Paper, núm. 32, s/f, 39 pp.

_____ "Sebatiao Salgado: Ways of Seeing Latin America" en *Third Text*, Kala Press, 2002, vol. 16, Issue 1, pp 15-30.

MURIÁ, José Ma. y Angelina Peregrina. *Viajeros anglosajones por Jalisco, Siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, 375 pp.

NAGGAR, Carole y Fred Ritchin. *México. Visto por ojos extranjeros. 1850-1990*, New York, Norton Company, 1993, 320 pp.

NAEF, Weston. *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, New York, Albright Gallery, The Metropolitan Museum of Art, 1975, 258 pp.

NAVA OTEO, Guadalupe. "La minería bajo el porfiriato" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX. (1821- 1910), Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 339-379.

NEGRETE, Claudia. "Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 3, núm. 7, 1999, pp. 7-13.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 349 pp.

OAKLAND ENQUIRER. (cd.). *Describing and Illustrating Oakland and Surroundings*, Special Edition, Edited by Assemblyman Moffit, Oakland, California, enero de 1888, s/n págs.

OBER, Frederic. *Travels in Mexico and life among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat, 1884, 672 pp.

OBREGÓN GONZÁLEZ, Joaquín. *Memoria sobre la Administración Pública del Estado de Guanajuato*, México, Imprenta y Litografía de la Escuela IM "Porfirio Díaz", 1895, 264 pp.

OCHOA SANDY, Gerardo. "Historia de un archivo" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm. 13, 1997, pp. 10-15.

OCHOA SERRANO, Álvaro. *Repertorio Michoacano; 1889-1926*, México, El Colegio de Michoacán, 1995, 384 pp.

OLES, James. *South of the Border. Mexico in the American Imagination. 1914-1947*, Washington and London, Smithsonian Institute Press, 1993, 296 pp.

ORDENANAZAS DE MINERÍA y Colección de las órdenes y decretos de esta materia, México, Librería de J. Rosa, Bouret y Cía., 1846, 273 pp.

ORIVE, María Cristina. "Fotografía en América Latina: ¿lucha, realidad o evasión?" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1976, pp. 2-8.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ORTIZ GAITÁN, Julieta. "Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfiritismo a la posrevolución" en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre, 1998, pp. 411-435.

_____ *La imagen publicitaria en la prensa ilustrada (1894-1939)*, México, UNAM, Tesis Doctoral en Historia del Arte, 2000, 323 pp.

ORTIZ HERNÁN, Sergio. *Los Ferrocarriles de México. Una visión social y económica*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987, T. I, 303 pp.

ORTIZ MONASTERIO, José. "Los primos del norte" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm. 13, 1997, pp. 64-71.

PACHECO, Cristina. *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 631 pp.

PALMQUIST, Peter. *Photographers. A Source Book for Historical Research*, Nevada, California, Carl Mautz Publishing, 2000, 154 pp.

PANKHURST, Richard. "The Political Image: The Impact of the Camera in an Ancient Independent African State" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 234- 241.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*, México, Alianza Forma, 1993, 386 pp.

PENHOS, Martha. "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios", en *El arte entre lo público y lo privado*, Sextas Jornadas de Teoría del Arte, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 79-89.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. "El México de charros y chinas poblanas" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm. 13, 1993, pp. 42-47.

_____ *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Mexico, CIESAS, SEP, 1994, 217 pp.

_____ "Fotografía e Historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México" en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto, Nueva Época, 1998, pp. 9-29.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PÉREZ SALAS Ma. Esther. "Genealogías de los Mexicanos pintados por sí mismos" en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XLVIII, núm. 2, octubre-noviembre, 1998, pp. 167-207.

_____ *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México, UNAM, 1998, 378 pp.

PETERSON, Linda. "From Commerce to History: Robert Runyon's Postcards" en *Southwestern Historical Quarterly*, Texas Historical Association, octubre 1998, vol. CII, núm. 2, pp. 208-222.

PHILLIPS, John. *México ilustrado*, México, Condumex, Reproducción Facsimilar, 1994, s/n págs.

PHILLIPPS, D (ed.), *Galesburg Area Centennial 1869-1969*, Galesburg, Michigan, D. Phillips Publisher, Kal-Gale Printing Co., 1969, 86 pp.

PINEDA FRANCO Adela y Leticia M. Brauchli. *Hacia el paisaje del Mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX y XX*, México, Editorial Aldus, 2001, 250 pp.

PINNEY, Christopher. "The Parallel Histories of Anthropology and Photography" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 74-96.

PLETCHER, David. *Rails, Mines and Progress. Seven American Promoters in Mexico. 1867-1911*, New York, Kennikat Press, Port Washington, 1958, 321 pp.

POBLETT Miranda, Martha (comp.), *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*, México, UNAM, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, tomo VII 1874-1896; tomo VIII 1896-1925, 383 pp.

PRIEGO RAMÍREZ, Patricia y José Antonio Rodríguez. *La manera en que fuimos. Fotografía y Sociedad de Querétaro: 1840-1930*, México, Dirección del Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989, 199 pp.

PRIETO, Guillermo. *Obras completas, Cuadro de costumbres 1 y 2*, México, Conaculta, 1993, tomos II y III.

PRINS, Gwyn. "The Battle for Control of the Camera in Late-nineteenth-century Western Zambia" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 218-224.

PONIATOWSKA, Elena. *Timísima*, México, Ediciones Era, 1992, 663 pp.

PONIATOWSKA, Elena y Claudia Canales. *Romualdo García. Retratos*, Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo de la Alhóndiga de Granaditas, Archivo Romualdo García, 1990, 71 pp.

RAGON, Michel. "Revolución industrial y arquitectura" en *Historia del Arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1979, pp. 115-134.

RAMÍREZ, Fausto. "La visión europea de la América tropical: los artistas viajeros" en *Historia del arte Mexicano*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1986, pp. 1367-1391.

_____. "El arte del siglo XIX" en *Historia del arte mexicano*, México, SEP/Salvat, 1986, tomo 9, pp. 1214-1231.

_____. "De la trayectoria artística de José María Velasco" en *Homenaje Nacional a José María Velasco*, México, Museo Nacional de Arte, INBA/Conaculta, vol. 1, 1993, pp. 25-34.

_____. "Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro" en *Casimiro Castro y su taller*, México, Fomento Banamex, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, pp. 89-131.

_____. "Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco" en *José María Velasco, Homenaje*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, pp. 15-84.

REED John. *México Insurgente*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1994, 301 pp.

RENDÓN GARCINI, Ricardo. *La vida cotidiana en las haciendas de México*, México, Accival, Fomento Cultural Banamex, 1988, 304 pp.

RIGUZZI, Paolo. "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato" en *Historias*, núm. 20, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, pp. 137-157.

RIONDA ARREGUÍN, Isauro. "La Erte" en *Haciendas de Guanajuato*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1985, pp. 28-33.

RÍOS ZERTUCHE DÍEZ, Ma. Fernanda. *Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la Ciudad de México (1839- 1870)*, México, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1985, 113 pp.

RIPERT Aline y Claude Frère. *La carta Postale. Son historie, sa fonction sociale*, Press Universitaires de Lyon, Editions du CNRS, 1983, 194 pp.

RIVA PALACIO, Vicente. *Memoria presentada al Congreso de la Unión del Secretario de Estado de Fomento, Colonización, Industria y Comercio*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1877, 558 pp.

RIVERA CAMBAS, Manuel. *México Pintoresco, artístico y monumental*, México, Ediciones del Valle de México, 1974; 3 tomos, "México en el siglo XIX", tomo 1, pp. XXXIII-XXXV; "La fuente de Salto del agua", tomo 2, "Zitácuaro", tomo 3, pp. 532-542; "El gran teatro nacional", tomo 1, pp. 471-506.

ROBINSON S. Scott. "Dilemas de la antropología visual" en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, vol. 5, núm. 13, mayo-ago., 1998, pp. 93-104.

RODRÍGUEZ, Georgina. "Niños desnudos en el porfiriato" en *Luna Córnea*, Conaculta, núm. 9, 1996, pp. 45-50.

_____ *Niños trabajadores mexicanos, 1865-1925*, México, Unicef, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, 94 pp.

RODRÍGUEZ, José Antonio. "El fondo Casasola: difusión y memoria" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 1, núm. 1, 1997, pp. 3-8.

_____ "Motivos de viaje" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 2, núm. 2, 2000, pp. 4-5.

_____ "Vamos a México" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 2, núm. 2, 2000, pp. 32-38.

_____ "Fotógrafos viajeros, camino abierto" en *Artes de México*, núm. 3, México, Reproducciones Fotomecánicas, 1996, pp. 56-66.

ROEDER, Ralph. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, tomos I y II.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. "Los descubridores del paisaje mexicano" en *Artes de México*, núm. 28, año VII, Talleres Gráficos de Editorial Helio, 1959, pp. 3-7.

ROSALES, Sofía. *El ferrocarril en el arte mexicano*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, Museo Nacional de los Ferrocarriles, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, (Catálogo de la exposición), 1998, 107 pp.

ROSENZWEIG, Fernando. "El desarrollo económico de México 1877 a 1911" en *El Trimestre Económico*, núm. 32, julio-septiembre, México, Gráfica Panamericana, 1965, pp. 405-454.

ROSS, Stanley. "La dependencia del capital extranjero" en *México en el siglo XX, 1900-1913*, Antología de Lecturas Universitarias, México, UNAM, núm. 22, 1990, pp. 101-105.

_____ "El historiador y el periodismo mexicano" en *Historia Mexicana 55*, Gráfica Panamericana, vol. XIV, enero-mayo, núm. 3, 1965, pp. 347-381.

ROW, Jeremy. "Dating Early Photographs by Format and Mount Information", en Carl Mautz (ed.), *Biographies of Western Photographers. A Reference Guide to Photographers Working in the 19th Century American West*, Nevada City, California, Carl Mautz Publishing, 1977, pp. 25-26.

RUDISILL, Richard. *Photographers of the New Mexico Territory (1854-1912)*, Santa Fe, New Mexico, Museum of New Mexico, 1973, 74 pp.

RUIZ, Eduardo. *Michoacán. Paisajes, tradiciones y leyendas*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1900, 323 pp.

RYDELL W. Robert. "Souvenirs of Imperialism. World's Fair Postcards" en Christraud M Geary y Virginia-Lee Webb (ed.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington, The Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 47-63.

SABORIT, Antonio. "El México de Rugendas" en *Artes de México*, núm. 31, Reproducciones Fotomecánicas, 1996, pp. 40-47.

SAID, Edward. *Orientalism*, New York, Vintage Books Editions, 1979, 394 pp.

SÁNCHEZ FLORES, Ricardo. "La minería y el trabajo en las minas visto por algunos viajeros del siglo XIX" en *Minería Mexicana*, México, Comisión de Fomento Minero, 1984, pp. 267-299.

SAN JUAN VICTORIA, Carlos y Salvador Velázquez Ramírez. "El estado y las políticas económicas en el porfiriato" en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX. (1821- 1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, pp. 277-313.

SARTORIUS, Carl. *México, el paisaje y los grupos populares*, México, Condumex, 1991, 212 pp.

_____ *México y los mexicanos*, México, Condumex, 1991, 71 pp.

SCHARF, Adam. *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Forma, 1994; 419 pp.

SCHERER, Joanna. "The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Yale University Press, London, 1992, pp. 32-41.

SCHNEIDER, M. David. *Agrarian Revolt in a Mexican Village*, New Jersey, Prentice Hall, 1970, 158 pp.

SCHÖTILE, Hugo. *Diccionario de la fotografía. Técnica, arte, diseño*, Barcelona, Hermann Blume, 1982, 357 pp.

SCHROEDER, Osw. *Mexiko. Eine Reise Durch Das Land der Azteken*, Leipzig, Wanderea-Verlag, Lichtdruck Von Siegel Co. 1905, 199 pp.

SCIMÉ, Guliana. "La fotografía latinoamericana en busca de sí misma: entre tradición y el futuro" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 19, 1978, pp. 15-17.

SECRETARÍA DE FOMENTO, COLONIZACIÓN E INDUSTRIA; Dirección General de Estadística de la República Mexicana; México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1901, 578 pp.

SEGALEN, Víctor. *Ensayo sobre exotismo*, México, Fondo de Cultura Económico, 1989, 147 pp.

SEKULA, Allan "Reading an Archive", en Brian Wallis (ed.), *Blasted Allegories: Anthropology of Witting by Contemporary Artist*, New York, The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1987, pp. 114-127.

_____ "The Body and the Archive" en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1989, pp. 343-389.

SESTO, Julio. *A través de América. El México de Porfirio Díaz*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1908, 261 pp.

SIERRA CASTILLO, Dora. "El indio en el Museo Nacional" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, núm. 12, mayo-agosto, 2001, pp. 17-21.

SOLARI, Elaine-Maryse "A way of life: Prostitution in West Oakland" en Suzanne Stewart y Mary Practzallis (ed.), *Sights and Sounds. Essays in celebration of West Oakland*, Berkeley, Department of Transportation, University of California, 1997, pp. 277-294.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Argentina, Editorial Sudamericana, 1977, 217 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SOUGEZ- Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1988, 479 pp.

STAFF, Frank. *The Picture Postcards and its Origin*, London, Lutterwoorth Press, 1966, 99 pp.

STARR, Frederick. *En el México indio*, México, Conaculta, 1995, 366 pp.

_____. *In Indian Mexico. A Narrative of Travel and Labor*, Chicago, Forbes and Co., 1908, 425 pp.

STELTZER, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 264 pp.

STREET, Brian. British Popular Anthropology: Exhibiting and photographing the other" en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860- 1920*, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 122-131.

SUMMERFIELD, Arthur. *U.S. Mail. The Story of the United States Service*, New York, Holt Reinhardt and Wiston, Ltda., 1960, 125-166 pp.

TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. Del periodismo gráfico a la fotografía artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 294 pp.

TEIXIDOR, Felipe. *Viajeros Mexicanos en el siglo XIX y XX*, México, Editorial Porrúa, 1882, 297 pp.

TERRY, Philip. *Terry's Guide to Mexico, The New Standard Guidebook to the Mexican Republic*, Boston, New York, Houghton Mifflin Co., 1923, 595 pp.

THE MEXICAN YEAR BOOK, Londres, Mc quordale y Cía., Ltda, 1908, 1034 pp.

THE MEXICAN CENTRAL RAILWAY (ed.), *Facts and Figures about Mexico and her Great Railway: The Mexican Central*, México, Bureau of Information of the Mexican Central Railway Co, Limited, 1897, 61 pp.

THOMPSON, Lanny. "La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la Ciudad de México, 1900-1950" en *Historias*, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 29, octubre 1992, pp. 107-120.

TIBOL, Raquel. *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, 318 pp.

TRIS CON
FALLA DE ORIGEN

_____ "Actividad conceptual antes del conceptualismo" en *Alquimia*, Órgano del Sistema Nacional de Fototecas, año 1, núm. 2, 1998, pp. 33-34.

TOOMEY FROST, Susan. "El México pintoresco de Brehme" en *Artes de México*, núm. 46, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, pp. 16-23.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Apuntes y fotografía de México en el Siglo XIX*, México, Celanese Mexicana, Offset Setenta, 1981, 49 pp.

TURNER, Jane (ed.), *Dictionary of Art*, Ohio, Macmillan Publishers Limited, 1996, Grover's Dictionary Inc, New York, vol. 1, pp. 170- 183; vol. 2, 505-508.

VANDERWOOD, Paul. "Imágenes desde la frontera" en *Artes de México* núm. 46, Reproducciones Fotomecánicas, 1999, pp. 32-39.

_____ y Frank Samponaro. *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera México-Estados Unidos. 1910-1917*, México, Conaculta, Grijalbo, 1993, 302 pp.

VÉLEZ STOREY, Jaime y Rebeca González Rudo (coord.), *El ojo de vidrio. Cien años de la fotografía del México Indio*, México, Fondo de la Plástica Mexicana, 1993, 191 pp.

VERA, Heladio. "La fotografía del ferrocarril en México" en Emma Yanès Rizo, *Los días del vapor*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, pp. 221-230.

VERDUGO, René. "Fotografía y fotógrafos en México durante los siglos XIX y XX", en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fonapas, 1978, pp. 35-38.

VILLARREAL, Rogelio (ed.), *Aspectos de la fotografía en México*, México, Federación Mexicana de Editores, 1981, 118 pp.

VILLELA, Samuel. "La recuperación del pasado en imágenes" en *Arqueología Mexicana*, abril-mayo 1994, vol. II, núm. 7, pp. 74-79.

_____ "La antropología visual y la antropología mexicana" en *Revista del Instituto de investigaciones Antropológicas*, UNAM, núm. 5, Nueva Época, 1993, pp. 14-25.

_____ "Fotografía y antropología" en *Boletín oficial del INAH*, núm. 36, octubre-diciembre, 1991, pp. 24-30.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

_____ "Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana" en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto, Nueva Época, 1998, pp. 105-122.

VON WOBESER, Gisela. "La pintura paisajista como testimonio de las haciendas en el siglo XIX" en *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, IIE, 1989, pp. 181-201.

WALTON, Bean. *California. An Interpretative History*, New York, Mc Grawhill, 1973, 89-195 pp.

WARBURTON, Nigel "Varieties of Photographic Representation. Documentary, Pictorial and Quasi-documentary" en *History of Photography*, vol. 5, núm. 3, Taylor and Francis, 1991, pp. 203-210.

WESTHEIM, Paul. *Pensamiento artístico y creación. Ayer y hoy*, México, Siglo XXI Editores, 1997, 268 pp.

WEST, Robert. *The Mining Community in Northern New Spain. The Parral Mining District*, Berkeley, University of California Press, 1949, 169 pp.

WHETTEN, L. Nathan. *Rural Mexico*, Chicago, The University of Chicago Press, 1948, 671 pp.

WOOD, Jane. *The Collector's guide to Post-cards*, Gas City, Indiana, L.W. Promotions, 1984, 175 pp.

WOODY, Howard. "International Postcards. Their History, Production and Distribution" en Christraud M Geary y Virginia-Lee Webb (ed.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington, The Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 13-46.

WRIGHT, Marcus J. *General Scott by General Marcus J. Wright*, New York, D. Appleton and Company, 1984, 49-71 pp.

YANES RIZO, Emma. *Los días del vapor*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, 225 pp.

ZABLODOSKY, Gina. "¿Ha existido la fotografía artística mexicana?" en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, núm. 1, 1973, pp. 37-41.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN