



UNIVERSIDAD MICHOCANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE HISTORIA

Winfield Scott, fotógrafo norteamericano en Michoacán. Producción visual sobre los tipos populares. Estereotipos a la venta (1904-1908).

Tesis que para obtener el grado de Licenciado en Historia
presenta

NIDIA BALCÁZAR GÓMEZ

Asesor

Doctor en Antropología Social
JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

Morelia, Michoacán, junio de 2014

A "Gus" mi padre.

Para ti mi inefable y diletante compañero.

AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, por ser el espacio que me permitió dar rienda suelta a mis inquietudes académicas.

A mi director de tesis el Dr. Jorge Amós Martínez Ayala quien atendió mis dudas, hallazgos e incertidumbres.

A mis dictaminadores, el Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López, al Mtro. Víctor Ávila Ramírez y al Dr. Oriel Gómez Mendoza por la lectura de este trabajo y sus valiosas observaciones.

La elaboración de esta tesis no hubiera sido posible sin los documentos visuales que se encuentran bajo resguardo de importantes instituciones, por tanto, mi gratitud al director de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia el Mtro. Juan Carlos Valdez Marín y a su personal, por darme las facilidades para obtener los registros fotográficos necesarios para este trabajo. En el mismo sentido, al personal de la Fototeca, Biblioteca y Hemeroteca del Archivo General de la Nación, por su paciencia, amabilidad y disposición a mis recurrentes y exhaustivas búsquedas. Y por supuesto, al Lic. Fabián Iguarán de la sección de Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, por las maravillosas imágenes de las tarjetas postales usadas en esta investigación.

A Fundación Telmex, A.C., por otorgarme la beca que contribuyó al buen término de mis estudios universitarios.

Al Dr. Francisco Alejandro García Naranjo por confiar en mi investigación y permitirme participar en sus proyectos académicos.

A José Manuel Morales Palomares por sus buenos consejos que me ayudaron a encausar la temática de este estudio.

Nuevamente al Mtro. Víctor Ávila Ramírez quien siguió atentamente los pasos de este trabajo, y a quien agradezco en forma infinita su apoyo, comprensión y paciencia.

A Ricardo Alvarado Tapia, quien me ha enseñado a “ver” más allá de una imagen.

A Monserrat Robles, Mireille Campos, Ivet Villalobos y Margarita Quintana por la entrañable amistad y complicidad de tantos años.

A los pequeños Monse y Alan por llenar mi vida de inmensa alegría.

A Martha Elvia Chávez y Gustavo Balcázar, para ambos todo mi reconocimiento y admiración.

*¿A quién pertenece una fotografía?
¿A quien la toma, a quien la salva, a quien la ve...?*

Juan Villoro

ÍNDICE

Introducción	1
CAPÍTULO I. Los orígenes de la fotografía y su arribo a México	17
a) Viajeros y rutas hacia el “México Desconocido”	27
b) Fotógrafos extranjeros en Michoacán. Postrimerías del siglo XIX y primera década del siglo XX	34
CAPÍTULO II. Winfield Scott y su producción visual en Michoacán	44
a) Problemática heurística. Retos en la autenticación y clasificación del corpus fotográfico	57
b) Enfoques y escenarios. Análisis de la producción fotográfica de Winfield Scott en Michoacán	70
CAPÍTULO III. Los “tipos populares”	96
a) Tradición iconográfica	107
CAPÍTULO IV. La tarjeta postal y el México estereotipado	137
Conclusiones generales	158
Fuentes de información	163
Anexo 1. Corpus fotográfico total	170
Anexo 2. Registros fotográficos seleccionados	181
Anexo 3. Cuadro de distribución temática	182
Anexo 4. Compendio fotográfico organizado por ejes temáticos	183
Anexo 5. Fotografías de Winfield Scott	201

RESUMEN

La importancia de la imagen fotográfica no sólo radica en que combina el arte y técnica, sino que desde hace unas décadas se constituyó en una valiosa fuente de documentación histórica. La actividad fotográfica, que data desde 1839, revolucionó las formas de ver, capturar y representar los espacios y dinámicas sociales. En esta investigación se analiza la trayectoria del fotógrafo norteamericano Winfield Scott y la producción visual realizada en su recorrido por el estado de Michoacán. Se plantean los retos y problemáticas para la clasificación y autenticación del corpus fotográfico, el cual fue seleccionado de dos importantes fototecas de nuestro país. A partir del análisis iconográfico de la obra fotográfica de Scott, el corpus se distribuye en ejes temáticos teniendo como atención la representación de los personajes denominados como “tipos populares”, los cuales en una dinámica de comparación, se analizan con dos manifestaciones artísticas: cuadros de castas y la litografía decimonónica, a fin de entender el proceso de transmisión, recepción y asimilación del estereotipo como una tradición iconográfica que fue construida desde el exterior, y que los llamados “tipos populares” se masificaron a través de la gran industria editorial (tarjetas postales) como elementos para identificar y consolidar el estereotipo de “lo mexicano”.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, tipos populares, iconografía, tarjeta postal, estereotipo.

ABSTRACT

The importance of the photographic image is not only the combination of art and technique, a few decades ago constituted a valuable source of historical documentation. The photographic activity, dating from 1839, revolutionized the ways of seeing, capture and represent places and social dynamics. This research is about Winfield Scott American photographer, his visual production and the tour Michoacán state. The challenges and problems for classification and authentication of photographic corpus, which was selected from two major photographic archives of our country are discussed. From the iconographic analysis of the Scott photographic work, the corpus is divided into themes such as taking care representation of characters known as “stereotypes”, which in comparison dynamics are analyzed with two art forms: paintings race, and nineteenth-century lithograph, in order to understand the process of transmission, reception and assimilation of the stereotype as an iconographic tradition built from the outside, and so-called “stereotypes” were popular through the great publishing industry (postcards) as elements to identify and strengthen the stereotype of “the mexican”.

KEYWORDS: Photography, popular characters, iconography, postcard, stereotypes

INTRODUCCIÓN

Actualmente resulta difícil imaginar un mundo sin imágenes. El proceso de la cultura visual se ha desarrollado a tal grado que rápidamente se convirtió en un factor fundamental de interacción social en los diversos espacios de convivencia humana. Bien podría decirse que esto no es más que el resultado lógico del avance inexorable de la comunicación en lo que va del siglo XXI, sin embargo, es posible suponer que las primeras manifestaciones gráficas: el dibujo, la pintura y el grabado, fueron; para su tiempo, los recursos mediáticos para transmitir las representaciones del paisaje, del entorno y de la vida cotidiana. Por otro lado, y en el mismo tenor, el progreso en su constante dinamismo permitió, a mediados del siglo XIX, la consolidación de una nueva técnica que revolucionó, visualmente hablando, las formas de registrar los acontecimientos: la fotografía.

La importancia de la imagen fotográfica no sólo radica en que combina arte y técnica, sino que desde hace unas décadas se constituyó en una valiosa fuente de información. La historia cultural y la historia social, han formulado múltiples metodologías que promueven la utilización y aplicación de la imagen como documento histórico-social. Por tanto, resulta obvio que la fotografía contiene diversos códigos significantes que han devenido en asignaturas pendientes para su análisis: la interpretación e investigación.

Esta problemática, desde distintos ámbitos académicos y con perspectivas teóricas disímbricas y hasta antagónicas, ha provocado un intenso y polémico debate epistemológico, justo será reconocer que viene de tiempo atrás. Sin embargo, para los intereses que persigue esta investigación, el punto nodal de dicho debate

se encuentra circunscrito al uso de la fotografía como documento histórico. Ante ello es pertinente señalar que, la imagen; como otras fuentes de información, contiene los elementos necesarios y suficientes para realizar estudios históricos.

Lucien Febvre aclara que: "...indudablemente la historia se hace con documentos escritos. Pero también pueden hacerse, debe hacerse sin documentos escritos si estos no existen... En una palabra: con todo lo que siendo el hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de ser del hombre".¹ Desde este particular punto de vista, el documento escrito no agota toda la actividad humana. En esta misma línea de reflexión, Gisèle Freund afirma: "la fotografía forma parte de la vida cotidiana... la cual se encuentra en los diferentes espacios de interacción social".² Con base en estos criterios, se sostiene que la fotografía nos ofrece sustanciales testimonios para la construcción de una investigación histórica.

Indudablemente hacer uso del documento fotográfico como principal fuente de información, significa confrontar arraigados prejuicios alrededor del tratamiento hermenéutico de las imágenes, porque los historiadores, en su mayoría, cuando se valen de las imágenes acostumbran "tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en libros sin el menor comentario. En los casos en que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones".³ Afortunadamente, en los últimos años, este prejuicio del historiador (aquel que vanagloria el documento

1 Lucien Febvre, *Combates por la historia*, España, Planeta, 1993, p. 232.

2 Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 8.

3 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 12.

escrito) ha ido desvaneciéndose, ante el desarrollo de nuevos planteamientos y metodologías para la construcción del discurso histórico.

La lectura del documento fotográfico no es tarea sencilla, porque estamos frente a una fuente histórica abierta a múltiples significaciones, y para analizarla se requiere de un conjunto de principios teóricos, de una metodología para la investigación y del análisis iconográfico.

Para estudiar la imagen es pertinente recurrir a la semiótica y la hermenéutica, con el fin de acercarnos al objeto de estudio. En relación con este tipo de investigaciones se encuentra Erwin Panofsky, quien sentencia: "...un *análisis iconográfico* correcto en el *sentido más estricto* presupone una identificación correcta de los *motivos*".⁴ En tal virtud, la utilización de niveles de interpretación que establece en una de sus obras más representativas, *Estudios sobre Iconología*, más la propuesta que ofrece el semiólogo Roland Barthes y lo que sugieren especialistas en esta área de conocimiento como Martine Joly y Diego Lizarazo,⁵ permiten interpretar ampliamente nuestra fuente principal, base de la presente investigación.

En una búsqueda temática y por una coincidencia inescrutable, al revisar algunos periódicos de las primeras décadas del siglo XX, se presentaron de forma dispersa un par de notas que se destacaron por los registros fotográficos cuya autoría estaba atribuida a un "tal Scott". Lo que atrajo poderosamente la atención fue la denominación que se les confería a estas imágenes bajo los términos de "típico" y "popular". En un primer momento, la mirada no resistió el

4 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 18.

5 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989. Martine Joly, *La imagen fija*, Buenos Aires, la marca editora, 2009. Diego Lizarazo, *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI Editores, 2009.

tratar de reconocer el espacio, los elementos y personajes representados, para después preguntarnos: ¿quién es Scott?, ¿en qué lugar fueron tomadas?, ¿porqué aparecen esos personajes?, y sobre todo ¿qué puede ser aquello que determina que algo sea “típico” y “popular”? Estos cuestionamientos indudablemente se convirtieron en el *leit motiv* que impulsó su análisis e investigación.

El interés por conocer la trayectoria de este fotógrafo, sus motivos de viaje al territorio mexicano (particularmente al michoacano),⁶ y su enfoque dirigido hacia la representación de los llamados “tipos populares”, fueron razones personales para realizar esta investigación intitulada *Winfield Scott, fotógrafo norteamericano en Michoacán. Producción visual sobre los “tipos populares”. Estereotipos a la venta. (1904-1908)*.

La principal fuente de análisis de la investigación comprende un seleccionado corpus fotográfico, integrado por imágenes ubicadas en el Fondo C.B. Waite/W. Scott perteneciente a la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes, serie Propiedad Artística y Literaria, ubicado en la Fototeca del Archivo General de la Nación y tarjetas postales de tipos y costumbres, localizadas en la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

La búsqueda y selección de los registros visuales de Scott fue una tarea complicada, ya que la producción del norteamericano resguardada en los archivos fotográficos presenta inconsistencias en la descripción de los lugares de toma, fechas y autoría. Esta última, en no pocos casos, es atribuida al fotógrafo C.B. Waite u otros colegas contemporáneos. Por lo anterior, fue indispensable examinar las

6 Los registros fotográficos de Scott se componen de múltiples temáticas realizadas en diversos estados de la República Mexicana. Sin embargo, el motivo por el cual se eligió a Michoacán responde a un conocimiento personal del territorio y sus costumbres, lo que permitió determinar con certeza la producción visual seleccionada.

estrategias seguidas en la clasificación de los archivos fotográficos, lo cual permitió establecer criterios de ponderación para afrontar los problemas heurísticos contenidos en nuestra fuente de investigación.

Para analizar y precisar el objeto de estudio, fue necesario recurrir a una serie de obras que conceptualizan, analizan, describen e interpretan a la imagen, constituyéndose en referentes obligados para todo aquel interesado en utilizar a la fotografía como fuente de investigación. Así, las obras: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, de Peter Burke; *La fotografía como documento social*, de Gisèle Freund y *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, se han convertido en un parteaguas en los estudios sobre la imagen como representación histórica.⁷

Con el propósito de acercarnos al objeto de estudio desde un enfoque semiológico y hermenéutico de las imágenes, tenemos una serie de obras que fueron claves para la investigación como los textos de Erwin Panofsky, Boris Kossoy, Martine Joly y Diego Lizarazo,⁸ ellos abordan el análisis y comprensión de la significación de las imágenes, clave básica para desarrollar la interpretación fotográfica desde distintos ángulos.⁹

Bajo estos presupuestos acerca de la teoría de la imagen, se obtuvieron las categorías de análisis pertinentes para explicar los aspectos iconográficos, semiológicos e históricos, presentes en la fotografía y poder establecer, la conexión lógica entre recepción de imágenes y formas de interpretación.

7 Burke, *op. cit.* Freund, *op.cit.* Barthes, *op. cit.*

8 Panofsky, *op.cit.* Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, la marca editora, 2001. Joly, *op.cit.* Lizarazo, *op.cit.*

9 Además de las obras mencionadas se encuentran los textos de Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986. Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, México, CONACULTA/UNAM/ Fundación Televisa, 2009.

Los escasos estudios existentes sobre el fotógrafo norteamericano representaron en un primer momento una dificultad para el desarrollo de esta investigación. Sin embargo, dicha carencia se palió con la valiosa tesis doctoral que Beatriz Eugenia Malagón Girón realizó en el año 2003, la cual se ha convertido en una vistosa publicación bajo el sello de la Universidad Autónoma Metropolitana.¹⁰ En algunas revistas se han difundido artículos relacionados a Winfield Scott y su controversial vínculo profesional con su colega Charles B. Waite.¹¹ Estas investigaciones arrojan luz acerca de las pretensiones personales y laborales de nuestro personaje, así como del proceso y perspectiva documentalista que en lo particular caracterizó a su trabajo.

En cuanto a la historiografía sobre la fotografía en México, en todas destaca una preferencia por utilizar a la imagen como punto central, cuestión que amplía el horizonte conceptual sobre la investigación de la fotografía en nuestro país. En 1978 Eugenia Meyer coordinó una de las investigaciones pioneras para la historia de la fotografía en México,¹² ésta ofrece un amplio panorama de los acontecimientos sociales vistos a través de la lente. Por otro lado, también tenemos las aportaciones de Oliver Debroise, John Mraz y Francisco Montellano,¹³ publicaciones que permiten remitirnos a los primeros intentos fotográficos en el

10 Beatriz Eugenia Malagón Girón, *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía*, tesis doctoral en Historia del Arte, UNAM, México, 2003. *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo norteamericano en el porfiriato*, México, UAM, 2012.

11 Benigno Casas, "Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica", en *Dimensión Antropológica*, INAH, año 17, vol. 48, México, 2010.

12 Eugenia Meyer (coord.), *Imagen de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1978.

13 Oliver Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005. John Mraz, "¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía", en *Cuicuilco*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol.14, núm. 41, México, 2007. Francisco Montellano, *C.B. Waite Fotógrafo. Una mirada sobre el México de principios de siglo XX*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1994.

país, al proceso de evolución en la técnica fotográfica y a un recorrido visual a través de los fotógrafos que tuvieron presencia en México.

Cabe señalar que en los años recientes, diversos espacios académicos han dado impulso a novedosas investigaciones de corte multidisciplinario ofreciendo una mayor profusión de contenidos, se destacan los estudios realizados por Alberto del Castillo y Troncoso y Rebeca Monroy Nasr,¹⁴ quienes en una muestra del trabajo interdisciplinario participan junto a Rosa Casanova y Alfonso Morales en el compendio cronológico de imágenes que rescata la obra *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*.¹⁵

La producción bibliográfica y hemerográfica sobre la fotografía extranjera en México también ha tenido un crecimiento considerable una muestra de ello es *México visto por ojos extranjeros 1850-1940*,¹⁶ obra que se integra a partir de estudios acerca de la imagen y que hacen patente el rigor académico al analizar el ver de la lente de los extranjeros en nuestro país, en ello radica su importancia. Otros especialistas en esta línea son: Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, José Antonio Rodríguez y Benigno Casas,¹⁷ sus investigaciones se destacan por haber profundizado en los pormenores sobre los viajes que efectuaron fotógrafos extranjeros en nuestro territorio, principalmente durante la última década del siglo XIX y primeros años del XX.

14 Alberto del Castillo y Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009. Rebeca Monroy Nasr, "Matices fotográficos en el México del siglo XX", en *Antropología*, INAH, núm.89, México, 2010.

15 Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México, CONACULTA/INAH, Lunweg Editores, 2005.

16 Carole Naggar y Fred Ritchin, *México visto por ojos extranjeros 1850-1940*, New York-London, Norton & Co., 1993.

17 Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, Teoberto Maler. *Historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*, México, CONACULTA/INAH, 2008. José Antonio Rodríguez, "El viaje ilustrado. Fotógrafos extranjeros en México", en *Alquimia*, núm. 5, México, 1999. Benigno Casas, "Tipos populares y fotógrafos viajeros en México", en *Relatos e historias en México*, núm. 12, México, 2009.

Para interpretar la serie de simbolismos contenidos en los “tipos populares” que Scott representó en su producción visual, se recurrió a la historicidad del estereotipo. Para ello nos remontamos a las representaciones generadas desde el siglo XVIII a través de los cuadros de castas y a la litografía costumbrista del siglo XIX. Esto permitió comprender el proceso temporal de su construcción, transmisión, difusión y de recepción en la actividad artística y editorial de nuestro país. Para establecer este enlace retrospectivo, fue imprescindible retomar las aportaciones de María Esther Pérez Salas,¹⁸ Ilona Katzew¹⁹ y las publicaciones ilustradas *Los mexicanos pintados por sí mismos*, *Bosquejos de México. Siglo XIX*, *Tipos y paisajes mexicanos del siglo XIX.*, y *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX.*²⁰

La producción hemerográfica realizada durante la primera década del siglo XX, constituyó un recurso fundamental para esta investigación. El diario nacional *El Imparcial* y su revista *El Mundo Ilustrado*, asignaron espacios para la publicación de algunas imágenes capturadas por Winfield Scott, así mismo, resultan cruciales los artículos que daban cuenta de la percepción que se tenía sobre los “tipos nacionales”. Tanto en estas publicaciones como en las guías de viajeros y folletos turísticos, se plasmó información acerca de la ubicación de los estudios fotográficos que, además de ofertar el obvio servicio al que estaban destinados, también se dedicaron a la venta de tarjetas postales, las cuales fueron impresas con vistosas imágenes sobre el entorno mexicano, privilegiando la temática del *mexican curios*.

18 María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y Litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM - IIE, 2005.

19 Ilona Katzew, *La pintura de Castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, CONACULTA, Turner, 2004.

20 Miguel Ángel Porrúa (ed.), *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011. Mario de la Torre (ed.), *Bosquejos de México. Siglo XIX*, México, Banco de México, 1987. Ignacio Orvañanos (coord.), *Tipos y paisajes mexicanos del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1977. Ricardo Pérez Escamilla (et.al), *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, CONACULTA, 1994.

Gracias a las publicaciones hemerográficas descritas en el párrafo anterior, se tuvo conocimiento de las principales editoras de tarjetas postales, de sus costos de venta y zonas de distribución. Estas tarjetas impresas, que echaron mano de las representaciones visuales sobre los “tipos populares”, son un elemento indispensable para analizar el proceso de consumo visual de lo *exótico, folclórico y pintoresco* que “define” a lo mexicano. Haber consultado la producción de la industria editorial de la época, llámense diarios, revistas, folletos turísticos y específicamente las tarjetas postales, permitió comprender el impacto que estos medios impresos ejercieron en la venta, difusión y comercialización de lo que desde la imaginería extranjera se identificó como lo “propiamente mexicano”.

A partir de la búsqueda de imágenes en archivos fotográficos, de la investigación hemerográfica y de una bibliografía crítica sobre el estudio de *Winfield Scott, fotógrafo norteamericano en Michoacán. Producción visual sobre los “tipos populares”. Estereotipos a la venta*, surgieron las siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles son los elementos particulares que identifican el trabajo visual de Winfield Scott?
- De la producción fotográfica generada por Scott en México, ¿Cuáles son los registros que pueden considerarse propios de Michoacán?
- ¿Qué temáticas aborda Scott en las fotografías tomadas en Michoacán?
- A lo largo del tiempo, ¿Cuáles son los elementos iconográficos que identifican a los “tipos populares”?
- ¿La representación de los “tipos populares” puede considerarse una tradición iconográfica “nacional”?
- ¿Las tarjetas postales con “tipos populares” son promotoras de la imagen estereotipada de México en el extranjero?

Con estas preguntas –y sus respuestas- se pretende justificar académicamente la investigación realizada. La importancia radica en identificar el aporte que representa para la investigación histórica -o de cualquier otra índole- la incorpora-

ción de un corpus fotográfico sistematizado de la producción visual de Winfield Scott en Michoacán, lo cual constituye, una significativa base de información. Y en segundo lugar, mostrar que la representación de los “tipos populares” como sinónimo de “lo mexicano”, forman parte de un proceso cultural de construcción, transmisión, difusión y recepción, cuyos elementos simbólico-visuales, a pesar de ser propios del entorno mexicano, son producto de una tradición iconográfica que se generó desde la imaginería extranjera (una visión externa).

Las representaciones de los “tipos populares” de W. Scott, producto de su técnica fotográfica y visión (externa), pertenecen; en escala reducida, a una representación social del mundo, temporal y espacialmente situada, de ahí que sus imágenes estén imbricadas en el marco cultural de una época, pretendiendo reflejar una “realidad” que, al mismo tiempo, estuvo mediada por valores o creencias e intereses comerciales de consumo visual.

Las imágenes (observaciones sociales representadas) de Winfield Scott en Michoacán, constituyen un fragmento visual de México. Imágenes que después de ser trasladadas al formato de tarjetas postales (una forma de capitalización comercial por parte de la incipiente industria editorial), desempeñaron un papel fundamental en la difusión y masificación de los “tipos populares” como elementos identitarios de “lo mexicano”.

En síntesis, con esta investigación se pretende analizar contextualmente el surgimiento de la fotografía, el proceso de su evolución técnica en relación con las formas de difusión y reproducción de los “tipos populares”, así como explicar el impacto que la imagen fotográfica ejerció en las formas de representación social.

Es por ello que este trabajo tiene como objetivos:

- Conocer los elementos básicos de la historia del soporte fotográfico con el fin de comprender los pormenores del oficio de nuestro personaje principal.
- Seleccionar, bajo un criterio metodológico, las fotografías de la producción visual de Winfield Scott que corresponden al estado de Michoacán, mismas que serán la base de análisis de la presente investigación.
- Integrar y seleccionar un corpus fotográfico de Scott en doce ejes temáticos, a fin de identificar los elementos iconográficos contenidos en los “tipos populares” representados visualmente por Winfield Scott.
- Formular la construcción de un modelo conceptual sobre los “tipos populares” a partir de un análisis comparativo, entre la producción visual de Scott y los arquetipos costumbristas de las representaciones de los cuadros de castas y, además, con la litografía decimonónica.
- Analizar las particularidades de la representación sobre los “tipos populares” en tres modelos de tarjeta postal, con la finalidad de comprender la tradición iconográfica presente en la mirada externa desde este medio de reproducción.

Evidentemente el estudio de la imagen como documento histórico es complejo, sin embargo, las investigaciones teórico-metodológicas desarrolladas hasta el momento, favorecen el trabajo del historiador y se han constituido en llaves para la resolución de las interrogantes que nos hemos planteado. No obstante, en la aventura académica emprendida sería imposible soslayar las dificultades que se presentaron : la equivocada clasificación existente en los archivos consultados²¹ y la magra información biográfica sobre Winfield Scott.

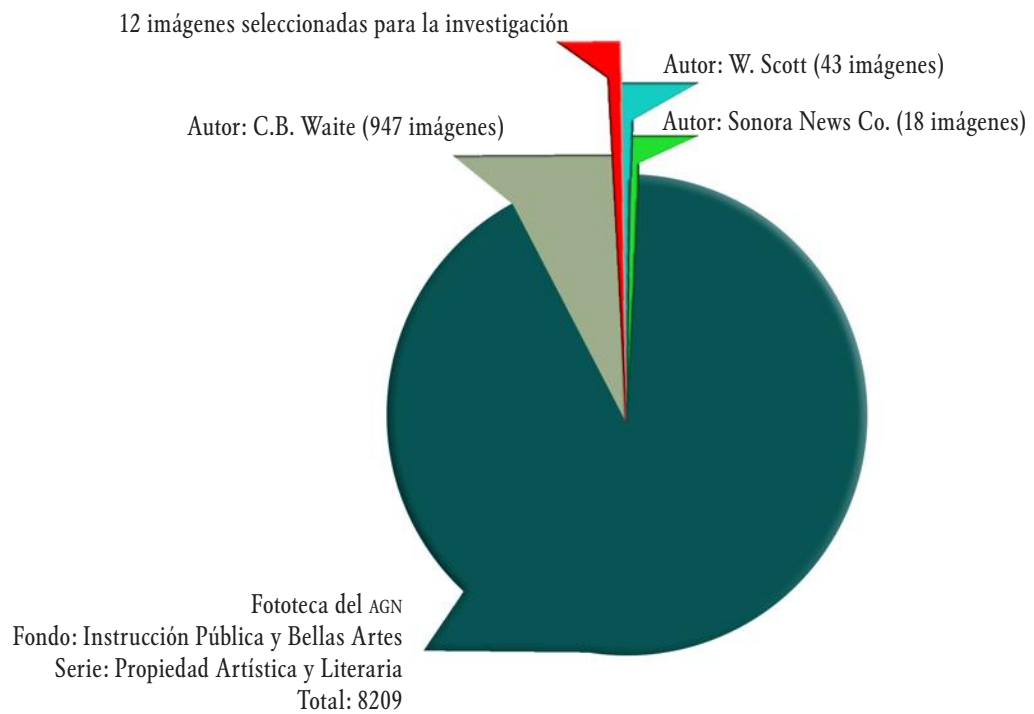
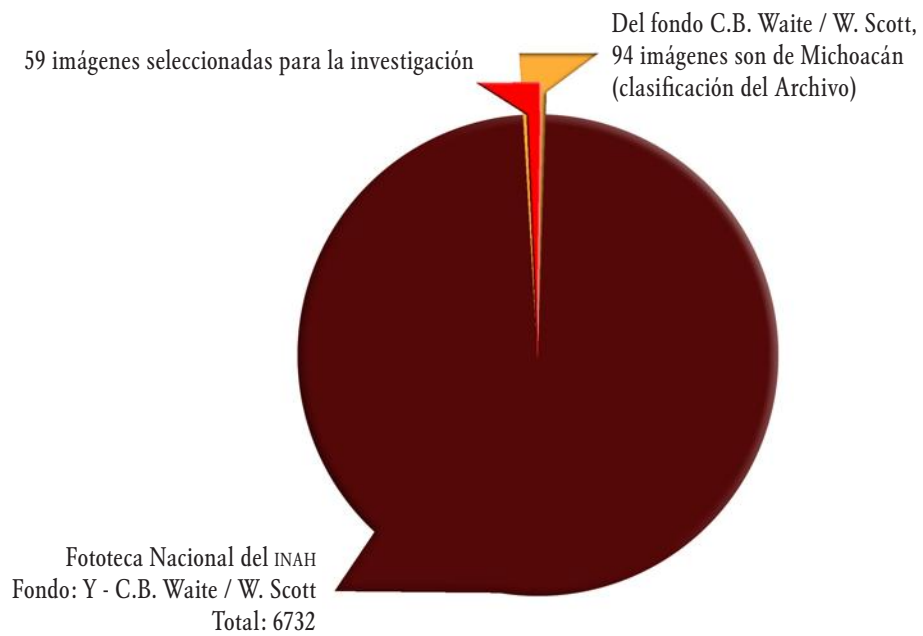
A fin de ordenar la información obtenida de la fuente principal, se realizó la selección del corpus fotográfico, para lo cual se elaboró un esquema de acuerdo a dos modalidades: 1) Por clasificación original de archivo y 2) Por observación y comparación. Estas modalidades se complementan para formar un solo esquema de análisis. La sistematización hecha aporta criterios metodológicos para la orde-

21 Las dos Fototecas consultadas han atribuido una gran cantidad de imágenes de W. Scott a Charles B. Waite, dado que en la parte posterior de las imágenes impresas presentan un sello de *copyright* elaborado por Waite, sin embargo, la impresión de la placa “negra” es la característica principal que confirma la autoría de Scott.

nación, clasificación y categorización de las fotografías de Winfield Scott, además de ser una herramienta, desde nuestro punto de vista, pertinente para realizar el trabajo de investigación.

Algunas fotografías requieren de una observación minuciosa, debido a que en su clasificación original no corresponden a lo que la imagen nos muestra, en su mayoría la fecha de toma es estimada, y en diversos casos no hay una especificación del lugar en que se capturó. La problemática de estos fondos fotográficos es que existe un buen número de fotografías cuya fecha y lugar de toma no están identificadas, por esta razón se recurrió al análisis de la imagen para poder caracterizarlas. Como ya se ha consignado, la firma de Scott y de su colega Waite, permitirá ubicar específicamente los registros, debido a que muchos de ellos se encuentran en fondos equivocados.

En las fototecas mencionadas se hizo una búsqueda total de las imágenes resguardadas de los dos autores, sin tomar en cuenta; la veracidad de la autoría, lugar de toma ni periodización, las siguientes gráficas corresponden a los registros fotográficos localizados.



Registros fotográficos analizados en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia y en la Fototeca del Archivo General de la Nación. Elaboración: Nidia Balcázar

Fototeca	Fondo	Serie	Tema	No.	Observaciones
Archivo General de la Nación	Instrucción Pública y Bellas Artes	Propiedad Artística y Literaria	Morelia, Mich./ Comunicaciones y Transportes/ Pátzcuaro, Zitácuaro y Zamora	9	Autoría atribuida a Waite. Por placa impresa son de Scott
Archivo General de la Nación	Instrucción Pública y Bellas Artes	Propiedad Artística y Literaria	Niños	3	Autoría atribuida a Waite. Por placa impresa son de Scott
Instituto Nacional de Antropología e Historia	C.B. Waite/ W. Scott	-----	Mujeres, campesinos, vida urbana, niñas, Tipos sociales mexicanos, vida rural, lagos y lagunas, plazas públicas, pescadores, poblados, Purépechas, vida cotidiana, retratos, instalaciones ferroviarias y ferrocarriles, templos e iglesias, tipos populares	59	Del corpus total, 59 fotografías fueron seleccionadas por cumplir el rango de año, lugar y autor
Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez	Colecciones especiales	-----	Tarjetas Postales Tipos y costumbres	2	Ambas postales están modificadas, son a color y tienen título de imagen
Archivo General de la Nación	Instrucción Pública y Bellas Artes	Propiedad Artística y Literaria	Tarjeta Postal Sonora News Co., Tipos Mexicanos	1	En la postal se imprime que la fotografía es de Scott, pero en la parte posterior esta el sello de Waite

Resultados del análisis y selección de los registros fotográficos encontrados en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca del Archivo General de la Nación y en el Fondo de Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Elaboración: Nidia Balcázar

El cuadro anterior corresponde al corpus fotográfico **seleccionado** de los archivos ya citados. La sistematización del corpus permitió la selección de las imágenes que corresponden a los estándares iconográficos sobre los “tipos populares mexicanos” (uno de los objetivos del proyecto). En suma, este estudio tiene como fuente principal el cuadro anterior, además de una serie de fuentes secundarias y materiales visuales.

Los resultados de esta investigación se presentan distribuidos en cuatro capítulos. En el primero se describen y analizan las circunstancias que hicieron posible la llegada y desarrollo de la fotografía en México, además del impacto

que ésta tuvo en los viajeros extranjeros que trazaron rutas al irse adentrando al interior del país conforme fueron llegando a finales del siglo XIX. En el apartado final del capítulo está enriquecido por una serie de reflexiones que contextualizan los motivos que tuvieron los fotógrafos extranjeros para incursionar en territorio Michoacano. También son objeto de reflexión, las interpretaciones visuales que están atrás de las imágenes que capturan paisajes y rostros como percepción de “lo mexicano”.

En la gran oleada de extranjeros que arriban a Michoacán a principios del siglo XX, se encuentra Winfield Scott, por tanto, el segundo capítulo está dedicado a él y a su registro fotográfico de los diferentes paisajes y escenarios sociales. En este capítulo se plantea y desarrolla la estrategia que adoptó nuestro trabajo heurístico para resolver las dificultades de precisión “documental” que encierra la producción visual de Scott. Sin este paso, ineludible de por sí, hubiera sido casi imposible hacer la caracterización analítica de su corpus fotográfico. Hecho lo anterior, se tuvieron las condiciones para determinar la presencia de elementos iconográficos en las imágenes de los “tipos populares” capturadas por Scott en el estado. Sobra decir que esta tarea de clasificación y categorización de la producción visual del personaje, constituye un aspecto sobresaliente de la investigación, en razón de que actualmente no se tiene un registro exhaustivo de su obra fotográfica en Michoacán.

El tercer capítulo consiste en el análisis iconográfico de la obra fotográfica de Winfield Scott. Con la clasificación por ejes temáticos se observa el contenido visual de las imágenes. Consecuentemente, se establecieron criterios conceptuales sobre “lo típico” y “popular” con el propósito de comparar los elementos iconográficos contenidos en estas representaciones visuales sobre la base de tres

manifestaciones artísticas: los cuadros de castas, la litografía decimonónica y las fotografías de Scott. Así mismo, se abordaron las publicaciones que mostraron a los “tipos populares”, analizando las características que los definen y que se engloban en un proceso de transmisión, recepción y asimilación del estereotipo a lo largo del tiempo.

En el cuarto y último capítulo, se analizó el tratamiento editorial que los medios impresos de nuestro país impusieron sobre las representaciones de los “tipos populares” durante la primera década del siglo XX. Para ello, se aplicó el concepto de *tradición* con la intención de explicar el uso iconográfico que la industria editorial hizo de los “tipos populares”. En lo particular, al practicar el análisis sobre tres tarjetas postales, cuya autoría indudablemente pertenece a Scott y que contienen imágenes de este tipo, se constató que estas representaciones responden, más bien, a una tradición iconográfica que se construyó desde el exterior, y que los llamados “tipos populares” se masificaron a través de los medios de comunicación existentes en aquella época como elementos prototípicos para identificar “lo mexicano”.

La titularidad de las imágenes contenidas en esta investigación, pertenecen al Instituto Nacional de Antropología e Historia, al Archivo General de la Nación y a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y se han reproducido bajo su consentimiento.

CAPÍTULO I

LOS ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA Y SU ARRIBO A MÉXICO

El siglo XXI ha sido testigo del gran avance tecnológico que ha revolucionado las formas de comunicación y masificación de la información, posibilitando herramientas que permiten el acceso inmediato a los acontecimientos, por lo tanto, resulta difícil concebir un mundo sin imágenes, para lo cual la fotografía ha intervenido como testigo ocular de casi todo creando su propio código visual.

Cuando no existía la fotografía digital, regularmente tomábamos las fotos en cámaras de “rollito”, el cual lo llevábamos al laboratorio para que imprimieran las fotos, pues bien, ya que las teníamos en nuestras manos, la preocupación era saber si todas habían salido bien, porque en ese momento no teníamos la facilidad de verlas y borrarlas. La llegada de la era digital, modificó un poco esas dinámicas, hoy capturamos y vemos inmediatamente las imágenes, si nos gustan las reproducimos en papel, el resto se queda almacenada en los soportes digitales. Pero ¿Qué implica tener en nuestras manos una fotografía? Implica un largo proceso evolutivo de la técnica a base de pruebas, aciertos y errores, implica a personajes dedicados a la labor fotográfica, pero sobre todo al sujeto que decide tomar una cámara fotográfica y apretar el disparador.

¿Por qué recurrir a la fotografía? Pareciera que la respuesta es simple, como sencillo podría ser su interpretación, sin embargo, el lenguaje fotográfico encierra diversas complicaciones, es más que los mecanismos técnicos, los procesos, sus usos y manipulaciones. El punto de partida es acudir a la fotografía como una “huella visual” de lo que “han sido”, para alguien los dinamismos sociales en un

tiempo determinado. Invertimos la lente para estudiar a un norteamericano que predispuesto por intereses, inquietudes y creencias, se convirtió en un hacedor de imágenes capturando múltiples miradas de un país fotogénico enclavado en su “mexicanidad”.

Es necesario establecer que este trabajo no se avocará al estudio sobre la historia de la fotografía, sería poco práctico pretender abarcar toda la evolución, sin embargo, para la investigación que se pretende realizar, es necesario considerar datos importantes en el sentido de conocer a los principales exponentes, procedimientos y procesos fotográficos. Por tanto damos paso a la información que nos ayudará a comprender un poco más de la labor del personaje principal y su relación con el amplio universo de la fotografía.

El hombre es un animal “visual” que busca dejar testimonio de eso que ha “visto con sus propios ojos”,²² por tanto, no es fortuito que antes del descubrimiento fotográfico, se realizaran imaginativos procesos mecánicos, técnicos y químicos que desde el siglo XV hasta la aparición de la fotografía se crearon y perfeccionaron dando inicio al surgimiento de una gran diversidad de máquinas que tuvieron el propósito de “dibujar y retratar”, suma de todas ellas fueron las llamadas *cámaras lúcidas*, las cuales aparecieron durante la primera década del siglo XIX. Dibujantes, artistas y viajeros implementaron el uso de estas cámaras, las cuales en su mejoramiento adquirieron varias formas, por su aspecto físico y la utilización de los visores, marcos para el trazado de perspectivas y enfoques, se le han considerado antecesoras de las cámaras fotográficas.²³

22 Quienes analizan el principio básico de la vista como sentido común son: Francois Hartog, “El ojo y el oído”, en *Historia y grafía*, núm.4, México, Universidad Iberoamericana, 1995. Frizot, *op.cit.* Joan Costa, *Diseñar para los ojos*, Bolivia, Grupo Editorial Design, 2003.

23 Para profundizar en este tema, consultar Marie-Loup Sougez, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Ediciones

Hasta mediados del siglo XIX, el dibujo, la pintura y el grabado habían sido las artes gráficas utilizadas en la ilustración del paisaje y representación de la vida cotidiana, sin embargo, la fotografía irrumpe y se presenta como un acontecimiento hábil de figurar y con la capacidad de revolucionar las técnicas visuales conocidas hasta ese momento.

Y, ¿por qué llamarle fotografía? Desde los primeros momentos se generaron diferentes debates en torno a su significado, por ejemplo, si hoy buscamos el término que describa el acto de crear imágenes permanentes con luz, encontraremos conceptos similares al que nos proporciona el Diccionario de la Lengua Española, el cual nos dice que la fotografía es el “Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”.²⁴ Actualmente, parece ser muy simple conocer el significado del término “fotografía”, sin embargo, en un principio no existía ninguna palabra designada para describir tal descubrimiento. Pioneros de la fotografía como Joseph- Nicéphore Niépce, considerado la primera persona que en 1826 logró fijar una imagen fotográfica permanente, se refería a sus imágenes como “heliografías”, y William Henry Fox Talbot, fotógrafo británico, las denominaba “dibujos fotogénicos”. Es hasta 1839 que el astrónomo y matemático inglés John Herschel aplicó el término “fotografía” en combinación de las palabras griegas para luz y dibujo o escritura: *photos* y *graphien*.²⁵

Otro debate que ha quedado en la historia de la fotografía está relacionado con el año de invento y la primera imagen lograda exitosamente. Durante

Cátedra, 2009, pp.13-27.

24 Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, [En línea] <<http://lema.rae.es/drae/>> (consultado el 13 de junio de 2013).

25 David Präkel, *Diccionario visual de fotografía*, Barcelona, Blume, 2010, p.115.

años se creyó que la fotografía más antigua y conocida era un bodegón fechado en el año de 1822, cuya composición había sido elaborada con una sustancia que Nicéphore Niépce había mandado traer de París, logrando así hacer una imagen positiva y la fijación de la misma, sin embargo, la investigación del coleccionista e historiador Helmut Gernsheim y su mujer Allison, llegaron a deshacer esa tesis del bodegón, y lo hicieron con una fotografía- o *punto de vista*, que encontraron en Inglaterra. Se trata de una imagen desde la ventana de la finca del Gras, que junto a una carta en su descripción se confirma que corresponde al 29 de mayo de 1816, de acuerdo con Marie-Loup Sougez, se considera que la fotografía fue “inventada” desde 1816 y no en 1822 como afirma el monumento a Niépce.²⁶

El gran desafío de este revolucionario invento no era solo la captura de las imágenes, sino la creación de un procedimiento que permitiera que esa imagen quedara copiada o plasmada en un soporte fijo capaz de permanecer intacto al transcurso del tiempo, para lo cual, el invento de la fotografía atrajo a múltiples personajes con intereses de diversa índole. Uno de los encargados e inventor de los primeros procedimientos en el campo de la fotografía o heliografía como inicialmente se le conoció, fue Joseph Nicéphore Niépce,²⁷ quién después de múltiples experimentos logró en 1816 su cometido, fijar la imagen de una cámara oscura en un soporte de papel tratado químicamente. Coincidiendo con este suceso, en París circulaban noticias sobre un artefacto identificado como Diorama, el pintor Louis Mandé Daguerre presentaba su invento sorprendiendo a los incautos espectadores.²⁸

26 Sougez, *op.cit.*, pp. 36 - 39.

27 Para conocer más sobre la biografía e inventos de Niépce se sugiere consultar <<http://www.niepce.com/home-es.html>>

28 Sougez, *op.cit.*, p.34.

El interés de Daguerre por conocer los trabajos de Niépce fijaron su interés en buscar una relación con el inventor, es así que en 1829, Niépce le ofreció formar parte de una asociación con el propósito de contribuir en el desarrollo de la heliografía; a tal efecto ambos firmaron un contrato en el cual Daguerre se asociaba a Niépce con la finalidad de colaborar en las investigaciones para el perfeccionamiento de los procedimientos, ambos decidieron estipular una serie de condiciones a fin de acordar un reconocimiento equitativo en los méritos obtenidos por la invención de las novedosas técnicas. Después de la muerte de Niépce en 1833, Daguerre actuó solo en la exploración del invento, se sabe que desarrolló varias fórmulas, sin embargo, se presume que éste carecía de la formación científica que caracterizaba el trabajo de Niépce, por lo cual se cree que trabajó casi de manera empírica en la invención de lo que denominaría Daguerrotipo.²⁹

El reconocimiento y la gloria para Nicephore Niépce, se desvanecería a pocos años de su muerte, Louis Mandé Daguerre continuó con las tareas en el perfeccionamiento de la nueva técnica y después de haber explorado diferentes mecanismos decidió dar a conocer el Daguerrotipo.³⁰ El 19 de agosto de 1839, en presencia de los miembros de la Academia de Ciencias y miembros de la Academia de Bellas Artes; François Arago, diputado y orador, entusiasmado y asombrado por el nuevo invento anunció públicamente el descubrimiento, explicando que este invento sería de gran utilidad para la arqueología, meteorología o astronomía, pero sin duda, lo más interesante es su pronunciamiento o discurso profético a

29 M. Villanueva, "La fotografía", en *Alquimia*, núm.38, México, 2010, pp. 74-78.

30 El Daguerrotipo o fotografía sobre metal, es la formación de las imágenes sobre la superficie de una lámina que está cubierta de plata. Esta lámina se somete a los vapores que el yodo desprende, el cual al combinarse con la plata, forma una pequeña capa de yoduro de plata que es muy sensible a la acción de los rayos de luz. Al momento que esta placa se coloca en el foco de la cámara oscura, en ella se dibuja la imagen que es formada por el objetivo. Para más información sobre el daguerrotipo véase Documentos para la historia de la fotografía en México, en *Alquimia*, núm. 38, México, 2010.

que este invento contribuiría a la democratización del arte, situación que causó mucho revuelo entre los artistas plásticos de la época y por años se convirtió en tema a debatir.³¹

Las gacetas francesas, rápidamente publicaron una serie de artículos dando noticia de los pormenores del daguerrotipo, mismos que se conocieron en diferentes partes del mundo. A pesar del furor que causó el atractivo instrumento, la daguerrotipia se presentó como un proceso incompleto, era necesario crear nuevas técnicas para su perfeccionamiento. La noticia en Europa sobre el daguerrotipo, generó que algunos investigadores que estaban realizando trabajos en el mismo campo, se avocaran a continuar con sus tareas para la mejora y creación de nuevos mecanismos y procedimientos fotográficos.

El año de 1839 fue marcado por una ola de novedosos procesos fotográficos que tenían como cometido, la creación de una técnica que permitiera la fijación de las imágenes en un soporte de papel y como consecuencia su reproducibilidad. Es así que en julio del mismo año, el francés Hippolyte Bayard, descubrió el medio de obtener imágenes positivas directamente sobre un papel recubierto de cloruro de plata, cuyo tiempo de exposición era de treinta minutos a dos horas, esto solo era un paso, en 1841, el inglés William Fox Talbot, patentó el calotipo o “calbotipia” llamada así por el nombre de su inventor, este descubrimiento es considerado como el primer procedimiento negativo/positivo, que permitía la multiplicación de una misma imagen, la importancia de este proceso es que un negativo podía generar un número ilimitado de copias positivas.³²

31 Sougez, *op.cit.*, pp. 56 - 58.

32 Präkel, *op.cit.*, p. 39.

Sin restarle importancia, junto a los anteriores exponentes se encuentra John Frederick William Herschel, a quien se le atribuye el descubrimiento del medio para fijar las imágenes por medio de un componente que actualmente es utilizado en los fijadores fotográficos, en suma, las ventajas de estos procedimientos es que facilitaron la manipulación de las copias sobre papel y posibilitaron la reproducción múltiple.³³

Las transformaciones en la ciencia y tecnología que se desarrollaron durante la Revolución Industrial a mediados del siglo XIX, permitieron que la fotografía tuviera un avance progresivo en la perfección de sus procedimientos. En el momento en que Daguerre se dio cuenta del impacto que tuvo su invento, inmediatamente emprendió la fabricación de su material. Las cámaras llamadas *Daguerrrétype*, se vendieron junto a sus accesorios necesarios para la preparación de las placas y revelado, además de la incorporación de su respectivo tripié. Las réplicas pronto aparecieron multiplicándose velozmente, así como sus mejoras y ventajas.³⁴

El procedimiento se difundió rápidamente por todo el mundo occidental promovido a la par por el afán de lucro y la afición, así la daguerrotipia y las nuevas modificaciones a los instrumentos, se convirtieron en una moda entre los ilustrados burgueses europeos. Los que pudieron, de manera experimental adquirieron sus cajas con el respectivo manual de instrucciones, otros más, se dedicaron a la toma de retratos, mismos que se podían tardar hasta veinte minutos en pose frente al pleno sol.

33 Sobre los principales exponentes y diversidad de procedimientos fotográficos, consultar Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. María Fernanda Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos*, México, AGN, 2003.

34 Sougez, *op.cit.*, pp.71, 72.

En algunos casos, la fotografía tuvo que enfrentar a sus detractores, aquí un ejemplo. En 1872, se publicó en un periódico de la ciudad de México una nota acompañada de tres caricaturas que satirizaban algunos aspectos de la práctica fotográfica:

El *artista* forma un cuarto en la azotea de su casa con las sábanas de su lecho, y se instala a los rayos de un sol reverberante...después de media hora de expectativa en que se encarga á la infeliz sacrificada que procure ni pestañar... sale la primera prueba espantosa! Se repiten diez ó doce, hasta que el fotógrafo declara por sí y ante sí, que el retrato está bueno... ¿Cómo decirle al artista: es usted un bárbaro?...los charlatanes del arte, son peores y de más baja calidad que los empíricos de las ciencias. ¡Mucho cuidado con los tinteritos de la fotografía!³⁵

El tono sarcástico y burlesco, se difundió en algunos medios impresos a fin de prevenir a los “hombres de buen gusto” de caer en garras de estos “fotógrafos inexpertos”.

Es cierto que el retratado tenía que padecer la incomodidad de las poses y la tediosa espera que requería la captura fotográfica, por tanto, ante estas circunstancias, se levantaron construcciones apropiadas para la mejora de iluminación y comodidad de los retratados, en suma, estas condiciones fueron generando el establecimiento de los estudios fotográficos.³⁶ Así, en menos de un año, nació una profesión cuyos practicantes se formaron en la medida que trabajaron en ella y

35 Juan A. Mateos, “Los fotógrafos”, en E.L. Gallo y E. Cumplido (ed.), *México y sus costumbres*, t. I, núm.15, México D.F., 24 de octubre de 1872, pp.4-6.

36 En México, a finales del siglo XIX se encumbraron retratistas de estudios fotográficos renombrados y conocidos tanto en la capital como en el interior del país, el nombre de Valverde, Cruces y Campa, De la Mora, Valletto y Emile Lange, entre otros, eran garantía para ofrecer sus trabajos caracterizados por la composición de las imágenes, además de la finura y elegancia de sus presentaciones. Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p.15.

por supuesto en la generación de mejoras técnicas en las cámaras, la óptica, los formatos y en los tiempos de exposición y revelado.

Para 1860, la fotografía se había convertido en algo más que un novedoso mecanismo de presentación; los avances técnicos y mecánicos, a la aceptación y utilización, la convirtieron en un medio en lo que hoy podríamos considerar como un instrumento de comunicación y conocimiento. La repentina aparición de nuevas técnicas en los procesos y la innovación en las cámaras fotográficas desencadenó un proceso cualitativo en el sentido que se “democratizó” el uso de la fotografía, ampliándose a sectores antes no incorporados, se desarrolló una álgida competencia en precios, por lo que la clientela constituida por incipientes fotógrafos serían los que marcaron la pauta para las nuevas perspectivas en el desarrollo de la gran industria fotográfica.

Las innovaciones que surgieron a partir de 1839, generaron múltiples prácticas y formas de ver, capturar, y representar el contexto. En las principales ciudades de la época, los estudios fotográficos cobraron gran auge, el retrato se convirtió en un lenguaje visual de las modas y modismos sociales, los retratistas aprovecharon los medios para impregnarle a las imágenes novedosas e imaginativas composiciones a fin de ponderar un estilo personalizado.

La gran prueba para el daguerrotipo y los procedimientos de revelado e impresión fotográfica fue para los viajeros que se volcaron a las expediciones por casi todo el mundo.³⁷ Las temáticas fueron muy variadas, desde imponentes montañas, hasta los primeros reportajes visuales de guerra. Este auge coincide con el

37 Para estos viajes de expedición se implementó una especie de tienda-laboratorio, en el cual se utilizó el procedimiento húmedo del colodión, que por sus características químicas ayudaba en la inmediatez que requerían las circunstancias. El fotógrafo tenía que transportar un gran equipo fotográfico como cámaras, objetivos, productos químicos, placas de cristal entre otras, lo que en peso rebasaba los cincuenta kilos. Sougez, *op.cit.*, pp. 153-155.

despliegue de las primeras expediciones arqueológicas, centradas principalmente en Egipto y Oriente, donde posteriormente la mirada se inclinaría hacia las civilizaciones precolombinas recién descubiertas en Centroamérica, incluyendo por supuesto a México. Viajeros, aventureros, profesionales y aficionados, llegaron a nuestro país con intereses diversos y son aquellos que portando cámara fotográfica forman parte del inicio de la historia fotográfica de nuestro país.

Este breve recorrido por las primeras décadas de la historia fotográfica, nos permite establecer la importancia y necesidad de recuperar los datos sobre la invención, desarrollo, temáticas y usos de la fotografía, a fin de comprender el impacto que este revolucionario invento significó en las formas de ver, capturar y reproducir las modas, situaciones de la vida diaria, detalles de algún acontecimiento, hasta momentos de gran impacto. Los mecanismos que posibilitan la reproducción de una imagen, implicó no solo multiplicar comercialmente las fotografías sino que estas también facilitaron la difusión y propagación de representación tales como los estereotipos. La labor fotográfica ejercida desde 1839, es testimonio invaluable de lo que el autor le tocó vivir, por lo tanto, sus imágenes se convierten en documentos visuales de un instante en un momento histórico determinado y que con la utilización de herramientas teórico- metodológicas para su análisis integral se convierten en un extraordinario material documental para la investigación histórica.

a) Viajeros y rutas hacia el “México Desconocido”

Antes de abordar este apartado es necesario hacer un paréntesis para hacer las distinciones entre un viajero y el turista, conceptos que utilizaremos frecuentemente en esta investigación y que es pertinente diferenciar. Un viajero es aquel que peregrina o recorre a lo largo y ancho de un territorio, buscando estímulos y emociones en el sentido de descubrir y confirmar alguna referencia previa, no tiene una ruta fija, ella depende de la intencionalidad de su viaje, el espacio geográfico y las condiciones de tránsito. La duración de su recorrido no está determinada, puede ser un periodo corto o una estancia permanente. En esta línea, los viajeros aventureros de mediados y finales del siglo XIX se insertan en esta categoría. Por otro lado el turista, es aquel que a partir de referencias previas se traslada a un punto geográfico, pero que a diferencia del viajero, su estancia en algún sitio está condicionado a un tiempo ya establecido y al término de su viaje retorna a su lugar de origen.

Retomemos el título del presente apartado *El México Desconocido* no solo se refiere a la obra cumbre del noruego Carl Lumholtz, al cual aludiremos posteriormente, el título, es la síntesis de la concepción decimonónica en la noción de un territorio sugerente para aquellos viajeros y exploradores extranjeros que buscaban los paisajes y las escenas que eran ajenas a su propio entorno, desde esta perspectiva, las rutas que se trazaron a mediados del siglo XIX por el territorio mexicano, se convirtieron en las vías de atracción y configuración de múltiples representaciones visuales que marcaron un estilo fotográfico cuyas características han trascendido hasta nuestros días.

El invento de Daguerre se difundió rápidamente por Europa, y algunos países de América, México no fue la excepción, esta novedosa técnica arribó al

puerto de Veracruz en diciembre de 1839. El francés Louis Prelier trajo consigo aparatos para daguerrotipo, los cuales fueron utilizados para realizar algunas exhibiciones del artefacto, posteriormente se encargó de hacer las primeras vistas del país.³⁸ Este hecho no solo representó la llegada de una novedosa forma de capturar el entorno, sino que sentó las bases para el desarrollo del oficio y la industria fotográfica en el país.

La noticia en el extranjero sobre el descubrimiento de ciudades y ruinas prehispánicas en México, dio pie a una serie de expediciones por parte de aventureros multidisciplinarios, los cuales con ayuda de la daguerrotipia comenzaron la reproducción de los vestigios.³⁹ En 1841, el diplomático estadounidense John Lloyd Stephens, el barón Emmanuel von Friedrithal, jefe de la legación austriaca en México y aficionado a la arqueología en compañía del dibujante inglés George Cathewood, emprendieron un viaje de exploración a Yucatán. Con ayuda del daguerrotipo intentaron reproducir los edificios sagrados de Uxmal, Kabah y Labná, sin embargo, las imágenes no fueron satisfactorias, el uso de la fotografía se simplificó a una herramienta útil para la comprobación de interpretaciones y tesis así como un medio para autentificar los dibujos de Cathewood.⁴⁰ En este sentido, las imágenes realizadas durante este viaje tal vez no contengan la calidad visual que caracterizaría a las obras posteriores, sin embargo, estos primeros registros, abrieron camino a una de las líneas más representativas hasta nuestro tiempo, la fotografía antropológica.

38 Rosa Casanova, "De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg Editores/CONACULTA/INAH/SINAFO, 2005, p.3.

39 Para más información consulte a José Gamboa Cetina, *La fotografía y la antropología: una historia de convergencias*, [En línea] <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035522gamboa.htm>> (consultado el 12 de Julio de 2013).

40 Debroise, *op.cit.*, p.137.

En 1842, *La Lumière*⁴¹ informó de daguerrotipos hechos en México por el francés Théodore Tiffereau. Este frustrado ingeniero de minas llegó a México con la intención de estudiar los métodos del beneficio de la plata y del azogue de la minería mexicana. Para financiar sus gastos se dedicó a los retratos y vistas al daguerrotipo, esto le permitió visitar los estados de San Luis Potosí, Tamaulipas, Jalisco, Colima y Michoacán. Tiffereau regresó a Francia en 1847, desafortunadamente sus daquerrotipos se perdieron con el transcurso del tiempo, su obra se conoció a través de los escritos de sus contemporáneos y algunos amigos franceses que también tuvieron la oportunidad de viajar a México.⁴²

Al comenzar los años sesentas del siglo XIX, México se encontraba en la mira del imperio Francés. El ofrecimiento formal de la coronación de México a Maximiliano de Habsburgo por una junta de notables, significó el reconocimiento formal a una autoridad monárquica por un sector de la sociedad mexicana. El arribo de franceses a nuestro país trajo consigo una serie de talentosos viajeros aficionados a la fotografía, los cuales fueron enviados por instituciones culturales del gobierno de aquella nación con fines artísticos y, por supuesto, con el propósito de afianzar los intereses de Napoleón III en México.

Quizás uno de los más talentosos viajeros franceses a los que se hace referencia es Claude Désiré Charnay, quien realizó exploraciones arqueológicas por Oaxaca, Chiapas, Yucatán y Campeche, el resultado de estos viajes han quedado relatados en sus obras *Le Mexique*, publicada en 1862 y *Cités et ruines Américaines*, un álbum de cuarenta y nueve fotografías de monumentos prehispánicos publicado

41 Una de las primeras publicaciones especializadas en fotografía.

42 Casanova, *op.cit.*, p.4.

en 1863.⁴³ El reconocimiento al trabajo de Charnay es por la calidad y cuidado en la composición y juego de luces en las imágenes, pero primordialmente porque estos deslumbrantes testimonios forjaron un interés cultural y artístico por la arqueología mexicana.

Siguiendo la temática sobre imágenes de obra arqueológica, no podemos dejar de lado el trabajo realizado por los estadounidenses Augustus Le Plongeon y su esposa Alice Dixon. Estos arqueólogos estuvieron en la región de Yucatán entre 1873 y 1876, ambos se dedicaron a tomar numerosas fotografías principalmente en Chichén Itzá. A esta pareja se le recuerda por el descubrimiento que realizaron en 1875 de la famosa figura del Chac-Mol, y aún más, por la gran polémica que desataron a raíz de su intento de trasladar la famosa figura a la Exposición del Centenario de Filadelfia. Con esta situación, pusieron en la mesa el cuestionado y debatido tema del saqueo de objetos prehispánicos, el cual ya circulaba entre los grupos de científicos mexicanos en la segunda década del siglo XIX.⁴⁴

La prensa de 1888 fue testigo de las inconformidades generadas a partir de las especulaciones sobre el saqueo arqueológico. En el periódico *El Sureste*, el fotógrafo y arqueólogo alemán Teoberto Maler publicó dos artículos donde acusó a Le Plongeon de hacer un trabajo especulativo, alejado de evidencias arqueológicas y documentales así como de saqueo.⁴⁵ Maler, fue quizá uno de los arqueólogos de su tiempo que más defensa hizo por el cuidado de las ruinas prehispánicas. Con gran respeto por las piezas arqueológicas, el alemán montaba cuidadosamente las instalaciones del equipo fotográfico y de iluminación.

43 Para conocer más sobre el trabajo de Désiré Charnay consultar a José Antonio Rodríguez, "Fotolibros en México", en *Alquimia*, núm. 29, 2007, pp. 6-9. Debroise, *op.cit.*, pp. 138-142.

44 Véase, "Saqueo y destrucción", en *Arqueología Mexicana*, vol. IV, núm. 21, México, 1996.

45 Gutiérrez Ruvalcaba, *op.cit.*, pp.45, 46.

El profundo conocimiento de Teoberto Maler por la fotografía, le permitió utilizar los últimos avances en lentes ópticos de tecnología alemana, además hizo uso de los novedosos procesos químicos para el revelado e impresión fotográfica, esto le permitió la obtención de excelentes resultados en las imágenes. La obra de Maler puede ser dividida en dos grandes momentos, el primero, por su trabajo visual de las zonas arqueológicas que incluye numerosos escritos, conferencias, artículos, cuadernos de notas, bocetos, dibujos y mapas; el segundo, por su calidad de retratista durante su paso por los estados de Yucatán, Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Guerrero, Jalisco y Michoacán. A pesar de que muchas fotografías de retrato se perdieron con el tiempo, se puede identificar en sus imágenes la presencia de criollos, mestizos e indígenas que posaron con un estilo sencillo y de gran naturalidad.⁴⁶

La recepción y aceptación de la fotografía en México se dio de manera casi espontánea a su llegada. Para los años sesenta del siglo XIX, ya existía una cantidad considerable de profesionales que ejercían el oficio. En los años posteriores, el gusto y utilización por la técnica se vio rápidamente reflejada en la proliferación de estudios fotográficos, el interés por dar a conocer los procedimientos utilizados por los técnicos, se reflejó en las publicaciones que comenzaron a recorrer el país entre 1857 y 1892.

La primera publicación que circuló en México fue el *Manual de fotografía* de José María Cortecero. Este manual, fue parte de la “Enciclopedia popular mejicana”, la cual ya se conocía desde 1857 con el título *Manual del viajero en México*.⁴⁷ Siguiendo la misma línea de publicaciones, en 1864 se dio a conocer el exitoso libro

46 Consultar capítulo III, Sougez, *op.cit.*, pp. 87-137.

47 José Antonio Rodríguez, “José María Cortecero. Manual de Fotografía”, en *Fotolibros en México, op.cit.*, p.10.

de John Towler, *El rayo solar*; sin embargo, es hasta 1876 que esta obra se traduce al español con la idea de llegar al público hispanoamericano.⁴⁸ En suma, estos libros dedicaron sus páginas a explicar los procesos y técnicas fotográficas utilizadas por los profesionales de la época, e incorporaron estudios puntuales sobre mecanismos en la óptica y química, sirviendo como novedosa información para los aficionados y una excelente guía para los que ya practicaban el oficio fotográfico.

Fotógrafos a los que ya nos hemos referido como Désiré Charnay, Teoberto Maler, y algunos otros, mostraron interés por comprender y representar la diversidad étnica que observaron durante su estancia en el país. La formación científica o como se le denominó posteriormente naturalistas o etnográficos, les brindó la posibilidad de acoger una serie de modelos que implementaron en el registro visual, creando un particular estilo de capturar y representar a los grupos más marginados de la sociedad mexicana.

Al inicio de este apartado se mencionó a uno de los fotógrafos etnográficos más conocidos y representativos del último tercio del siglo XIX, Carl Lumholtz, su obra gráfica y escrita trascendió los límites territoriales, imponiendo un estilo en el estudio a los grupos indígenas existentes en el país. La ruta que trazo desde el norte del país, interactuando con los coras, huicholes, mixtecos, zapotecos, zoques, tarahumaras, nahuas, tzeltales, tzotziles, tarascos, totonacos, pimas, pápagos, yaquis, mayas y chichimecas, le brindó la experiencia de adentrarse paulatinamente en la intimidad de los grupos étnicos, logrando realizar imágenes de sus espacios más sagrados como es el de sus fiestas y celebraciones.⁴⁹

48 *Ibid.*, p.14.

49 Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación", en *Alquimia*, núm. 5, México, 1999, pp.17-25.

La experiencia de Lumholtz fue divulgada en numerosas publicaciones, sin embargo, la más destacada es *El México Desconocido*,⁵⁰ cuya dedicatoria está dirigida a Porfirio Díaz, por ser este quien le facilitara los permisos de tránsito y ser el patrocinador económico en su publicación. Sin duda, las descripciones y experiencias que se narran en este libro son sorprendentes. Los relatos publicados y las imágenes realizadas por Lumholtz, fueron pioneras de un estilo que comenzó a multiplicarse, y que se consolidó en años subsecuentes con la llegada de múltiples extranjeros de distintas nacionalidades que buscaron en nuestra nación los “tipos indígenas” y el exotismo de sus cotidianidades.

A partir de la mitad del siglo XIX, la evolución en las técnicas y procedimientos mecánicos, permitieron que la fotografía se convirtiera en una herramienta indispensable para los científicos viajeros que incursionaron en nuestro país. Al adquirir un sentido testimonial, las imágenes fueron una confirmación de lo existente, el reflejo visual no solo de los hacedores extranjeros, sino de los incautos retratados que congelaron sus actos frente a la mirada ajena. Cada uno de los enfoques, forman parte de valiosas crónicas visuales que en su momento impusieron un estilo que impactó a varios sectores de la sociedad mexicana.

En albores del siglo XX, la mirada penetrante de la fotografía científica-etnográfica y antropológica-, estableció un código visual en la forma de registrar la fisonomía y cosmovisión de las diversas etnias existentes en el país. A pesar de las “modernas” políticas establecidas por el régimen porfirista, este estilo fotográfico se encausó como un modelo preferente por fotógrafos locales y extranjeros en el re-descubrimiento icónico de la representación del “rostro” nacional mexicano.

50 El título completo de esta obra es *El México Desconocido. Cien 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*, publicada en 1902, la traducción al castellano fue realizada por Balbino Dávalos, miembro honorario de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en una edición ilustrada de 1904.

b) Fotógrafos extranjeros en Michoacán. Postrimerías del siglo XIX y primera década del siglo XX

El México decimonónico se vio marcado por momentos coyunturales, que marcaron un ambiente de inestabilidad política y social generada de los procesos de independencia e intervenciones extranjeras. A finales de este periodo, la necesidad de apuntalar a la nación a nivel mundial, se convirtió en un tema prioritario para la administración de Porfirio Díaz (1877-1911). Al inicio del prolongado régimen, Díaz se encargó de establecer alianzas con las cúpulas aristocráticas y eclesiásticas a fin de fortalecer y legitimar su gobierno.⁵¹

El ascenso de los estratos medios a los primeros cuadros de dominación, se convirtió en un mecanismo articulador en beneficio de los intereses empresariales y de los emergentes terratenientes. Una de las políticas económicas que causó más agitación, fue la integración del país al mercado global, el programa porfirista se encargó de crear los elementos necesarios para convertir a México en un país atractivo para los inversionistas extranjeros.⁵²

El rumbo planteado por el gobierno de Díaz, hacia el “progreso” y modernización del país, repercutió rápidamente en las estrategias implantadas. A fin de acelerar y fortalecer el programa de acción se realizó la construcción de importantes vías de comunicación, entre las que destacan las redes ferroviarias. La llegada de la electricidad, el impulso al sector minero, agrícola e industrial y

51 Una explicación completa sobre los acontecimientos del siglo XIX se puede encontrar en el texto de Patricia Galeana de Valadés, “Siglo XIX”, en *Los siglos de México*, México, Editorial Nueva Imagen, 1997, pp. 167-293.

52 Para comprender las dinámicas económicas durante el Porfiriato consultar Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1999.

la influencia del pensamiento positivista⁵³ en las políticas sociales y culturales, fueron los síntomas que marcaron el rumbo hacia el siglo XX.

La historia nacional vivió con la fotografía un cambio significativo. El México “moderno” y en “vías de desarrollo”, se vio representado a través de la lente de fotógrafos nacionales y extranjeros, que por distintas razones; ya sea por contratos con el mismo gobierno, se encargaron de legitimar los programas del proyecto porfirista; y aquellos que por afición o simple gusto dejaron constancia de un enfoque visual muy contrastante al modelo oficialista.

A fin de cumplir con los estándares positivistas, las fotografías fueron mensajes visuales que se incorporaron en los diarios y semanarios ilustrados⁵⁴ su difusión tuvo como objetivo sustentar y justificar la información que se generaba a favor del poder de Díaz. Sin embargo, no siempre fue así, la incrementada competencia en el ramo fotográfico obligó a los profesionales a distinguirse y expresarse con mayor fuerza, es así que las imágenes se convirtieron en pieza clave en el particular enfoque de un entorno decimonónico conformado de múltiples escenarios y que paulatinamente crearon y divulgaron los estereotipos de lo “típico mexicano”.

53 El positivismo estuvo tomado directamente de su creador, Augusto Comte. Un grupo de intelectuales mexicanos introdujeron e impulsaron este sistema filosófico. La idea base era la de reeducar a los mexicanos, prepararlos para un mejor y más real uso de la libertad. La dictadura de Díaz pretendió justificarse en esta doctrina del orden para la libertad y el progreso, que junto a la burguesía mexicana se convirtió en un poderoso instrumento durante su administración. Los problemas nacionales y las grandes contradicciones sociales creada por Díaz hicieron que esta doctrina pereciera. Para más información véase Leopoldo Zea, *El Positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1968.

54 En las postrimerías del siglo XIX, y en la primera década del siglo XX, se publicaron libros como *Travels in Mexico* (1887) de Frederick A. Ober; *Picturesque Mexico* (1887) de una de las primeras mujeres reporteras del mundo la estadounidense Marie Robinson Wright; *Mexiko* (1905) de O. Schroeder, en la que aparecen fotos de W. Scott; *Le Mexique Moderne* (1909) de Raoul Bigot, con imágenes de C.B. Waite y aunque su publicación es más tardía pero que incorpora fotografías de la primera década del siglo XX es el realizado por Hugo Brehme, *Picturesque Mexico* en inglés y *Mexiko* en alemán (1923). Consultar José Antonio Rodríguez, “Vamos a México”, en *Alquimia*, núm. 5, México, 1999, pp. 37-39.

Las imágenes capturadas por extranjeros a finales del siglo XIX y principios del XX, forjaron un lenguaje visual que marcó el modo de representación nacional. De acuerdo con Peter Burke, las imágenes fotográficas poseen valores de acuerdo con las mentalidades que las utilizaron y recurrieron a ellas.⁵⁵ El enfoque de los fotógrafos que por distintos motivos incursionaron hacia el interior del país, dieron uso y dirección de su mirada hacia territorios distantes y con una modernidad incipiente, tal es el caso del estado de Michoacán.

Durante la última década del siglo XIX, el ambiente político social en el estado de Michoacán se recuperaba de un desastroso desorden administrativo, político y militar. Con el nombramiento de Pudenciano Dorantes como gobernador en 1881, el Porfiriato empezó a consolidarse en Michoacán; se recobró la estabilidad económica y política, y las autoridades pudieron emprender mejoras urbanas en distritos y municipalidades.⁵⁶ La ciudad de Morelia fue dotada de alumbrado eléctrico emprendiéndose obras de mejoramiento urbano y acciones relacionadas con la cultura, la historia y lingüística de Michoacán.

La gestión de Dorantes tuvo como prioridad principal la de comunicar y unir al estado entre sí y con el resto del país, por lo que las comunicaciones mejoraron cuando el gobierno apoyó la compostura y apertura de caminos, así como la construcción de puentes y la ampliación de la red ferrocarrilera en distintos puntos del estado.⁵⁷ Aunado a ello, el desarrollo de las comunicaciones ferroviarias, telegráficas y telefónicas se integraron al espacio urbano conectando a la ciudad

55 Burke, *op.cit.*, p. 11.

56 Gerardo Sánchez Díaz, "Un acercamiento al Porfiriato en Michoacán", en *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, UMNSH - IIH, 2010, pp. 14,15.

57 A partir de 1882, se realizaron una serie de conexiones ferroviarias de Morelia con Guanajuato y la ciudad de México. Véase Alfredo Pureco Ornelas, *Empresarios lombardos en Michoacán. La familia Cusi entre el porfiriato y la posrevolución (1884-1938)*, COLMICH/ Instituto Mora, 2010, p. 46.

con la capital del país y otros centros urbanos, estos cambios le dieron a la ciudad una nueva fisonomía de acuerdo a las pautas vigentes de la sociedad mexicana a finales del siglo.⁵⁸

La sociedad michoacana en la última etapa del siglo XIX, se encontraba dividida en varios sectores, esto respondiendo a las relaciones que mantenían los habitantes con la propiedad y las actividades económicas. Destacaba el grupo de grandes terratenientes, comerciantes, industriales, empresarios mineros y forestales,⁵⁹ entre ellos militares de alto rango y gran parte de la jerarquía eclesiástica. En escala descendente se ubicaban los rancheros o pequeños propietarios rurales, arrieros, artesanos y burócratas locales y como base, en la zona rural, los jornaleros, peones de las haciendas y trabajadores de aserradores, vías de ferrocarril, minas e ingenios azucareros.⁶⁰

La administración del general Mariano Jiménez (1885-1892) dio continuidad al proyecto ferroviario iniciado por Dorantes, esta vez, las vías férreas fueron trazadas principalmente hacia el interior del estado. Con la llegada de Aristeo Mercado a la gubernatura de Michoacán en 1892, el sistema político de Michoacán quedó ligado al engranaje político porfirista hasta la renuncia del mismo a mediados de 1911. Durante su gestión se acentuó la inversión de capitales principalmente norteamericanos en los ferrocarriles, además Mercado se encargó de generar las condiciones propicias para el enriquecimiento y el empoderamiento de

58 José Alfredo Uribe Salas, "Morelia: durante el Porfiriato, 1880-1910", en Gerardo Sánchez Díaz (coord.), *Pueblos, villas...op.cit.*, p.176.

59 Durante el Porfiriato, los extranjeros tuvieron una doble influencia en Michoacán, por un lado como inversionistas rentistas, pero también como vecinos en el desarrollo de las actividades cotidianas. Un grupo considerable de extranjeros decidieron arraigarse en territorio michoacano, a lo cual se dedicaron mayoritariamente al sector empresarial. Pureco Ornelas, *op.cit.*, p.18.

60 Consultar *Pueblos, villas...op.cit.*

los empresarios extranjeros. La gubernatura de Aristeo Mercado estuvo marcada por el binomio “paz y orden”, falsa imagen que en realidad escondía la represión y las contradicciones políticas y sociales en el estado.⁶¹

Gran parte del país y Michoacán no fue la excepción, resintió fuertemente las contradicciones que representaba el programa modernizador porfirista, convergiendo en desajustes sociales y políticos. Como respuesta a las crisis económicas, al desempleo galopante y la represión oficial, numerosos grupos de trabajadores urbanos emprendieron un peregrinar hacia otras regiones y centros productivos del país. Los ferrocarriles facilitaron el movimiento poblacional a mayor escala. La ciudad de Morelia se convirtió en refugio temporal de campesinos sin tierra y sin trabajo, que ante las pocas o nulas posibilidades de empleo que ofrecía la ciudad se desplazaron a otros puntos del país y del extranjero. Morelia presenció el ir y venir de viajeros, turistas y trabajadores.⁶²

Los viajeros extranjeros que llegaron a Michoacán cargando una cámara fotográfica, ya tenían una predeterminación por las representaciones de los “arquetipos” contruidos a través de las litografías del paisaje costumbrista difundido a lo largo del siglo XIX. Pero su llegada a México no solo implicó constatar dichas representaciones, sino que se le sumó la tarea de enfrentarse con el contexto y las evidentes contradicciones sociales que contrastaban con el programa “modernizador” de la época. Ricardo Pérez Montfort señala:

Afortunadamente no todos los turistas ni todos los visitantes caían en las trampas estereotípicas...muchos se encargaron de visitar y tratar de entender los muchos Méxicos que claramente contradecían este afán unificador y simplificante... debajo de la imagen no tardaba en aparecer la otra realidad mexicana: la de la miseria y la injusticia social.⁶³

61 Álvaro Ochoa Serrano y Gerardo Sánchez Díaz, *Breve historia de Michoacán*, México, COLMEX, FCE, 2003, p.191.

62 Uribe Salas, *op.cit.*, p.188.

63 Ricardo Pérez Montfort, “Down Mexico Way”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, p.297.

Para explicar las múltiples intenciones de estos viajeros, José Antonio Rodríguez nos describe algunos de los motivos de viaje:

...entre esos viajeros, hay de todo: desde aquellos que con espíritu científicista realizaron notables estudios, a los que exhibieron sus planteamientos racistas; desde los que se movieron por la fascinación de la aventura, a los que, comprometidos, se adentraron amorosamente al entorno mexicano; desde los que prefirieron exaltar el exotismo a los que vinieron con agudeza crítica a la sociedad nacional; desde aquellos que sólo los motivaba el comercio a los que los movía la búsqueda de un profundo saber.⁶⁴

Un grupo de fotógrafos de distintas nacionalidades arribaron al estado de Michoacán. El diverso paisaje natural, las costumbres, arquitectura, pero sobre todo, los rostros y actividades cotidianas de los campesinos, mujeres y niños, acapararon la lente de estos extranjeros ávidos de encuadres costumbristas. Eugene Witmore escribió para una revista nacional, “México es literalmente un paraíso para los fotógrafos. Cada árbol, nopal, flor, miles de indios, los trabajadores del campo, los burros pesadamente cargados, los campos de maguey, las nubes, montañas, rocas, mercados, jardines, parques, edificios históricos, arcos, monumentos, todo atrae al fotógrafo”.⁶⁵ A pesar de que la precedente aserción corresponde a la década de los treinta, sintetiza los elementos que formaron parte de las composiciones visuales desde finales del siglo XIX y que se convirtieron en referencia fundamental al momento de representar el México estereotipado.

En la última década del siglo XIX, las recientes vías férreas vieron la llegada de fotógrafos franceses y norteamericanos a territorio michoacano. En 1893, el Ministerio francés de Instrucción Pública le encargó a León Diguét realizar

64 José Antonio Rodríguez “Motivos de viaje”, *op.cit.*, p.5.

65 Eugene Witmore, “Fotografía en México”, en *Helios*, 31 de marzo de 1935.

misiones científicas por la República Mexicana. El científico llegó a Michoacán como parte de su recorrido en busca de los elementos enfocados a la investigación de grupos indígenas, posiblemente, el antecedente del trabajo etnográfico de Carl Lumholtz por Michoacán, le marcó la pauta para visitar el estado y realizar una serie de fotografías desde un punto de vista antropométrico.⁶⁶

El fotógrafo francés Alfred Saint Ange Briquet, mejor conocido como A. Briquet, realizó cuidadosas composiciones fotográficas sobre la construcción de redes ferroviarias en diferentes zonas del estado. Durante sus viajes capturó vistas típicas del paisaje michoacano. Briquet ha sido considerado como el primer fotógrafo “comercial” por realizar una serie de imágenes en diferentes formatos de impresión fotográfica, incorporando diversidad de vistas que fueron difundidas en establecimientos estadounidenses.⁶⁷ Con la misma tendencia el editor y fotógrafo Julio Michaud, se encargó de divulgar una sucesión de vistas estereoscópicas de paisajes y monumentos mexicanos, incluyendo entre ellas capturas en Michoacán.

A este grupo de franceses que ya hemos mencionado se le suma el trabajo de los fotógrafos estadounidenses que arribaron simultáneamente, pero que establecieron enfoques distintos en la forma de capturar el entorno michoacano. El primero de ellos es el etnólogo Frederick Starr, quien viajó a México con la intención de conocer las diferentes poblaciones indígenas del país incluidas entre ellas los tarascos. En 1899, Starr publicó un álbum de fotografías etnográficas titulado *Indians of Southern Mexico*, en este trabajo, se incluyeron fotografías realizadas por Bedros Tartarian quien también tuvo presencia en Michoacán durante los últimos años del siglo XIX. La particularidad visual de estos dos fotógrafos, fue que dieron

66 Debroise, *op.cit.*, pp.188-190.

67 Casanova, *op.cit.*, p.19.

continuidad a los patrones establecidos hacia las representaciones aparentemente científicas en las formas de fotografiar a los indígenas, sin embargo, de manera más evidente a la de otros autores, su producción fotográfica se ve reflejada por la incomodidad y molestia de los retratados, permitiendo entrever que sus métodos de registro visual fueron más agresivos e intrusivos.⁶⁸

El segundo fotógrafo estadounidense que realizó un trabajo excepcional es C.B. Waite, quien ha pasado a la historia fotográfica de nuestro país por su extensa obra visual realizada durante más de quince años en México estancia que comprende desde 1896 a las primeras décadas del siglo XX. Recorrió el país obteniendo magníficas fotografías sobre diversas temáticas. Registró paisajes urbanos, rurales, retratos de diferentes partes del país; combinó su trabajo en empresas norteamericanas con la publicación de fotografías para las guías de viajeros, revistas ilustradas y la producción de tarjetas postales.⁶⁹ Sin embargo, autores como Rita Eder, señalan que su intención fundamental era la captación de “tipos mexicanos”, en donde se representara a las clases pobres, generalmente indígenas, en la realización de diversas actividades; esto con la intención de manipular y brindar un carácter sentimental a la imagen de acuerdo a las expectativas del mercado ávido de *Mexican Curios*. La autora considera que Waite es un precursor de un falso exotismo prolongado hasta nuestros días.⁷⁰

68 Deborah Dorotinsky Alperstein, “La fotografía etnográfica en México en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX”, en Alfredo Cid (et.al.), *El indígena en el imaginario iconográfico*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2010, pp. 124-127.

69 Francisco Montellano, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, CONACULTA, 2011.

70 Rita Eder, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Museo Nacional de Historia/Museo Nacional de Antropología/Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1972, p.31.

La producción fotográfica de Waite en territorio michoacano comprende una gran variedad de escenarios entre los que destacan las imágenes de paisaje en la región de Pátzcuaro y sus alrededores, vida cotidiana en la ciudad de Morelia y ciudades al oriente del estado, pero sobre todo, “poses” de indígenas p’urhépechas en diversas actividades cotidianas. Michoacán significó para Waite el escenario ideal para sus composiciones visuales, el paisaje rural y los indígenas del estado cumplieron a la perfección con el modelo requerido para representar y divulgar el México estereotipado.⁷¹

A diferencia de Waite, son pocos los estudios realizados en torno al personaje principal de esta investigación, el fotógrafo estadounidense Winfield Scott. Sin embargo, se sabe que al igual que su paisano y colega, construyó una importante producción fotográfica dirigida hacia las representaciones visuales sobre los “tipos populares”. La oportunidad que tuvo Scott de recorrer gran parte del territorio nacional, le permitió adentrarse al país y capturar una gran cantidad de fotografías desde una mirada estereotipada del México “exótico” y “pintoresco”. Imágenes que rápidamente fueron del interés del consumidor extranjero, los paisajes y personajes “típicos” se difundieron en distintos medios impresos, convirtiéndose en un poderoso medio de propaganda del estereotipo nacional. Este y otros aspectos serán analizados con mayor detenimiento en los siguientes capítulos de esta investigación.

De este primer capítulo concluimos que la historia de la fotografía a pesar de que no es el tema principal de esta investigación, constituye un elemento indispensable para comprender el desarrollo de los procesos técnicos en las distintas facetas en sus usos y aplicaciones, además nos invita a conocer las condiciones

71 Para más información sobre C.B. Waite consultar las publicaciones de Francisco Montellano.

que posibilitan la producción de una imagen y su proceso íntimamente ligado a los pormenores del oficio fotográfico. En su calidad testimonial, el documento fotográfico, es una herramienta fundamental para analizar el abordaje visual que realizaron los diversos viajeros extranjeros que incursionaron en nuestro país en las postrimerías del siglo XIX y primera década del siglo XX.

Ya sea desde la mirada científica, antropológica, etnográfica o turística, cada uno de los fotógrafos establecieron códigos visuales que marcaron el proceso de construcción de las representaciones fotográficas dirigidas a exponer los múltiples escenarios y personajes “típicos” de la sociedad mexicana. Para ello, la paulatina preferencia por estas representaciones visuales, obligo a los profesionales a dirigir sus lentes hacia los escenarios *pintorescos*,⁷² personajes exóticos y costumbres folclóricas, convirtiéndose en imágenes clave en la reproducción y difusión de los estereotipos mexicanos, dirigido principalmente hacia el consumidor extranjero.

Como ya establecimos anteriormente, esta investigación se abocará al fotógrafo norteamericano Winfield Scott, y su producción visual capturada en territorio michoacano. La fuerza y atractivo de este fotógrafo, reside en su capacidad técnica de “suspender el tiempo” y centrar su particular mirada en el instante y espacio determinado. Sus imágenes nos servirán como una ventana para comprender un contexto y temporalidad, en donde sus fotografías se convertirán en un elemento central para el análisis de las representaciones sobre los llamados “tipos populares”. Mediante la utilización de herramientas teórico-metodológicas se analizará integralmente el corpus fotográfico, el cual significa un extraordinario material documental para esta investigación histórica.

72 Cuando hablemos de pintoresco, nos referiremos a las escenas, personajes u objetos que por sus características propias son consideradas atractivas para su representación visual, gráfica o literaria. En los siguientes capítulos ahondaremos con profundidad en este concepto.

CAPÍTULO II

WINFIELD SCOTT Y SU PRODUCCIÓN VISUAL EN MICHOACÁN



Fig. 1. W. Scott, *Lake Patzcuaro*. FN-INAH inv. 121746

Si en algún instante de la cotidianidad, por casualidad y sin referencia alguna, nos encontramos con una fotografía como *LAKE PATZCUARO* (fig. 1), es muy común que la primera reacción sea la de recorrer la imagen preguntando y suponiendo los elementos que ahí se pueden “ver”. Ese momento casi instintivo lo suponemos fácil y trivial, y efectivamente puede ser así, siempre y cuando las intenciones del observador solo sea esa, la de observar. Sin embargo, cuando lo “visto”

se somete a un nivel de mayor rigor analítico, ese instante se convierte en el primer paso hacia un complejo proceso de documentación de la imagen fotográfica.

El cauce intencional que nos traslada al análisis del documento fotográfico marca significativamente el tipo de enfoque y la perspectiva metodológica que se aplicará al momento de escudriñar la fuente histórica. Por tanto, es interés de esta investigación acercarnos a la fotografía por su alto contenido testimonial y como un poderoso medio de representación, pretendiendo dejar a lado el tradicional uso de la imagen solo como elemento ilustrativo.⁷³

¿Por qué iniciar este apartado con una imagen como *LAKE PATZCUARO*? Primero porque sus elementos iconográficos permite aproximarnos al contenido de nuestra fuente primaria: la vasta producción fotográfica realizada por el norteamericano Winfield Scott en el estado de Michoacán. Segundo, nos ayuda a trazar la propuesta para el análisis del acto fotográfico.⁷⁴ Tercero, porque esta imagen nos permite plantear una serie de interrogantes que se convertirán en el eje central del proceso heurístico de esta investigación.

Si recorremos visualmente la imagen, lo que atrapa al ojo es el amplio encuadre de un lago invadido por una canoa con varios personajes a bordo de ella. Esta fotografía contiene el título que fue asignado por el autor, *LAKE PATZCUARO*, este registro da cuenta de aspectos importantes, tales como situar el espacio donde se capturó la imagen, la posible nacionalidad del autor y un esbozo de la actividad capturada.

73 Para Vovelle, el análisis iconográfico, permitió redescubrir a la imagen no solo como ilustración sino como una fuente de “excepcional riqueza” considerándose una “verdadera revolución en el ámbito de la historiografía”. Michel Vovelle, *Ideologías y Mentalidades*, Barcelona, 1982, p.26.

74 Entendiendo como acto fotográfico no solo al producto de la técnica, acción y circunstancias que la determinan, sino también al acto de recepción y contemplación de la imagen fotográfica. Dubois, *op.cit.*, p. 11.

En el supuesto de que al encontrarnos con esta fotografía no tuviéramos ninguna información referente a la imagen, la lectura iconográfica⁷⁵ nos permitiría extraer los elementos para descifrar las circunstancias que la determinaron. Lo que hemos “visto” en la imagen nos sugiere retomar el planteamiento inicial de este apartado. Será obligatorio no solo “ver” superficialmente el contenido de una fotografía, sino arrojarnos a profundizar en los componentes que se interrelacionan en la imagen. Al respecto Susan Sontag sostiene que: “toda fotografía tiene múltiples significados” en donde se necesita ir más allá de su apariencia, porque “las fotografías que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía”.⁷⁶ Por lo tanto, es necesario formular una serie de cuestionamientos, ¿quién es el autor?, ¿quiénes son los personajes que aparecen en la imagen?, ¿con qué finalidad se capturó esta foto?, ¿porqué el autor decidió fotografiar ahí?, ¿qué procedimientos fotográficos se utilizaron?, a fin de romper con la superficialidad del contenido fotográfico.⁷⁷

Antes de abordar a profundidad los caminos de la interpretación y el asunto de los retos heurísticos que establecieron la realización de esta investigación, es preciso conocer a nuestro personaje principal, pretendiendo determinar los motivos por los cuales este norteamericano arribó y fotografió algunas regiones del estado de Michoacán.

75 Desde la perspectiva Panofskiana, el análisis iconográfico tiene como objetivo la descripción sistemática de los elementos icónicos que conforman la imagen, consultar Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Barcelona, Alianza, 1995.

76 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Random House Mondadori, 2013, p.32.

77 Para esto se recurrirá a Boris Kossoy, en donde se establecen etapas que determinan la existencia y trayectoria de una fotografía mismas que se fundamentan en tres aspectos, la intencionalidad del autor, el acto del registro que posibilitó la imagen, el uso y manejo de la imagen a través del tiempo.

Al momento de emprender la búsqueda biográfica sobre Winfield Scott se encontró que existen pocas publicaciones al respecto, en su mayoría, los textos que circulan en las diferentes investigaciones sobre la historia de la fotografía y la presencia de fotógrafos extranjeros en México, han sido realizados con datos obtenidos a partir de la profunda indagación que realizó Beatriz Eugenia Malagón Girón en su tesis doctoral en la cual podemos conocer la consulta realizada directamente en los archivos estadounidenses y del archivo privado resguardado por la familia del fotógrafo, es importante recordar que la mayor parte de la información sobre Scott se encuentra en el extranjero.

Ante la escasez de información sobre el fotógrafo y con la finalidad de dar parte de los orígenes, formación, profesionalización y trabajo de Winfield Scott en nuestro país, fue necesario recurrir ampliamente a la investigación realizada por la Dra. Malagón Girón, por lo tanto, anticipamos una disculpa al lector ya que durante este primer apartado del capítulo citaremos en extenso y frecuentemente la tesis y publicación de Malagón, que afortunadamente nos brinda la información obtenida de primera mano.

Si *googleamos*⁷⁸ el nombre de Winfield Scott,⁷⁹ el motor de búsqueda inmediatamente nos remitirá a la información de su homónimo, el Teniente General Winfield Scott, el cual en 1847 se destacó por sus hazañas militares que lo llevaron a obtener numerosas victorias en la conocida Intervención Norteamericana en México, convirtiéndose en el gran héroe nacional al término de la misma. Por supuesto que este personaje no es nuestro fotógrafo, el Winfield

78 Googlear o gulear es un neologismo que describe la acción de buscar algo en internet usando Google.

79 Algunos retratos de Winfield Scott han sido incorporados en el anexo 5.

Scott al que nos referimos en esta investigación, nació el 15 de julio de 1863 en el condado de Kalamazoo, Michigan.⁸⁰

Proveniente de una familia modesta, desde muy joven Winfield Scott emprendió trabajos de aprendiz en una herrería en el condado de Comstock, seguramente un oficio heredado por su padre quien se dedicó al trabajo de la talabartería en la elaboración de arneses para caballos. Durante su adolescencia, realizó sus estudios de educación media en la población de Elk Rapids, incursionando en actividades artísticas como las operetas y obras dramáticas, donde además participó en un grupo musical en el cual cantó y tocó la guitarra.⁸¹ Es importante subrayar estos datos porque más adelante veremos que el gusto musical de Scott pudo haber influido en la utilización de elementos musicales dentro de sus composiciones fotográficas.

Antes de convertirse en fotógrafo, Winfield Scott emprendió trabajos en el área administrativa. Los datos proporcionados por Malagón Girón señalan que en 1887 trabajó como agente de bienes raíces y notario público en la ciudad de Sulphur Springs, Arkansas, sin embargo, en busca de una mejor condición económica, intentó promover su propio negocio en el rubro, recurriendo a esa actividad durante casi diez años.⁸²

Aunque no son claros los motivos que dirigieron a Scott hacia territorio mexicano, la información que se conoce sobre el fotógrafo devela su continua persistencia por encontrar mejores oportunidades laborales y en consecuencia la

80 La fecha y lugar de nacimiento del fotógrafo, han sido confirmadas en la investigación de Malagón Girón, *La fotografía de Winfield Scott...op.cit.*, p.434.

81 Malagón Girón, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, pp. 257-259.

82 *Ibid.*, p.41.

tan anhelada prosperidad económica. Para tal circunstancia, México significó una atractiva posibilidad para los propósitos del joven norteamericano. Por la información que se conserva en una especie de bitácora-libro⁸³ que aún conserva la familia del fotógrafo, hoy se sabe que Winfield Scott llegó por primera vez a este país en diciembre de 1887.⁸⁴

Después de una corta estancia en territorio mexicano trabajando en un hotel de la Ciudad de México, el 23 de mayo de 1888, Winfield decide emprender su regreso a Estados Unidos, para lo cual se trasladó a Mazatlán a fin de embarcarse rumbo a San Francisco.⁸⁵ Durante sus viajes en tren, seguramente llegó a manos de Scott la gacetilla *Guía del Viajero*, que se repartía gratuitamente a los pasajeros que viajaban en este medio de transporte, en donde se anunciaban los destinos y precios de pasaje de las principales vías férreas y sus respectivos ramales, además de esta información, se daban a conocer las salidas que ofrecían diligencias y compañías de vapores como la del Pacífico, que para el caso del fotógrafo, posiblemente tuvo presente haciendo uso de este servicio para su traslado hacia San Francisco.⁸⁶

El regreso de Scott al estado de California inicialmente no significó un cambio en el campo laboral, ya que en 1889 siguió trabajando en el ramo de la hotelería pero esta vez en el Hotel Melville de San Francisco, sin embargo, ese año

83 Algunos fotógrafos que llegaron a nuestro país a finales del siglo XIX, sobre todo aquellos que hicieron registro antropológico y arqueológico, acostumbraron llevar consigo un libro de notas, el cual, en la mayoría de las ocasiones daban cuenta de los pormenores de su labor fotográfica, formando parte del mismo registro de su producción visual.

84 *Ibid.*, p. 39.

85 *Idem.*

86 Esta gacetilla se vendía en 3 centavos, sin embargo se repartían gratuitamente a los usuarios de los trenes. Su principal función era la de anunciar servicios de hospedaje, restaurantes, droguerías, sastrerías; además, tenía un contenido muy completo de las salidas hacia el interior y exterior del país a través de las diferentes compañías férreas y de vapores, aunado a los precios de 1ª, 2ª y 3ª clase. Gabriel Garibay (ed.), *Guía del viajero*, año II, núm.80, México, D.F., jueves 26 de abril de 1888.

marcó significativamente el rumbo del estadounidense al momento de adentrarse al conocimiento de la fotografía donde es muy probable que lo hiciera con el fotógrafo Samuel L. Taylor. Ambos construyeron una sociedad que apareció registrada en el estado de California en 1890 con la razón social Taylor & Scott Co. El negocio se concretó con la instalación de un estudio fotográfico ubicado en Oakland, que para la época era uno de los lugares más activos del país, sin embargo, pese al esfuerzo de ambos en la promoción del negocio este no prosperó y la sociedad sobrevivió solo hasta 1891, es decir un año.⁸⁷

A pesar del fracaso de la sociedad Taylor & Scott, Winfield decidió permanecer y seguir trabajando en la ciudad de Oakland, tal vez la dinámica citadina se ajustó a los nuevos planes que emprendía en su nueva faceta como fotógrafo. Una de las primeras acciones que realizó fue el establecimiento de un pequeño estudio fotográfico que con el tiempo se adecuó al gusto del cliente en la mejora de sus instalaciones y servicios fotográficos, los cuales se notificaron continuamente en la sección de clasificados anunciándose como *Winfield Photographer* y *Winfield Artist*.⁸⁸

La estabilidad laboral y por ende económica parecía llegar a Scott, sin embargo, en marzo de 1894, tuvo que enfrentar un juicio por los cargos de posesión y realización de fotografías consideradas “indecentes”, mismas que lo llevaron a la cárcel del Condado de Santa Clara en California. A pocos días de su detención, Scott fue absuelto ya que no se le encontraron pruebas para culparlo de tener en su poder ese tipo de fotografías.⁸⁹

87 Malagón, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, pp. 96-99.

88 *Ibid.*, pp. 100, 109.

89 *Idem.*

Dentro del gremio fotográfico, este tipo de acusaciones se repitieron continuamente, tal es el caso de su colega y compatriota C. B. Waite, quien en 1901 pisó la cárcel de Belem acusado de infringir el reglamento del Código Postal, al pretender hacer un envío por correo de fotografías “pornográficas”.⁹⁰ El diario de la época *El Imparcial* publicó una nota sobre el “escandaloso” evento, señalando que el fotógrafo “J.G. Wheite” se dedicó a registrar “tipos y escenas de costumbres que seguramente hablaban mal de México”, fotografías consideradas de “mala fe”, en las cuales se mostraban “chozas miserables”, “mujeres desgreñadas, sucias, desgarradas en sus ropas y hombres degenerados por todos los vicios” además de niños y niñas “desnudos completamente presentando sus deformados cuerpos sin velo alguno” La nota señala que el fotógrafo “seguramente había corrido mucho para poder encontrar esos tipos que muy rara vez se ven fuera de las chozas de los caminos”.⁹¹ Tras estar tres días en prisión, Waite se vio favorecido por un funcionario de gobierno que enterado de los servicios proporcionados por el fotógrafo al régimen porfirista, articuló para que la policía le permitiera libertad bajo fianza, además de solicitar una aclaración de *El Imparcial* explicando que todo había sido “una mala interpretación”.⁹²

En ambos escenarios seguramente las experiencias debieron ser muy desagradables, sin embargo, para el caso de Scott, fue un incidente determinante, ya la constante competencia dentro de su actividad fotográfica requería fundamentalmente del prestigio laboral, por tal razón, es muy probable que esta

90 En el Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos de 1884, Capítulo 1, Art. 9 establece “No se conducirán por el correo los objetos siguientes: VI. Todo objeto obscuro ó inmoral, conforme á lo que sobre este punto determine el reglamento.” Seguramente la acusación de Waite se fundamentó en el reglamento que para 1901 mantiene la vigencia de su contenido. Consultar *Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos*, México, 1884, p.6.

91 “Las hazañas de un fotógrafo. Circulación de retratos pornográficos”, *El Imparcial*, México, 5 de julio de 1901, p.2

92 John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010, p.35.

circunstancia pudiera ser un motivo por el cual el norteamericano volviera su mirada hacia el apacible y fructuoso territorio mexicano.

Por segunda ocasión y esta vez por un largo tiempo, Winfield Scott regresó a un México paulatinamente cambiante. La política ferroviaria impulsada por la élite porfirista a partir de 1880, permitió que las vías férreas se fueran extendiendo a lo largo y ancho del país, modificando gradualmente el paisaje mexicano. En 1895, Scott se vio beneficiado al trabajar como auditor de trenes en el Ferrocarril Central Mexicano,⁹³ una de las compañías de origen estadounidense que obtuvo la concesión para tender dos de las líneas más importantes que funcionarían durante ese periodo.⁹⁴

Sin alejarse demasiado del rubro laboral, en enero de 1897, Scott trabajó como gerente de la The Zitacuaro Land and Colonization Company, empresa que posiblemente se dedicó a la venta de terrenos contiguos a las vías del ferrocarril recién construidas en Zitácuaro.⁹⁵ El estadounidense no permaneció por mucho tiempo en la gerencia, en julio de ese mismo año la revista *Modern Mexico*⁹⁶ anunció que el domicilio del fotógrafo se encontraba en La Trinidad, Guanajuato.⁹⁷

93 Malagon, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, p.42.

94 En 1884 esta compañía concluyó la línea troncal entre la Ciudad de México y Paso del Norte (Ciudad Juárez), y en esa misma década extendió sus vías hasta Tampico y Guadalajara, en pos de la vía interoceánica. Sandra Kuntz Ficker, "Los ferrocarriles y la formación del espacio económico en México 1880-1910", en Sandra Kuntz y Priscilla Conolly (corr.), *Ferrocarriles y obras públicas*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999, p.106.

95 Los trabajos de reconocimiento para la construcción del ramal Maravatio - Zitácuaro comenzaron desde 1889, sin embargo fue hasta 1987 que se culminaron las obras con una longitud total de 94 kilómetros 892 metros. José Alfredo Uribe Salas, *Empresas ferrocarrileras, comunicación interoceánica y ramales ferroviarios en Michoacán 1840-1910*, Morelia, UMNSH- Facultad de Historia, 2008, p.67.

96 La revista *Modern Mexico* se editó en la ciudad de Nueva York, fue muy popular entre los lectores norteamericanos ya que ahí se podía encontrar información sobre las artesanías, costumbres, fiestas y atractivos turísticos mexicanos, además de recomendaciones para hospedaje, transporte, servicios, y tiendas de *souvenirs*. Lo que caracterizó a esta revista fue el contenido fotográfico dentro de sus publicaciones para lo cual recurrió a fotógrafos como Winfield Scott.

97 Malagón, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, p.69.

El trabajo que desempeñó sobre y a un lado de las vías férreas permitió a Scott trasladarse hacia distintos puntos del país, a lo cual, si le sumamos su interés y conocimiento por la fotografía, no es de extrañarnos que en el transcurso del camino registrara visualmente todo aquello que pudiera ser atractivo para su lente fotográfica. Es así que al paso de solo dos años logró reunir “la colección más grande y completa de vistas del país y de su vida” como fue anunciada desde 1897 en las páginas de la revista *Modern Mexico*.⁹⁸

El territorio mexicano le ofreció a Scott no solo la oportunidad de consolidarse laboralmente, sino también un encontronazo con su vida personal. El 15 de Octubre de 1898, el fotógrafo contrajo nupcias con su primera esposa Edna Browning Cody, sobrina del famoso *showman* Búfalo Bill, perteneciente a una familia acaudalada con propiedades e inversiones en el sector minero del país. Este enlace benefició ampliamente a Scott, ya que se relacionó y vinculó con los grandes millonarios como el cónsul norteamericano Dwight Furness, con quien emprendió varios negocios. Durante su estancia en varias ciudades del país, conoció a inversionistas mineros de Guanajuato y compañías deslindadoras en Michoacán, vínculos que le serían de gran ayuda en la consolidación de sus proyectos profesionales.⁹⁹

La relación sentimental de la pareja Scott & Cody,¹⁰⁰ terminaría al cabo de seis años. El juez de distrito de Santa Cruz en California, disolvió el matrimonio el 6 de julio de 1904. En noviembre de ese mismo año, Scott se trasladó a vivir

98 *Ibid.*, p.63.

99 *Ibid.*, pp.44-69.

100 Retrato fotográfico de esta pareja, ver anexo 5.

en una pequeña finca que llamó *Las tortugas*,¹⁰¹ la cual se ubicaba en las cercanías del municipio de Poncitlán, Jalisco.¹⁰² Este sitio, se encontraba enmarcado por la belleza natural del Lago de Chapala, a lo cual, es posible que durante su permanencia en la finca, Scott advirtiera el potencial turístico que podría representar.

Sin desaprovechar la oportunidad Scott acudió a su compatriota Dwight Furness, al cual le planteó el proyecto de abrir una pequeña casa con vista al lago para brindar hospedaje al turismo extranjero que llegaba a la zona, por supuesto que Scott se encargaría de administrarlo, mientras que Furness aportaría el capital financiero para su construcción. En 1906, la sociedad quedó conformada por Scott & Furness, la cual denominaron Lake Chapala Land and Improvement Company, la corporación empresarial adquirió amplios terrenos, que paulatinamente se fraccionaron en pequeños lotes con excelente ubicación en la zona.¹⁰³

Combinando su tiempo como fotógrafo y organizador de excursiones,¹⁰⁴ Scott se dedicó a supervisar y administrar el Hotel Ribera Castellanos,¹⁰⁵ el cual se construyó a tres kilómetros al sur de Ocotlán, a orillas del lago de Chapala.¹⁰⁶ Según la famosa guía para viajeros *Terry's Mexico*, este lugar era ideal para los turistas que estuvieran buscando hospedaje con excelentes servicios, confort y buenos

101 En la serie Propiedad Artística y Literaria de la Fototeca del AGN, se encuentran cinco registros fotográficos del lugar llamado "Las tortugas", sin embargo, han sido clasificados bajo la autoría de C.B. Waite.

102 *Ibid.*, p. 197.

103 *Ibid.*, pp. 197-199.

104 Véase anexo 5, donde se puede apreciar la fotografía de Scott con un grupo de paseantes.

105 En la serie Propiedad Artística y Literaria de la Fototeca del AGN se encuentran trece registros fotográficos del Hotel Ribera, sólo uno de ellos está atribuido a W. Scott, el resto es clasificado bajo la autoría de C.B. Waite.

106 En la investigación que realiza la Dra. Malagón Girón se señala que la ubicación del Hotel Ribera Castellanos se estableció en los límites con la laguna de Cuitzeo, esto es imposible ya que dicha laguna se encuentra casi a 300 kilómetros de distancia, es posible que se confunda con una localidad homónima a Cuitzeo del Porvenir al sur de Ocotlán Jalisco. Malagón, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, p. 199.

precios. Aunque el hotel era pequeño, cumplía con las exigencias de los viajeros provenientes de diferentes nacionalidades, convirtiéndose rápidamente en un reconocido lugar y por supuesto en un próspero negocio.

Para Scott, este sitio no solo representó la oportunidad de concretar sus anhelos profesionales, sino que cobró gran significado al momento de conocer ahí a su compañera Ramona Rodríguez con quien posteriormente procrearía a su hija Margarita. El fotógrafo gozaba de una estabilidad que se acompañó de un diálogo constante y cercano a la cotidianidad con los habitantes de la zona, sin duda, esto le permitió conocer y reconocer con más inmediatez el entorno rural desde un sentido más profundo.¹⁰⁷

Poco duraría la calma y tranquilidad para la familia Scott Rodríguez. El 13 de mayo de 1910, el Hotel Ribera, fue asaltado. El alemán Enrique Langenscheidt, dueño del negocio tenía en su poder una gran suma de dinero que no había alcanzado a depositar en el banco, y seguramente ante la resistencia, los ladrones lo asesinaron. Scott que en ese momento se encargaba del hotel, logró salir y escapar de los malhechores. Tal fue el impacto del incidente que el lugar se cerró y Winfield Scott dejó definitivamente su profesión como fotógrafo en nuestro país.¹⁰⁸

Un par de meses después del suceso, Scott regreso temporalmente a California, se dedicó a administrar un conjunto habitacional y tras unos meses se fue a Michigan a establecer un pequeño estudio fotográfico, sin embargo viajaba constantemente a México, ya que Ramona siempre se opuso a irse de su país. Junto a su hija Margarita, en 1926 Scott emigró definitivamente hacia los

107 *Idem.*

108 *Ibid.*, p.255.

Estados Unidos, muriendo en California el 19 de enero de 1942. Años después de su deceso, Ramona, Margarita y su nieta Irene depositaron sus cenizas en una de las orillas del camino que conducía hacia el Hotel Ribera.¹⁰⁹

Un personaje como Winfield Scott está lleno de casualidades, podríamos pensar que es el usual “gringo” que vino a México, se enamoró del país y se quedó para disfrutar de las maravillas que éste le ofrecía, como muchos este no pudo haber sido la excepción, sin embargo, desde la perspectiva que lo veamos su vida fue más una serie de concurrencias que seguramente ni el mismo imaginó. El convertirse en fotógrafo, establecerse en México y crear un extenso legado visual, son los puntos clave que determinan su momento y su particular enfoque que ha quedado registrado en cada una de sus imágenes, las cuales han estado suspendidas en el tiempo y hoy se recuperan en esta investigación.

109 *Ibidem.*, p.259.

a) Problemática heurística. Retos en la autenticación y clasificación del corpus fotográfico

Los datos biográficos de Winfield Scott nos ayudan a comprender y contextualizar su tiempo, sin embargo, esta investigación pretende ir más allá de los simples hechos documentalistas del personaje y profundizar en la evidencia tangible que está conformada por la copiosa producción fotográfica que realizó Scott durante su estancia en el estado de Michoacán.

La gran cantidad y versatilidad de imágenes que se encuentran bajo resguardo de fototecas, así como las tecnologías aplicadas a la clasificación y formas de archivar, nos obligan a replantear el trabajo heurístico. Pero, ¿cómo salir adelante ante los retos que se presentan al momento de arrojarnos a la búsqueda del documento fotográfico? La respuesta es, saber lo que queremos buscar recurriendo directamente a las fuentes iconográficas originales.¹¹⁰

En un inicio, se pretendió que la temática para esta investigación, se dirigiera al estudio de la producción visual generada por fotógrafos extranjeros en territorio michoacano durante la primera década del siglo XX, sin embargo, no se vislumbró la cantidad de dilemas a enfrentar. Porque fue muy sencillo definirlo, la complejidad se tradujo al momento de emprender la exploración en los archivos fotográficos. Este hecho marcó la pauta para definir los parámetros de búsqueda en las fototecas que contaran con la documentación fotográfica y que nos permitiera delimitar el tema de investigación. Por su amplio acervo y existencia de fotografías que se ajustaban a la temática inicialmente establecida, se decidió

110 Kossoy define a las fuentes iconográficas originales a las fotografías de época, que a través de su análisis técnico-iconográfico aportan al investigador datos relevantes sobre autoría, tecnología y las temáticas exploradas por el fotógrafo del pasado. Kossoy, *op.cit.*, p.54.

concretar el trabajo heurístico en dos de los archivos fotográficos más importantes del país, la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia ubicada en la ciudad de Pachuca y la Fototeca del Archivo General de la Nación en la ciudad de México.

La estrategia para llegar al sujeto de estudio, estuvo enfocada a la realización de una indagación eficaz y expedita a fin de ajustarnos a la normatividad de los archivos en cuestión de tiempos y sistemas de búsqueda. El gran reto durante la consulta a estos dos archivos fue buscar en los catálogos existentes la mayor referencia posible sobre imágenes que se vincularan a fotógrafos extranjeros en el tiempo y espacio definido, sin embargo, por el tipo de investigación y objetivos planteados se determinó concretarnos al trabajo fotográfico realizado por el estadounidense Winfield Scott.¹¹¹

A fin de esquematizar la información recopilada se realizó un cuadro de registro (véase anexo 1) en el que se incorporaron los datos que arrojaron las fichas técnicas de clasificación **original** del archivo.

1) Clasificación original de archivo

Número de inventario	Título	Título de serie	Tema	Lugar de asunto	Fecha de asunto	Autor	Lugar de toma	Proceso/fondo y formato
----------------------	--------	-----------------	------	-----------------	-----------------	-------	---------------	-------------------------

Tabla 1. Clasificación de archivos de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia y de la Fototeca del Archivo General de la Nación.

Además de estos elementos se insertaron campos destinados a las observaciones, con la finalidad de anotar los elementos claves, o aquellas características que se identificaron en la imagen y que no son señaladas por el archivo consultado.

111 Es necesario reiterar que el interés personal por el fotógrafo estadounidense, el conocimiento y arraigo por el territorio michoacano, forman parte de los motivos que impulsaron a la realización de esta investigación.

2) Observación y comparación

Observaciones
*Breve descripción de las fotografías
*Se incorpora identificación de autoría
*Correspondencia y similitud entre fotografías
*Si es parte de la producción o se descartan por errores de clasificación
*Tema correspondiente
Género: Femenino-Masculino- Ambos
Edad: Niño- Adulto- Mixto
Lugar: Rural-Urbano
Núm. de integrantes: Individual-Pareja-Grupo
Expresión corporal: Pose- Actividad- Otras

Tabla 2. Observaciones a los registros fotográficos

Una de las problemáticas que surgieron cuando se realizó el cuadro de registro, fue que una parte considerable de la producción fotográfica de Winfield Scott se encuentra mal clasificada, es decir, en lo que se refiere al campo de descripción para el lugar de toma, existen errores recurrentes para la designación del espacio donde se capturó la fotografía. Otra problemática persistente fue que durante años las fotografías de Scott han sido atribuidas al fotógrafo norteamericano Charles B. Waite, que por estilo, tiempo y espacios de captura, coinciden con las de Scott. Por lo tanto se presenta un reto más, la autenticación de autorías.



Fig. 2. W. Scott, *PRISON ISLAND*. FN-INAH inv. 120827

La fotografía que aquí se puede apreciar (fig. 2), forma parte de una serie de imágenes que representaron un reto para esta investigación. Al momento de analizar el registro visual de Winfield Scott, se localizó esta imagen que inmediatamente atrapa la vista con su amplio panorama de un lago o laguna, compuesta por una extendida y ancha montaña que marca el horizonte dando la sensación de que divide la imagen entre el cielo y el agua. Si seguimos recorriendo la imagen podemos apreciar que en la parte inferior derecha hay una pequeña embarcación con techo de paja, la cual se encuentra enclavada junto a unas rocas que pertenecen a la franja de tierra firme.

En la parte inferior de la imagen destaca un recuadro negro en el que se puede leer: *PRISON ISLAND*, este borde, impide observar completamente una nopalera que se encuentra justo en ese lugar. Al subir un poco la mirada, se ve a

un par de personas vestidas de manta y usando sombreros puntiagudos, ambos en cuclillas a lado de una pequeña fogata, donde uno y otro dirigen atentamente su rostro hacia el objetivo de la cámara fotográfica.

En un montículo de piedras que se encuentran en el lado izquierdo de la imagen, se perciben tres personajes; dos de ellos, con pantalón de manta y sombreros en punta, pero a diferencia de los anteriores llevan puesto un gabán. En estos últimos personajes, hay un elemento interesante. Si observamos con detenimiento daremos cuenta que el tercero por señalar porta una vestimenta completamente diferente a la del resto de los personajes, el hombre viste un oscuro traje sastre y su pose incluso se “percibe” de forma diferente. El análisis iconográfico que se ha realizado nos conduce a las siguientes preguntas, ¿Quiénes son esos sujetos?, ¿Qué hacen ahí?, ¿Quién tomo la foto?, ¿Qué lugar es ese? El ejercicio que se acaba de realizar, es el principio de una serie de retos que permiten llegar al examen técnico-iconográfico.¹¹² Más adelante retomaremos esto y conoceremos que no es tan fácil como parece, ni que solo el “ver” la imagen es elemento suficiente.

Retomemos la dinámica y vayamos a lo siguiente. De un “vistazo” se han detectado los elementos que se encuentran presentes en la imagen, sin embargo, es necesario conocer la información que nos proporciona el archivo fotográfico que resguarda esta fotografía. La clasificación que hizo la Fototeca Nacional señala que esta fotografía tiene el número de inventario 120827, su título es *PRISION ISLAND*, (especial atención, en la palabra PRISON se anexó una I), pertenece a la serie de Islas, el lugar de asunto es Pátzcuaro, Michoacán, su fecha de asunto es ca. 908 (alrededor de 1908), el autor es Winfield Scott, que

112 El examen técnico-iconográfico es el cruce continuo de las informaciones que determinaron el asunto, el fotógrafo y la tecnología, (*elementos constitutivos*) y que dieron origen a una fotografía en un espacio y tiempos precisos (*coordenadas de situación*). Kossoy, *op. cit.*, p.60.

pertenece al fondo C.B. Waite - W. Scott y que su proceso fotográfico es placa seca de gelatina con un formato de 5 - 7 pulgadas.

La imagen aquí referida forma parte de una serie de diez registros fotográficos que se encuentran clasificados bajo el título *Prision Island*, coincidiendo en el lugar de toma, fecha de asunto, autor, formato y técnica fotográfica.¹¹³ Las diferencias visuales que existen entre estas imágenes son en los encuadres donde se realizó la captura, además de algunos elementos más-menos en la composición fotográfica. En suma, las características de estos registros se insertan perfectamente en los objetivos de esta investigación, o al menos eso es lo que se especuló en el momento inicial.

Cuando se analizó con más profundidad el contenido de estas imágenes, se hizo constante la interrogante ¿una isla de prisión en Pátzcuaro? Después de arrojarlos a investigar más sobre ello, se comprobó que el dato que proporciona la clasificación original del archivo fotográfico es un error, esta fotografía no pertenece al lago de Pátzcuaro, dado que en tal lugar no existe, ni existió este sitio, la toma fotográfica se hizo en la Isla de Mezcala en el actual estado de Jalisco.¹¹⁴

Lo que sucedió con las imágenes de la “isla de la prisión”, forma parte de uno de los errores más recurrentes al momento de “ver” y suponer que la información de clasificación que proporciona el archivo de origen es la correcta para confirmar una fuente histórica. Es cierto que la imagen brinda un amplio potencial de información, sin embargo, la lectura de cada imagen debe realizarse cui-

113 Véase anexo 1 donde se encuentran los diez registros señalados.

114 Imágenes de esta serie fueron publicadas en la revista *El Mundo Ilustrado* de 1901, en las cuales su pie de foto “Orillas del pueblo de Mexcala”, “Garitón del presidio de Mexcala” confirmaron el lugar de toma en la Isla de Mezcala, Jalisco. “Nuestro país”, *El Mundo Ilustrado*, 1901.

dadosamente, ya que como dice Eugenia Meyer “no existen fotografías inocentes” todas tienen propósitos e intencionalidades que responden al momento histórico que consciente o inconscientemente el autor dejó en su obra.¹¹⁵

Para evitar errores de interpretación y por ende de investigación, es fundamental acudir a otras fuentes de información y establecer una relación dialéctica, en este caso nuestro interés estaba enfocado al lugar de captura de *Prision Island*, por lo tanto indagamos en una revista de la época la cual indicó el verdadero sitio de captura. Es así que vinculando los elementos de la imagen con las fuentes alternas y realizando estudios comparativos, el documento fotográfico alcanzara su potencialidad como fuente histórica.

¿Cómo asegurar que una fotografía pertenece a Winfield Scott? Uno de los conflictos más recurrentes en las fotografías realizadas durante los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX, tiene que ver con la autoría del trabajo visual. Solo algunos, de los numerosos fotógrafos que se dedicaron a la práctica fotográfica en nuestro país, se preocuparon por establecer un criterio sobre el derecho de sus imágenes, esto representa otro gran reto para la investigación.

Para el caso de Winfield Scott, una gran parte de su producción visual ha sido atribuida al también fotógrafo norteamericano Charles B. Waite, en donde incluso algunos aseguran que por las semejanzas de composiciones, técnica y lugares fotografiados, ambos sujetos son la misma persona, sin embargo, ese supuesto ha quedado rebasado, los datos biográficos de cada uno distan de esa suposición, es cierto que en algún momento ambos estuvieron vinculados como sujetos activos en el oficio fotográfico, y a nuestro juicio por la demanda constante de imágenes y

115 Eugenia Meyer, *op.cit.*

ante la inexistencia de consideraciones legales para la autoría de las imágenes, C.B. Waite pudo haberse apropiado del trabajo de Scott.

El tema sobre la autoría fotográfica nos llevaría a diversas suposiciones, si Waite se apropió del trabajo de Scott, si Scott se las vendió a Waite, si en algún momento trabajaron juntos, si se asociaron y mezclaron su trabajo, en fin, el propósito de este trabajo no es determinar esa prolongada disertación, sin embargo, a fin de corroborar el trabajo que nuestro personaje hizo en el estado de Michoacán se tuvo que recurrir al análisis minucioso de la producción de Scott, lo cual permitió comprobar que en la mayoría de sus fotografías existe una particularidad recurrente, esto es, una serie de recuadros negros que se perciben en la parte inferior de las imágenes, aquí un ejemplo (fig. 3).



Fig. 3. W. Scott, *Embarcaciones en el lago de "Cojumatlán"*. FN-INAH inv. 122310

En la parte inferior de esta imagen (fig. 3), podemos ver tres recuadros negros, dos en las esquinas inferiores y uno más en la parte central, pues bien, normalmente del lado derecho, Scott incorporaba su firma, en el caso de esta imagen no se percibe más que el recuadro negro, sin embargo, del lado izquierdo destacan en color blanco los números 3062, este espacio normalmente era asignado para el dato que correspondía al número de negativo utilizado para la impresión de las fotografías o el número que se vinculaba al registro del lugar de toma. En la parte central de la imagen se percibe un recuadro más extenso donde comúnmente se coloca el título designado a la fotografía, que en este caso es *COJUMATLAN*.

Malagón Girón ha señalado que los recuadros negros pudieron haber sido hechos mediante un mecanismo de perforación a la emulsión del negativo para poder signar sus fotografías. Logrando así una marca evidente de la obra de Scott.¹¹⁶ Sin embargo, John Mraz, nos señala que “posiblemente estos recuadros negros fueron puestos por C.B. Waite cuando robó las fotos de Scott, ya que esta práctica era común en la época para borrar y remplazar las firmas”.¹¹⁷ El historiador Daniel Escorza, nos comparte que “al parecer eso recuadros no tienen que ver con la técnica o con alguna marca en el magazine de la película, sino que eran puestas en los negativos, indicando que los recuadros negros eran para borrar la firma (no asegura si la de Scott)”.¹¹⁸ En este caso, la imagen *COJUMATLAN* es solo un ejemplo de la mayoría de las fotografías que tienen esos recuadros negros, los cuales podemos afirmar que fueron utilizados para cubrir la firma original del autor, es decir, la de Scott.

116 Malagón, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, p. 23.

117 Consulta realizada a John Mraz el 6 de noviembre del 2013.

118 Se consultó a Daniel Escorza Rodríguez el 6 de noviembre del 2013.

Volviendo la vista a la parte inferior de la imagen, se observa un sello con la leyenda “ES PROPIEDAD ASEGURADA DEC-19-1907 C.B. WAITE. FOTO”, esto es una práctica repetida entre las diversas imágenes cuya autoría original es de Scott, que ante la “ausencia” de la firma de Scott, y ante la certificación que denota el sello incorporado tanto en la parte frontal como posterior de la fotografía, han sido atribuidas a C.B. Waite dando pie a la controversia y confusión entre todos aquellos que se han dedicado a la clasificación y análisis de las imágenes de estos norteamericanos.

En la Fototeca del Archivo General de la Nación, existen fotografías que a pesar de tener legible y clara la firma de Scott en el lugar donde comúnmente el autor signaba su trabajo, la clasificación del archivo ha atribuido estas imágenes al fotógrafo C. B. Waite, posiblemente porque en el reverso de estas imágenes, se percibe un sello que señala la reserva de derechos para este fotógrafo (foto sello). Entonces, esto nos conduce a suponer que el sello actúa como un elemento que certifica legalmente la propiedad de la imagen y que al momento de la clasificación se respeta este derecho a pesar de la misma firma original del autor.

Por lo anterior, el sello que se adhiere a la imagen pretende certificar y validar que esa obra es propiedad de un autor, por tanto, se condiciona al observador, es decir, una imagen con firma denota un referente (autor) y el que ve la imagen sabe que esa fotografía tiene autor o pertenece a “alguien”, sin embargo, cuando la fotografía carece de firma o sello, pero visualmente es parecida o semejante a otra fotografía que si tiene identificación de autoría, puede generar en el observador un proceso de deducción y atribución de la imagen a un autor del cual ya tenga conocimiento, ahí la problemática en la clasificación y por consecuencia un tema de cuestión heurística.

Somos conscientes que la clasificación de documentos fotográficos, como señala Pierre Salmon, plantea serios y graves problemas para la investigación histórica, ya sea por su falta de identificación, dispersión o volumen.¹¹⁹ Sin embargo, una investigación que tenga como fuente primaria la producción fotográfica de un personaje, está obligado a verificar y determinar la autoría de las imágenes. Por lo tanto, a toda la producción visual atribuida a Scott se le realizó un estudio comparativo basado en la propuesta de Boris Kossoy, en la cual solo dimos seguimiento a tres ejes de análisis; autoría por atribución, en el cual seleccionamos las fotografías que contienen clara y legible la firma de Scott; escenarios de estudio en el caso de retratos, en los cuales verificamos la presencia de elementos idénticos entre sí, tales como vestimenta, decoraciones y escenarios; características de estilo, verificación por composición, ángulo de toma, cuadros de enfoque, etc.¹²⁰

Hasta aquí se han formulado una serie de supuestos metodológicos que se han aplicado en la recopilación del corpus fotográfico. A fin de dar paso hacia el camino de la interpretación, planteamos un modelo conformado por cuatro ejes, que tienen como objetivo esquematizar la producción visual generada por Winfield Scott en territorio michoacano durante los años 1904- 1908:

1.- Información general sobre fotógrafos extranjeros en México: La consulta de publicaciones cuyo contenido da parte sobre la presencia y trabajo realizado por fotógrafos extranjeros en todo el territorio mexicano y particularmente en Michoacán en las postrimerías siglo XIX y la primera década del siglo XX.

119 Pierre Salmon, *Historia y Crítica. Introducción a la metodología histórica*, Barcelona, Editorial Teide, 1972, pp. 43,50.

120 Kossoy, *op.cit.*, p.73.

2.- Datos biográficos de Winfield Scott: Seguimiento a la información de carácter biográfico en trabajos de investigación que se han realizado sobre la vida y obra de Scott en nuestro país.

3.- Documento fotográfico y su clasificación de procedencia: Registro de la imagen impresa del documento fotográfico, acompañado por sus datos originales de clasificación designados por el archivo de procedencia.

4.- Identificación del la imagen fotográfica: Comparación y análisis de los elementos que se identifican en la imagen a fin de certificar y autenticar autoría y datos del registro, así como dar parte de las particularidades en cuanto a los elementos de la composición fotográfica.

Los dos primeros ejes conforman la información recopilada sobre la bibliografía referente al tema de investigación, es decir la historiografía existente, los siguientes ejes pertenecen al trabajo heurístico efectuado en los dos archivos seleccionados, en los cuales se obtuvo la siguiente información:

Fototeca	Núm. de registros	Núm. de registros seleccionados	Núm. de registros descartados
Fototeca del Archivo General de la Nación (F-AGN)	12	12	---
Fototeca Nacional (FN-INAH)	94	59	35
Total General		106	
Total			71

Tabla 3. Registros fotográficos seleccionados de las Fototecas del AGN e INAH

Tomando en cuenta las problemáticas que han envuelto al tema de la autenticación en las imágenes de Scott, aunado a los errores e imprecisiones en su clasificación de origen, fue obligatorio realizar un análisis minucioso al total general de **106** imágenes vinculadas a Winfield Scott en el estado Michoacán. Para dicho

examen se determinó aplicar el estudio comparativo propuesto por Kosssoy y el modelo de asociación de cuatro ejes de contenido. Las resultantes del análisis posibilitaron descartar 35 registros, entre los cuales no se les identificó plenamente la autoría de Scott, o el lugar de toma no correspondía al estado de Michoacán, el año de captura diverge a la establecida o porque la fotografía pertenece por firma a C.B. Waite.¹²¹ El resultado final redujo el corpus a 71 fotografías realizadas durante los años de 1904 a 1908,¹²² que siguiendo los objetivos de esta investigación se seleccionaron y agruparon en 12 temas que retomaremos y analizaremos con más amplitud en el siguiente apartado.

Ante los retos que ya hemos señalado a lo largo de este capítulo, consideramos que un buen trabajo heurístico resuelve en buena medida las dificultades referidas, permitiendo abrir paso a la hermenéutica de la imagen fotográfica. Efectivamente que para llegar a la selección de estos registros visuales, se tuvieron que afrontar los retos que implicó la clasificación y autenticación del corpus fotográfico, dando paso al siguiente nivel en el que será necesario saber leer y descifrar lo que hay en una imagen, porque ante la pregunta de ¿Cómo leer una fotografía? Primero, tendremos que dejar de “ver” superficialmente las imágenes y en donde ya no bastará solo referirnos a los elementos de *la fotografía*, sino que tendremos que enfocar nuestra mirada más allá de lo que el sentido de la vista nos permite percibir.

121 Véase selección en el anexo 1 y tabla ampliada en el anexo 2.

122 Ver anexo 2.

b) Enfoques y escenarios. Análisis de la producción fotográfica de Winfield Scott en Michoacán.

Cuando una fotografía llega a nuestras manos, la reacción “natural” e inmediata es la de *mirar*¹²³ el contenido de la imagen. Por ejemplo, en las fotografías familiares, nos da por reconocer y mencionar a los parientes que se encuentran en la foto o aquellos ausentes soliendo expresar frases como “Qué jóvenes y sonrientes están Martha y Beto el día de su boda”, o “Gus no sale en la foto porque él la estaba tomando”. Los cambios en las personas y espacios también son tema de expresiones como “Mira, el abuelo antes de quedarse calvo y Elvia muy guapa con sus pantalones setenteros en el Acapulco de aquellos años”. En este tipo de fotografías la carga emotiva nos conduce a recordar, revivir y añorar situaciones o personas, porque como lo menciona Joan Costa “la mirada es activa: busca, escudriña, exige y contempla; absorbe información, emociones y valores”.¹²⁴ En este caso, la intención de fotografiar es con el objetivo de capturar los momentos “agradables” deseando sean permanentes y que al paso del tiempo se conviertan en recuerdos memorables.

Sin embargo, la fotografía no solo satisface las necesidades de capturar los momentos felices, tal es el ejemplo de la fotografía denominada *post-mortem* o en el ámbito del fotoperiodismo los reportajes gráficos sobre hechos trágicos o violentos. En cualquiera de los ejemplos mencionados, existen elementos más allá del mecanismo *You press the button, we do the rest*: “usted apriete el botón, nosotros hacemos todo lo demás”.¹²⁵

123 De acuerdo con Diego Lizarazo, no miramos cualquier cosa, se decide consciente o implícitamente que mirar, ver es una actividad creada y transformada dependiendo de nuestros dispositivos de representación. Lizarazo, *op.cit.*, p. 55.

124 Costa, *op.cit.*, p. 15.

125 George Eastman es el creador de este lema, el cual fue utilizado por la compañía Kodak para sacar al

Cuando un artista plástico o gráfico presenta su trabajo, los asistentes recurrentemente preguntan ¿cuál es la intención de su obra?, ¿qué es lo que desea expresar?, y no sería sorprendente que algunos autores giraran la pregunta ¿Cómo la interpreta usted?, porque toda imagen implica la participación de quien mira y lo que está mirando, por tanto, estas interrogantes son generadas dentro de un complejo proceso en la interpretación de las imágenes.

En nuestro caso no podemos interrogar de forma directa a nuestro fotógrafo decimonónico, sin embargo, al momento de indagar en su obra, estas preguntas se convierten en una constante. Somos conscientes de que las fotografías de Scott están construidas por actos intencionales, en la cual, su producción visual generada en Michoacán, pudo haber sido por motivos estéticos, por encargo de terceros, o simplemente porque el estadounidense visitó el lugar y le gustó tanto que quiso fotografiar el paisaje y a sus personajes, es decir, Scott actuó en voluntad de múltiples factores, el tiempo, espacio y circunstancias que lo llevaron a “estar ahí”, en donde la intencionalidad también involucró a los sujetos de las imágenes, quienes por alguna razón fueron fotografiados y su intención de aparecer en las imágenes pudieron ser de manera fortuita, intencionada o condicionada, por tanto, son testimonios obtenidos y elaborados según la intervención creativa del fotógrafo en su contexto histórico.

En el apartado anterior, hemos señalado los retos y problemáticas que enfrentamos al momento de conformar el corpus final que requeríamos para cumplir con los objetivos planteados en esta investigación. El resultado de ello ha sido la selección de 71 registros visuales elaborados por Winfield Scott en el estado

mercado las primeras cámaras fotográficas apta para todos los públicos.

de Michoacán entre los años de 1904-1908.¹²⁶ Las imágenes que conforman esta selección, están realizadas con los procesos fotográficos de placa seca de gelatina e impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada), con formatos de 5-7 pulgadas y 14 x 10 centímetros.¹²⁷ En su conjunto, podemos encontrar una gran diversidad de contenidos, representando una poderosa fuente visual para esta investigación histórica.

Retomando algunas propuestas hermenéuticas, daremos paso a la identificación y reconstrucción de los documentos visuales, así como al proceso analítico e interpretativo en cada una de las representaciones fotográficas. Por las características y fines que persigue este trabajo se determinó dividir el corpus en 12 ejes temáticos: vías férreas, actos cívicos, poblados sin personajes, panorámicas sin personajes, vivienda rural, canoas, arquitectura religiosa, escenas en espacios públicos, oficios (actividades), animales de transporte y carga, retrato interior, niñas.¹²⁸

Para llegar a la parte interpretativa y sobre todo a uno de los objetivos esenciales de este trabajo que es la identificación de los “tipos populares”, abordaremos los ejes temáticos a partir del análisis de tres componentes que se mantienen constantes en el proceso de esta investigación histórica: es decir, los

126 Las fechas fueron asignadas por las fototecas que resguardan las fotografías de Scott, en su mayoría son años aproximados, sin embargo, se han encontrado imprecisiones en su datación.

127 La placa seca de gelatina (negativos de gelatinobromuro sobre vidrio) tenía como ventaja la posibilidad de que el fotógrafo pudiera preparar anticipadamente sus placas negativas, así como el revelado posterior de las mismas en un laboratorio. El negativo de gelatina/bromuro proporcionaba buena definición tonal y se empleaba para diferentes tipos de papeles fotográficos, obteniéndose una gran variedad en la impresión y con buena calidad. Gran parte de la producción fotográfica de finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX se realizó a partir de estos tipos de negativos. Las copias que se obtenían con este tipo de negativos se realizaban por proyección, por lo que los formatos fotográficos son muy variados, desde contactos de placa hasta grandes formatos. Para más información sobre procesos fotográficos consultar Valverde, *op.cit.*, pp. 29-32.

128 Véase anexo 3.

elementos constitutivos (asunto, fotógrafo y tecnología); *las coordenadas de situación* (espacio-tiempo) y el *producto final* (la fotografía).¹²⁹

1) Vías férreas

El eje temático vías férreas,¹³⁰ está compuesto por siete fotografías realizadas por Winfield Scott en la localidad de Zitácuaro, fechadas en 1908. Todas las imágenes tienen un formato de 12.7 - 17.8 cm (5-7 pulgadas) en donde, solo una de las imágenes es impresión plata sobre gelatina, entonada y manipulada, las demás son placa seca de gelatina.

Tres fotografías están realizadas en el mismo espacio pero con diferentes ángulos de toma. En ellas se observa un amplio paisaje irrumpido por una vía de ferrocarril, en la cual, cuatro personajes vestidos de manta con sombreros puntiagudos, fijan su atención a la lente del fotógrafo (fig. 4). Las cuatro imágenes restantes, muestran un puente ferroviario que atraviesa un cañón en la región de Zitácuaro, al igual que el caso anterior es el mismo espacio pero con diferentes ángulos. Al momento que el fotógrafo se posicionó por debajo del puente, consiguió imágenes que otorgan una sensación visual de magnitud y altura, además que nos deja entrever las complicaciones de las tomas fotográficas y el desafío en la conquista de estos espacios sinuosos.

129 Estos componentes han sido retomados de la propuesta metodológica que plantea Kossoy, *op.cit.*, p.31.

130 Véase anexo 4, fotografías del eje temático vías férreas.



Fig. 4. W. Scott, *Campesinos junto a armón en una vía férrea*. FN-INAH inv. 120948

El proyecto “modernizador” implantado durante el régimen porfirista, sustentó las ideas de prosperidad y progreso en la apertura del país a la inversión extranjera llevando a cabo la construcción de miles de kilómetros de redes ferroviarias.¹³¹ En 1903 el periódico *El Mundo*, publicó “Una Excursión Monstruo”, nota que informaba sobre el arribo de diez mil turistas americanos a México. “Una vez inaugurada la vía ancha del Ferrocarril Nacional Mexicano, vendrá a esta capital una excursión de comerciantes, banqueros, industriales, mineros y hombres de negocios de los Estados Unidos, acompañados de sus respectivas familias...”.¹³² Esta nota es solo un ejemplo de la utilización del ferrocarril y la gran extensión ferroviaria construida a lo largo y ancho del país, como el medio transporte más

131 Para más detalle sobre las compañías ferrocarrileras y la construcción de vías férreas en Michoacán consulte, Uribe Salas, *Empresas ferrocarrileras...op.cit.* Juan de la Torre, *Historia y descripción del Ferrocarril Nacional Mexicano*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1888.

132 “Una Excursión Monstruo”, *El Mundo*, México, 4 de julio de 1903.

asistido en la llegada y tránsito de múltiples personajes extranjeros, entre ellos el fotógrafo Winfield Scott.¹³³

Como ya se ha señalado, durante 1895 y 1897, Scott trabajó en el Ferrocarril Central Mexicano y The Zitacuaro Land and Colonization Company. El interés del fotógrafo por realizar imágenes con este contenido, nos lleva a suponer que fue consciente de la importancia que significaba capturar paisajes irrumpidos por la “modernización” en relación con sus habitantes, además de mostrar el alto potencial de estos espacios en beneficio y utilidad para los empresarios ávidos de explotar y colonizar nuevas zonas del estado y convertirlas en atractivos espacios para la inversión. Por otro lado, su particular enfoque de conjuntar a “campesinos, trabajadores o habitantes” junto a un armón en la vía férrea, da muestra de los elementos recurrentes entre los fotógrafos extranjeros de representar los contrastes y matices sociales en relación con el “soñado” proyecto gubernamental.

2) Actos cívicos

Cuatro imágenes elaboradas en placa seca de gelatina con un formato de 5 - 7 pulgadas, son las que conforman el eje temático de actos cívicos.¹³⁴ Estas fotografías fueron capturadas en la ceremonia cívica en honor a Benito Juárez en la ciudad de Zitácuaro aproximadamente en el año de 1908. Para el fotógrafo este tipo de imágenes no le eran ajenas, ya que cinco años atrás, había estado presente en el desfile y festejos realizados con motivo a la inauguración del Teatro Juárez en

133 Desde los gobiernos porfiristas de Prudenciano Dorantes, Mariano Jimenez y Aristeo Mercado, con la presencia e interés de poderosas empresas extranjeras, la gestión estuvo enfocada a comunicar y unir al estado de Michoacán con el resto del país, para lo cual se extendieron líneas férreas hacia los estados colindantes de Guanajuato, Jalisco, Estado de México y por supuesto la capital del país. Para finales del siglo XIX, Michoacán ya había concluido los ramales hacia las principales ciudades en el interior del estado tales como Pátzcuaro-Uruapan, Maravatio-Zitácuaro, Yurécuaro- Zamora.

134 Véase anexo 4, fotografías del eje temático actos cívicos.

Guanajuato, donde contó con la presencia del entonces presidente Porfirio Díaz y su amplia comitiva.¹³⁵

En este caso, las fotografías de Scott capturan los elementos simbólicos que rodean en torno a la figura de Benito Juárez (fig. 5). A pesar de ser fotografías en blanco y negro, se distinguen las banderas tricolores y los adornados carros alegóricos que llevan a bordo una escultura con el busto de Juárez, el cual se ve escoltado por cuatro mujeres que visten en semejanza a la diosa romana de la justicia y en el frente, abriendo camino, el águila republicana.¹³⁶ Tal y como lo señala



Fig. 5. W. Scott, *Ceremonia cívica en honor a Juárez*; FN-INAH inv. 120944

135 Malagón, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo...op.cit.*, p.13.

136 Zitácuaro tenía dos principales fiestas cívicas: la del 5 de febrero, para conmemorar la promulgación de la constitución política de 1857, y la del 16 de septiembre, para recordar la independencia política de México. El lugar donde se realizaba la ceremonia se tapizaba con musgo y flores, colocando un altar con un busto de Benito Juárez y alrededor se colocaban las banderas de los ayuntamientos, clubs y demás corporaciones. Moisés Guzmán Pérez, "Zitácuaro: la ciudad liberal, 1890-1910", en *Pueblos, villas...op.cit.*, p.367.

Guzmán Pérez, “algo característico de la sociedad zitacuarenses lo constituía su gran espíritu cívico”, donde el pensamiento liberal y nacionalista, se hacía vigente a través de este tipo de representaciones.

En estas fotografías, el acto cívico, se presenta como una muestra de la educación y conducta ciudadana que estaba presente en distintos rincones al interior del país. El fervor patriótico en este tipo de conmemoraciones estaba sustentado en la evocación a las acciones y enaltecimiento de mitos nacionales como la figura de Juárez, donde eran colocados a la altura de los mismísimos padres de la patria.¹³⁷

En los diversos rostros que atentamente fijan su atención en la lente de Scott, se puede percibir a la muchedumbre y la mirada de las mujeres “enrebozadas”, hombres “sombrerudos” y por supuesto los niños curiosos vestidos de manta. El enfoque del autor incorpora al grupo de espectadores y a los contingentes de soldados que marchan en el evento, sin olvidar a los integrantes de la banda musical que acompañan el acto marcando el ritmo de dicha conmemoración.

3) Poblados sin personajes

El eje temático de poblados sin personajes,¹³⁸ se compone de cuatro imágenes capturadas por Scott en los poblados de Erongarícuaro, Zitácuaro, Cojumatlán y Janitzio, las cuales ha sido fechadas en 1907 y 1908. Las fotografías están realizadas en placa seca de gelatina, con un formato de 5 - 7 pulgadas. A estas imágenes se les suma una fotografía que es idéntica en contenido pero con un formato de 14 x 10cm y difiere a las anteriores en su localización de archivo.

137 Las fotografías que Scott capturo en la inauguración del Teatro Juárez en Guanajuato, fueron publicadas en un diario local, no sería extraño que estas fotografías también fueran “vendidas” a medios impresos de la localidad.

138 Véase anexo 4, fotografías del eje temático poblados sin personajes.

Las fotografías realizadas de Erongarícuaro y Zitácuaro, comparten elementos semejantes, ya que dan muestra del amplio paisaje geográfico y natural que existe alrededor de los poblados. La composición de las imágenes permite observar la flora de las regiones, en este caso los árboles frutales y los terrenos de siembra acompañados de los magueyes. En ambas situaciones, no existe el registro de ningún tipo de habitante, el fotógrafo delimitó su visión a registrar el panorama, colocando en la parte central el enfoque alejado de las iglesias, campanarios y casas de las localidades.

A diferencia de las anteriores, la fotografía de Janitzio (fig. 6) tiene un distanciamiento focal más cercano, es decir, las tejas de las casas se perciben más próximas. Su composición está hecha de forma diagonal y Scott incorpora de manera ascendente al Lago de Pátzcuaro, los característicos tejados de la región, las redes de pesca y en lo alto, la fachada de la iglesia con su campanario.



Fig. 6. W. Scott, *Casas en la Isla de Janitzio, vista parcial*. FN-INAH inv. 121767

Pero sin duda, la fotografía que contiene mejor composición de paisaje es la de *Cojumatlán*.¹³⁹ El fotógrafo puso en primer plano, tres embarcaciones que se mantienen a flote sobre el ligero oleaje producido por la canoa que seguramente abordó Scott para la realización de esta imagen. El plano central está marcado por altos árboles que mantienen equilibrio visual con la alta cúpula de la iglesia que sobresale por su tonalidad al resto de los elementos, el tercer plano lo marca la extensa línea de cerros de la localidad.

4) Panorámicas sin personajes

Muy similar al contenido de las imágenes de poblados, son las que conforman el eje temático de panorámicas sin personajes.¹⁴⁰ El enfoque que Scott aplica para registrar los amplios espacios naturales se refrendan ya sea sumando o restando elementos según el interés del autor. Esta temática la conforman en su mayoría, fotografías capturadas en el Lago de Pátzcuaro y fuentes fluviales en la región de Zitácuaro, todas fechadas en 1908 y realizadas con el proceso y formato hasta ahora señalado.

En la actualidad, el lago de Pátzcuaro sigue siendo un lugar de gran atracción para el turismo norteamericano y seguramente cuando Scott hizo el recorrido por la periferia del lago e instaló su cámara fotográfica, quedó atrapado por la belleza de sus paisajes. En las imágenes podemos observar los terrenos que se encuentran a orillas del lago y en los planos subsecuentes apreciamos las islas de Janitzio, Pacanda, Yunuén, y unas más pequeñas que podrían ser Urandén Morelos, Urandén Morales o el islote llamado “la tecuenita”. Las dos

139 Recordemos que Scott estuvo viviendo muchos años en Poncitlán Jalisco, muy cercano al Lago de Chapala.

140 Véase anexo 4, fotografías del eje temático panorámicas sin personajes.

imágenes que corresponden a la región de Zitácuaro, registran una caída de agua que emerge a mitad de un cerro y el correr de un río junto a un camino (fig. 7).



Fig. 7. W. Scott, *Río en Zitácuaro, panorámica*. FN-INAH inv. 120939

Estos dos últimos ejes temáticos comparten encuadres y elementos comunes entre sí, cada uno, desde un posicionamiento visual respecto al interés del fotógrafo. Es posible que Scott haya tenido una idea preconcebida y retomada del género plástico que estuvo en auge a finales del siglo XIX, en donde la idea de “paisaje” era considerado como un espacio determinado por la sensibilidad e inspiración del observador, la cual valida el entorno físico y lo vuelve emblemático.¹⁴¹

141 Debroise, *op.cit.*, p.79.

Por tanto, al momento que Scott capturó estos escenarios construyó una atmósfera desde su sensibilidad como “artista” visual.¹⁴² Sin embargo, no debemos olvidar que durante años, Scott estuvo vinculado a inversionistas extranjeros, quienes hicieron uso de este tipo de imágenes, para conocer el amplio potencial de las zonas del estado, a fin de emprender sus proyectos colonizadores y de inversión.¹⁴³

5) Vivienda rural

El eje temático de vivienda rural,¹⁴⁴ está conformado por tres fotografías que muestran a mujeres y niñas en el exterior de sus “chozas”,¹⁴⁵ cuyos elementos se encuentran alejados de los estándares progresistas y modernizadores del momento. Sin embargo, son escenificaciones “auténticas” que retratan en este caso a niñas y mujeres descalzas, con vestimentas y peinados propios, que alejadas de todo confort se sientan en las piedras a realizar sus labores cotidianas (fig. 8). Al encuadre se le integran las frágiles viviendas de paja y madera a mitad de paisajes “bucólicos”, siendo en su conjunto imágenes con gran atractivo y fascinación para diversos fotógrafos extranjeros, entre ellos Winfield Scott.

142 Lo relacionado al concepto de paisaje aplicado a los medios visuales. Véase Béla Balázs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp.69-73.

143 Posiblemente estas fotografías hayan sido vistas desde la perspectiva comercial, ya que su contenido muestra el potencial geográfico de las zonas respecto a los recursos hidrológicos y los terrenos propios para el cultivo.

144 Véase anexo 4, fotografías del eje temático vivienda rural.

145 Las imágenes realizadas en Pátzcuaro son iguales en contenido, solo que una de ellas es impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada), las demás fueron realizadas en plata sobre gelatina con formato de 5 - 7 pulgadas. Todas son fechadas en 1908.



Fig. 8. W. Scott, *Mujeres purépechas en vivienda a orilla del lago*. FN-INAH inv. 120830

6) Canoas

La imagen de vivienda a orillas del lago, también es registrada por Scott en las fotografías que atienden al eje temático de canoas, mismo que está conformado por ocho imágenes realizadas en la periferia del lago de Pátzcuaro y embarcaderos en la isla de Janitzio.¹⁴⁶ La mujer y niña nuevamente aparecen en una imagen, ubicadas casi en el mismo sitio frente a la choza, sin embargo, a diferencia de las fotografías de vivienda, en esta se puede notar mayor amplitud del paisaje y el elemento característico de un niño sentado en la esquina de una canoa. En el otro ángulo de captura se aprecia la parte trasera de la vivienda, en donde se ve el lago, la choza de paja y el mismo niño sentado, pero al otro extremo de la canoa.

146 De los ocho registros, dos imágenes difieren a las demás por su formato de 14x10 cm y su ubicación de fototeca, el resto, son fotografías realizadas en placa seca de gelatina con un formato de 5-7 pulgadas, fechadas en 1908.

En una isla como Janitzio, es evidente que el uso de la canoa se convierte en un elemento indispensable no solo como medio de transporte, sino también para llevar a cabo las actividades propias de la localidad: la pesca. En 1948, durante la llamada época de oro del cine mexicano, se estrenó *Maclovio*, una película filmada en Pátzcuaro y Janitzio. Independientemente de la trama, se ven escenas de un pueblo pesquero, que a bordo de sus canoas y acompañados de las características redes en forma de mariposa, se introducen en el hermoso paisaje del Lago de Pátzcuaro.¹⁴⁷

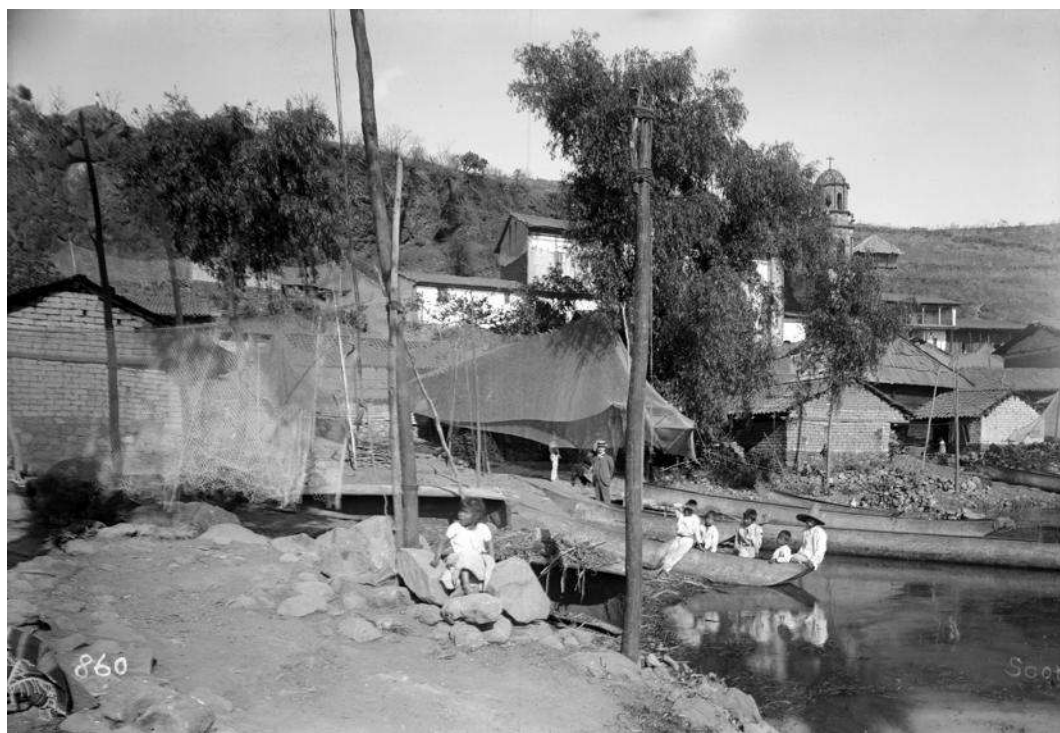


Fig. 9. W. Scott, *Embarcadero en el Lago*. FN-INAH inv. 120729

147 En uno de los discursos Macario (Miguel Inclán) le dice a José María (Pedro Armendáriz): “¿qué pasó con la canoa?, necesitas tener una canoa pa’ que puedas tomar mano...” “...porque el “hombre de Janitzio no es un hombre de a de veras sino tiene su canoa y su cuchillo” En este diálogo, la canoa representa el elemento que garantiza la ejecución de la actividad pesquera, por tanto, una garantía de trabajo y sustento para integrar el núcleo familiar. Véase Emilio Fernández, *Maclovio*, [Película], México, Filmex, 1948.

En semejanza al filme, las fotografías que complementan el eje temático de canoas,¹⁴⁸ incorporan a hombres y niños indígenas en escenarios donde se aprecian las casas de adobe y teja, los tendedores con las redes de pesca, y las esbeltas y largas canoas encalladas a orillas del lago (fig. 9).

Las canoas o chalupas, han sido de tiempo inmemorial el vehículo de transporte empleado por los indígenas. En 1857, este sistema de navegación en el Lago de Pátzcuaro, pretendió ser sustituido por considerarse “antiguo” y “peligroso”. En 1886 se decretó una concesión que permitió el establecimiento del vapor Mariano Jiménez, el cual fue inaugurado en mayo de 1887. La embarcación era de acero y tenía la capacidad de remolcar 200 toneladas junto a 300 pasajeros, su objetivo principal era brindar el servicio a la actividad de tráfico comercial que existía entre los numerosos pueblos y haciendas que rodeaban el lago ligándolos con la estación del ferrocarril.¹⁴⁹

Lo característico en estas fotografías es la notable presencia en el encuadre, de un personaje “extranjero”, quien a manera de “pose” dirige su atención al lente fotográfico. En un primer momento, se trabajó con imágenes de baja resolución que no tenían la nitidez ideal para el correcto análisis de la figura del sujeto, por tanto, se consideró que por los rasgos y vestimenta, este individuo podría corresponder a Winfield Scott, sin embargo, una vez obtenidas las imágenes de alta resolución resultó que el fotografiado no corresponde a las características físicas de nuestro autor, lo que nos indica uno de los problemas de interpretación de la imagen como documento histórico.¹⁵⁰

148 Véase anexo 4, fotografías del eje temático canoas.

149 Juan de la Torre, *op.cit.*, pp. 127-131.

150 Por tales razones es fundamental que en el trabajo de investigación histórica se recurra en lo posible a las fuentes originales o en su caso a facsimilares o copias de alta calidad. Debemos exigirnos ser responsables en la

Es posible que la intencionalidad de Scott para capturar las imágenes de estos últimos ejes, respondan a dos intereses en particular: por un lado el de registrar la “esencia” de “los mexicanos” en la “cotidianidad” de sus actividades y, por otro lado, capturar los espacios rurales y sus elementos representativos, que parecieran quedarse suspendidos en el tiempo, en contracorriente de los vientos modernizadores de la época.

7) Arquitectura religiosa

En un giro abismal con las imágenes anteriores, decidimos incorporar aquí el eje temático de arquitectura religiosa,¹⁵¹ con la finalidad de distinguir los contrastes en los distintos escenarios que Scott logró fotografiar.

Con diferentes encuadres y ángulos de captura, el fotógrafo logró registrar tres edificaciones religiosas ubicadas en las zonas con mayor devoción católica en Michoacán. La primera es una vista a la fachada del Santuario Guadalupano en la ciudad de Pátzcuaro. La siguiente corresponde a la Catedral de Morelia, que por la altura y posición de la cámara, nos permite distinguir la fachada principal acompañada por sus dos torres y campanarios, además de la cúpula y el lado poniente hacia la plaza y el kiosco principal. La última imagen se ubica en una de las regiones con mayor fervor católico, Zamora. El encuadre fotográfico logra capturar el jardín que rodea el kiosco de la plaza, colocando al fondo, la fachada de la iglesia parroquial con su respectiva cúpula y par de torres ¹⁵² (fig. 10). Algunos diarios de

“objetividad” de nuestra herramienta de trabajo, la fotografía.

151 Ver anexo 4, fotografías del eje temático arquitectura religiosa.

152 Durante el Porfiriato, Zamora fue uno de los distritos de Michoacán más ricos por sus recursos naturales y de producción agrícola, su población aumentó progresivamente, colocándose en el segundo lugar a nivel estatal. Por lo tanto, una cabecera con tales características fue merecedora de una plaza central acorde a su esplendor económico. Para una visión más profunda sobre los aspectos económicos y sociales. Consultar José Alfredo Uribe

la época destinaron un espacio en sus publicaciones para difundir las “bellezas” del país, en este caso no sería extraño que Scott conociendo el potencial de estas imágenes, las vendiera dentro del país o en el extranjero a editores de revistas y periódicos interesados.¹⁵³



Fig. 10. W. Scott, 3042. *Vista de una iglesia y plaza principal de Zamora.* F-AGN

8) Escenas en espacios públicos

Las iglesias y plazas principales, son espacios que se vuelven a presentar en el eje temático de escenas en espacios públicos.¹⁵⁴ Este tema es el de mayor volúmen

Salas, *Michoacán en el siglo XIX. Cinco ensayos de historia económica y social*, Morelia, UMSNH, IIH, 1999, pp. 137-139.

153 Diversas fotografías que capturaron paisajes y aspectos de la vida cotidiana de Michoacán, fueron publicadas en revistas como *El Mundo Ilustrado*, *Modern Mexico*, y en diarios de gran circulación como *El Imparcial*.

154 Véase anexo 4, fotografías del eje temático escenas en espacios públicos.

fotográfico, ya que está conformado por trece imágenes realizadas en distintas regiones de Michoacán.¹⁵⁵ Siete imágenes corresponden a la ciudad de Pátzcuaro, cuyo contenido se enfoca principalmente al registro de los habitantes en sus distintas actividades cotidianas, sin embargo, el enfoque de Scott no solo se coloca en los personajes, también se ocupa por los detalles del espacio, es decir, abre su campo visual e incorpora en el encuadre a los sujetos en relación con las fachadas de las casas, las calles empedradas, los portales, plaza principal y las edificaciones del ex convento de San Agustín, el templo de San Juan de Dios y el Santuario de Guadalupe.¹⁵⁶

La ciudad de Morelia también se hace presente con tres fotografías, una de ellas corresponde a la parte del acueducto que rodea al Jardín de Villalongín,¹⁵⁷ en la cual se puede observar a personajes “típicos” como las mujeres indígenas con niños a “mache”, niñas cargando cántaros con agua, cargadores, y público curioso que fija atentamente su mirada a la cámara fotográfica de Scott. En la parte central de la siguiente fotografía, se puede apreciar la fuente circular situada en el Jardín Villalongín, además de un par de sujetos “arrancherados” que acuden al lugar a refrescarse con el líquido vital. A diferencia a las imágenes que ya nos hemos referido, existe una fotografía del Palacio de Gobierno, la cual se tomó desde la calle

155 Del total, nueve imágenes fueron realizadas en placa seca de gelatina, con un formato de 5 - 7 pulgadas; dos son impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada) con el mismo tamaño que las anteriores; y las restantes tienen el tamaño de 14 x 10 cm, localizadas en un archivo distinto a la mayoría.

156 La ciudad de Pátzcuaro se caracteriza por su belleza arquitectónica. A finales del siglo XIX y principios del XX, circularon crónicas que describieron a la ciudad como “un lugar único, paradisiaco”, con “altos campanarios, los techos de teja a dos aguas y sus plazas decoradas con sus frescas arboledas”. Más información consultar María Teresa Cortés Zavala, “Pátzcuaro: remembranza y aconteceres de ayer”, en *Pueblos, villas...op.cit.*, pp. 207-222.

157 El jardín de Villalongín, fue construido en la antigua plaza de las Ánimas. Su pila es considerada como una de las más antiguas en la ciudad de Morelia. Para conocer más sobre la ciudad durante el Porfiriato, véase José Alfredo Uribe Salas, *Morelia. Los pasos a la modernidad*, Morelia, UMSNH-III, 1993.



Fig. 11. W. Scott, *Sahuayo*. FN-INAH inv. 458193

Nacional,¹⁵⁸ la cual por su encuadre en perspectiva diagonal nos permite apreciar la esquina y la parte frontal del edificio.

La entonces villa Sahuayo de Porfirio Díaz,¹⁵⁹ fue escenario para dos fotografías ejecutadas por Scott. Al igual que las imágenes previas, se nota la presencia de niños y hombres vestidos de manta, con sombreros de palma, y algunos de ellos portando el zarape de la región (fig. 11). Una fotografía registra las posturas relajadas de estos personajes masculinos que se ubican recargados y sentados en las lunetas de la plaza principal, en el fondo se alcanza a asomar la cúpula y torre

158 También era llamada popularmente como el camino real y hoy la ubicamos como la avenida Madero.

159 Fue hasta marzo de 1953, que su cabecera municipal cambio de categoría a la de ciudad, y en diciembre de 1967, dejo de ser Sahuayo de Porfirio Díaz, para convertirse en Sahuayo de José Ma. Morelos. *División Territorial del Estado de Michoacán de Ocampo de 1810 a 1995*, México, INEGI, 1997, p. 189.

de la parroquia de Santiago Apóstol. La otra imagen se centra en una de las calles del centro de la localidad, ya que se puede percibir cercana la torre de la parroquia. La composición en punto de fuga central, ubica a un niño “marinerito” parado sobre la banqueta, pudiendo reflejar su pertenencia a una clase social más elevada con respecto a los “peladitos” que vestidos con manta y sombrero, están colocados sobre la calle empedrada.¹⁶⁰

La última imagen de este eje temático responde a una fotografía realizada en la ciudad de Tzintzuntzan, en la cual observamos un conjunto de cuatro campanas de distintos tamaños, mismas que están sostenidas en un travesaño puesto entre dos árboles. El encuadre permite distinguir la cruz atrial ubicada en el camino que atraviesa el jardín y que conduce a una de las entradas del templo de San Francisco, pero lo que llama la atención en esta imagen, es la presencia de dos hombres, uno de ellos, está vestido al estilo charro, el otro, porta un traje sastre y lleva un sombrero tipo carrete. Si regresamos a las fotografías de canoas, recordaremos el señalamiento sobre la presencia de un “extranjero” y que al compararlo con esta imagen, podemos ver objetos idénticos en su vestuario y en la actitud adoptada frente a la cámara, dando por seguro que se trata del mismo personaje.¹⁶¹

En la mayoría de las fotografías que conforman este eje temático, distinguimos espacios rurales y urbanos con dinámicas sociales, que muestran escenas y personajes que se insertan en el estereotipo de lo “pintoresco”. Elementos que están determinados a partir de los intereses visuales de Scott, y que abordaremos más adelante con mayor detenimiento.

160 Como si esta imagen sintetizara una de las costumbres de distinción social, proveniente del siglo XIX, en la cual por costumbre la banqueta era cedida a personas merecedores de estos privilegios.

161 Somos insistentes en señalar que este personaje no es nuestro fotógrafo Winfield Scott.

Todas las imágenes que hasta el momento hemos referido, reflejan los distintos enfoques y escenarios que el autor percibió a lo largo de su recorrido por las distintas regiones del estado de Michoacán. Los elementos icónicos que se han hecho presentes en estos ejes temáticos, permiten apuntalar hacia las representaciones visuales sobre los estereotipos de “lo mexicano”.

En las siguientes fotografías que corresponden a los cuatro ejes restantes, se percibe con mayor firmeza los elementos que constituyen las representaciones sobre los “tipos populares”. Sin embargo, es pertinente señalar que en este momento, solo se realizarán las descripciones de los *elementos constitutivos y coordenadas de situación*, ya que el siguiente capítulo está dedicado completamente al análisis y descripción de estos estereotipos.

9) Oficios (actividades)

El eje temático de oficios (actividades),¹⁶² está compuesto por cinco fotografías, entre las cuales podemos identificar a unos músicos en una estación de tren; a un grupo de indígenas p'urhépecha cargando paja en la región de Zitácuaro; a un par de indígenas a bordo de una canoa a orilla del Lago de Pátzcuaro, a un *bag picker* o recolector en sitio desconocido y a una vendedora de aguas frescas en una calle de la ciudad de Morelia (fig.12). Las fotografías están realizadas en placa seca de gelatina con un formato de 5 - 7 pulgadas, en donde solo una es impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada).

162 Ver anexo 4, fotografías del eje temático oficios (actividades).



Fig. 12. W. Scott, *Vendedora de macetas en una calle. Retrato.* FN-INAH inv. 120921

10) Animales de transporte y carga

El siguiente eje temático corresponde al de animales de transporte y carga.¹⁶³ En una de las fotografías identificamos la presencia de tres mulas que respectivamente llevan sobre su lomo una carga con ollas de barro; la imagen capturada en una de las calles empedradas de la ciudad de Pátzcuaro, registra a dos yuntas de bueyes jalando carretas que transportan paja (fig. 13); dos fotografías realizadas en amplios escenarios, muestran caminos rurales por donde transitan hombres montados en caballo y yeguas; la última imagen muestra a un niño indígena, sentado en las ancas de un burro. Todas las fotografías están fechadas en 1908 y están realizadas con los mismos procesos y formatos antes mencionados.

163 Véase anexo 4, fotografías del eje temático animales de transporte y carga.



Fig. 13. W. Scott, 857 *Carretas transportando paja por la calle de un pueblo*. F-AGN.

11) Retrato interior

En el interior de una casa,¹⁶⁴ Scott capturó cuatro fotografías que corresponden al eje temático de retrato interior.¹⁶⁵ Las imágenes registran a un par de mujeres (fig. 14), una pareja, la madre cargando a su hijo y una solitaria “campesina”, respectivamente. Todos con vestimenta de manta, rebozos y descalzos, en el caso del varón, este lleva puesto su sombrero de palma, huaraches, fajilla y gabán. Tres imágenes responden al mismo rincón de una habitación.¹⁶⁶

164 Ver anexo 4, fotografías del eje temático retrato interior.

165 A finales del siglo XIX, se consolidó el género del retrato, abriéndose importantes estudios fotográficos en la Ciudad de México y principales centros urbanos en el interior del país. Esta labor también fue realizada por fotógrafos viajeros que recorrieron el territorio y que con el uso de las nuevas técnicas se vieron ampliamente favorecidos en la realización del trabajo fotográfico. Consultar Matabuena Peláez, *op.cit.*, pp.18-20.

166 Todas las fotografías están hechas en plata seca de gelatina con formato de 5 - 7 pulgadas y están fechadas en 1908. Sólo una imagen tiene identificado el lugar de captura que es Zitácuaro, las demás se han ubicado en Michoacán.



Fig. 14. W. Scott, *Mujeres en el rincón de una casa. Retrato.* FN-INAH inv. 120318

12) Niñas

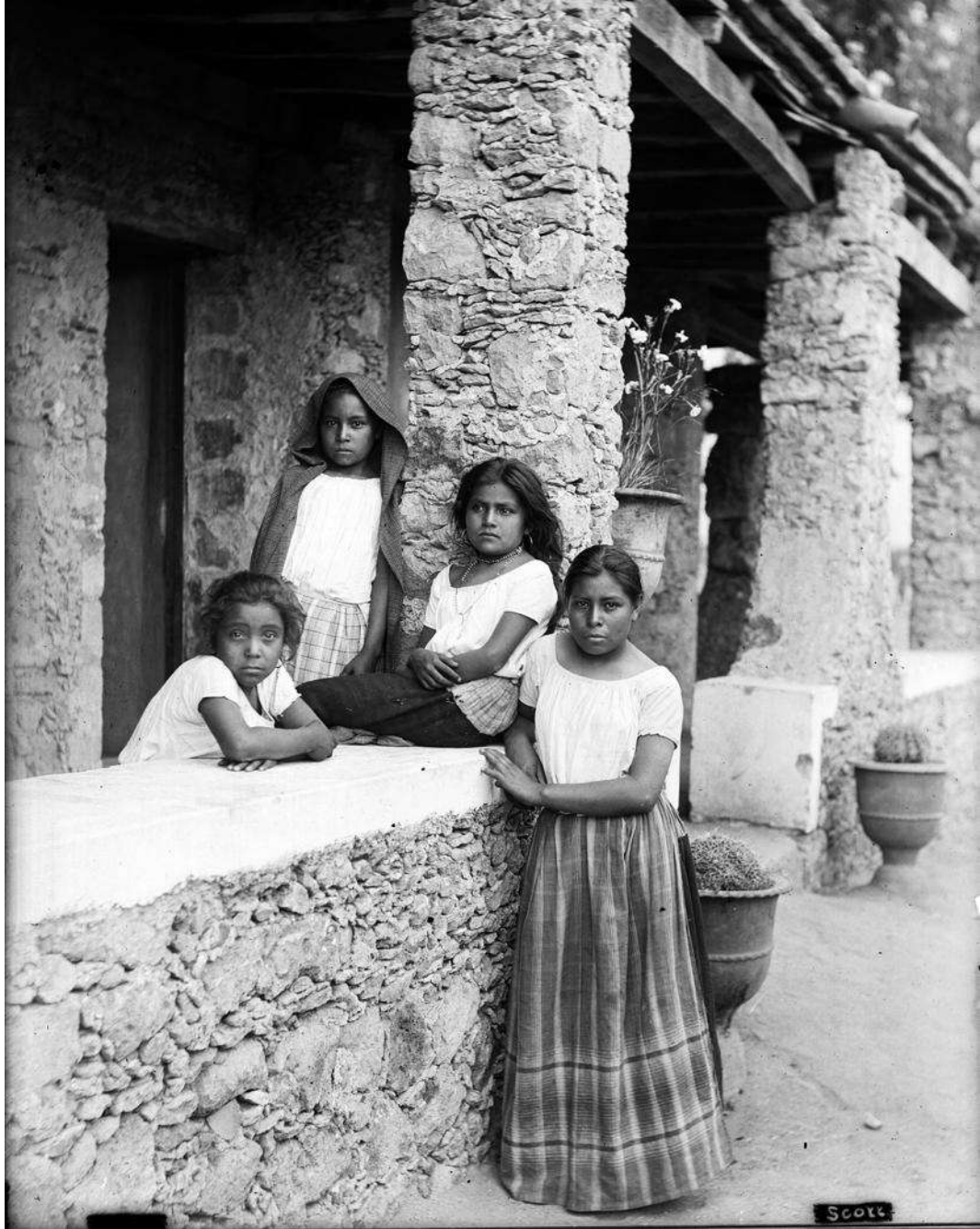


Fig. 15. W. Scott, *Mujeres junto a un muro de piedra*. FN-INAH inv. 121759

El último eje temático está constituido por siete imágenes, de las cuales dos, son idénticas en contenido pero que se distinguen por la reducción de su encuadre. En lo general, las fotografías muestran retratos de niñas en diferentes poses.¹⁶⁷ En la imagen fechada en 1904, se aprecia a una niña “enrebozada” que está realizando un tejido con gancho; las siguientes fotografías conforman una serie de tres imágenes que registran a una niña de pie acompañada de un arpa; ese mismo rostro vemos que aparece nuevamente en otra fotografía, pero esta vez, la pequeña se encuentra sentada sobre un pretil de piedra y está rodeada por tres niñas en diferentes posiciones (fig. 15); la última imagen muestra a una menor descalza con rebozo, la cual fija su vista directamente a la lente de nuestro fotógrafo.

Estos doce ejes temáticos muestran a un Michoacán construido a partir de la preconcepción visual del norteamericano, el cual orientó su mirada (externa) en los amplios paisajes, y sus extensos lagos; así como también describió los espacios de contraste social, “exotizando” a los campesinos “incautos” e indígenas fisgones, que en actitud sencilla prestaron atención al “aparatejo” que estaba enfrente. En estas imágenes se representan personajes, escenarios urbanos y rurales, que permiten establecer criterios identitarios de las regiones del estado de Michoacán y que para el interés específico de esta investigación, contienen elementos que se insertan en la representación estereotipada de los “tipos populares”.

167 Véase anexo 4, fotografías del eje temático niñas.

CAPÍTULO III

LOS “TIPOS POPULARES”

Las imágenes son producidas bajo el atisbo interpretativo de la “realidad”, cada imagen posee un sistema de signos vinculados al contexto socio-cultural donde se originan. Parafraseando a Peter Burke, las imágenes, dan testimonio de la mirada de quien las produce, pero son ambiguas y polisémicas, por eso es necesario descifrarlas y contextualizarlas.¹⁶⁸

Por lo anterior, en este capítulo analizaremos las representaciones visuales de los “tipos populares” en tres manifestaciones artísticas: la pintura de castas, la litografía costumbrista y las fotografías realizadas por Winfield Scott en Michoacán. Para ello, se realizará un ejercicio comparativo, abordando las imágenes vinculadas a los “tipos populares” del aguador, el cargador, el arriero, la chiera y los músicos, a fin de extraer los elementos simbólico-culturales impuestos a la imagen. El análisis permitirá identificar los elementos clave que fueron arraigándose en la tradición iconográfica sobre la representación estereotipada de “lo mexicano”.

Podríamos suponer que estas representaciones estereotipadas en cuanto a los “tipos populares” o “tipos mexicanos” se han ido con el paso de los siglos, y que hoy solo forman parte del recuerdo visual de nuestro país; sin embargo, esto no es así, dichas representaciones son más comunes y cotidianas de lo que pensamos. Por ejemplo, en los dos mundiales de fútbol que se han jugado en nuestro país en 1970 y 1986, la “mascota” o imagen oficial del evento, fue “Juanito”, el

168 Burke, *op.cit.*, pp. 234-237

niño “bonachón” vestido con la casaca tricolor y un gran sombrero puntiagudo, y “Pique”, un pimiento verde muy tricolor, con sombrero de “charro” y el bigote “muy a la mexicana”.

En ambos torneos, el icono representativo de México se redujo a un niño y un chile, los dos usando un sombrero grande, puntiagudo, que no era “típico” de todo el país, ni en todas las épocas, sino que se usó en algunas regiones del centro, generalmente entre la población campesina más pobre. Pero, ¿qué importaba que el sombrero fuera usado por los pobres o por los ricos? Lo relevante era mostrar al mundo entero, esos elementos “típicos”, tradicionalmente identificables sobre “lo mexicano”.

A pesar del tiempo, estas representaciones icónicas persisten y se vuelven vigentes, tan solo basta ver un partido de futbol donde participa la selección mexicana, siempre ha de sobresalir el aficionado que se pone el gabán tricolor y sombrero con la leyenda “Viva México cabrones”, y a gritos “muy entonados” parece reivindicar y sacar a flote su espíritu chauvinista; o el apasionado asistente que opta por caracterizarse a semejanza de la imagen del “indio” vestido de manta y huaraches descansando, a lado del nopal en compañía del aguardiente; nos guste o no, son expresiones que persisten y se reafirman como parte del “ser mexicano”.

Justamente, algunos de estos elementos “típicos” como el sombrero, el gabán, el rebozo, los huaraches, en uso de sus personajes, son los primeros en ser “fotografiados”. Como veremos a lo largo de este capítulo, las representaciones de los “tipos populares”, atrajeron poderosamente la atención de los artistas y viajeros extranjeros, quienes al igual que el fotógrafo Winfield Scott, ayudaron a construir la visión estereotipada de México.

Estos discursos y realidades regresan una y otra vez la mirada a los perfiles que expresan “lo típico”, “lo popular”. Pero, cuando hablamos de “tipos populares” o “tipos mexicanos” ¿a qué nos referimos?, ¿quién o en qué momento se determinó que “esto” o “aquello” signifique la representación visual del estereotipo? Pues bien, primero es obligatorio definir a que nos referimos cuando hablamos de “tipos populares”, para ello recurrimos a María Esther Pérez Salas, importante investigadora del tema, quien define por *tipo*, al relato sobre un personaje determinado que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar o por el papel que desempeña dentro de la sociedad, cuya particularidad del personaje puede estar manejada desde el enfoque moralista, satírico, folclórico o nacionalista. En lo que se refiere al término de *popular* – en el caso del siglo XVIII y XIX- representa a las manifestaciones que provienen de las clases bajas¹⁶⁹, o bien en palabras de Carlos Monsiváis *las posturas de la plebe*.¹⁷⁰

Ya que se han definido los conceptos, es necesario retomar las vertientes artísticas que dieron cabida a la representación de los “tipos populares”. Nos referimos específicamente a la pintura de castas del siglo XVIII y al género de la litografía costumbrista del siglo XIX. Referencias plásticas que marcaron un modelo estético y de representación del “tipo popular” describiendo la indumentaria y objetos particulares correspondientes al desempeño de su oficio y actividades propias de las distintas regiones del país.

En las últimas décadas, el estudio de los cuadros de castas ha registrado un gran auge, importantes investigaciones han analizado sobre la finalidad

169 Pérez Salas, *op.cit.*, pp. 18,21.

170 Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, México, Conaculta/Ediciones Era/Museo del Estanquillo, 2012, p.15.

de estas pinturas y su contenido estético. Se puede considerar que tales trabajos eran destinados a la exportación, principalmente a receptores españoles, quienes tenían interés por conocer las características de la población y productos de la región novohispana, además que la información contenida en los cuadros de castas permitió la clasificación de los diferentes grupos sociales representados. Desde la perspectiva de Ilona Katzew, estas obras trataron de llevar a cabo un proceso de identidad y de reforzamiento de la estratificación social novohispana, en la que lo español ocupaba mayor rango, pero además era visto/representado como “digno”, “noble”, “culto”, “rico”, “morigerado”, “religioso”, y todos sus opuestos cuando se vinculaba con la “plebe”. Independientemente de la finalidad que perseguían estas obras, lo cierto es que constituyen uno de los primeros documentos de carácter visual que existen sobre la vida y costumbres dieciochescas del virreinato, en donde las clases bajas jugaron un papel importante.¹⁷¹

Las pinturas de castas se destacaron por el cuidado y minucia que los artistas pusieron para destacar los aspectos físicos de los individuos, enfatizando los detalles del color de piel, ojos y textura del cabello, así como en la identificación de la indumentaria y objetos pertenecientes a los oficios de los distintos estratos sociales representados.¹⁷² En la mayoría de las series de cuadros se observan recreaciones de escenas donde se muestran paisajes y espacios “idealizados” con un ambiente de “feliz” convivencia entre las diferentes mezclas raciales, sin embargo, también se plasman escenas que reflejan comportamientos relacionados con la conducta moral de las castas de menor rango, donde imperan las imágenes de

171 Sobre el tema consultar María Concepción García Saíz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México, Olivetti, 1989. Katzew, *op.cit.* “La pintura de castas”, en *Artes de México*, núm. 8, México, 1990.

172 Algunas series mexicanas de los cuadros de castas se encuentran bajo resguardo del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, el ex convento de Churubusco y el Museo Nacional de Historia en Chapultepec; otras más se encuentran en colecciones privadas y en colecciones extranjeras.

violencia, indolencia, pobreza y pleitos vinculados al consumo del alcohol.¹⁷³ En su conjunto, los cuadros de castas advierten una clara referencia a diversos “tipos populares” que desempeñaron diferentes oficios propios de la capital de la Nueva España y regiones circundantes, actividades que se siguieron ejerciendo a lo largo del siglo XIX y como se analizará posteriormente en las primeras décadas del siglo XX.

En las postrimerías de la Colonia, se representaron elementos de “tipo popular” que más tarde se identificarían con “lo mexicano”. El aguador, el tlachi- quero, la pulquera, la vendedora de aguas frescas- la mestiza que posteriormente se convertiría en la china- el arriero, el cargador, el vendedor ambulante y muchos más fueron considerados por autores de castas como personajes característicos de la sociedad novohispana, debido a su indumentaria y actividad.

Desde el punto de vista iconográfico, estos personajes “*pintorescos*”,¹⁷⁴ marcaron un importante antecedente plástico en cuanto a la representación de los tipos populares, referencias visuales que durante el siglo XIX fueron constantes y se consideraron dentro del costumbrismo - entendiéndolo como el género plástico y literario que plenamente se identificó con la tendencia romántica y nacionalista- donde los subgéneros de escenas y tipos, adquirieron un estilo propio y de gran

173 La primera serie de castas data de 1711, cobrando gran auge entre 1760 y 1790. Entre los autores de la pintura de castas figuraron los pintores Manuel Cabrera, José de Páez, José Joaquín Magón, Ignacio de Castro, Andrés de Islas y muchas más con autoría anónima. Katzew, *op. cit.*

174 La categoría estética de lo pintoresco fue incorporada en el repertorio conceptual de artistas y teóricos del arte hacia las últimas décadas del siglo XVIII. Su contenido ha tenido siempre un carácter inestable. De un significado inicial que aludía a una forma de ver y aprehender la naturaleza siguiendo los cánones de composición de artistas clásicos, pasó a ser utilizado con un sentido considerablemente más amplio, como una forma de percepción y registro de la “realidad” en todos los ámbitos. En esta investigación utilizaremos el concepto para referirnos a los registros identificados a un paisaje que resuma las singularidades de la fisonomía regional, individuos representativos de una determinada sociedad, manifestaciones emblemáticas de su historia y de su cultura material, todo lo que permite construir una identificación típica de un país o región. Véase Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte del viajero. Apuntes para la obra de Rugendas”, en *Historia*, vol. II, núm. 40, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 285-309.

profusión como medio de expresión de la sociedad en su conjunto, en la cual mediante la descripción gráfica y literaria, cultivaron una forma de expresión cultural y una particular forma de representar a los “tipos populares”.

Después de la constante inestabilidad política existente en los primeros años del siglo XIX, la primera generación de mexicanos fueron testigos del surgimiento de una nueva nación. La consumación del movimiento independentista en 1821, trajo consigo un interés hacia las representaciones que dieran sentido al discurso de identidad nacional.¹⁷⁵ Es así que la corriente costumbrista, acompañada de la llamativa técnica litográfica, brindó un carácter descriptivo a las escenas cotidianas, el paisajismo y los “tipos populares”, siendo estas temáticas recurrentes en producciones gráficas difundidas en los distintos medios impresos de la época.

Lo que en su momento significó la pintura de castas, en la primera mitad del siglo XIX, lo ocupó la litografía, pues se desarrollaron obras emblemáticas que formaron parte del proceso de identificación nacional. Los artistas litográficos, editores y redactores identificados con el género romántico, hicieron énfasis en la necesidad de buscar una expresión nacional que recobrara los asuntos de tipo históricopatriótico y recuperar el “glorioso” pasado indígena y las expresiones de “tipo popular”.

Con el objetivo de conocer el arte que marcó un particular estilo de representación nacional y permitió el auge de la industria editorial en nuestro país, hacemos un breve espacio para retomar a los personajes y publicaciones gráficas que marcaron la historia de la litografía en México. Es pertinente señalar que por las

175 La identidad nacional se refiere a los recuerdos colectivos de la nación, los cuales a partir de fuentes orales y literarias fueron recreados para respuesta a la curiosidad que los mexicanos tenían a cerca de sí mismos y su país. William H. Beezley, *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*, México, El Colegio de San Luis, COLMICH, El Colegio de la Frontera Norte, 2008, p. 193.

características de esta investigación es imposible dar parte de toda la producción litográfica en nuestro país, solo nos abocaremos a las obras más representativas que exponen de alguna manera elementos que se insertan en los subgéneros de escenas y “tipos populares”.

Prácticamente todos los historiadores que se ocupan del tema, marcan el inicio de la litografía en México con la llegada a nuestro país, de los italianos Claudio Linati de Prevost y Gaspar Franchini en septiembre de 1825, ambos instalaron un taller donde comenzaron a realizar sus primeras litografías, pronto colaboraron con el periódico *El Iris*, medio que publicó las primeras litografías realizadas en México.¹⁷⁶

En una corta estancia en Bruselas, Linati implementó el color en su producción litográfica, y haciendo uso de esta novedosa técnica preparó una serie de láminas que en 1828 editaría en esa ciudad bajo el título de *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique*.¹⁷⁷ La idea de Linati fue la de representar tipos, personajes, costumbres y trajes mexicanos en combinación con el formato clásico de los libros de viajeros, agrega datos y opiniones acordes con las ilustraciones.¹⁷⁸

En 1840 apareció la publicación del dibujante alemán Carl Nebel, la edición en español se tituló *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, por supuesto que el extenso nombre ya nos sugiere el contenido,

176 Se considera que la primera litografía publicada en México fue la de un figurín de modas que apareció en febrero de 1826 en el primer número del periódico *El Iris*. Consultar Elena Horz de Via, “El grabado y la litografía en México en el siglo XIX, en *Bosquejos de México. Siglo XIX*, México, Banco de México, 1987, p.18.

177 Luis Arturo Salmerón, “Los artistas litógrafos del siglo XIX” en *Relatos e historias en México*, núm.65, México, 2014, p. 30.

178 Linati incorpora en sus estampas a figuras simbólicas de la independencia nacional, tales como Morelos, Hidalgo y Guadalupe Victoria, de hecho la caracterización que hace de Hidalgo es considerada por algunos historiadores como la más cercana y verás a lo que en realidad fueron las particularidades físicas del personaje. Véase “Claudio Linati en México”, en *Relatos e historias en México*, núm.5, México, 2009, pp. 30-31.

en donde la temática de las litografías reflejan lo pintoresco ¹⁷⁹ del ambiente rural y urbano que escenificaron la vida cotidiana en diversas regiones del país.¹⁸⁰

Después del proceso de integración de la litografía como soporte visual de las revistas literarias, se dio a conocer una publicación que logró concretar el vínculo inherente entre la ilustración y el texto. Es posible que por su alto contenido visual y calidad literaria, la revista *El Museo Mexicano*, sea considerada como la publicación “iniciadora del costumbrismo gráfico como temática nacional”. En 1843, Ignacio Cumplido publicó *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, obra que fue editada por Manuel Payno y Guillermo Prieto quienes, junto con otros literatos y litógrafos como Hesiquio Iriarte, Joaquín Heredia e Hipólito Salazar, formaron parte de un equipo que produjeron una publicación netamente nacional. En esta obra de tres grandes tomos, se incluyeron estampas que integraron la colección de *Costumbres y trajes nacionales*, las cuales dieron un espacio a los temas costumbristas sobre el subgénero de los “tipos populares”.¹⁸¹

Los viajeros extranjeros que visitaron nuestro país durante el siglo XIX, se sintieron atraídos por la variedad de paisajes y la belleza de los pueblos y ciudades. Tal es el caso del pintor inglés Daniel Thomas Egerton, quien es considerado el mejor paisajista que representó el México decimonónico. Así mismo, el francés Edouard Pingret, realizó una importante colección de pinturas que describen la

179 Durante el siglo XIX, el concepto de pintoresco fue empleado en publicaciones de artistas viajeros como J.M. Rugendas (*Voyage Pittoresque dans le Brésil*, 1827-1835) y Carl Nebel (*Voyage Pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, 1836). En estas obras, el término se utilizó para referirse a los espacios que desde un sentido testimonial, dieron muestra de los espacios construidos desde la “idealización” del viajero, cuyo propósito fue el de exhibir las experiencias vividas en un espacio diferente a su mundo cotidiano. Como veremos a lo largo de esta investigación, son interpretaciones que fueron constantemente retomadas como modelos de representación visual de los escenarios y personajes “típicamente mexicanos”.

180 Pablo Diener, “El México Pintoresco”, en *Artes de México*, núm. 80, México, 2006, p.36.

181 Pérez Salas, *op.cit.*, pp. 237-247.

pintoresca sociedad mexicana y los tipos populares más representativos del país. La producción estética de estos pintores favoreció ampliamente a la identificación y conocimiento de las vistas nacionales que se difundieron a nivel internacional.¹⁸²

A pesar de que la litografía no llegó a tener una producción abundante en sus inicios, para mediados del siglo invadió libros periódicos, revistas, partituras de música, láminas sueltas ilustrando temas históricos, políticos, costumbristas, religiosos, arqueológicos, humanísticos, etc. El tema de los tipos “pintorescos” se abordó en las revistas literarias de mayor circulación en el país, esto permitió que publicaciones extranjeras como *Les français peints par eux-mêmes* (1839) y *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), réplica de la publicación francesa, impulsaran en México, la publicación en 1854 de *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

La versión mexicana de *Los pintados por sí mismos*, siguió la tradición y lineamientos de los modelos extranjeros, sin embargo, su contenido fue adecuado a las circunstancias y necesidades del país. En su contenido literario se puede apreciar a modo de prosa y diálogo, una marcada tendencia liberal que marcó la postura y preferencias políticas de los colaboradores literarios tales como Juan de Dios Arias, Ignacio Ramírez, José María Rivera, Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois y Pantaleón Tovar. El trabajo visual de esta publicación se caracteriza por lo pictórico de sus litografías, los ilustradores Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo, optaron por crear estampas con gran detalle descriptivo de la indumentaria, tipo y oficio, como elementos iconográficos que representaban a un sector importante de la sociedad urbana de la ciudad de México a mediados del siglo XIX.¹⁸³

182 Orvañanos, *op.cit.*, pp.7-8.

183 De los treinta y cinco tipos que presenta esta publicación, sólo dos son de carácter rural. Para más información sobre esta obra consultar, Pérez Salas, *op.cit.*, pp.277-323 y *Los Mexicanos pintados...op.cit.*

Considerada una joya de la litografía mexicana es el álbum *México y sus alrededores, colección de monumentos, trajes y paisajes*, cuya primera edición se realizó en 1855 -1856. Esta importante publicación fue el resultado del trabajo en equipo del impresor Decaen y los ilustradores Casimiro Castro, Luis Auda, G. Rodríguez y José Campillo, sin embargo, el trabajo visual de Casimiro Castro, discípulo de Pedro Gualdi, se destacó en el campo litográfico por sus obras de gran calidad y por plasmar al hombre en el escenario de la vida cotidiana, con su urbanismo, arquitectura civil religiosa y militar; las costumbres de su sociedad, y sus actividades comerciales y culturales.¹⁸⁴

Finalmente, por su contenido visual y la calidad de sus ilustraciones, el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, publicado en 1885, por el geógrafo y cartógrafo mexicano Antonio García Cubas, constituye uno de los documentos gráficos más interesantes que describe a la población del país en tres grandes grupos étnicos: europeo, mestizo e indígena. El mapa contiene en la parte central un plano del territorio mexicano, en el cual indica los espacios ocupados por los distintos grupos indígenas existentes en el país. El plano es rodeado por veintiséis cromolitografías de los grupos indígenas y raciales vestidos con los trajes típicos de cada provincia.¹⁸⁵

Las imágenes muestran una versatilidad de contenido gráfico, contemplando a los siguientes grupos étnicos: totonacos, tarascos, otomí, pames, tzendales, tzotziles, mayas, chontales, amuzgos, zoques, zapotecas, mazatecos, chinantecos,

184 Ricardo Pérez Escamilla, "Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX", en *Nación de Imágenes...op.cit.*, p.27.

185 Veinticuatro cromolitografías fueron realizadas por el pintor Félix Parra, las restantes las ejecutó Francisco de P. Mendoza. Véase Luis Arturo Salmerón, "Las etnias de México en 1885", en *Relatos e Historias en México*, núm. 46, México, 2012, p. 24.

cuicatecos y mixtecos; lo importante de estas representaciones es que el autor incorpora escenificaciones que nos permiten extraer la información sobre los principales productos fabricados y utilizados en cada una de las familias étnicas, así como las descripciones en torno a las expresiones culturales, oficios y principales actividades propias de las regiones.¹⁸⁶

El breve recorrido histórico que se ha realizado por la pintura de castas del siglo XVIII y la litografía costumbrista del XIX, marca un importante antecedente en cuanto a los valores estéticos y distintos modos de ver los patrones de vida y conducta de la sociedad mexicana. Los temas abordados por los diversos artistas tanto pictóricos como litográficos dieron a conocer su particular percepción en torno a la compleja versatilidad étnica, sus dinámicas sociales y lo que consideraron como “lo mexicano”, significando un punto importante de arranque en la valoración de lo propio desde una perspectiva regional.

Por su enfoque gráfico y literario, los subgéneros de la escena y los tipos, hoy son expresiones artísticas que se recuperan para extraer los elementos visuales que al paso de los siglos se han ido refrendando como una tradición icónica en la representación de los “tipos populares”. En el siguiente apartado, se analizarán los cuadros de castas, y litografías costumbristas con el fin de realizar un ejercicio comparativo entre estos elementos de representación y su relación visual con los “tipos populares” fotografiados por Winfield Scott en su paso por el estado de Michoacán durante los años 1904-1908.

186 Salmerón, *Las etnias...op.cit.*, pp.23-25.

a) Tradición iconográfica

Los “cuadros de castas” del siglo XVIII y la extensa publicación de la obra litográfica del siglo XIX, dieron a conocer en su momento histórico, asuntos de carácter costumbrista, donde la representación de escenas, oficios y personajes “pintorescos”, paulatinamente se convirtieron en algo cotidiano en el acontecer del país, empezando a formar parte de los temas que resultaban interesantes y “exóticos” a la vez. En su conjunto forman parte de los arquetipos¹⁸⁷ visuales en un particular modo de ver y representar a México. Pero, ¿qué relación tienen estas manifestaciones artísticas con las fotos de Scott? Pues bien, estas expresiones visuales son las que marcan un importante antecedente en la representación de escenas “pintorescas” y los llamados tipos populares. Por lo tanto, el objetivo principal de este apartado es hacer un ejercicio comparativo entre los elementos iconográficos identificados en los “cuadros de castas” y la litografía costumbrista, con el contenido visual de la producción fotográfica realizada por Winfield Scott en Michoacán durante la primera década del siglo XX.

Antes de abordar la temática principal de este apartado, es importante señalar que la llegada de la fotografía a nuestro país en 1839; la captación de los tipos populares tendría en la cámara fotográfica su mejor medio de registro y difusión. Los exploradores y viajeros de distintas nacionalidades entre los que se encuentran Frederick Catherwood, John Stephens, Claude Désiré Charnay, François Aubert, Teobert Maler, León Diguét, Frederick Starr, Abel Briquet, William Henry Jackson, y C.B. Waite, en su recorrido por gran parte del territorio nacional, obtuvieron un importante registro visual de los personajes “populares” en sus espacios

187 Nos referiremos al concepto de arquetipo como el modelo original y primario, en este caso al patrón visual en la representación de los “tipos populares”.

“pintorescos”, imágenes que desde la mirada extranjera representan puntos de vista y enfoques en cuanto a la tipificación visual de los estereotipos “nacionales”.¹⁸⁸

Entre estos viajeros extranjeros se incluye a Winfield Scott, cuyo trabajo fotográfico realizado en su visita por el estado de Michoacán durante los años de 1904-1908, fue tema de análisis en el capítulo anterior. Para fines específicos de este apartado, recuperaremos algunas fotografías que fueron ubicadas en los últimos cuatro ejes temáticos (oficios-actividades, animales de transporte y carga, retrato interior y niñas).¹⁸⁹ Con el objetivo inicial de identificar y exponer los “tipos populares” capturados por la lente de Scott en Michoacán, emplearemos la dinámica de exponer las representaciones sobre los “tipos populares” a fin de ver las similitudes y constantes iconográficas que persisten en las tres expresiones artísticas: la pintura de castas, la litografía costumbrista y por supuesto la fotografía.

De los cuadros de castas,¹⁹⁰ extrajimos algunos ejemplos pictóricos que desde el particular enfoque de sus autores novohispanos representaron a nuestro primer personaje, *el aguador*.

En las tres imágenes, la disposición de la figura masculina, corresponde al del *aguador*, el cual es plenamente identificado por la peculiar forma de cargar los cántaros. En general, las representaciones muestran a los aguadores con un

188 En esta investigación el término de estereotipo lo asignamos a la imagen que ha sido aceptada comúnmente por un grupo, en el cual sus elementos visuales son inalterables.

189 Véase Anexo 3.

190 La mayoría de los cuadros de castas que se conocen datan de las décadas de 1770 y 1780. Los cuadros de castas continuaron pintándose hasta principios del siglo XIX. La desaparición del género está ligada al rechazo de la estructuración jerárquica de la sociedad de castas después de la Guerra de Independencia de México en 1810, aunque probablemente también se relacione con la abolición oficial del sistema gremial en 1813, y al progresivo cambio de gustos en las academias de pintura. Katzew, *op.cit.*, p.37.

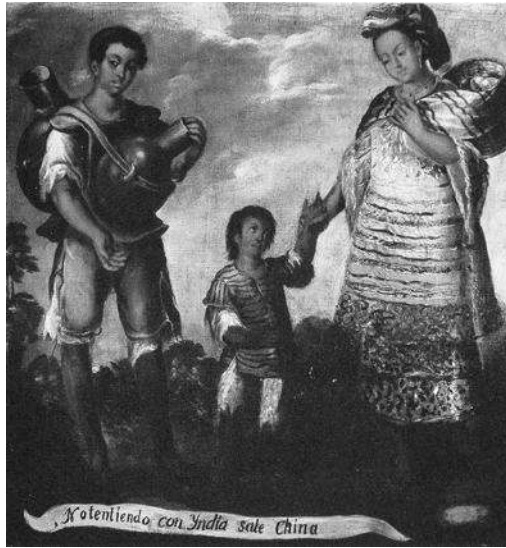


Fig. 16. Luis Berrueto, *Notiéndolo con India, sale China*, ca.1740. Colección particular. Tomado de: Katzew, 2004



Fig. 17. *De Chino e India, nace Cambujo*. ca. 1774. Museo de América, Madrid. Tomado de: Katzew, 2004



Fig. 18. Anónimo, *De Chino y Albino, nace Torna atrás*, ca.1785 - 1790, Colección particular. Tomado de: Katzew, 2004



Fig. 19. Hesiquio Iriarte, *El aguador*. Tomado de: Porrúa (ed.), 2011

chochocol¹⁹¹ de mayor dimensión en la espalda y uno más pequeño en la parte delantera de su cuerpo, sin embargo, estos ejemplos muestran tres modelos distintos, en el cuadro de Berrueco (fig. 16), se describe al aguador soportando el peso de los cántaros en sus hombros, en el caso del cuadro de Andrés de Islas (fig. 17), muestra al personaje solo con un jarrón y en el tercer caso con ambos jarrones (fig. 18). Las semejanzas que presentan son en su indumentaria. Los aguadores normalmente vestían de camisa y calzón de manta, calzonera de gamuza o pana, mandil de cuero y en algunos casos una especie de casquete que cubría la cabeza, el cual permitía nivelar el peso de las correas que eran sujetadas a las orejas de los jarrones.

Por las nomenclaturas raciales¹⁹² se puede distinguir que las imágenes corresponden a las castas de más bajo rango, donde los pintores además de fijar su interés por las características físicas del personaje y los elementos distintivos del oficio, ubicaron esta figura dentro de su ambiente de interacción social.

El género costumbrista del siglo XIX, también enfocó su mirada hacia el personaje del *aguador*. Aquí un fragmento literario del escritor decimonónico Hilarión Frías y Soto:

Este es el *aguador*: comedido, entregado al trabajo, casi siempre buen padre y no tan peor esposo [...] Se levanta con la aurora, pone sus ropas, cíñese sus cueros, carga con su chochocol, como carga un marido con su contribución matrimonial, se cuelga por delante el cantarito, cubierta antes la cabeza con la coqueta gorrita, y encorvado como un elegante con el peso de sus deudas, se dirige pian, pian, a la fuente más inmediata [...] Puesta la fuente, casi siempre en una casa de vecindad, al entrar recibe el aguador una descarga de interpelaciones, a cual más exigente. –No me deje sin agua, maestro, no sea

191 El chochocol se refiere a un cántaro de barro, casi esférico, de boca estrecha, que se usaba para acarrear agua, tienen asas para pasarle las cuerdas y poder cargarlo con el mecapal, como acostumbraban los aguadores.

192 Los nombres que se consignan en las diferentes castas no fueron las oficiales que aparecen en la documentación legal de la época. Son nombres impuestos con sentimiento peyorativo por las clases dominantes, donde también fueron extraídas del lenguaje cotidiano. Para más información sobre la pintura de castas consultar García Sáiz, *op.cit.*

perezoso ni olvidadizo [...] Surtido ya sus cántaros, sube y baja escaleras, va y vuelve, llevando al diluvio en sus lomos, como gigante [...] Hay un vulgar refrán que dice: “Visita de médico: viaje de *aguador*”, debía decirse, porque nunca permanece tres minutos en una casa. *El aguador* un tipo de honradez digno de alabanza. Nacido sin educación, y sin recibir jamás principios de moralidad, llevado sólo de los rectos impulsos del corazón, le cobra amor al trabajo, nunca falta a sus deberes ni al servir a sus parroquianos, ni como padre de familia [...] ¹⁹³

Este texto fue publicado en 1854-1855, en la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, el cual fue acompañado por la estampa litográfica realizada por Hesiquio Iriarte (fig. 19). Esta ilustración forma parte de las representaciones visuales que se ubicaron dentro del subgénero costumbrista litográfico de los “tipos”, en la cual también se ubica al *aguador* en las siguientes imágenes.



Fig. 20. Edouard Pingret, *Aguador*. Tomada de: Orvañanos (coord.), 1977



Fig. 21. Casimiro Castro, *Fuente del Salto del Agua*. Tomada de: De la Torre (ed.), 1987

193 Texto escrito en Septiembre de 1854. Hilarión Frías y Soto, “El Aguador”, en *Los Mexicanos pintados por sí mismos...op.cit.*, pp. 7-13.

Las litografías de H. Iriarte y E. Pingret (figs. 19 y 20), muestran al aguador en primer plano, donde su vestimenta propia de la época es muy semejante entre sí, los pantalones al estilo chinaco, el mandil y la gorra, así como los cántaros y los cintos de cuero, estos elementos permanecen casi intactos. Lo interesante es que en estas imágenes ya se muestran las pilas o fuentes de donde se extraía el vital líquido. En el caso de las representaciones de la Fuente del Salto del Agua (fig. 21) y la de los Tarascos (fig. 22), no solo vemos al “típico” *aguador*, sino que también dan muestra de la dinámica social en torno a la actividad y la versatilidad de sus personajes, tales como las mujeres y niños cargando pequeños cántaros. En la última litografía, a pesar de que no encontramos al *aguador* que hemos descrito, se muestra a un habitante de Michoacán que “tercia” en sus hombros un palo en cuyos extremos cuelga con dos cuerdas dos cántaros de igual tamaño para poder caminar equilibrando el peso, siendo una muestra importante de los provincialismos en el modo de desempeñar dicha actividad.



Fig. 22. *Tarascos, Michoacán*, Tomada de: García Cubas, 1885

Desde la perspectiva y temporalidad histórica de Winfield Scott, vemos algunos elementos iconográficos que el fotógrafo captura de manera “espontanea” o “condicionada” en sus imágenes en cuanto a la representación del *aguador*.

La siguiente fotografía se realizó en la ciudad de Pátzcuaro, en 1908 (fig. 23). La composición permite ver una escena de la vida cotidiana donde una serie de personajes se hacen presentes en una de las calles que circundan la Plaza Gertrudis Bocanegra, la cual se distingue por tener en el fondo el conjunto arquitectónico del Ex Convento de San Agustín. Lo destacable de la imagen, es la inserción de personajes “pintorescos”, los cuales portan dos clases de indumentaria, la perteneciente al sector urbano, es decir, botas, pantalón, sombrero “charro” y la vestimenta del campesinado caracterizado por las ropas de manta, y el sombrero de palma, característico de la región p’urhépecha.



Fig. 23. W. Scott, *Vida cotidiana en una calle de Pátzcuaro*. FN-INAH inv. 120932

La figura del *aguador*, se presenta en la parte central de la fotografía, por los objetos y el particular estilo de equilibrar los jarrones, este personaje es muy similar a la representación realizada en la estampa litográfica de Antonio García Cubas, sin embargo, el aguador que captura Scott, expresa visualmente una actitud más relajada cuya pose pareciera estar “convenida” para la lente del fotógrafo.

La siguiente fotografía (fig. 24), muestra una interesante vista del acueducto moreliano, el cual corresponde al fragmento localizado en una de las laterales del Jardín de Villalongín. A pesar de que la imagen está enfocada en su totalidad a los arcos del acueducto, Scott registra la dinámica social del entorno y algunos personajes que muy atentos fijan su mirada a la cámara y en una actitud presumiblemente de “pose”. Los personajes “típicos” que podemos sustraer son, el cargador, la niña con el cántaro, las mujeres con rebozo y los hombres vestidos de manta y sombrero de la región.



Fig. 24. W. Scott, *Vida cotidiana frente al acueducto de Morelia*. FN-INAH inv. 120834

En esta fotografía, la figura del *aguador* es ausente, sin embargo, el autor coloca en primer plano a una niña cargando un cántaro, en este caso, ella sustituye visualmente al *aguador*, ya que de alguna manera la actividad desempeñada es muy similar, acudir a las fuentes o pilas para abastecerse del vital líquido y trasladarlo hasta las casas o comercios. Esta niña seguramente acudió a Villalongín a llenar su cántaro con el agua de la fuente principal del jardín.

Evidentemente en ambas imágenes, Scott no representa al prototipo de aguador que hemos visto en las representaciones de castas y algunas vistas litográficas, sin embargo, no podemos ser ajenos a las descripciones visuales que el autor hace en relación al personaje y al espacio que lo rodea. Si se compara la representación del aguador de la primera fotografía de Scott con la litografía decimonónica de García Cubas (fig. 22) y la imagen de la niña cargando el cántaro de agua con la litografía de *Fuente del Salto del Agua* (fig. 22), nos daremos cuenta que existen elementos de coincidencia, evidenciando que las representaciones sobre el *aguador* se adecuaron a la temporalidad y los modismos regionales. Por tanto, Scott retoma los elementos visuales heredados y los inserta en sus fotografías, ofreciéndonos un particular enfoque sobre el aguador michoacano, y los pintorescos personajes que derivan de él.

Recuperando la última fotografía que se ha incorporado de Scott (fig. 24), se puede distinguir en la parte inferior derecha, la presencia del *cargador*, el cual al igual que el *aguador*, es motivo de representación dentro de la temática sobre los “tipos populares”.

La composición que presentan los siguientes cuadros de castas, se puede comparar cuatro formas de representación sobre el personaje y el entorno que rodea al oficio del *cargador*. Cada autor da muestra de la vestimenta, postura, objetos



Fig. 25. Juan José Rodríguez Juárez, *Indios otomíes que van a la feria*, ca. 1715. Tomado de: Katzew, 2004



Fig. 26. José María Barreda y Ordoñez, *De Indio y Loba Chino*, *Tabla de Castas*, detalle. ca. 1777. Real Académia Española



Fig. 27 Andrés de Islas, *No. 9 De Indio y Mestiza nace Coyote*. Tomado de: Katzew, 2004



Fig. 28. Anónimo, *De Lobo torna atrás e India sale tente en el aire*, ca. 1780. Tomado de: Katzew, 2004

y escenarios que forman parte inherente a dicha actividad, sin embargo, ya sea que se muestre cargando aves, petates, paja, carbón, cestos u otros objetos, la constante visual es presentar al personaje en su posición más “habitual” la de andar a cuestas, utilizando su espalda como soporte para llevar su carga a “mache”, y en algunas ocasiones auxiliándose del mecapal ceñido a la frente.

Durante el siglo XIX, el oficio del cargador ya pertenecía a la serie de “tipos populares” que paulatinamente se habían consolidado como imágenes propias del entorno mexicano. Las litografías representaron al *cargador* doméstico y comerciante que en comparación con los *cargadores* de los cuadros de castas no presentan diferencias iconográficas, sobre todo los correspondientes al sector rural. El oficio del cargador, no solo atrajo la atención de los artistas litográficos, también fue tema para los escritores decimonónicos como Juan de Dios Arias, político que utilizó las letras para manifestar su postura ideológica en esta interesante analogía entre la profesión del cargador y la política:

Generalmente, la profesión del *cargador* es hereditaria, sin que obste entre nosotros la buena o mala constitución del sujeto; de ahí proviene que muchas veces vemos un hombre raquítico, que lejos de tener las proporciones y musculatura de un atleta, parece un paria, y es, sin embargo, un *cargador*. El ejercicio hace maestro y cargan porque cargan [...] El *cargador* no lee porque no sabe, o porque no sabe lo que lee, lo cual importa nada para conducir una carga [...] El *cargador*, semejante a todos los gobiernos, dura en su oficio según la mayor o menor cantidad de fuerzas que debe a su constitución, y al menor o mayor abuso que hace de ellas; pues si por parecer fuerte se echa con frecuencia sobre los hombros cargas demasiado voluminosas y molestas, a modo de préstamos o transacciones pesadas o ejércitos numerosos, agotará sus recursos y terminará su vida en el abandono, desapareciendo de entre sus camaradas sin ser sentido, y con mil que lo reemplacen en el servicio público.¹⁹⁴

194 Juan de Dios Arias, “El Cargador”, en *Los Mexicanos pintados...op.cit.*, pp. 507-512.



Fig. 30. Casimiro Castro, *Camino de Tacubaya a Chapultepec*, 1855 - 1856. Tomado de: De la Torre (ed.), 1987



Fig. 31. Carl Nebel, *Indios carboneros y labradores de la vecindad de México*, ca. 1836. Tomada de: De la Torre (ed.), 1987

En la litografía de Casimiro Castro (fig. 30), se observa a un cargador de paja, este personaje se mantiene vigente al paso de los años y se representa en la siguiente fotografía capturada por Winfield Scott. El fotógrafo incorpora en su imagen a seis indígenas cargadores de paja, los cuales toman un momento para fijar su atención a

la lente de Scott (fig. 32). Si vemos los elementos iconográficos la representación visualmente se mantiene intacta a las imágenes de castas y las litografías costumbristas, denotando el poco cambio en la situación social de estos grupos y que el “tipo popular” del *cargador* sigue conservándose como tema recurrente entre los artistas visuales para exaltar lo “pintoresco” de los personajes y del entorno mexicano.¹⁹⁵



Fig. 32. W. Scott, *Indígenas purépechas con carga de paja*. FN-INAH inv. 120725

El *cargador*, tiene la característica de llevar consigo solo lo que su condición física le puede permitir, por más pesada o voluminosa que sea la carga, no puede compararse a lo que un animal de carga puede tolerar. Anteriormente mencionamos la implementación de estos animales en la transportación de productos.

195 Durante su estancia por territorio michoacano, Carl Lumholtz notificó sobre el claro instinto comercial de los cargadores tarascos, los cuales a pie realizaban largos recorridos hacia la ciudad de México y zonas costeras como Colima, Acapulco y Tepic. Véase Carl Lumholtz, *El México Desconocido*. 1904, traducción al castellano de Balbino Dávalos, México, Instituto Nacional Indigenista, 1972, p. 358.

Visualmente la presencia de las mulas o burros en los cuadros de castas y litografías costumbristas están vinculadas esencialmente al oficio del *arriero*,¹⁹⁶ personaje identificado principalmente en los espacios y labores de índole rural, sin embargo, en algunas representaciones se ha incorporado a estos animales junto al *cargador*, tal vez como una forma de exponer los dos sistemas empleados en el traslado de mercancías de acuerdo a la condición social y económica del interesado.



Fig. 33. Anónimo, 9. *De Negro e India, sale Lobo*, ca. 1780. Tomado de: Katzew, 2004

Ya sea en el traslado de mercancías, como es el caso de la pintura anónima, o en su función de transportar personas como en cuadro de



Fig.34. Miguel Cabrera, 15. *De Mestizo y de India*, ca. 1763. Tomado de Katzew, 2004

Cabrera (fig. 34), estos animales paulatinamente se convirtieron en elementos pintorescos para los artistas que buscaron exaltar la rusticidad de la vida “popular” en México. La temática de la arriería y los animales de transportación es muy

196 La arriería fue una de las más importantes actividades para el desarrollo económico del país, en especial en el siglo XIX, cuando alcanzó su mayor auge. De los arrieros dependía el transporte de mercancías desde los puertos y centros de producción hasta los pueblos y ciudades, donde los consumidores esperaban con ansiedad. Estos hombres impulsaron el intercambio de bienes culturales al llevar ideas, modos de hablar, gastronomía o música de una región a otra. Jesús Flores y Escalante, “Arrieros somos...” en *Relatos e historias en México*, núm. 34, México, 2011, p.67.

extensa, situación que no es de nuestra consideración, sin embargo, es importante destacar que durante el siglo XIX el oficio estuvo considerado como una actividad vulgar,¹⁹⁷ donde el personaje del arriero tuvo una imagen negativa, sumándose a los dichos populares del tipo: “Tienes paladar de arriero”, “Chiflas como arriero”, “Cuando el arrierito es malo, le echa la culpa a las mulas”; o en textos literarios como el de José María Rivera: “El arriero es charlatán y mentiroso como todo viviente que ha viajado, aunque en sus excursiones sólo haya tenido contacto con mulas, comerciantes y mesoneros, que todo va dar allá”.¹⁹⁸

Independientemente de los prejuicios y señalamientos moralistas sobre la figura del arriero, es importante destacar que una de las consecuencias del arreo fue el nacimiento del jinete, que posteriormente resultó en el charro, personaje emblemático y reconocido por excelencia dentro de los “tipos populares” mexicanos. El desprestigio sobre el oficio de la arriería paulatinamente se fue modificando, las necesidades de intercambio comercial y de transporte hizo de esta actividad una de las más importantes en nuestro país, pero beneficiando económicamente solo a los patrones, los trabajadores menores no se vieron igualmente favorecidos.

A pesar del discurso modernizador que abrió camino al siglo XX, la actividad de la arriería y la utilización de los animales de carga se mantuvieron vigentes, es cierto que la llegada del ferrocarril modificó significativamente el sistema de transportación tanto de mercancías como de personas, sin embargo, en las zonas rurales sobre todo al interior del país, mantuvieron vigente el empleo de burros, mulas, bueyes y caballos para desempeñar sus actividades cotidianas.

197 La mala fama de los arrieros como seres vulgares, ventajosos y pendencieros responde a una aversión aristócrata de la época. La figura del arriero fue en una pieza fundamental para el desarrollo comercial, siendo creadores de peculiares costumbres e importantes en la difusión y mezcla de influencias culturales.

198 José María Rivera, “El arriero”, *Los Mexicanos pintados...op.cit.*, pp. 281-293.

Tal es así que lo podemos apreciar en las siguientes imágenes que Winfield Scott logró captar en el estado de Michoacán en 1908.



Fig. 35. W. Scott, “Marketing ollas” vendedores de ollas llevándolas al mercado. FN-INAH inv. 605562

En la fotografía *Marketing ollas* (fig. 35), Scott decide capturar a una recua de mulas que llevan una voluminosa carga de ollas de barro, detrás de cada grupo se encuentran los arrieros que van dirigiendo y movilizandando a los animales. De forma muy similar, la siguiente imagen retrata a dos yuntas de bueyes jalando carretas con algún tipo de mercancía, en donde aparecen muy atentos a la cámara fotográfica tres habitantes en medio de una calle empedrada de la ciudad de Pátzcuaro (fig. 36).



Fig. 36. W. Scott, 857 *Carretas transportando paja por la calle de un pueblo.* F-AGN

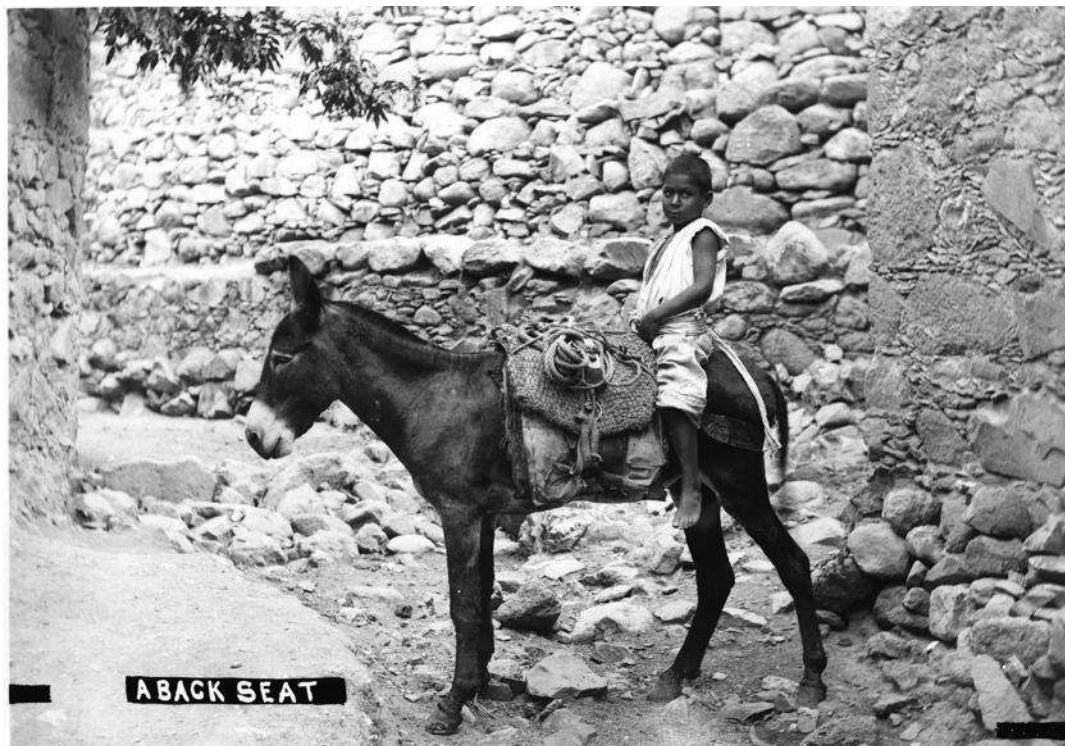


Fig. 37. W. Scott, "A back seat" niño montado en un burro. FN-INAH inv. 606190

A back seat (fig. 37), es una de las fotografías de pose más “típicas” que Scott logró realizar, el motivo de ello es porque la representación de un niño montado sobre un burro, manifestaba no solo lo “pintoresco” y “exótico” de la escena, sino también el reflejo de la pobreza y atraso en los sectores más bajos de la población mexicana. En este caso, el niño “mugrosito”, descalzo y además montado en ancas de un burro, significaba la imagen idónea para satisfacer el ávido interés de los extranjeros por las anheladas estampas del *mexican curios*.

En estas tres imágenes, el fotógrafo presenta iconográficamente los elementos que se han señalado en cuanto a la descripción del arriero y los animales de carga, que si se comparan con las pinturas de castas y las litografías decimonónicas, se puede constatar visualmente que las particularidades del oficio y su entorno se mantienen vigentes, adecuándose por supuesto a la indumentaria y espacios de la época.

El siguiente oficio que se identifica en la producción visual de Winfield Scott es el de *la chiera* o también conocida como vendedora de aguas frescas. Este personaje pertenece a los “tipos populares” más “folclóricos” dentro del grupo de vendedores ambulantes, cuyas representaciones visuales se realizaron principalmente en obras litográficas del siglo XIX, donde la descripción de *la chiera* estuvo enfocada en su indumentaria, belleza y juventud de la vendedora, así como en la originalidad de los objetos con los que armaba su vistoso puesto, un ejemplo de ello es el relato de José María Rivera, quien a modo de prosa y diálogo, detalla minuciosamente los pormenores del oficio:

¡El oficio de la *chiera* es refrescar! [...] en una de tales mañanas, si ustedes se toman la molestia de dar un paseo por las calles de México, se encontrarán, de buenas a primeras, en alguna esquina con media docena de *huacales*, colocados unos sobre otros; algunas ollas, que en caso apurado, podrían servir de baño, y dos o tres cestos enormes que contienen multitud de flores, vasos, jícaras, azúcar, limones y cantaritos [...] con cierto aire candoroso y con acento acaramelado te dirá: *Chía, horchata, limón, piña, tamarindo, ¿qué toma usted, mi alma? ¡Pase usted a refrescar!* [...] El bebedor, antes de beber, bebiendo, y después de haber bebido, no quita la vista de *la chiera*, y conoce que si por la boca le ha entrado un refrigerante, por los ojos se le ha filtrado una cosa parecida al alquitrán. Exasperado al ver que *la chiera* permanece indiferente a las miradas, el comprador, si es *inflamable* y hombre que no se da por derrotado, aprovecha la ocasión al poner medio real en manos de *la chiera* y obtiene entonces [...] ¡una muequilla desdeñosa que le deja boquiabierto! [...] ¹⁹⁹

El tratamiento literario de este tipo popular femenino, es conducido por el autor hacia una caracterización de la mujer que se desenvuelve con cierta ligereza o libertad en su conducta, mostrando la coquetería y el envolvimiento sutil de *la chiera* con una finalidad muy simple, la de vender.²⁰⁰ Estas actitudes coinciden en la representación gráfica de Hesiquio Iriarte (fig. 38), Joaquín Heredia (fig. 40) y Edouard Pingret (fig. 39), los cuales presentan a una vendedora joven, emperifollada, con escote pronunciado para la época, mirada fija y sonrisa enigmática.

Estos elementos arquetípicos del oficio, pueden admitir pequeñas variaciones dependiendo del autor, pero en su conjunto constituyen los aspectos básicos iconográficos que se transfieren y dan lugar al estereotipo de la vendedora ambulante, personaje que Scott extrae de un espacio físico identificable representando a *la chiera* moreliana (fig. 41).

199 Texto escrito en agosto de 1854, véase José María Rivera, “La Chiera”, en *Los Mexicanos pintados...op.cit.*, pp. 19-26.

200 Otro texto literario sobre este personaje es la que realiza Guillermo Prieto, el cual describió que el alma de ese singular oficio era la chiera, “fresca, morena, de ojos negros, de andar resuelto, enagua con puntas, zapato con mancuernas...ya todo arreglado, tose, ve a su alrededor, y grita con un acento que le es propio: chia, horchata, agua de limón, tamarindo”. Guillermo Prieto, “Un puesto de chía en Semana Santa”, en *El Museo Mexicano*, edición facsimilar, México, Inversora Bursátil, Sanborns Hermanos y Seguros de México, 1989, pp. 428, 429.



Fig. 38. Hesiquio Iriarte, *La Chiera*. Tomada de: Porrúa (ed.), 2001



Fig. 39. Edouard Pingret, *Puesto de aguas frescas*, 1854. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Fig. 40. Joaquín Heredia, *Puesto de chía en Semana Santa*, 1844. Tomada de: Pérez Salas, 2005



Fig. 41. W. Scott, *Vendedora de macetas en una calle, retrato*. FN-INAH inv. 120921

A esta imagen se le ha conferido el título “vendedora de macetas”, sin embargo, corresponde a la popular vendedora de aguas frescas, la confusión pudo haberse generado a partir de la presencia de plantas como elemento distintivo en la parte central de la fotografía, por tanto, el clasificador a partir de su interpretación, le atribuyó a la imagen una incorrecta designación del oficio, problemática hermenéutica que ya hemos abordado con anterioridad.

Independientemente de esta circunstancia, Scott expone en su encuadre a una *chiera* envuelta con su rebozo, quien sentada en una silla de madera resguarda y espera la llegada de los sedientos clientes. Su puesto de vendimia consta de una sencilla mesa de madera, la cual sirve de soporte para colocar las ollas de barro que son cubiertas con platos y vasos apilados. Si comparamos estos elementos con las representaciones litográficas, nos daremos cuenta que en esencia el oficio

permanece al paso del tiempo, a pesar de que existan variantes iconográficas tanto en el personaje como en el espacio. Esta información visual constituye el particular modo de ver y caracterizar a la mujer mexicana en sus dinámicas cotidianas, las cuales se ajustan al medio de representación, refrendándose en el perfil iconográfico del “folclor nacional”.

En todas las épocas históricas, el pueblo mexicano ha mostrado especial interés por la música, expresión artística que ha marcado significativamente la cultura de nuestro país. Durante el siglo XIX, el género costumbrista dedicó especial atención a representar gráficamente personajes y escenarios considerados parte del “folclor nacional”. Desde este punto de vista, mostramos las siguientes litografías realizadas por Casimiro Castro (fig. 42) y Eduard Pingret (figs. 43 y 44).



Fig. 42. Casimiro Castro, *Trajes Mexicanos. Un Fandango*. Tomada de: De la Torre (ed.), 1987

En esta litografía, se puede apreciar a varios personajes que protagonizan un fandango. Ahí, en la esquina izquierda se observa un par de músicos: uno rasguea la guitarra y el otro un arpa mientras que dos bailarines ejecutan un “son-necito”. En esta época, ser músico significaba tener un oficio bien remunerado, aunque solo fuera porque la comida y la bebida estaban aseguradas.



Fig. 43. Edouard Pingret, *Músico de Veracruz*. Tomada de: Orvañanos (coord.), 1977



Fig. 44. Edouard Pingret, *Guitarrero*. Tomada de Orvañanos (coord.), 1977

El “tipo popular” del músico, pretendió diferenciar una región de otra, buscando lo propio de cada entidad en sus tradiciones y costumbres festivas, por ejemplo, el *músico de Veracruz* (fig. 43) es representado con los instrumentos que permiten interpretar el son jarocho. De esta forma el *guitarrero* de Pingret (fig. 44), se presenta con una indumentaria muy semejante al personaje que aparece en la escena del fandango, a pesar de estas diferencias regionalistas, a finales del siglo

XIX, estas representaciones lograron imponerse como “típicas” no solamente de una región sino del país entero.²⁰¹

En la primera mitad del siglo XX, “el guitarrero”, “el violinista”, y “el arpista”, ya eran identificados como parte de los estereotipos nacionales, pertenecientes al grupo de representaciones más “pintorescas” de la cultura mexicana, por tanto no es de extrañarse, que Scott fuera atraído por un grupo de músicos situados en una estación de tren.



Fig. 45. W. Scott, *Músicos populares tocan en una estación de tren*. FN-INAH inv. 120339

En esta imagen (fig. 45), el fotógrafo concentra su mirada en los tres músicos michoacanos, tanto el violinista como el guitarrero posan atentos a la lente

201 A finales del siglo XIX, Lumholtz describió a la guitarra como uno de los elementos más característicos de la localidad de Paracho, donde al igual que en Italia, todos sus pobladores eran músicos y tenían su guitarra. Lumholtz, *op. cit.*, p. 359.

de Scott, mientras que el arpista se concentra en el movimiento de sus manos sobre las cuerdas del instrumento. En su travesía por distintos estados del territorio mexicano, Winfield Scott advirtió la presencia de estos personajes “típicos” cuyas actividades “espontáneas” presentaban escenas cargadas de “exotismo”. De esta manera, en secuencia a esta temática y conservando los elementos iconográficos, Scott captura las dos siguientes imágenes.



Fig. 46. W. Scott, *Niña indígena con arpa*, retrato. FN-INAH inv.120340

En el corredor de una casa construida con ladrillos de adobe, Scott colocó en la parte central del encuadre a niña “indígena”, que posa acompañada de un arpa (fig. 46). Su mirada es fija y penetrante, incluso dura o de disgusto, la lente del fotógrafo captura los rasgos físicos de su rostro y los detalles de su vestimenta, sin embargo, lo que atrae al espectador es la relación entre el personaje y el instrumento musical.

¿La niña sabe tocar el arpa?, en un primer momento se descartó esta posibilidad, y se atribuyó la presencia del instrumento musical a la intención del fotógrafo por incorporar a su composición objetos de carácter “folclórico”, sin embargo, en una segunda imagen que forma parte de la secuencia de la toma (fig.47), vemos a la niña con el arpa, cuya postura coincide con los movimientos propios en la ejecución musical del instrumento.



Fig. 47. W. Scott, 1073 *Tipos Mexicanos*, niña tocando arpa. F-AGN

Para la época en que se realizó la fotografía, la posibilidad de que una niña contara con los conocimientos musicales y pudiera desarrollarse como arpista resulta inverosímil ya que normalmente era una actividad realizada principalmente por figuras masculinas como ya hemos visto en las litografías y la fotografía de Scott del trío musical, sin embargo, no podemos descartar la posibilidad. Independientemente de esta situación, estas dos imágenes están cargadas de dos

elementos indispensables para la representación del estereotipo “popular”; la belleza “exótica” e “inocente” del personaje femenino, y el arpa como símbolo del “folclore” nacional.

De este apartado podemos concluir que la plástica desarrollada en los cuadros de castas del siglo XVIII se incluyeron elementos extraídos de la sociedad novohispana que constituyeron un género propio donde aparecieron por primera vez personajes de la “plebe” que sin nombre, ni título específico se convirtieron en el asunto alrededor de cual se creó un género pictórico de representación sobre los “tipos populares”. La pintura de castas tuvo un gran significado en cuanto al manejo de una iconografía que posteriormente se consideró de carácter costumbrista, donde muchos de los oficios que perduraron en el siglo XIX fueron refrendados por la técnica litográfica. La indumentaria y particularidades de los oficios del aguador, el cargador, el arriero, las chieras y los músicos, se ratificaron como elementos visuales que favorecieron al movimiento en que la imagen jugó un papel importante en la consolidación de los “tipos populares” en México como figuras representativas de “lo mexicano”.

El enfoque de Winfield Scott sobre los “tipos populares”, se traduce visualmente como una aguda crítica social a los contrastes y contradicciones que marcaron la época Porfirista. El norteamericano, muestra a un segmento de la población que fue excluida del halo “modernizador”, su mirada la enfocó a exhibir la rusticidad de los oficios y el “exotismo” de sus personajes, reafirmando la tradición iconográfica sobre la representación del estereotipo sobre “lo mexicano”.

A modo de conclusión, podemos señalar que desde finales del siglo XVIII se registró en los cuadros de castas, una continua referencia a los elementos distintivos sobre diferentes oficios y determinados personajes promoviendo la represen-

tación de lo “pintoresco” de la Nueva España. Los llamados “tipos populares”, estuvieron presentes de manera constante, marcando significativamente las formas estéticas en cuanto a la iconografía simbólica que fue recuperada por los artistas litógrafos del siglo XIX.

El subgénero de tipos impulsado por la corriente costumbrista, le impregnó a las publicaciones ilustradas la descripción de representaciones que al paso de los siglos se fueron refrendando como una tradición icónica sobre la representación de los “tipos populares”. Estas imágenes arquetípicas se ratificaron como vasos comunicantes que influyeron directamente al espectador y favorecieron al movimiento en que la imagen jugó un papel importante en la consolidación del estereotipo sobre “lo mexicano”.

Podemos asegurar que Scott, en su arribo a territorio nacional y en este caso michoacano, ya tenía una imagen preconcebida sobre el género de los “tipos populares”, por tanto, las fotografías que en este capítulo se han expuesto, representan la visión segmentada que refrendan un discurso visual que fue retomado de los modelos arquetípicos expuestos en las pinturas de castas novohispanas, ponderados en la litografía costumbrista y ratificados por los fotógrafos extranjeros que llegaron a nuestro país. Tan solo basta darle una mirada a la producción fotográfica de quienes desde un enfoque antropológico, arqueológico y étnico, exhibieron lo “pintoresco” y “exótico” de la “indiada” mexicana. Scott, junto a sus colegas, fue partícipe de una tradición icónica que dio como resultado la construcción del México estereotipado que hoy se sigue reafirmando.

El siguiente capítulo, está consignado al análisis de los medios impresos que hicieron uso de las representaciones sobre los “tipos populares” a fin de satisfacer al consumidor extranjero en su ávido interés por el *mexican curios*. El enfoque

estará principalmente a la industria de la tarjeta postal, sus principales compañías editoras y casas distribuidoras, que a través de un discurso visual y lingüístico, expusieron al mundo aspectos socio-culturales que se reafirmaron en el imaginario colectivo como “típicas” de “lo mexicano”. Se expondrán tres casos en particular, donde las tarjetas postales, incorporaron fotografías realizadas por Winfield Scott en Michoacán.

CAPÍTULO IV

LA TARJETA POSTAL Y EL MÉXICO ESTEREOTIPADO

En su momento, la industria editorial decimonónica echo mano de las manifestaciones artísticas, para dar a conocer el México de paisajes, costumbres y personajes “típicos” de la época. Como señala Walter Benjamin, con respecto a la litografía, “la técnica de la reproducción dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus imágenes fueran llevadas al mercado no sólo en escala masiva, sino en creaciones renovadas día a día”.²⁰² Por lo tanto, las representaciones litográficas bajo la visión extranjera de sus creadores, contribuyeron a generalizar una tradición²⁰³ iconográfica enfocada a los “tipos populares” para la identificación con “lo mexicano”.

En el capítulo anterior, se presentaron imágenes que corresponden al trabajo visual realizado por diversos artistas extranjeros que se dedicaron a representar los oficios y personajes vinculados a los “tipos populares mexicanos”. Sin embargo, es pertinente señalar que, las representaciones visuales sobre los “tipos” y escenas populares, tienen su gestación en las publicaciones costumbristas o colecciones de tipos que circularon en Europa a lo largo del siglo XIX.

Habría que preguntarnos si las representaciones sobre los “tipos populares” corresponden a una tradición iconográfica “nacional” o si se trata de un proceso externo que influyó en la actividad artística y editorial de nuestro país. A fin de dar

202 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, pp. 39-40.

203 Sobre la noción de tradición, nos hemos apoyado, en extenso, en el trabajo de Carlos Herrejón Peredo, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos” en *Relaciones*, vol. XV, núm. 59, Michoacán, 1994.

respuesta a esta interrogante, se presenta este cuarto capítulo, en el cual recuperaremos brevemente el proceso de gestación de los “tipos populares” bajo la corriente del costumbrismo litográfico en Europa y su recepción en los medios impresos existentes en México. Así mismo, se abordarán algunos aspectos socio-culturales que nos ayudarán a comprender dicho proceso y su inserción en las producciones fotográficas de viajeros extranjeros en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

A partir de la noción de *tradición*, se analizará el uso iconográfico del estereotipo en la industria editorial, enfocándonos principalmente en las tarjetas postales. El análisis estará basado en tres tarjetas postales, que fueron impresas con imágenes cuya autoría pertenece a Winfield Scott. Estos documentos, que contienen personajes “típicos”, nos permitirán constatar que el uso visual de los “tipos populares” respondieron a una tradición iconográfica que fue construida desde el exterior, masificándose a través de los medios de comunicación existentes en aquella época como elementos prototípicos para identificar “lo mexicano”.

En el siglo XVIII los llamados personajes “pintorescos” habían sido representados gráficamente en las *Colecciones de Trajes* y en los llamados *Gritos* de la ciudad, publicaciones que se dieron en gran parte de Europa, principalmente en Francia, Italia, España e Inglaterra, cuyo éxito se extendió hasta el siglo XIX.²⁰⁴ En estas obras se exponían estampas de vendedores ambulantes o personajes que desempeñaban su ocupación en las calles de la ciudad. El interés fue mostrar a los tipos pintorescos con algunos aditamentos especiales para ejercer su oficio, aunados a su traje o indumentaria característica de su lugar de origen.²⁰⁵

204 Entre las obras más representativas fueron, *British Costumes*, *Costumes pittoresques de la France*, *Colección de trajes de España*, *Los gritos de Madrid*, *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España*, *Heads of the people: or Portraits of the English*.

205 Pérez Salas, *op.cit.*, pp. 55-63.

Fue tal el éxito de estas publicaciones que, de manera simultánea, comenzaron a circular importantes trabajos gráfico-literarios como *Les anglais peints par eux-mêmes*, modelo inspirador de *Les français peints par eux-mêmes*, y *Los españoles pintados por sí mismos*.²⁰⁶ Estas obras, desde el punto de vista literario, lograron incorporar a poetas; dramaturgos; novelistas; periodistas; políticos y médicos más sobresalientes de la época, quienes a través de la prosa y el verso presentaron sus diferentes versiones sobre la colección de tipos. Por lo que corresponde al aspecto gráfico, estas obras echaron mano de las ilustraciones tanto de dibujantes como de grabadores, quienes a través de imágenes ofrecieron representaciones sobre los personajes “típicos” de su nación.²⁰⁷

Estas publicaciones registraron gran circulación en toda Europa, teniendo una gran aceptación, tanto en el país de edición como en el exterior. Cada obra, con sus respectivas características, se convirtió en el modelo de expresión visual por medio de las cuales se intentó rescatar a los personajes representativos de cada sociedad. Es importante destacar que este proceso externo generó una tradición iconográfica que influyó significativamente en el costumbrismo mexicano, el desarrollo de la litografía y en la actividad editorial en nuestro país.

Previamente hemos señalado que la circulación de las colecciones de tipos despertó gran interés en México. La influencia de las ediciones extranjeras permitió el modelo a seguir en la impresión de obras costumbristas que se avocaron a describir literaria y visualmente a los “tipos mexicanos”. Las publicaciones *Los niños pintados por ellos mismos*, *Costumbres y trajes nacionales*, *El mosaico Mexicano* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*, son un claro ejemplo de las obras que tuvieron una clara

206 Obras publicadas entre 1839 y 1844.

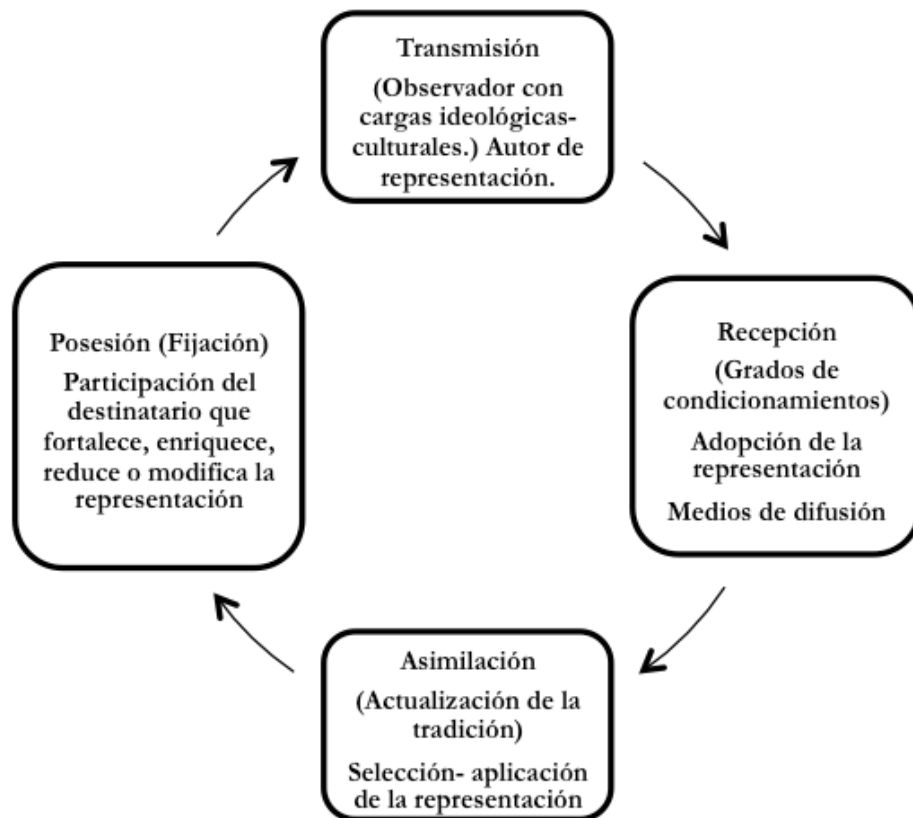
207 *Ibid.*, pp. 72-95.

intención de mostrar las figuras “pintorescas” de personajes como *el aguador, la chiera, el cargador, el arriero*, sólo por mencionar algunos. Cada imagen litográfica mostró detalladamente las particularidades de cada personaje, así como los elementos específicos de su indumentaria y los instrumentos propios de cada uno de los oficios presentados, representaciones que reafirman la tradición iconográfica generada desde el exterior.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de tradición iconográfica? pues bien, Carlos Herrejón Peredo, establece que existen cinco elementos que conforman la *tradición*, a partir de los cuales se vincularán con el proceso iconográfico de los “tipos populares”. El primer elemento es el sujeto que transmite o entrega (es decir, el autor) segundo, la acción de transmitir o entregar (reproducción); tercero, el contenido de la transmisión (representación de los “tipos populares”) cuarto, el sujeto que recibe (el público lector o consumidor); quinto la acción de recibir (asimilación del contenido); estos elementos en su conjunto forman parte de una cadena de entregas que constituyen el ciclo de la tradición que se va dando a lo largo del tiempo en su dimensión cultural.²⁰⁸

Se puede argumentar que el énfasis que pusieron los artistas extranjeros por representar a los “tipos populares” en las litografías costumbristas, evidencian un claro interés por mostrar los contrastes entre la vida rural y la vida civilizada al estilo europeo. Esta tradición iconográfica se reafirmó con la llegada de la técnica fotográfica a nuestro país, en manos de los viajeros aventureros, que conforme fueron adentrándose al territorio mexicano, se avocaron a registrar los espacios y personajes que ante sus ojos se presentaban como la confirmación del esquema preconcebido que los había impulsado a explorar esta nación.

208 Herrejón Peredo, *op.cit.*, p.83.



Ciclo de tradición según Herrejón, 1994

Los fotógrafos pioneros que, desde sus personalísimos intereses, dirigieron sus miradas al pasado indígena mexicano, exaltaron a los individuos retratados como prototipos físicos con el que se identificó al pueblo de México. Estas miradas de la “realidad” social, a pesar de ser contrastantes con el proceso de modernidad que emprendió el gobierno porfirista, por sí mismas generaron un discurso icónico que desde la concepción de lo “exótico”, “folclórico” y “pintoresco”, constituyeron la fórmula adecuada para descubrir visualmente esa nación de “tipos populares”. La industria editorial vislumbró el potencial de las imágenes, convirtiéndolas en el complemento ilustrativo de las notas que se destinaron a describir el ambiente mexicano.

La gran producción visual sobre los “tipos populares” o “tipos mexicanos” fue empleada para ilustrar notas periodísticas, suplementos, guías de viajeros²⁰⁹ y tarjetas postales, destinadas principalmente a la incipiente industria turística, estimulada por el creciente desarrollo de la comunicación ferroviaria, emprendida en el país a finales del siglo XIX. Un ejemplo de ello es el trabajo editorial realizado por el diario *El Imparcial*²¹⁰ que a través de su *magazine* dominical, *El Mundo Ilustrado*, dedicó notas y segmentos a la descripción de paisajes y espacios pintorescos del territorio nacional,²¹¹ un botón de muestra es el texto que se publicó en junio de 1901, el cual fue titulado *Excursiones de verano por el lago de Chapala*, que fue ilustrado por diversas fotografías de Winfield Scott y C. B. Waite.²¹²

Las notas sobre los “tipos mexicanos”, las vistas costumbristas y los paisajes “bucólicos” paulatinamente se fueron apropiando de importantes espacios de la prensa nacional. La revista dominical *El Mundo Ilustrado*, designó varias de sus portadas a fotografías que representaban escenas y actividades consideradas como “pintorescas” o “folclóricas”. A estas imágenes normalmente se les acompañó del título “tipos nacionales”. Tal es el caso de la portada publicada en enero de 1904, donde los editores decidieron colocar una fotografía que muestra a tres músicos

209 Las fotografías de Scott fueron impresas en diversas guías, entre ellas la norteamericana *Terry's Guide* (1909), la *Fitzgerrell's Guide to Tropical Mexico* (1905), *Mexiko* del alemán Von OSW (1905), *México al día* del italiano Adolfo Dollero (1908) y la *Guía Campbell*. Consultar Malagón Girón, *Winfield Scott, retrato de un fotógrafo...op.cit.*, pp.234, 235.

210 *El Imparcial* fue fundado por Rafael Reyes Spíndola en 1896, también fue el creador de la revista dominical *El Mundo: Semanario Ilustrado* que se publicó de 1894 a 1900, después cambió el nombre a *El Mundo Ilustrado* que se difundió de 1900 a 1914.

211 La revista dedicó un espacio a “Nuestro País”, segmento que consecutivamente informaba a sus lectores sobre los principales lugares turísticos del territorio mexicano, los textos se acompañaban de vistosas fotografías, algunas de ellas bajo la autoría de Winfield Scott, pero atribuidas a C.B. Waite, problemática que ya abordamos en el segundo capítulo.

212 “Excursiones de verano por el lago de Chapala”, *El Mundo Ilustrado*, año VIII, tomo I, núm. 24, México, 16 de Junio de 1901.

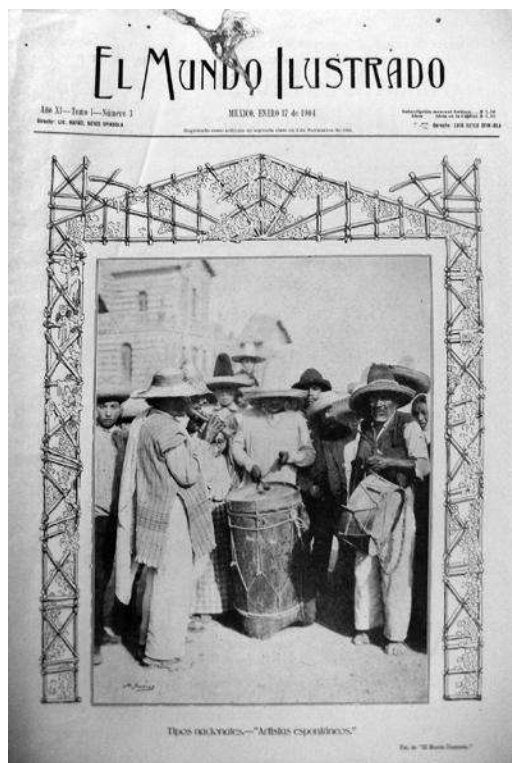


Fig. 48. “Portada” *El Mundo Ilustrado*, 19 de enero de 1904.



Fig. 49. “Tipos nacionales” *El Mundo Ilustrado*, 28 de agosto de 1904.

ambulantes tocando sus rústicos instrumentos²¹³ (fig. 48) y la imagen de un pastor (fig. 49), incluida en una de las páginas de la revista.²¹⁴

Estos ejemplos, son una clara muestra de la relación de complementariedad que existe entre texto-imagen, en donde la intención comunicativa del agente emisor (la revista) al momento de consignar a la imagen el título “tipos nacionales” (intención comunicativa) le advierte al lector una dirección de interpretación. Por tanto, el pie de foto actúa como información complementaria, para acrecentar la potencialidad de significación social del prototipo mexicano.

213 “Tipos nacionales. Artistas espontáneos”, *El Mundo Ilustrado*, año XI, tomo I, núm. 3, México, 19 de enero de 1904.

214 “Tipos nacionales. Un pastor”, *El Mundo Ilustrado*, año XI, tomo II, núm. 9, México, 28 de agosto de 1904.

De acuerdo con la mirada del fotógrafo, la orientación de la publicación y los múltiples intereses de los lectores, el comercio de estas “vistas típicas” se fueron popularizando rápidamente, insertándose en el imaginario colectivo como referentes visuales sobre lo “típico mexicano”. En este sentido la tarjeta postal durante el Porfiriato constituye el principal soporte masivo de difusión y publicidad de una importante serie de representaciones que determinaron los rasgos más significativos de la cultura nacional hasta hoy vigente.

Las primeras imágenes postales referidas a México son productos de fotógrafos extranjeros que buscaron en sus viajes, capturar escenarios “pintorescos” y el reconocimiento de “lo típico” y “lo propio”, elementos que tuvieron buena acogida por el público y pronto inundaron la vida cotidiana de las grandes ciudades como productos de consumo.²¹⁵

Antes de acudir a las tarjetas postales que emplearon fotografías de los “tipos populares” que Winfield Scott capturó en el estado de Michoacán, es pertinente señalar algunos datos sobre el origen y llegada a nuestro país de este medio de correspondencia, así como las principales casas editoras que se encargaron de comercializar dentro y fuera del territorio nacional este importante medio de difusión y masificación de las representaciones visuales sobre el estereotipo mexicano.

La paternidad de las tarjetas postales puede atribuirse a Heinrich von Stephan, consejero del Estado de Prusia, quien propuso en su país, durante el Quinto Congreso Postal, la circulación de cartas oficiales sin sobre. La primera postal oficial del mundo fue emitida en Austria el 1 de octubre de 1869, la que consistió en una pequeña tarjeta rectangular de 122 por 85 mm, y contenía la

215 Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*, México, Universidad Autónoma de México, 2009, p. 23.

frase *Correspondenz-Karte*, acompañada del escudo de la casa de Austria, con la tarifa impresa en el anverso, donde también había espacio para la dirección, mientras que en el reverso quedaba reservado para el mensaje escrito. La tarjeta alcanzó tal popularidad que en el primer mes se vendieron más de un millón de ejemplares.²¹⁶

En la Convención de París efectuada en junio de 1878, México entra al mercado de la tarjeta postal, ahí, Gabino Barreda; ministro en funciones diplomáticas en Alemania, firmó los convenios establecidos por la Unión Postal Universal, que tenían por objetivo la unificación de criterios postales.²¹⁷ De común acuerdo, se estipuló para las tarjetas postales los siguientes lineamientos:

1º Las tarjetas postales deben remitirse descubiertas. Uno de sus lados se reservará únicamente para la dirección. La correspondencia se escribirá por el lado contrario.

2º Las tarjetas postales no deben exceder de las dimensiones siguientes: Largo, 14 cm; Ancho 9 cm.

3º Las tarjetas postales, emitidas especialmente en vista de la circulación en la Union, deberán tener tanto cuanto sea posible, un timbre fijo y el título Union Postal Universal, al que seguirá el nombre del país de que procede. Este título cuando no esté en francés, se reproducirá en dicho idioma.

4º Solo se admitirán á la circulación en el servicio internacional, las tarjetas postales que emanen de las oficinas de la misma Union.

5º Se prohíbe unir ó atar á las tarjetas postales cualquier objeto.²¹⁸

216 Gloria Fraser Giffords, "La postal mexicana: ecos diversos" en *Artes de México*, núm. 48, México, 1999, p.10. Francisco Montellano, *Charles B. Waite...op.cit.*, pp. 8-10.

217 Dirección General de Correos, *Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Edición Oficial, 1884, pp. 109, 110, 127, 128.

218 *Ibid.*, p. 143.

A partir de estos acuerdos, durante la administración presidencial de Manuel González se creó en nuestro país, el Primer Código Postal Mexicano²¹⁹. Las primeras tarjetas postales en México aparecieron en marzo de 1882, en un formato similar a las europeas y norteamericanas: una tarjeta sepia de aproximadamente 140 por 90 milímetros, en los bordes del lado reservado para la dirección y la tarifa aparecían impresas, en finas letras y ornamentos azules, las palabras “República Mexicana” y “Unión Postal Universal” en español y francés. El escudo de armas mexicano apareció flanqueado por un gorro frigio de estilo francés a la izquierda, y un espacio a la derecha destinado a los sellos impresos que indicaban su valor. Al centro, aparecieron dos veces las siglas “EUM” (Estados Unidos Mexicanos).²²⁰

Las primeras postales mexicanas dedicaron atención desmesurada a la administración de Porfirio Díaz, en ellas se incorporaron imágenes que alabaron el “progreso” del país impulsado bajo su mandato, sin embargo, la preferencia del público extranjero se volcó hacia el exotismo de los mexicanos “típicos”, generalmente pobres y pertenecientes a un determinado grupo étnico. Esto fue así porque, ¿qué extranjero podría interesarse por una tarjeta postal que representara a personajes o actividades comunes que veía en su lugar de origen? Para estos turistas, las imágenes de un niño montando un burro, un grupo de cargadores indígenas mostrando la rusticidad de su actividad o una niña mexicana en compañía de su arpa, fortalecían su percepción preconcebida sobre el estereotipo mexicano.

La explosión comercial de las postales provocó que comenzaran a proliferar en la Ciudad de México diversos comercios dedicados a la importación, im-

219 *Ibid.*, p.1.

220 Fraser Giffords, *op.cit.*, p.10.

presión y venta de tarjetas postales, iniciándose así una industria que enriqueció a la cultura de nuestro país.²²¹

Durante los primeros años del siglo XX, se instalaron diversas casas editoras, entre ellas destacó la Casa Miret, ubicada en la calle Plateros número 4, misma que se anunció como “la primera y más antigua del ramo”. También alrededor de la zona se ubicaron otros comercios de postales como la W.G. Walz Co. dirigida por T.G. Weston, y la Iturbide Curious Store, ambas empresas en la calle de San Francisco, números 3 y 12 respectivamente, la American Stamps Works, en la segunda calle de San Francisco; la Aztec Store y Félix Martín en la quinta de Capuchinas, entre otras, ofreciendo al público gran variedad de tarjetas en diferentes presentaciones. La buena acogida de las tarjetas postales permitió que pequeños editores como J. Granat -especialista en composiciones interpuestas y montaje- Latapí y Bert, J.G. Hatton y J. C. S., Adolph Selige Publishing Co., impresas en Alemania, también buscaran un espacio comercial para sus innovadores productos.²²²

Por su parte la casa editora Sonora News Company, que se ubicó en las calles de Gante 4 y Las Estaciones 12, aprovechó la infraestructura ferrocarrilera para distribuir sus productos, sobre todo entre los turistas que, con su *Terry's Guide to Mexico*,²²³ recorrieron las capitales y poblaciones más remotas del país. En esta guía de viajeros se describieron los itinerarios, horarios de trenes, las tarifas de transporte, recomendaciones sobre hospedaje, restaurantes, baños, cafés; los

221 La Dirección General de Correos, publicó el 30 de noviembre de 1901, el Indicador del Servicio Postal en Ferrocarril, en el cual se establecieron las órdenes, circulares e instrucciones que debían atender los empleados del ramo de correos. Una de las disposiciones fue la referida a las tarjetas postales de industria privada, en esta se señalaron las condiciones referidas al color, peso, formato y diseño de la tarjeta postal. *Dirección General de Correos, Indicador del Servicio Postal en Ferrocarril*, México, Dirección General de Correos, núm.1, 30 de noviembre de 1901.

222 Francisco Montellano, “Editores de ingenio y audacia”, en *Artes de México*, núm. 48, México, 1999, p. 26.

223 Philip T. Terry, *Terry's Mexico Handbook for travelers*, Boston, Sonora News Company Publishers, 1909.

pormenores de trámites migratorios, así como los lugares donde se podían enviar cables, telegramas y correspondencia.²²⁴

La diversidad de casas editoriales, imprimieron una gran cantidad de postales utilizando fotografías de Winfield Scott, C. B. Waite, Miret, J. Granat, Percy S. Cox, Cruces y Campa, Ramos, entre otros; numeroso grupo de creativos que estuvieron al servicio de las tarjetas postales.²²⁵ Las postales de tipos mexicanos -*Mexican types*, oficinas, paisajes- *Mexican Views*, fueron las preferidas de los turistas extranjeros, pues con ellas pretendían demostrar a sus destinatarios, el tipo de gente y condiciones de vida que existían en este país. Estas imágenes promulgadoras de estereotipos culturales, estuvieron destinadas a satisfacer el ávido interés extranjero por el *mexican curios*, creando una tradición que a pesar de su paulatino desvanecimiento, aún permanece.

La tarjeta postal fue y sigue siendo en la actualidad una fórmula masiva de comunicación visual. Las fotografías integradas en este medio de correspondencia, se representaban como artefactos detonadores de “credibilidad”, pese a que su construcción visual sólo fuese posible gracias a un control absoluto, mantenido por la intencionalidad de quien registró y editó las imágenes. Los turistas que tuvieron la facilidad de adquirir estas tarjetas postales, contribuyeron a que las representaciones sobre los “tipos mexicanos”, llegaran a cualquier lugar del mundo,

224 Entre 1901 y 1904, el estado de Michoacán, contaba con una importante red de sucursales y agencias postales, así como rutas de servicio establecidas a lo largo de su territorio. Dirección General de Correos, Directorio de transportes postales de la República Mexicana, México, Oficina impresora de estampillas Palacio Nacional, 1903. Dirección General de Correos, *Carta Postal de la República Mexicana*, Chicago, Dirección General de Correos, 1901.

225 Se calcula que para 1910 en México circulaban miles de estos cartones, producidos por casi 150 impresores, tanto nacionales como extranjeros. Pablo Dueñas, “Las beneméritas tarjetas postales”, en *Relatos e historias en México*, núm. 33, México, 2011, p.10.

así mucha gente que no estuviera en condiciones de viajar, pudo conocer, a través de las fotografías, el entorno mexicano y sus personajes, haciéndose una idea de lo que era digno de recordar sobre “lo típico” de esta nación.

Evidentemente la postal nace como un medio de correspondencia, destinada a soportar información de diversa índole, sin embargo, el atractivo estético de las tarjetas postales sobre “lo mexicano”, hizo que se convirtieran en objetos coleccionables entre sus aficionados. En este sentido podemos retomar a Susan Sontag: “Si hacer fotografías parece casi obligatorio para quienes viajan, coleccionarlas apasionadamente ejerce un atractivo especial a los confinados...Las colecciones pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan y seduce”.²²⁶ En esta misma dirección, se puede afirmar que las postales ilustradas con imágenes sobre los “tipos mexicanos”, sedujeron el interés de los diversos consumidores. Las tarjetas postales, pusieron al alcance del espectador, imágenes de lo que en su momento se consideró memorable y culturalmente valioso de México, mostrando una “realidad” en función de la perspectiva de sus creadores.

Entre 1904 y 1908, el fotógrafo Winfield Scott realizó un trabajo muy amplio por territorio michoacano, a través de su lente capturó vistosos paisajes, actividades cívicas, construcción de vías férreas, arquitectura civil y religiosa; dirigió su mirada hacia los espacios rurales en donde retrató a los habitantes en sus rústicas viviendas, escenas cotidianas en los espacios públicos, pero sobre todo, al igual que la mayoría de los fotógrafos extranjeros contemporáneos, se inclinó por atender la demanda comercial de imágenes que presentaran figuras representativas de los “tipos mexicanos”. Muestra de ello son las siguientes tarjetas postales que

226 Sontag, *op.cit.*, p.157.

contienen fotografías sobre los “tipos populares” que Scott capturó en el estado de Michoacán.

En el caso de esta tarjeta postal en blanco y negro (fig. 50), se puede percibir la imagen de un niño con rasgos indígenas sentado en ancas o grupa de un burro, este tipo de representaciones eran muy común en los espacios rurales, ya que desde pequeños a los niños se les hacía relacionarse con estos animales a fin de que desarrollaran la habilidad necesaria para su control y pudieran realizar en el futuro los trabajos de carga y transporte. Independientemente de esta circunstancia, la editora Sonora News Company, extrajo la particularidad de la imagen para atribuirle a la postal el título *A Back seat in Mexico*, confiriéndole al cliente una idea generalizada de que los mexicanos andan en burro.

Una elemento importante de esta tarjeta postal, es la inscripción “Photo by Scott”, casi inusual en la comercialización de las tarjetas postales. Fue tan des-

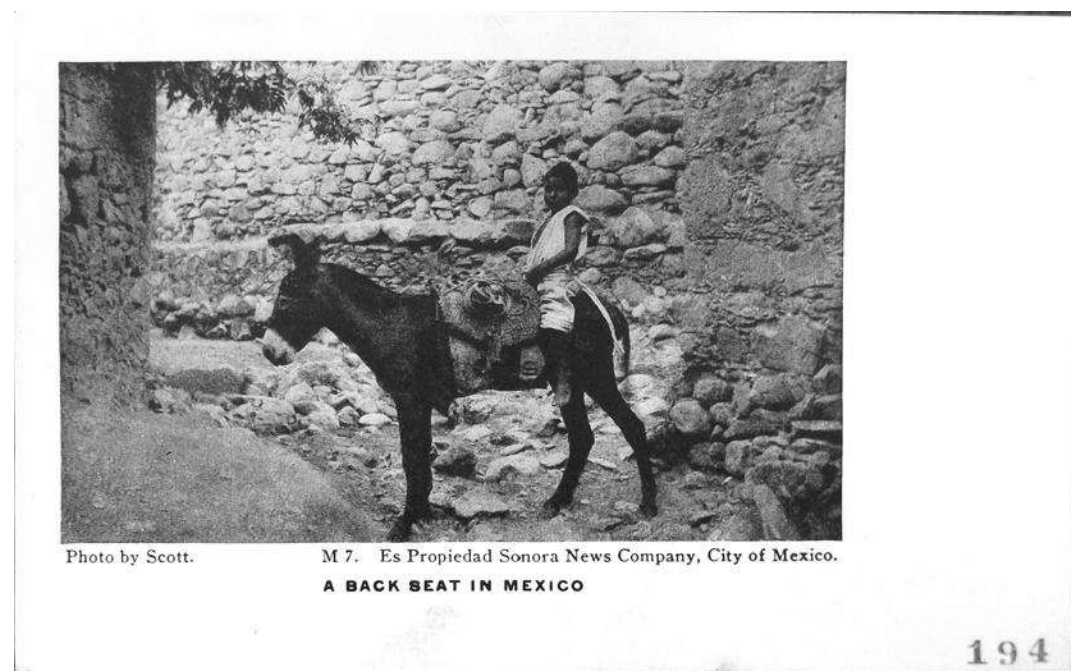


Fig. 50. W. Scott, *A Back seat in Mexico*, Sonora News Company. F-AGN

medido el uso de las fotografías en la impresión de postales, que algunas casas editoras hicieron caso omiso a la designación de autorías. Una gran cantidad de imágenes pertenecientes a Scott fueron impresas sin el crédito de autoría correspondiente, que en su caso, se atribuyeron a otros colegas como el fotógrafo C. B. Waite.²²⁷

Gracias a la exhaustiva búsqueda realizada sobre la producción visual de Scott, se infiere que la imagen de la siguiente tarjeta postal corresponde al norteamericano, de otro modo no podríamos asegurar a quien de todos los fotógrafos de la época pertenece, ya que la postal no confiere ningún dato sobre la autoría.

La compañía alemana Adolph Selige Pub., es la responsable de editar esta tarjeta postal (fig. 51), la cual tiene el título *Produce Carriers Resting. Mexico*. Si imagi-

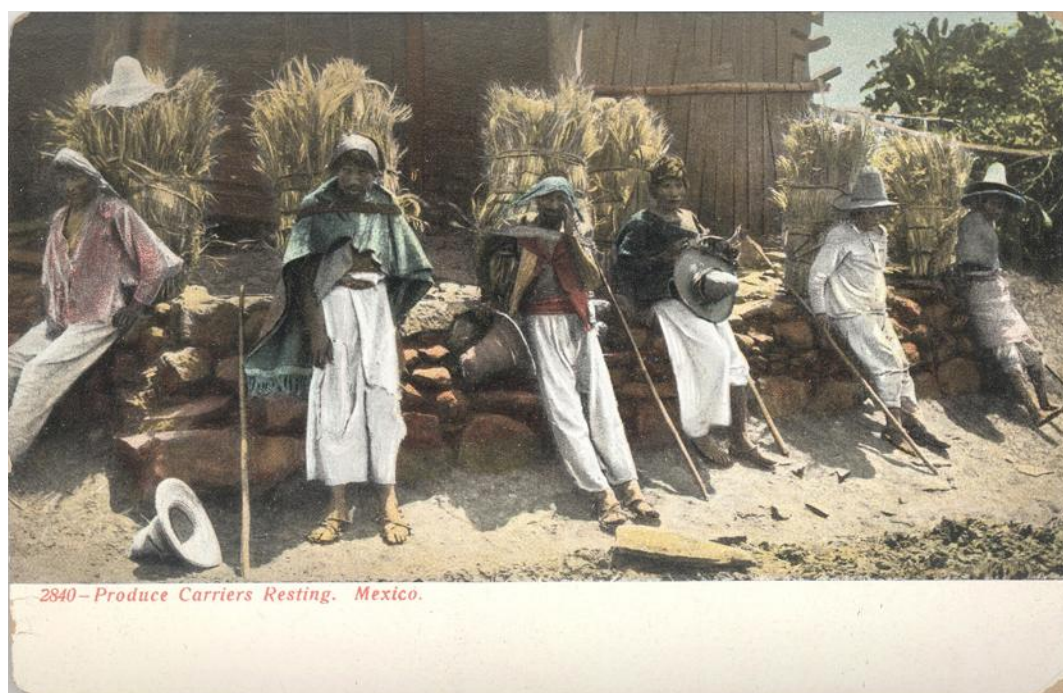


Fig. 51. *Produce Carriers Resting. Mexico.* Adolph Selige Pub. Co. Tarjeta postal perteneciente al fondo pictográfico de Colecciones Especiales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

227 Uno de los problemas centrales en el análisis de la producción visual de Scott, es justamente la autenticación de sus imágenes. Como hemos señalado en el segundo capítulo, el norteamericano descuidó el registro de su autoría, además su presunta asociación con su compatriota Waite, posibilitó que este sellara con su nombre las fotografías, contribuyendo a la confusión de las mismas.

namos esta postal en alguno de los anaqueles de exhibición, podemos asegurar que llamó la atención del público consumidor por dos aspectos, primero, porque salta a la vista una fotografía impresa en una gama de colores deliberadamente asignados, lo que fue posible gracias a la técnica del fotocromo.²²⁸ En segundo lugar, porque la imagen muestra a un grupo de cargadores indígenas, descansando su carga sobre una barda de piedra, elementos visuales que exaltan la rusticidad tanto de la vestimenta como del oficio. Es posible que algunos de los turistas extranjeros atestiguaran este tipo de escenas, ya que la figura del *cargador*, en sus distintas modalidades, estaba vigente tanto en los espacios urbanos como rurales.

Con el mismo formato de la tarjeta anterior, la editora alemana comercializó la siguiente tarjeta postal (fig. 52), a la cual se le asignó el título *Musical Mexican Maid*. La imagen muestra a una niña posando con su arpa en el pasillo de una casa construida con ladrillos de adobe. Lo interesante de esta “dama musical mexicana”, es la asignación de los colores para su tono de piel, cabello, indumentaria y entorno, además de la inscripción impresa al reverso de la tarjeta (fig. 53), la cual señala: “No hay más amantes de la música que los mexicanos y el instrumento de la dama aunque no tan grande es más portátil y suena tan dulce como su Señora Steinway”.²²⁹ Algunos sugieren que la música tiene el poder de cambiar las cosas, y en este caso, los elementos representados en la imagen, confluyen de manera directa a la reafirmación del estereotipo sobre el “folclor” nacional, donde el arpa funciona

228 El fotocromo es una técnica que se emplea para crear una impresión en color a partir de un negativo de una fotografía en B/N, usando entre 4 y 14 placas litográficas para colorear la imagen con diferentes tintas. Esta técnica se desarrolló en Zúrich y fue popularizada por la Detroit Photographic Company. El proceso se popularizó en la década de 1890, cuando la fotografía en color estaba siendo desarrollada pero seguía siendo comercialmente inaccesible.

229 Es probable que lo de Steinway, se refiera a la compañía de fabricación de pianos Steinway & Sons, fundada en 1853, por el alemán Heinrich Engelhard Steinway. [En línea] <www.steinwayortizo.com> (consultado el 16 de agosto de 2013).



Fig. 52. *Musical Mexican Maid*, Adolph Selige Pub. Co. Tarjeta postal perteneciente al fondo pictográfico de Colecciones Especiales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

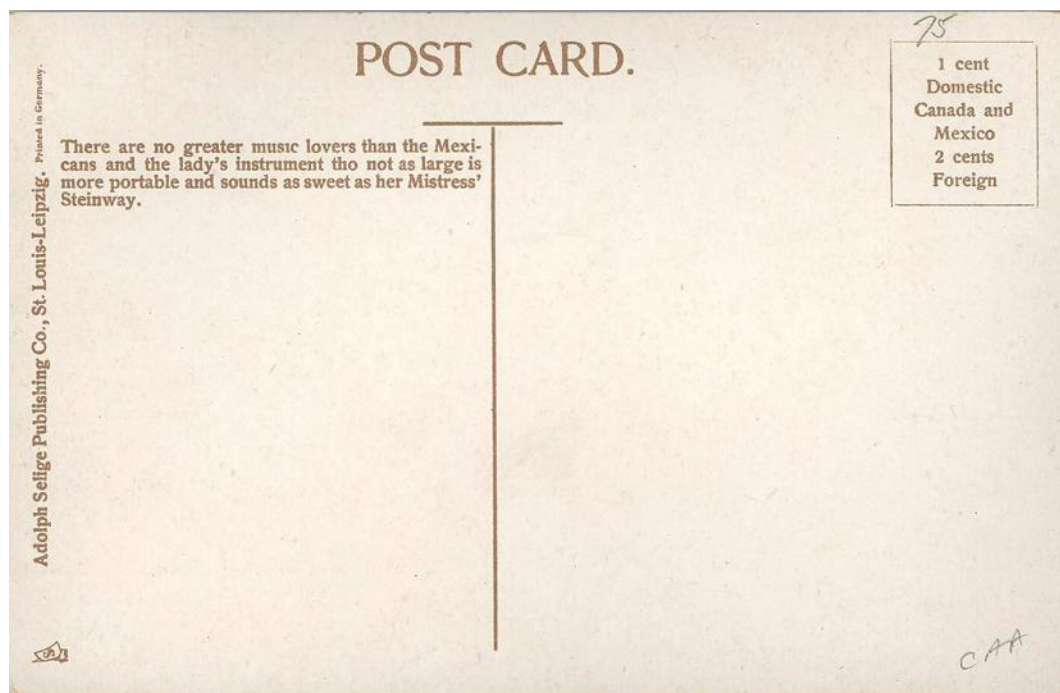


Fig. 53. (Reverso) *Musical Mexican Maid*, Adolph Selige Pub. Co. Tarjeta postal perteneciente al fondo pictográfico de Colecciones Especiales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

como símbolo de la calidez humana mexicana, y la niña como la expresión de la “dulzura exótica” propia de la mujer nacional, en suma, una interpretación visual de la herencia cultural.

Estas tres tarjetas postales, constituyen un claro ejemplo de cómo a una imagen se le pueden conferir múltiples perspectivas (puntos de vista), es decir, por un lado existe la mirada extranjera dirigida hacia estos personajes -niño montado en el burro, grupo de cargadores y niña con arpa- retratados en su “mundo natural”.²³⁰ La segunda mirada surge del público que decidió adquirir estas tarjetas postales, cuya intencionalidad pudo haberse generado a partir de una necesidad por afirmar “yo estuve aquí”. Como testimonios visuales, estas imágenes fueron enviadas a familiares y amigos dando cuenta de una exótica otredad: la mexicana. La tercera mirada, surge del receptor de la tarjeta postal, el cual a partir de la imagen percibida construye una serie de supuestos sobre la “realidad” existente, creyendo ver en lo reflejado ciertos valores estéticos que representaban “fielmente” el prototipo nacional.²³¹

El circuito de la tradición iconográfica sobre los “tipos populares” en las tarjetas postales, involucran a diversos actores: *el fotógrafo*, que registra- Winfield Scott- *el tema*, -los “tipos populares”, *el cliente*; -los diarios, revistas ilustradas, libros de viajeros, tarjetas postales, *la casa publicadora*;- editores, *los receptores* - público lector y turistas consumidores.²³² Estos elementos constituyen el eje por el cual se genera el proceso de transmisión, entrega y reiteración de lo identificado iconográficamente

230 Denominamos “mundo natural” al conjunto de cualidades sensibles construido por el sujeto humano. Véase A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p.270.

231 La articulación entre el hacer ver (mostrar-exhibir) y el mirar, existe todo un discurso de intercambio comunicativo generando una cooperación interpretativa. Humberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.

232 Para esta interpretación nos basamos en Kossoy, *op.cit.*, p.82.

como “nacional”.²³³ Sin embargo, aunque lo representado “es mexicano”, el autor, la tradición, la intención e incluso las técnicas de reproducción son un producto foráneo, por tanto, podemos afirmar que, bajo este mecanismo dinámico la tradición se establece y consolida. No obstante, hay que tomar en cuenta que en este enfoque solo está presente *un fragmento de la realidad*, que todo historiador debe tomar en cuenta en el momento de realizar su interpretación.

En su momento, las descripciones “idealizadas” de los artistas litográficos motivaron a los fotógrafos extranjeros, éstos retomaron esas imágenes-temas y las difundieron a través de los medios que la tecnología posibilitaba y potenciaba. En este sentido, la tarjeta postal actuó como soporte material de la memoria y, a la vez, hizo presente a los “tipos mexicanos” en la cultura mundial, es decir la representación del “otro” que estaba ausente.

A pesar de la idea de progreso material tan cara a la elite gobernante (ferrocarriles, crecimiento urbano, infraestructura productiva producto del avance tecnológico derivado de la revolución industrial), la representación de lo “típico” siguió prevaleciendo como seña de identidad.

El asentamiento de la fotografía en nuestro país, modificó las formas de ver y representar los espacios y personajes típicos. Si bien, los cuadros de castas y la litografía costumbrista en su momento cumplieron con esta función, la técnica fotográfica en su calidad de testigo “directo” (la experiencia de la memoria), se posicionó en la preferencia del público como el medio por excelencia para mostrar lo “exótico”, “folclórico” y “pintoresco” de los estratos más bajos de la sociedad mexicana. Las representaciones culturales de lo “otro”, permitieron que fotógrafos

233 Herrejón Peredo, *op.cit.*, pp.135-149.

extranjeros como Scott, refrendaran “concepciones del mundo” preconcebidas acerca de “lo mexicano” (las imágenes y la mirada están condicionadas por un horizonte cultural, el sujeto que mira y observa está situado, es parte de un entramado ideológico, educativo, en general, de conocimiento de una época).

El auge de la comunicación impresa, generó espacio para la expresión visual, el cual fue aprovechado por los profesionales de la lente. Al igual que sus colegas extranjeros, el fotógrafo norteamericano Winfield Scott, participó activamente con sus imágenes, desde su particular modo de ver o representar. En la primera década del siglo XX, algunas fotografías de Scott, se utilizaron para ilustrar publicaciones de diarios, revistas, folletos turísticos y tarjetas postales, que estuvieron dirigidos principalmente al consumidor extranjero (el cliente).

En el caso de las tarjetas postales, las imágenes que tuvieron mayor éxito fueron las que mostraron la “indolencia” de los mendigos, indígenas en invariable expresión expectante y temerosa, retratos de vendedores ambulantes, o aquellos personajes desgarrados y sucios encuadrados dentro de espacios de pobreza y desamparo social.

Así, estas imágenes contribuyeron significativamente a la explosión comercial de las tarjetas postales durante la llamada “época de oro” (1900-1918), en donde las casas editoras se inclinaron por elegir y mostrar ilustraciones que exaltaban lo “típico mexicano”, representaciones que a través del mercado de consumo, éste se constituyó en un medio de reafirmación y consolidación de los estereotipos nacionales mexicanos, que se arraigaron en el imaginario colectivo.

En suma, la venta y popularización de las tarjetas postales coincidió con el naciente mercado de consumo visual. Este medio impreso se convirtió en el principal promotor, ante la demanda, por otra parte, del turismo extranjero por el

mexican curios, de crear una serie de simbolismos en cuanto a las figuras representativas de “lo mexicano”. Por esta razón resulta cuestionable que las representaciones sobre los “tipos populares” corresponden a una tradición iconográfica “nacional”. Las consideraciones que hemos vertido a lo largo de este capítulo, apuntan más bien en otra dirección, que se trata de un proceso externo que influyó en la actividad artística y editorial de nuestro país

La historicidad del estereotipo, radica en el proceso temporal de su construcción, trasmisión, difusión y recepción, por lo tanto, es necesario enfatizar que la representación histórica es una matriz de significados sobre lo real, que se ordenan y jerarquizan (no hay relativismo extremo o libérrima interpretación) a partir del sujeto (imagen-fotógrafo, para nuestro caso). La imagen-referente (el prototipo nacional) indica o comunica la observación sobre un mundo no homogeneizado civilizatoriamente, y en la presente investigación lo que se intentó desarrollar no fue la descripción de un pasado en imágenes de ilustración sino la descripción de observaciones (representación del mundo) sobre un pasado²³⁴ a través de imágenes. Nuestro fotógrafo permite un análisis a escala reducida de la representación social del mundo,²³⁵ temporal y espacialmente, de ahí que la percepción del mismo, a través de su lente, haga posible el estudio de la historia de una representación del “típico mexicano” (el *poder de la imagen fija*), encuadrada en el marco cultural de una época (ideológica, tecnológica y comercial), puesto que la realidad aparece solamente significada a partir de los conceptos que determinan estructuralmente al sujeto.

234 Alfonso Mendiola, “Introducción” en Valentina Torres Septién (coord.), *Producciones de sentido, II. Algunos conceptos de la historia cultural*, México, Universidad Iberoamericana, 2006, p. 23.

235 Aquí partimos de la definición de representación como “el estudio no de los objetos en el mundo sino de las observaciones de los objetos.” Alfonso Mendiola, “Las representaciones como temas de estudio de la historia. Una aproximación desde Louis Marin”, *Producciones de sentido...op.cit.*, p. 354 y véase del mismo autor pp. 346, 347 y 349.

CONCLUSIONES GENERALES

La actividad fotográfica, que data desde el año 1839, revolucionó las formas de ver, capturar y representar los pormenores de las sociedades. La historia de la fotografía a pesar de que no fue el tema principal de esta investigación, facultó comprender que en sus inicios el ejercicio fotográfico no fue una labor fácil ni accesible para todo el público. Circunstancia por la cual, los pioneros de la fotografía en nuestro país fueron viajeros que tuvieron las posibilidades económicas para comprar los artefactos fotográficos y pagar a un grupo de gente el desarrollo de los procesos técnicos en sus distintas facetas de usos y aplicaciones. La aportación significativa que los pioneros fotógrafos heredaron a las futuras generaciones fue conocer las condiciones que posibilitaron la producción de imágenes y su proceso íntimamente ligado al oficio fotográfico.

La evolución de la técnica y de los procedimientos mecánicos para la reproducción de las imágenes, contribuyó para que la fotografía se convirtiera en un valioso medio que facilitaría, a los viajeros curiosos, dejar la huella de su paso al incursionar en nuestro país. La fotografía, al adquirir un sentido testimonial, es una confirmación de lo existente, un reflejo visual no sólo de los hacedores extranjeros, sino también de aquellos que fueron retratados, en su cotidianidad, por la mirada ajena.

La mirada penetrante de la fotografía científica -etnográfica y antropológica-, estableció códigos visuales que marcaron el proceso de representación de las fotografías con la intención de exponer los múltiples escenarios y personajes “típicos” de la sociedad mexicana. Para ello, contaban con una referencia pre-es-

tablecida de estas representaciones visuales, lo que obligó a tales “profesionales” a dirigir sus lentes hacia los escenarios “pintorescos”, a los personajes “exóticos” y costumbres “folclóricas”, convirtiéndose, a la postre, en imágenes clave para la reproducción y difusión de los estereotipos mexicanos, cuyo destinatario principal fue el consumidor extranjero.

La información biográfica sobre Winfield Scott, nos indica que este personaje estuvo marcado por factores circunstanciales, pero que supo aprovecharlos como oportunidades. Estamos frente a un norteamericano más, de entre otros colegas, que se enamoró del país y se quedó para disfrutar de las maravillas que este lugar le ofreció. Desde cualquier perspectiva, su vida fue una serie de casualidades que seguramente ni él mismo imaginó: el convertirse en fotógrafo, establecerse en México y crear un extenso legado visual, son circunstancias clave que deben considerarse para determinar su particular enfoque en la creación de imágenes.

La producción visual que Winfield Scott capturó en Michoacán es poderosamente atractiva, su fuerza reside en la calidad compositiva de sus imágenes y, por supuesto, en el contenido de sus fotografías. El material sobre paisajes y personajes michoacanos, constituyó una extraordinaria fuente documental para esta investigación histórica. que ha tenido como cometido exponer las representaciones de los “tipos populares” a través de la mirada segmentada de un fotógrafo, quién a su paso por territorio michoacano capturó la “realidad”

Uno de los retos para la realización de este trabajo fue la autenticación y clasificación de la fuente primaria, que se resolvió, en buena medida, con un minucioso análisis de tipo iconográfico. En un obligado ejercicio de dejar de “ver” superficialmente las imágenes, para enfocar la mirada más allá del sentido perceptual. Con la aplicación de una metodología basada en el análisis de las imágenes y

la información bibliográfica, se pudo seleccionar el corpus fotográfico que, para el desarrollo de esta investigación, se dividió en doce ejes temáticos. A partir de estos ejes, se obtuvieron las fotografías que, por sus elementos iconográficos, resultaron oportunos con el modelo de representación de los “tipos populares”.

Al inicio de la presente investigación se partió del siguiente cuestionamiento ¿cuál era el origen de los “tipos populares”? Y se descubrió que desde finales del siglo XVIII existe su registro en los cuadros de castas, en los que se observa una continua referencia a los elementos distintivos sobre diferentes oficios y determinados personajes, dando lugar a la representación de lo pintoresco de la Nueva España. Los llamados “tipos populares”, estuvieron presentes de manera constante, marcando significativamente las formas estéticas en cuanto a la iconografía simbólica la cual recuperaron los artistas litógrafos del siglo XIX.

El subgénero de *tipos*, impulsado por la corriente costumbrista, le impregnó a las publicaciones ilustradas la descripción de representaciones que, con el paso de los siglos, se fueron refrendando como una tradición icónica sobre la forma de representar a los llamados “tipos populares”. Estas imágenes arquetípicas se conformaron como vasos comunicantes, influyendo directamente en el espectador y, a partir de este elemento, aparecería una perspectiva antropológica en la que la imagen jugaría un papel de suma importancia para la consolidación del estereotipo sobre “lo mexicano”.

La llegada de Scott a territorio nacional y michoacano, ya tenía una imagen preconcebida sobre el género de los “tipos populares”, por tanto, las fotografías que en esta investigación se han analizado, refrendan un discurso visual que fue retomado de los modelos arquetípicos expuestos en las pinturas de castas novohispanas, retomados por la litografía costumbrista y ratificados por los

fotógrafos extranjeros que llegaron a nuestro país. Scott, igual que sus colegas, participó de una tradición icónica que dio como resultado la construcción de un México estereotipado que sigue presente en nuestros días.

Con la consolidación de esta tradición iconográfica, tiene lugar la venta y popularización de las tarjetas postales, fenómeno que coincidió con el naciente mercado de consumo visual. Este medio impreso se convirtió en el principal promotor, ante su demanda por parte del turismo extranjero afecto al *mexican curios*, de una serie de simbolismos acerca de las figuras representativas de “lo mexicano”. Desde esta perspectiva, resulta cuestionable que las representaciones sobre los “tipos populares” correspondan a una tradición iconográfica “nacional”. Una de las aportaciones de esta investigación es, justamente, que se trata de un proceso externo que influyó en la actividad artística y editorial de nuestro país.

Este proceso externo, hallazgo significativo de la investigación, encuentra su afirmación, en el argumento de que la historicidad del estereotipo radica en el proceso temporal de su construcción, transmisión, difusión y recepción, por lo tanto, la representación histórica de los “tipos populares” parte de una serie de significados que se ordenan y jerarquizan a partir de sus autores. Así, la producción fotográfica que realizó Winfield Scott en Michoacán, constituye una representación social de México a escala reducida (temporal y espacialmente). Dicho de otra manera, la mirada de Scott, a través de su lente, hace posible la reconstrucción histórica de la representación de los “tipos populares”, mirada que se encuentra, desde luego, estructurada dentro de un marco cultural significante (ideológico, tecnológico y comercial).

Por lo anterior, la presente investigación se apartó de la descripción de un pasado en imágenes de ilustración, por el contrario, persiguió la descripción

de formas de observar el mundo en el pasado (la representación) a través de imágenes. Un análisis con estas características, recurre a la fotografía como un documento histórico de amplio potencial, lo que implica, de suyo, atrevernos a romper esquemas (que la historia sólo puede reconstruirse a través del documento escrito) y, al mismo tiempo, aventurarnos a “leer” la imagen, como o más que, un documento escrito, indudablemente no es una tarea fácil, sin embargo, las investigaciones que por mucho preceden a este trabajo, motivaron y respaldaron el compromiso académico.

Uno de los objetivos que se propuso en este trabajo, y se cumplió, fue la clasificación del trabajo fotográfico que Winfield Scott realizó en el estado Michoacán. Este corpus de imágenes se convierte en una fuente de información de primerísima orden, por tal razón es necesario insistir en la responsabilidad del investigador como de los archivos fotográficos en manejar imágenes de alta calidad, factor que conducirá en buena medida al análisis e interpretación del documento visual.

El registro fotográfico que Scott hizo sobre los paisajes, la vida rural, los actos cívicos, la vida cotidiana de las ciudades michoacanas, las transformaciones del territorio, etcétera, constituyen un extraordinario material documental para emprender novedosas y fructíferas investigaciones. En el amplio campo de posibilidades, puede ocurrir que así como un día llegaron a nuestras manos unas fotografías de Scott, también puede suceder que esta investigación llegue a ojos de un lector curioso, si atrapa su atención “viendo” más allá de lo que las imágenes muestran comúnmente, de nuestros propósitos, al menos uno se cumplió.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Archivos

Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. (FN-INAH)
Fondo: C.B. Waite/W.Scott

Fototeca del Archivo General de la Nación. (F-AGN)
Fondo de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la serie Propiedad Artística y Literaria.

Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. (BC-UACJ)
Colecciones especiales
Fondo pictográfico, Serie: Tipos y Costumbres.

Hemerografía

“Claudio Linati en México”, en *Relatos e historias en México*, núm.5, México, 2009.

“Excursiones de verano por el lago de Chapala”, *El Mundo Ilustrado*, año VIII, tomo I, núm. 24, México, 16 de Junio de 1901.

“La pintura de castas”, en *Artes de México*, núm. 8, México, 1990.

“Las hazañas de un fotógrafo. Circulación de retratos pornográficos”, *El Imparcial*, México, 5 de julio de 1901.

“Nuestro país”, *El Mundo Ilustrado*, 1901.

“Saqueo y destrucción”, en *Arqueología Mexicana*, vol. IV, núm. 21, México, 1996.

“Tipos nacionales. Artistas espontáneos”, *El Mundo Ilustrado*, año XI, tomo I, núm. 3, México, 19 de enero de 1904.

“Tipos nacionales. Un pastor”, *El Mundo Ilustrado*, año XI, tomo II, núm. 9, México, 28 de Agosto de 1904.

“Una Excursión Monstruo”, *El Mundo*, México, 4 de julio de 1903.

CASAS, Benigno, “Tipos populares y fotógrafos viajeros en México”, en *Relatos e historias en México*, núm. 12, México, 2009.

_____, “Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica”, en *Dimensión Antropológica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 17, vol. 48, México, 2010.

DIENER, Pablo, “El México Pintoresco”, en *Artes de México*, núm. 80, México, 2006.

- _____, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte del viajero. Apuntes para la obra de Rugendas”, en *Historia*, vol. II, núm. 40, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- _____, *Documentos para la historia de la fotografía en México*, en *Alquimia*, núm. 38, México, 2010.
- DUEÑAS, Pablo, “Las beneméritas tarjetas postales”, en *Relatos e historias en México*, núm. 33, México, 2011.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús, “Arrieros somos...” en *Relatos e historias en México*, núm. 34, México, 2011.
- FRASER GIFFORDS, Gloria, “La postal mexicana: ecos diversos” en *Artes de México*, núm. 48, México, 1999.
- GARIBAY, Gabriel (ed.), *Guía del viajero*, año II, núm.80, México, 26 de abril de 1888.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio, “Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación”, en *Alquimia*, núm. 5, México, 1999.
- HARTOG, Francois, “El ojo y el oído”, en *Historia y grafía*, núm.4, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos” en *Relaciones*, vol. XV, núm. 59, Zamora, Michoacán, 1994.
- MATEOS, Juan A., “Los fotógrafos”, en E.L. Gallo y E. Cumplido (ed.), *México y sus costumbres*, t. I, núm.15, México, 24 de octubre de 1872.
- MONROY NASR, Rebeca, “Matices fotográficos en el México del siglo XX”, en *Antropología*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm.89, México, 2010.
- MONTELLANO, Francisco, “Editores de ingenio y audacia”, en *Artes de México*, núm. 48, México, 1999.
- MRAZ, John, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, en *Cuicuilco*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol.14, núm. 41, México, 2007.
- RODRÍGUEZ, José Antonio, “El viaje ilustrado. Fotógrafos extranjeros en México”, en *Alquimia*, núm. 5, México, 1999.
- _____, “Vamos a México”, en *Alquimia*, núm. 5, México, 1999.
- _____, “Fotolibros en México”, en *Alquimia*, núm. 29, México, 2007.
- SALMERÓN, Luis Arturo, “Las etnias de México en 1885”, en *Relatos e Historias en México*, núm. 46, México, 2012.
- _____, “Los artistas litógrafos del siglo XIX” en *Relatos e historias en México*, núm.65, México, 2014.
- VILLANUEVA, M., “La fotografía”, en *Alquimia*, núm.38, México, 2010.
- WITMORE, Eugene, “Fotografía en México”, en *Helios*, 31 de marzo de 1935.

Bibliografía

- ARIAS, Juan de Dios, "El Cargador", en Miguel Ángel Porrúa (ed.), *Los Mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- BALÁZS, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- BEEZLEY, William H., *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*, México, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, 2008.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CARDOSO, Ciro (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910) Historia económica y de la estructura social*, México, Editorial Nueva Imagen, 1999.
- CASANOVA, Rosa, "De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Sistema Nacional de Fototecas, 2005.
- CORTÉS ZAVALA, María Teresa, "Pátzcuaro: remembranza y aconteceres de ayer", en Gerardo Sánchez Díaz (coord.), *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- COSTA, Joan, *Diseñar para los ojos*, Bolivia, Grupo Editorial Design, 2003.
- DE LA TORRE, Juan, *Historia y descripción del Ferrocarril Nacional Mexicano*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1888.
- DE LA TORRE, Mario (ed.), *Bosquejos de México. Siglo XIX*, México, Banco de México, 1987.
- DEBROISE, Oliver, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- DEL CASTILLO Y TRONCOSO, Alberto, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México 1880-1920*, México, D.F., El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.
- DIRECCIÓN GENERAL DE CORREOS, Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos, México, Edición Oficial, 1884.
- _____, *Indicador del Servicio Postal en Ferrocarril*, México, Dirección General de Correos, núm.1, 30 de noviembre de 1901.
- _____, *Carta Postal de la República Mexicana*, Chicago, Dirección General de Correos, 1901.

- _____, *Directorio de transportes postales de la República Mexicana*, México, Oficina impresora de estampillas Palacio Nacional, 1903.
- DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah, “La fotografía etnográfica en México en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX”, en Alfredo Cid (*et.al.*), *El indígena en el imaginario iconográfico*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2010.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- ECO, Humberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
- EDER, Rita, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública/Museo Nacional de Historia/Museo Nacional de Antropología/Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1972.
- FEBVRE, Lucien, *Combates por la historia*, España, Planeta, 1993.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- FRÍAS Y SOTO, Hilarión, “El Aguador”, en Miguel Ángel Porrúa (*ed.*), *Los Mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- FRIZOT, Michel *El imaginario fotográfico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Fundación Televisa, 2009.
- GALEANA DE VALADÉS, Patricia, “Siglo XIX”, en *Los siglos de México*, México, Editorial Nueva Imagen, 1997.
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (coord.), *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INAH, Lunwerg Editores, 2005.
- GARCÍA SAÍZ, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México, Olivetti, 1989.
- GREIMAS A.J. y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Ignacio, *Teoberto Maler. Historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.
- GUZMÁN PÉREZ, Moisés, “Zitácuaro: la ciudad liberal, 1890-1910”, en Gerardo Sánchez Díaz (coord.), *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- HORZ DE VIA, Elena, “El grabado y la litografía en México en el siglo XIX”, en *Bosquejos de México. Siglo XIX*, México, Banco de México, 1987.

- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA, *División Territorial del Estado de Michoacán de Ocampo de 1810 a 1995*, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 1997.
- JOLY, Martine, *La imagen fija*, Buenos Aires, la marca editora, 2009.
- KATZEW, Ilona, *La pintura de Castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Turner, 2004.
- KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, la marca editora, 2001.
- KUNTZ FICKER, Sandra, “Los ferrocarriles y la formación del espacio económico en México 1880-1910”, en Sandra Kuntz y Priscilla Conolly (coord.), *Ferrocarriles y obras públicas*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999.
- LIZARAZO ARIAS, Diego, *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- LUMHOLTZ, Carl, *El México Desconocido. 1904*, traducción al castellano de Balbino Dávalos, México, Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- MALAGÓN GIRÓN, Beatriz Eugenia, *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía*, tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- _____, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo norteamericano en el porfiriato*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.
- MATABUENA PELÁEZ, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- MENDIOLA, Alfonso, “Introducción” en Valentina Torres Septién (coord.), *Producciones de sentido, II. Algunos conceptos de la historia cultural*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- MEYER, Eugenia (coord.), *Imagen de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública/Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1978.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones Era/Museo del Estanquillo, 2012.
- MONTELLANO, Francisco, *C.B.Waite Fotógrafo. Una mirada sobre el México de principios de siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo, 1994.
- _____, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- NAGGAR CAROLE y Fred Ritchin, *México visto por ojos extranjeros 1850-1940*, New York-London, Norton & Co., 1993.

- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- OCHOA SERRANO, Álvaro y Gerardo Sánchez Díaz, *Breve historia de Michoacán*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ORVAÑANOS, Ignacio (coord.), *Tipos y paisajes mexicanos del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1977.
- OSORIO OLAVE, Alejandra, y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Barcelona, Alianza, 1995.
- _____, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- PÉREZ ESCAMILLA, Ricardo (et.al.), *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- _____, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX”, en *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Down Mexico Way”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- PÉREZ SALAS, María Esther, *Costumbrismo y Litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.
- PORRÚA, Miguel Ángel (ed.), *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- PRÄKEL, David, *Diccionario visual de fotografía*, Barcelona, Blume, 2010.
- PRIETO, Guillermo, “Un puesto de chía en Semana Santa”, en *El Museo Mexicano*, edición facsimilar, México, Inversora Bursátil, Sanborns Hermanos y Seguros de México, 1989.
- PURECO ORNELAS, Alfredo, *Empresarios lombardos en Michoacán. La familia Cusi entre el porfiriato y la posrevolución (1884-1938)*, El Colegio de Michoacán/ Instituto Mora, 2010.
- RIVERA, José María, “El arriero”, en Miguel Ángel Porrúa (ed.), *Los Mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- _____, “La Chiera”, en Miguel Ángel Porrúa (ed.), *Los Mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- SALMON, Pierre, *Historia y Crítica. Introducción a la metodología histórica*, Barcelona, Editorial Teide, 1972.

- SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo, “Un acercamiento al Porfiriato en Michoacán”, en *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Random House Mondadori, 2013.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.
- TERRY, Philip T., *Terry's Mexico Handbook for travelers*, Boston, Sonora News Company Publishers, 1909.
- URIBE SALAS, José Alfredo, *Morelia. Los pasos a la modernidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.
- _____, *Michoacán en el siglo XIX. Cinco ensayos de historia económica y social*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Instituto de Investigaciones Históricas, 1999.
- _____, *Empresas ferrocarrileras, comunicación interoceánica y ramales ferroviarios en Michoacán 1840-1910*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Facultad de Historia, 2008.
- _____, “Morelia: durante el Porfiriato, 1880-1910”, en Gerardo Sánchez Díaz (coord.), *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- VALVERDE VALDÉS, María Fernanda, *Los procesos fotográficos históricos*, México, Archivo General de la Nación, 2003.
- VOVELLE, Michel, *Ideologías y Mentalidades*, Barcelona, 1982.
- ZEA, Leopoldo, *El Positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Fuentes electrónicas

- La casa de Nicéphore Niépce. El sitio de referencia sobre el inventor de la historia de la fotografía*, Spéos, París Photographic Institute, <<http://www.niepce.com/home-es.html>> (consultado el 24 de Junio de 2013).
- Steinway & Sons*, Ortizo instrumentos musicales, <www.steinwayortizo.com> (consultado el 16 de agosto de 2013).
- GAMBOA CETINA, José, *La fotografía y la antropología: una historia de convergencias*, [En línea] <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035522gamboa.htm>> (consultado el 12 de Julio de 2013).
- Diccionario de la Real Académica de Lengua Española*, “Fotografía”, [En línea] <<http://lema.rae.es/drae/>> (consultado el 13 de junio de 2013).

Filmografía

- FERNÁNDEZ, Emilio, *Maclovía*, [Película], 105 min., México, Filmex, 1948.

ANEXO 1

Corpus fotográfico total ubicado en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Fondo: Y - C.B. Waite / W. Scott.

No. Inv.	Título atribuido	Título de serie	Tema	Lugar de asunto	Fecha de asunto	Autor	Lugar de toma	Proceso, fondo y formato	Observaciones
120300	Muchacha teje a gancho	Retratos de Scott	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1904	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Personajes observando a niña indígena. Pose exterior. Firma tachada de Scott. Tema: niñas
120318	Mujeres en el rincón de una casa, retrato	-----	Mujeres	México	ca. 1908	W. Scott	México. (Por comparativa es en Michoacán)	37/Y/04	Dos mujeres indígenas posando. Mismo lugar que 120319 y 120413. Tema: retrato interior
120319	Pareja de campesinos en una habitación, retrato	-----	Campesinos	Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Michoacán	37/Y/04	Hombre y mujeres indígenas posando. Mismo lugar que 120318. Tema: retrato interior
120339	Músicos populares tocan en una estación de tren	Vida urbana	-----	Michoacán	ca. 1904	W. Scott	Michoacán	37/Y/04	Tres hombres tocando violín, guitarra y arpa, presencia de una niña. Tema: Oficios (actividades)
120340	Niña indígena con arpa, retrato	-----	Niñas	Michoacán	ca. 1904	W. Scott	Michoacán. Por comparativa es en Zitácuaro)	37/Y/04	Niña posando con arpa. Otro ejemplar en F-AGN y uno más de la misma serie. Tema: Niñas.
120413	Mujer carga a una niña, retrato	-----	Maternidad	México	ca. 1906	W. Scott	México (Michoacán)	37/Y/04	Mujer y niña indígenas posando. Mismo lugar que 120318 y 120319. Tema: Retrato interior
120725	Indígenas purepechas con carga de paja	Tipos sociales mexicanos	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Seis cargadores indígenas descansando. Tema: Oficios (actividades)

120729	Embarcadero en el lago	Vida rural	-----	Janitzio, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Janitzio, Michoacán	37/Y/04	Paisaje con habitantes, viviendas al fondo y niños indígenas en canoa, un extranjero. Otro ejemplar en F-AGN. Tema: Canoas.
120800	Lago Pátzcuaro, panorámica	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Solo paisaje, vista del Lago de Pátzcuaro. Tema: Panorámicas sin personajes
120818	Plaza Villalongin en Morelia	-----	Plazas públicas	Morelia, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Pertenece a una secuencia de Waite. Otro ejemplar en F-AGN firmado por Waite
120821	Pescadores en embarcación a orilla del lago de Pátzcuaro	-----	Pescadores	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Embarcaciones y dos hombres indígenas posando. Paisaje. Tema: Oficios (actividades)
120827	Prision Island	-----	Islas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán (Veracruz)	37/Y/04	Error de documentación, el sitio es Mezcala, Jalisco.
120828	Palacio de Erongaricuaro, vista general	-----	Poblados	Erongaricuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Erongaricuaro, Michoacán	37/Y/04	Solo paisaje, mismo lugar que 459252. Tema: Poblados sin personajes
120829	Hombres a caballo en la ribera del lago	-----	Hombres	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Paisaje con tres personas montadas a caballo. Tema: Animales de transporte y carga
120830	Mujeres purépechas en vivienda a orilla del lago	Vida rural	-----	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Dos mujeres indígenas en choza. Tema: Vivienda rural
120831	Purépechas y mestizo en embarcación a orilla del lago	-----	Purépechas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Embarcación con indígenas y un personaje extranjero. Paisaje. Tema: Canoas
120832	Lago de Pátzcuaro, panorámica	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Embarcación con indígena. Paisaje del lago, mismo lugar que 120833. Tema: Canoas

120833	Lake Pátzcuaro	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Embarcación con indígena y dos mujeres afuera de una choza. Paisaje del lago, mismo lugar que 120832. Tema: Canoas
120834	Vida cotidiana frente al acueducto de Morelia	Vida urbana	-----	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán (Morelia)	37/Y/04	Vista del acueducto de Morelia. Personas en vida cotidiana. Tema: Escenas en espacios públicos
120921	Vendedora de macetas en una calle, retrato	-----	Vendedores ambulantes	Morelia, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Vendedora de aguas frescas, detrás una mujer y hombres al costado poniente de la catedral de Morelia. Tema: oficios (actividades)
120931	Vida cotidiana en una calle de Sahuayo	-----	Vida cotidiana	Sahuayo, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Sahuayo, Michoacán	37/Y/04	Personas en una calle en perspectiva, al fondo torre de la iglesia. Tema: Escenas en espacios públicos
120932	Vida cotidiana en una calle de Pátzcuaro	-----	Vida cotidiana	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Indígenas en plaza, al fondo se observa la iglesia del lugar. Tema: Escenas en espacios públicos
120933	Lago de Pátzcuaro, panorámica	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Solo paisaje de las islas. Tema: Panorámicas sin personajes
120934	Calle con templo en Pátzcuaro, vista general	Vida urbana	-----	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Parte de la plaza y portales con personajes indígenas al fondo una iglesia. Tema: Escenas en espacios públicos
120935	Hombres en una calle de Pátzcuaro, retrato	-----	Calles y avenidas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Niño indígena en medio de una calle. Tema: Escenas en espacios públicos
120936	Hombres a caballo en camino junto al lago de Pátzcuaro, retrato	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	C.B. Waite	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Hombres a caballo en un camino. Se descarta por no haber claridad de autoría
120937	Lago de Pátzcuaro, panorámica	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Paisaje de islas. Tema: Panorámicas sin personajes

120938	Cascada de Pátzcuaro	-----	Caidas de agua y cascadas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	C.B. Waite	Pátzcuaro, Michoacán	37 Y 04	Cascada. Es de Waite
120939	Río en Zitácuaro, panorámica	-----	Ríos	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Paisaje de río. Tema: Panorámicas sin personajes
120940	Caída de agua entre cerros	-----	Caída de agua y cascadas	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Cascada. Tema: Panorámicas sin personajes
120941	Mujeres en un jardín, retrato de grupo	Retratos de C.B. Waite	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	C.B. Waite	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Tres mujeres y una niña posando. Tema: Retrato interior. Es de Waite
120942	Niña junto a muro de piedra, retrato	Retratos de C.B. Waite	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	C.B. Waite (Scott)	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Niña indígena posando delante de un muro de piedra. Tema: Niñas
120943	Niña con rebozo, retrato	-----	Niñas	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	C.B. Waite	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Niña posando. Es de Waite
120944	Ceremonia cívica en honor a Juárez	-----	Ceremonias y actos públicos	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Habitantes en ceremonia cívica, águila juarista. Tema: Actos cívicos
120945	Desfile en honor a Juárez	-----	Desfiles	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Habitantes en ceremonia cívica. Tema: Actos cívicos
120946	Banda de música desfila durante la ceremonia en honor a Juárez	Vida urbana	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Habitantes en ceremonia cívica, águila juarista. Tema: Actos cívicos
120947	Campesinos junto a armón en una vía férrea	Instalaciones ferroviarias y ferrocarriles	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Cuatro campesinos y un armón sobre vía férrea. Semejante a 120948. Tema: Vías férreas
120948	Campesinos junto a armón en una vía férrea	-----	Vida cotidiana	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Cuatro campesinos y un armón sobre vía férrea. Semejante a 120947. Tema: Vías férreas
120949	Puente ferroviario que atraviesa cañón	-----	Puentes ferroviarios	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Puente ferroviario entre cerros. Semejante a 120950, 120951 y 122589 Tema: Vías férreas
120950	Puente ferroviario entre cerros	-----	Puentes ferroviarios	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Puente ferroviario entre cerros. Semejante a 120949, 120951 y 122589 Tema: Vías férreas

120951	Puente ferroviario entre cerros	-----	Puentes ferroviarios	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Puente ferroviario entre cerros. Semejante a 120949, 120950 y 122589 Tema: Vías férreas
120953	Zitácuaro, panorámica	-----	Poblados	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Sólo paisaje. Otro ejemplar en F-AGN. Tema: Poblados sin personajes
120954	Campesinos en un camino de terracería	-----	Vida cotidiana	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Hombre a caballo y otros a pie. Tema: Animales de transporte y carga
120955	Poblado, panorámica	-----	Poblados	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Chozo con niña indígena. Tema: Vivienda rural
121746	Lake Pátzcuaro	-----	Vida rural	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Cuatro indígenas y un extranjero en una canoa sobre el Lago de Pátzcuaro. Tema: Canoas
121747	Prision Island	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Panorámica de Mezcala, Jalisco
121748	Prision Island	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Panorámica de Mezcala, Jalisco
121749	Prision Island	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Panorámica de Mezcala, Jalisco
121750	Prision Island, detalle	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Panorámica con muro de la prisión en Mezcala, Jalisco
121751	Prision Island, vista parcial	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Detalle de la prisión de Mezcala, Jalisco
121752	Prision Island, vista parcial	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	38	Detalle de la prisión de Mezcala, Jalisco
121753	Prision Island, vista parcial	Plantaciones, cultivos y paisajes	-----	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	38	Detalle de la prisión de Mezcala, Jalisco. Una persona posando
121754	Prision Island, vista parcial	-----	Prisiones	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Detalle de la prisión de Mezcala, Jalisco
121755	Prision Island, vista parcial.	-----	Prisiones.	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Detalle de la prisión de Mezcala, Jalisco

121756	Gente en una plaza	-----	Vida cotidiana	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Indígenas en plaza principal. Tema: Escenas en espacios públicos
121757	Santuario de Guadalupe, fachada	-----	Templos e iglesias	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Vista del Santuario de Guadalupe. Tema: Escenas en espacios públicos
121758	Templo de San Juan de Dios, vista parcial	-----	Templos e iglesias	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Vista de una calle en Pátzcuaro. Tema: Escenas en espacios públicos
121759	Mujeres junto a muro de piedra	Retratos de Scott	-----	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Cuatro niñas en un portal. Otro ejemplar en F-AGN. Tema: Niñas
121760	Mujer campesina con rebozo, retrato	-----	Mujeres	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Mujer indígena posando con rebozo. Tema: retrato interior
121761	Cascada Zazaracua, vista parcial	-----	Caidas de agua y cascadas	Morelia, Michoacán	ca. 1910	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Cascada. No es Morelia
121762	Cascada Zazaracua, vista parcial	-----	Caidas de agua y cascadas	Morelia, Michoacán	ca. 1910	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Cascada. No es Morelia
121763	Cascada Zazaracua, vista parcial	-----	Caidas de agua y cascadas	Morelia, Michoacán	ca. 1910	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Cascada. No es Morelia
121764	Campanario, vista parcial	-----	Campanarios	Tzintzuntzan, Michoacán	ca. 1910	-----	Tzintzuntzan, Michoacán	37/Y/04	Campanario. No hay claridad en autoría ni lugar
121767	Casas en la Isla de Janitzio, vista parcial	-----	Poblados	Janitzio, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Janitzio, Michoacán	37/Y/04	Tejados de Janitzio y torre de la iglesia. Poblados sin personajes
122191	Jardines en una plaza de Morelia	-----	Plazas públicas	Morelia, Michoacán	ca. 1906	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Pertenece a una secuencia de Waite. Otro ejemplar en F-AGN firmado por Waite
122193	Lago de Pátzcuaro, panorámica	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1906	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Panorámica de islas. Otro ejemplar en F-AGN. Tema: Panorámicas sin personajes
122310	Embarcaciones en el lago de Cojumatlán	-----	Embarcaciones	Cojumatlán, Michoacán	ca. 1907	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Vista del lago al fondo iglesia. Firma de Scott borrada, por sello atribuida a Waite. Tema: Poblados sin personajes

122589	Puente de ferrocarril en Zitácuaro, Michoacán	-----	Vías férreas	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1905	-----	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Puente ferroviario entre cerros. Semejante a 120949, 120950 y 120951. Tema: Vías férreas
122590	Plaza Melchor Ocampo, vista parcial	-----	Parques	Morelia, Michoacán	ca. 1905	W. Scott	Morelia, Michoacán	37/Y/04	Vendedoras y varios personajes en Plaza Ocampo. Por secuencia es de Waite.
122591	Familia en el poblado y a orillas del Lago de Pátzcuaro	-----	Lagos	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1905	W. Scott	Pátzcuaro, Michoacán	37/Y/04	Viviendas, canoas y personas a orillas de lago. Otro ejemplar en F-AGN. Tema: Canoas
122592	Hombres junto a campanario en Tzintzuntzan	Vida rural	-----	Tzintzuntzan, Michoacán	ca. 1908	W. Scott	Tzintzuntzan, Michoacán	37/Y/04	Atrio en Tzintzuntzan, hombres y caballos, un extranjero. Tema: Escenas en espacios públicos
122593	Gente a la orilla del lago a cascadas de Zitácuaro, Michoacán	-----	Cascadas	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1907	-----	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Cascada y varias personas. No se identifica firma ni autoría
122594	Carro alegórico y gente en un desfile por la ciudad	-----	Carros alegóricos	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1909?	W. Scott	Zitácuaro, Michoacán	37/Y/04	Habitantes en ceremonia cívica. Por registro anterior es en 1908. Tema: Actos cívicos
457388	The loops of jujucat o near Uruapan, Mex.	-----	Paisajes	Michoacán	ca. 1900	C.B. Waite	Michoacán	13/Y/05	Vista panorámica. Es de Waite
457410	Entrance to Guadalupe walk	-----	Calles y avenidas	Morelia, Michoacán	ca. 1900	-----	Morelia, Michoacán	13/Y/05	Personas a la entrada de calzada y acueducto. Firma de Waite
457417	The curves above Uruapan	-----	Paisajes	Uruapan, Michoacán	ca. 1900	-----	Uruapan, Michoacán	13/Y/05	Paisaje. Firma de Waite
457425	Fuente en el parque de Guadalupe	-----	Fuentes	Morelia, Michoacán	ca. 1900	-----	Morelia, Michoacán	13/Y/05	Vista de Jardín Villalongín. Firma de Waite
457470	Ancient ruins at Iguatzio	-----	Sitios arqueológicos	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1900	-----	Pátzcuaro, Michoacán	13/Y/05	Vista de Iguatzio. Firma de Waite
457679	Landing at Tzintzuntzan, lake Patzcuaro, Michoacán Mexico	-----	Tipos populares	Michoacán	ca. 1904	-----	Michoacán	25/Y/05	Campeños arando con bueyes. Firma de Waite

457705	Near irimbo	-----	Vida rural	Michoacán	ca. 1900	-----	Michoacán	25/Y/05	Campesino arando con bueyes. Firma de Waite
457775	Ancient ruins at Ignatzio	-----	Lagos y lagunas	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1900	-----	Pátzcuaro, Michoacán	25/Y/05	Vista de Ignatzio. Firma de Waite. Misma que 457470
458193	Sahuayo	-----	Plazas públicas	Sahuayo, Michoacán	1910-1915	-----	Sahuayo, Michoacán	25/Y/04	Indígenas en la plaza principal, al fondo se observa la iglesia del lugar. Por firma es de Scott, 1908. Tema: Escenas en espacios públicos
459023	Familia indígenas, retrato	-----	Indígenas	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1930	-----	Zitácuaro, Michoacán	25/Y/04	No se identifica lugar, ni fecha.
459055	Tramóvil, detalle	-----	Vías férreas	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1920	-----	Zitácuaro, Michoacán	25/Y/04	Cuatro campesinos y un armón sobre vía férrea. Semejante a 120947 e igual a 120948. Es de Scott. Tema: Vías férreas Fecha de 1908.
459252	Habitantes mujeres al lado del lago	-----	Vida rural	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1910	-----	Pátzcuaro, Michoacán	25/Y/04	Mujeres indígenas en choza. Igual que 120830. Fecha 1908. Es de Scott. Tema: Vivienda rural
459521	Iglesia y calle	-----	Templos e iglesias	Pátzcuaro, Michoacán	ca. 1920	-----	Pátzcuaro, Michoacán	25/Y/04	Parte de la plaza y portales con personajes indígenas al fondo una iglesia. Igual a 120934. Fecha 1908. Es de Scott. Tema: Escenas en espacios públicos
459578	Buckskim riding suit	-----	Vida rural	Zitácuaro, Michoacán	ca. 1920	-----	Zitácuaro, Michoacán	25/Y/04	No se identifica la fecha. Firma de Scott
464983	Tzararacua falls	-----	Caidas de agua y cascadas	Uruapan, Michoacán	1890 - 900	-----	Uruapan, Michoacán	25/Y/04	Cascada. Firma de Waite
465023	Vista kiló 3ª Michoacán y pacífico R. U. vía ferrocarril	-----	Vías férreas	Michoacán	ca. 1901	-----	Michoacán	25/Y/05	Panorama de vía férrea. Firma Waite.
465096	Bag Picker, retrato	-----	Mendigos	Michoacán	ca. 1905	-----	México	25/Y/04	Hombre posando delate de muro de piedra. La firma es de Scott. Tema: Oficios (actividades)

Corpus fotográfico total ubicado en la Fototeca del Archivo General de la Nación

Fondo: Instrucción Pública y Bellas Artes
Serie: Propiedad Artística y Literaria

Título atribuido	Tema	Lugar de asunto	Fecha de asunto	Autor	Formato	Observaciones
No. 32 "857 Carretas transportando paja por la calle de un pueblo"	Comunicaciones y transportes	Pátzcuaro	1908	C.B. Waite	17 x 12 cm	Personas y yunta de bueyes en calle de Pátzcuaro. Es de Scott. Tema: Animales de transporte y carga
No. 100 "860 Vistas mexicanas, embarcadero y canoas en lugar sin identificar"	Comunicaciones y transportes	Sin identificar	1909	C.B. Waite	14 x 10 cm	Paisaje con habitantes, viviendas al fondo y niños indígenas en canoa, un extranjero. Otro ejemplar en FN-INAH 120729. Es de Scott, 1908. Tema: Canoas
No. 1 "430 Palacio de gobierno de Morelia"	Morelia	-----	1909	C.B. Waite	14 x 10 cm	Palacio de gobierno de Morelia. Serie 424-430. Es de Scott, Tema: Escenas en espacios públicos
No. 2 "427 Jardín y Acueducto"	Morelia	-----	1909	C.B. Waite	14 x 10 cm	Dos personas en el Jardín de Villalongin. Serie 424-430. Es de Scott, 1908. Tema: Escenas en espacios públicos
No. 3 "424 Morelia La Catedral"	Morelia Mich	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm	Vista de la Catedral de Morelia. Es de Scott. Tema: Arquitectura religiosa
"1067 Tipos Mexicanos, jovencitas sentadas junto a una barda de corredor"	Niños	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm	Cuatro niñas en un portal. Es de Scott. Sello de derechos de Waite. Otro ejemplar en FN-INAH 121759. Tema: Niñas
"1072 Tipos Mexicanos, chiquilla con su instrumento musical recargada en una pared"	Niños	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm	Niña tocando arpa, misma niña y lugar que 1073. Es de Scott. Tiene sello de Waite. Otro ejemplar en FN-INAH 120340. Tema: niñas
"1073 Tipos Mexicanos, niña tocando arpa"	Niños	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm	Niña tocando arpa, misma niña y lugar que 1072. Es de Scott. Tiene sello de Waite. Tema: Niñas
No. 1 "533 Vistas de los alrededores de Zitácuaro"	Zitácuaro	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm	Paisaje. Es de Scott. Otro ejemplar en FN-INAH 120953. Tema: Poblados sin personajes

Paisaje del Lago de Pátzcuaro. Es de Scott. Otro ejemplar en FN-INAH 122193. Tema: panorámicas sin personajes
Viviendas, canoas y personas a orillas de lago. Otro ejemplar en FN-INAH 122591. Es de Scott. Tema: Canoas
Vista de una iglesia y plaza en Zamora. Es de Scott. Tema: Arquitectura religiosa

No. 1 "400 Panorámica del lago"	Pátzcuaro	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm
No. 2 "397 Vista de las orillas del lago"	Pátzcuaro	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm
No. 1 "3042 Vista de una iglesia y plaza principal de Zamora"	Zamora	-----	1908	C.B. Waite	14 x 10 cm

Fotografía impresa en tarjeta postal

ANEXO 2
Registros fotográficos seleccionados

Fototeca	Fechas de asunto	No. de registros	Lugares de toma
Fototeca Nacional del INAH Fondo: C.B. Waite/Winfield Scott	1904	3	Zitácuaro
	1905	3	Zitácuaro, Pátzcuaro
	1906	2	Pátzcuaro
	1907	1	Cojumatlán
	1908	50	Pátzcuaro, Janitzio, Zitácuaro, Sahuayo, Tzintzuntzan, Erongarícuaro, Morelia
Fototeca Archivo General de la Nación Fondo: Instrucción Pública y Bellas Artes Serie: Propiedad Artística y Literaria	1908	12	Pátzcuaro, Janitzio, Morelia, Zitácuaro, Zamora
		71 TOTAL	

ANEXO 3

Cuadro de distribución temática

Tema	Número de imágenes totales	Imágenes repetidas	Observaciones
Vías Férreas	7	FN-INAH 120950,120951	Con personajes (3) Lugar: Zitácuaro
Actos cívicos	4	-----	Desfile en honor a Juárez Lugar: Zitácuaro
Poblados sin personajes	5	FN-INAH 120953- FAGN No. 1 533	Lugares: Erongaricuaro (1), Zitácuaro (2), Janitzio (1), Cojumatlán (1)
Panorámicas sin personajes	7	FN-INAH 122193- FAGN No.1 400	Paisaje natural sin personajes Lugares: Pátzcuaro (5) y Zitácuaro (2)
Vivienda rural	3	FN-INAH 120830,459252	Pátzcuaro (2), Zitácuaro (1)
Canoas	8	FN- INAH 120729, FAGN No. 100	Pátzcuaro
Arquitectura religiosa	3	-----	Iglesias Lugar: Pátzcuaro, Morelia y Zamora
Escenas en espacios públicos	13	FN-INAH 120934, 459521	Lugares: Pátzcuaro (7), Morelia (3), Sahuayo (2), Tzintzuntzan (1)
Oficios (actividades)	5	-----	Músicos, cargadores, recolector, pescadores, vendedoras. Lugares: Sin identificar (2), Zitácuaro, Pátzcuaro, Morelia
Animales de transporte y carga	5	-----	Burros, mulas, yunta de bueyes, caballos. Lugar: Zitácuaro (3), Pátzcuaro (2)
Retrato Interior	4	-----	Lugar: Zitácuaro
Niñas	7	FN-INAH 120340- 121759 FAGN 1067,1072	Niñas solas y en grupo Lugar: Zitácuaro

ANEXO 4

Compendio fotográfico organizado por ejes temáticos

Vías ferreas



1. W. Scott, *Campesinos junto a armón en una vía férrea.* FN-INAH inv.120947



2. W. Scott, *Campesinos junto a armón en una vía férrea.* FN-INAH inv. 120948



3. W. Scott, *Tramónvil, detalle.* FN-INAH inv. 459055



4. W. Scott, *Puente ferroviario que atraviesa un cañón.* FN-INAH inv. 120949



5. W. Scott, *Puente ferroviario entre cerros.* FN-INAH inv. 120950



6. W. Scott, *Puente ferroviario entre cerros.* FN-INAH inv. 120951



7. W. Scott, *Puente de ferrocarril en Zitácuaro*,
Michoacán, paisaje. FN-INAH inv. 122589

Actos Cívicos



8. W. Scott, *Ceremonia cívica en honor a Juárez*.
FN-INAH inv. 120944



9. W. Scott, *Desfile en honor a Juárez*.
FN-INAH inv. 120945



10. W. Scott, *Banda de música desfila durante la
ceremonia en honor a Juárez*.
FN-INAH inv. 120946



11. W. Scott, *Carro alegórico y gente en un desfile
por la ciudad*.
FN-INAH inv. 122594

Poblados sin personajes



12. W. Scott, *Palacio de Erongaricuaró, vista general*. FN-INAH inv. 120828



13. W. Scott, *Zitácuaro, panorámica*. FN-INAH inv. 120953



14. W. Scott, *533 Vistas de los alrededores de Zitácuaro*. F-AGN



15. W. Scott, *Casas en la Isla de Janitzio, vista parcial*. FN-INAH inv. 121767



16. W. Scott, *Embarcaciones en el Lago de Cojumatlán*. FN-INAH inv. 122310

Panorámicas sin personajes



17. W. Scott, *Lago Pátzcuaro, panorámica.*
FN-INAH inv. 120800



18. W. Scott, *Lago Pátzcuaro, panorámica.*
FN-INAH inv. 120933



19. W. Scott, *Lago Pátzcuaro, panorámica.*
FN-INAH inv. 120937



20. W. Scott, *Río en Zitácuaro, panorámica.*
FN-INAH inv. 120939



21. W. Scott, *Caída de agua entre cerros.*
FN-INAH inv. 120940



22. W. Scott, *Lago de Pátzcuaro, panorámica.*
FN-INAH inv. 122193



23. W. Scott, 400 *Panorámica del lago.*
F-AGN

Vivienda rural



24. W. Scott, *Mujeres purépechas en vivienda a orilla del lago.* FN-INAH inv. 120830



25. W. Scott, *Habitantes mujeres al lado del lago.* FN-INAH inv. 459252



26. W. Scott, *Poblado, panorámica.* FN-INAH inv. 120955

Canoas



27. W. Scott, *Lago de Pátzcuaro, panorámica.*
FN-INAH inv. 120832



28. W. Scott, *Lake Pátzcuaro.*
FN-INAH inv. 120833



29. W. Scott, *Purépechas y mestizo en embarcación a orilla del lago.* FN-INAH inv. 120831



30. W. Scott, *Lake Pátzcuaro.*
FN-INAH inv. 121746



31. W. Scott, *Embarcadero en el lago.*
FN-INAH inv. 120729



32. W. Scott, *860 Vistas mexicanas, embarcadero y canoas en lugar sin identificar.* F-AGN



33. W. Scott, *Familia en el poblado y a orillas del Lago de Pátzcuaro*. FN-INAH inv. 122591



34. W. Scott, 397 *Vista de las orillas del lago*. F-AGN

Arquitectura religiosa



35. W. Scott, *Iglesia de Pátzcuaro, vista de conjunto*. FN-INAH inv. 605989



36. W. Scott, 424 *Morelia La Catedral*. F-AGN



37. W. Scott, 3042 *Vista de una iglesia y plaza principal de Zamora*. F-AGN

Escenas en espacios públicos



38. W. Scott, *Vida cotidiana en una calle de Pátzcuaro*. FN-INAH inv. 120932



39. W. Scott, *Templo de San Juan de Dios, vista parcial*. FN-INAH inv. 121758



40. W. Scott, *Hombres en una calle de Pátzcuaro, retrato*. FN-INAH inv. 120935



41. W. Scott, *Gente en una plaza*. FN-INAH inv. 121756



42. W. Scott, *Calle con templo en Pátzcuaro, vista general*. FN-INAH inv. 120934



43. W. Scott, *Iglesia y calle*. FN-INAH inv. 459521



44. W. Scott, *Santuario de Guadalupe, fachada*. FN-INAH inv. 121757



45. W. Scott, *Vida cotidiana frente al acueducto de Morelia*. FN-INAH inv. 120834



46. W. Scott, 427 *Jardín y Acueducto*. F-AGN



47. W. Scott, 430 *Palacio de gobierno de Morelia*. F-AGN



48. W. Scott, *Sabuayo*. FN-INAH inv. 458193



49. W. Scott, *Vida cotidiana en una calle de Sabuayo*. FN-INAH inv. 120931



50. W. Scott, *Hombres junto a campanario en Tzintzuntzan*. FN-INAH inv. 122592

Oficios (actividades)



51. W. Scott, *Músicos populares tocan en una estación de tren.* FN-INAH inv. 120339



52. W. Scott, *Indígenas purépechas con carga de paja.* FN-INAH inv. 120725



53. W. Scott, *Bag Picker, retrato.* FN-INAH inv. 465096



54. W. Scott, *Pescadores en embarcación a orilla del lago de Pátzcuaro.* FN-INAH inv. 120821



55. W. Scott, *Vendedora de macetas en una calle, retrato.* FN-INAH inv. 120921

Animales de trasoprte y carga



56. W. Scott, *Marketing ollas, vendedores de ollas llevándolas al mercado.* FN-INAH inv. 605562



57. W. Scott, 857 *Carretas transportando paja por la calle de un pueblo.* F-AGN



58. W. Scott, *Hombres a caballo en la ribera del lago.* FN-INAH inv. 120829



59. W. Scott, *Campesinos en un camino de terracería.* FN-INAH inv. 120954



60. W. Scott, *A back seat niño montado en burro.* FN-INAH inv. 606190

Retrato interior



61. W. Scott, *Mujeres en el rincón de una casa, retrato.* FN-INAH inv. 120318



62. W. Scott, *Pareja de campesinos en una habitación, retrato.* FN-INAH inv. 120319



63. W. Scott, *Mujer carga a una niña, retrato.* FN-INAH inv. 120413



64. W. Scott, *Mujer campesina con rebozo, retrato.* FN-INAH inv. 121760

Niñas



65. W. Scott, *Muchacha teje a gancho.*
FN-INAH inv. 120300



66. W. Scott, *Niña indígena con arpa, retrato.*
FN-INAH inv. 120340



67. W. Scott, 1072 *Tipos Mexicanos, chiquilla con su instrumento musical recargada en una pared.*
F-AGN



68. W. Scott, 1073 *Tipos Mexicanos, niña tocando arpa.* F-AGN



69. W. Scott, *Niña junto a muro de piedra, retrato.*
FN-INAH inv. 120942



70. W. Scott, *Mujeres junto a muro de piedra.*
FN-INAH inv. 121759



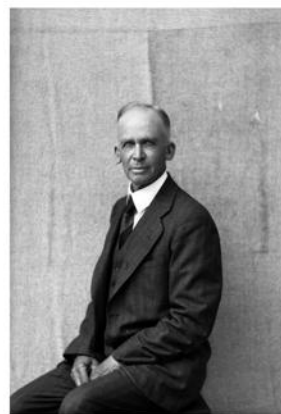
71. W. Scott, 1067 *Tipos Mexicanos, jovencitas sentadas junto a una barda de corredor.* F-AGN

ANEXO 5

Fotografías de Winfield Scott



72. *Winfield Scott, retrato.* FN-INAH inv. 852270



73. *Winfield Scott, retrato.* FN-INAH inv. 852738



74. *Winfield Scott sentado en columpio, retrato.* FN-INAH inv. 852369



75. *Winfield Scott y esposa, retrato.* FN-INAH inv. 852502



76. *Scott y acompañantes, retrato de grupo.* FN-INAH inv. 852508