

Vamos a México

José Antonio Rodríguez

Una particular historia, detrás de la historia aparente de la fotografía en México, se va a dar a lo largo de décadas. Una historia un tanto no dicha en sus motivaciones, pero no por ello alejada de la extrañeza y de lo terrible. Un quehacer que parte de un imaginario que es desarrollado, construido meticolosamente, hasta provocar una apropiación natural. Un imaginario que en mucho va a edificar las visiones preestablecidas sobre toda una nación. Una visión moldeada a imagen y deseo de quien tuvo el poder unilateral de poseer una cámara. Una visión extraña, fascinada y fascinante, para exportar y consumir al Otro.

Ya se sabe que, hasta principios del siglo XIX, la pintura, el dibujo y el grabado habían dado cuenta de la escena territorial y humana de México. Aunque muchas de las veces poco apegada a la realidad. Porque, como escribirá Daniel Schávelzon, “... desde principios del siglo XVI comenzó a construirse —y no casualmente— una visión de América que iba más allá de América misma. La literatura, la poesía a veces épica, la mitología de monstruos y canibales, construyeron *otra* América, mezcla de irrealidad y realidad... Es decir, lo que se pintaba o escribía no concordaba muchas veces con lo que existía en América. Y probablemente eran muy pocos los que se preocupaban por esa falta de coincidencia”.¹

Va a ser, entonces, a la fotografía a la cual le toque ofrecer una nueva visión; unos innovadores resultados en imagen que se querían plenos de verdad y exactitud, pero a la larga éstos no eran más que estigmas que nacerían con ella y de los que difícilmente se desprendería. No por nada, lo mismo en el sur que en el norte, los primeros daguerrotipistas que recorrieron el territorio nacional, ofrecerían la misma ilusión: lo perfectamente fidedigno que provenía de la naturaleza.

Y todos lo decían, vinieran de donde vinieran. El daguerrotipista Ricardo Carr, asentado en Mérida en 1847, y quien provenía de Europa, decía ofrecer “sacar retratos con la mayor exactitud [los que] saldrán perfectamente iguales al original”;² mientras que Eduardo Wilder, llegado de los Estados Unidos en 1843, anunciaba a los maravillados habitantes de Durango³ que “la asombrosa exactitud de la semejanza puede sólo concebirse por los que han presenciado sus resultados. Por la belleza y delicadeza de la delineación, y por la fuerza y viveza de expresión [...]”. Para no variar, en *El Liceo Mexicano*, Sebastián Camacho y Zulueta también lo confirmaba, y



Compañía La Rochester, *Galleros en un palenque*, ca. 1905. Sinafo-INAH, núm. de inv. 425562



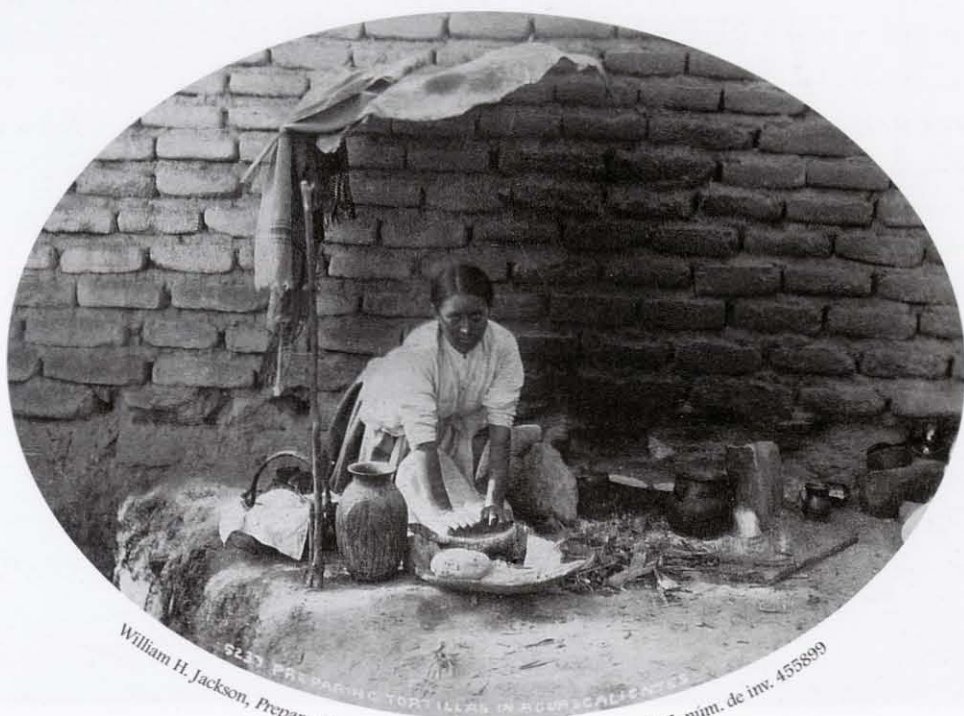
Julio Michaud, editor, *Santa Anita, las chinampas, ca. 1865*. Sinafo-INAH, núm de inv. 426260

escribía que en esas novísimas imágenes había “tal verdad en el dibujo y tal exactitud en todas sus partes... que se reproducen las formas todas de los objetos por pequeños que sean”.⁴ Nadie, como se ve, decía lo contrario, y durante mucho tiempo eso no se cuestionaría.

Estaba construyéndose, entonces, una mentira: todo lo que contuviera la imagen fotográfica era producto fiel de la realidad, y en esto no había discusión. Con sólo echar un vistazo cualquiera lo podía comprobar, porque ahí estaban los vestidos, los rostros, los paisajes bien impresos. Muy lejos se estaba de pensar que en esa imagen, aparentemente inocente, estaban contenidos los deseos, los asombros y las fobias de quien miraba o el cómo miraba. Y si los primeros fotógrafos daguerrotipistas provenían de Europa o los Estados Unidos, desde allá se comenzaría a erigir un México ilusorio; una nación reproducible y exportable ahora por la fotografía; un territorio diferente, lejano, construido (esto es, *seleccionado* en sus imágenes mediante una puesta en cuadro), desde la ideología de quien estaba viajando y viendo con una cámara a este país.

Las condiciones estaban dadas y a esto se le va a unir un hecho recurrente: la representación costumbrista que tanto se había explotado en el dibujo y la

pintura, y que aún lo había sido por las artesanías populares. De la creación y consumo de esto último, dejó testimonio el diplomático norteamericano Brantz Mayer durante su estancia en México, entre 1841 y 1842, precisamente cuando la fotografía comienza a expandirse: “No bien llega a México un extranjero —escribirá Mayer en su libro *México lo que fue y lo que es*—, se ve asediado por una turba de vendedores de figuras de cera, que le ofrecen estatuillas que representan los trajes y oficios del país... trajes, rasgos, actitudes, acciones, todo ha sido captado y expresado al vivo... Quedarías pasmado si vieses al artista que produce estas joyas que en Europa se venderían por un par de doblones cada una... Tengo en mi poder dos de estas figuras... Representan a una india vieja que llorando reprende a su hijo borracho... reproducidas con indecible fidelidad.”⁵ Entonces, si este tipo de escenas podían ser consumibles a buen precio en los mercados europeos, y de allá provenían muchos daguerrotipistas que se aventuraban en tierras lejanas, poco faltará para que éstas comiencen a entrar en la imagen fotográfica. Si en unas simples figurillas se veía *fidelidad* evidentemente mucho más en una imagen que sin discusión presumía de poseerla.



William H. Jackson, Preparando tortillas, Aguascalientes, 1883. Sinafo-INAH, núm. de inv. 4558899

La fascinación y el consumo por los aspectos del Otro se van a volver así los condicionantes para que una cierta visión del cómo es México se vaya construyendo. Pero en esto la fotografía tendrá lo que no tenían las anteriores representaciones gráficas: la posibilidad de la multi-reproducción (cuando se pasa del daguerrotipo a las copias en papel) y su aparente contenido de verdad (por supuesto desde los discursos con que se da a conocer). Aún utilizando al daguerrotipo, como copia única, dentro del ejército norteamericano en 1847 se realizarían unas cuantas imágenes de una “Mexican Lady” y de una “Mexican family” para ser difundidas como retratos típicos de mexicanos.⁶ Aunque ahí ciertamente apenas comenzarían a esbozarse las diferencias, que se van a ir concretando cuando se advierta que se puede recurrir a otras escenas para evidenciar los distinguos. No por nada Josiah Gregg —uno de los pocos daguerrotipistas identificados que llegaron con el ejército norteamericano y a su vez un meticuloso testigo de la escena nacional— copia, por medio del daguerrotipo, una imagen típica: una conocida litografía de Carl Nebel, *Las poblanas*, que había aparecido en el libro de éste *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana* (1836).⁷ Los entrelazamientos de

la escena típica y la foto estaban en puerta. Con el copiado de *Las poblanas*, Gregg estaba buscando plasmar, vía la imagen fotográfica, lo que tanto había descrito en su acucioso libro costumbrista *El comercio en las Illanuras* (1844); y con ello estaba inaugurando los recursos para predeterminar al Otro.

El sujeto social mexicano —desde luego aquel que componía el cuadro social más relegado en un país de zozobra— va a comenzar a ser exaltado desde su precariedad, aunque en esencia desde su indefensión por la mirada dominante; esto es, la mirada que dirigía sus asombros a lo que le era ajeno y la cual también poseía el poder de la representación fotográfica; o sea, el de la elaboración de un imaginario moldeado desde la superioridad para marcar las diferencias. Escribía el mismo Brantz Mayer: “Ennegrecamos a un hombre al sol; dejemos que el pelo se le ponga largo y enmarañado, o que se le llene de sabandijas... coloquemos un sombrero ennegrecido y agujereado y una blusa harapienta, manchada de abominaciones; añadamos ojos feroces, dientes brillantes y aguzados por el hambre, pechos desnudos y bronceados... combinemos todas esas cosas con la imaginación y tendremos la verdadera efigie del lépero mexicano”,⁸ esto para referirse a quien

estaba muy lejos de su condición; por lo tanto, un imaginario que adquirirá fuerza desde la tipificación —la mirada ideológica que clasifica y consume— va a armar el *así es México* desde la posición de diferencia. Los tipos y las costumbres van a generar poderosos sentimientos de extrañeza que naturalmente saltarán a la imagen fotográfica. Marcos Arróniz, el aristócrata poeta veracruzano, le comentaba a su



Désiré Charnay, *Sin título*, 1858-60. Sinafo-INAH, núm. de inv. 426349

posible lector extranjero en su *Manual del viajero en México*: “¿No es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes y que las particularidades más mínimas de sus costumbres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa?”⁹ Entonces, imaginación, curiosidad, superioridad, se volverán los impulsos para la representación fotográfica de esos seres extraños, ajenos, que serán elaborados y consumidos por la mirada dominante, ávida de constatar y reafirmar sus diferencias. Así, lo producido por esta mirada se va a convertir en un testimonio que se quería verdadero; una verdad engañosa sólo delineada y constataada por la endeble verdad de la fotografía y de quien la producía. La necesidad de elaborar a ese otro México, desde la clasificación que separaba lo extraño, permanecía; sólo faltaba que el fotógrafo hiciera su arribo por estas tierras. Y no va a ser casual que viajeros como Julio Michaud, Désiré Charnay o François Aubert, provenientes de Francia —y apoyados ahora en la reproducción masiva de las copias en papel—, sean quienes elaboren las adecuadas tipificaciones para ser consumidas en Europa. Charnay, cuando anuncia la edición de su *Álbum Fotográfico Mexicano* en abril de

1858, señala que éste buscaba ofrecer “a los extranjeros y los artistas, una colección de los monumentos más curiosos de México”; un álbum que según él mismo había sido “encargado por S.M. el emperador de los franceses de juntar para el Museo de Louvre”.¹⁰ Aubert, el fotógrafo favorito de la corte de Maximiliano, hacia 1865, realizaría una serie de puestas en escena en donde erige a los tipos populares me-

xicanos como iconos exportables, desde un escenario irreal (el estudio del fotógrafo): los lleva a su taller, los coloca en pose con sus objetos, les moldea su *esencia* y su *presencia*, para que el consumidor europeo se maraville cómodamente sentado en su biblioteca. Aubert les lleva hasta su casa un mundo lejano y exótico sin necesidad de fatigas; sin necesidad de enfrentar los calores y las insalubridades de selvas y ciudades. Una experiencia aséptica es lo que todos ellos ofrecen.

Pero, ahora, curiosamente, el éxito sobre el Otro va a traer como consecuencia una apropiación que irá formando una identidad. Para enero de 1869 el editor Miguel R. Hernández anunciaba, en *El Siglo XIX*, poner a la venta otro *Álbum Fotográfico Mexicano*, una colección de fotografías “de trajes, costumbres, edificios y lugares célebres de interés histórico en el que se transmite a nuestros hijos la imagen exacta en lo posible del México histórico y del actual”.¹¹ Una apropiación para la identidad que, poco a poco, va a comenzar a adquirir fuerza. Por eso ya no será sorpresa que después los conocidos fotógrafos Cruces y Campa realicen una extensa serie de “tipos mexicanos en sus oficios” con la cual van a adquirir reconocimiento, porque ya existe un cierto público consumidor de esas imágenes.

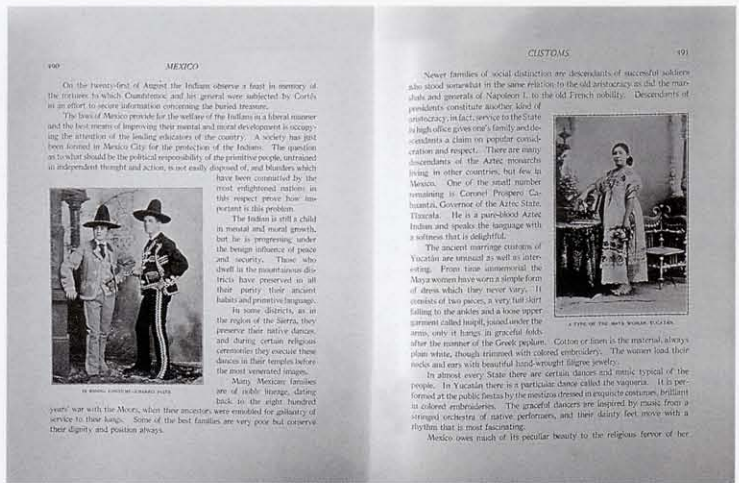
Al surgimiento de esta tipificación, tradicionalmente se le han aplicado dos lecturas: una, la que hace

referencia al impulso liberal para la creación de una identidad nacional, en plena República Restaurada; y otra como moda europea la cual se encuentra sectorizando al resto del mundo ajeno a la culta y civilizada Europa. Ambas circunstancias en México, desde luego, se imbrican. Pero el segundo razonamiento es el que aquí nos interesa. Porque no va a ser casual que sean fotógrafos norteamericanos y europeos los que, en principio, sean

los mayores promotores de este acto de puesta en escena; y que en Europa y los Estados Unidos se dé su mayor consumo y difusión. Aunque una Europa, podríamos decir, sólo francesa; o una capital del mundo, en palabras de Walter Benjamin, que tipificaba a las provincias restantes. Sobre esto Louis Figuier en su libro *Les merveilles de la science* llegó a narrar un viaje de Napoleón III, en 1856, al norte de Europa: “Este viaje —decía— permitió a los naturalistas de la expedición reunir una serie de tipos vivientes de Groenlandia, de Islandia, etcétera. Todos los especímenes obtenidos por monsieur Rousseau, fueron depositados en el Museo de Historia Natural de París, los cuales forman una colección de tipos de individuos vivientes, reunidos en diversas partes del mundo, por medio de los procedimientos fotográficos.”¹²

Por su parte en México se tenía ya un ideal de escena que había surgido a partir de la necesidad de estos fotógrafos viajeros por establecer una diferenciación, en conjunto con la búsqueda de una caracterización; pero esto, como se ve, no estaba siendo más que el ejercicio de un poder dictaminador preestablecido; o, más exactamente, preidealizado.

La exposición de París de 1889 será sintomática en esto. El gobierno porfirista construye ahí un Palacio Azteca y para estar *ad hoc* con la cuestión nacionalista —insertada dentro del cosmopolitismo— el gobierno de Colima envía varias fotografías de indios del estado las que se exhibirán junto a otros tantos tipos populares



Marie Robinson Wright, *Mexico. A History of its Progress and Development in One Hundred Years*, Filadelfia, George Barrie and Sons, 1911

de México. Eso, en fotografía, quería representar la esencia de un país; en una nación que, ya se sabía, sabría consumirlas adecuadamente.¹³

Sólo tres años después el hecho se repetirá en la *Exposición histórico-americana* de Madrid de 1892, en donde un grupo de más de 600 fotografías serán enviadas. Imágenes, evidentemente, de “tipos indígenas proporcionadas por el contingente de los estados de la República”, y con las cuales, “pudiéronse —se decía— estudiar en globo desde las civilizaciones del norte, en las cuales figuraron la tarahumara en Sonora y Chihuahua y la pame en San Luis Potosí, hasta la maya en las apartadas regiones de Chiapas y Yucatán”. Así, la celebración de los 400 años del “descubrimiento de América” buscaba, por medio de la fotografía, “aclarar tantos y tantos puntos oscuros en la historia de nuestras primitivas razas de América”. Desde luego esta visión sobre nuestra diversidad cultural indígena quedó museografiada en el Quinto Salón del pabellón mexicano en donde estaba “comprendido todo aquello que, por su naturaleza, merecía agruparse por separado”.¹⁴

Durante esa última década del siglo XIX las escenas sobre lo que era México no variarían. En 1890, William H. Jackson y T. J. Crockell, uno en Denver, Colorado, y el otro en Laredo, Texas, presumían de poseer las mejores imágenes de México en los Estados Unidos. ¿Cuáles eran éstas? Desde luego, las que mostraban a unos “Mexican Burros with Wood”, un “Mexican Jacal” o a los tan llevados y traídos tipos mexicanos.

W. H. JACKSON PHOTOGRAPH & PUBLISHING CO.

UNA DOCENA POR 85 CENTAVOS.

Con el fin de hacer algunos cambios en nuestro inmenso surtido de vistas fotográficas, hemos separado un cierto número de ellas, de un tamaño de 4 1/2 x 6 1/2 pulgadas, las cuales estamos vendiendo en colecciones de 12 vistas al reducidísimo precio de 85 centavos, cada colección.

En ninguna otra parte pueden obtenerse las fotografías de JACKSON a semejante precio.



CADA COLECCION POR 85 CENTAVOS.

Cada colección se compone de 12 fotografías, de la manera siguiente:
 No. 1. Vistas de Colorado.
 No. 2. Colorado y Manitú.
 No. 3. Ferrocarril Denver y Rio Grande.
 No. 4. Ferrocarril Union Pacific.
 No. 5. Ferrocarril Colorado Midland.
 No. 6. Vistas en Wyoming y Utah.
 No. 7. Vistas de Sheehone y Yellow Stone National Park.
 No. 8. El Yosemite y la Costa del Pacifico.
 No. 9. Vistas en Nuevo México.
 No. 10. Vista en la República de Méjico.
 No. 11. Vistas en la Florida.

LAS AQUÍ MENCIONADAS SON SOLO UNAS CUANTAS DE LA INMENSA Y VARIADA COLECCION DE VISTAS QUE PODEMOS OFRECER AL PÚBLICO.

NOSOTROS, FABRICAMOS LOS ÚNICOS PERFECTOS PANORAMAS, VISTAS PARA LINTERNAS, SENCILLAS Y EN COLORES.

Para catálogos y lista de precios diríjanse á The W. H. Jackson Photograph & Publishing Co.

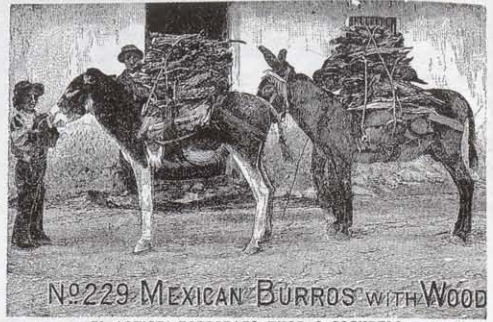
DENVER, COLO.

Anuncio aparecido en Adalberto de Cardona, *De México a Chicago y Nueva York, guía para el viajero*, Nueva York, 1892

Pero uno de los testimonios más terribles de estos años lo va a escribir el antropólogo estadounidense Frederick Starr en su libro *En el México indio*. Cuando en 1898 éste se encuentra en la Mixteca oaxaqueña realizando estudios antropométricos, se vale para tal efecto de las autoridades del pueblo de Chichahuastla — que van a someter y perseguir a sus habitantes — para que los indígenas sean fotografiados y medidos. Escribe que: “Nuestras operaciones de mediciones, fotografía y molde de yeso provocó alarma y temor”, y todos huían aterrorizados, pero serían perseguidos y doblegados: “... Era — agrega — como cuando los sabuesos salen a cazar venados. A menudo, las mujeres, fortalecidas por el terror, se escapaban; pero una de cada tres veces, los oficiales regresaban triunfantes con su presa, y de inmediato procedíamos a tomarle medidas y, en ocasiones, fotografías. Con el tiempo, estas cacerías nos proporcionaron a las veinticinco víctimas requeridas.”¹⁵

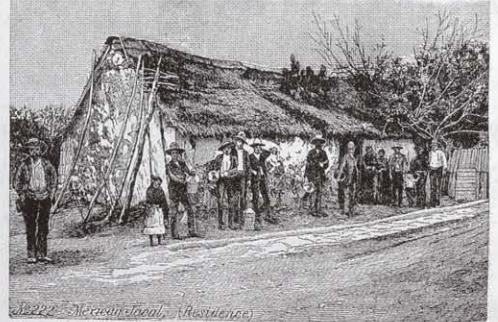
Imágenes que serán publicadas en el libro *Indian of Southern Mexico: An Ethnographic Album* (1899) y que, todo indica, fueron expuestas en Londres el mismo año de su publicación. Acaso por eso, ante todo ese exotismo, la

VISTAS MEXICANAS!



* EL ARTISTA-FOTOGRAFO, THOS. J. COCKRELL *

Posee los negativos de una de las más GRANDES Y VARIADAS COLECCIONES DE VISTAS MEXICANAS en este país. Muchos de los grabados de México que aparecen en esta Guía de Viajeros han sido sacadas de fotografías tomadas por él expresamente para el efecto. Se atiende á los pedidos por el Expreso ó por el correo.—DIRECCION: THOS. J. COCKRELL, LAREDO, TEXAS.



Se Remite Catálogos Gratis á Cuantos los Soliciten.

En Adalberto de Cardona, *De México a Nueva York, guía para el viajero*, San Francisco, 1890

geógrafa positivista Marie Robinson Wright escribe que “en los noventa [del siglo XIX] México es el más extraño, por su apariencia, en Europa”,¹⁶ y para no dejar lugar a dudas ella también se vale de la escena costumbrista y de los tipos nacionales para ilustrar sus lujosos libros.

Hasta entonces las publicaciones de viajeros habían sido los medios divulgadores de estas imágenes (en grabados tomados de fotografías o en positivos originales pegados a las páginas). Y de éstos la lista es sumamente extensa. Una lectura, entonces, sobre cómo se insertan estas imágenes en la conciencia extranjera no puede dejar de lado al libro ilustrado como medio ideológico de divulgación de una cierta realidad mexicana; como tampoco la expansión de la tarjeta postal y el reportaje gráfico. Nuevos sistemas éstos de difusión que van a aparecer en las postrimerías del siglo XIX, y que en la siguiente década del XX van a tener la mejor acogida. Libros como *Travels in Mexico* (1887) de Frederick A. Ober; *Picturesque Mexico* (1897) de la misma Robinson Wright; *Mexiko* (1905, en la colección alemana “Con cámara y pluma por el mundo” y en el que aparecen fotos de Winfield

SCOTT'S TYPES

AND VIEWS OF MEXICO

Are true pictures of life and scenery in this country of unequalled picturesqueness.

CATALOGUE FREE.

Send One Dollar in Stamps or Bills for Sample Ltr. Set of Colored Postal Cards, 50 Cts. in Stamps.

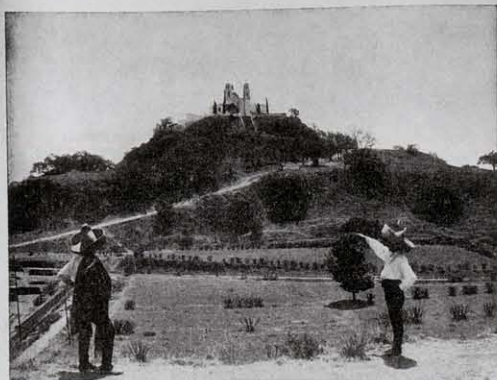
WINFIELD SCOTT,
Ocotlan, Jalisco, Mexico.

Modern Mexico, Nueva York, junio de 1905

Scott) de O. Schroeder o *Le Mexique Moderne* (1909, con imágenes de C.B. Waite) del cónsul de Bélgica en Mazatlán Raoul Bigot, entre muchos otros, van a conformar esta conciencia. Por su lado, las postales de extensísima divulgación van a ser producidas por la Rochester y la Sonora News Company: trabajadas por Winfield Scott (quien decía que eran “verdaderas imágenes de la vida y el escenario en este país”), Percy S. Cox y C.B. Waite.

¿Y cómo se hacían los reportajes? De Sumner W. Matteson, quien estuvo en México entre 1906 y 1907, y quien publicaba sus fotografías en *Leslie Weekly* y en *Overland Monthly*, se decía que “esperaba tener en México verdaderas como sabrosas aventuras fotogénicas... Durante la primavera, visitó los principales mercados de México. Se levantaba al amanecer e instalaba su cámara entre las pilas de fruta y verduras, documentando los vestidos y los harapos de los campesinos mexicanos [...]”.¹⁷ Había también otra forma para lograrlo; en la guía para

Vamos a Mexico



The Pyramid of Cholula

Reached by the lines of the

Southern Pacific

For further particulars see Agents

Overland Monthly, San Francisco, julio de 1910

viajeros *Terry's Mexico* de 1909 se recomendaba que para fotografiar “tipos nativos” se ofrecieran 25 centavos para que se estuvieran quietos y se dejaran retratar, nunca más de un peso.¹⁸

Para Europa México se encontraba lejos, pero esto no importaba porque para eso estaba la fotografía; para los Estados Unidos la aventura estaba más cerca; por eso para encontrarse con ese mundo extraño el *Overland Monthly*, con una gran fotografía en panorámica, invitaba “Vamos a México.”¹⁹

¹ Daniel Schávelzon, (comp.), *La polémica del arte nacional en México*, México, FCE, 1988, p. 20.

² *El Noticioso*, Estado de Yucatán, 30 de mayo de 1847, primera plana.

³ *El Registro Oficial*, Periódico del Gobierno del Departamento de Durango, 9 de marzo de 1843, p.4.

⁴ “Daguerrotipo”, *El Liceo Mexicano*, México, Imprenta de J.M. Lara, 1845.

⁵ Brantz Mayer, *México lo que fue y lo que es*, México, FCE, 1953, pp.118-119.

⁶ Martha A. Sandweiss y otros, *Eyewitness to war*, Texas, Amon Carter Museum, Smithsonian Institution Press, 1989, p.204.

⁷ *Ibidem*, p.206.

⁸ Brantz Mayer, *op. cit.* 63.

⁹ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en Méjico*, Paris, Librería de Rosa y Bouret, 1858, p. 130.

¹⁰ *Diario de avisos*, México, 8 de abril de 1858.

¹¹ *El Siglo XIX*, México, 3 de enero de 1869.

¹² Louis Figuier, “La photographie”, en *Les merveilles de la science*, Paris, Furne, Jouvet et editores, 1869, pp.164-165.

¹³ Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's fairs*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 117-118.

¹⁴ Relación de Jesús Galindo y Villa publicada en Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana*, UIA, México, 1994, pp. 152-158.

¹⁵ Frederick Starr, *En el México indio*, México, Conaculta, (Mirada viajera), 1995, p. 143.

¹⁶ *Picturesque México*, Philadelphia, J.B: Lippicott Company, 1897, p. 438.

¹⁷ Louis B. Casagrande y Phillips Bourns, *Side trips. The Photographic of Sumner W. Matteson, 1898-1908*, Milwaukee Public Museum, 1983, p. 27.

¹⁸ T. Philip Terry, *Terry's Mexico*, México, Sonora News Company, segunda edición, 1911, p. lxxx.

¹⁹ *Overland Monthly*, San Francisco, julio de 1910, p.xx.