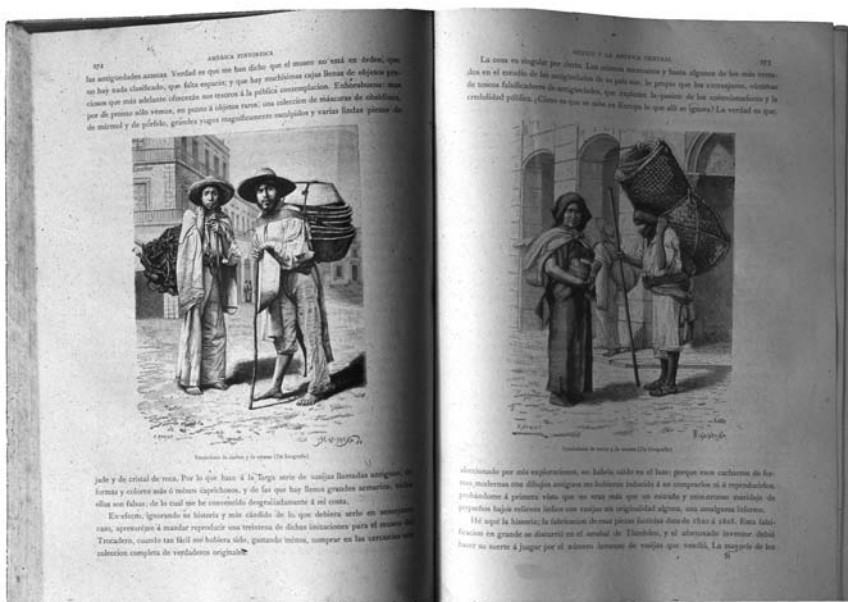


Los libros de viaje y las imágenes

La escena nos la ofrecen los historiadores Helmut y Alison Gernsheim, en su libro *A Concise History of Photography*, y corresponde a un testimonio escrito en 1860 por el daguerrotipista y experimentador francés Antoine Claudet, quien al revisar un álbum de fotografías y después de pasar una a una las páginas del volumen nos advierte:

Sentados cerca del fuego de nuestro hogar tenemos la ventaja de que podemos examinarlas sin tener que exponernos a la fatiga, las privaciones y los riesgos que corren los valientes y emprendedores artistas que, para nuestra instrucción y complacencia, han atravesado tierras y mares, cruzado ríos y valles, escalado rocas y montañas, siempre con su pesado y voluminoso equipo fotográfico a cuestas.¹

Imagen 1. Varios autores., *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1884.



Esta anécdota, engañosamente sencilla, dice más de lo que aparenta porque en ella inciden tres hechos fundamentales que drásticamente hicieron cambiar el concepto de información en el siglo XIX: el viajero que hace el viaje por otros y después regresa a la metrópoli con información visual; las imágenes fotográficas multirreproducibles organizadas en un volumen, y el examen e instrucción que se desprenden de la superficie fotográfica que pregona su veracidad (esto es, la generación en los públicos de un nuevo imaginario sustentado en lo verídico). El mundo más allá de Europa pudo

* Historiador, editor de la revista *Alquimia*, del Sistema Nacional de Fototecas-INAH.

¹ Cito aquí la versión publicada en español: Helmut y Alison Gernsheim, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1966, p. 98.

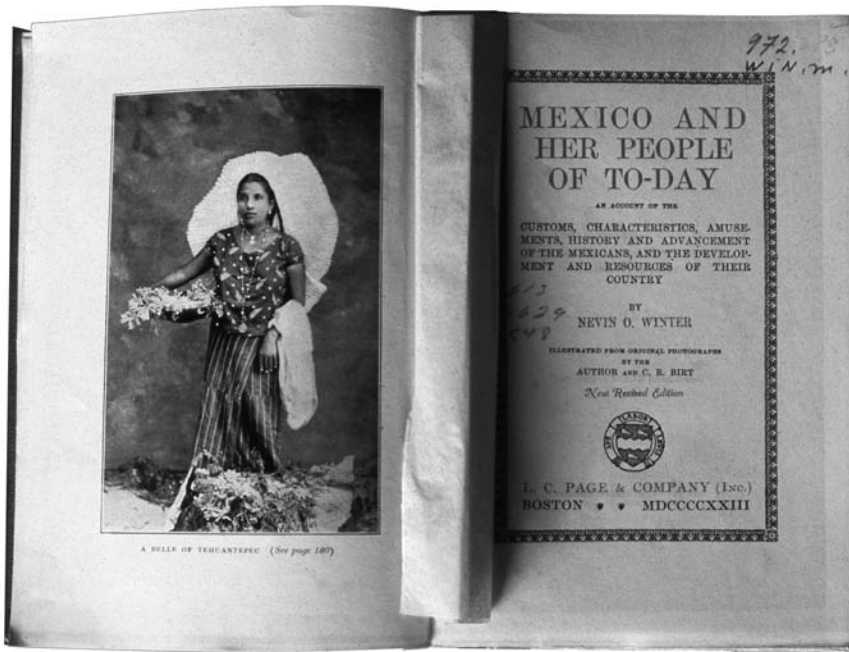


Imagen 2. Nevin O. Winter, *Mexico and her People of Today*, Boston, L.C. Page & Co., 1923.

conocerse así por medio de la fotografía y su cauda de aparentes verdades. El mismo matrimonio Gernsheim complementa al respecto:

La fotografía llevó los rincones más apartados del mundo al círculo familiar. Mostraba paisajes que hasta ahora sólo se conocían a través de las descripciones inexactas de viajeros o de grabados exagerados que eran mirados con recelo desde que la fotografía revelaba la verdad [...] 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, costumbres y trajes típicos de otras naciones.²

En su inserción dentro de los libros, las imágenes llegaron a crear un poderoso imaginario que, creemos, las más de las veces desbordaba al relato mismo que le acompañaba. O bien en muchas otras ocasiones no siempre concordaban con lo escrito. En otras circunstancias, las imágenes se volvían el eje fundamental del testimonio. En algunas más las mismas buscaban rea-

² *Ibidem*, pp. 97-98.

firmar o dar testimonio, en favor o en contra, según el sentido que su autor o editor buscara darles. Y cuando todo iba bien se complementaban. Este manejo editorial creaba una tensión entre sistemas simbólicos ofrecidos en las superficies de papel, con lo cual se erigió en poderoso medio —el libro, el álbum—, como un artefacto cultural que narraba en muchos sentidos, esto es, de diversas formas, según quien lo divulgara. Y mucho antes de que otros sistemas visuales se generaran.

Es evidente que desde siempre los libros requirieron de las imágenes. Y puede decirse que éstas, ya desde el siglo XVI e incluso antes —en que se daban las labores de copistas, ilustradores, amanuenses y miniaturistas—, ocuparon un lugar fundamental en las superficies tipográficas de tinta y papel. Pero el poder que, inicial y posteriormente, los grabados,

dibujos o xilografías despertaron dentro de los mismos, no ha llamado suficientemente la atención en los estudios culturales, la historia del arte o la historia de las mentalidades. Esto se debe a que, por un lado —lo decimos de manera muy general—, los historiadores ponen su atención en el testimonio escrito y de ahí extraen referencias clave para sus estudios y, por otro, los historiadores del arte suelen por su lado expurgar las imágenes para insertarlas dentro de otros análisis, con sus notables excepciones, reiteraríamos.

En ese sentido es sintomático lo que le sucedió al historiador alemán Urs Bitterli, notable conocedor del encuentro de Europa con el resto del mundo. En el año de 1976, cuando Bitterli dio a conocer su libro *Los salvajes y los civilizados*,³ relata que a lo largo de sus pesquisas se fue encontrando que los libros consultados —donde se describían los viajes europeos fuera del continente entre los siglos XVI y XVIII— contenían una gran diversidad de imágenes. Las mismas no eran el objeto de su estudio, pero en unas cinco ocasiones, a lo largo de su extensa investigación, se refirió a ellas precisamente por su sentido cambiante (imágenes que se uti-

³ Urs Bitterli, *Los salvajes y los civilizados. El encuentro de Europa y ultramar*, México, FCE, 1982.

lizaban de manera indistinta en las publicaciones). Al revisar las ilustraciones de los siglos XVI y XVII escribe:

A las cosmografías y, en parte, también a las compilaciones, se les adjuntaba, desde el siglo XVI, obras cartográficas magníficamente presentadas, *mappae mundi*, las cuales, mediante leyendas, y a veces también mediante ilustraciones fantásticas, intentaban dar una idea de la historia y del aspecto de los pueblos exóticos.

Desde su punto de vista algo, o mucho, llegó a cambiar hacia la segunda mitad del siglo XVIII:

Dibujantes y grabadores en cobre recibieron el encargo de retratar al indígena, lo que sirvió para que por vez primera, y conscientemente, tales artistas se apartaran del tipo de ilustraciones para libros de viajes que venían haciendo hasta el momento —sugerentes, sin duda, desde un punto de vista estético, pero excesivamente fantasiosas— y se esforzaran por reflejar la realidad con la mayor fidelidad posible. Los grabados de esa clase, al igual que hoy día la fotografía, formaban parte del material de trabajo más importante para un antropólogo.⁴

Con todo —y no sin dejar de reiterar que sólo colateralmente se refirió a ellas por no ser la esencia de sus investigaciones—, hacia el final de su estudio Bitterli dedica unas palabras a las ilustraciones que llegó a recopilar dentro de su trabajo:

Me he decidido a incluir en este libro una serie de ilustraciones porque éstas fueron con frecuencia una parte integrante de los primeros relatos de viajes, y poseen, en consecuencia, un gran valor como fuentes históricas. Es claro que la significación ilustrativa de una xilografía o de un grabado no reside siempre en que describa fielmente la realidad; a menudo las deformaciones de la realidad, sea por conocimiento insuficiente, sea por fantasía fabulante, resultan las más significativas en lo que concierne a la representación europea de Ultramar.

⁴ *Ibidem*, pp. 222 y 283.

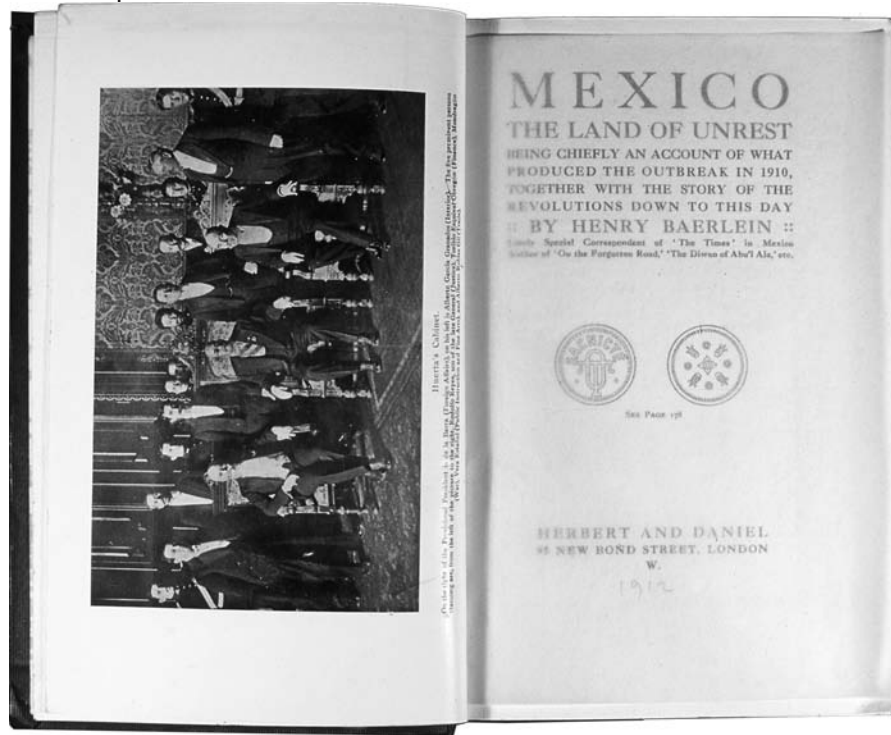


Imagen 3. Henry Baerlein, *Mexico the Land of Unrest*, Londres, Herbert & Daniel, 1914.

Algo que adquirirá una enorme significación en el siglo XIX, cuando hace su aparición la fotografía. Finalmente, Bitterli señala sobre este tipo de estudios que debieran comprender a las imágenes contenidas en los libros, dado que “el examen científico de esta documentación visual está todavía en pañales”. No sin aclarar que para entonces ya existían algunas investigaciones que abordaban tal problemática.⁵

Por su lado, para William M. Ivins Jr. —antiguo conservador del departamento de estampas del Museo

⁵ En el apartado final que Bitterli denomina “Las ilustraciones”, señala: “Trabajos como los de Hulton y Quinn —*The American Drawings of John White*, Londres, 1964—, y de Sachs —*L'image du noir dans l'art européen*, Anales, 1969— señalan las interesantes conclusiones que podrían sacarse de tal material”; *ibidem*, p. 538. Hoy podríamos decir que son muy distintas las circunstancias, ya que la naturaleza de estos estudios han proliferado, como se puede ejemplificar con tres de ellos: Ricardo E. Alegría, *Las primeras representaciones gráficas del indio americano, 1493-1523*, 2a. ed., San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y El Caribe, 1986; Natalia Majluf, *Reproducing Nations. Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, Nueva York, Americas Society, abril-julio, de 2006, y más cerca de la temática fotográfica estaría Boris Kossoy y Maria Luiza Tucci Carneiro, *O Olhar Europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo, 1994.

Metropolitano de Nueva York— es el avance tecnológico de la estampación de imágenes dentro de los libros lo que aportó un gran cambio en la forma del conocimiento. Autor de un libro clásico sobre la arqueología de las imágenes impresas (*Prints and Visual Communication*, 1975, en su versión aparecida originalmente en inglés), Ivins defiende que son los impresos los que le dieron fuerza a otro tipo de saber. Para él “resulta obvio que, sin impresos, la ciencia, la tecnología, la arqueología o la etnología modernas [posteriormente agregará la historia del arte] apenas si existirían, pues todas dependen, más o menos directamente, de la información transmitida por declaraciones visuales o pictóricas exactamente repetibles”. Esto es, “las estampas lejos de ser simples obras de arte de segunda fila, constituyen una de las herramientas más importantes y poderosas de la vida y el pensamiento moderno”. En ese sentido enfatiza:

Aunque toda la historia de la civilización europea concede gran importancia a la invención de la impresión de palabras mediante tipos móviles a mediados del siglo XV, estas historias suelen ignorar el descubrimiento, ligeramente anterior, de procedimientos para estampar imágenes y diagramas. Un libro, cuando presenta un texto, es un contenedor de símbolos-palabra exactamente repetibles que se disponen también en un orden también exactamente repetible. Los hombres vienen usando tales contenedores al menos desde hace cinco mil años [...] En cambio la estampación de imágenes, al contrario que la impresión de palabras con tipos móviles, hizo nacer algo completamente nuevo: hizo posible por primera vez manifestaciones gráficas susceptibles de repetirse exactamente durante la vida útil de la superficie impresora. Esta repetición exacta de manifestaciones gráficas ha tenido incalculables consecuencias para las ideas y el conocimiento, para la ciencia y la tecnología. No parece excesivo afirmar que desde la invención de la escritura no se había producido un descubrimiento como éste.⁶

Por estampación o impresos, Ivins alude a todos esos procedimientos técnicos que perduraron a lo largo de

⁶ W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili (Comunicación visual), 1975, pp. 14-15.

por lo menos cuatro siglos: la xilografía (hacia 1473), el grabado en metal y al buril, el fisiotrazo (hacia finales del siglo XVIII), el aguafuerte y la litografía. Mientras que cuando hace alusión a las “manifestaciones gráficas exactamente repetibles”, de manera evidente se refiere a la posibilidad de que una misma estampa pueda imprimirse varias veces —según los libros en los que apareciera— antes de que llegue su desgaste y de que la posibilidad de impresión y entintado en el papel se hiciera más débil (como se presentaba por su blandura con el grabado en cobre). Pero esto ya se había vuelto un hecho sustancial para el conocimiento. Por eso para Ivins —como para Bitterli— el estudio de las imágenes contenidas en los libros merece otro tipo de análisis, más particular, más acorde con su problemática o bien revisando y descubriendo su naturaleza que se establece entre texto e imagen.

Al llegar el siglo XIX algo nuevamente había cambiado. Hasta entonces “la comunidad se vio sumergida en ese mar de imágenes, [y] buscó en ellas la mayor parte de su información visual”.⁷ Pero otro nuevo medio de divulgación visual estaba en puerta. Un nuevo método de generación de imágenes que, aparentemente, no solicitaba la intervención manual, que quiere decir la ausencia de la manipulación en su hechura. Por lo tanto un registro “inobjetable”. Al respecto Ivins nos vuelve a señalar:

Quando la gente se habituó a absorber su información visual de las imágenes fotográficas impresas con la tinta del impresor, este tipo impersonal de registro visual tuvo casi enseguida un efecto muy marcado sobre lo que la comunidad creía ver con sus propios ojos. Empezó a verse fotográficamente [...] y finalmente se adoptó la imagen fotográfica como norma de veracidad representativa. Se depositó en la fotografía una fe que nunca se había puesto —y hubiera sido imposible poner— en las anteriores imágenes hechas a mano. Ha habido muchas revoluciones en el pensamiento y en la filosofía, en la ciencia y en la religión, pero creo que en toda la historia de la humanidad nunca se ha producido una revolución más completa que la que ha tenido lugar desde mediados del siglo

⁷ *Ibidem*, p. 135.

XIX en la visión y en el registro visual. La fotografía nos da una evidencia de cosas que ningún hombre ha visto o verá nunca directamente. Una fotografía se acepta hoy como prueba de la existencia de cosas o formas en las que nunca se hubiera creído con el simple testimonio de una imagen hecha a mano.⁸

La posibilidad se originó hacia 1860 cuando el xilógrafo Thomas Bolton sensibilizó la superficie de su plancha de madera en la que colocó una fotografía positivada, “hizo su grabado —nos dice Ivins— utilizando la fotografía como si hubiese sido un dibujo hecho con tinta sobre la madera [...] éste fue el primer paso efectivo hacia la sustitución definitiva del dibujo por la fotografía en las ilustraciones de libros informativos, ilustraciones susceptibles de imprimirse al mismo tiempo que el texto”.⁹ Más adelante este método sería reemplazado por el medio tono en la impresión fotomecánica. Así:

Todos dibujaban y todos hacían imágenes. Pero la fotografía se infiltró silenciosamente entre ellos [...] El golpe cayó primero sobre las cabezas de aquellos artistas —pintores, dibujantes y grabadores— que se dedicaban a las imágenes informativas, detalladas y fácticas. La fotografía cubrió las funciones de tales imágenes y lo hizo con tanta mayor calidad, precisión y plenitud de detalles que no hubo comparación posible.¹⁰

Fue entonces, a partir del último tercio del siglo XIX, cuando las imágenes fotográficas comenzaron a adquirir un nuevo poder. La invención del propio medio había sido un hecho ya de por sí extraordinario para la conciencia de lo visual. Otra revolución sería cuando éste continuó con su multirreproducción —que fue otra manera de narrar— mediante la fotomecánica y ahora acompañada de textos, extensísimos, que eran más que un simple pie de foto (los cuales sin embargo también comenzaron a conllevar otros dilemas, al ofre-

⁸ *Ibidem*, p. 136.

⁹ *Ibidem*, p. 155.

¹⁰ *Ibidem*, p. 196.

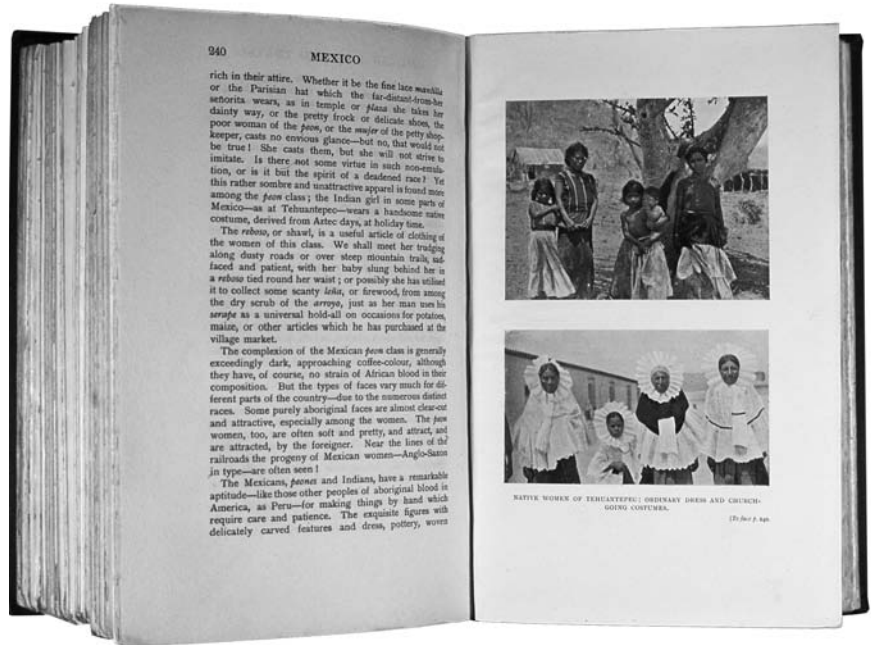


Imagen 4. Reginald Enock, *Mexico, Its Ancient and Modern Civilization, History and Political Conditions, Topography and Natural Resources, Industries and General Development*, Londres, Martin Hume, 1909.

cerles ciertas lecturas a las imágenes, lecturas que buscaban una dirección). La información que se desprendía de las líneas tipográficas, además de las imágenes por sí mismas, y de la correlación entre ambas lecturas, adquirieron una nueva dimensión.

Fue así como se comenzó a dar lo que Vilém Flusser definió como una “pugna entre ciencia textual e ideologías imaginarias”, en el siglo XIX; una especie de lucha dialéctica entre el texto impreso y las imágenes:

La pugna entre texto e imágenes plantea el problema central de la historia: la relación entre texto e imagen [...] la explicación de esta dialéctica es la siguiente: aunque los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable. Aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico [el de las imágenes] para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual al fin de imaginar sus conceptos. Durante este proceso dialéctico, el pensamiento conceptual y el mágico se refuerzan mutuamente: los textos se hacen más imaginativos, y las imágenes más conceptuales.¹¹

¹¹ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, pp. 13-14.

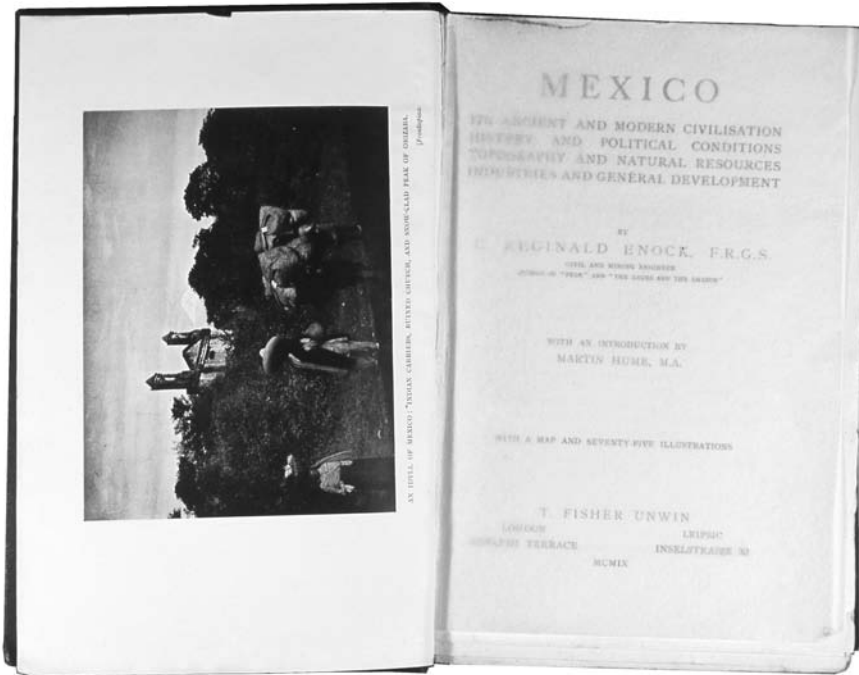


Imagen 5. Reginald Enock, *Mexico, Its Ancient and Modern Civilization, History and Political Conditions, Topography and Natural Resources, Industries and General Development*, Londres, Martin Hume, 1909.

Para Flusser el poder mágico de las imágenes radica en “su dialéctica inherente, sus contradicciones intrínsecas”, al establecerse una especie de sustitución del hecho por la imagen. Advierte:

En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan, se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido [...] El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones. A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar idolatría, y ordinariamente podemos observar cómo sucede esto: las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la “realidad” en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo, ahora trata de encontrarlo en éstas.¹²

Y en ese proceso, Flusser pone énfasis en un hecho. En cómo se generó esta crisis entre texto e imagen:

¹² *Ibidem*, p. 12.

debido a que el conocimiento sólo se daba a partir de los textos es que se llegó a lo que él denomina como una *textolatría*. Textos sin imágenes, entonces, “los textos se vuelven inimaginables, y el hombre vive en función de sus textos, es decir, ocurre una *textolatría*, la cual es tan alucinante como la idolatría”. Así:

Durante el siglo XIX, la textolatría alcanzó un grado crítico. En el sentido más estricto, este fue el fin de la historia, la cual, en este sentido estricto, es la transcodificación progresiva de las imágenes en conceptos, la explicación progresiva de las imágenes, el progresivo desencantamiento, la conceptualización progresiva. Donde los textos ya no son imaginables, no hay nada más que explicar, y la historia cesa.

Precisamente en esta etapa crítica, en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia.¹³

Durante el siglo XIX la fotografía se rodeó de un aura que parecía provenir de su naturaleza intrínseca: la de la “fidelidad”, la “exactitud”, lo “fidedigno”, lo “verdadero” que se desprendían supuestamente de lo contenido en su imagen. Por eso, algunos pronto llegarían a calificarlos de simples resultados mecánicos, mientras que otros seguían viendo en esas láminas lo que ninguna mano podía trazar; entonces, resultados plenos de “objetividad”, por lo tanto de hechos verdaderos, en cuanto que aparentemente no participaba ningún operador y sí, en cambio, una máquina. Por eso, ni quien pensara entonces que de todas maneras detrás de ese aparente acto mecánico de la impresión de una placa estaba oculta la conciencia de quien producía las imágenes.

Detrás del supuesto acto mecanicista del registro de una imagen se encontraba, a pesar de todo, un acto de dirección. Un modo de dirigirse hacia los escenarios.

¹³ *Ibidem*, pp. 14-15. Para Flusser: “La imagen técnica es aquella producida por un aparato”, p. 17; por lo tanto estaríamos hablando no únicamente de la fotografía o del cine, sino de la propia fotomecánica.

Una nueva forma de saciar la imaginación sobre el sitio (ese nuevo territorio geográfico que ahora era dado a conocer), que se quería más fiel a la realidad, más “verdadera”, de acuerdo a como se divulgaba el nuevo medio visual. Así se comenzaba a establecer una dualidad entre producción, divulgación y recepción. La producción de imágenes de viajeros —ofreciendo el conocimiento de otras culturas, de otros territorios lejanos— con la que se cubría una necesidad de consumo de imágenes más *reales* sobre el mundo, y los consumidores/receptores que asumían que esas imágenes eran plenamente objetivas, sin ninguna intención detrás. Sin embargo, esta resultaba una circunstancia profundamente frágil y ambigua, pues con ello muchas veces se tergiversaban los sentidos.

Esa producción de imágenes fotográficas — que hacia finales del siglo XIX llegarían a insertarse en los libros de viajeros o en la producción de álbumes— contribuiría a determinar la conciencia de quienes las veían, esto es, de quienes las consumían. La estrecha relación *informativa* que entre ambos se establece: imagen-texto escrito (en esos álbumes y libros que narraban hechos sobre lejanas tierras, con esas imágenes que buscan *confirmar* lo escrito), comienza a desarrollar un imaginario sobre las cosas, los escenarios o las circunstancias que no se tenían al alcance de la mano.

En sus análisis sobre los testimonios de viaje escritos, la investigadora Mary Lousie Pratt desarrolla el concepto de transculturización, y para ello recurre al término “zona de contacto”, en referencia a los encuentros coloniales; la “zona de contacto” es “el espacio —escribe— en el cual la gente, separada geográfica e históricamente, entra en contacto con el otro y establece relaciones en curso que generalmente incluye las condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto intratable”. Aclara que este término lo utiliza en el contexto del comercio (del cual precisamente los libros no se evadieron). Otros investigadores, como ella misma señala, denominan al texto viajero como “literatura de contacto” para referirse a la utilización de la

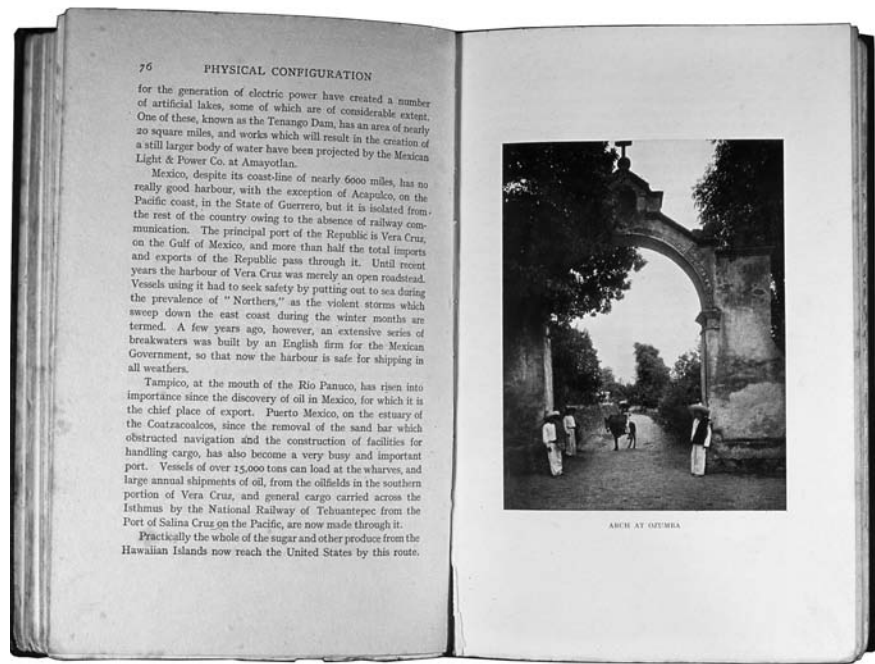


Imagen 6. R. J. MacHugh, *Modern Mexico*, Londres, Methuen & Co., 1914.

literatura escrita en lenguajes europeos desde fuera de Europa. Pero para ella, insiste, el término “contacto”

[...] propone en un primer plano la interacción, las dimensiones de improvisación de los encuentros coloniales tan fácilmente ignoradas o suprimidas por cuenta de los difusores de la conquista o la dominación. Una perspectiva de “contacto” hace hincapié en cómo éstas se constituyen en temática en/y por sus relaciones con el otro. Se trata de las relaciones entre colonizadores y colonizados o de los viajeros y los “viajados”, no en términos de separación o apartheid, sino en términos de copresencia, interacción, de la vinculación de interpretaciones y prácticas, a menudo de manera radical dentro de las relaciones asimétricas de poder.¹⁴

A eso se le agregaba el factor de las nuevas imágenes: todo era susceptible de ser visto ahora —segunda mitad del siglo XIX— por medio de la fotografía. “Nada sin las fotografías [...] desde la hegemonía de

¹⁴ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992, pp. 6-7.

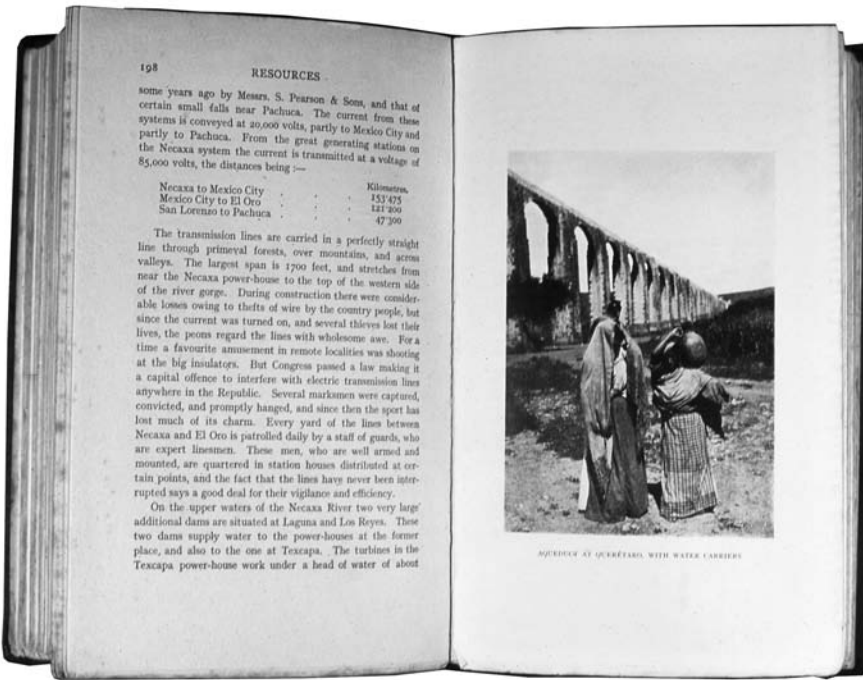


Imagen 7. R. J. MacHugh, *Modern Mexico*, Londres, Methuen & Co., 1914.

una Europa tecnicista [...] ésta codifica la experiencia reunida [con] una voluntad de controlar e inventariar”, nos dice el investigador Charles-Henri Favrod. Ahora el mundo adquiere otra dimensión, es posible otra manera de que éste sea conocido. Siempre creyendo que se está ante un testimonio incuestionable, porque lo que ahora se ve es más vívido.

Toda la primera generación de antropólogos —dice Favrod— interpretaron a distancia los materiales reunidos por los viajeros, misioneros, negociantes, oficiales coloniales, en contacto directo con los pueblos exóticos. En los primeros tiempos el antropólogo es esencialmente un compilador, un hombre de gabinete, que comparan entre ellos las informaciones que están disponibles [...] Precisamente, la fotografía le aporta el documento de primera mano, en bruto, de tal manera que es tentado a decir que en vivo, en tanto está impregnado de la vida que le anima.¹⁵

Pero la propia historia iría demostrando que por

¹⁵ Charles-Henri Favrod (intr.), *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme, 1885/ 1910*, París, Centre National de la Photographie-Ministère de la Culture et de la Communication, 1989, s/p.

más que una objetividad sea pregonada por todo aquel que haya generado un texto o una imagen sobre un país que no sea el suyo, su circunstancia cultural y su tiempo histórico lo condicionan para ver al *otro*, a ese personaje y su entorno que de muchas formas se volverá ajeno, distante o extraño. De manera expresa, eso sucedió con la gran mayoría de los viajeros europeos y estadounidenses que llegaron a tierras mexicanas. Una innumerable cantidad de artistas (grabadores, pintores, dibujantes) y cronistas (en libros de viajes y hasta en novelas) fueron perfilando una visión particular sobre México desde el siglo XVI. Un país del que cada quien tenía su versión, y al que, poco a poco, se le iría *construyendo* su imagen. Precisamente desde la segunda mitad del siglo XIX al primer tercio del XX, eso se volvería radicalmente distinto porque para entonces había hecho su aparición la fotografía. Sobre todo cuando ésta era trasladada por el fotograbado, comenzó a aparecer en las publicaciones y con

ello a ser divulgada con otro sentido, no únicamente de manera mucho más masiva sino enmarcándola con otros valores que se deseaban más sólidos, más extensos: el de testimonio escrito, el de la narración testimonial constatada en directo por el autor que había permanecido en el país, y lo cual le ofreció una fuerza de verosimilitud.

El surgimiento y desarrollo de la fotografía traería un nuevo tipo de conciencia, un nuevo imaginario que, dado lo *verídico* de la imagen fotográfica, parecía no serlo. Esto es, si durante las últimas décadas del siglo XIX (y también al inicio del siguiente siglo) no había objeción sobre la “exactitud” de la foto, entonces no había por qué dudar de ésta. Esa era su fuerza y su peligro como medio técnico; su ambigüedad que muchos no vieron. Y por el contrario, mientras más se ocultó lo maleable de su naturaleza, más fue utilizada férreamente para divulgar los hechos contenidos en ella como un acto dado sin *pre-tensiones*, cuando en realidad lo que estaba ocurriendo era que la imagen contenía todas la filias y fobias (lo que conformaba un aparato ético) de quien la producía. Precisamente un

acto en tensión en donde tras su inocente apariencia de verosimilitud las culturas de las metrópolis se encontraban mirando a otras.

Esto es un hecho sobre lo que nuevos estudios deben incidir: sobre el cómo un país fue divulgado por medio de libros realizados por viajeros extranjeros, y cómo éste se fue construyendo a partir de un medio que se quería inobjetable. Inmerso, siempre aparentemente, en lo imparcial. Y también del cómo una conciencia se ocultó detrás de este hecho. Más específicamente sobre el cómo, desde Europa y Estados Unidos, se fue construyendo una imagen de México a partir de la fotografía y apoyada ésta por otros medios (esa publicación en francés, alemán, inglés o italiano, esto es, la inclusión, nada casual, de la misma en los libros al lado del testimonio escrito), que funcionó como imagen de exportación. Imagen seleccionada de precisas particularidades que la hacía inconfundible respecto a otras. Esto es, la codificación y el inventariado de que habla Favrod.

Ese acto de seleccionar y/o editar, de realizar una puesta en imagen, y expresamente en un libro, el de planear una puesta en página, es un modo de construir sistemas informativos. Algo que se dio no sólo entre los fotógrafos que lo produjeron sino también en el uso de los consumidores (museos, editores, repositorios, libros, revistas) de las imágenes que se volvieron inconfundiblemente *mexicanas*. Con ello se construía “lo mexicano” desde la fotografía. Entonces, se parte aquí de que las imágenes fotográficas son un artefacto/artificio producto de la visión de las culturas que las generó y las divulgó. Y si ese poder de crear artificios (por medio de una cámara, por medio de un libro, y gracias a la posibilidad del viaje patrocinado o bien por la vía diplomática) se dio, en principio, entre los europeos y estadounidenses que llegaron a México; ellos serían los edificadores de esa compleja construcción que desde la fotografía se comenzó a conocer/reconocer como México. Una imagen hecha desde la visión de fuera para ser consumida también fuera del país; o si se quiere, también producida desde dentro para exportarla — como lo señaló Mary Louise Pratt—, lo que iría con-

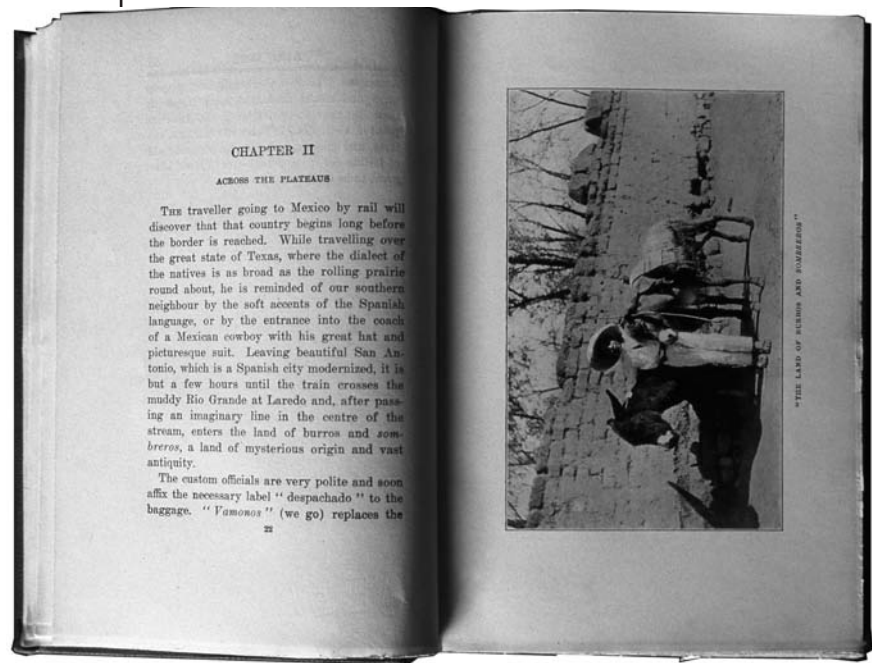


Imagen 8. Wallace Gilpatrick, *The Man who Likes Mexico*, Nueva York, Century Co., 1912.

formando las páginas y las imágenes sobre el imaginario del país mediante los libros y otras publicaciones.

Como un medio que revolucionó las miradas y las mentalidades de época, la fotografía, en el proceso de ir buscando su particular forma de representación, se encontró cargada de paradojas por su propia naturaleza. Esto es, a la fotografía tradicionalmente se le vio, desde su nacimiento, como una imagen que intrínsecamente ofrecía lo verídico (o acaso lo verosímil). Y esto nadie lo ponía a discusión. Sebastián Camacho y Zulueta, cuando —en 1845— realizó una descripción sobre el daguerrotipo, señaló al respecto:

[...] se obtienen unos dibujos tan *perfectos* que nada dejan que desear. Es verdad que el azul purísimo del cielo, el verde encantador del campo y la expresión incomprensible que los colores imprimen a todos los objetos, se representan allí bajo un mismo aspecto monótono y sombrío; pero hay tal *verdad* en el dibujo y tal *exactitud* en todas sus partes, que casi compensan esta falta.¹⁶

¹⁶ Sebastián Camacho y Zulueta, “Daguerrotipo”, en *El liceo mexicano*, México, Imprenta de J. M. Lara, 1845. Zulueta fecha su texto en abril 8 de 1844. Cursivas mías.

De esta manera los vocablos y los conceptos se volvieron formas tradicionales de comprensión y asimilación. Y estos “valores” para comprender al nuevo medio perdurarían durante décadas (hasta nuestros días, incluso).

Otras eran las prácticas en que ese documento, pleno de “verdad”, era utilizado. Digamos, para la publicación de los libros los editores se valían de grabadores, de copistas, para trasladar la fotografía al grabado, hasta la invención del medio tono a finales del siglo XIX. En este proceso, el grabador, siempre con la anuencia del editor, cambiaba las escenas fotográficas originales y le agregaba nuevos elementos. Aunque siempre se advertía, para su adecuada credibilidad, que ese grabado provenía de una fotografía. O bien, algo más común, una imagen era utilizada con distinto pie de foto.¹⁷ Se creaba así un sentido, una dirección, que los editores, autores y grabadores le quisieran ofrecer al manejo de las imágenes. Un sentido donde paradójicamente solía quedar excluido el propio fotógrafo las más de las veces. El marco de todo ello es, desde luego, la intención ideológica. Es decir, esos resortes ocultos que determinaban qué se miraba y cómo se miraba. Todo esto lo estaba ofreciendo el nuevo medio. Al respecto, el historiador y teórico brasileño Boris Kossoy señala:

Son muchas las posibilidades de manipulación elaboradas por los medios de comunicación impresa. Desde siempre las imágenes fueron vulnerables a las alteraciones de sus significados en función del título que reciben, de los textos que “ilustran”, las leyendas que las acompañan, la forma como son paginadas, los contrapuntos que se establecen cuando son diagramadas con otras fotos, etc. Todo eso, así como otras manipulaciones como la reutilización de una misma fotografía para servir de prueba en una situación diferente —y a veces antagónica— para la que fue producida originalmente, a través, simplemente, como ya fue dicho, de una mera invención

Se obtiene así, por medio de la composición imagen-texto, un *contenido transferido de contexto*. Un nuevo documento creado a partir del original generando una

¹⁷ Al respecto véase, de mi autoría, “Otras ilusiones: *D’après une photographie*”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008.

diferente comprensión de datos, los que pasan a tener una nueva trama, una nueva realidad, *una otra verdad*. Más una *ficción documental*.¹⁸

Es así como, creemos, se dio una segunda revolución, poco advertida, a la propia invención de la fotografía: su divulgación que se hacía mucho más extensiva por medio de la fotomecánica. Y ya con ello no únicamente su inserción en diarios y revistas, o extensas ediciones de estereoscopías (con textos en el reverso) en donde se divulgaba la imagen del mundo, sino, sobre todo, en los libros que hablaban del cómo era México. Y así como Antoine Claudet miraba un álbum desde su casa parisina, en México se daba lo propio en el mismo tiempo:

¿Hay nada más portentoso que un estereoscopio? Este instrumento, que realiza los cuentos de encantamiento, es un cajoncito mágico que encierra dentro el mundo entero [...] ¡Tal es la *verdad* de la visión! Con un estereoscopio viaja uno sin moverse de su silla. De Pekín salta uno a Washington sin sentirlo; del Nilo pasa uno al Niágara sin cansarse por tan larga travesía. Y este milagro se hace con dos cristales y la fotografía.¹⁹

Un nuevo medio estaba creando la posibilidad de ver de otra manera al mundo. Y con ello la interacción entre las culturas que comenzó a entrar en una inusitada etapa de auge vía las imágenes y en particular por medio del libro de viajes y sus autores. Es por lo que debemos asumir que “no debe de ninguna manera desdeñarse el papel significativo que tuvo el libro ilustrado en la configuración y difusión de la nueva y *verdadera* imagen de América”.²⁰ Ante tales hechos, donde los imaginarios tienen una función primordial; donde adquiere otra dimensión un artefacto cultural como son los libros de viaje con imágenes, nuevas historias pueden ser ahora escritas.

¹⁸ Boris Kossoy, *Realidades e Ficciones na Trama Fotográfica*, 2a. ed., Sao Paulo, Atelie Editorial, 2000, pp. 54-55. *Cursivas mías*.

¹⁹ J. Alcalá Galiano, “La luz y las fotografías”, en *La unidad católica*, México, 6 de septiembre de 1861, primera plana. *Cursivas mías*.

²⁰ Elena Horz de Vía, *Testimonios de viaje, 1823-1873*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1989, p. 19. *Cursivas mías*.