



**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

**LAS MUJERES EN LA FOTOGRAFÍA DE
WINFIELD SCOTT (1895-1910):
GÉNERO Y RAZA EN LAS PRÁCTICAS Y
REPRESENTACIONES VISUALES**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA**

P R E S E N T A

GRECIA JURADO AZUARA

Director

Dr. Fernando Aguayo Hernández





AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todo el personal del Instituto Mora, por la amabilidad de su trato y la eficiencia y dedicación con la que realizan su trabajo.

A mi familia, por todo su apoyo. A mi mamá, por no perder la confianza en mí a pesar de las derrotas. A mi papá, por su cariño y constante preocupación. A Melina y Atenea, por su compañía, sus consejos y su complicidad de hermanas.

A David, por no soltar mi mano, por estar presente en la distancia, por todos los abrazos de despedida y los besos de bienvenida.

A todos mis compañeros en el Instituto Mora, por las experiencias y los ratos amables. A Carlota, Daniel, Ozmar, Sandra, Marisol, Jessica y Josué, por ser mi familia en esta ciudad. Indudablemente a Martín, por las risas, las fiestas y porque sin él no hubiera sobrevivido estos dos años. A mis compañeros Olivia, Víctor y Nancy, porque han estado conmigo, sobre todo en momentos difíciles.

A mi director, Fernando Aguayo Hernández, por todo lo aprendido y substancialmente por su paciencia y entrega.

A mis lectoras, Alicia Salmerón y Samanta Zaragoza, por dedicarme su tiempo y apoyarme con sus sabios y necesarios comentarios.

A las personas que, de una u otra manera, han guiado y acompañado mi camino, especialmente a Hilda Flores, Bernardo García, Luis Magaña y Jesús López Argüelles.

Al personal de la Fototeca Nacional, de la fototeca del Archivo General de la Nación y de la fototeca Constantino Reyes-Valerio, por recibirme y por compartir sus conocimientos.

Esta tesis fue realizada gracias al apoyo económico otorgado por CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología)



INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. GÉNERO Y REPRESENTACIONES VISUALES. NOCIONES EN TORNO A LA HISTORIA	17
I.I GÉNERO, MUJERES Y SEXUALIDAD. DISCUSIÓN HISTORIOGRÁFICA EN TORNO A LOS CONCEPTOS	17
I.I.I “Todas las mujeres no tenemos el mismo género.” raza y clase como categorías dentro de la noción de género.....	25
I.I.II La construcción simbólica de lo femenino en el universal masculino. Códigos culturales en torno al cuerpo y la sexualidad	28
I.II REPRESENTACIÓN SOCIAL. GÉNERO Y RAZA EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES DE LA DIFERENCIA	34
I.II.I Estructuras binarias. La representación del género en la fotografía	40
CAPÍTULO II. ACERCAMIENTO AL ESTUDIO HISTÓRICO DE LAS FOTOGRAFÍAS	51
II.I FIJAR LA LUZ: LA CREACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS Y EL DESARROLLO DE NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN	51
II.II HUELLAS DE LUZ. ONTOLOGÍA DEL OBJETO Y LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	57
II.III ANÁLISIS MATERIAL DE LOS OBJETOS FOTOGRÁFICOS	64
II.IV LAS FOTOGRAFÍAS DE WINFIELD SCOTT. IDENTIFICACIÓN DE SU AUTORÍA Y CONFORMACIÓN MATERIAL DEL GRUPO DOCUMENTAL	66
II.V. QUÉ DICEN LAS IMÁGENES. EL SIGNIFICADO EN LA FOTOGRAFÍA.....	74
II.VI APROXIMACIONES A LA INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA	77
II.VI.I Panofsky. La teoría iconológica	78
II.VI.II La cuestión de los géneros fotográficos	80
II.VI.III Denotación y connotación	83
II.VI.IV EL ACTO FOTOGRÁFICO. LA PROPUESTA DE DUBOIS	84
II.VI.V Perspectiva de Género en el estudio histórico de la fotografía.....	88
CAPÍTULO III. MUJERES FRENTE A LA CÁMARA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	93
III.I LA FOTOGRAFÍA DE MUJERES EN WINFIELD SCOTT. DESCRIPCIÓN Y ALCANCES	93
III.II FORMACIÓN DE CUERPOS DOCUMENTALES EN TORNO A SUS CARACTERÍSTICAS	97
III.II.I Los objetos, su uso y significado en las fotografías de Scott.....	101
III.II.II Representación de actividades y posturas corporales en torno a ellas.....	107
III.II.III Acercamientos y secuencias	121
III.II.IV Las vistas panorámicas. Lugares de legitimación fotográfica	131
III.II.V Lo que Scott dice sobre sus fotografías. Reflexión en torno a los títulos y encabezados	137
III.II.VI Cuerpo y sexualidad, sus prácticas y representaciones en las fotografías de Scott.....	141
CONCLUSIONES	149
Fuentes consultadas.....	159
Archivos.....	159
Bibliografía	159
ANEXO FOTOGRÁFICO	167



INTRODUCCIÓN

Winfield Scott nació Michigan, Estados Unidos en el año de 1863. La primera parte de su vida la dedicó a trabajos muy variados, ninguno de ellos relacionado con la fotografía. Fue hasta 1889, cuando tenía 26 años, que comenzó su carrera fotográfica al establecer un estudio en Oakland, California, en compañía de Samuel L. Taylor, después de trabajar a su lado en el Hotel Melville. Aunque su negocio funcionó por poco tiempo, su relación con la fotografía continuó, y alrededor del año 1893 formó una asociación con un hombre de apellido Hennessey para realizar el padrón fotográfico de la población china en California. Poco tiempo después, su socio lo acusó de traficar pornografía de niñas y mujeres chinas. Aunque Scott pasó algunos días en la cárcel, fue liberado por falta de pruebas.¹

Dos años después, probablemente debido a su enfrentamiento con la ley estadounidense, Scott llegó a México, al parecer al lado de su madre, quien se había casado con Luis Casa Bell. Madre e hijo se instalaron en Silao, Guanajuato. En México, el fotógrafo se desempeñó en distintos ámbitos del incipiente mercado fotográfico decimonónico, al mismo tiempo que trabajó en actividades comerciales diversas, como auditor, y después fotógrafo para la compañía de Ferrocarriles Mexicanos y como gerente de un hotel en Chapala. Fue contratado por distintas compañías mineras, como Cardones, ilustrando el trabajo de las expediciones realizadas por los inversionistas norteamericanos.

En el año 1901, de acuerdo con los reportes periodísticos expuestos por diversos autores, Scott, junto con C.B. Waite, quien aparentemente fue su socio, fueron reclusos en la cárcel de Belén por algunos días después de haber sido acusados de intentar traficar pornografía a través del correo postal; no obstante,

¹ Malagón, *Retrato*, 2012, p. 94.

debido a la falta de pruebas, fueron pronto exonerados y ambos continuaron con su trabajo fotográfico.²

Por último, ya con una carrera consolidada, Scott se mudó a Chapala y contrajo matrimonio con Ramona, indígena mexicana con quien tuvo a su hija Margarita. El año de 1910 fue su último año de residencia en México pues, después de un asalto al hotel Ribera, del que era administrador, decidió regresar a su país natal, y sólo volvió a México esporádicamente a visitar a su esposa.³

El contexto en el que se introdujo Scott, al llegar al país, es el de la sociedad porfiriana de finales de siglo XIX. México se encontraba en pleno desarrollo industrial y las migraciones del campo a la ciudad se convertían en un fenómeno masivo. En el año de 1873, el gobierno de Porfirio Díaz había inaugurado el Ferrocarril Mexicano, que unía las ciudades de México y Veracruz. Para 1884, con la puesta en marcha de la vía México- León, se conectaban ambas ciudades; al mismo tiempo que se conectaba al centro con la frontera norte a través de la vía Coahuila- Ciudad Juárez, inaugurada el mismo año.⁴ De acuerdo con Moisés Hernández Navarro, en el texto *Historia Moderna de México*, coordinado por Daniel Cosío Villegas, el rápido crecimiento de las vías férreas conectó a los lugares más alejados del país, también atrajo la instalación de distintas industrias, especialmente textiles y fundidoras. Según lo señala Aurora Gómez Galvarriato, durante este periodo, las empresas en México se volvieron rentables, alcanzaron altas tasas de ganancias e incluso resultaron competitivas a nivel internacional.⁵

Las rápidas migraciones al interior del país se aceleraron, provocadas en mayor medida por la atracción de mano de obra a las zonas más industrializadas, no obstante, ello no derivó en una igualmente veloz conformación de ciudades o de zonas urbanas. Aunque se carece de datos para los años previos, en el año de 1910, el 71% de la población del país era todavía de carácter rural.⁶ De acuerdo

² Véase al respecto: Malagón, *Retrato*, 2012, Montellano, C.B., *Waite*, 199;; Casas Benigno, "Charles B. Waite", 2010.

³ *Ibíd.*

⁴ Arias y Durand, "Dos", 1996, p. 141.

⁵ Gómez Galvarriato, "Industrialización", pp. 779-780.

⁶ González Navarro, *Historia*, 1985, p. 39.

con Patricia Arias y Jorge Durand, debido a la naturaleza de los empresarios y a los requerimientos técnicos de los establecimientos, el modelo de industrialización que prevaleció en las zonas rurales fue la gran industria, en ocasiones ligada al sistema de hacienda y al control duro e indiscutible de los trabajadores. Además de las fábricas textiles, se instalaron molinos de trigo, ingenios y trapiches.⁷ Junto con estas grandes industrias, el paso del ferrocarril dio lugar a la instalación de otro tipo de industrias rurales, las manufacturas de pequeña escala en las que acontecieron, por su parte otras dinámicas de trabajo.⁸

Para 1895, año en el que Scott llegó a México, el país era mayoritariamente joven. El 52% de la población era menor de 20 años; por su parte, el 31% de la población total del país no tenía todavía los 10 años.⁹ Durante el porfiriato, afirma Alberto del Castillo, la niñez sufrió cambios, tanto en la manera de concebirse como en la forma de tratarse a nivel institucional. Como consecuencia de la transmisión de las ideas renacentistas entorno a la infancia, y de la difusión de libros impresos para la educación primaria, el infante fue poco a poco siendo separado del adulto, consiguiendo así una identidad de la que históricamente había carecido.¹⁰ Durante los siglos XIX y XX, se consolidó en occidente una visión romántica de la “inocencia infantil”, que dio lugar a imágenes y fotografías en las que los niños cobraban importancia como representantes por excelencia de la inocencia y pureza “naturales”, ello se vinculó con el culto positivista al progreso y la higiene.¹¹

En México, si bien la élite abrevó y reprodujo estas ideas, sus representaciones contrastaron con la pobreza y las condiciones de precariedad de los niños indígenas y obreros. Los niños pobres, según el mismo Alberto del Castillo, “se veían como una lacra de la sociedad que no se podía ocultar, pero que se mostraba con cierta vergüenza”.¹²

⁷ Arias y Durand, “Dos”, 1996, p. 142

⁸ *Ibíd.*, p.144

⁹ González Navarro, *Historia*, 1985, p. 31

¹⁰ Castillo, Alberto del, “Imágenes”, 2012, p. 83

¹¹ *Ibíd.*, p. 88

¹² *Ibíd.*, p. 91

La población indígena, motivo de vergüenza del gobierno porfirista, conformaba, para 1886, la mayor parte de la población en México. En estados como Veracruz, solamente el 5% de los habitantes eran considerados de raza blanca; el 40% era población indígena y el resto, mestiza. En Oaxaca, el 2% de la población podía considerarse blanca, mientras que la población indígena representaba el 78% del total. En general, afirma González Navarro, “en el Norte y en la costa del Pacífico predominaban los mestizos, y en el Centro estaban casi equilibrados con los indígenas, pero en el Golfo, predominaban las razas aborígenes, así como en los estados de Guerrero, Oaxaca y Chiapas”.¹³

Como probablemente sigue siendo en la actualidad, las estratificaciones sociales eran muy marcadas y estaban cercanamente relacionadas con la raza. Si bien cada uno utilizó distintos criterios, varios pensadores de la época porfiriana se dieron a la tarea de crear clasificaciones para la sociedad mexicana. En general, su estratificación era jerárquica y partía de las “clases altas”, conformadas por el clero, los extranjeros, la aristocracia y la reciente burguesía; se caracterizaban por utilizar levita y *frac*. Las “clases medias”, conformadas mayormente por mestizos, se caracterizaban por el uso de chaqueta y pantalón. Las “clases bajas”, normalmente divididas por lo menos en dos grupos, eran, por un lado, los indígenas peones u obreros, que usaban calzón, camisa y sábana de manta, los hombres; y “tepistle azul” y “huipil amarillento”, las mujeres. El segundo grupo, por otro lado, se conformaba por indígenas mendigos, basureros, papeleros y demás actores marginados; considerados la clase más baja de toda la sociedad mexicana.¹⁴

En esta tajante división social, las mayorías indígenas, además de ocuparse en labores campesinas, comenzaban a incorporarse como obreros en las nuevas industrias y aunque eran indispensables, tanto para las fábricas como para los hogares en las ciudades, eran considerados, por las clases más altas, como un obstáculo para la civilización del país. El principal factor de desprecio para esta

¹³ González Navarro, *Historia*, 1985, p. 33

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 383-384

población era que se dudaba de su capacidad de trabajo, y se le consideraba poco digna de adaptarse al industrialismo moderno.¹⁵

Las ambiciones modernizadoras e higienizadoras que caracterizaron a los últimos años del porfiriato llevaron a una constante confrontación con las clases más marginadas, especialmente con los indígenas, pues el régimen reprobaba sus hábitos y su vestimenta.¹⁶ Estas tensiones se reflejaron en la omisión de las representaciones visuales o gráficas de la vida indígena en los medios más comunes del periodo, como la prensa y la historieta. Las escasas ocasiones en las que se publicaban fotografías de este sector, se los representaba carentes de identidad propia y sin personalidad, no como sujetos sino como problemas sociales que era necesario resolver.¹⁷ En las historietas de *El Buen Tono*, relata Thelma Camacho Morfín, si bien se incluyen dos personajes de origen indígena rural que han ascendido socialmente y viven en la ciudad, no hay tampoco una representación del indígena dentro de su vida cotidiana.

Los más pobres aparecen únicamente como parte del paisaje, así vemos en segundo plano mujeres descalzas cubiertas con un rebozo donde llevan un niño, vendedoras de plaza que expenden mercancías en el suelo, indígenas cargando bultos en su mecapanal, hombres vendiendo charamuscas en las esquinas. Ninguno es protagonista de una historieta.¹⁸

En contraste, el extranjero, ya fuera norteamericano o europeo, era considerado automáticamente como perteneciente a una categoría alta dentro de las clases sociales mexicanas. No sólo fueron bien recibidos por el régimen porfirista, sino que se su migración fue fomentada, en parte buscando que los capitales extranjeros impulsaran la economía del país, pero también esperando que aquellas razas equilibraran el “lastre” de la indígena. En palabras de González Navarro, “Se tenía a los indios como sucios, demacrados, de baja estatura y ‘muy

¹⁵ *Ibid.*, p. 150

¹⁶ Castillo, Alberto del, “Imágenes”, 2012, p. 92

¹⁷ *Ibid.*, p. 91

¹⁸ Camacho Morfín, “Historieta”, 2012, p. 54

feos'. De ahí que una de las razones aducidas en favor de la inmigración extranjera fuera la necesidad de embellecer al pueblo mexicano.”¹⁹

La xenofilia fue uno de los rasgos distintivos de las élites porfirianas, se vivía un ambiente de exagerado respeto hacia el extranjero, principalmente al de Europa Occidental pero también hacia los norteamericanos, quienes comenzaban a expandir sus vínculos comerciales en el país. Esta declarada necesidad de inmigración se apoyaba principalmente en cuatro supuestos: “la gran riqueza nacional, la escasa población, la incapacidad para aprovechar los ricos dones naturales y la mayor valía del trabajador extranjero”.²⁰ En términos concretos, algunos extranjeros destacaron como elemento favorecedor en la formación de la burguesía mexicana y para la desamortización de los bienes eclesiásticos.²¹ De acuerdo con Gómez Galvarriato, entre los grandes empresarios, la mayoría de ellos extranjeros, se formó un reducido grupo, estrechamente vinculado entre sí y fuertemente ligado con altos funcionarios del gobierno de Porfirio Díaz. La mayor parte su capital provenía de negocios comerciales o financieros previamente realizados en México y, por supuesto, de sus países de origen.²²

La posición de las mujeres indígenas en esta configuración social era, como se describe, marginal al exterior, y subordinada el interior de sus núcleos familiares. Felipe Ávila Espinoza señala que, en el campo, antes y durante la Revolución mexicana, los roles al interior de la familia fueron los mismos, los hombres eran dominantes y las mujeres aceptaron su subordinación, ateniéndose a las tareas domésticas en las que empleaban la mayor parte de su tiempo: “moliendo maíz, haciendo tortillas, cocinando, llevando alimento y cuidando a los hijos [...]”²³

Las mujeres indígenas no figuraron en las representaciones gráficas como sujetos, las mujeres blancas y mestizas tampoco se encontraron cabalmente

¹⁹ González Navarro, *Historia*, 1985, p. 153

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*, p. 388

²² Gómez Galvarriato, “Industrialización”, 2003, p. 781

²³ Ávila Espinoza, “Vida”, 2012, p. 75

representadas, sino como objetos en función de deseos y necesidades masculinas. En este sentido, Camacho Morfín señala que la sociedad porfiriana, a finales del siglo XIX, vivía confrontada con las nuevas ideas sobre el papel de las mujeres en la sociedad, que le venían del extranjero. A la tradicional concepción de las mujeres (burguesas y de clase alta) confinadas al espacio doméstico, se oponía ahora la posibilidad de que ellas ingresaran también al mercado laboral, aunque, por supuesto, en campos acordes al rol femenino, como la educación, la costura o la moda.²⁴ Con todo, el ideal de mujer siguió siendo hogareña, abnegada, dependiente, “toda ella sumisión y prudencia.”²⁵ Así también, “las jóvenes constituían el ideal de belleza de la época: mujeres bellas que aspiraban a un matrimonio con un hombre mayor en edad, estatura y estudios; ellas debían ser de constitución física delicada y dependientes de la economía del varón.”²⁶

En esta sociedad, decididamente jerárquica tanto en sus relaciones sociales como en sus representaciones, se inserta Winfield Scott, entre otras cosas, como fotógrafo. En su calidad de extranjero norteamericano, se puede asumir que su posición en la estratificación social mexicana estuvo ubicada en los extremos superiores, más favorecidos. El principal objetivo de su lente, las mujeres indígenas mexicanas, se encontraban en una posición mucho menos favorecida; marginadas económica y socialmente, rechazadas por el régimen porfirista junto con sus pares masculinos, confinadas al orden doméstico en sus espacios familiares e incluso negadas por las representaciones gráficas y sus medios de circulación.

Su obra fotográfica, si bien se encuentra dispersa y en gran parte atribuida a otros fotógrafos, resulta considerablemente extensa. Scott fotografió escenas y personajes de la vida política, eventos populares, fiestas tradicionales, paisajes, edificios, ferrocarriles e incluso animales. Entre otras cosas, elaboró “La colección más completa de vistas sobre la vida de México”, que promocionó en la revista

²⁴ Camacho Morfín, “Historieta”, 2012, p. 55

²⁵ *Ibíd.*, p. 54

²⁶ *Ibíd.*, p. 35

Modern Mexico. Además, sus imágenes se reprodujeron en la prensa, en periódicos como *El Diario Ilustrado*, entre otros.²⁷

Hasta hace pocos años, el nombre se Winfield Scott, como fotógrafo en México era completamente desconocido y su obra se atribuía a otros autores, particularmente a Charles B. Waite. De este modo, en los textos de Francisco Montellano, escritos durante los años noventa, en los que se reseña la vida y obra de Waite, aparece un gran número de fotografías que actualmente se sabe, son de la autoría de Winfield Scott, no obstante, su nombre no figura en los libros y por lo mismo, se habla de Waite como un fotógrafo extremadamente prolífico.²⁸ El libro de Olivier Debroise *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, por otra parte, se encuentra en una situación muy semejante. Escrito y publicado en 1994, el texto pretende hacer una semblanza de todos (o casi todos) los fotógrafos que, hasta mediados del siglo XX, tuvieron algún peso en la conformación de la fotografía mexicana. Del mismo modo que el caso anterior, al llegar al apartado dedicado a C.B. Waite, se entremezclan sus fotografías con las capturadas por Scott, no obstante, en la narración sólo aparece el nombre del primero.²⁹

Sin embargo, en años recientes, estudios materiales y archivísticos más especializados han demostrado la autoría de Winfield Scott en muchas de las fotografías atribuidas a Waite; lamentablemente, sus obras continúan confundidas, o por lo menos agrupadas dentro de los mismos fondos documentales bajo el nombre de este último. A raíz del discernimiento de su obra, algunos investigadores se han dado a la tarea de conocer más de su vida y de su trabajo durante el tiempo que estuvo en México. Un texto que resalta por su exhaustivo esfuerzo de documentación es el libro de Eugenia Malagón *Winfield Scott: retrato de un fotógrafo*. Hasta el momento, se trata del único texto biográfico en torno a este fotógrafo, además, bastante completo. Junto con éste, existen artículos y capítulos de libros en los que se menciona o reseña su obra. Se puede intuir que

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ Montellano, C.B., *Waite*, 199; Montellano, *Charles B. Waite*, 1994

²⁹ Debroise, *Fuga*, 1994

Winfield Scott, como fotógrafo, irá ganándose un lugar dentro del relato histórico de la fotografía en México y poco a poco, su obra será más conocida.

Existe un aspecto de su trabajo, sin embargo, en el que se mantiene cierto desacuerdo en cuanto a la interpretación de su significado y es precisamente el aspecto que concierne a los documentos de esta tesis, es decir, las cuantiosas fotografías que registraron mujeres, niñas y adolescentes en contextos rurales. Si bien se trata de una referencia obligada casi para cualquiera que aborde su obra, las explicaciones en torno a su sentido y la razón de su captura, varían enormemente. Para Eugenia Malagón, por ejemplo, aunque es evidente la carga de exotismo en las imágenes, especialmente por tratarse de mujeres mexicanas, algunas con rasgos indígenas, y tituladas con mote como “Indita”, “Mexican water carrier”, “Mexican Rebeca”, etcétera, este exotismo no aparece, en Scott, “como el estado caleidoscópico del turista y del espectador mediocre, sino la reacción viva y curiosa ante el choque de una individualidad fuerte contra una objetividad cuya distancia percibe y saborea.”³⁰

En este sentido, la tesis de licenciatura en Fotografía de Rodrigo Díaz Guzmán, titulada, “El canon premuroso: fotografía erótica con mujeres indígenas”, hace una referencia, aunque corta, a la obra de Scott, afirmando que se trató de uno de tantos fotógrafos viajeros, “condicionados por un espíritu romántico, por una profunda cercanía con lo exótico, heredera de la concepción de ‘el buen salvaje’ y que le permitirá acercarse a la realidad social del país, viendo en el indígena a un sujeto primigenio y por tanto puro.”³¹ En la tesis que aquí se presenta, por su parte, con base en lo relatado por Eugenia Malagón, se sostiene que Winfield Scott no fue un viajero en México, sino un emigrado estadounidense que desempeñó distintas actividades comerciales en el país con la intención de sostenerse económicamente. En este sentido, no recorrió el país con la idea de retratar aquello que llamaba su atención, sino que aprovechó sus viajes comerciales y con motivos laborales, que incluyeron algunos registros fotográficos, para tomar fotografías por su cuenta, que comercializó en otros circuitos.

³⁰ Malagón, 2012, p. 37.

³¹ Díaz Guzmán, “Canon”, 2014, p. 34.

De acuerdo con Benigno Casas, en un texto escrito para la revista digital del INAH, *Dimensión Antropológica*, la fotografía de Scott, junto con la de Waite, comenzó siendo un registro de la población mexicana que tenía la intención de informar a los inversionistas estadounidenses sobre las condiciones del país. No obstante, debido a una curiosidad por lo “diferente y lo exótico”, terminó conjugando lo documental con lo pintoresco, prestando más atención, a diferencia de sus contemporáneos, a los sujetos que al contexto. Según este autor, ambos fotógrafos sucumbieron ante la tentación de retratar mujeres y niñas durante sus viajes, ello con la intención, al igual que las fotografías del inglés Lewis Carrol, de “combinar los ideales de libertad y belleza con la inocencia edénica, donde el cuerpo y el contacto humano podrían ser disfrutados sin sentimiento de culpa [...]”³²

Los fotógrafos, para Casas, buscaban resaltar la belleza natural y corporal de mujeres, niñas y adolescentes para imprimir una particularidad estética a sus imágenes. Estos fotógrafos, “ocasionalmente hacen abstracción del paisaje circundante, utilizando acercamientos como los de medio cuerpo, mientras en otras ocasiones optaban por realizar los retratos en el contexto específico en que se encontraban las jóvenes, ya sea jugando, o corriendo, bañándose en el río, acarreando agua, cuidando borregos o en pose inducida frente a su entorno”.³³ Sobra decir que la imprecisión en esta descripción se hace evidente desde la imposibilidad, en tanto la tecnología fotográfica lo impedía, de capturar a personas “corriendo”.

En este mismo afán explicativo, el autor menciona que ambos fotógrafos fueron víctimas del “juicio moral, la censura y la sanción oficialistas”,³⁴ al ser encarcelados, en 1901, debido a que sus fotografías “retrataban de alguna forma la miseria y la desnudez de los sectores rurales marginados, lo que llegó a herir la susceptibilidad falsamente nacionalista y progresista de la autoridad porfiriana, al

³² Casas Benigno, “Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica”, en *Dimensión Antropológica* [en línea], vol. 48, enero-abril, 2010, pp. 221-244. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=4570> [consulta 07 de agosto de 2016]

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

considerarlas como ‘pornográficas e indecentes’”.³⁵ Finalmente culmina argumentando que ambos fotógrafos, Scott y Waite,

profundizaron en el conocimiento del *otro*, yendo más allá del trabajo de la fotografía documentalista y generando con ello una especie de empatía con los personajes de los retratos, con quienes entablaron una relación que trascendió la docilidad que representaba modelar a cambio de una retribución económica.³⁶

En este mismo sentido, aunque atribuyendo la obra y sus consecuencias solamente a Waite, Montellano aborda el mismo incidente, haciendo referencia explícita a las dos notas del periódico en las que fue registrado y donde se relata cómo Waite, quien ya era un fotógrafo reconocido en el país, al intentar enviar fotografías consideradas por las autoridades como inmorales, a través del servicio postal, fue aprehendido y retenido en la cárcel de Belén durante tres días.

Así, una larga nota en un diario mexicano, refiere, entre otras cosas, que el fotógrafo Waite “[...] se había procurado encontrar tipos de mujeres desgredadas, sucias, desgarradas en sus ropas y hombres degenerados por todos los vicios”,³⁷ Waite, después de haber tenido ya problemas en la oficina postal,

[...] se presentó de nuevo en las oficinas postales; llevaba otra colección de fotografías, que pretendía enviar por paquete certificado.

Esta vez se trataba de tipo de niños que Wheite (sic.) titulaba niños indígenas de México.

Las fotografías se referían a dos muchachos sucios, y en un grado de miseria absoluta, corroídos por las enfermedades, y a los que hacían pandant las fotografías de dos niñas de diez a doce años.”³⁸

La nota continúa señalando que: “Inmediatamente dictó el juez Beltrán orden de aprehensión contra el fotógrafo, que no muy ajeno de lo que le esperaba,

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ Montellano, C.B. *Waite*, 1994.

³⁸ *Ibíd.*

procuraba ya ponerse a salvo, cuando fue aprehendido por los agentes de la policía reservada.”³⁹

A diferencia de Benigno Casas, Montellano no ofrece una explicación sobre estas imágenes, textualmente, afirma que “el inquieto fotógrafo decidió incursionar en campos que le abrían una nueva veta para comercializar sus fotografías, aunque también lo llevarían a enfrentar un problema con las autoridades mexicanas.”⁴⁰ Unas páginas más tarde, a en defensa del fotógrafo, expone algunas fotografías entrecomillando los apelativos que refieren en la nota, y posteriormente refiere que algunas de ellas fueron mostradas en Búfalo, en una exposición industrial.

En un sentido similar al de sus colegas, Eugenia Malagón considera que, si bien las fotos de Scott tienen una carga erótica, ésta obedece a una corriente estética, popular a finales del siglo XIX, que se caracterizó por su “inmediatez erótica”. De acuerdo con ella, esta tendencia estuvo influenciada por la tradición romántica que ofrecía una interpretación peculiar de la mujer, “unas veces idílica y virginal, y otras maligna y seductora.”⁴¹ Este nuevo gusto, afirma, llevó a la búsqueda de “sensualidades y erotismos raros”, de lo que son constancia las fotografías de jóvenes y adolescentes capturadas por Scott y resguardadas en distintos archivos nacionales.⁴²

Desde una postura más crítica, Alberto del Castillo, en el libro *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*, considera que, si bien no era la intención de Waite –a quien identifica como autor de las fotografías de niñas y adolescentes- generar polémica o crítica por sus imágenes, la desnudez que presentaba pudo haber sido “resignificada como elemento erótico y seductor por algunos lectores de las guías de viajeros y consumidores de tarjetas postales en el que aparecían este tipo de fotografías.”⁴³

³⁹ Ibídem.

⁴⁰ Ibíd., p.

⁴¹ Malagón, *Winfield*, p.108

⁴² Ibídem.

⁴³ Castillo, *Conceptos*, 2006, p. 212.

Tal hipótesis se sustenta en una carta dirigida al presidente Porfirio Díaz por un ciudadano estadounidense, en la que le manifiesta su deseo de localizar a una de las mujeres fotografiadas por Waite:

Estimado Señor: Tengo una pregunta muy seria y un favor que pedirle. Me gustaría mucho saber de dónde es esta joven dama; si no es posible hallarla, buscar alguna parecida. Yo la amo encarecidamente y deseo comunicarme con ella; mi esperanza y deseo es que sea de familia pobre. Muchas gracias, mis mejores deseos y sincero agradecimiento.⁴⁴

Asimismo, en su texto “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen”, dentro del libro *Imaginario y fotografía en México. 1839-1970*, Del Castillo hace referencia a las fotografías de Scott afirmando que su propuesta visual tuvo gran éxito en México a través de la venta comercial de tarjetas postales y “divulgó una mirada ambigua en torno a las representaciones infantiles –casi siempre niñas en tránsito a la adolescencia- que combinó una visión pintoresca y costumbrista de la pobreza con otro tipo de perspectivas más cercanas a lo erótico.”⁴⁵

Lo que esta tesis se propuso hacer es precisamente romper con estas posturas que naturalizan las representaciones de la sexualidad femenina desde la otredad como dóciles y prestas a la satisfacción del deseo sexual masculino, y que justifican, además, una relación desigual entre fotógrafo y fotografiadas, no sólo a partir de su género, sino de su edad, su situación social y la carga de significados que pesa sobre ellas en torno a su raza. Por el contrario, esta tesis pretende aportar una nueva interpretación de las fotografías desde una perspectiva crítica, que parta del análisis de género para comprender estas imágenes, su creación, reproducción y significados, como insertos en relaciones complejas de poder, en las que el propio género, raza y contexto social de las mujeres fotografiadas las coloca en una posición particular dentro de esta estructura, no sólo en la producción concreta de las fotografías, y en la relación con el fotógrafo, sino en la

⁴⁴ Carta dirigida al Presidente Díaz por un ciudadano estadounidense, citada en Montellano, *C.B. Waite*, 1994, p. 123.

⁴⁵ Castillo, “Historia”, 2005, p.105.

propia construcción de sus significados, que se relacionan con la explotación de representaciones de exotismo y erotismo en un contexto histórico determinado.⁴⁶

La hipótesis, en términos concretos, es que las fotografías que Winfield Scott tomó a mujeres pueden ser vistas en su conjunto como una fuente de investigación acerca de las representaciones del género y la sexualidad, desde la visión extranjera, en México, a finales del siglo XIX. Asimismo, que estas fotografías, y sus posibles circuitos de consumo, son testimonio de relaciones sociales concretas que evidencian el ejercicio del poder y de jerarquizaciones en torno al género y a la raza. El objetivo general es construir los registros fotográficos de Winfield Scott como fuente de investigación acerca del género y la sexualidad, así como de sus medios de expresión y circulación en la última década del siglo XIX y principios del XX. Por último, como objetivos específicos se han planteado: a) conocer y clasificar los registros fotográficos de mujeres de Winfield Scott de acuerdo con sus estructuras formales y características de contenido; b) relacionar las características en las fotografías hechas a mujeres con las representaciones sobre la sexualidad dentro del marco referencial de la representación del género en el periodo; y c) entender las fotografías estudiadas a partir de su posible circulación dentro de un mercado de imágenes de contenido sexual en el periodo.

Estos objetivos se plantearon a partir de la observación tanto de los objetos fotográficos, como de sus imágenes y se fueron precisando conforme se avanzó y profundizó en la investigación documental. En principio, se planteó solamente abordar la construcción de los registros fotográficos de Winfield Scott como fuentes de investigación acerca de las representaciones en torno al género y la sexualidad durante los primeros años del siglo XX, no obstante, después de un mayor acercamiento a los documentos, se determinó hacer uso del análisis de estos registros entendidos como el producto de un conjunto de prácticas y

⁴⁶ Por otro lado, en términos concretos, el trabajo aquí realizado tiene la intención de distinguir la producción fotográfica de Scott de la de C.B. Waite, tanto por sus características materiales, como por las propias imágenes en las fotografías. No obstante, reconoce su colaboración y la probable implicación de ambos en la comercialización de la obra de Scott.

representaciones relacionadas con el género y la sexualidad, insertas en una configuración de relaciones de poder que parte de contextos históricos particulares pero permea en la conformación de relaciones sociales específicas que permiten tanto la producción de estas fotografías como la conformación y transmisión de sus significados. Finalmente, se ha planteado, después del cuidadoso análisis y observación de los documentos presentados, que tales significados estuvieron encaminados principalmente a la satisfacción del deseo sexual masculino.

En términos teórico metodológicos, el trabajo está fundamentado en la teoría de género y las representaciones sobre el mismo por un lado, y en la noción ontológica de la fotografía como índice; en la que ésta no sólo se conforma por su imagen sino por el acto fotográfico del que deriva, los objetos materiales producidos y las relaciones sociales concretas en torno a ellos. Ambas posturas serán ampliamente expuestas a lo largo de los dos primeros capítulos de la tesis.

Aunque se ahondará en ello más adelante, puede adelantarse que el proceso de selección y análisis de las fotografías de Winfield Scott partió, en primer lugar, de la búsqueda de su obra en los distintos archivos que la contienen; particularmente el Archivo General de la Nación, la Fototeca Nacional, el archivo fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y la fototeca de la Antigua Academia de San Carlos. De su observación se prosiguió a la determinación de su autoría, para posteriormente conformar el grupo documental “fotografía de mujeres”, cuya definición se ofrece al interior de la tesis, y los grupos documentales que de él se desprenden, cuyas características pudieran dar cuenta de prácticas y representaciones en torno a los objetivos anteriormente indicados.

En este sentido, la tesis está conformada por un primer capítulo relacionado con el concepto de género y su relación con el feminismo a lo largo del siglo XX, así como su posición en los nuevos campos de investigación social. Se aborda también la noción de representación, surgida en el contexto de las ciencias sociales pero adoptada para la historia por Roger Chartier. Asimismo, se plantea su interpretación desde los productos visuales, especialmente la fotografía y su vínculo con la representación de las mujeres.

En una segunda parte, que podría llamarse metodológica, se exponen las principales corrientes de interpretación de las fotografías, así como su conformación material a lo largo de la historia, es allí donde se aborda la noción de índex y su imbricación con otras teorías de interpretación fotográfica. Se presenta también una breve narración histórica del desarrollo de la fotografía y una exposición de las características materiales de las fotografías Winfield Scott. Finalmente, en el tercer capítulo se conjuntan estos elementos con el análisis concreto de las fotografías y su interpretación. Los retos y posiblemente las aportaciones de este trabajo estriban, en primer lugar, en la conjunción teórico-metodológica, antes mencionada, cuya intención es dar lugar a una interpretación coherente. En segundo lugar, en la construcción de conjuntos documentales propios, referentes a las formas en que Scott fotografía mujeres, e interpretaciones a partir de la observación. Finalmente, se espera que el trabajo signifique un precedente para el estudio de fotografías semejantes desde una perspectiva crítica en cuanto al género y las configuraciones de poder que hacen posibles la producción y reproducción de las imágenes.

CAPÍTULO I. GÉNERO Y REPRESENTACIONES VISUALES. NOCIONES EN TORNO A LA HISTORIA

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador 'ideal' es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.

John Berger

En orden de atender a los objetivos que se han planteado en este trabajo, resulta indispensable recurrir a la noción de género y la perspectiva del mismo para acercarse a una explicación socio-histórica de las representaciones fotográficas de mujeres realizadas, entre otras razones, y esa es la hipótesis central de esta investigación, con fines de disfrute sexual. Si bien actualmente el término “género” es ampliamente utilizado y socorrido por distintas disciplinas sociales, su surgimiento como categoría, y posteriormente como perspectiva de análisis es relativamente reciente y está vinculado con los estudios sobre las mujeres que surgieron después de la primera mitad del siglo xx.

I.1 GÉNERO, MUJERES Y SEXUALIDAD. DISCUSIÓN HISTORIOGRÁFICA EN TORNO A LOS CONCEPTOS

Aunque no existe consenso sobre el inicio estos estudios, las autoras dedicadas a historiar los estudios de las mujeres coinciden en situarlo alrededor de los años 60 y 70. Su origen obedece, evidentemente, al auge de los movimientos feministas que durante el siglo xx lucharon por reivindicaciones sociales y defendieron derechos civiles y políticos para las mujeres, como el derecho al voto o la igualdad laboral, entre otros.

No obstante, debe tenerse en cuenta que la lucha por la igualdad de derechos civiles y sociales para las mujeres ha sido una constante en la historia a la que no puede concedérsele una fecha de inicio, sino solamente marcar ciertos procesos económicos, sociales o políticos que fungieron como factores determinantes en este complejo curso. Simone de Beauvoir, si bien señala la

antigüedad de esta pugna, afirma que el siglo XIX, como consecuencia de la Revolución Industrial, atrajo reivindicaciones que trascendieron el dominio teórico y encontraron bases económicas debido a la inserción de las mujeres en el trabajo y la producción industrial.⁴⁷

Según Pilar Alberti Manzanares, en México, el surgimiento en los sectores académicos del interés por las mujeres y su papel en la sociedad está relacionado con una preocupación general que se hizo visible a partir de las *Conferencias Mundiales sobre la Mujer*, realizadas en 1975, 1985 y 1995.⁴⁸ Desde el primero de estos encuentros se suscitaron una serie de iniciativas a nivel institucional que buscaban por primera vez, dar voz y visibilizar a las mujeres.

En el ámbito académico surgieron investigaciones mayormente descriptivas que buscaron exponer y denunciar la precaria situación de las mujeres en el país, especialmente de aquellas en condiciones vulnerables como las mujeres indígenas. La revista *América Indígena* publicó en 1975 un número especial dedicado exclusivamente a las mujeres. Asimismo, investigadoras como Beverly Newbold, Mary Lindsay Elmendorf y Mercedes Olivera, enfocaron sus estudios hacia la vida y condiciones de las mujeres indígenas zapotecas, mayas y de Chiapas respectivamente. No obstante, apunta Manzanares, muchos de estos estudios no cuestionaban el papel tradicional otorgado a las mujeres y se limitaban a presentar monografías que más bien lo enaltecían. No fue sino hasta mediados de la década de los ochenta, a partir de la *2a Conferencia Mundial sobre la Mujer*, que se apuntó hacia una perspectiva que reconocía la necesidad de cambiar las estructuras, tanto económicas y políticas, como culturales y mentales, que mantenían a las mujeres en condiciones desiguales.⁴⁹

Con respecto a las discusiones teóricas que se plantearon en este primer momento, Patricia Ravelo señala que "los estudios de la mujer en los sesenta y setenta fueron en torno al peso que debería considerarse a las determinaciones biológicas, sociales y culturales para la conceptualización de la mujer. La

⁴⁷ De Beauvoir, *Segundo*, 1987, p.26

⁴⁸ Manzanares, "Discurso", 2004

⁴⁹ *Ibíd.* p.186

búsqueda de los orígenes de la opresión y la subordinación fue la que guió principalmente los estudios de la mujer.”⁵⁰ Inevitablemente, estos cuestionamientos remiten a los planteados por Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*.

Pionera para su tiempo, de Beauvoir se cuestionó la existencia de un sujeto concreto que de acuerdo con la ciencia pudiera llamarse “mujer”, y si éste correspondía precisamente a los discursos que sobre él se generaban. De acuerdo con su óptica, señala que existen dos formas de conceptualizar a la mujer, la mujer como sujeto histórico, biológicamente determinada, y la que obedece a una construcción social en torno a la feminidad, es decir, la mujer como representación.

En la introducción a su texto, al hacer referencia a esta dualidad, afirma que “todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer; tiene que participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la feminidad.”⁵¹ Más adelante, de Beauvoir reitera la idea puntualizando que no existe destino alguno, biológico, económico o psíquico que determine a la figura femenina dentro de la sociedad, sino que esta mujer es producto de la civilización: “es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como un Otro.”⁵² Dentro de esta frase queda implícita otra de las tesis fundamentales de la autora respecto a la construcción social de la feminidad y es la idea de que ésta no se constituye a partir de características biológicamente esenciales a las hembras humanas, sino que se construye en oposición al hombre:

Ya queda dicho que el hombre no se piensa jamás a sí mismo sino pensando en lo Otro; él capta el mundo bajo el signo de la dualidad, que en principio no tiene un carácter sexual. Pero siendo naturalmente distinta del hombre, que se plantea

⁵⁰ Ravelo, "Introducción", 2004, p.6

⁵¹ De Beauvoir, *Segundo*, 1987, p.15

⁵² *Ibíd.* p. 246

como el Mismo, la mujer es clasificada en la categoría de lo Otro, y esto Otro es lo que abarca a la mujer [...] ⁵³

Desde su perspectiva, este elemento no es exclusivo de la relación hombre-mujer, sino que es general a la conformación de las identidades sociales, no obstante, al ser dominante el hombre en las sociedades, es éste el que impone la conformación de la identidad sexo-genérica femenina, mientras que el proceso no sucede a la inversa; según de Beauvoir, el hombre no se determina en relación con la mujer. Es por ello que lo femenino o lo relativo a las mujeres se relacionará con características o bien identificadas como negativas, o bien en función del gusto o necesidades masculinas.

Aunque esta visión de mujer no encarna ningún concepto fijo, sino que varía históricamente junto con los mismos hombres, tiende a relacionarse con elementos como la sumisión, pasividad y al mismo tiempo el erotismo o capacidad de atracción sexual masculina. Los elementos concretos que determinaron las representaciones de lo masculino y lo femenino en ciertos sectores de la sociedad porfirista en México serán abordados más adelante, no obstante, un elemento reiterativo en la conformación de estas representaciones será la objetivación de las mujeres al identificarlas no como sujetos sino como parte de los elementos de valor que atraen y definen al hombre (la naturaleza, el arte, etc.). ⁵⁴

En los estudios de la mujer y el feminismo existe un debate que emergió prácticamente desde sus primeros años y que se mantiene vigente aún. Éste se refiere al cuestionamiento de los factores que han establecido históricamente la sumisión femenina con respecto a la masculina. Partiendo de la aceptación de la existencia de una división genérica dicotómica determinada biológicamente; algunas feministas han planteado que son estas diferencias biológicas las que han definido la posición inferior otorgada a las mujeres no sólo en las sociedades occidentales, sino en la mayoría de las civilizaciones humanas. Para Simone de Beauvoir, al igual que para la mayoría de las feministas marxistas posteriores, esta sumisión sí está determinada por la condición biológica femenina, que a lo largo

⁵³ *Ibíd.* p. 81

⁵⁴ *Ibíd.*

de la historia ha atado a las mujeres a la maternidad obligándolas al sedentarismo, alejadas de la vida pública, y relegadas a las actividades domésticas.

Esta misma posición propone una interpretación histórica apologética que mira a las mujeres como seres que por tener la capacidad de concepción tienen una mayor relación con la naturaleza y sus misterios. De allí, según esto, surge una desconfianza ancestral por parte de los hombres que los hace buscar las maneras de dominarlas para disminuir su poder:

Así, pues, puede considerarse que místicamente la tierra pertenece a las mujeres, que ejercen un dominio a la vez religioso y legal sobre la gleba y sus frutos. El lazo que los une es más estrecho todavía que el de una pertenencia; el régimen de derecho materno se caracteriza por una verdadera asimilación de la mujer a la tierra; en ambas se cumple, a través de sus avatares, la permanencia de la vida, la vida que es esencialmente generación.⁵⁵

De ello se deduce pues, que la sumisión femenina es general a la humanidad y es ahistórica, es decir, en todas las sociedades, nuevas y antiguas, las mujeres han estado sometidas a los hombres debido al miedo que genera en ellos el poder de la concepción, vista así como un proceso mágico misterioso. “[...] condenada a no poseer más que un poder precario: esclava o ídolo, jamás ha sido ella misma quien ha elegido su suerte.”⁵⁶

De las posiciones asumidas y las posturas expresadas por de Beauvoir se generaron múltiples debates, incluso puede asumirse que la teoría feminista y posteriormente los estudios de género abrevaron, y lo siguen haciendo, de sus postulados. Como Patricia Ravelo afirma, los debates siguen apoyándose, directa o indirectamente, en los principios de *El Segundo Sexo*, una de las obras que marcaron el rumbo radical que tomaría el feminismo.⁵⁷ No obstante, sus textos no abordaron concretamente el género, sino a las mujeres y la desigualdad generada socialmente a partir de la diferencia biológica entre hombres y mujeres. Entre algunas feministas –especialmente entre las dedicadas al estudio de las mujeres– se ha generado debate en torno al término “segundo sexo” para referirse a las

⁵⁵ *Ibíd.* pp.78-79

⁵⁶ *Ibíd.* p. 90

⁵⁷ Ravelo, “Introducción”, 2004, p. 11

mujeres, ya que, en su opinión, esto reitera su posición social alterna en la sociedad, por lo que habría que partir de describirlas como "primer sexo." Sin embargo, esta postura podría tener el efecto contrario y desdibujar la desigualdad que históricamente han vivido las mujeres, así como la crítica ante ello.

La primera línea que adoptan los postulados de Simone de Beauvoir es la ya mencionada, historia social o historia de las mujeres, que partió de la teoría de la división de las esferas pública y privada para denunciar la segregación femenina y proponer la visibilización de las mujeres con el objetivo de ganarles terreno en el ámbito público. Aunque sus aportes fueron significativos para el feminismo y también positivos en la vía de la inclusión, la aplicación acrítica de una teoría de la división de esferas relacionadas directamente con la división masculino/femenino y adjudicada a una "división natural del trabajo", dieron como resultado paradójico que "buena parte de los análisis feministas no sólo mantienen, pese a sus propósitos, los valores tradicionales, sino que apelan a ellos para explicar la subordinación de las mujeres."⁵⁸

Actualmente resulta impreciso hablar de feminismo en singular, pues existen muchas expresiones del mismo, algunas de las cuales se abordarán más adelante, que, si bien difieren en sus estrategias y en algunas perspectivas, comparten la necesidad de identificar las causas y consecuencias de la subordinación y opresión de las mujeres y hacer algo para transformarlas.

De acuerdo con Joan Scott, si bien el término venía usándose varias décadas antes, en los años noventa del siglo xx, la categoría de "género" se volvió central entre las feministas estadounidenses que deseaban insistir en el fundamento social de las distinciones basadas en el sexo, rechazando así el determinismo biológico en el que se fundamentaban algunas teorías al utilizar la categoría de "sexo" o "diferencia sexual". Asimismo, "quienes se preocuparon de que los estudios académicos en torno a las mujeres se centrasen de forma separada y demasiado limitada en las mujeres, utilizaron el término 'género' para

⁵⁸ Trueba Atienza, "Identidad ", 2004, p.67

introducir una noción relacional en nuestro vocabulario analítico."⁵⁹ Desde esta perspectiva, tanto hombres como mujeres son definidos en términos de género, y no se puede estudiar a unos sin comprender a los otros.

La inclusión de la categoría de género apunta también al periodo específico en que el feminismo y los estudios derivados de él comienzan a enraizarse en el ámbito académico, según Carmen Trueba, su conformación y aceptación obedeció a tres intereses fundamentales:

[...]romper con las representaciones tradicionales (esencialistas y biologicistas) de las relaciones entre los hombres y las mujeres, ampliar nuestro conocimiento acerca de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, y por último, ajustar la teoría feminista a ciertos cánones de legitimidad académica, mediante la sustitución del término 'mujer' por una más neutro, el 'género'.⁶⁰

Por su parte, los estudios sociales en torno a las mujeres dieron respuesta a las críticas reformulando algunos de sus postulados, en especial los que concebían la división de los roles sociales como elemento ahistórico y natural. Así, algunas investigadoras, relata Elsa Muñiz, se pronunciaron por una aproximación feminista a la historia de las mujeres, otorgando una dimensión histórica más densa y dinámica al hacer énfasis en el cambio. Aunque los debates surgidos desde ambas líneas se han nutrido mutuamente, al día de hoy se mantiene la separación clara entre los dos enfoques.⁶¹ De acuerdo con Gisela Bock, a finales de la década de los 90, "entre la historia de las mujeres y la historia del género se establecía un debate de importantes magnitudes en el que se habían empeñado sobre todo las historiadoras feministas."⁶²

En defensa de una aproximación a la historia desde la visibilización de las mujeres, Bock arguye:

El hecho de que la historia de las mujeres tenga un carácter autónomo y sea distinta a la de los hombres, no quiere decir que sea menos importante ni que plantee simplemente un problema 'especial' o 'específicamente femenino'. Significa, más bien, que debemos reconocer que la historia general ha sido hasta

⁵⁹ Scott, "Género ", 1996, p.266

⁶⁰ Trueba Atienza, "Identidad ", 2004, p.71

⁶¹ Muñiz, " Historia", 2004, pp.35-36

⁶² Bock, "Historia", 1991, p. 55

el momento específica del varón y que la historia de las mujeres debe considerarse tan general como la del 'otro sexo'.⁶³

De este modo, afirma Muñiz, algunas investigadoras consideraron necesario mantener la separación de la historia en torno a una división sexual, argumentando que si bien hay diferencias significativas entre las mujeres, se comparte un pasado común ajeno al masculino.⁶⁴

Para el desarrollo congruente de la presente tesis es necesario tomar posición y adoptar, por su pertinencia, la línea de los estudios de género y la categoría de "género" para interpretar las representaciones que se dieron en torno a la mujer en México durante el porfiriato en tanto éstas (las representaciones) sólo pueden partir de construcciones sociales; por ello se rechaza la idea de una división tajante y biológicamente dada entre hombres y mujeres. Proponiendo en su lugar una constelación de significados culturales y representaciones en torno a la diferencia sexual -biológica o no-, que se construyen colectivamente y se interiorizan en los individuos. Ello se abordará posteriormente al ahondar sobre el concepto de género; sin embargo, deben reconocerse las aportaciones que la teoría feminista y la historia de las mujeres han hecho en la construcción de este concepto. Como señala Patricia Ravelo,

Hablar de los debates en los estudios de género implica abordar una constelación de planteamientos, de posiciones ideológicas y de referentes epistemológicos elaborados desde múltiples coordenadas de observación. Estos debates son producto de varias décadas de reflexión y aluden a la época contemporánea; son debates que se han dado en el marco de los estudios feministas, de los estudios de la mujer y de los estudios de género.⁶⁵

Por otro lado, en tanto la historia de las mujeres tiene como principal objetivo precisar su participación en la historia, este trabajo debe tomar distancia, pues no tiene como objetivo averiguar sobre las mujeres en sí como sujetos sociales, sino como objetos de representación en las fotografías.

Un segundo elemento de la categoría "género" que la define como la indicada para el enfoque de este trabajo es su perspectiva crítica ya planteada por

⁶³ *Ibíd.*, p. 57

⁶⁴ Muñiz, "Historia", 2004, p. 35

⁶⁵ Ravelo, "Introducción", 2004, p.5

Joan Scott, que no sólo cuestiona la desigualdad de la que históricamente han sido objeto las mujeres y los hombres, sino que también pone en evidencia los condicionamientos materiales y sociales que determinan y definen al género; haciendo de ésta una categoría que particulariza la experiencia y la representación misma en torno a elementos que trascienden la simple diferencia sexual. En este sentido, Alberti Manzanares señala que "hablar de mujeres desde la perspectiva de género implica un cuestionamiento profundo a la situación y posición desigual que ocupan en la sociedad, mientras que hablar sólo de mujeres, si bien las visibiliza en discurso socioeconómico, no implica necesariamente una posición teórica y política que opte por el cambio de esta situación."⁶⁶

I.I.I “Todas las mujeres no tenemos el mismo género.” raza y clase como categorías dentro de la noción de género

Scott identificaba para 1996 tres momentos, o posiciones teóricas, en torno al análisis de género. El primero sería el esfuerzo básico por explicar los orígenes sociales del patriarcado; posteriormente formula un compromiso desde la crítica feminista marxista por apuntar a las estructuras de desigualdad que determinan y especifican al género; y finalmente propone una teoría compartida con el post-estructuralismo que se basa en las escuelas del psicoanálisis para explicar la producción y reproducción de la identidad de género.⁶⁷ No obstante, en la actualidad podrían agregarse las propuestas de la teoría *queer* que hacen una crítica general a las anteriores y cuestionan incluso la existencia de una diferencia sexual biológicamente determinada, haciendo referencia más bien a la normatividad construida -desde las instituciones sociales y las culturales- en torno a la sexualidad y la identidad de género.⁶⁸

La importancia del feminismo desde la crítica marxista radica en la inclusión de categorías como *raza* y *clase social* para entender de una manera más global

⁶⁶ Manzanares, "Discurso", 2004, p. 186

⁶⁷ Scott, "Género", 1996, p.273

⁶⁸ Butler, "Deshacer", 2006

la categoría de género. Desde el surgimiento de esta corriente, señala Elsa Muñiz, "las investigadoras e investigadores marxistas se han centrado en la división sexual del trabajo y su relación con el desarrollo capitalista, han puesto énfasis en la separación de las esferas de la vida y plantean que el sistema de género es componente importante del sistema capitalista". Esta perspectiva reitera la tesis de la invisibilidad de las mujeres basada en la separación de las esferas, que las define como seres "privados" y les niega la posibilidad de participación en la vida pública.⁶⁹

Si bien es aceptado que el capitalismo promueve y genera sistemas de desigualdad -tanto simbólica como material- que incluyen la desigualdad de género, la mayor crítica que se hizo a esta teoría fue su determinismo al plantear esta disparidad como consecuencia directa del capitalismo. Según Joan Scott, para sostener la crítica marxista, debe partirse del reconocimiento de que los "sistemas económicos no determinan directamente las relaciones de género, y de que realmente la subordinación de las mujeres precede al capitalismo y subsiste en el socialismo"⁷⁰. A pesar de ello, sostiene la autora, debe mantenerse la búsqueda de una explicación materialista que además abandone las explicaciones que parten de las diferencias físicas naturales que postularon las primeras feministas.⁷¹

En opinión de Scott, la historiadora Joan Kelly es un ejemplo temprano de una postura que supera el determinismo sin separarse de la crítica marxista, en su ensayo "*The Doubled Vision of Feminist Theory*", afirma que "los sistemas económicos y de género interactúan para dar lugar a experiencias sociales e históricas; que ninguno de ambos sistemas fue causal, pero que 'operaron simultáneamente para reproducir las estructuras socioeconómicas dominadas por el varón, de (un) orden social concreto."⁷²

⁶⁹ Muñiz, "Historia", 2004, p.37

⁷⁰ Scott, "Género", 1996, p. 275

⁷¹ Scott, "Género", 1996, p. 275

⁷² Kelly, "Doubled", 1984, p.55

Actualmente, podría considerarse que existe una división de opiniones respecto a la pertinencia de incluir en los estudios de género otras categorías sociales que estructuran la identidad como la clase, etnia o raza. Algunas investigadoras, sostiene Carmen Trueba, "piensan que la diferencia sexual es la fuente 'primaria' o fundamental de opresión en los espacios públicos y privados" y consideran políticamente arriesgado aceptar la inclusión de otras categorías pues ello fragmentaría la unidad de las mujeres.⁷³

No obstante, la autora rechaza tales posturas y considera que "es imprescindible reconocer la *dimensión política del proceso de definición identitaria*, pues cada definición concreta de los/las 'otros/otras' estructura la distribución social del poder, de los roles tanto como de las posiciones, de los individuos y de los grupos; los referentes identitarios ejercen de manera directa o indirecta una violencia simbólica que tiende a legitimarse en una normatividad social institucionalizada."⁷⁴

Siguiendo esta línea, algunas investigadoras aceptan la necesidad de entender al género como una categoría histórica y social articulada con otras de igual importancia. Pugnan por el reconocimiento de la heterogeneidad en los referentes que conforman las identidades y "rechazan el supuesto de una estructura fundante de la identidad, pues consideran que las identidades de género son irreductibles al 'sexo' de las personas."⁷⁵

En palabras de Patricia Ravelo,

[...]para fines de análisis y de teorización la categoría género tiene la cualidad de servir como mediadora entre otros conceptos o teorías. Puede ser utilizada como una categoría intermedia para entender algunos procesos, o puede representar una dimensión cultural, simbólica e ideológica, como la de clase social, raza y etnia, entre otras.⁷⁶

⁷³ Trueba Atienza, "Identidad", 2004, p.73

⁷⁴ *Ibíd.*, p.85. Cursivas de la autora

⁷⁵ *Ibíd.*, p.73

⁷⁶ Ravelo, "Introducción", 2004, p.7

En definitiva, el presente trabajo se apoya en esta postura, pues resulta fundamental entender que la manera de fotografiar a las mujeres indígenas, pobres y campesinas fue completamente diferente a la forma en que se retrató a las mujeres blancas y mestizas, de clase alta y ciudadinas durante el porfiriato, precisamente en ello se fundamenta la visión compleja de otredad que se espera encontrar en las fotografías que hizo Winfield Scott en el país.

Así, en concordancia con lo expresado por Elsa Berkely Brown, "Ser mujer no es, en los hechos, separable del contexto en que se es una mujer –esto es, la raza, la clase, la época y el lugar. *Tenemos que reconocer que todas las mujeres no tenemos el mismo género.*"⁷⁷

"El análisis del género, la raza y la etnia como construcciones sociales, culturales y simbólicas -sugiere Samanta Zaragoza- han permitido entenderlas como categorías históricas que se transforman según el contexto"; no obstante, son categorías firmemente ancladas a la realidad y a las relaciones sociales de desigualdad que las conforman. Como afirma Zaragoza, "han operado, como dispositivos clasificatorios que excluyen, discriminan, segregan y que pueden ser leídos a través de las representaciones."⁷⁸

I.I.II La construcción simbólica de lo femenino en el universal masculino. Códigos culturales en torno al cuerpo y la sexualidad

Ahora bien, la dificultad se encuentra no sólo en entender al género como una categoría socio-histórica que se imbrica con su contexto por medio de otras categorías que determinan sus condiciones y posibilidades; sino en entender también al género como escenario y fuente de identidades y representaciones que se ven plasmadas en los discursos y en las producciones culturales. En este sentido, Joan Scott afirma que la persistente asociación de lo masculino con el poder y el valor superior que se les le otorga frente a las mujeres no puede ser ya

⁷⁷ Barkley Brown, "What Has Happened" 1992, p.300, citado en Trueba Atienza, "Identidad", 2004, p.74
Cursivas de la autora.

⁷⁸ Zaragoza Luna, "Neozapatistas", 2012, p. 42

explicado por medio de apelaciones a la naturaleza y no se agota tampoco con explicaciones materialistas, sino que es necesario prestar atención a los sistemas simbólicos, es decir, "a las formas en que las sociedades representan el género, hacen uso de éste para enunciar las normas, de las relaciones sociales o para construir el significado de la experiencia."⁷⁹

Ante ello, Scott propone una definición de género que será medular en este trabajo, y que se conforma de dos partes. Una primera concepción del género que obedece a las relaciones sociales basadas en la dominación y generadoras de nuevas formas de ella. Y una que relaciona al género con las representaciones del poder, inevitablemente ligadas a las relaciones sociales y a los cambios que se dan en ellas.⁸⁰

De este modo, el género será visto como un "elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos"⁸¹ y estará conformado por cuatro elementos interrelacionados: 1) Símbolos culturalmente disponibles que evocan mitos y representaciones⁸²; 2) Conceptos normativos, expresados en doctrinas religiosas, educativas, legales, etc. que interpretan los significados de los símbolos y representaciones y buscan contener sus posibilidades; 3) Instituciones donde se usa y reproduce el género (la familia, el mercado, la escuela); 4) Identidad subjetiva.⁸³

Este trabajo solamente se enfoca en los dos primeros elementos constitutivos del género, por un lado, en los símbolos que lo conforman y que se pueden interpretar a partir de las fotografías y de los discursos en torno a las mujeres, que circulaban entonces; y, por otro lado, en los conceptos normativos desde donde se expresan y que buscan contener sus posibilidades, en este caso, sus posibilidades de interpretación en torno al cuerpo femenino como depositario

⁷⁹ Scott, "Género ", 1996, p.282

⁸⁰ *Ibíd.*, p.288

⁸¹ *Ibíd.*, p.288

⁸² Sobre esto, apunta Joan Scott que, para los historiadores, las preguntas interesantes son cuáles son las representaciones simbólicas que se evocan, cómo y en qué contextos. Lo que obedece a los objetivos de esta investigación.

⁸³ *Ibíd.*, pp.288-290

del deseo masculino. Sin embargo, no se perderá de vista el hecho de que estos elementos forman parte de un sistema más amplio que constituye al género y sin el cual estos primeros no se explicarían, pues, sin aceptar que el género se conforma y regula en instituciones sociales, y que no sólo es depositario de representaciones, sino que conforma identidades, se caería en el error de entenderlo como un sistema autónomo, ajeno a los individuos y a los constreñimientos materiales que le dan forma.

A esta definición podría añadirse la aportada por Carmen Trueba Atienza, quien realiza una descripción profunda del género, atendiendo tanto a la representación de la diferencia sexual, como a las relaciones sociales que se desprenden de ella:

El *género* puede definirse como un sistema de representaciones relativas a la pertenencia/exclusión de un colectivo, 'las/los mujeres/hombres.' Un código que establece, respectivamente, el conjunto de situaciones en las que las/los miembros de estos grupos pueden decir, sentirse o comportarse como 'nosotras/nosotros', e involucra, a su vez, una apropiación y/o un distanciamiento de las tradiciones [...] las cuales atañen principalmente a las representaciones simbólicas de la masculinidad y la feminidad, [...] sus capacidades y mutuas competencias, campos de acción, deberes y derechos, en suma, sus relaciones en general, en un contexto simbólico y cultural determinado.⁸⁴

Sería pertinente agregar la definición que Teresa de Lauretis presenta en su texto sobre representaciones de género en el cine. Aunque no explica precisamente el concepto de género, en su definición de las mujeres, queda implícita su perspectiva. De Lauretis separa la noción de "mujer", de la de "mujeres" y se refiere a esta última como los "seres históricos reales" que, sin estar al margen de las formaciones discursivas, poseen una existencia real conformada por prácticas y relaciones sociales; mientras que "mujer" sería solamente un concepto abstracto formado por discursos normativos y hegemónicos, que contienen implícitas relaciones de dominación. En sus palabras,

⁸⁴ Trueba Atienza, "Identidad", 2004, p. 16

La relación entre las mujeres en cuanto sujetos históricos y el concepto de mujer tal y como resulta de los discursos hegemónicos no es ni una relación de identidad directa, una correspondencia biunívoca, ni una relación de simple implicación. Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida.⁸⁵

Elsa Muñiz propone una alternativa para entender al género de una manera más compleja a partir del concepto "cultura de género". Entendiendo la cultura del modo en que Clifford Geertz la concibió, la cultura de género obedece a un entramado de significaciones cuya función principal

[...]consiste en profundizar la diferencia entre los individuos de distinto sexo mediante la creación de las representaciones hegemónicas de lo femenino y lo masculino a partir de las cuales legitima un tipo de relaciones asimétricas entre hombres y mujeres que afianzan la división sexual del trabajo de acuerdo con las necesidades del proyecto económico.⁸⁶

Desde esta óptica, la autora sugiere entender la cultura de género como un proceso de larga duración que trasciende generaciones y desde el cual se puede partir para elaborar una "historia cultural del género". Ésta es, pues,

Una historia que da cuenta de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano, y que analiza la gestación, la expresión y la transmisión de los modelos culturales de la feminidad y la masculinidad que en cada momento histórico se impusieron en las diversas sociedades, que comprende el movimiento, rápido o lento, suave o violento que a lo largo del tiempo los reproduce y los transforma.⁸⁷

Para alcanzar el objetivo de la tesis, se tomará como referente este modelo. La finalidad de la misma es entender a partir de las fotografías la transmisión y expresión de representaciones visuales en ciertos sectores sociales durante el porfiriato, un periodo de grandes transformaciones no sólo políticas, sino sociales y culturales de cara a los prototipos de modernidad integrados desde los nuevos sistemas económicos y políticos. Para Muñiz, el punto de partida para deconstruir los discursos de la cultura de género es el cuerpo sexuado de los individuos, culturalmente constituido como género. El cuerpo de hombres y mujeres es en su perspectiva "la base o matriz biológica sobre la cual actúan los diversos

⁸⁵ De Lauretis, *Alicia*, 1992, p. 16

⁸⁶ Muñiz, "Historia", 2004, p.42

⁸⁷ *Ibíd.*, pp.32-33

discursos". Este cuerpo se constituye desde la clase social y se conforma como ciudadano, objeto de las políticas estatales.⁸⁸

Sin embargo, hablar del cuerpo sexuado como base biológica de la distinción de género resulta un tanto complicado, pues como afirma Carmen Trueba, la categoría misma de género y el rechazo a los esquemas binarios de interpretación del mismo, han llevado a la paulatina separación entre el sexo biológicamente constituido y el género.⁸⁹

Aun así, el género no se puede entender sin el cuerpo y la sexualidad, pues ambos se construyen desde él y desde su apropiación simbólica; incluso categorías como la clase social y la raza necesitan entenderse a partir del cuerpo, pues es sobre él donde se representan. "El cuerpo concebido como objeto de apropiación y disputa, se afirma como un instrumento de poder desde donde se construye tanto la diferencia genérica como su representación."⁹⁰

Más allá del sexo biológicamente constituido, el cuerpo es el espacio primario de representación de la sexualidad. De acuerdo con Ana Amuchástegui y Yuriria Rodríguez, ésta debe entenderse como una construcción histórica, basada en fantasías, deseos, prácticas y relaciones cargadas de significados atribuidos a los cuerpos. No obstante, los cuerpos no poseen significados intrínsecos, sino que les son otorgados socialmente y obedecen a estrategias de poder, múltiples y locales. Atendiendo a esta aseveración, "La sexualidad no es un dominio unificado sino que está conformada como una relación de poder [...] que genera dominación y oposiciones, subordinación y resistencias."⁹¹ Sin embargo, la relación de poder no debe verse como dada de antemano, sino que es labor de la investigación conocer las estrategias cuya articulación está generando la construcción social de la sexualidad que domina y que será distinta de acuerdo con las relaciones sociales y representaciones construidas en torno a la sexualidad en determinados contextos y tiempos históricos. Partiendo de estos postulados, se considerará la

⁸⁸ *Ibíd.*, p.47

⁸⁹ Trueba Atienza, "Identidad", 2004, p. 83

⁹⁰ Muñiz, "Historia", p.50

⁹¹ Amuchástegui y Rodríguez, "Sexualidad", 2005, pp. 98-99

sexualidad como una construcción social en torno al placer genital y al deseo, si bien estos últimos tienen una existencia primaria ajena a la sexualidad, ésta los constriñe y modela de acuerdo con parámetros históricos establecidos. La sexualidad, asimismo, se conforma en torno a relaciones de poder en las que participan prácticas y representaciones respecto al género, edad, condición económica, entre otros factores.

El cuerpo femenino en particular, se ha constituido históricamente como objeto de las representaciones del deseo y fantasías provenientes de la sexualidad masculina. Es un cuerpo socialmente construido en función del placer de los hombres; es por ello que al hablar de la representación del cuerpo femenino es inevitable hablar de sexualidad. La opinión de la feminista Katherine MacKinnon, expuesta por Teresa de Lauretis, propicia la reflexión sobre la relación entre sexualidad, mujeres y feminidad:

Socialmente, la conversión de una mujer significa feminidad, lo que significa atractivo sobre los hombres, lo que significa atractivo sexual para los hombres, lo que significa disponibilidad sexual en términos masculinos. Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. [...]La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan la imagen masculina de su sexualidad *como* identidad suya en cuanto a mujeres.⁹²

Sin embargo, el cuerpo femenino y sus representaciones también pueden ser el campo de resistencias, cuestionamientos y desafíos al orden social constituido. De acuerdo con Zaragoza, "A través del cuerpo, el género expresa su complejidad al condensar las expectativas y atributos socialmente construidos, pero también es donde esos atributos tienen la posibilidad de cuestionarse, de tensionarse, de resistirse."⁹³

Queda preguntarse si el cuerpo femenino representado y puesto al deseo masculino en las fotografías de Scott puede entenderse como reiteración de fuerzas dominantes dentro del ejercicio de la sexualidad, o como puede llegar a pensarse por su clandestinidad, como un cuestionamiento al orden y las normas

⁹² MacKinnon, "Feminism", 1982, p.531, citado en De Lauretis, *Alicia*, 1992, p. 264

⁹³ Zaragoza Luna, "Neozapatistas", 2012, p.54

sociales establecidas en el siglo XIX. Evidentemente, el presente trabajo concibe a estas representaciones desde la primera perspectiva, es decir, como parte de un orden hegemónico que se impone no sólo desde el género y la sexualidad, sino también a partir del propio orden social en sus distintas categorías. Esto posiblemente pueda explicarse conociendo las prácticas sociales que determinaron los circuitos de consumo de las fotografías.

De acuerdo con de Lauretis,

[...]que el patriarcado tiene una existencia concreta, en las relaciones sociales, y que funciona a través de las mismas estructuras discursivas y representativas que nos permiten reconocerlo, es el problema y la batalla de la teoría feminista. También es, y mucho más, un problema de la vida de las mujeres.⁹⁴

Así pues, esta tesis tiene el reto de entender a las fotografías como portadoras de significados sociales, y en ese camino, revelar en ellas algunas de las estructuras discursivas y representativas del patriarcado, evidenciando así su existencia concreta en la historia de México, testimonio de relaciones y prácticas sociales desiguales y jerárquicas en cuestiones de género, etnia y clase social.

I.II REPRESENTACIÓN SOCIAL. GÉNERO Y RAZA EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES DE LA DIFERENCIA

El siguiente paso, una vez definido el género como categoría histórica, es entender de qué manera sus prácticas se plasman y transmiten socialmente a través de las fotografías. Resulta pertinente, pues, abordar el concepto de representación social como agente en el proceso de construcción y transmisión de significados.

Actualmente es común escuchar la palabra representación para referir un cúmulo de nociones relacionadas con la cultura; no obstante, el primer teórico que propuso su utilización fue Émile Durkheim a principios del siglo XX en un intento por definir la manera en que las sociedades construyen y mantienen

⁹⁴ De Lauretis, *Alicia*, 1992, p.263

conocimientos y nociones compartidas, no exactamente obedeciendo a la aprehensión individual de la realidad, sino a partir de concepciones generalizadas, más o menos subjetivas y relacionadas con la experiencia.

Las representaciones son nociones esenciales para que la vida social pueda darse de manera organizada. Categorías como el tiempo, espacio o número, son las que los filósofos, desde Aristóteles, llamaron categorías del entendimiento y que dominan la vida intelectual de todos los humanos. "Éstas se hacen y deshacen sin cesar, cambian según los lugares y las fechas."⁹⁵

Estas mismas se multiplican en sociedades complejas y se vuelven más específicas. Se trata de generalizaciones sobre elementos relevantes para el grueso de una sociedad que se depositan en las conciencias los individuos. Si bien no se pueden traducir directamente en pensamientos u acciones concretas, sí se revelan a través de ellas. Como Durkheim indica, "cada vez que estamos en presencia de un tipo de pensamiento o de acción, que se impone de un modo uniforme a las voluntades o a las inteligencias particulares, esta presión ejercida sobre el individuo revela la intervención de la colectividad."⁹⁶

No obstante, como bien lo señala, las representaciones sociales –a las que nombra también como categorías o conceptos- no son simplemente el producto de la unión de los conceptos o percepciones individuales, son nociones más ricas y complejas que se comparten por los miembros de una sociedad, pero que son inagotables tanto en su entendimiento como en su experiencia por cada uno de los individuos.

Un elemento relevante a considerar en la conformación del concepto durkheimiano es la importancia que le otorga al simbolismo como estrategia comunicativa. Para él, "la vida social en todos sus aspectos y en todos los momentos de su historia, sólo es posible gracias a un vasto simbolismo."⁹⁷

⁹⁵ Durkheim, *Formas*, 1991, p.14

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 444

⁹⁷ *Ibíd.* p.240

Asimismo, señala que el carácter social relativo a las representaciones es solamente posible como parte del acto comunicativo que lleva a su construcción:

En efecto, las conciencias individuales, en sí mismas, están cerradas unas a otras; sólo pueden comunicarse por medio de signos donde se traducen sus estados interiores. Para que la relación que se establece entre ellas pueda culminar en una comunión, [...] es necesario pues que los mismos signos que las manifiestan lleguen a fundirse en una sola y única resultante.⁹⁸

Basado en la propuesta de Durkheim, Roger Chartier propone más recientemente el uso del concepto de representación social para la interpretación de procesos históricos, especialmente los que se refieren a las prácticas sociales y producciones culturales. Desde su visión también concede importancia central a los símbolos. Para él, la palabra cultura, en su acepción convencional resulta insuficiente, principalmente porque se limita a las producciones culturales o artísticas de una élite y porque deja suponer que los estudios culturales sólo abarcan un campo específico de prácticas o producciones (el campo del arte).

Retomando el concepto de cultura de la teoría antropológica de Clifford Geertz, Chartier sugiere concebir a la cultura "como un conjunto de significaciones que se enuncian en los discursos o en las conductas aparentemente menos culturales"⁹⁹, la línea a la que se adhiere es la que interpreta la cultura como "una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta."¹⁰⁰

Ahora bien, no obstante, Chartier admite la importancia del acto comunicativo en la conformación de representaciones, a diferencia de Durkheim, no lo considera el ámbito esencial donde se crean sus significados y se desenvuelven. Para él, son las prácticas sociales y culturales el escenario donde se crean y transmiten las representaciones sociales.

⁹⁸ *Ibíd.*, p.238

⁹⁹ Chartier, *Mundo*, 1992, p.44

¹⁰⁰ Geertz citado en *Ibíd.*, p. 44

De acuerdo con este autor, las representaciones sociales pueden definirse como sistemas de clasificación y de percepción que institucionalizan la organización social en la forma de categorías sociales. Estas divisiones producen la realidad social a la vez que son producto de ella; se debe entender a las representaciones como "matrices" de prácticas constructivas del mundo social en sí: "Aun las representaciones colectivas más elevadas no existen, no son verdaderamente tales sino en la medida en que ellas gobiernan los actos."¹⁰¹

Esto cobra relevancia al concebir la diferencia de género como una categoría históricamente institucionalizada, que se produce de la diferencia social al mismo tiempo que la reproduce. Según Judith Butler, el género opera como una norma que, a través de la cultura, regula las prácticas y las concepciones sociales. La norma, subraya, no es lo mismo que una ley, no se impone de manera manifiesta, sino que opera dentro del estándar implícito de la "normalización".¹⁰²

Reiterando la importancia capital que teóricos previos dieron al acto comunicativo en la conformación de referentes colectivos, Butler afirma que "La norma rige la inteligibilidad, permite que ciertos tipos de prácticas y acciones sean reconocibles como tales imponiendo una red de legibilidad sobre lo social y definiendo los parámetros de lo que aparecerá y lo que no aparecerá dentro de la esfera de lo social."¹⁰³

Teresa de Lauretis, por su parte, al analizar al género como una estructura discursiva, considera que su transmisión es solamente posible a partir de códigos de significado que posibilitan la representación. "Pues, ¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos de la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación?"¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 56 (nota 20)

¹⁰² Butler, *Deshacer*, 2006, p. 69

¹⁰³ *Ibid.*, p.69

¹⁰⁴ De Lauretis, *Alicia*, 1992, p.13

La representación en sí no apuntaría al género o a la división percibida a partir de él, sino a sus productos: la masculinidad y la feminidad. De nuevo concordando con Butler, el género no sería una noción en sí mismo, sino un "mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero el género bien podría ser el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan."¹⁰⁵

Samanta Zaragoza, al centrar su atención en los individuos, percibe las diferencias genéricas a partir de los sujetos de representación, es decir, las entidades sociales simbólicas en las que se impone la representación de género. Asimismo, considera que es necesario distinguir fundamentalmente entre las mujeres como sujetos históricos y las mujeres como sujetos de la representación. El pensamiento feminista, opina, "permite identificar que las representaciones construidas en torno a 'las mujeres' están plagadas de códigos y significados determinados por el contexto."¹⁰⁶

En contraste, Judith Butler considera que el poder regulador del género tiene una capacidad productora que actúa sobre los sujetos formándolos, "estar sujeto a un reglamento es también estar subjetivado por él, es decir, devenir como sujeto precisamente a través de la reglamentación." De este modo, el sujeto de género no puede separarse de la norma que lo construye. "El espacio normativo, no tiene un exterior. La norma integra cualquier cosa que pueda intentar ir más allá de ella; nada, nadie, cualquier diferencia que pueda mostrar, pueden nunca afirmar ser externos o que poseen una alteridad que de hecho les convertiría en 'otro'."

Para este trabajo se considerará que, si bien los sujetos son conformados por una cultura de género históricamente construida, e influenciada por un contexto social específico; a partir de la autorrepresentación que se da dentro de la identidad subjetiva, los individuos pueden cuestionar algunos elementos de esta cultura, así como la posición social que les otorga.

¹⁰⁵ Butler, *Deshacer*, 2006, p.70

¹⁰⁶ Zaragoza Luna, "Neozapatistas ", 2012, p.18

En cuanto a la relación entre las representaciones sociales y la sociedad misma en los procesos de construcción de éstas, Chartier señala que las representaciones sociales están ligadas al mundo social en tres sentidos; en primer lugar, a partir del trabajo intelectual de clasificación o desglose por medio del cual la realidad se aprehende como construida en distintos grupos que conforman una sociedad, en segundo lugar, en las ya mencionadas prácticas sociales que se concretan en identidades y símbolos de status o poder, tercer lugar, estas prácticas dan lugar a formas sociales institucionalizadas desde las cuales se perpetúa el poder.¹⁰⁷ Comparándolo con el esquema antes expuesto sobre la estructura del género que propone Scott, pueden apreciarse grandes semejanzas, incluso podrían equiparse si se separa, en el esquema de Chartier, las prácticas sociales de las identidades subjetivas; en este trabajo se concuerda con Scott al considerar a éstas como producto último de lo que podría considerarse genéricamente un proceso de construcción social de significados.

Vale la pena rescatar que de acuerdo con Chartier, la realidad social construida a partir de la representación es una basada en la diferencia, es decir, jerarquizada y organizada en estructuras de poder. Los dispositivos formales en los que se encarna la representación, “inscriben en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del público al que apuntan, por tanto se organizan a partir de una representación de la diferenciación social. Por el otro, las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidos por divisiones cristalizadas y previas.”¹⁰⁸

Respecto a las identidades de género y su relación con el poder, Carmen Trueba invita a reflexionar a partir del “modelo estratégico” propuesto por Michel Foucault para comprender las identidades colectivas, y en particular las de género, como “posiciones estratégicas”, o dispositivos para obtener y ejercer el poder. Esto para distanciarse de la idea de una fuerza central o centralizadora -como pudiera ser el Estado o la autoridad que ejerce el poder- y enfocarse más bien en un poder ejercido por la totalidad de sujetos individuales que actúan en el campo

¹⁰⁷ Chartier, *Mundo*, 1992, p.57

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p.60

de relaciones sociales de fuerza. Los “modelos estratégicos” serían entonces dispositivos (dispositivos de género, en este caso) cuya función sería el mantenimiento de una correlación de fuerzas histórica.¹⁰⁹

Si bien las perspectivas son dispares, queda claro que la representación y el género son elementos sociales fuertemente imbricados pues ambos están relacionados con los procesos de conformación de significados sociales, así como con las prácticas que éstos conllevan. Tampoco puede negarse que tales prácticas, independientemente de su contexto, llevan implícitas relaciones de poder que son interiorizadas y de nuevo reflejadas por las propias representaciones.

De este modo, puede llegarse a la conclusión de que los sistemas de representación social son fundamentales en la comprensión de la sociedad porque ellos mismos, concretados en prácticas sociales y reproducidos a través de las identidades subjetivas, son generadores de la realidad social. No obstante, como el mismo Chartier advierte, “Cualquiera que sean las representaciones, no mantienen nunca una relación de inmediatez y de transparencia con las prácticas sociales que dan a leer o a ver. Todas remiten a modalidades específicas de su producción”¹¹⁰ Así, queda asentado que una interpretación de género a partir de las fotografías no podrá reducirse al análisis de sus imágenes, sino que deberá remitirse a las prácticas que las rodean, a sus circuitos de comercialización y a los agentes que constriñen tanto sus posibles significados como su circulación.

I.II.I Estructuras binarias. La representación del género en la fotografía

La representación, desde la perspectiva de Chartier, se constituye por una ausencia y una presencia, la ausencia de lo que representa (y que no está presente) y la presencia del signo que lo sustituye, que puede también tomar características morales simbólicas. En el caso de la obra de Winfield Scott, la

¹⁰⁹ Trueba Atienza, "Identidad", 2004, p.77

¹¹⁰ Chartier, *Mundo*, 1992, p.VIII

ausencia serán las mujeres representadas allí y la presencia serán las fotografías que las sustituyen. En este sentido, toda relación de representación implica la presencia del signo, es decir, la relación entre la imagen presente y el objeto ausente. Para que esta relación sea inteligible, continúa Chariter, son necesarias dos condiciones, "el conocimiento del signo como signo, en su separación de la cosa significada, y la existencia de convenciones que rigen la relación del signo con la cosa".¹¹¹

Como se fundamentará más adelante, se entiende al signo como tal, en las fotografías aquí planteadas, en su separación evidente con las mujeres reales que fueron capturadas por la cámara. Asimismo, se asume la existencia de convenciones sociales que en el periodo rigieron la relación entre las mujeres reales, y la manera de ser fotografiadas. Más allá del caso específico de Scott, las representaciones visuales, plasmadas en imágenes fotográficas y pictóricas han tenido en la historia una relación cercana con las representaciones de lo femenino que surgen de las estructuras de género. Sin duda, no es difícil encontrar la relación entre ambos elementos pues, como muchas investigadoras afirman, el género es una de las categorías sociales –o representaciones- primordiales en la configuración de las relaciones humanas, es común entonces, que tal representación sea plasmada de manera visual o plástica.

Asimismo, la relación que muchas sociedades hacen entre la belleza y la feminidad, dada por elementos ya mencionados, ha llevado a que las mujeres sean uno de los objetos predilectos para el arte. Según Teresa de Lauretis:

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza –y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada) está tan expandido en nuestra cultura, [...] que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad.¹¹²

¹¹¹ *Ibíd.*, p.58

¹¹² De Lauretis, *Alicia*, 1992, p.64

A ello se agregaría su relevancia a la inversa, es decir, la representación de la mujer y la diferencia sexual como punto de partida para comprender la producción de imágenes por medio de las fotografías, su industria y comercialización; y finalmente, si es posible, acercarse a descubrir los usos sociales de éstas en espacios en los que hasta el momento no se ha ahondado. Respecto a ello, Lauretis señala la necesidad de cuestionarse los factores históricos que intervienen en la producción de imágenes, estos para ella pueden ser discursos, codificaciones, expectativas de la audiencia, además de elementos subjetivos como la memoria y la fantasía.¹¹³ Convendría también preguntarse concretamente por los compradores, las leyes que sujetan las producciones y también los condicionamientos materiales que las permitieron o impidieron.

John Berger, en su libro *Modos de ver*, dedica uno de sus ensayos a la manera en que las sociedades occidentales han representado visualmente a las mujeres. Para él, las mujeres han vivido sometidas a la tutela masculina, lo que les ha llevado a conformarse en una forma de ser mujer dedicada a contemplarse a sí misma para ser digna del deseo masculino. La mujer en sus acciones es permanentemente examinada, tanto por ella misma como por los demás. En torno a la frase "*los hombres actúan y las mujeres aparecen*" Berger afirma que, a diferencia de los hombres, las acciones y pensamientos de las mujeres no funcionan para sí mismas, sino para un público masculino tanto real como interiorizado. De este modo se convierten a sí mismas en un objeto, particularmente, señala, en un objeto visual.¹¹⁴

En un afán de autocomplacencia masculina, relata Berger, la pintura del Renacimiento se plagó de desnudos femeninos cuyo protagonista sexual es al mismo tiempo el espectador o dueño de la obra. Reproduciendo escenas históricas o bíblicas como la famosa historia de *Susana y los ancianos*, o *El juicio de París*, las pinturas reflejaron una doble moral -a la que Berger llama "absurda

¹¹³ *Ibíd.*, p.67

¹¹⁴ Berger, *Modos*, 2006, p.55

adulación masculina"- que condena la desnudez y el cuerpo sexuado femenino al mismo tiempo que lo plasma para su propio placer.¹¹⁵

Este "modo de ver" lo femenino, agrega Berger, subsiste y trasciende la pintura, penetrando las formas de la fotografía y la ilustración, entre otras expresiones visuales del siglo xx.¹¹⁶ Para Samanta Zaragoza, la fotografía es relevante en los procesos de representación en los que se involucra el género puesto que ésta ha sido conceptualizada como una práctica social con voluntad de producción de "verdad." "Construye discursos, significados sobre las prácticas sociales, pero también crea sentido en torno a ellas"¹¹⁷, esta verdad, precisa, no es en el sentido filosófico sino en función de los usos sociales de la fotografía como testimonios de algo verdadero.

De Lauretis por su parte, refiere al cine como "una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y precepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología."¹¹⁸ Si bien aquí las teorías semióticas serán descartadas, se puede retomar esta perspectiva para conceptualizar a la fotografía en su papel de productora de significados. Puede entonces ser concebida como no como un producto cultural, sino como una actividad significativa y productora de sentido en la que se ven involucrados múltiples sujetos, que van desde el fotógrafo y las personas fotografiadas (las mujeres como sujetos históricos) hasta las representadas por la imagen (mujeres indígenas, campesinas mexicanas), los compradores y quienes intervienen en la circulación y comercialización de las fotografías.

Ahora bien, hace falta entender las formas específicas que la representación de lo femenino toma en las fotografías para poder ser analizadas. Para ello es necesario exponer algunos ejemplos, no tanto de la metodología, sino

¹¹⁵ *Ibid.*, p.66

¹¹⁶ *Ibid.* p.66

¹¹⁷ Zaragoza Luna, "Neozapatistas ", 2012, p.60

¹¹⁸ De Lauretis, *Alicia*, 1992, p.63

de los elementos relacionados con la feminidad a los que algunas autoras han prestado atención. Beatriz Bastarrica Mora, en un estudio sobre los retratos de convictas mexicanas durante las últimas décadas del siglo XIX, parte de concebir “lo femenino”, “no en el sentido de las características biológicas de una mujer, sino en el del constructo cultural de género.”¹¹⁹ Basándose principalmente en la pose y en el uso de objetos en la construcción de la imagen fotográfica, considera que se está ante una construcción visual no femenina, sino “feminizante” en su calidad de imposición. De este modo considera que detrás de las fotografías hay “toda una tradición iconográfica integrada por códigos y significados que el fotógrafo poseía y dominaba en cierta medida y que le indicaban que éste que era un retrato femenino [...] no estaba completo sin una flor en la mano, sin una pose recogida sobre sí misma, quizá sin un rebozo.”¹²⁰ A la tradición iconográfica que refiere Bastarrica Mora podrían agregarse las construidas en torno a lo indígena o rural, que indicaban también la necesidad de un rebozo para obtener un retrato completo o “verdadero.”

Para Berger, la clave en la interpretación de lo femenino en los objetos visuales reside en su función de complacencia ante el deseo masculino, principalmente a partir del desnudo pero también a través de poses, vestimentas o detalles que insinúan el contacto sexual ofreciendo el cuerpo femenino a la mirada del espectador masculino. Bajo esta óptica, el autor señala la importancia de distinguir la diferencia entre las concepciones inglesas de la “desnudez” (*nakedness*) y el “desnudo” (*nudity*), en tanto la primera se refiere a una condición humana cotidiana, y la segunda a una abstracción visual que hace referencia a la sexualidad. En sus palabras, “estar desnudo es simplemente estar sin ropas, mientras que el desnudo es una forma de arte.”¹²¹

Por otro lado, Samanta Zaragoza propone interpretar la representación de lo femenino en las fotografías tomando como eje el cuerpo y su construcción. La concepción proyectada de lo femenino, entonces:

¹¹⁹Bastarrica Mora, “Manos”, 2014, p. 51.

¹²⁰ *Ibid.*, p.51

¹²¹ Berger, *Modos*, 2006, p. 61

[...]puede leerse principalmente a través de la fragmentación corporal, es decir, la elección de la parte de la estructura corpórea que se elige para ser fotografiada y cómo se fotografía. [...] La fragmentación corporal que se expone en una imagen fotográfica pone de relieve los elementos socioculturales que una sociedad comparte con respecto a la definición de los géneros [...].¹²²

Tomando como premisa el hecho de que las fotografías no son tomas "naturales" o espontáneas, sino que, incluso no siendo posadas, son influidas por la decisión del fotógrafo en cuanto al momento de la captura; y por lo tanto pueden ser consideradas hasta cierto punto objetos fabricados, queda claro que la parte del cuerpo fotografiada -y especialmente la forma o pose en que es fotografiada- es un elemento esencial para la comprensión de la representación visual del cuerpo femenino y las formas que adquiere de acuerdo con sus usos sociales. Así también es fundamental para el conocimiento de las intenciones fotográficas del productor y de los circuitos de consumo y circulación.

Así como la feminidad es una representación de otredad en función de intereses hegemónicos, existen otras categorías que han sido también representadas a partir de relaciones de poder. Por atender al caso específico de mujeres indígenas en zonas rurales de México, esta tesis debe centrarse en las categorías de raza y clase social como generadoras de representación.¹²³ En los estudios de género y representación, abordar estos distintos sistemas de clasificación o jerarquización social resulta indispensable puesto que, como afirma Judith Butler, "El humano se concibe de forma diferente dependiendo de su raza y la visibilidad de dicha raza; su morfología y la medida en que se reconoce dicha morfología; su sexo y la verificación perceptiva de dicho sexo; su etnicidad y la categorización de dicha etnicidad."¹²⁴

El género, de acuerdo con Carmen Trueba, es inseparable de otros procesos de diferenciación simplemente porque, entendiéndolo como generador de identidad, requiere de la diferencia "en orden a convertir lo diferente en *otredad*

¹²² Zaragoza Luna, "Neozapatistas", 2012, p.59

¹²³ No se atenderá a la categoría de etnia pues el análisis no está centrado en diferencias o construcciones sociales concretas, sino en los discursos en torno a ella. En este sentido, la categoría de "etnia" o "eticidad" no surgió sino hasta los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, a partir de discursos políticos y académicos europeos. Por lo tanto, para finales del siglo XIX no figuraba como discurso.

¹²⁴ Butler, *Deshacer*, 2006, p.14

y asegurar, de ese modo, su propia consistencia y certidumbre, de los procesos mismos a través de los cuales la dialéctica de la identidad/diferencia constituye la identidad jerarquizada de los otros/as y de la propia identidad colectiva [...].”¹²⁵ Siguiendo esta idea, las identidades que se colocan en oposición a lo hegemónico deben encontrarse y complementarse para comprender así los procesos sociales de sujetos subalternos a partir del feminismo. Estos feminismos, llamados “periféricos” por Pilar Rodríguez Martínez, no obstante su aceptada relevancia, están todavía poco articulados con la teoría social. Según la autora, en los estudios académicos, el género, la clase y la raza tienden a articularse de tres modos distintos.

El primero sería reducir las luchas de las mujeres a la igualdad de género y darle al resto de las divisiones sociales una importancia inferior solamente articulada en torno a la primera. Esto también ocurre, afirma Rodríguez Martínez, con el caso del feminismo marxista, que reduce las reivindicaciones de género a las desigualdades producidas en el sistema capitalista.

La segunda manera de abordar la relación entre clase, raza y género “es considerar que es posible adicionar las desigualdades, de manera que afirmaríamos que las mujeres están discriminadas, doblemente discriminadas, o triplemente discriminadas”¹²⁶ El problema en esta perspectiva, afirma la autora, es que las personas no experimentamos las divisiones sociales de manera acumulativa, sino que el conjunto de ellas “nos ubica en situaciones sociales concretas donde los efectos de una división social pueden multiplicar o evitar los efectos de otra división social.”¹²⁷ Finalmente, la propuesta de Rodríguez es abordar estas categorías aceptando que las femineidades tienen una forma más flexible e incierta a partir de las cuales es necesario construir nuevas formas de entender lo social. Si bien no resulta claro cuál es el modo ideal de acercamiento a la relación entre estas categorías sociales, es necesario tener en cuenta las críticas hechas a los dos primeros modos de articulación para no caer en ellos.

¹²⁵ Trueba Atienza, "Identidad ", 2004, p.83

¹²⁶ Rodríguez Martínez, “Introducción”, 2006, p.24

¹²⁷ *Ibíd.*, p.25

Para aclarar un poco la propuesta, será positivo reparar en el propio razonamiento de la autora al afirmar que “la discriminación de género no es adicional sino relacional, lo que significa que colorea y es coloreada por otras divisiones sociales, como la clase social y la raza (o etnicidad).”¹²⁸

Si bien los elementos puntuales de la condición de las mujeres y la representación femenina en México -junto con sus especificidades en cuanto a la raza y la clase- serán abordados en apartados posteriores, en este momento se realizará solamente un acercamiento a ellos de manera teórica para comprender su conceptualización en términos generales.

La raza, por supuesto, no será vista como diferencia biológica real entre las sociedades, sino como un discurso en torno a la otredad que genera diferencias sociales. El término raza, afirma Peter Wade, se introdujo en las sociedades europeas en el siglo XVI y no fue hasta entrado el siglo XX que se cuestionó y eliminó de los discursos oficiales –aunque no de las percepciones populares- optando preferiblemente por discursos que, más en el tono de la democracia contemporánea, se refieren a particularidades socioterritoriales inherentes a los grupos humanos y relacionados con el término de “etnia.”¹²⁹

Para Mary Nash, “el discurso en torno a la raza como principio explicativo de un orden socio-político jerarquizado”¹³⁰ adquirió popularidad y relevancia para la cultura occidental a partir del siglo XIX en medio del desarrollo nacionalista y de un proceso de expansión colonial e imperialista europeo que buscaba también legitimación política a nivel internacional. Visto así, el concepto de raza adquiere una relevancia especial para esta investigación, al ubicarse específicamente a finales del periodo decimonónico, en un momento en el que el país era presa de los intereses europeos y en el que, paulatinamente, los Estados Unidos irían acaparando los antiguos mercados ingleses en México.

¹²⁸ *Ibid.*, p.20

¹²⁹ Wade, *Race*, 1997, pp.5-24

¹³⁰ Nash, “Representaciones”, 2003, p.31

Para entender más concretamente la forma en que la raza era entendida en el periodo se puede partir de las concepciones entonces válidas. El médico Británico Robert Knox, por ejemplo, en su libro *The Races of Man*, de 1850, afirmaba: “Que la raza lo es todo, es simplemente un hecho, el más extraordinario, el más exhaustivo, que la filosofía haya anunciado alguna vez. La raza lo es todo: literatura, ciencia, arte, -en una palabra, la civilización depende de ella.”¹³¹

En este mismo sentido, de acuerdo con Mary Nash, el conde de Gobineau, en su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* escrito en 1853, identificó tanto a las razas “no blancas”, como a las mujeres como “otros” inferiores, estableciendo, según la autora, “uno de los elementos claves en la configuración de las pautas culturales de la nueva Europa moderna industrial, la premisa de la desigualdad y correspondiente jerarquización de los seres humanos”¹³² Así, la raza en el siglo XIX era una categoría fundamental para las civilizaciones occidentales. Con base en las teorías positivistas y en su reciente confianza en los avances de la ciencia, las sociedades occidentales del siglo XIX justificaron su organización social jerárquica –no sólo en cuestión de raza sino también de género- a partir del discurso científico. Aunado a ello, como apunta Deborah Dorostinsky, “La fotografía favoreció, desde sus inicios a mediados del siglo XIX, la producción e invención de repertorios visuales sobre las personas que cultural, racial y socialmente eran diferentes a las clases dominantes, que en general fueron las primeras consumidoras de fotografías.”¹³³

Ya en el lenguaje académico con intenciones de análisis, Olivia Gall define la raza “como una construcción social basada en la idea de la diferencia innata, pensamiento edificado durante los encuentros coloniales, y a la etnia también como una construcción social, pero basada en la noción de lugar de origen donde

¹³¹ Pieterse, 1992, p.49, citado en Wade *Race and Ethnicity*, 1997, p.11. Texto original: *That race is everything, is simply a fact, the most remarkable, the most comprehensive, which philosophy has ever announced. Race is everything: literature, science, art -in a word, civilization depends on it.*

¹³² Nash, “Representaciones culturales”, 2003, pp.26-27

¹³³ Dorostinsky, “Breve”, 2003, p.150. Si bien en este trabajo se acepta en general este postulado, se considera que la diferencia racial, social y cultural, no es un hecho, sino una construcción que parte de la percepción de las clases dominantes.

las relaciones sociales responden a diferencias de orden geográfico”¹³⁴ Entendida así, la raza funciona operativamente del mismo modo que el género, es decir, como un discurso que, traslada una diferencia física o anatómica a categorías sociales de diferenciación que fundamentan la desigualdad a partir de visiones jerarquizadas.¹³⁵

Samanta Zaragoza, en una aproximación desde la teoría feminista, considera a la raza “como una construcción sociohistórica, creadora de sentido en torno al otro, donde la relación vinculante e insoslayable entre diferencia-valoración-exclusión se basa en argumentos meramente fenotípicos.”¹³⁶ A este concepto sólo se agregaría, para efectos de este trabajo, la cualidad necesariamente histórica de la representación racial, pues como ella misma afirma, está fuertemente vinculada con su contexto y con los procesos político-sociales del mismo.

Por su parte, la clase como categoría para el análisis de las representaciones de género, resulta poco pertinente en este trabajo, fundamentalmente porque obedece a una determinante social que si bien se relaciona con las condiciones materiales de los individuos como factor de su trayectoria, tiene como premisa básica que los mismos estén “obligados a sostener una lucha común contra otra clase, pues de otro modo ellos mismos se enfrentan los unos con los otros, hostilmente, en el plano de la competencia”.¹³⁷

Para la elaboración de esta tesis, no se desarrollará una investigación de las condiciones sociales de las mujeres fotografiadas por Winfield Scott; sin embargo, se parte de la hipótesis de que esas fotografías sí contienen un componente clasista, fueron destinadas al consumo de las elites y se fotografió solamente a personas de sectores con pocos recursos económicos, preponderantemente habitantes del sector rural. Aunque el tema se abordará más adelante, posiblemente sea preferible evitar el concepto de clase y referirse mejor

¹³⁴ Gall y Hernández, “Historia”, 2004, citado en Zaragoza Luna, “Neozapatistas”, 2012, p.41

¹³⁵ Nash, “Representaciones”, 2003, p.32

¹³⁶ Zaragoza, p. 43

¹³⁷ Marx, “Concepciones”, 1980, t. I, p. 64.

a una noción de diferencia con relación a las condiciones materiales entre grupos sociales.

Finalmente, debe agregarse que definir categorías sociales subalternas es también abordar, aunque sea de manera indirecta, las categorías hegemónicas que les forman, pues como afirma Samanta Zaragoza, las representaciones de otredad están sustentadas históricamente en binarismos excluyentes: “femenino/masculino, indio/mestizo, pobre/rico, negro/blanco. Los binarismos contribuyen a pensar a la humanidad en función de esencias inmutables, ahistóricas, lineales [...]”¹³⁸ Si se reprodujera este binarismo para investigación histórica, en un ejercicio simplemente comparativo, la oposición a la mujer indígena campesina sería, el hombre blanco de clase media. Estaríamos entonces frente a una relación de oposición binaria en términos sociales y de representación: el fotógrafo y la fotografiada. El que crea la representación y a quien se representa.

En palabras de Zaragoza Luna: “Históricamente, los cuerpos de las mujeres indígenas han sido objeto de múltiples y diversas representaciones, sin embargo, su composición está determinada por la etnia, clase o raza de las mujeres representadas y por el uso social que se hace de dichas representaciones.”¹³⁹

¹³⁸ Zaragoza Luna, "Neozapatistas", 2012, p. 40

¹³⁹ *Ibíd.*, p.5

CAPÍTULO II. ACERCAMIENTO AL ESTUDIO HISTÓRICO DE LAS FOTOGRAFÍAS

Una fotografía no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo

Susan Sontag

El presente capítulo aborda a la fotografía como la forma material específica en la que toman presencia los significados y las representaciones, en torno a la sexualidad y la diferencia social. Se sugiere entender a las fotografías, además, como objetos culturales inmersos en procesos histórico-sociales amplios. De acuerdo con Fernando Aguayo, “La fotografía es un objeto complejo que solamente se puede comprender en el marco de sus contextos de producción, circulación y consumo. Por ello, es fundamental adoptar una propuesta ontológica de la fotografía como base para realizar una investigación.”¹⁴⁰ Solamente partiendo de una postura clara y explícita pueden adoptarse las herramientas y técnicas metodológicas esenciales para la investigación. En este sentido, es necesario plantear un significado concreto de fotografía, lo que implica también la adopción de una postura epistemológica que guíe los aspectos teórico-metodológicos de la investigación.

II.1 FIJAR LA LUZ: LA CREACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS Y EL DESARROLLO DE NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN

Los nuevos procesos de acumulación de capital y la expansión industrial que comenzaron en Europa durante el siglo XIX y se propagaron pronto por el resto del mundo, fueron piedra de lanza para un cúmulo de transformaciones tecnológicas que impactaron no sólo en las formas de producción, sino en la vida cotidiana y en los modelos de comunicación y representación de las nuevas sociedades. El

¹⁴⁰ Aguayo, “Catálogo”, 2015, p.56

crecimiento económico y la acumulación de capitales llevaron a los inversionistas a hacer grandes apuestas por el desarrollo de nuevas formas de producción y comunicación. En este sentido, inmersa en un proceso de producción que en inicio estuvo basado solamente en la experimentación empírica, se desarrolló la fotografía.¹⁴¹ Desde las primeras décadas del siglo, algunos científicos, tanto en Europa como en América y otros continentes, experimentaron con distintos procedimientos para encontrar la manera de "fijar de modo permanente la imagen de cualquier objeto por la acción espontánea de la luz."¹⁴²

Si bien los historiadores señalan la existencia de antecedentes del proceso fotográfico desde las primeras décadas del siglo, fue hasta 1839 que Louis Jaques-Mandé Daguerre, pintor y decorador de escenarios para teatro, presentó oficialmente un sistema llamado *daguerrotipo*, cuya invención y fabricación fueron producto de su sociedad con Nicéphore Niepce, quien se dedicó desde 1814 a la búsqueda -prácticamente de manera empírica- de un mecanismo que fijara el reflejo de manera permanente de la luz sobre superficies planas. Niepce falleció en 1833 y el producto de sus descubrimientos pasó a manos de Daguerre. En los años subsiguientes, él perfeccionó la técnica y gracias al apoyo del gobierno francés -que compró su patente- el daguerrotipo adquirió popularidad mundial dentro de las élites más altas.

En pocas décadas, la fotografía revolucionó la forma de comunicarse y de entender las imágenes en el mundo.¹⁴³ De acuerdo con Michel Frizot, de representar solamente una innovación técnica, con ciertas utilidades en el arte y en la ciencia, la fotografía rápidamente se convirtió en una industria y con ella vino un modo absolutamente nuevo de comunicación a través de la imagen, así como una nueva forma de producción de imaginarios, referidos tanto a los misterios en las nuevas tecnologías, como al valor simbólico que las imágenes fotográficas trajeron consigo. Para entender la rápida expansión de la práctica fotográfica y de sus imágenes resultantes hace falta entender los procesos

¹⁴¹ Hobsbawn, *Industria*, 1982, pp.108-128

¹⁴² Sougez, *Historia*, 2001, p.63

¹⁴³ *Ibíd.*

sociales que se desarrollaban en el momento. En palabras de Gisèle Freund, “cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época.”¹⁴⁴ Si bien en la perspectiva de esta tesis no se concuerda con la visión de la fotografía como arte, se concuerda con el planteamiento general, entendiendo más bien a la fotografía como una práctica cultural que se corresponde con un momento político y económico determinados.

El gusto por su parte, afirma Freund, no es un hecho fortuito ni un producto de la naturaleza, sino que se forma de acuerdo con condiciones de vida muy definidas que obedecen a la estructura social en un momento específico.¹⁴⁵ Siguiendo esta línea, la autora señala el ascenso de la burguesía hacia una posición de mayor significado político y social en los países europeos como uno de los elementos fundamentales para entender el éxito de la industria fotográfica. Si bien ello no resulta determinante en la popularidad y consumo de la fotografía, de acuerdo con su opinión, las peculiaridades de la fotografía como su producción mecánica y su reproductibilidad hicieron de ella un producto a medida para satisfacer las vanidades y la búsqueda de autorepresentación de los nuevos sectores. En especial, afirma Freund, fueron los retratos fotográficos los que se ganaron la simpatía de estos grupos, pues eran una forma de retrato más veloz que el pictórico, además de un símbolo de ascenso social.¹⁴⁶

Por otro lado, la génesis técnica y relativamente automática de la fotografía la hizo ver para muchos como una imitación perfecta de la realidad, como portadora de una verdad absoluta de la que no disfrutaban ni la pintura ni el dibujo. Es por ello que además de ser el artefacto predilecto en la producción de retratos, pasó a ser un instrumento científico más confiable que la mayoría de los existentes. De acuerdo con Philippe Dubois, a la fotografía se le designaron las funciones utilitarias previamente designadas a la pintura y al dibujo: “La repartición

¹⁴⁴ Freund, *Fotografía*, 2004, p.7

¹⁴⁵ Freund, *Fotografía*, 2004, p.7

¹⁴⁶ Freund, *Fotografía*, 2004, p. 23

queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario."¹⁴⁷

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía fue tomando poco a poco la forma en la que la conoceríamos cien años después. Posiblemente el cambio que más evidentemente transformó los procesos y los productos fotográficos fue la reducción en el tiempo de exposición para hacer una toma, que de varios minutos llegó a ser de solamente una fracción de segundo para finales de la década de 1880. En términos prácticos, esto supuso la ampliación en las posibilidades de captura, permitiendo fotografías más espontáneas que salieran de la típica rigidez que las asemejaba con la pintura y diversificando los temas, pasando así de las fotografías de paisajes y de los rígidos retratos individuales o familiares, a las capturas de eventos o situaciones precisas, en algunas ocasiones naturales y en otras posadas. De acuerdo con Frizot, las *instantáneas* transformaron también el imaginario en torno a la propia fotografía, pues los objetos detenidos en el disparo crean un efecto de inmovilidad que diferencia lo que el ojo alcanza a ver, de lo que la fotografía puede capturar; en sus palabras, "hace evidente el divorcio entre las capacidades de la visión ocular y las capacidades instrumentales de la fotografía, sometidas a las leyes de la mecánica y la física."¹⁴⁸

Así también, el paso de los soportes de metal en los daguerrotipos, a los positivos en soportes de papel gracias a procedimientos como el calotipo, la albúmina o el colodión conforme avanzó el siglo XIX, implicó una transformación radical en la accesibilidad de las fotografías, haciéndolas incluso más populares debido a la facilidad de su transportación y almacenamiento, además de permitir su reproducción de manera más masiva.¹⁴⁹ La última década del XIX y la primera del XX, en las que se encuentra inserta esta investigación, representaron un periodo de grandes avances y transformaciones en cuanto a las posibilidades al hacer y reproducir fotografías, lo que implicó la convergencia de distintas técnicas

¹⁴⁷ Dubois, *Acto*, 1986, p. 27

¹⁴⁸ Frizot, *Imaginario*, 2009, p.45

¹⁴⁹ Sougez, *Historia*, 2001, p.101

y tipos de cámaras, ejemplo de ello es el paulatino abandono de los negativos de colodión, que le cedieron el paso a las placas secas de gelatina.¹⁵⁰

Según lo narra Marie Sougez, el colodión húmedo resultaba idóneo solamente para trabajar dentro de los estudios fotográficos, aunque se hicieron tomas de exteriores durante más de 50 años con este tipo de técnica, su procedimiento resultaba bastante complicado. Se trataba de un material fotosensible que debía prepararse y ser revelado por el mismo fotógrafo. Por su parte, las placas secas de gelatina, que comenzaron a fabricarse de manera industrial en la década de los ochenta, ya se encontraban preparadas, lo que facilitaba las tomas de exteriores, especialmente las de paisajes o escenas rurales, para las que se necesitaba recorrer grandes distancias desde las ciudades trasladando el equipo.¹⁵¹

Estos nuevos negativos, llamados de "plata sobre gelatina", estaban conformados por tres capas distintas: un primer "soporte" que sostenía el resto de las capas y que estaba formado de vidrio; una capa de aglutinante, es decir, de emulsión de gelatina, que mantenía todos los elementos en su lugar, y finalmente una capa superior constituida por el material formador de la imagen, es decir, las partículas de plata. Los positivos, impresiones o copias (como también se les llama) más populares en el momento – y por supuesto los utilizados en las fotografías de Scott- estaban hechas con papel prefabricado y compuestas por cuatro capas o materiales superpuestos: un primer soporte de papel; una capa de barita (sulfato de bario) que daba claridad y homogeneidad al material, una capa de gelatina como aglutinante y por último el material formador de la imagen, que serían las sales de plata.¹⁵²

En contraste con todos estos cambios, la manera de imprimir y reproducir las imágenes en las fotografías se mantuvo constante durante varias décadas más, siendo el procedimiento más usado el contacto directo del negativo sobre el papel. Éste implicó en términos concretos que la escala y dimensiones de la

¹⁵⁰ Del Castillo, "Historia", 2005, p.59

¹⁵¹ Carreón Cano, 2014, p. 17, Sougez, *Historia*, 2001 p.177

¹⁵² Pavao, *Conservación*, 2002, p. 54

imagen de las copias positivas se correspondieran con las del negativo del que provenía. Incluso si el positivo era más pequeño que el negativo, por ser recortado después de su impresión, la imagen mantenía sus proporciones con el negativo original. Si bien se realizaron algunas ampliaciones fotográficas, no fue algo común debido a lo complicado del proceso, así como a sus pobres resultados.

Resulta entonces pertinente advertir las diferencias entre una copia fotográfica y una reprografía. Como ya se mencionó, la mayor parte de las fotografías en el periodo se hicieron como copias de contacto, en consecuencia, el tamaño de los positivos correspondía con el de los negativos de donde procedían. En la época también se hicieron reprográficas, que eran tomas fotográficas –es decir, otra fotografía- hechas a partir de un positivo, cuyo tamaño se correspondía con el del negativo utilizado para esta segunda toma, pero no con el tamaño de la copia ni del negativo original.

Finalmente, y retomando el curso narrativo en torno a la historia, la fotografía atrajo a grandes entusiastas del nuevo procedimiento; artistas y científicos que vieron en ella las innumerables posibilidades que se abrían en distintos campos. Si bien algunos consideraban insuficientes los avances técnicos en torno al proceso fotográfico y pensaban que la calidad de la imagen dejaba mucho qué desear, estaban convencidos del potencial a futuro que este nuevo invento representaba. Por su parte, hubo también detractores que desconfiaron del nuevo método e incluso llegaron a considerarlo diabólico por su intento de emular la realidad. Así también, algunos artistas despreciaron los esfuerzos de la fotografía por sustituir el trabajo de la pintura, por lo que llegaron a considerarlo un oficio y un producto de baja monta.¹⁵³

¹⁵³ Dubois, *Acto*, 1986, pp. 79-80

II.II HUELLAS DE LUZ. ONTOLOGÍA DEL OBJETO Y LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Como bien señala Dubois, la multiplicidad de discursos que se generaron a partir de la irrupción de la fotografía compartieron una concepción general en torno a ella: “la fotografía, ya se esté en favor o en contra, es considerada masivamente como *una imitación, y la más perfecta, de la realidad*. Y esta capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma 'automática' [...]”¹⁵⁴ Por otra parte, el impacto cultural de la fotografía derivó de su técnica, “semejante a la del teléfono o al motor de combustión interna, junto a una técnica signficante (y cultural) puesto que produce imágenes: algunos de los artefactos más difíciles de crear para el hombre, así como los más cargados de artefactos y significados.”¹⁵⁵ La fuerza y el impacto cultural de la fotografía pues, recaen en su dualidad, como un producto científico-tecnológico tan útil y novedoso como el teléfono o el automóvil, y como productora de significados culturales.

No obstante, durante el siglo XIX y hasta mediados del XX, fue entendida mayoritariamente como productora de “verdad”. Su valor estuvo directamente relacionado con su capacidad de mimetismo con lo fotografiado y por eso, en las décadas subsecuentes a su comercialización, las investigaciones en torno a la fotografía estuvieron dedicadas al perfeccionamiento de esta mimesis. Ya fuera mejorando la nitidez o aumentando la profundidad de campo, esta búsqueda de perfección llevó por ejemplo a la fabricación de las imágenes estereoscópicas.

Desde finales de la década de los cincuenta, como señala Rosa Casanova, estas vistas bidimensionales, hechas a partir de dos tomas desde una cámara con lentes muy cercanos entre sí, que producían efectos de relieve, fascinaron a un amplio público, que en principio pagaba por mirarlas en exhibiciones públicas, aunque rápidamente pasaron a formar parte de las posesiones de las familias acaudaladas.¹⁵⁶ De acuerdo con Rosalind Krauss, las cifras de ventas de las

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p.23

¹⁵⁵ Frizot, *Imaginario*, 2009, p.21

¹⁵⁶ Casanova, "Vistas", 2005, p.12

vistas estereoscópicas no hicieron más que aumentar desde su surgimiento en los años 50 y hasta la década de 1880. Para 1857, afirma, “la London Stereoscopic Company había vendido 500.000 estereoscopios y ofrecía en su catálogo de 1859 una lista de más de 100.000 vistas estereoscópicas diferentes.”¹⁵⁷

Por otro lado, de acuerdo con Frizot, el término “fotografía” ha encerrado confusión y ambigüedad desde que se acuñó. En principio hizo referencia al proceso en general de captación de la luz. En sus palabras:

[...] *una fotografía* es cualquier artefacto obtenido mediante el procedimiento fotográfico, en el entendido de que la fotografía como acción no se limita a una toma hecha mediante la cámara oscura o la fotográfica, sino que la define un efecto perenne de la luz: el procedimiento de impresión [...] o por ampliación es también un proceso plenamente ‘fotográfico’.¹⁵⁸

Si bien en principio todos los procedimientos (daguerrotipo, calotipo, etc.) fueron denominados de este modo, conforme se popularizó la impresión sobre papel, ésta fue ganando para sí el título único de fotografía. Inevitablemente, la alusión etimológica a la “escritura” o “dibujo” con luz, creó la idea de que el operador fotográfico podía plasmar una imagen a su voluntad, no obstante, con la llegada de la fotografía instantánea, esta idea se revirtió, otorgándole, en la opinión popular, cualidades de objetividad y divulgación científica. Al poco tiempo, la fotografía se convirtió en la vocera principal de todo aquello que remitiera a la veracidad, sobre todo en cuanto a la comunicación de prensa y la información oficial.¹⁵⁹

Más recientemente, a mediados del siglo xx, esta noción de objetividad fotográfica fue puesta en duda, no tanto por la opinión pública o los usuarios/productores de los objetos fotográficos, sino por investigadores y científicos sociales que cuestionaron la veracidad que hasta el momento se confería a la imagen fotográfica. En gran parte influenciados por la corriente estructuralista, estos pensadores plantearon la posibilidad de que la fotografía, más que un testimonio de la realidad, pudiera ser un instrumento de

¹⁵⁷ Krauss, *Fotográfico*, 2002, p.47

¹⁵⁸ Frizot. *Imaginario*, 2009, p. 27

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p.22

transformación de la misma. De tales denuncias surgieron dos corrientes principales; la semiótica o lingüística, que buscó evidenciar los códigos culturales insertos en la práctica fotográfica, entendiendo a las imágenes como mensajes culturalmente codificados y que es necesario decodificar; y la corriente ideológica que puso de manifiesto la manipulación de la información que es realizada por quienes poseen los medios de comunicación y que es sólo posible debido al “efecto de verdad” que se le confiere a la fotografía.¹⁶⁰

De acuerdo con Arnheim, los elementos que delatan a la fotografía como un producto socialmente construido son los siguientes:

en primer lugar la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por una distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual (a veces sonora en el caso del cine sonoro) [...].¹⁶¹

Aunque estas teorías fueron poco a poco superadas por propuestas más complejas, a partir de ese momento quedó negada para la fotografía la posibilidad de ser un espejo transparente del mundo.¹⁶²

Si bien resultó imposible entender de nuevo a la fotografía sin verla como un producto social y cultural, mediado por su contexto; quedó en muchos la certeza de que tampoco se trataba de una fabricación humana en su totalidad, como lo es una pintura o un dibujo, pues la imagen fotográfica necesita de la existencia previa del elemento que captura. Según Dubois, hasta ahora, el poder de representación, como imagen, que contiene la fotografía había sido definida en el orden del ícono, es decir, por su semejanza con el objeto retratado; y en el del símbolo, cuyo poder de representación parte de una convención sociolingüística en la que un grupo social, por razones históricas y culturales, atribuye significados

¹⁶⁰ Dubois, *Acto*, 1986, p.34

¹⁶¹ Arnheim, *Film as Art*, 1957, University of California Press, citado en Dubois, *Acto*, 1986, p.35

¹⁶² Dubois, *Acto*, 1986, pp. 32-40

concretos a construcciones visuales determinadas.¹⁶³ Ahora, por el contrario, será definida como *índex*, y su poder de representación será conferido por la contigüidad física del objeto con su referente. Ello significa que, si bien la fotografía no necesariamente mantiene una relación de mimetismo con el objeto que retrata, sí mantiene con éste una relación directa dada por su necesaria contigüidad en el momento de la toma. Esta concepción, sin embargo, no elimina las posibilidades de ser entendida a su vez como ícono y como símbolo en determinados casos, aunque su condición de posibilidad sea únicamente la del *índex*.¹⁶⁴

De este modo, lo que define a las fotografías como tales, es decir, su condición de posibilidad, está solamente relacionada con su origen y su forma de producción. De acuerdo con Luis Pavao, la palabra *fotografía* puede referirse a objetos muy diversos entre sí:

Quando hablamos de una fotografía podemos estar refiriéndonos a una copia en blanco y negro, a una diapositiva, a un negativo en vidrio, a un daguerrotipo o a una postal. Podemos designar así una imagen expuesta en la pared de un museo, publicada en un periódico o exhibida en una valla gigante junto a una autopista. No obstante, este término no se utiliza siempre de forma correcta ni siempre se refiere a verdaderas fotografías.¹⁶⁵

Las fotografías, continúa el autor, pueden estar sobre papel, vidrio o plástico; y pueden encontrarse en una gama de colores muy distintos. Nada tienen en común unas con otras, “excepto su origen en la acción de la luz dentro de una cámara fotográfica.”¹⁶⁶ De este modo, los objetos fotográficos están definidos por su origen técnico como “huellas” de la luz sobre el papel y por lo mismo, por su indispensable contigüidad con el objeto representado en ellas.¹⁶⁷

Desde la perspectiva del autor, la relevancia de definir de este modo a la fotografía es la categoría de representación en la que ahora se le inscribe. Las fotografías para él están emparentadas con categorías de signos como el humo, la

¹⁶³ *Ibíd.*, p.42

¹⁶⁴ Dubois, *Acto*, 1986, p.42

¹⁶⁵ Pavao, *Conservación*, 2002. p. 52

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ Frizot, *Imaginario*, 2009, p.25

sombra, la ruina arqueológica, etc. Todas ellas tienen en común el atestiguamiento de un hecho o de una presencia, con las que indispensablemente mantienen una relación de contigüidad. En el nivel más elemental, reflexiona el autor,

[...]la imagen fotográfica aparece *de entrada*, simple y únicamente como una *huella luminosa*, más precisamente *como el rastro fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones*.

La fotografía entonces, es el producto de un procedimiento físico-químico en el que la intervención humana, al momento de la captura, resulta imposible. Es esta característica particular la que le da su valor como documento histórico. El fragmento de realidad que subyace inherentemente tanto en la imagen fotográfica como en los materiales que la soportan, la validan como un testimonio que puede resultar provechoso para la investigación al enriquecer los relatos ya establecidos con detalles y precisiones que sólo la fotografía, en su calidad de *índex* puede capturar incluso sin haber sido la intención explícita de quien la hizo.

Por ello, de acuerdo con John Mraz, si se sabe cuestionar a la fotografía más allá de lo evidente, ésta puede dar cuenta tanto de actores sociales subalternos y tradicionalmente ignorados por la historia y por los documentos históricos tradicionales, como de relaciones sociales de género, raza, etnia, etc.¹⁶⁸

La “caja negra”, afirma Frizot “es el lugar inalcanzable del registro, del almacenamiento automático al que nada puede impedir o detener.”¹⁶⁹ Siguiendo la noción de *índex* propuesta por Charles Peirce, Dubois considera que la relación que las fotografías mantienen con sus objetos referenciales –es decir, con lo fotografiado- se encuentra sujeta por un principio cuádruple que, por supuesto, refuerza la idea de su valor único como documento para la historia. Las cuatro aristas de este principio serían la conexión física, singularidad, designación y atestiguamiento. Sobra decir que la primera de ellas ya ha sido expuesta con relación a la contigüidad con el referente; la segunda se refiere a la singularidad

¹⁶⁸ Mraz, “¿Fotohistoria...”, 2007, p.12

¹⁶⁹ Frizot, *Imaginario*, 2009, p. 24

del momento de captura que, como cualquier hecho en el tiempo, sólo sucede una vez.

Como bien alerta Dubois, no debe confundirse la singularidad del hecho captado en imagen, con la singularidad de la propia imagen, que como se sabe, puede repetirse infinidad de veces, característica que es particular de la fotografía y que la hizo también tan popular. La unicidad de la fotografía no recae en los signos plasmados en la imagen, sino en la relación de éstos con el objeto representado.¹⁷⁰

La designación por su parte, se refiere simplemente a la carga de significado que toda fotografía contiene en su imagen. Al momento de la captura, el significado de la fotografía está definido para el fotógrafo, no obstante, su uso y circulación hacen que éste, así como su nivel de simbolismo e iconicidad, varíen enormemente. Sin embargo, la imagen fotográfica siempre denota “algo”, una presencia, o una existencia cuya interpretación, evidentemente, depende del espectador. Las fotografías son testigos de un momento o de un instante dependiendo de su tecnología, invariablemente capturan una escena, manipulada o no, pero que existió en el período de apertura del obturador.

La calidad de índice, explica también Dubois, se relaciona de cerca con el deseo. La fuerza del deseo implantada en la imagen fotográfica tiene que ver con la contigüidad que afirma la presencia de lo deseado y al mismo tiempo su ausencia. La obscenidad de la fotografía erótica, “consiste en que muestra (el *aquí* del signo) lo que no se puede tocar (el *allí* del referente): lo imaginario del deseo nace de esa tensión, de la distancia entre lo visible y lo intocable.”¹⁷¹

Si bien la génesis automática y su necesaria contigüidad con el referente le otorgan a la fotografía una fuerza y una capacidad que difícilmente es alcanzable por otro tipo de imágenes, no debe olvidarse, recalca el mismo autor, que se trata solo de un momento dentro de todo lo que implica la fotografía.

¹⁷⁰ Dubois, *Acto*, 1986, p.66

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 85

El principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro 'natural' del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente 'culturales', codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas.¹⁷²

Solamente en el instante de la exposición, la fotografía puede ser considerada un “acto-huella” puro, antes y después se encuentra rodeada de códigos culturales y sociales relacionados con la composición de la propia imagen y con la manufactura y circulación del objeto. En este sentido, Frizot, en su intento por fundar una metodología propia para el estudio de las fotografías, afirma que lo fotográfico –y por lo tanto su estudio- no se refiere a un objeto único ni unívoco, sino que “la *fotografía* debería abarcar a la vez el proceso de producción, el objeto genérico constituido por todas las fotografías, la imagen particular que percibimos aquí y ahora, los significados que le damos a nivel individual [y colectivo], etc.”¹⁷³

Como se planteó en el capítulo anterior, como un objeto cultural, producto de un proceso fotoquímico a la vez cargado de significados, la fotografía es además una práctica social y ninguno de estos elementos puede aislarse si se busca su comprensión global. En pocas palabras, al estudiar las fotografías, o al tratarlas como documentos históricos, se debe atender a su dualidad, como objetos materiales, por un lado, y como referentes culturales, por el otro.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 49

¹⁷³ Frizot, *Imaginario*, 2009, p.67

II.III ANÁLISIS MATERIAL DE LOS OBJETOS FOTOGRÁFICOS

Existen autores, especialmente en el ámbito de la curaduría y la restauración fotográfica, preocupados por el análisis material de los objetos fotográficos. Entre ellos se encuentran investigadores como Ángel Fuentes Cía, Daniela Carreón, Luis Pavao o Félix del Valle Gastaminza, que con sus trabajos han contribuido a esclarecer muchas de las dudas en torno a la conformación material de las fotografías a lo largo de la historia, y con ello, a enriquecer investigaciones históricas sobre estos objetos.¹⁷⁴

Para Daniela Carreón, lo más importante al acercarse a los bienes culturales en general es realizar una caracterización correcta, es decir, determinar sus atributos peculiares, de modo que claramente se distinga de los demás. Esta caracterización implica el reconocimiento de los aspectos materiales e inmateriales que componen a los objetos. En el caso de las fotografías, aunque se ha puesto siempre mayor atención a la imagen que porta, Carreón afirma que,

[..] la materia determina la posibilidad de su manifestación. Toda fotografía es el resultado de un proceso de modificación de varios materiales, derivado de reacciones químicas y físico-químicas que se generan durante la toma, el procesado y la preparación final de la imagen. Cada paso de la elaboración de la fotografía la dota de características particulares que dejan evidencias en los distintos estratos que la conforman.¹⁷⁵

Por su parte, los aspectos inmateriales de las fotografías están relacionados directamente con la imagen en ellas y “tienen que ver con los contenidos o valores que un grupo social le asigna a un objeto, los cuales pueden ser patrimoniales, históricos, artísticos, funcionales, emotivos, entre otros.”¹⁷⁶ Se trata, como precisa la autora, de contenidos intelectuales.

¹⁷⁴ Véase al respecto: Fuentes de Cía, 2004, “Preservación”, Carreón Cano, “Caracterización” 2014, Pavao Luis, *Conservación*, 2002, del Valle Gastaminza, *Documentación*, 1999.

¹⁷⁵ Carreón, *Caracterización*, 2014, p. 7

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 10

A partir del análisis de los aspectos materiales de las fotografías se deduce información que deriva directamente del objeto y de su materialidad. Estos aspectos a su vez se dividen en dos tipos de acuerdo con la información que proporcionan, así como con sus tiempos dentro de la historia del objeto. El primer tipo es la información que se deriva del “estado de la materia” e implica las características dadas al objeto desde su génesis, permite avistar las decisiones que tomó el creador para presentar el bien cultural de cierta forma. Ejemplos de ello serían el tipo de papel y materiales usados para la impresión, el tamaño del negativo, etc. De acuerdo con Carreón, al conocer las propiedades de “estado de la materia”, se puede deducir la *función* de la fotografía. En sus palabras, “Los objetos son creados para cumplir una concepción general que se denomina *función*. Su morfología y materialidad responden a esta primera idea sobre el objeto.”¹⁷⁷

El segundo tipo de información sería proporcionado por las “alteraciones del estado de la materia del objeto”. Son indicios que permiten establecer la historia o el devenir propio del objeto fotográfico después de su creación. Ejemplo de ello serían las señales de deterioro o alteración como cortes, raspaduras, tipos de enmohecimiento, oxidación, etc. Las alteraciones por su parte, dan cuenta del *uso* de los objetos fotográficos, es decir, la manera en que el objeto es utilizado, independientemente de la función con la que fue creado. Para conocer las alteraciones, indica la autora, es necesario realizar una comparación considerando cómo se encontraría el objeto con el devenir histórico natural, y cómo es que se encuentra actualmente.¹⁷⁸ El estudio material de los objetos y el procesamiento de estos dos tipos de información son la base fundamental para el acercamiento a las fotografías, pues la información que puedan arrojar sus imágenes sólo puede ser interpretada a partir de la materialidad que les da el contexto y la veracidad.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 8

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p.9

II.IV LAS FOTOGRAFÍAS DE WINFIELD SCOTT. IDENTIFICACIÓN DE SU AUTORÍA Y CONFORMACIÓN MATERIAL DEL GRUPO DOCUMENTAL

Una vez expuesta la perspectiva desde la que se aborda la investigación a partir de fotografías y la importancia de la materialidad dentro de ésta, queda proceder a la descripción y estudio del objeto mismo de investigación. Con el objetivo de conocer a profundidad las características materiales de las fotografías de Scott, durante el proceso de investigación se han revisado varios miles de imágenes y objetos fotográficos, muchos de ellos dentro de grupos documentales con el nombre de C. B. Waite y otros autores; distribuidos el Archivo General de la Nación (dentro del Fondo de Propiedad Artística y Literaria) el Archivo Fotográfico de Facultad de Artes y Diseño Academia de San Carlos de la UNAM (supuestamente espejo del anterior), la Fototeca Nacional (fondo C.B. Waite/ W. Scott), resguardada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Archivo de la Coordinación de Monumentos Históricos.

Lamentablemente, hasta ahora no se ha atribuido –de manera oficial- fondo documental alguno a Winfield Scott, sus fotografías se encuentran almacenadas o archivadas bajo o junto con la firma de Charles B. Waite y en algunos casos, junto con las fotografías de Alfred Briquet y otros autores. Por lo que fue necesario realizar un discernimiento previo de las características materiales de la producción de Scott, para conformar un grupo coherente de fotografías. Si bien no existe una tesis comprobada sobre los motivos de esta confusión en la autoría, a partir del análisis de los objetos fotográficos y de la historia de sus fondos, se pueden adelantar conclusiones. En principio, debido a que las fotografías que alberga el AGN provienen del antiguo Registro de la Propiedad Artística y Literaria, se sabe que fueron registradas a nombre de C.B. Waite durante los primeros años del siglo xx, junto con muchas otras.

De los documentos fotográficos revisados se realizó un análisis material, a partir del cual se pudieron detectar algunos elementos en el estado de la materia y en las alteraciones del mismo que podrían ser útiles para entender su autoría. Para empezar, es necesario determinar las características materiales en las

fotografías que llevan a considerarlas como parte de la producción de Scott. En términos de la conformación material existe uniformidad en los procesos y materiales constituyentes, tanto en negativos como en positivos, lo que resulta un indicio de que fueron fabricados por la misma persona, o la misma compañía. De acuerdo con el análisis físico de los objetos y con la propuesta de Luis Pavao para caracterizar las fotografías, se puede afirmar que el conjunto de productos atribuibles a Scott está conformado por negativos en gelatina y bromuro de plata sobre vidrio y por copias (positivos) en papel directo de fabricación industrial en gelatina.¹⁷⁹ De acuerdo con Pavao, este tipo de procedimientos fueron comunes desde 1880 hasta 1910.¹⁸⁰

Resta por su parte exponer los elementos que hacen a este conjunto atribuible específicamente a W. Scott. La primera señal de ello es, por supuesto, su firma. En muchos negativos fotográficos dentro de los fondos mencionados, se encuentra la palabra "Scott", en los extremos inferiores, realizado de dos maneras: con una raspadura en la emulsión, sobre la que se colocaron las letras en tinta gruesa de color rojo; o, por el contrario, raspando las letras directamente sobre la emulsión. En los positivos, esto se refleja como un pequeño rectángulo oscuro en cuyo interior se encuentran las letras "Scott" en color claro o, simplemente, las letras en color claro, en ambos casos colocados en los bordes inferiores de los objetos. Esto representa la firma del fotógrafo, realizada sobre los negativos previamente a su impresión en papel. Por otra parte, si bien muchas fotografías no contienen este nombre, poseen números de serie con la misma tipografía y el mismo proceso de señalización con raspaduras (algunas de ellas en las que en cierto momento estuvo la firma) y tinta roja, por lo que son igualmente atribuibles a Scott. Otras señalizaciones con las mismas características físicas son algunos "títulos" o pequeñas descripciones, colocadas en inglés, en la parte inferior central de los objetos. (Imagen 001)

¹⁷⁹ Debe señalarse que se encontró excepcionalmente un negativo en papel de película, cuya fabricación se presume, es posterior y probablemente se copió de alguno de los positivos del periodo.

¹⁸⁰ Pavao, *Conservación*, 2002, p. 17

No obstante, muchos negativos –y algunos positivos- presentan también la firma de C.B. Waite. En la cara sobre la que queda la emulsión por encima del vidrio, se encuentran pequeñas cintas rotuladas con la frase "Es propiedad asegurada de Waite Photo", seguida de alguna fecha, con el nombre del mes y dos cifras para el día y el año, por ejemplo: "abril 29 1908." Si bien ello podría fincar una duda sobre la verdadera autoría de los objetos, por parte de Waite o Scott, se puede apreciar, en algunos ejemplares, que las cintas rotuladas son posteriores a las marcas colocadas por Scott, ya que se encuentran por encima de las raspaduras de emulsión. Por otra parte, los positivos revisados en el Archivo General de la Nación, han sido mutilados, de manera irregular, en las esquinas inferiores, justo en el espacio donde usualmente se encuentra la firma de Scott, de ello se deduce que fueron cortados por Waite al registrarlos bajo su nombre en el Registro de la Propiedad Artística y Literaria. (Imagen 002)

Asimismo, un gran número de negativos revisados contiene delgadas líneas rectas formadas por el desprendimiento de la emulsión en los bordes, esto es señal de cortes mal realizados sobre el vidrio. Así, la hipótesis que se plantea es que todos los negativos fueron cortados –ya que todos presentan aproximadamente el mismo tamaño de 12 x17cm- después de su corte original, probablemente por Waite o por algún otro editor, pues en muchos casos estos cortes implicaron también el corte o mutilación de la firma de Scott. Los positivos por su parte tienen, a excepción de uno, el mismo tamaño de los negativos, por lo que se asume que se hicieron también posteriormente.

Se puede deducir que originalmente tenían mayor tamaño, no sólo por las marcas de los cortes en el vidrio, sino también porque se encontraron, en la Fototeca Nacional, dos objetos fotográficos –positivo y negativo- con una misma imagen (con la firma de W. Scott) en el tamaño ya mencionado y en un tamaño tres centímetros mayor. Aunque mantienen la misma proporción, en el de mayor tamaño se aprecian más elementos. Se presume, entonces, que este último fue fabricado por contacto previamente a que se cortaran los negativos y por lo mismo, nos revela el tamaño que éstos tenían originalmente. Por su parte, en el

Archivo General de la Nación, fueron localizadas algunas fotografías, registradas por Winfield Scott, cuyo tamaño es mayor, contienen las firmas completas y están marcadas, al reverso, por el sello de propiedad de Scott (Imágenes 003 y 004). En este sentido, se aventura la hipótesis de que los recortes en los negativos y positivos por parte de Waite tuvieron la intención específica de eliminar, hasta lo posible, la información de Scott, pues fueron localizados, en el AGN, positivos atribuibles originalmente a Waite, con firma y títulos no recortados, por lo que tienen mayor tamaño (Imagen 005).

Junto con ello, se encontraron, en el reverso de los positivos, sellos y señalizaciones que son indicio de su distribución y comercialización por algunas casas editoras (Imagen 006). Entre ellos, un sello a tinta azul con las palabras, "Fotografía comercial O.B. Hachenberger. Prop. Revillagigedo 10-Mexico, City" del cual se puede inferir que indica la propiedad de la casa editora o distribuidora y su dirección en la ciudad de México, pues, de acuerdo con Guillermo Kaiser, muchos editores de postales en México, como Kalb, los Hermanos Casasola, o la propia casa Kaiser, "copiaban" las imágenes de grandes fotógrafos como Alfred Briquet o William Henry Jackson para comercializarlas en sus tiendas. Asimismo, muchas eran mutiladas para eliminar los nombres de los fotógrafos o anteriores editores; esto era posible ya que, dice este autor, al pagar los derechos de reproducción de las imágenes, los editores quedaban en libertad de omitir la firma del autor o modificar el título a su antojo.¹⁸¹

Otro sello en el reverso de los positivos presenta solamente las palabras "La Rochester México, D.F", señalización que también se encontró en el anverso de algunas imágenes, en la forma de raspaduras sobre la emulsión, de lo que se deduce que fueron vendidas a esta casa editorial, que se encargó de distribuir las. Finalmente, un tercer sello versa de la siguiente manera "Attention: All rights reserved. This picture must not be copied or published without written permission of C.B. WAITE, photographer", lo que reitera la hipótesis de que Charles Burlingame

¹⁸¹ Kaiser Schlittler, "Presentación", 2013, p.2

Waite, más que un fotógrafo, era un editor para el cual Scott trabajaba o bien a quien probablemente vendió todas sus fotografías.

De acuerdo con lo publicado al respecto hasta ahora, se sabe de C.B. Waite nació en Ohio, Estados Unidos, en 1861 y llegó a México durante el último lustro de ese siglo. Desde los años ochenta se dedicó a la industria fotográfica, trabajando para distintas compañías e incluso colaborando con revistas. Ya en el país, también dentro de la industria fotográfica, trabajó para la compañía de Ferrocarriles Mexicanos y colaboró en la elaboración de dos guías de viajeros para la empresa Sonora News Co., hasta la fecha, su nombre es conocido por considerársele el autor de muchas fotografías que circulan en distintos ámbitos.¹⁸²

Por último, de acuerdo con toda la información recabada y aquí descrita, se seleccionaron aproximadamente 5 mil imágenes atribuibles a Winfield Scott. Posteriormente se separó lo que se considera para este trabajo “fotografías de mujeres”, cuyos lineamientos serán expuestos más adelante, de lo que resultó un cuerpo documental definitivo que es la base de esta investigación.

De acuerdo con Rosalind Krauss, la noción de autoría en torno a la producción fotográfica distó mucho de su concepción dentro del ámbito artístico. La toma de imágenes fotográficas durante el siglo XIX, más que captar la singularidad creativa de un artista plástico, buscaba capturar la propia singularidad de lo fotografiado, especialmente la naturaleza o aquello que parecía peculiar ante los ojos occidentales, sin la mediación de la opinión o gusto del operador de la cámara. De este modo, la autoría estuvo más relacionada con los editores, que con los fotógrafos. Asimismo, el *copyright* pertenecía a las empresas, como las ya mencionadas, que publicaban las imágenes en distintos medios.¹⁸³

Esta distancia respecto al campo artístico de la época sienta también la postura, que este trabajo sostiene, respecto a la fotografía como un producto artístico. Si bien la producción y distribución de imágenes fotográficas implicó desde el inicio un ejercicio creativo, éste difícilmente obedeció a una ambición

¹⁸² Montellano, *C.B. Waite*, 1994, pp.21-25

¹⁸³ Krauss, *Fotográfico*, 2002, pp. 47-48

artística o a intenciones plásticas, normalmente se enfocó simplemente en la mejora en la calidad del registro. Aunque existieron circuitos de fotografía que se proclamaban artísticos desde las primeras décadas de existencia del medio, la mayor parte de la producción fotográfica tuvo otros fines y circuitos de consumo, comercialización y exhibición.¹⁸⁴ Según relata Krauss, fueron procesos posteriores los que convirtieron este tipo de producción en fotografía artística, por lo que ha sido llevada a las paredes de las galerías y museos. Hasta las primeras décadas del siglo xx, la gran mayoría de las fotografías eran publicadas como vistas, en postales o en la prensa, además de servir como registros para investigaciones. No obstante, escasamente fueron expuestas en las paredes de alguna galería, es decir que su espacio discursivo más común no fue el estético, por lo que no deben ser leídas de tal modo.¹⁸⁵

Las postales fotográficas fueron, durante algunas décadas, la manera más común de comercializar las imágenes producidas masivamente por los fotógrafos, no sólo en México, sino en el mundo. De acuerdo con Arturo Guevara Escobar, en el periodo finisecular se instalaron en las ciudades, empresas a las que ahora se les da el nombre de “agencias fotográficas”, pero que en el periodo no tuvieron denominaciones fijas debido a lo novedoso y variado de su trabajo. No obstante, a la luz del tiempo se sabe que sus actividades giraban en torno a la comercialización de imágenes fotográficas en muy distintas maneras, desde la amplificación y retoque de retratos, hasta la impresión de paisajes o vistas en grandes tamaños. Incluso muchas de estas compañías fueron quienes se encargaron de vender en la prensa ilustrada las imágenes producidas por los grandes fotógrafos en México. Dentro de este circuito, afirma Escobar, el “agente” realizaba dos trabajos: “buscar fotografías, comprando sus derechos o haciendo sociedades con los fotógrafos, para reproducirlas masivamente; el otro, era venderlas.”¹⁸⁶ Esta segunda actividad es en la que las casas editoras o

¹⁸⁴ Fontcuberta, *Estética*, 1984, p.58

¹⁸⁵ Krauss, *Fotográfico*, 2002, p.48

¹⁸⁶ Guevara Escobar, Javier, “Al pan, pan y al vino, vino. Casa amplificadora de retratos”, en 28 de septiembre de 2012, <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/search?updated-min=2012-01->

amplificadoras se convertían en “agencias” o tiendas fotográficas. Dentro de este medio, las postales fueron una forma muy popular –probablemente por su versatilidad y tamaño- de adquirir y compartir imágenes y con ellas, por su puesto, su carga de significados sociales.¹⁸⁷

De acuerdo con Guillermo Kaiser, la tarjeta postal no sólo comunicaba saludos o información personal, sino que sus imágenes eran una fuente de información acerca de lugares o acontecimientos alrededor del mundo. Si bien las tarjetas postales convencionales (sin imágenes) ya eran comunes algunas décadas antes, la aparición de la primera postal ilustrada se dio en el año 1897 y su auge continuó hasta 1918, en parte gracias a los avances en los métodos de reproducción fotomecánica.¹⁸⁸ Como bien señala Alberto del Castillo, las postales significaron una forma de incidir en el espacio público y contribuir a la construcción de imaginarios que respondían a la necesidad de información de las nuevas sociedades. En México, estuvieron ligadas al interés por dar a conocer el país, sus adelantos y su potencial como depositario de la inversión extranjera.¹⁸⁹

Por supuesto, estuvieron también relacionadas con la construcción de miles de kilómetros de vías férreas que conectaron al país con sus fronteras, y con el resto del mundo al facilitar la comunicación con sus puertos. Ahora no sólo era más fácil viajar al interior, sino que la propia construcción de las vías atrajo inversión extranjera y con ella el arribo de gran cantidad de viajeros dispuestos a documentar sus impresiones respecto al país en relación con sus lugares de origen. En este sentido, afirma del Castillo, las postales contribuyeron a dar continuidad a una serie de estereotipos alrededor del indio mexicano, a quien, desde el auge costumbrista, se le vinculó con lo exótico y lo pintoresco.¹⁹⁰

[01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=12](#) [consulta: 27 de abril de 2016]

¹⁸⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁸ Kaiser, Schlittler, “Presentación”, 2013, p.2

¹⁸⁹ Del Castillo, "Historia", 2005, p.67

¹⁹⁰ *Ibíd.*

Así, las casas editoras, amplificadoras, o agencias fotográficas se encargaron de editar, reinterpretar y distribuir las imágenes una vez tomadas por los fotógrafos y en algunos casos, los menos, de tomar fotografías. Las agencias fotográficas más grandes y conocidas hasta ahora fueron “Sonora News”, “Mexico View Co.”, “Hermanos Casasola”, entre otros. El nombre de Scott en particular, se encuentra relacionado con editores como Juan Kaiser, Henry Kalb, Carlos L. Curtis (dueño de “El arte moderno”), además de los localizados por los sellos ya mencionados en los positivos.

En conclusión, a partir de las investigaciones previas revisadas y de los documentos analizados, se puede afirmar que el grupo documental estudiado es atribuible al fotógrafo Winfield Scott, cuyos negativos originales fueron creados alrededor de los últimos años del siglo XIX. Por otro lado, algunos editores como C.B. Waite, “La Rochester México” y O.B. Hachenberger fueron los encargados de distribuir y comercializar tales imágenes, muchas de ellas como postales, probablemente a principios del siglo XX. Durante este proceso de edición, por su parte, los negativos fueron recortados de manera uniforme para ajustar a un tamaño más pequeño, finalmente, fueron patentados en el Registro de la Propiedad Artística y Literaria por C.B. Waite, quien además de ser editor (o agente fotográfico), posiblemente fue fotógrafo.

II.V. QUÉ DICEN LAS IMÁGENES. EL SIGNIFICADO EN LA FOTOGRAFÍA

Una vez caracterizado el universo de estudio, deben plantearse los criterios de su selección, que no sólo obedecen a sus rasgos materiales, sino a los posibles elementos de representación del género y la sexualidad dentro de las imágenes. Para empezar, debe reiterarse que la noción de índice desde la cual se concibe al objeto fotográfico no excluye en forma alguna las capacidades de representación de la imagen fotográfica. Su valor radica precisamente en que tales representaciones están fincadas en procesos sociales específicos, que esas situaciones son capturadas y reflejadas por la cámara. Sin embargo, es importante insistir en que las imágenes fotográficas son construcciones sociales que encierran relaciones concretas entre personas reales, que involucran especialmente al fotógrafo, a las mujeres fotografiadas y un sector de la sociedad con el que el fotógrafo busca comercializar sus imágenes.

Es en este sentido que Dubois advierte que el poder del índice opera en el orden de la existencia, pero en ningún caso en el del sentido, en otras palabras, nos previene de pensar que la peculiar relación del objeto fotográfico con el referente que captura, dada por la necesaria contigüidad entre uno y otro, otorgue un sentido analógico, o directamente relacionado, con esa misma realidad. Por el contrario, el sentido de la imagen fotográfica es dado por elementos tanto materiales, como culturales y sociales; todo como parte de una construcción visual que obedece a intenciones de representación, que a su vez se relacionan con condiciones y relaciones de poder bien fincados en la sociedad, pero que sólo pueden conocerse a partir de la cuidadosa investigación de la imagen y de las características materiales que la insertan en un espacio social determinado, del que depende su significado. Toda foto implica “que haya bien diferenciados uno del otro, el *aquí* del signo y el *allí* del referente.”¹⁹¹

Roberto Aparici afirma que todas las imágenes son representaciones de la realidad y en ningún caso podrán equipararse con ésta. Para él, la representación

¹⁹¹ Dubois, *Acto*, 1986, p.81

es un ejercicio de comunicación cuyas características y significado están en función tanto del emisor como del receptor.¹⁹² Si bien es cierto que la imagen fotográfica no refleja directamente la sociedad, debe tenerse en cuenta su ubicación dentro de procesos sociales concretos que registra.

Desde la perspectiva de Peter Burke, si bien toda imagen fotográfica es una distorsión de la realidad como tal, ello no implica que no sea susceptible de cuestionamientos históricos, pues “el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades.”¹⁹³ En este caso, las fotografías de mujeres tomadas por W. Scott, conforman testimonios de formas de representación de la sexualidad insertas en procesos históricos complejos y constreñidos en relaciones de poder específicas.

A diferencia de la imagen fotográfica, plana y sin relieve; la mirada humana, al ser binocular, es estereoscópica. La imagen fotográfica está ceñida en una forma rectangular, ajena al tiempo y al espacio. Estas características no pueden ni deben ser consideradas como naturales, inherentes a la percepción humana, mucho menos análogas a la propia realidad, sino que tienen claros factores históricos que es necesario explicar, pues obedece a nociones plásticas provenientes del renacimiento.

Hasta antes de este periodo, el oído- y por lo tanto el habla- se mantuvieron a la cabeza de la jerarquía de los sentidos, con el surgimiento de la imprenta, la vista adquirió una relevancia fundamental, de tal modo, el Renacimiento constituyó el alba de la cultura visual que rige hasta nuestros días, y con este régimen vendría también una nueva perspectiva epistemológica, una de cuyas consecuencias sería una nueva concepción del espacio.

La nueva episteme parte de la idea de una pirámide visual, en cuya punta se encuentra, aprehendiéndolo todo, el ojo humano. La base de dicha pirámide es el objeto observado en torno al cual se conforma un marco; el mismo marco

¹⁹² Aparici, *Lectura*, 1998, p. 51

¹⁹³ Burke, *Visto*, 2001, p.37

ortogonal de los cuadros renacentistas; posteriormente trasladado a la forma fotográfica.¹⁹⁴

Desde la perspectiva de E.H. Gombrich, más allá de la episteme que la conforma, el criterio de fidelidad que resurge con el Renacimiento en Europa proviene del uso de la perspectiva en el arte griego, obedece al principio de “testigo ocular”, que era considerado de mimesis o de imitación de la naturaleza. La base de este principio sería plasmar en una imagen bidimensional todo lo que una persona podría ver, desde una posición determinada, en un momento específico, solamente con un ojo. Esto es posible únicamente a partir del “principio negativo del testigo ocular”, es decir que “el artista no debe incluir en su imagen nada que un testigo ocular no hubiera podido ver desde un punto determinado y en un instante determinado.”¹⁹⁵

Aunque Gombrich acepta el uso de la perspectiva realista como un proceso histórico, y hasta cierto punto arbitrario, discrepa con las opiniones de González Ochoa, y de los relativistas de la imagen, pues considera que el uso de la perspectiva sí representa, en la historia del arte, un acercamiento a cierto nivel de exactitud en la representación de lo que el ojo puede ver. Para él, si bien las formas de representar lo visible pueden variar de una cultura a otra, existen criterios de semejanza graduales entre la imagen y lo representado que van más allá de la construcción social, ejemplo de ello sería la capacidad de camuflaje de algunos animales; es decir, de imitación de la realidad visible. A diferencia del lenguaje, cuya relación con la realidad es arbitraria (excepción de las palabras onomatopéyicas o signos icónicos), la imagen visual representa una permanente búsqueda de imitación de lo que vemos. Aunque esta imitación se pueda acercar más o menos al referente, dependiendo de lo directa que sea su traducción, la intención de fidelidad es patente en todas las imágenes, que no la fidelidad en sí.¹⁹⁶

¹⁹⁴ González Ochoa, *Apuntes*, 1997, p. 27

¹⁹⁵ Gombrich, *Imagen*, 2000, p. 253

¹⁹⁶ *Ibíd.*; Gombrich, *Arte*, 1998

Gombrich se pregunta: “¿en qué medida se acerca a la experiencia visual que pretende reproducir? Una foto en blanco y negro, en cualquier caso, no es una réplica de lo que vemos, sino una transformación que hay que volver a traducir para obtener la información requerida.”¹⁹⁷ No obstante, en su proceso de creación, en la transformación del negativo al positivo, se localiza la búsqueda de un código visual con una correspondencia más directa con el referente, cuya lectura implique un menor trabajo de decodificación.¹⁹⁸

Aunque los autores aquí señalados tienen posiciones singulares, podría decirse, en resumen, que no puede dejarse de lado la evidencia de que toda imagen visual se encuentra codificada, es una representación de algo. Además de que los códigos con los que fue construida obedecen a factores sociales e históricos y que esto es particularmente importante para analizar la imagen fotográfica, dada la aureola de “naturalidad” que la acompaña. Los procesos que registra en ningún momento son la “realidad” en sí, ni “la verdad” y ni siquiera son los procesos sociales tal cual, sino registros, documentos con un contenido preciso que, como se ha dicho, debe ser explicado a partir de operaciones de investigación complejas.

II.VI APROXIMACIONES A LA INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA

Llevar a cabo este proceso de decodificación, o de simple interpretación de la fotografía, como se ha anunciado a lo largo del trabajo, no resulta simple en absoluto, pues no se trata de un ejercicio de transposición automática del significado, sino que requiere de la adopción de parámetros establecidos por otros autores, junto con la construcción de indicadores acordes a lo que se busca conocer en las fotografías. Inevitable al hablar de este tema, es abordar la teoría iconológica que Erwin Panofsky planteó, a mediados del siglo XX, y que marcó un parte aguas en los estudios sobre estética e historia del arte.

¹⁹⁷ Gombrich, *Imagen*, 2000, p. 282

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p.282

II.VI.I Panofsky. La teoría iconológica

Al abordar la pintura –opina Panofsky- los estudios no pueden quedarse solamente en la descripción iconográfica, o en la narración histórica de su proceso de creación, sino que tienen que trascender hacia la interpretación de la propia obra, y descubrir sus significados incorporando los métodos de la psicología, la historia o simplemente la perspectiva crítica. La iconología, en sus palabras, se define como “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma.”¹⁹⁹ En este sentido, la obra de arte no debe considerarse por sí misma, sino como documento, síntoma de “algo distinto”²⁰⁰, ya sea la personalidad del autor, la civilización en la que se produce, las tendencias culturales o las circunstancias históricas. En fin, las características de la composición y la iconografía en las obras plásticas, según Panofsky, deben ser entendidas como manifestaciones particularizadas de ese “algo distinto.”²⁰¹

En las obras iconográficas en general, apunta, se pueden encontrar tres niveles de significación distintos, a partir de los cuales se pueden producir tres niveles de interpretación. La *significación primaria o natural*,²⁰² a su vez subdividida en *significación fáctica* y *significación expresiva*, parte de la identificación de formas puras como objetos naturales, figuras humanas, plantas, animales, etc. Y de la posterior identificación de relaciones mutuas entre ellas; por ejemplo, de acontecimientos genéricos o cualidades expresivas, como puede ser una mujer llorando, o una escena doméstica, etc. Esto es a lo que se llaman “motivos artísticos” y constituye una descripción pre-iconográfica.

La *significación secundaria* por su parte, opera al establecer una relación entre los motivos artísticos y los temas o conceptos. Se trata de imágenes denominadas “alegorías” y que están en relación directa con escenas bíblicas o

¹⁹⁹ Panofsky, *Significado*, 2000, p. 45

²⁰⁰ Comillas del autor.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 50

²⁰² Cursivas del autor

históricas del arte figurativo. A esta etapa corresponde la descripción iconográfica de la obra. Finalmente, una última etapa la constituye la *significación intrínseca o de contenido*, ésta se aprehende, de acuerdo con el autor “investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad de la nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad condensada en una obra.”²⁰³

Si bien el planteamiento iconográfico resulta bastante cabal en cuanto a la interpretación de obras de arte de una época, su especificidad se va diluyendo conforme se avanza en el nivel de interpretación, y al llegar al último estadio, a la interpretación iconológica, no ofrece vías concretas en la aprehensión del significado. Por otra parte, al ser una teoría dirigida al estudio de las obras pictóricas, no resulta del todo compatible con la interpretación fotográfica, sobre todo en cuanto al segundo nivel de análisis, es decir, al análisis iconográfico. De acuerdo con Peter Burke, el error en la propuesta iconográfica es que se tiende a generalizar, pensando que obras de arte específicas son representativas de toda una época o etapa histórica, dando por supuesto que las épocas históricas son lo bastante homogéneas para resumirse en una sola imagen.²⁰⁴

La propuesta de Panofsky, queda claro, se refiere a la interpretación de la pintura renacentista, cuyas representaciones giraban en torno a pasajes bíblicos o a la mitología antigua, por lo que, al hablar de fotografía, la búsqueda de temas y conceptos, queda un tanto fuera de lugar. No porque no existan temáticas comunes, sino por la falta de convenciones o escuelas en torno a las fotografías, que pudieran sentar un acuerdo común sobre sus temáticas generales, ejemplo de ellos son las confusiones dentro de las fototecas al archivar las imágenes de acuerdo con su “tema.” Si bien el autor considera indispensable esta etapa del análisis en la interpretación correcta de la obra, también advierte:

[...] a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido, como

²⁰³ *Ibid.*, pp.47-49

²⁰⁴ Burke, Visto,2001, p. 39

ocurre en Europa con la pintura de paisaje, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo.²⁰⁵

De este modo, Panofsky considera posible la interpretación iconológica sin aludir al sentido iconográfico, no obstante, resulta complicado saltar del primer nivel de significado a la propia interpretación iconológica, sin atender a intencionalidades o posibles usos de la imagen. En este sentido, vale la pena cuestionarse la posibilidad de hablar de géneros o temas dentro del ejercicio fotográfico. De acuerdo con Gombrich, la aparición de géneros en el arte está relacionada con las convenciones sociales en torno a la creación de imágenes, y a las expectativas que los públicos, y la sociedad en general, tienen en torno a una obra y su exposición o circulación dentro de ciertos campos.²⁰⁶ Si bien, como se mencionó en el apartado anterior, la fotografía obedece también a usos y funciones dentro de ciertos campos o circuitos, cabe preguntarse si es posible hablar de géneros como tal, y si estos obedecerían a la intención con la que se realizó la fotografía, o a su uso posterior.

II.VI.II La cuestión de los géneros fotográficos

Jean-Marie Schaeffer considera que el propio término “género” es “todo menos unívoco. En sentido estricto se refiere a prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y los receptores.”²⁰⁷ Pero puede también ser utilizado para designar grupos de objetos en virtud de una relación de parecido cualquiera, lo que genera por supuesto, aún más confusión.²⁰⁸ Como bien afirma Bourdieu, “las obras del fotógrafo parecen no ser jamás bastante explícitas como para imponer por sí mismas el sentido que ha querido darles. Realizar una fotografía que imponga, sin equívocos y por sí sola el sentido que le ha dado el fotógrafo, resulta extremadamente difícil.”²⁰⁹

²⁰⁵ Panofsky, *Significado*, 2000, p.52

²⁰⁶ Gombrich, *Imagen*, 2000, p. 296

²⁰⁷ Schaeffer, “Fotografía”, 2004, p. 16

²⁰⁸ *Ibíd.*

²⁰⁹ Bourdieu, *Arte*, 2003, p.39

Más allá de ello, los géneros como aparato de clasificación surgen dentro de la historia del arte y la literatura para dar sentido a corrientes y a escuelas que no tienen relación con la fotografía, o con las intencionalidades dentro del propio campo. Dentro de la fotografía, aclara Schaeffler, la “falta de cristalización de tradiciones genéricas autorreguladoras” implica que no pueda ser tratada mediante presupuestos tomados del ámbito de las bellas artes.²¹⁰ No obstante, si se maneja con claridad y cuidado, sí se puede hablar de criterios de clasificación en función de prácticas, soportes, medios utilizados, objetos representados, etc. Las categorizaciones más usuales, sugiere la autora, son las distinciones funcionales, como la fotografía documental, de arte, científica, publicitaria, etc. Y las distinciones referenciales, es decir, las que parten de lo representado en la imagen fotográfica. O bien, las categorías que combinan ambas, como la fotografía familiar, la de reportaje, o la erótica/pornográfica.²¹¹

Por su parte, González Ochoa considera que la relación que toda imagen establece con el mundo, gira en torno a tres grandes funciones: simbólica, epistémica y estética. La simbólica, según su postura, estuvo relacionada con lo religioso; sin embargo, actualmente se relaciona con funciones publicitarias o con otros mecanismos de legitimación; la epistémica comunica información acerca del mundo; y finalmente, la estética, tiene el objetivo de proporcionar sensaciones a quienes contemplan la imagen. Aunque sus funciones se presenten como aisladas, acota, “No existen imágenes que operen exclusivamente en cada uno de estos modos; de hecho, es casi imposible separarlas [...]”.²¹² Si bien es cierto que la significación de las imágenes no está constreñida en funciones exclusivas, pueden señalarse momentos y espacios específicos en los que destaca una de ellas, pues su representación y significados dependen del espacio al que se ciñen. Según Rosalind Krauss, ámbitos culturales distintos presuponen expectativas distintas por parte del espectador, por lo que las imágenes transmiten distintos tipos de conocimiento, “en tanto que representaciones, cada imagen actúa en un

²¹⁰ Schaeffer, “Fotografía”, 2004, p.18

²¹¹ *Ibid.*, p. 17

²¹² González Ochoa, *Apuntes*, 1997, p.33

espacio discursivo distinto”²¹³, cabe preguntarse, en qué espacio discursivo opera la fotografía aquí investigada.

Se impone como conclusión, la imposibilidad de abordar la fotografía desde la categoría de género, pero la necesidad de categorizarla en torno a funciones y contenido para facilitar el acercamiento a su significado; no obstante, se advierte que la misma función guarda cierta ambigüedad, pues en la historia de la fotografía hay una amplia brecha entre la función con la que fue creada una imagen, y su uso al circunscribirse a determinados circuitos de circulación y comercio. De acuerdo con Susan Sontag, “Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve”²¹⁴, así, su uso será distinto dentro de un museo, un álbum, una galería, o un libro. No obstante, ningún uso le asegura un significado. La verdad en las fotografías, opina Sontag, está parcelada en verdades relativas, pues el significado transita entre sus usos.²¹⁵

Es así como las fotografías de Scott, con el paso del tiempo, han transitado por distintos circuitos y sus significados originales se han diluido. Sus imágenes de niñas y mujeres (que se abordarán en el siguiente capítulo), quizás por la falta de estudios suficientes al respecto, o por la carencia de referentes en torno a sus usos, han sido interpretadas como retratos, escenas costumbristas, fotografías artísticas, de “tipos populares”, e incluso como imágenes de denuncia social.²¹⁶ No obstante, la presente tesis postula que tales explicaciones han partido de visiones desde el presente, que tienen como consecuencia la naturalización e incluso idealización de las fotografías, no sólo en el caso de Scott sino de muchos otros autores. Por el contrario, se propone estudiar detalladamente las imágenes para desmitificar su papel y atender a los que pueden haber sido sus usos reales en el periodo en que fueron creadas.

²¹³ Krauss, *Fotográfico*, 2002, p. 41

²¹⁴ Sontag, 1981, p.116

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ Véase al respecto, Malagón, *Retrato*, 2012, Castillo, Alberto del, *Conceptos*, 2006, Debroise, *Fuga*, 1994, Montellano, C.B. Waite, 1994 y Montellano, Charles B. Waite, 1998.

II.VI.III Denotación y connotación

En una sintonía semejante a la de Panofsky y retomando de la teoría semiótica las propuestas de aprehensión del significado, Roberto Aparici señala que toda imagen o medio de comunicación audiovisual puede leerse desde dos perspectivas, lo que cada una de ellas enuncia de manera objetiva; y lo que no se manifiesta explícitamente. La primera de ellas obedece al análisis denotativo, y la segunda, al connotativo. El nivel de análisis denotativo, se basa en “enumerar y describir cada uno de los elementos que componen a la imagen sin incorporar ninguna proyección valorativa de la misma.”²¹⁷ En este momento el investigador se ajusta de manera literal a lo que percibe en la imagen. En nivel connotativo, por su parte, se deben interpretar los elementos leídos en el nivel anterior. De acuerdo con el autor “la valoración de una imagen, en cuanto a su significado, termina por constituir un segundo mensaje y puede estar en franca contradicción con lo que se percibe objetivamente.”²¹⁸

Ahora bien, si la propuesta de Panoksky resulta incompleta al llegar al punto interpretativo; Aparici retoma elementos de distintas teorías que permiten, en un primer momento, acercarnos a la comprensión de una fotografía. Partiendo de la propuesta de Roland Barthes, plantea siete procedimientos de connotación en la imagen fotográfica que pueden ayudar a develar su significado: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo, articulación y sintaxis.²¹⁹ El primero de ellos, el trucaje, se refiere a la intervención del objeto fotográfico, una vez hecha la toma, para corregir la imagen o introducir en ella nuevos elementos; esto evidentemente revela cierta intencionalidad en el fotógrafo, o editor, sobre la obra. La pose se refiere a las posturas y actitudes adoptadas por los sujetos fotografiados, instruidos por el fotógrafo, o guiados por su propia voluntad. Al hablar de objetos, se refiere a todos aquellos elementos, introducidos en el espacio fotográfico, que alteran o dan sentido a la imagen, ya que, como él asevera, cumplen una función simbólica. La fotogenia y el esteticismo se refieren a procedimientos de estilo y de

²¹⁷ Aparici, *Lectura*, 1998, p. 62

²¹⁸ *Ibíd.*, p.65

²¹⁹ Citado en *Ibíd.*, p.66

embellecimiento de la imagen a partir del uso de la luz o el color para connotar ciertos valores. Finalmente, la articulación y sintaxis se refieren a la relación que se establece entre un grupo de fotografías como conjunto, ya sea en la conformación de series cronológicas u obedeciendo a características en común.²²⁰

II.VI.IV EL ACTO FOTOGRÁFICO. LA PROPUESTA DE DUBOIS

Finalmente, la propuesta de acercamiento a la imagen fotográfica planteada por Philippe Dubois parte del concepto de fotografía como índice, al mismo tiempo que concuerda con lo planteado en los párrafos anteriores en torno a la idea de que la imagen fija, monocular, que impera hasta nuestros días, es la representación de un corte en el tiempo y el espacio, contemplado por un observador, a una distancia privilegiada. A partir de ello, postula que, a diferencia de la pintura, el recorte espacio/temporal en la fotografía es literal, y se realiza de manera automática a través de la cámara fotográfica, por medio de un “dispositivo mecánico, funcional, absolutamente simple, que ha sido introducido con este fin en la caja entre el objetivo y la película sensible: es lo que se llama, y no por azar, la ventana.”²²¹ Éste es el que inscribe a la realidad dentro del espacio de representación. Para Dubois, es en el acto fotográfico –el momento del disparo- y en el recorte de la realidad que le deriva, posteriormente transportada al negativo y al papel, donde se crea el universo de significación autónoma en el que se inscribe la representación, organizado a partir de un marco que circunscribe los límites de tal entendimiento.²²²

El corte del tiempo fotográfico vierte a la fotografía dentro de un acto que es global y único, en un solo momento se inscriben en ella todos los elementos visuales que la conforman, asimismo, la imagen no volverá a construirse más, es en el acto fotográfico que queda asentada por única vez. Si bien el caso del corte del espacio fotográfico es muy semejante al del tiempo, según el autor, tiene

²²⁰ *Ibíd.*, pp.66-68

²²¹ *Ibíd.*, p.182

²²² *Ibíd.*, p.180

consecuencias teóricas de tres órdenes y que sujetan al recorte en una relación con el *fuera de cuadro*, es decir, “el espacio fotográfico y su exterioridad en el momento de la producción de la imagen”²²³; el *marco* y la *composición*, es decir, “el espacio fotográfico en sí mismo en su autonomía de mensaje visual”²²⁴; y por último “su relación con el *espacio topológico* del sujeto que percibe (el espacio fotográfico y su exterioridad en el momento de la recepción de la imagen).”²²⁵

A partir de estas relaciones, Dubois construye cuatro categorías de espacio que fundamentan su propuesta de acercamiento a las fotografías, estas son: “espacio referencial, espacio representado, espacio de representación y espacio topológico.”²²⁶ Cada fotografía, aunque con efectos variables, representa la articulación de estas cuatro categorías, materializadas en el papel. El espacio referencial, señala el autor, es aquel que, desde la lógica del índice, se sabe contiguo a lo que aparece en la imagen, pero no se ve. Toda fotografía se lee como portadora de una “imagen virtual” que ha sido apartada pero que se revela como excluida. En palabras de Dubois “lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una *relación* –dada como inevitable, existencial, irresistible- del afuera con el adentro.”²²⁷

Asimismo, se pueden distinguir cuatro tipos diferentes de signos que marcan el espacio fuera de campo y lo anclan al espacio fotográfico: desplazamientos de personas; movimiento; juego de miradas (cámara-operador); fragmentos de otros espacios.²²⁸ En la fotografía, al ser una única toma de un solo momento, el desplazamiento de personas y el movimiento quedan excluidos, puede decirse que existen dos posiciones extremas en las que se revela este movimiento fuera del campo fotográfico. La primera sería cuando los desplazamientos no se inscriben en la imagen, o pierden su forma, percibiéndose solamente como manchas o halos borrosos; el segundo caso, en los

²²³ *Ibid.*, p. 159 Cursivas de autor

²²⁴ *Ibid.*, Cursivas de autor

²²⁵ *Ibid.*, Cursivas de autor

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p.160

²²⁸ *Ibid.*, p.161

procedimientos fotográficos más modernos, es cuando se detiene, o congela el movimiento, alcanzando a plasmarse sólo un fragmento de él. Lo más importante en ambos casos, advierte Dubois, es que “la representación fotográfica del movimiento engendra un fuera-de -campo muy particular: *pone fuera del campo al tiempo mismo*”.²²⁹

En cuanto al juego de miradas con la cámara o con su operador, Dubois de nuevo compara al cine con la fotografía. Mientras que tradicionalmente, en las cintas cinematográficas está vetada la mirada directa a la cámara, pues al devolver la mirada a la cámara se quiebra el universo de ficción cerrado que el cine pretende crear; en la fotografía la “mirada a la cámara” es algo común, recibido e incluso instituido. Se trata de un principio de frontalidad (a diferencia de la lateralidad en el cine) que posiciona explícitamente al operador, lo integra dentro de la imagen y; más importante aún, marca la presencia del sujeto de enunciación. A través de la mirada frontal, directa al espectador de la imagen, se revela la presencia invisible de la mirada que constituyó la imagen misma.²³⁰

Por último, la tercera categoría de signos embragadores del fuera-de-campo son los elementos ligados a lo que se denomina el *decorado*; puertas, ventanas, fondos, escenarios, espejos, cuadros, etcétera. En fin “todo lo que es susceptible de indicar o de introducir en el interior del espacio homogéneo y cerrado del campo, fragmentos de otros espacios, en principio contiguos o más o menos exteriores al espacio primero.”²³¹ Estos constituyen, de acuerdo con Dubois, una *fuga* en la escena fotográfica que remite a otros espacios fuera de ella.

Estos elementos enlistados resultan fundamentales para una investigación fotográfica, particularmente para la que aquí se presenta, pues los signos que dentro de la fotografía remiten al “afuera de ella”, están remitiendo a la porción concreta de realidad en la que se produjo. Cuando hablamos de los espacios contiguos a la imagen, que no aparecen, pero se saben presentes, estamos

²²⁹ *Ibid.*, p.162, cursivas del autor

²³⁰ *Ibid.*, p.164

²³¹ *Ibid.*, p. 166

hablando de espacios concretos, históricos y sociales, que se inscribieron dentro de ciertas condiciones materiales que permitieron la toma y sus peculiares características, así como los significados que el propio espacio arrastró a la imagen. Por otro lado, la exclusión del tiempo y el movimiento se traduce en poses y gestos premeditados y necesariamente congelados para la captura, así como en movimientos espontáneos por parte de los y las fotografiadas –especialmente de los niños- que quedan borrados dentro del código visual y se convierten en manchas borrosas o en halos blancos en la imagen. Finalmente, estos juegos de miradas tan importantes desde la perspectiva de Dubois, son lo que evidencia, de manera más notoria, la presencia del fotógrafo como el artífice de lo que miramos, así como su “complicidad” con los sujetos fotografiados, que, por alguna razón u otra, atienden sus demandas.

Ahora bien, una vez expuestas las señales del fuera-de-campo dentro de la imagen, Dubois considera fundamental entender que el propio campo fotográfico general, “procede de un corte principal, externo, que subsume a todos los demás y que es propiamente irrepresentable puesto que es la condición de posibilidad de la representación misma.”²³² A partir de ello plantea cuatro nuevas categorías en las que el espacio fuera de campo se integra dentro del cuadro de la imagen; aunque se enumeran a continuación; no conviene para este trabajo ahondar en ellas: fuera-de-campo por efecto de (re)centrado; fuera-de-campo por fuga; fuera-de-campo por obliteración; y fuera-de-campo por incrustación.

En cuanto a las categorías de espacio que restan, esta propuesta considera una relación estrecha entre el *espacio representado* y el *espacio de representación*, pues el espacio representado, es decir la composición, o el interior de la imagen, estará constreñido por los límites que le impone el espacio de representación, es decir, los bordes del marco en el que se inscribe. La articulación de estos dos, afirma Dubois, define al *espacio fotográfico* propiamente dicho. A partir de los ejes ortogonales que impone el corte, se determinará el sistema de posiciones y proposiciones al interior de la imagen; no obstante, éste

²³² *Ibid.*, p. 167

no deja de ser complejo, variable, imprevisto e incluso sutil, además de estar determinado por la cultura que lo produce.

La última categoría, la del espacio topológico, hace referencia al momento de recepción de la fotografía y al espacio en el que ésta se inscribe. De acuerdo con Dubois, su relación con la construcción de la imagen misma se da, especialmente, a través de la conformación ortogonal de la imagen fotográfica como imitación de la verticalidad humana (del cuerpo humano erguido con relación a la perpendicular del suelo), por lo mismo, si bien la imagen fotográfica es una construcción social; se encuentra invariablemente ligada a la propia construcción humana del cuerpo y del espacio.²³³ Como conclusión resulta pertinente la siguiente cita de Dubois en torno a la naturaleza de la fotografía:

El espacio fotográfico no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario, es un espacio a tomar (o a dejar), una selección en el mundo, una sustracción que se opera en bloque. Justamente en esto, el fotógrafo no puede llenar progresivamente el marco vacío y virgen. Su gesto consiste más bien en sustraer de un golpe todo un espacio 'pleno', ya lleno, aún continuo.²³⁴

Éstas en su conjunto son las teorías desde las que, hasta ahora, se ha abordado la fotografía, o bien a las cuales se ha recurrido para su interpretación. Por razones obvias, no se retomarán en su totalidad en la interpretación de las fotografías de Winfield Scott que esta tesis pretende realizar, sin embargo, se presentará una propuesta operativa propia que retome los elementos básicos de interpretación de la imagen fotográfica, especialmente los planteados por Aparicci, Barthes y Phlippe Dubois, hasta el punto en que resulten compatibles entre sí y sean susceptibles de relacionarse con las teorías de género anteriormente expuestas para ofrecer una interpretación global del significado dentro de las imágenes y de su relación con la realidad histórica concreta.

II.VI.V Perspectiva de Género en el estudio histórico de la fotografía

²³³ *Ibíd.*, p.171

²³⁴ *Ibíd.*, p.154

Como se evidencia en las páginas anteriores, no existe una propuesta general que parta de la perspectiva de género para la interpretación si no de fotografías, de imágenes en general. La perspectiva de género, como concepción epistemológica, plantea un acercamiento a la realidad que parte de una postura crítica ante la categorización de género históricamente impuesta –sobre la que se ahondó en el capítulo anterior-, busca evidenciar las relaciones de poder en torno a ella y, en algunos casos, proponer nuevas formas de representación y de conformación de prácticas sociales que se originen en la igualdad.²³⁵

No obstante la carencia de un postulado general para el análisis de imágenes desde esta perspectiva, se han realizado trabajos que, tomando como base algunas de las teorías previamente esbozadas, hacen un esfuerzo por trasladar sus principios a una reflexión en torno a la representación de las mujeres en la fotografía, o en las expresiones iconográficas. Entre ellos, un caso particularmente interesante, por su cercanía con la presente propuesta, es el de Beatriz Bastarrica Mora. Su texto “En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana” puede resultar un ejemplo efectivo sobre cómo traducir las propuestas teóricas sobre el abordaje de la fotografía en un análisis de género concreto.

En su estudio, la autora utiliza el término de “sintagma visual” para hablar de grupos de fotografías que reúnen signos icónicos semejantes. En su caso, se trata de retratos de convictas mexicanas de finales del siglo XIX en las que se representa a éstas sentadas, cubiertas por un rebozo y con una flor en la mano. La autora pretende entender lo “femenino”, “no en el sentido de las características biológicas de una mujer, sino en el del constructo cultural de género.”²³⁶ Para traducir este postulado en las características de las fotografías, Bastarrica Mora,

²³⁵Gamba, “¿Qué?”, en la revista electrónica *Mujeres en red. El periódico feminista*, marzo 2008, en <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1395>, última consulta, 20 de agosto de 2016.

²³⁶ Bastarrica Mora, “Manos”, 2014, p. 51. “Constructo cultural de género”, en el sentido de la categorización binaria desde la que históricamente se ha entendido la diferencia hombre/mujer y a partir de la cual se conforman estereotipos y representaciones en torno a lo que en determinado momento se considera “ser mujer”. (ver Capítulo I)

retomando a Roland Barthes, rastrea las estrategias de connotación de las imágenes basándose principalmente en la pose y el uso de los objetos que se dejan ver.

Para ella, en las imágenes se revela la construcción simbólica que el fotógrafo hace de la mujer, no solamente de la que tiene frente a sí cuando hace la captura, sino también del concepto abstracto y plural de “mujer” que considera el ideal. Así, agrega, se llega a una construcción visual no femenina, sino “feminizante” en su calidad de imposición; de este modo concluye que la inclusión de tales poses y objetos en las fotografías de convictas tiene dos motivos fundamentales; el primero es que “en aquel momento aún no se había construido, en el contexto de la práctica de la fotografía carcelaria mexicana, un modelo específico de retrato ‘signaletico’, orientado a la representación del reo de modo fidedigno”²³⁷, por lo que el fotógrafo era conferido con relativa autonomía al hacer las fotografías y también por ello eran realizadas a modo de retratos tradicionales; el segundo motivo, dice, alude a “toda una tradición iconográfica integrada por códigos y significados que el fotógrafo poseía y dominaba en cierta medida y que le indicaban que éste que era un retrato femenino [...] no estaba completo sin una flor en la mano, sin una pose recogida sobre sí misma, quizá sin un rebozo.”²³⁸

Queda claro entonces que las relaciones de semejanza con la investigación de Bastarrica Mora, se encuentran especialmente en el objeto de estudio: fotografías de mujeres indígenas, si bien su periodo de estudio se separa algunas décadas del que aquí se presenta. Así como en la perspectiva de género: en la búsqueda de los elementos que conforman la construcción simbólica de lo femenino; si bien este trabajo pretende acercarse a aspectos específicos en torno a la construcción de la sexualidad y de los procesos históricos concretos detrás de ella. Debido a ello, la propuesta metodológica que se planteará en las siguientes páginas retomará, entre de otras cosas, el rastreo de estrategias de connotación en torno a los objetos y las poses como estrategias para la representación del

²³⁷ *Ibíd.*, p. 52

²³⁸ *Ibíd.*

género y la sexualidad desde un constructo cultural ajeno a la realidad histórica fotografiada.

Por otro lado, la investigación de Vania Carneiro y Solange Ferraz, si bien no aborda directamente la cuestión de la representación del género y la sexualidad en la fotografía del siglo XIX; al estudiar los retratos producidos por una casa fotográfica en Rio de Janeiro, Brasil, tocan el tema de las diferentes formas de representación de sujetos sociales, cuya vertiente más importante es la de género. Si bien en el texto no se hacen explícitas las categorías que se conforman con el fin de conocer estas particularidades, sí hacen referencia a la creación de parámetros estadísticos que les permitieron conocer los atributos formales relacionados con la representación de las mujeres. De este modo, llegan a la conclusión principal de que tales distinciones con la representación masculina están relacionadas con significados sociales distintos que trascienden a la imagen fotográfica, y que obedecen a papeles o a roles históricamente otorgados a cada género. Dentro de los elementos más llamativos se encuentra la manera de registrar los nombres de las mujeres en la lista de retratados, ya que, en muchas ocasiones, relatan, el fotógrafo omitió sus nombres y solamente colocó referencias como “madre de...” o “esposa de...”, esto, de acuerdo con su interpretación, debido a que el papel más importante de las mujeres en el siglo XIX era el que tenían al interior de su familia. Asimismo, la mayoría de las mujeres fueron retratadas en actitudes rígidas y de pie, mientras que la mayor parte de los hombres aparecen sentados, incluso en posiciones muy cómodas; en su interpretación, esta diferencia está relacionada con la ostentación de poder que en ese momento implicaba el gesto de sentarse, así como con la comodidad que la ropa masculina permitía, a diferencia de la femenina.²³⁹

Si bien para este trabajo no es posible trasladar directamente lo planteado por las autoras en lo referente a los modos de representación del género; se reitera la idea de que las fotografías no sólo reflejan y producen formas de representación desigual en torno al género, sino que ellas mismas son el producto

²³⁹ Carneiro y Solange, “Individuo”, 2005, p. 277-281

de esquemas culturales en tanto representaciones, así como de estructuras y relaciones sociales desiguales, insertas en procesos históricos amplios.

CAPÍTULO III. MUJERES FRENTE A LA CÁMARA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder

Susan Sontag

El capítulo que se presenta a continuación tiene la intención de exponer un análisis detallado pero puntual del grupo documental fotográfico que se ha elegido como representativo de las fotografías que Scott hizo de mujeres en México durante los últimos años del siglo XIX. Se pretende que las imágenes que se muestran y estudian en las siguientes páginas sean referentes históricos susceptibles de interpretarse como testimonios de una relación de desigualdad, en torno al género y a la sexualidad, no como registros de la realidad social, sino como creadoras y reforzadoras de relaciones sociales concretas.

III.1 LA FOTOGRAFÍA DE MUJERES EN WINFIELD SCOTT. DESCRIPCIÓN Y ALCANCES

Como ha sido expuesto previamente, para conformar un grupo documental sólido, a lo largo de esta investigación se partió de un conjunto de alrededor de 5 mil fotografías que se atribuyen, por razones mencionadas en el capítulo anterior, a Winfield Scott. De ellas se realizó una observación general de los elementos relacionados con su producción, por ejemplo, la cantidad de imágenes donde aparecen mujeres, comparada con la cantidad en la que se aprecian sólo hombres. Incluso a partir de una revisión general puede apreciarse la predilección del fotógrafo por capturar mujeres en sus imágenes, ejemplo de ello es la imagen 007 en la que, como en muchas otras, el fotógrafo, al fotografiar “indígenas cholultecas”, deliberadamente excluye a los sujetos masculinos de la toma, aunque algunos consiguen colarse y miran a la cámara con curiosidad.

De esta aplastante mayoría de imágenes dedicadas a sujetos femeninos, surgen las principales interrogantes del presente proyecto en torno a las

construcciones de lo femenino desde una propuesta de género y en relación con la raza; así como sobre las relaciones concretas de poder que se establecen en un contexto de dominación económica y cultural por parte de los países europeos y de Estados Unidos hacia los países del continente americano.

Siguiendo los objetivos presentados por la investigación en general, el primero de ellos sería encontrar, o puntualizar, la manera específica en la que Winfield Scott fotografió a las mujeres a lo largo de su actividad; en este sentido, se plantea la conformación del indicador “fotografías de mujeres” como principal eje del acercamiento metodológico. Respecto a ello, debe dejarse sentado que Scott, como la mayoría de los fotógrafos del periodo e incluso de nuestro tiempo, representó de forma distinta a hombres y mujeres en sus fotografías, obedeciendo por supuesto a criterios construidos históricamente y relacionados con cierto aparato cultural, que a su vez participó dentro de ordenamientos económicos, políticos y sociales.

En fin, para concretar lo antes dicho, se debe establecer, en primer lugar, qué es, o cómo se distingue una “foto de mujeres” de una que no lo es; partiendo por supuesto de los sujetos en ellas, para posteriormente centrar la atención en los elementos en la imagen que la relacionan con una forma específica de representación. Cabe señalar que no se parte de una abstracción teórica, sino que esta propuesta surge de la cuidadosa observación tanto del cuerpo documental general de Winfield Scott, como de las imágenes de forma individual, y que ésta estuvo guiada por una lectura connotativa y denotativa de las fotografías. Tomando como base inicial la propuesta de Roberto Aparici, se realizó una observación a nivel denotativo de los elementos en cada imagen; en un nivel connotativo por su parte, se realizó una observación y descripción en dos partes.

En una primera instancia se analizó la estructura formal de las imágenes partiendo de la descripción del nivel de la cámara (alto, medio, bajo), ángulo de la cámara (normal, picado, contrapicado), tipo de cámara, proceso fotográfico (plata sobre gelatina), soporte (papel pre-emulsionado), tipo (negativo, positivo) etc. Y en una segunda, retomando la propuesta de Roland Barthes, se observó el trucaje,

pose, objetos, fotogenia, esteticismo, articulación y sintaxis; y su relación con la composición de la imagen. Finalmente, se recurrió a una clasificación general de tomas fotográficas, propuesta por Laura Castañeda, que se basa en cuatro tipos de tomas distintas, que van de la extremadamente abierta, pasando por la abierta, la cerrada y la extremadamente cerrada; y que se adapta mejor a las características de las imágenes de Scott, en comparación con la tradicional descripción de planos.²⁴⁰ Este proceso, en articulación con otros ya expuestos aquí, será la guía general para todas las descripciones de las fotografías a lo largo del proyecto.

En conclusión, atendiendo al primer postulado de los estudios de género, es decir, a la admisión de que las categorías de diferencia sexual hombre/mujer son social e históricamente construidas, así como al hecho de que los fundamentos de esta construcción no obedecen a parámetros biológicos, se consideró necesario presentar una definición de “fotografía de mujeres” que se alejara de una deducción automática y se evidenciara como una construcción más en función de una interpretación cabal del conjunto fotográfico aquí estudiado. De este modo, para esta investigación, una “fotografía de mujeres”, será una imagen en la que aparecen, por lo menos en un primer plano, solamente mujeres –entendiendo esto como adultas o niñas-, con la posibilidad de estar acompañadas por niños pequeños, aunque no resulta lo más común. En todos los casos es relevante que, si bien las mujeres realizan actividades, tienden a estar aisladas de un entorno social más extenso, se encuentran solas en la toma, rodeadas de naturaleza, o en algunos casos de otras mujeres; no obstante, no se trata de escenas de actividad social concurrida.

En cuanto a las tomas fotográficas, cabe señalar que las “fotografías de mujeres” se encuentran en todo tipo de tomas, al mismo tiempo, ninguna de las tomas es exclusiva de la fotografía de mujeres; por lo que no serán determinantes para conocer la intencionalidad del autor, ni su relación con las mujeres en las

²⁴⁰ Castañeda, Laura, “El discurso de la modernidad en México a través de los documentos fotográficos de los festejos del primer centenario de la independencia”, tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2010.

fotografías. Sin embargo, la frecuencia con la que estas características se repiten va aumentando conforme se cierran las tomas, es decir, en un sentido creciente de la toma "extremadamente abierta" a la toma "extremadamente cerrada". Finalmente, en el caso de las tomas "extremadamente abiertas", si es que aparecen hombres, se encuentran fuera del foco principal de la fotografía; todo ello es lo que, para esta investigación, revela la intencionalidad de fotografiar solamente a mujeres, y específicamente a ellas, fuera de alguna actividad grupal específica o alguna escena social de interés.

Debe advertirse, antes de proceder con el análisis puntual, la razón por la que estas fotografías no son consideradas "retratos" de mujeres, ya que es desde esta misma línea que se plantean las principales evidencias en la relación concreta de desigualdad fotógrafo-fotografiada. De acuerdo con Vania Carneiro y Solange Ferraz, el retrato se define como una forma simbólica, que obedece a parámetros preestablecidos por la sociedad donde se crean. Pero más allá de eso, como "uno de los medios usados por diferentes grupos sociales para representarse a sí mismos."²⁴¹ Está hecho, de acuerdo con su propuesta, para cumplir con expectativas tanto sociales, como individuales, del sujeto retratado. "En última instancia, el retrato se asocia a la presentación pública del sujeto social, lo que significa que tanto el artista como la persona retratada parten de un sistema común de valores."²⁴² Esta definición de retrato obedece a sus usos y significados durante las últimas décadas del siglo XIX, no sólo en la fotografía sino también en la pintura.

Al hacer una breve comparación con las fotografías de Scott, resulta evidente su distanciamiento con este concepto. Se puede descartar la posibilidad de que se trate de maneras de representación propia, en primer lugar, porque, como se demostrará más adelante, las mujeres no han elegido la manera de ser representadas; en segundo lugar, y quizás más importante, porque en el México rural del porfiriato no existía, en especial en las comunidades pobres o en las indígenas, una cultura visual asociada a la presentación pública. Asimismo,

²⁴¹ Carneiro y Ferraz, "Individuo", 2005, p.271

²⁴² Carneiro y Ferraz, "Individuo", 2005, p. 271

fotógrafo y fotografiadas no compartieron el mismo sistema de valores y, por último, el retrato, de acuerdo con Ferraz y Carneiro, se produce con la intención de conferir dignidad y presencia, dentro de sus propios esquemas de género, a los fotografiados; las imágenes de Scott, por su parte, no asumen esa intención.

III.II FORMACIÓN DE CUERPOS DOCUMENTALES EN TORNO A SUS CARACTERÍSTICAS

Como “fotografía de mujeres” se constituyó un grupo documental de aproximadamente mil fotografías, del cual se tomaron las más representativas para ser posteriormente categorizadas y analizadas. Obedeciendo a la propuesta de Carneiro y Ferraz, el análisis estadístico de los atributos formales e iconográficos en los objetos, aunque es sólo un primer paso en el acercamiento al análisis de la fotografía, es indispensable para delinear las tendencias visuales válidas en determinados temas, en este caso, en las “fotografías de mujeres”.²⁴³ Por ello, al tener el grupo documental ya determinado, se procedió a analizar otros elementos relevantes y reveladores de significado en cuanto a la sexualidad y su relación con la raza en las fotografías de Scott, así como de las relaciones sociales concretas establecidas y capturadas en las imágenes.

Lo primero observado fueron los componentes relacionados con el entorno en el que se produjo la imagen, es decir, si se trata de una fotografía tomada en interior o exterior, así como los referentes en segundos planos que pudieran funcionar dentro de la composición como escenarios o trasfondos para la escena o personas que se buscaba capturar. En este sentido, se encontró que la mayor parte de las fotografías fueron tomadas al interior, ya fuera de una casa, o bien, dentro de un estudio (por lo menos dos terceras partes de ellas), el resto, en lo que se pudo observar, fueron tomas al exterior.

Dentro de los elementos que pudieron servir como trasfondo, se sistematizaron 17 diferentes, que incluyen pozos, ventanas, puertas, cuerpos de agua, etc. Y cuyo protagonismo dentro de la imagen resulta bastante variado, por

²⁴³ Carneiro y Ferraz, 2005, “Individuo”, p.274

ejemplo, los pequeños lagos, los pozos, las ruinas arqueológicas e incluso los puentes, adquieren un protagonismo notorio cuando tienen apariciones, podríamos incluso decir que las composiciones tienden a organizarse en torno suyo; por otro lado, puertas y ventanas aparecen como elementos accesorios, que, en la mayoría de los casos, no obtienen relevancia dentro de la composición. Asimismo, se observa que los elementos con mayor número de repeticiones son los cuerpos de agua –que incluyen lagos y lagunas–, los fondos de tela utilizados en los estudios fotográficos y las puertas, si bien estas últimas, como se señala, no adquieren protagonismo en las tomas.

Respecto a ello, podría adelantarse que lagos, pozos, puentes y ruinas arqueológicas fueron utilizados como trasfondo de manera deliberada, probablemente con una intención estética, pero probablemente por determinaciones más profundas. Las ruinas arqueológicas en particular son un motivo que, desde los primeros años de la fotografía en México, ha llamado la atención y se ha consolidado como favorito, especialmente entre los fotógrafos extranjeros. No obstante, a diferencia de la mayoría de los fotógrafos en su época, Scott no centró su atención en estos edificios antiguos, ni en su majestuosidad, sino que aparentemente los usó como escenografía dónde lucieran sus modelos femeninos. Ello podría deberse a una construcción simbólica o visual del indígena, al que, desde la perspectiva del extranjero, se le asimilaba con tales edificaciones, independientemente de su ascendencia o su relación real con las mismas. Esto, aunado al uso de ciertas poses y vestimentas, adquiere connotaciones que van más allá de los estereotipos del momento y que abren la reflexión en torno a la relación fotógrafo extranjero-mujer indígena en este caso particular.

Por su parte, la utilización de lagos, lagunas, arroyos, etc. Como trasfondo de sus fotografías exteriores, puede relacionarse más bien con una función utilitaria, o incluso contingente, como se verá más adelante. La mayor parte de las imágenes que toman como referente contextual estos cuerpos de agua presentan a su vez mujeres inclinadas, lavando su ropa, o cuerpos desnudos o semi-desnudos que parecen bañarse. Si bien, se puede observar que el reflejo de los

cuerpos en el agua es utilizado por el autor como recurso estilístico, estos escenarios funcionan a su vez para justificar la desnudez de los y las modelos.

Una vez detectadas las características que se mencionan, se procedió a agrupar las imágenes de acuerdo con “variables” o elementos que en las imágenes revelaran cierto sentido en torno a las interrogantes ya planteadas. De esta agrupación se desprenden conjuntos documentales que se presentan a manera de apartados dentro del texto. Se han agrupado, por ejemplo, de acuerdo a los objetos que aparecen en ellas y sobre todo, a los casos en los que se reconoce un mismo objeto en distintas tomas y con distintas mujeres; ello revela, entre otras cosas, la introducción de elementos ajenos al espacio de la fotografía, lo que hace imposible considerarlas imágenes “documentales” o “etnográficas”, y se hace evidente la imposición del fotógrafo en las tomas, con distintas intencionalidades, entre ellas, que la imagen concuerde con ciertas ideas preestablecidas en torno a las mujeres en contextos como el mexicano. Así también, pudieron ser útiles en el ejercicio de mostrar ciertas habilidades “femeninas”, así como para mostrar los cuerpos en ciertas posturas.

Elementos muy relevantes fueron precisamente las posturas adoptadas por las mujeres en el desempeño de ciertas actividades. En realidad, son pocas las imágenes que muestran alguna actividad, pues en su mayoría las fotografías toman a las mujeres simplemente sentadas o recargadas sobre una pared. Entre las actividades más significativas se encontraron las de mujeres simulando lavar prendas de ropa inclinadas sobre una tabla para tallar, ya fuera cerca del río o en entornos más domésticos o callejeros. Una postura semejante se encontró en imágenes donde las mujeres aparentemente muelen maíz, alimento típico en la cultura mexicana. En ambos casos se trata de posturas uniformes, visiblemente incómodas y en algunas fotografías, evidentemente fingidas, que pueden interpretarse al mismo tiempo como una muestra de habilidad doméstica por parte de las “indias típicas” como las nombra Scott en algunos de sus encabezados y, por otra parte, como un pretexto para someterlas a posturas que apelan al deseo sexual masculino.

Un tercer grupo documental cargado de sentido para esta investigación son las secuencias en las que la misma mujer o grupos de mujeres aparecen en distintas imágenes desempeñando actividades diferentes. Ya sea que muelan maíz o laven su ropa, como se mencionó en el párrafo anterior, o bien que simplemente posen de pie o sentadas mirando a la cámara; en algunos de los casos observados, no sólo las actividades que desempeñan las modelos varían, sino que los escenarios donde se suceden estas imágenes se modifican, pasando de interiores a exteriores, o también, a distintos escenarios dentro de un mismo espacio.

Por otro lado, una categoría con un grupo documental pequeño pero muy significativo es el de los acercamientos fotográficos después de las tomas; es decir, recortes, de negativos o de positivos, practicados a los objetos una vez hecha la captura, cuyo propósito es ampliar y aislar dentro de la imagen al cuerpo femenino que se fotografía. Esto, por supuesto, es revelador de las intenciones del mismo fotógrafo, o editor, de centrar la imagen solamente en la modelo, independientemente del contexto o escenario, por cuidado que éste estuviera. El último grupo documental así constituido, está compuesto principalmente por tres fotografías, analiza la captura fotográfica de cuerpos femeninos canalizada a través de la expresión de otras intenciones, como es el caso de estas imágenes del puente de Atoyac, y se realiza un comparativo con fotografías del puente de Atoyac, capturadas por otros autores.

Finalmente, a manera de cierre, se ofrece una pequeña reflexión en torno a los títulos o encabezados grabados por Scott sobre sus negativos, esto con la intención de apuntar a sus significados y a lo que puede revelar en torno a sus contextos de circulación.

III.II.I Los objetos, su uso y significado en las fotografías de Scott

El presente apartado se desprende de un cuerpo documental dedicado a los objetos que aparecen dentro de las fotografías de Winfield Scott y que, se sobre entiende, son utilizados por este fotógrafo con el afán de otorgar cierto sentido a las imágenes, asimismo son referentes de la imposición del mismo dentro de los contextos reales en los que las fotografías fueron tomadas. En este sentido, debe señalarse que este apartado se refiere a los objetos ajenos al cuerpo femenino fotografiado al que, si bien circundan, no están posicionados sobre él, como sí lo hacen la vestimenta o los adornos.

Se parte de la observación de los “objetos” incluidos en el primer plano de la composición, que participan en la conformación del significado global de la misma y en la que el fotógrafo los incluyó o colocó, en su mayoría, con alguna intención de sentido para el espectador. Asimismo, son referentes de la imposición, por parte del fotógrafo, de elementos ajenos al espacio original para enfatizar aquello que quiere comunicar. A excepción de las mujeres, modelos en las fotografías, los objetos son los únicos elementos que no han sido tomados del entorno inmediato para realizar la captura, por lo tanto, puede considerarse que trascienden la propia realidad que ha sido recortada para introducirse en el campo de la imagen. Una observación cuantitativa del conjunto documental general, “fotografía de mujeres,” que en esta investigación se atribuye a Scott, revela el uso de por lo menos 37 objetos distintos en la composición de sus imágenes. Estos elementos son muy variados, incluyen animales como burros y ardillas, instrumentos de cocina como cucharas, cucharones, platos o sopladores; carretas, carretillas, piedras, etc. Se pueden detectar algunos especialmente recurrentes, por ejemplo, las plantas y las macetas, que en las tomas de interiores y exteriores aparecen como adornos cuya presencia probablemente busca reiterar la idea de cercanía entre las mujeres retratadas y la naturaleza, no solamente de forma literal, sino haciendo referencia, de manera simbólica a su carácter, sus costumbres e incluso sus características físicas (008, 009, 010).

Asimismo, se encuentran objetos de uso doméstico como metates o tablas de lavar que contribuyen a crear escenarios rústicos o rudimentarios que aluden a la sencillez, al apego a la naturaleza, o incluso al exotismo de culturas no occidentales y cumplen a su vez con una función que va relacionada con la adopción de ciertas posturas en el cuerpo, justificadas a través de la escenificación de actividades “típicas mexicanas”, como los encabezados en las fotografías indican.

Además, se puede observar una gran variedad de otros objetos cuya imagen aparece en las fotografías y que adquieren cierta relevancia en las composiciones. Tal es el caso de escobas, escobillas, piedras, pilas de madera, etcétera. Ya sea que su presencia fuera programada o circunstancial, todos ellos contribuyen a crear escenas que refuerzan y repiten la perspectiva de un país –o un territorio- visualmente uniforme, conformado por aspectos curiosos y extraños que se revelan en las mujeres y se reiteran en los objetos en torno suyo, así como en los escenarios donde se desenvuelven. Asimismo, el hecho de que en la mayoría de los casos se trate de la introducción de objetos de uso doméstico, lleva a considerar que lo que se propone en las fotografías es una idea de mujeres desde la domesticidad y las actividades de servicio.

No obstante, la variedad de objetos aquí ya expuesta y la importante carga de significados de los mismos, llama la atención la reiterada irrupción de algunos en específico en tan distintos ámbitos o escenarios; que van de lo exterior a lo interior y que aparecen en distintas latitudes en todo el país; desde zonas de suelo arenoso y construcciones de carrizo, hasta escenarios boscosos, o casas de adobe. Lamentablemente, en muchos objetos resulta muy difícil, si no imposible discernir entre unos y otros para detectar su repetición, ya que no poseen características peculiares, por lo que es posible que haya muchas más repeticiones de las aquí encontradas; sin embargo, al observar cuidadosamente las fotografías, se encontró la repetición en especial de tres jarrones distintos, una mandolina con una caja particular y una pequeña canasta a partir de las cuales se conformó un grupo documental.

JARRÓN 1

Los distintos jarrones encontrados en las imágenes, además de estar acompañados por otros objetos, suelen encontrarse en contacto directo con las mujeres fotografiadas y con sus cuerpos, ellas practican poses en las que los sostienen, ya sea para recoger agua o sobre sus cabezas para transportarlos. En otras ocasiones, sobre todo al tratarse de jícaras o pequeños jarros, éstos simplemente son sostenidos con una mano. Este tipo de objetos reiteran la idea de una relación cercana entre las mujeres fotografiadas y lo natural o incluso lo primitivo, que les dan una perspectiva exótica a las mujeres, en comparación con los usos más occidentales en este periodo, y a las escenas interpretadas, pero al mismo tiempo auxilian o justifican ciertas poses y actividades pretendidas como más adelante será expuesto.

Partiendo de la observación de sus características más notorias, pudieron identificarse por lo menos tres jarrones que aparecen en distintos escenarios y acompañan a mujeres diferentes. El primero de ellos tiene un cuello alargado, con asa redonda y un barniz brillante que cubre su parte superior. Se le ha denominado “Jarrón 1” y se encuentra en las cuatro fotografías que se presentan a continuación (011, 012, 013, 014). Dos de ellas, como puede notarse, fueron tomadas en estudio; detrás de las modelos se observan las telas lisas de fondo y alrededor algunos elementos montados como escenografía. Las otras dos parecen haber sido capturadas en el interior de viviendas, aunque el montaje de las escenas resulta semejante al de las anteriores. El jarrón ya descrito ocupa distintos espacios, más o menos cerca de los cuerpos en cada imagen y cobrando a su vez mayor o menor importancia en la composición. Como sea, en todos los casos parece tener un papel solamente ornamental, y no formar parte de alguna actividad específica.

JARRÓN 2

Un segundo jarrón, denominado “Jarrón 2” ha sido encontrado en tres fotografías distintas, siendo acompañado a su vez por tres mujeres diferentes. Se trata de un jarrón ancho de la base, hecho de cerámica sin barnizar y con un decorado de líneas y motivos de naturaleza en la parte superior. Del mismo modo que en el ejemplo anterior, las tres imágenes parecen capturadas en distintos escenarios; en la primera de ellas (015), la mujer que se recarga sobre el jarrón está rodeada por dos paredes blancas, en lo que parece el interior de alguna casa o habitación; en el segundo caso, en la imagen 016 la mujer aparece de pie, con el jarrón sobre su hombro, sostenido por su mano izquierda, detrás de ella se aprecia un fondo de mimbre o tela decorada que hace las veces de pared en un estudio; la imagen 017 por último, la conforma una mujer agachada que pretende barrer el piso en el exterior de una vivienda o un patio. En este caso el jarrón no circunda su cuerpo, sino que aparece, con menor protagonismo, recargado sobre una maceta en el primer plano de la fotografía. En sus tres apariciones, como en el caso del Jarrón 1, el Jarrón 2 tiene un papel solamente ornamental, ya que en ninguna de las imágenes es utilizado para el desarrollo o simulación de alguna actividad.

JARRÓN 3

El “Jarrón 3” finalmente, guarda gran semejanza con el primero; se trata también de un jarrón de cuello largo, con asa redonda y barniz brillante en la parte superior, sin embargo, su barniz parece escurrido en algunas gotas hacia abajo, lo que le lo hace fácilmente discernible del anterior. Si bien aparece en cuatro imágenes distintas, tres de ellas se desarrollan en el mismo escenario y con la misma modelo. Se trata del exterior de una casa o alguna construcción en el que una niña adopta distintas poses, sentada sobre una barda de piedra y cuyo fondo es una pared blanca con una puerta enmarcada en piedra. En la imagen 018,

donde el jarrón adquiere mayor protagonismo, la modelo lo sostiene por el asa con una mano mientras lo abraza con la otra. En la 019 el objeto simplemente acompaña al cactus en el suelo mientras la niña, en una postura poco natural, se recarga de la pared. En la tercera de ellas, la imagen 020, que por cierto lleva por título “Feliz”, se ha introducido una mesa de madera sobre la que la niña descansa la cabeza sostenida por su codo, debajo, cerca de sus pies, el jarrón se recarga de una de las patas de la mesa, un poco delante del resto de los objetos. El último caso (021), distinto a los anteriores, se trata de una imagen de estudio, en la que en el primer plano se encuentra una niña sentada, con la cabeza cubierta, sosteniendo en una mano una lonchera, mientras posa la otra mano sobre su pierna. En un segundo plano, sobre un pilar de utilería, el jarrón se impone como el único decorado en la composición, se aprecia que el fondo está compuesto por una tela blanca cuyos límites se alcanzan a observar en la imagen. De nuevo, su papel en las cuatro imágenes es ornamental y su relevancia para la composición varía de una a otra.

MANDOLINA

Por otro lado, este ejercicio de observación llevó a la localización de otro objeto repetitivo en las fotografías de Scott; una especie de mandolina cuya parte posterior tiene varias estrías que corren a lo ancho, en el centro del instrumento. Esta mandolina aparece en por lo menos dos imágenes distintas, en la primera de ellas, una fotografía de estudio, con un fondo de tela, en la que se encuentra una mujer sentada, sosteniéndola, y una segunda imagen, en la que una niña, sentada en un guacal, sostiene entre las manos una canasta pequeña, y detrás de ella, recargado sobre la pared, aparece el objeto. Si bien la primera imagen (022) hace pensar que la mujer toca el instrumento, en la segunda (023) sólo aparece como un elemento decorativo.

Este instrumento, junto con otros objetos musicales, parecen hacer referencia a una feminidad distinta, que obedece a parámetros más occidentales. El significado de la introducción de estos objetos puede relacionarse con construcciones más generales sobre la fotografía femenina, asimismo, los

escenarios y las mujeres contrastan con el resto de las construcciones al ser tomas interiores, ya sea en estudios o en la intimidad de una casa, y al tratarse de mujeres relativamente más blancas en su piel y en sus rasgos; esto por supuesto, si bien las exenta de la carga de “exotismo” que se expone en otras imágenes, no elimina cierta construcción erótica en algunas de las escenas y poses representadas. Otros ejemplos de fotografías con instrumentos musicales son: 024, 025, 026.

CANASTA

Por último, otro objeto cuya presencia salta a la vista por su recurrencia es la canasta de mimbre. En las imágenes se pueden encontrar algunas de gran tamaño, que funcionan como bases sobre las que posan mujeres recargadas, o bien aparecen de formas más sutiles en el fondo de las habitaciones, o cerca de los cuerpos femeninos, haciéndose acompañar a su vez de jarros, jarrones, jícaras o vasijas, cuya presencia también se revela persistente.

En este sentido, conviene señalar un último objeto que no sólo se repite en por lo menos dos fotografías, sino que viene acompañado de escenarios y posturas semejantes por parte de las modelos. Se trata de una pequeña canasta de mimbre ubicada en las imágenes 027 y 028. Las modelos en ambas imágenes son niñas o adolescentes vestidas con falda oscura y blusa blanca, descalzas, recostadas sobre piedras, sosteniendo con una mano la pequeña canasta y mirando hacia el fotógrafo. Este grupo resulta importante sobre todo por la relación entre objeto y pose corporal, junto con la composición y el escenario donde fue capturada. La única función de la canasta, parece, es servir como complemento a la pose del cuerpo, probablemente no sólo con la intención de “decorar” la composición, sino para disimular la intención de la fotografía, pues al agregar la canasta se vuelve una imagen “pintoresca”, cuyo significado puede recaer en la presentación de costumbres o elementos típicos de un lugar. Al ser la misma canasta en ambas imágenes, resulta evidente que el fotógrafo la trajo y entregó a las modelos para posar.

En conclusión, la reiterada aparición de un mismo objeto en distintas imágenes y escenarios, con mujeres diferentes, plantea la posibilidad de que Scott contara con alguna especie de “repertorio de objetos” o de utilería ya determinada y que llevara a distintos lugares para introducirlos en sus tomas. Esto por supuesto deja clara la imposición de las intenciones del fotógrafo dentro del espacio fotográfico y permite dejar de lado la hipótesis de que las fotografías tuvieran la intención de registrar hechos, costumbres o actividades y más bien hablar de la construcción de escenas más o menos uniformes cuyo fin todavía no es muy claro.

III.II.II Representación de actividades y posturas corporales en torno a ellas

El presente apartado está basado en un grupo fotográfico en cuyas imágenes se representan actividades desempeñadas por mujeres. Si bien de primer momento parece ser la documentación de actividades “típicas” femeninas y mexicanas –o rurales- por parte del fotógrafo, puede observarse, con cierto cuidado, y es lo que se plantea en el texto, que se trata de posturas forzadas, incluso incómodas, uniformadas y en algunos casos, cuyas características hacen imposible el desempeño real de la actividad. Por ello, a lo largo del texto se ofrece una comparación con la representación de las mismas actividades por parte de otros fotógrafos, así como un análisis de las propias posturas, tomando en cuenta que son adoptadas por orden del fotógrafo.

Veremos ahora cómo, a través de la representación de actividades también estereotípicas y cuya asociación con México en la época ya era común, las mujeres fueron presentadas en ciertas poses que otorgaron a sus cuerpos rasgos más o menos erotizados, obedeciendo por supuesto, a cierta apropiación del cuerpo femenino y de sus significados, relacionados con la sexualidad femenina.

En general, las mujeres en las fotografías de Scott no aparecen representando actividades en específico, sino que en su mayoría simplemente posan, ya sea recargadas mirando a la cámara, o sosteniendo objetos que otorgan

significado a la imagen. Algunos ejemplos de estos objetos son los jarrones, canastas o flores que fueron abordados en apartados anteriores. Si realizamos un análisis general de las posturas en las que son representadas las mujeres en todo el grupo documental, podemos concluir que en la mayor parte de ellas las modelos miran directamente a la cámara –o al fotógrafo- lo que recuerda a la propuesta de Dubois respecto al principio de frontalidad que explicita la presencia del operador fotográfico y lo integra a la imagen. En este sentido, las mujeres en las fotografías de Scott revelan la presencia del fotógrafo y su complicidad (cooperación) en la captura de la toma. El hecho de que la mayoría de las imágenes no resulte movida es también un reflejo de ello pues, de acuerdo con los tiempos necesarios de la toma, si bien sólo se requería de una fracción de segundo para capturar la imagen, era indispensable la inmovilidad del modelo. En este sentido, recordando también a Dubois, el desplazamiento queda exitosamente fuera del cuadro en las imágenes de Scott; aunque se insinúe el movimiento. Finalmente, todo ello lleva a la conclusión de que las fotografías, junto con sus poses, son premeditadas y no in-fraganti como podría llegar a pensarse.

En cuanto a la postura del cuerpo, y en términos generales, se puede afirmar que alrededor del 70% de las mujeres en el total del grupo documental se encuentran de frente a la cámara, el resto se encuentra de perfil y en muy pocos casos, de espaldas. Asimismo, las posturas más comunes son de pie, sentadas con las manos sobre el regazo y recargadas sobre paredes o piedras.

Por su parte, las fotografías del grupo documental que en este apartado se presentan son la excepción a la regla. Se trata de mujeres representando actividades específicas; inclinadas, en su mayoría sentadas sobre el suelo o sobre sillas; algunas de frente y otras de perfil. Para efectos del análisis, se han seleccionado tres actividades –insertas en tres pequeños grupos documentales- que se encuentran dentro de las más representadas, y en las cuales las posturas corporales adquieren significados peculiares.

MOLENDERAS

La primera de ellas es la de moler el maíz. Se retoman en este sentido tres imágenes, dos positivos y un negativo localizados en el AGN y en la Fototeca Nacional, respectivamente. En la imagen en positivo 029 se aprecia a una mujer joven, de rodillas, mirando hacia el frente e inclinada hacia adelante, sosteniendo entre sus manos la mano del metate, justo debajo. Junto a ella, a cada lado, se encuentran un jarrón y una jícara con agua. Detrás se aprecia una pared de carrizo y al fondo la esquina de dos muros de ladrillo, lo que deja ver que la fotografía fue tomada en exterior. Peinada con trenzas, adornada con aretes y un par de collares; viste una falda de color claro y deja ver su escote a través de una blusa con cuello amplio. Si bien esto resulta llamativo, lo realmente curioso es que la masa sobre el metate está cayendo al suelo, aplastada por los brazos de la modelo, ya que debajo de éste objeto no se encuentra recipiente alguno -como es lo común- que la contenga.

Las dos fotografías que restan (030, 031) provienen de la misma imagen, una primera en negativo y una posterior impresa en positivo. En ambas se aprecia de nuevo a una mujer joven que, se adivina, muele maíz sobre un metate. Inclinada sobre éste, apoya sus manos sobre una pequeña piedra (mano del metate) y mira a la cámara sonriendo. Al igual que en la imagen anteriormente descrita, la joven deja ver su escote a través de una blusa con cuello en V. Todo su atuendo es de color claro. Al mirar los elementos que la circundan, se encuentran diferencias entre positivo y negativo. El negativo presenta una imagen más amplia en la que se observan recipientes de gran tamaño a ambos lados y una canasta delante de uno de ellos. Al lado izquierdo hay una niña que, sonriendo, se asoma desde el interior de la habitación. Delante de ella hay un costal y a ambos lados de la toma se aprecian las paredes de ladrillo que conforman la parte exterior de la habitación.

Al lado contrario de la niña, detrás de pared apenas se asoma otra mujer sonriendo, y detrás de las tres, al fondo, se encuentran pilas de madera y lo que parece ser una paila grande. Se puede inferir que el ejemplar positivo es tomado del negativo aquí presentado al observar la firma y número de serie ubicados

debajo de las dos fotografías. A ambas les fue colocado el número 732 en la esquina inferior derecha y la firma *Scott* en la izquierda, si bien en el positivo ésta última ha sido cortada dejando ver sólo la letra S. Además de eso, el corte, realizado del lado izquierdo, deja fuera a la niña que se asoma de una de las paredes y al costal delante de ella.

Un corte más realizado en la parte inferior de la fotografía deja fuera un fragmento de la canasta frente a la modelo. A consecuencia de ambos cortes la imagen queda descentrada dejando a la joven molendera en el extremo izquierdo y junto a ella, una larga porción de pared. Una comparación entre las dos permite inferir que la intención del corte se hizo en el sentido de eliminar a la niña y de acercar la imagen de la mujer, dejando de lado cuestiones estéticas básicas en la composición fotográfica. De este análisis somero de los tres documentos presentados me atrevo a concluir que la intención de estas fotografías, al ser capturadas, no fue precisamente la documentación de la actividad tradicional de molienda del maíz, ya que no se representa con fidelidad; sino mostrar a las mujeres que la representan. Ello lo deduzco con base en los cortes realizados al positivo mencionado y la invariable muestra del escote en ambas mujeres. Para fortalecer esta hipótesis se presenta a continuación una comparación con tres fotografías que, capturadas con espacio de una década en relación con las de Scott, tuvieron intención de registrar la actividad de las moledoras de maíz en México.

La primera de ellas es un positivo de Gove & North colocado sobre un soporte de cartón. Esta firma, conformada por Otis M. Gove y F.E. North, se mantuvo activa en México entre los años de 1883 y 1885. A pesar de su corta existencia, produjo gran cantidad de fotografías tanto de estudio como de exterior; además de dar pie a una vasta herencia fotográfica conformada por otros socios y sucesores. Si bien el acervo fotográfico atribuido a la firma contiene un sinnúmero de temáticas, Fernando Aguayo apunta a la intención de construir un “catálogo” por

parte de los fotógrafos que incluiría vistas, escenas costumbristas, retratos de tipos populares, etcétera.²⁴⁴

Sobre la imagen que aquí se presenta, 032 casi en el medio, se ubica la leyenda “tortillera” junto con el número de serie 230. La fotografía captura a una mujer, de mediana edad que, inclinada sobre un metate, muele la masa para las tortillas. Junto a ella se ubica un pilar, a su lado y detrás se pueden observar jarros de distintos tamaños, así como canastas y un pequeño comal. A diferencia de las fotografías de Scott, en este caso la mujer no mira de frente hacia la cámara, sino que está parcialmente de costado y mira fijamente un punto que la fotografía no alcanza a mostrar. Su vestimenta se compone de una falda y una blusa de color claro, ésta última le cubre el pecho y el cuello.

Por otra parte, se presenta una fotografía del viajero William Henry Jackson, quien llegó a México auspiciado por la compañía de ferrocarriles Atchison, Topeka y Santa Fe, para realizar una serie fotográfica del Ferrocarril Central Mexicano. Junto con estas imágenes, Jackson capturó paisajes, escenas de la vida rural y urbana de distintas latitudes en el país. De acuerdo con Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, en un periodo repleto de prejuicios estadounidenses en torno a la imagen de México y los mexicanos, este fotógrafo conformó un documento visual de gran riqueza gracias a la diversidad de sus temáticas y la complejidad en sus composiciones.²⁴⁵

La imagen que aquí se observa (033) corresponde a un positivo, cortado en forma oval para centrar la imagen, y posteriormente colocado en un soporte de cartón. En la base de la imagen se lee “5237. Preparing tortillas in Aguascalientes”. Al centro se observa una mujer, inclinada sobre un metate, moliendo maíz. Mira a la cámara seriamente y con la cabeza agachada mientras se apoya sobre la mano del metate. A su lado hay jarras, jarrones y canastas. Por encima de ella se eleva un techo rústico sostenido con un palo. De nuevo, a

²⁴⁴ Aguayo, “Catálogo”, 2015, pp.53-76.

²⁴⁵ Gutiérrez Ruvalcaba, *Mirada*, 2012, pp. 9-25

diferencia de las mujeres en las imágenes de Winfield Scott, ella es de mediana edad y tiene el torso completamente cubierto por una blusa blanca.

Se presenta por último un ejemplar que en su momento formó parte de la Exposición Histórico-americana de Madrid, en 1892, dentro de los festejos por el IV Centenario del Descubrimiento de América. La intención de esta exposición era presentar a los indígenas americanos, tanto en su historia previa a la conquista española, como en el estado actual que guardaban. A ella se enviaron no sólo fotografías sino gran cantidad de objetos representativos de las culturas prehispánicas. Si bien se desconoce el número total de fotografías expuestas en Madrid y enviadas por la delegación mexicana, existen evidencias de su creación, recopilación y selección en distintos archivos del país. Lamentablemente, gran cantidad de ellas no fueron firmadas, por lo que se desconoce su autoría. Entre las que sí están firmadas se encuentran nombres como Celerino Gutiérrez, A.D. Ortega, la compañía Cruces y Campa, e incluso Alfred Briquet.²⁴⁶

Este positivo, (034) colocado en un soporte de cartón, tiene sobre él dos números de serie distintos. Además, contiene pequeños agujeros que indican que estuvo sostenido por tachuelas, probablemente en la misma exposición. Este tipo de marcas son poco comunes en los soportes de las fotografías en el periodo, ya que no era habitual que fueran expuestas. La imagen muestra a una mujer joven que muele el maíz apoyada sobre la mano de un metate, debajo de ella se encuentra el metate y debajo de éste, un recipiente que contiene la masa que cae. Aunque ella mira hacia el frente, no lo hace directo hacia la cámara, su mirada incluso parece perdida. La mujer usa trenzas, falda larga y una blusa que la cubre hasta el cuello. Su cuerpo no se muestra completamente de frente sino en un perfil abierto en menos de 45 grados. La fotografía fue tomada en un estudio y alrededor de la mujer fueron colocados objetos de cocina como cazuelas, canastas, jarrones y un comal, así como un petate enrollado. En las paredes, dibujados, se encuentran unas ollas pequeñas y un estante con velas y la imagen de un santo.

²⁴⁶ Luna Arteaga, "Construcción", 2014, pp.9-12

Del comparativo con estas tres imágenes resultan varias conclusiones, todas ellas en el mismo sentido, es decir, en señalar que las fotografías de Scott, a diferencia de las presentadas en párrafos anteriores, no tienen intención de informar sobre una actividad tradicional o una costumbre; ni siquiera a partir de los prejuicios y la simulación como muchas fotografías del periodo, sino que más bien utilizan como pretexto la fotografía costumbrista para presentar a las mujeres en sí, sus posturas y sus cuerpos. Saltan a la vista cuatro elementos básicos que evidencian este hecho. El primero de ellos es la mirada de las mujeres, que en ninguna de las fotos presentadas –y en la mayor parte de las fotografías del periodo con la misma temática- se encuentra dirigida a la cámara, incluso cuando las mujeres están frente a ella. En este sentido no hay una interacción explícita con el fotógrafo, ni con el espectador ya que su intención no es mostrar el rostro o la mirada de las mujeres sino un contexto o situación. En las fotografías de Scott, por el contrario, la mayoría de las mujeres miran directamente a la cámara, incluso en dos de las que aquí se muestran, la joven sonríe levemente. Si bien esto puede ser simplemente una peculiaridad en la manera de fotografiar de Scott, está claro que la atención del receptor de las imágenes se centra en estas mujeres y no en la actividad que realizan.

El segundo elemento que hace evidente la hipótesis es la vestimenta, cuya importancia es fundamental al construir visualmente, junto con las poses, el cuerpo femenino. A diferencia de lo que ocurre en otras imágenes, las de Scott presentan a las mujeres con amplios escotes que dejan ver su cuello y pecho. Esto podría considerarse un descuido o una casualidad de no ser porque resulta una constante en sus fotografías. A ello se suma el hecho de que en algunas de ellas estas partes del cuerpo han sido adornadas con collares o cadenas. Resulta evidente la intención del fotógrafo por mostrar el cuerpo y la piel desnuda de las mujeres. Partiendo de la comprensión del cuerpo femenino como la sede del placer sexual masculino, planteado en el primer capítulo de este trabajo, y atendiendo a la interpretación del desnudo parcial como la muestra o exposición (intencional) de cierta parte del cuerpo; puede considerarse que la reiterada

aparición de los escotes femeninos busca la complacencia del deseo sexual masculino.

En términos de composición de las imágenes, se revela también una amplia diferencia entre las fotografías de Scott y el resto. Lo más evidente que puede afirmarse es sobre la distancia de los sujetos en las fotografías, pues en las que son objeto de estudio de esta tesis, las mujeres molenderas se encuentran visiblemente más cercanas a la mira de la cámara; por consiguiente, el entorno en el que se ubican se ve reducido, permitiendo solamente observar los elementos que las circundan muy próximamente. Las imágenes con las que se comparan, por el contrario, muestran ampliamente el entorno donde se encuentran las molenderas. Además, éste está compuesto por objetos y artefactos de cocina que cargan de sentido a la imagen con respecto a la preparación del maíz y la tortilla, especialmente se aprecian comales y ollas de barro, en los espacios que, artificiales o reales, se muestran como cocinas. Finalmente, el corte de la fotografía 031 que anteriormente fue descrita es un ejemplo claro de cómo se sacrifica una composición centrada y correctamente llevada a cabo en aras de objetivos más pragmáticos como son eliminar otras personas dentro del cuadro y acercar al sujeto principal de la fotografía.

LAVANDERAS

Una segunda temática constantemente retratada por Scott, y a partir de la cual se ha conformado un grupo documental, son las mujeres lavando prendas de ropa, ya sea sobre tablas de lavar, o sobre piedras en el río. Si bien el grupo de fotografías en las que aparecen mujeres lavando es mucho más amplio, debido a la extensión de este trabajo, se presentan solamente cinco fotografías, con cuatro mujeres distintas, por considerarlas las más representativas. De ellas, por lo menos tres son niñas.

En un intento de descripción general de las características de estas imágenes puede decirse que se trata de mujeres inclinadas sobre piedras o tablas de lavar

que, se puede inferir, lavan ropa. Ellas se encuentran de frente o de perfil, en distintos ángulos, y en su totalidad, miran directamente a la cámara. La imagen en negativo número 035, proveniente de la Fototeca Nacional, muestra a una niña que, sobre el piso de tierra e inclinada casi completamente sobre la tabla, posa sus manos –una detrás de la otra- sobre una prenda de ropa, con gesto de tallarla. A pesar de encontrarse tan agachada, levanta su cabeza y fija su mirada en la cámara. Vestida con una falda oscura y una blusa clara, deja ver su cuello y parte del pecho, adornados con un pequeño collar, a través del escote de la blusa. Si bien el ángulo de la cámara deja ver poco más que el suelo, se percibe que es una toma en exterior, cuyo entorno es escaso en objetos o adornos.

Por otro lado, el negativo, también proveniente de la fototeca y que aquí se presenta con el número 036, contiene elementos que contrastan con la imagen anteriormente descrita. Si bien se trata también de una niña, su cuerpo está completamente cubierto de ropa, ya que su vestido, de color claro, llega hasta su cuello, por lo que solamente sus manos, sumergidas en el agua dentro de la tabla de lavar, se encuentran descubiertas. La cabeza por su parte, está cubierta por un sombrero, práctica común en las lavanderas del periodo y que adelante será mostrada en un comparativo con otras imágenes. La posición de las manos es la misma que en la imagen anterior, colocando una delante de la otra, no obstante, la modelo se encuentra menos inclinada; asimismo, la fotografía no ha sido tomada de frente, sino de perfil. En torno a ella sólo se encuentra un pequeño cubo, que tiene encima una prenda, y una especie de tapete sobre el que ella se apoya. Por lo que respecta al entorno, se aprecia que fue capturada en el exterior, y detrás de la niña se alarga hacia el fondo una cerca de madera.

Hay dos elementos que llaman la atención en esta imagen. El primero de ellos es el abierto gesto de seriedad, incluso de molestia o de tedio que se muestra en la niña, lo que lleva a preguntarse, si no sobre lo forzado del desempeño de la actividad, por lo menos sobre su desacuerdo con la captura de la fotografía. El segundo elemento que llama la atención es un hombre que, ataviado también con un sombrero, se asoma desde el fondo de la imagen. Esto resulta relevante ya

que aparece como una constante en las imágenes revisadas. Se trata de hombres que, al margen de las fotografías, miran de lejos con curiosidad; ello lleva a suponer que han sido deliberadamente excluidos de la imagen, pasando a formar parte de lo que Dubois llama “el fuera de cuadro”. En este sentido, resulta pertinente recordar su afirmación en torno a que lo que ha decidido no fotografiarse es igual o más importante que lo que se fotografía.

La tercera imagen que aquí se presenta por su relevancia es también un negativo 037 cuyo foco principal es una mujer que, inclinada sobre una tabla, lava una prenda de ropa a la orilla de un río. La posición de las manos es la misma que la de las mujeres anteriormente descritas, es decir, una delante de la otra. Su cuerpo se encuentra completamente cubierto por una falda larga, una blusa y un rebozo sobre la cabeza. Esta última prenda resulta relevante por aparecer constantemente en las fotografías de Scott, tanto cubriendo las caras y cabezas de las modelos, como sus torsos, elemento que se abordará más adelante. Resulta curiosa, por otro lado, la postura corporal de la mujer pues se encuentra de perfil, casi de espaldas a la mirada de la cámara, no obstante, voltea la cabeza para encontrarse con ella. Detrás suyo, casi al margen del cuadro, se encuentran otras dos mujeres, que miran también hacia la cámara o el fotógrafo, una de ellas lo hace de reojo, y la otra, aunque movida, parece que sonríe. De toda la escena puede deducirse, por un lado, que la postura y la labor retratadas han sido dirigidas, ya que la mirada hacia la cámara es, evidentemente, forzada. Por otro lado, queda claro que la modelo ha sido aislada del resto de las personas para realizar la captura, por ello las mujeres que miran en el fondo.

La siguiente imagen se encuentra expuesta en dos objetos fotográficos distintos, uno de ellos en negativo, encontrado en la Fototeca Nacional (038), y otro en positivo, perteneciente al AGN (039). Aunque la imagen es la misma, el negativo muestra cubiertos los recuadros con la firma y el número originalmente colocados por Scott, mientras que en el positivo se puede apreciar el número 2901. Ello puede deberse, o bien a que la impresión fue hecha antes de la edición del negativo, o bien a que fue tomada de otro negativo idéntico a éste. El positivo,

por su parte, es más pequeño que el negativo (mide 14 x 9 cm, aproximadamente) y su imagen representa sólo un fragmento de la del negativo. En este último se puede apreciar una toma abierta del lecho de un río, en cuyas orillas se alcanzan a ver por lo menos seis mujeres, que agachadas, casi sentadas, lavan la ropa. No obstante, en primer plano aparece sólo una, muy joven, probablemente una niña, en una posición un poco distinta, casi completamente recargada sobre sus manos y rodillas, totalmente de perfil y mirando hacia la cámara. Sus manos se encuentran muy juntas entre ellas y alrededor suyo aparecen una pequeña jícara y algunas prendas de ropa.

El positivo muestra una toma cerrada en la que la niña mencionada se puede observar de cerca, del mismo modo una mujer detrás de ella que sostiene una pose semejante. La niña viste una falda oscura y una blusa clara que le cubren el cuerpo por completo a excepción de las manos, sumergidas en la tabla. Se puede apreciar en su rostro una leve sonrisa. El comparativo entre ambas imágenes hace evidente, como en otros casos ya expuestos, el interés del fotógrafo por plasmar a las mujeres, sobre las escenas, situaciones, contextos, o las propias composiciones. En este ejemplo se pasa de una imagen centrada, a una completamente cargada al extremo derecho, donde se encuentra la niña.

Finalmente, para hacer de éste un análisis completo, se ofrece un comparativo con cuatro imágenes de fotógrafos distintos que capturaron también lavanderas. Si bien no se realizará una descripción de cada una de ellas, se presentan a continuación para su observación (040, 041, 042, 043) Se trata de fotografías tomadas por la firma Gove y North, William Henry Jackson y Charles B. Waite, respectivamente. El trabajo de todos ellos ya ha sido abordado a lo largo de la tesis por lo que este párrafo sólo se limitará a hacer explícitas las diferencias que se observan con el trabajo de Scott.

La más evidente es la inclusión del contexto por parte de estos fotógrafos, ya sea éste el lecho de un río o los lavaderos públicos, las capturas dan importancia al contexto donde la actividad es llevada a cabo. Asimismo, contrario al aislamiento que impone Scott a sus modelos, el resto de los fotógrafos muestra el

lavado como una actividad colectiva entre grupos grandes de mujeres y si bien la imagen 041 de Henry Jackson podría ser la excepción a la regla, muestra una clara diferencia con la forma de retratar de Scott: la inclusión de sujetos masculinos en la escena. Por último, las perspectivas de la captura, la vestimenta, y las posturas son totalmente distintas, incluso a simple vista. Debe señalarse, sin embargo, que, si bien pueden encontrarse fotografías de otros autores en las que las poses, vestimenta, contextos, etcétera sean coincidentes con la forma de mostrarlas por parte de Scott; es el conjunto de todas estas características lo que hace particularmente distinto a este fotógrafo.

LECTORAS

Finalmente, el último grupo documental en torno a la representación de actividades que aquí se pretende documentar es el de las fotografías de mujeres que leen o sostienen libros. Se presentan para ello cinco imágenes distintas en las que el fotógrafo ha incluido un libro como parte no sólo del decorado sino de la composición en la postura corporal de las modelos. Dos de ellas se abordan de manera conjunta por capturar una postura muy semejante. Se trata de un positivo 044 proveniente de la Fototeca Nacional y un negativo 045 con la misma procedencia. Las dos presentan mujeres, en lo que parecen ser patios, sentadas, posando una de sus manos en un libro sobre una pequeña mesa y sosteniendo su cabello con la otra. En ambas, las mujeres se encuentran de frente hacia la cámara, con la mirada sobre el libro y con las cabezas cubiertas, en un caso por un rebozo y en el otro por una mantilla. Resulta llamativa la desigual vestimenta de las mujeres pues, mientras una usa la típica falda larga y blusa clara con las que Scott acostumbraba retratar a la mayoría de las mujeres, la otra usa un vestido negro formal. A ello se agrega el contraste entre el rebozo y trenzas en una, y la mantilla en la otra.

Se infiere, por lo similar de la postura y el entorno, que ambas imágenes fueron confeccionadas por el fotógrafo, pero más allá de eso, lo disímil en la vestimenta hace referencia a significados que trascienden la intención de retratar lo “típico”

mexicano, como parcialmente podía interpretarse de los ejemplos anteriores. Parece ser que la lectura es un tópico que, si bien es asociado con la feminidad, no lo es necesariamente con cuestiones de raza o de clase.

Las tres imágenes que se presentarán a continuación confirman esta hipótesis. En la primera de ellas (046), una mujer joven, sentada sobre una silla en medio de un patio; con una mesa delante suyo, sostiene un libro entre sus manos mientras mira a la cámara con un gesto forzado. De nuevo su vestimenta contrasta con la del resto del grupo al usar un vestido claro recargado con olanes y una especie de mantilla oscura sobre los hombros. Este atuendo es reforzado por un peinado complicado. Es la única imagen del grupo en la que la modelo mira hacia la cámara, y por lo mismo es la excepción que confirma la regla, es decir, confirma lo simulado de la lectura en el resto de las fotografías. En la imagen 047 aparece una mujer de pie, recargando un libro sobre la barda de un patio. Su mirada, de nuevo, se centra en el libro abierto entre sus manos. Se encuentra ataviada con un vestido largo de color claro, con olanes, peto y un cinturón. Su cabello está recogido en un peinado alto.

La última de estas imágenes 048, y probablemente la que difiere en mayor medida de las demás, muestra a una mujer joven, con el cabello largo y suelto que, sentada e inclinada hacia delante, sostiene un libro entre las manos. La toma es extremadamente cerrada, por lo que sólo se percibe a la mujer y una columna detrás suya, además está tomada en picada –de arriba hacia abajo- lo que, entre otras cosas, deja ver los senos de la modelo por debajo del escote de su blusa. Su ropa, a diferencia de los atuendos descritos en el párrafo anterior, consta de una sencilla falda oscura con una blusa clara que le cae de los hombros.

Resulta pertinente enfatizar respecto a la desnudez expuesta en esta última fotografía, pues parece claro que no es una situación fortuita. En la mayor parte de las imágenes tomadas por Scott, en las que se muestra la piel de las mujeres, son sólo ciertas partes del cuerpo las expuestas, particularmente los senos, hombros y piernas; a esta selección de lo que se muestra, se suma el peculiar ángulo de la cámara en este tipo de imágenes, que parece esmerarse en mostrar la piel

desnuda. El ángulo en picada en particular es poco frecuente en la obra de este fotógrafo, y parece sumamente pertinente en este caso, para mostrar los pechos de la modelo. Este conjunto de factores permite concluir que el desnudo no es fortuito, por un lado, y que tiene como intención la complacencia del deseo masculino, por otro.

En conclusión, este pequeño grupo de imágenes respecto a la representación de actividades diversas hace referencia a la construcción de una feminidad en torno a la domesticidad, que se conjunta con elementos que llaman la atención sobre lo “típico”, como jarrones, tablas de lavar, metates, etc. La reiterada aparición de objetos de uso doméstico en las fotografías, así como de la representación de actividades domésticas o de servicio por parte de las modelos sostienen esta idea. No obstante, las fotografías revelan más que eso, las posturas forzadas, la imposición de objetos y de atuendos, y las miradas a la cámara revelan una relación de poder que parte del fotógrafo y se deposita en las mujeres fotografiadas. Esta relación se ve materializada en los cuerpos femeninos y sus contornos.

Se puede afirmar, en este sentido, que las imágenes son producto, al mismo tiempo que reproducen lo que Elsa Muñiz (mencionada en el primer capítulo) considera la “cultura del género”, que parte de representaciones hegemónicas de lo femenino/masculino para profundizar la diferencia entre los individuos y legitimar un tipo de relaciones asimétricas entre hombres y mujeres.²⁴⁷ A través de la exposición de la piel en algunos casos, de las posturas y las miradas, entre otras cosas; las imágenes dejan ver la construcción de una identidad femenina homogénea, que parte solamente de la visión del fotógrafo, conformada, además, al gusto del deseo masculino a quien se dirige. Estas fotografías insinúan relaciones de dominación entre las fotografiadas y los posibles espectadores, al mismo tiempo que son producto de relaciones concretas de subordinación, sin las cuales no podrían haber sido capturadas.

²⁴⁷ Muñiz, “Historia”, 2004, p.42.

III.II.III Acercamientos y secuencias

El siguiente apartado conjunta pequeños grupos documentales cuya interpretación sólo puede darse a partir de la observación grupal de series fotográficas relacionadas entre sí; no obstante, cada una de las imágenes carga con sus propios significados, relevantes también para la investigación. Se trata de series y secuencias, tanto de la misma modelo en distintas posturas y escenarios; como de una misma imagen en distintos tamaños y recortes. El primer grupo de imágenes, el que se refiere a las secuencias con una misma mujer, permitirá exponer y reflexionar en torno a los procesos de creación fotográfica por parte de Scott, especialmente relacionados con la construcción de las escenas; así como con la reiteración de posturas y objetos en relación con la recurrencia de ciertos modelos. Cabe señalar que se insiste en el uso de la palabra “modelo” para referirse a las mujeres con el objetivo de externar la idea de que se trata de sujetos posando para un fotógrafo, para satisfacer los fines de éste, y no, como podría pensarse, de mujeres fotografiadas realizando sus actividades cotidianas, con objetivos de documentación.

En cuanto a los recortes de una misma imagen, su observación permitirá el paso a la reflexión en torno a los intereses u objetivos del fotógrafo al capturar cada imagen, a su vez, ello abrirá la reflexión en torno a los usos y circulación de las fotografías en el periodo.

CHAPALA

El primer grupo documental que se sugiere para su observación está compuesto por seis fotografías, tomadas a una misma niña, en Chapala, Jalisco de acuerdo con las anotaciones del fotógrafo. Todas han sido tomadas a la orilla de un río y muestran a la niña representando distintas actividades. En la primera que aquí se presenta (049), la modelo, al centro de la imagen, carga un jarrón grande sobre su hombro al modo en que lo hiciera una aguadora. Su mano libre está posada sobre su pecho y al fondo se observan rocas, un árbol y el río debajo.

La segunda imagen, de acuerdo con el orden de clasificación colocado por el propio fotógrafo (050) muestra a la misma niña, con los pies dentro del río, agachada, sumergiendo el jarrón en el agua con una mano, mientras con la otra se recoge la falda sobre las rodillas. Su mirada no se dirige al frente sino hacia uno de los lados, un poco hacia abajo y esboza una leve sonrisa. Su atuendo, que será el mismo en las seis imágenes, se compone de una falda larga oscura y una blusa clara, con un escote ancho. En el reverso de la fotografía Scott ha colocado el título “Tata.” La siguiente fotografía (051) remite en sus significados al grupo documental previamente expuesto, pues en ella se observa a la misma modelo, ahora como lavandera. Sobre una tabla de madera, sostiene entre las manos una prenda de ropa. Del mismo modo que las demás en los otros ejemplos, mantiene una mano detrás de la otra, mira hacia arriba (pero no a la cámara) y sonríe. Su blusa cuelga y se alcanza a ver parte de su pecho. La captura en este caso no ha sido realizada en el río, sino al lado de un pequeño riachuelo y no se ve el horizonte sino solamente el suelo cubierto de hojas sobre el cual se sienta la modelo.

La cuarta imagen por su parte, (052) repite la escena de la segunda. Captura de nuevo a la niña agachada recogiendo agua, pero con algunas diferencias. En este caso la fotografía fue tomada a mayor distancia, lo que permite observar un árbol detrás y apreciar que se trata del mismo espacio en el que fue tomada la primera fotografía. El jarrón no está siendo sumergido, sino sostenido con una mano mientras con la otra, de nuevo, se recoge la falda. Por otro lado, la modelo se encuentra un poco más inclinada hacia el frente, aunque su mirada no se dirige a la cámara. La fotografía ha sido titulada “The water carrier”.

En la fotografía no.053 el entorno cambia un poco. La modelo ahora se sitúa recostada, sobre unas piedras más lejos del río, con las piernas cruzadas, apoyándose con un brazo y sosteniendo un jarrón con el otro. Su cabello está recogido y mira a la cámara con seriedad. La fotografía ha sido rotulada como “A water carrier”. Por último, la sexta imagen que se titula “water carrier” (054) y

muestra a la misma niña, de pie, con las pantorrillas dentro del agua, sosteniendo el jarrón con una mano y recogiendo la falda con la otra. Su cabello se encuentra suelto y al ser una toma abierta puede apreciarse que ha sido capturada en el mismo lugar que las anteriores.

En conclusión, este grupo de imágenes puede interpretarse como una serie o un conjunto no solamente por retratar todas a una misma mujer, sino por compartir el entorno y el vestuario de la modelo. Los títulos de las fotografías llevan a suponer que una de las intenciones del fotógrafo fue representar a una mujer aguadora; aunque la propia secuencia deja asentada la simulación de la actividad, dejando de lado la posibilidad de que se trate de fotografías documentales. Asimismo, al mirar el conjunto de imágenes, queda claro el escaso interés en la representación fiel de la actividad, pues poco puede apreciarse, en todo el grupo de fotografías, el verdadero desempeño de la actividad de una persona aguadora a principios del siglo xx. Por otro lado, al prestar atención a la mujer fotografiada, a las posturas de su cuerpo, a su vestimenta, etcétera, surgen nuevas hipótesis en torno a la intención de las imágenes. Para empezar, se trata de posturas indicadas previamente por quien realiza la fotografía, ello se deduce de la pose, tantas veces reproducida por Scott, en la que se lava ropa, así como de la repetición de la postura en la que la niña aparenta hundir el jarrón en el río para sacar agua. El uso repetido del jarrón, incluso en la fotografía en la que ella sólo se recuesta sobre las rocas, es también indicativo de la pre-fabricación de las escenas. Ésta última imagen por su parte, en la que no se representa actividad alguna, hace pensar de nuevo que la intención no era documentar la actividad, sino a la misma niña, en actividades que pudieran resultar sugerentes, atractivas o interesantes.

Una vez conociendo esto, puede mirarse el conjunto con un menor grado de inocencia y, considerando que todo en la imagen es una producción, puede considerarse el gesto de la niña, al levantarse la falda sobre los tobillos, supuestamente para no mojarla, como un acto previamente concebido y dirigido, con una intención más allá de producir una imagen fidedigna. Esto entonces, abre

la puerta a una reflexión en torno al cuerpo y la desnudez en las imágenes de Scott que se ve profundizada con el siguiente grupo a estudiar; un conjunto de diez fotografías capturadas en el sitio arqueológico de Mitla, Oaxaca, en el que aparecen, intercaladas, ocho mujeres distintitas.

MITLA

Resguardadas tanto en el Archivo General de la Nación, como en la Fototeca Nacional, se localizaron diez fotografías que pueden considerarse un conjunto, ya que coinciden en su ubicación espacial –la zona arqueológica de Mitla y en las personas retratadas en ellas, todas mujeres y niñas. Si bien el número de mujeres es grande, y no todas coinciden en las mismas imágenes, la mayoría de ellas aparece en más de una imagen del conjunto. Debido a la cantidad de imágenes y a la extensión de esta tesis, no se realiza aquí la descripción de cada una de ellas, pero se presenta una descripción general del conjunto.

De las diez fotografías, dos representan retratos de grupo. En el primero de ellos, un negativo (055) aparecen ocho mujeres, tres de pie, recargadas sobre uno de los pilares de la construcción y cinco en cuclillas sobre el suelo. Detrás de ellas se suceden el resto de los pilares y la imagen se extiende hacia el cielo por encima de las paredes sin techo. A simple vista puede apreciarse que las edades de las mujeres son muy diferentes, se encuentran desde niñas pequeñas hasta adolescentes y; aunque seis de ellas tienen la cabeza cubierta con rebozos, se aprecia, por la expresión de sus rostros, la molestia por el sol.

Una imagen más, en este caso un positivo (056) presenta a siete niñas en una toma cerrada, lo que permite observarlas con más detalle, formadas en hilera por estaturas. Todas tienen la cabeza cubierta, las más pequeñas con pañuelos y las mayores con rebozos y miran directamente a la cámara. Si bien ninguna sonríe, la segunda en la hilera, con la falda a cuadros, llama la atención por tener el ceño fruncido. Sostiene además una canasta, con las manos juntas al mismo tiempo que sostiene el rebozo sobre su torso. La primera en la hilera, por su parte,

sostiene el rebozo con la mano sobre su pecho. Aparentemente, sus torsos sólo están cubiertos por los rebozos.

Por otro lado, en dos imágenes se han fotografiado grupos de tres mujeres en posiciones semejantes. Una de ellas, en positivo (057), toma como fondo uno de los pilares en el que dos de las mujeres, con la cabeza cubierta, se encuentran de pie. Una de ellas sostiene, con ambas manos, una canasta. Finalmente, una tercera se encuentra recostada sobre el piso, con las piernas juntas y con una mano sobre ellas; es la única que sonrío. La segunda imagen, un negativo (058), se presenta en una toma más cerrada en la que también se aprecian tres mujeres, dos de pie, con las cabezas cubiertas y con collares en el cuello, y una más sentada sobre el suelo, con una pequeña canasta frente a sí. Parecen de mayor edad que las demás y, a diferencia del resto, si bien sus semblantes son serios, su actitud parece desafiante pues sus rostros están inclinados hacia atrás.

Se encuentran finalmente, cinco fotos individuales y una más en la que aparecen dos mujeres. En esta última (059) una mujer joven, de pie, carga a una niña pequeña. Las dos miran a la cámara y tienen detrás, como fondo, una de las paredes del sitio. En la única fotografía individual cuya toma es abierta, (060) aparece una niña de pie, recargada en el pilar, con el rostro parcialmente cubierto por un rebozo, que sostiene con una mano a la altura del pecho. Usa un vestido blanco con un cinturón negro. Al fondo, a la derecha, se aprecia un grupo de niños y niñas. Las otras cuatro fotografías han sido hechas con tomas cerradas, en las que las modelos aparecen, sólo en un caso, de cuerpo completo. En esta fotografía, que es también un negativo, (061) se aprecia a una niña pequeña, que ha aparecido también en las fotografías de grupo, sentada sobre un escalón. Sobre sus piernas tiene una canasta vacía que sostiene con ambas manos. Se inclina sobre un costado para recargarse en la pared y de nuevo, tiene la cabeza cubierta con un pañuelo. Al haber sido tomada en picada, el cuerpo de la niña parece muy pequeño.

Otra fotografía individual, en negativo también, (062) captura a una de las mujeres que también previamente en fotografías de grupo. Se aprecia su torso y

parte de sus brazos, pues es una toma muy cerrada. La mujer, muy joven, se recarga de costado sobre una de las paredes del edificio, por lo que su cuerpo se aprecia un poco inclinado. Usa una blusa blanca, escotada de los hombros, un collar pequeño y un rebozo sobre su cabeza. Mira fijamente a la cámara y detrás y encima de ella se extiende el muro con grecas. De entre las fotografías analizadas, ésta y las próximas, parecen imágenes más íntimas, sobre todo por ser tomas cerradas que capturan directamente el rostro de las mujeres.

Las dos últimas fotografías deben observarse juntas, pues retratan a la misma mujer (063, 064). Se trata de la niña que, en la segunda fotografía de grupo aquí expuesta (Imagen 056), aparece con el ceño fruncido sosteniendo una canasta. Estas dos imágenes, tomadas poco más arriba de las rodillas de la modelo, dejan ver claramente que debajo del rebozo su torso está desnudo. En ambas mantiene la misma postura; se encuentra recargada sobre la pared, del mismo modo que la mujer anterior, con una mano sobre la pared de grecas. De su cabeza cae un rebozo que le cubre parte del rostro y con el brazo derecho lo sostiene por los extremos. En una de las imágenes se encuentra de frente y en la otra de costado. En la primera se percibe el hombro y parte de su pecho, y en la segunda solamente su hombro. Debajo del rebozo alcanza a verse que está peinada con trenzas. De nuevo, su semblante en ambas es serio, con el ceño fruncido.

La primera reflexión que surge en torno a este grupo, es sobre el uso del espacio como contexto para exhibir a las mujeres, a modo de escenario, en el que se imbrican, de acuerdo con la construcción visual del autor, la arquitectura antigua mexicana, con las mujeres indígenas de la región. Como si se tratara del espacio natural de desenvolvimiento de estas mujeres, el fotógrafo las hace posar, con las paredes de grecas como trasfondo. El resto de las reflexiones tiene que ver con la relación particular entre el fotógrafo y las modelos. El ordenamiento de los cuerpos, tanto en la hilera por estaturas, como la estandarización en las fotografías de tres mujeres, evidencian la presencia del fotógrafo en la composición de las escenas. Por otro lado, las expresiones de seriedad, incluso

molestia en las mujeres, plantean la posibilidad de que hayan sido forzadas a posar.

Por último, resulta inevitable esbozar una reflexión en torno a la mujer cuyo torso se advierte desnudo, por debajo del rebozo que le cubre también la cabeza. La expresión de su rostro, con el ceño fruncido, deja ver su descontento ante la captura. Si bien es imposible conocer si ha sido desnudada bajo indicaciones del fotógrafo, puede suponerse que el fotógrafo ha aprovechado la situación para fotografiarla, indicio de ello es el hecho de que el rebozo esté estratégicamente colocado sobre su cuerpo para cubrir su cabeza, parte de su rostro y torso, pero dejando ver su desnudez. Aunado a esto, al realizar una captura de frente y una más de perfil, el fotógrafo revela la intención de mostrar el cuerpo la mujer sobre otros objetivos. De acuerdo con la investigación de Solange Ferraz y Vania Carneiro, a finales del siglo XIX y principios del XX, comienza a difundirse, con el crecimiento del capitalismo y la publicidad ilustrada, la noción de mujer como ornamento, y es a partir de entonces que en fotografías y retratos comienzan a utilizarse poses completamente laterales, “las cuales destacan intensamente las líneas del cuerpo, como las curvas cervicales o lumbares, elementos que compiten intensamente con el rostro.”²⁴⁸

Como se mencionó algunos párrafos antes, de los grupos documentales hasta este punto expuestos, éste es quizás el que muestra imágenes más íntimas, con tomas más cerradas, en las que las mujeres no desempeñan actividades en absoluto, sino que solamente posan y miran a la cámara; es por ello que permite asentar las hipótesis que se venían planteando en apartados anteriores en torno a las fotografías de Scott. Particularmente en lo que se refiere a las intenciones del fotógrafo, más cercanas a la exposición de las mujeres, sus rostros y cuerpos que a la documentación de actividades “típicas”, así como en cuanto a la propia relación de fotógrafo con las modelos y al uso de los espacios a manera de escenarios.

²⁴⁸ Carneiro y Ferraz, “Individuo”, 2005, p. 285

Si bien debe aceptarse que todas las fotografías tienen implícitas la construcción y reproducción de significados en torno al género como diferencia sexual, la peculiaridad de las tomas en éste último permiten evidenciarlas con mayor contundencia. De acuerdo con Katherine MacKinnon, el elemento principal sobre el que se funda la construcción de la feminidad es el atractivo para los hombres; ello por supuesto se encuentra en función de lo que, en cada sociedad, y momento histórico, se considera atractivo desde el punto de vista masculino. Las fotografías que Scott realizó en Mitla, por ejemplo, se enfocan en los rostros de las mujeres, en sus curvas, hombros y torsos parcialmente desnudos.²⁴⁹

XALAPA

Este conjunto de fotografías, aunque es pequeño comparado con el anterior, resulta muy significativo porque contiene, en sus imágenes, elementos previamente expuestos, como la representación de actividades estereotípicas y el uso de ciertos espacios como escenario; al mismo tiempo que presenta nuevos factores de análisis, como son los acercamientos y las secuencias temporales. Está conformado por cinco fotografías, dos positivos y tres negativos, situados en un pequeño puente, sobre un arroyo, en un lugar cerca de Xalapa, Veracruz.

La primera imagen que aquí se describe (Imagen 065) no incluye a una mujer, se trata solamente de una fotografía de la escena, tomada previa, o posteriormente, a las capturas que se hicieron de una niña en el mismo lugar. Se trata de una toma extremadamente abierta en la que puede observarse un puente de piedra que atraviesa un arroyo en medio de una pradera. Al fondo se aprecian árboles y algunas mujeres a una gran distancia. A ésta se sigue una fotografía (Imagen 066), con una toma poco más cerrada, en la que se toma como fondo el puente de piedra, sobre el que aparece sentada una mujer, vestida con ropa oscura, y sosteniendo sobre sus piernas una canasta. Un poco más cerca, en una línea diagonal, se aprecia a una niña que, vestida de blanco con una falda oscura,

²⁴⁹ MacKinnon, "Feminism", 1982, p.531

sostiene entre sus manos un paño blanco; a sus pies se encuentra una canasta. Ambas imágenes tienen como título, en el extremo inferior de la fotografía, “Jalapa”. Progresivamente, las tomas van cerrándose sobre la niña en el primer plano, que, en las fotografías subsecuentes, ya no aparecerá de pie sino agachada junto al río.

La tercera y cuarta fotografías tienen la misma matriz, una en negativo (Imagen 067) y la otra en positivo (068). En el negativo, de mayor tamaño que el positivo, muestra dos recuadros cubiertos donde se presume que se encontraban la firma y el número colocados originalmente por Scott: El positivo, al ser más pequeño, sólo muestra uno de los recuadros en el que aparece el número 1265. De esto puede deducirse, o bien que el positivo fue impreso antes de la modificación del negativo, o bien que fue tomado de otro negativo, igual al presente.

En ambos se aprecia a la niña mencionada en el párrafo anterior, agachada junto al río con las manos delante suyo en postura de lavar. Detrás de ella se observa el puente como fondo. El positivo muestra la misma imagen, pero recortada, tanto de la parte superior como de los lados, de modo que la modelo se observa más de cerca. Del mismo modo que en otras fotografías de lavanderas, su postura corporal y el escote de su blusa dejan ver parte de su pecho. Al prestar atención a las manos de la modelo, puede observarse que no se capturan por completo, por lo que no es posible saber si efectivamente tiene una prenda de ropa entre las manos.

La última imagen del grupo (069) probablemente despeja esta duda, se trata de un positivo más, con una toma más cercana que la anterior, en la que la niña ha modificado mínimamente su postura, por lo que se encuentra menos inclinada sobre el piso. Sus manos están posadas sobre una piedra delante de ella, y aunque no sostiene una prenda entre ellas, probablemente un paño blanco cuelga de la piedra junto a una de sus manos. Cabe señalar que en todas las imágenes la mujer mira directamente a la cámara; por otro lado, solamente las primeras dos fotografías, las que presentan tomas abiertas, tienen títulos

marcados en su superficie, lo que remite a la diferencia de intenciones entre las fotografías de tomas abiertas y las de tomas cerradas. Pareciera entonces que, al tratarse de tomas abiertas, el fotógrafo tiene la necesidad de informar, o registrar, el lugar que captura, mientras que, conforme su atención se va centrando en las mujeres, la intención de las imágenes cambia notablemente.

Si bien este grupo documental en particular constituye un testimonio valioso para la investigación en distintos ámbitos, lo realmente importante en él es que documenta un proceso de captura fotográfica bastante completo. Si bien no se cuenta con todos los números de serie originales, por haber sido borrados, los que se tienen muestran un claro orden ascendente, desde la toma más abierta, hasta la más cerrada. Se puede apreciar el desplazamiento de la intención de captura, desde el espacio y el paisaje, hasta los sujetos concretos, cuerpos y posturas. Aunado a ello, las últimas imágenes muestran de nuevo una falta de interés, de parte del fotógrafo por capturar a la joven mujer desempeñando la actividad de lavar, pues, como claramente se observa, sus manos salen del cuadro de la imagen y, como se ha dejado asentado a lo largo de este análisis, aquello que queda fuera del cuadro, revela lo que la fotografía no quiere mostrar.

ACERCAMIENTO I

El último grupo documental aquí constituye un acercamiento de imagen, conformado por tres fotografías impresas en positivo, que pertenecen al Archivo General de la Nación. En la que se muestra más alejada, es decir, la toma más abierta (Imagen 070), se puede observar una barda alargada, con una banca ladrillo, sobre la que descansan dos macetas cerca de la esquina con una pared. En la barda, sentada sobre un cobertor hilado, se encuentra una niña que mira hacia la cámara. Mantiene los pies cruzados y su falda de cuadros sube un poco más arriba de las rodillas, usa una blusa blanca, con bordado en el frente, un collar pequeño y tiene, sobre los hombros, un rebozo oscuro. Su cabello está suelto y en el piso, cerca de sus pies se halla una caja o baúl que queda cubierto por la manta. Con el brazo izquierdo sostiene un jarrón recostado sobre la barda

mientras que su mano derecha descansa al lado de su pierna. El extremo inferior izquierdo de la fotografía ha sido marcado con el número 3398.

Una toma más cerrada la conforma la imagen (Imagen 071). Al tener el mismo número de serie otorgado por Scott, se advierte que ha sido tomada del mismo negativo, o bien, que representa una reprografía del positivo anteriormente descrito. A diferencia del primer positivo, cuya orientación es horizontal, el recorte de éste lo ha vuelto vertical, no obstante, se encuentran sobrantes de papel en las partes inferior y superior de la fotografía. En la imagen se percibe claramente la intención de hacer un acercamiento a la niña que posa para el fotógrafo. Se han eliminado todos los elementos alrededor de ella cortando la imagen hasta los límites del cobertor. Evidentemente, es esta la causa de que la imagen, no coincida con el tamaño del papel.

Por último, se presenta un positivo que, si bien no comparte el origen de los dos anteriores, presenta la misma escena, con un mayor acercamiento al rostro de la niña (072). Esta fotografía, también orientada horizontalmente, muestra su torso en una posición similar a la anterior, con una pequeña variación en el brazo recargado sobre la barda, que se encuentra un poco más separado del cuerpo. Su mano no sostiene el jarrón, sino que solamente se posa sobre él y su rostro, asimismo, ya no mira hacia la cámara, sino hacia su lado derecho. Tiene escrito el número de serie 3399.

Si bien hasta ahora se habían mostrado y analizado algunos acercamientos, éste tiene la peculiaridad de haber sido hecho a partir de un mismo positivo y, junto con la última fotografía presentada, constituyen un claro ejemplo del proceso de edición y transformación de objetos fotográficos para cumplir determinados objetivos.

III.II.IV Las vistas panorámicas. Lugares de legitimación fotográfica

El subcapítulo que aquí se desarrolla es considerablemente corto en comparación de los demás pues se compone solamente de dos apartados, un grupo

documental de tres fotografías capturadas cerca del puente de Atoyac y una más en el Valle de Santiago. Su importancia, se plantea en este texto, se debe a que el fotógrafo plasma títulos relacionados con el sitio geográfico donde se realiza la captura, o con elementos arquitectónicos o de ingeniería, si bien la observación de la imagen, conduce a suponer la intención de fotografiar mujeres, en particular, mujeres desnudas.

ATOYAC

Se presentan a continuación tres fotografías, dos negativos y un positivo, en las que se muestra la misma escena y cuya relación título-imagen se presta a reflexión. La imagen capturada en principio (073) en una toma extremadamente abierta retrata el lecho de un río, rodeado de flora y naturaleza, sobre el cual se extiende el puente de Atoyac, uno de los más fotografiados en la época. En la orilla del río, entre las piedras, alcanzan a verse dos pequeños, un niño y una niña con el torso desnudo, y una mujer, de pie, que lava ropa. La niña, de frente a la cámara, tiene los brazos cruzados delante de ella, mientras que la mujer, de costado, sostiene una prenda de ropa y mira con seriedad a la cámara. El niño, un poco alejado de ellas, se encuentra también de frente y mira hacia la cámara.

La siguiente imagen (074), otro negativo, ha capturado a las mismas personas, en el mismo lugar, pero más de cerca. Sus posturas también han cambiado y sus rostros ya alcanzan a verse con claridad. La mujer, en una pose rígida, se encuentra de frente a la cámara y sostiene en el aire, con ambas manos, a la altura de la cadera, la misma prenda de ropa que colgaba de su mano en la fotografía anterior. La niña, junto a ella, cruza su brazo derecho, de modo que le cubre parte del torso, y los posa sobre una roca delante suyo, tiene en la mano, sobre la roca, una prenda blanca. Ambas miran a la cámara con expresión de seriedad. El niño por su parte, se encuentra en el mismo lugar que en la imagen anterior, detrás, alejado de las mujeres, pero mira también a la cámara. La primera imagen está titulada "Atoyac", nombre del puente de hierro que se sitúa en el fondo y la firma y número de serie están cubiertos por recuadros oscuros. La

segunda está titulada “Atoyac R.R.”, su firma y número también se encuentran cubiertos y el puente atraviesa el extremo superior de la fotografía. La última imagen (075), un positivo extraído del último negativo descrito, sí contiene el número de serie 1536, por lo que probablemente haya sido impreso previamente a la edición de la fotografía. En ella se muestra una toma aún más cerrada sobre las mujeres y el niño en el río, al grado que, debido al corte, éstas se encuentran en el extremo derecho de la fotografía, haciendo que la composición se recargue completamente hacia ese lado. Aunque el recorte tuvo cuidado de mantener el título de la imagen, ya que fue hecho justo por debajo del recuadro, el puente de Atoyac ya no alcanza a verse, a excepción de un fragmento que atraviesa del centro a la esquina izquierda de la fotografía.

Si bien el puente de Atoyac era un motivo común en las fotografías e ilustraciones de la época, la manera en la que Scott lo retrata resulta peculiar, no sólo al incorporar la figura humana dentro de la fotografía –lo que era común para ofrecer comparaciones de magnitud entre las personas y el puente- sino por la manera en que esta figura humana aparece retratada. A continuación, se presentan tres fotografías, tomadas por Alfred Briquet, fotógrafo francés que llegó a México por primera vez en 1870, y que trabajó en diversas ocasiones con compañías como el Ferrocarril Mexicano en la producción de vistas, entre otras cosas. Debido a su calidad, a la diversidad en sus temas y a la captura de elementos emblemáticos en la conformación del registro visual mexicano, sus fotografías han sido reproducidas un sinnúmero de ocasiones.²⁵⁰

La primera de ellas (Imagen 076), un positivo de albúmina sobre un soporte de cartón, lleva por título “Ferrocarril Mexicano, Puente de Atoyac- Atoyac Bridge” y se puede observar, desde otra perspectiva, el puente de hierro, que ha sido fotografiado desde arriba y se extiende sobre el río, de un lado al otro de la

²⁵⁰ Alejandra Padilla Pola, “Briquet en México”, en *Huellas de luz. Investigación sobre el patrimonio visual mexicano en acceso libre*, <http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/#>, última consulta: 23 de julio de 2016

barranca. No se aprecian personas, solamente un conjunto de casas y las montañas al fondo. Dos imágenes más, también de Alfred Briquet (077, 078) muestran el puente desde la misma perspectiva que utilizó Scott (entre otros fotógrafos e ilustradores). Puede verse el lecho del río, las piedras y el puente en el fondo; incluso puede apreciarse, en las dos imágenes, que algunas personas han sido fotografiadas. En una de ellas, un positivo sobre un soporte de cartón, que lleva por título “[...] on Mexican Ry. Between Veracruz and Gulf of Mexico” aparecen una mujer y dos hombres cerca del río; un hombre, de pie, se encuentra al fondo, mientras que los otros dos sujetos se encuentran sentados sobre piedras mirando a la cámara. La segunda imagen, en positivo también, con el título “Vistas mexicanas”, muestra a dos hombres uno de pie y otro sentado sobre una piedra, muy cerca del río, al fondo también atraviesa el puente.

A partir de la observación de las fotografías de Scott y de su comparación con imágenes de Briquet, pueden establecerse ciertas conclusiones. Es evidente que Scott, como otros fotógrafos del periodo, hizo uso de una fórmula ya común para capturar el puente y la escena debajo de él; no obstante, incluso teniendo la misma perspectiva, y utilizando la figura humana, las fotografías de Briquet muestran una abismal diferencia, particularmente en torno a la inclusión de sujetos masculinos y al hecho de que todas las personas retratadas se encuentran completamente vestidas. A ello puede agregarse el hecho de que el foco de la imagen no se centra en las personas, sino en la relación de éstas con su contexto, particularmente con el tamaño del puente. Como se ha propuesto ya a lo largo de este análisis, queda claro el centrado interés de Scott por fotografías mujeres en específico, y por la desnudez misma, que no se advierte en estas imágenes como espontánea, sino posada. Incluso si los pequeños niños se bañaran en río justo en el momento en que el fotógrafo realizara las capturas, resulta claro que, por lo menos en el caso de la niña y la mujer, se les indicó cómo posar.

Finalmente, lo que resulta con mayor relevancia en esta secuencia, es el uso de títulos que hacen referencia a temáticas fotográficas comunes en la época, incluso si no tienen relación con lo fotografiado. Como se presenta aquí, el puente

de Atoyac fue ampliamente retratado por ser un ícono de modernidad en la época. Su amalgamamiento con la naturaleza, además, lo hizo muy popular entre fotógrafos e ilustradores. No obstante, en las fotografías de Scott, resulta evidente que la intención no es precisamente mostrar el puente, si bien en el primer negativo podría caber cierta duda al respecto, conforme las tomas se van cerrando, ello se vuelve innegable; especialmente en el caso del negativo, cuyo recorte descuidado en cuanto a la composición, hace clara la intención de mostrar a las personas. En este sentido, surge la pregunta obligada sobre los motivos para mantener, con tal ahínco, títulos referentes a ese espacio común, las hipótesis son muchas, aunque probablemente en este texto no pueda ofrecerse respuesta. No obstante, quedan abiertas las reflexiones en torno a ello y en el siguiente apartado se presenta otro ejemplo del uso de títulos de este modo particular.

VALLE SANTIAGO

Para finalizar este apartado, se presentan a continuación dos fotografías, en positivo y negativo, tituladas por el fotógrafo como “Valle Santiago.” El Valle de Santiago es una región perteneciente al estado de Guanajuato, conocida por sus múltiples cráteres; probablemente, la laguna que se observa en la imagen, sea uno de ellos.

El negativo (Imagen 079) muestra, en una toma extremadamente abierta, la orilla de una laguna en el fondo de una barranca o un risco. Si bien el título hace referencia a esta zona, en el primer plano de la imagen, en la orilla de la laguna, aparece un grupo de cinco personas, mujeres y niños, desnudos, algunos dentro del agua, y otros afuera. Sobre la tierra aparece un pequeño montón de ropa que, se presume, pertenece a estas personas. A excepción de un niño pequeño que, ceñido sobre sí mismo, da la espalda a la cámara, todos miran directamente al fotógrafo; se encuentran, además, formando una línea paralela a la orilla. Una mujer, la más cercana a la cámara, cubre su pecho con un brazo, mientras con el otro se toma el cabello.

Una niña, la tercera en la línea, está sentada sobre una piedra, completamente desnuda a excepción de un pedazo de tela sobre una de sus piernas, se encuentra de costado hacia la cámara, pero mirando hacia ella. Uno de sus brazos está recargado sobre la roca, pegado a su cuerpo y con el otro, del mismo modo que lo hace la mujer anteriormente descrita, toma su cabello por encima de su cabeza. Detrás suyo, ligeramente a la izquierda, se encuentra una tercera mujer que, sumergida en el agua, se sostiene de una piedra con los codos. Se percibe que usa blusa y mira hacia la cámara. Por último, hasta atrás, aparece un niño sentado sobre una piedra, con la mitad de las piernas sumergidas en el agua y con el regazo cubierto por una manta. Con un brazo se cubre el pecho mientras sostiene el otro en el aire. Al fondo, casi fuera de la escena, aparece un niño nadando y salpicando agua.

El positivo (080), presenta una toma más cerrada de la escena, y no ha sido titulado. Debido a la cercanía, se perciben más detalles, aunque las posturas varían ligeramente. La mujer delante tiene los brazos cruzados sobre el pecho, cubriéndose de nuevo; la niña sentada sobre la piedra, si bien ahora se encuentra totalmente hacia el frente, cubre su regazo con el pedazo de tela y mantiene ambos brazos a sus costados, la mujer detrás de ella conserva la postura anterior y finalmente, el niño detrás se cubre los hombros con la manta y se toca el cabello con una mano. El pequeño que nadaba detrás ha desaparecido.

Con respecto al título, además de evidenciar de nuevo su falta de relación con lo realmente fotografiado, cabe señalar el hecho de que, al acercarse la toma, la referencia espacial desaparece del mismo modo que sucede en la secuencia fotográfica en Jalapa, anteriormente descrita. Llama la atención también la desaparición del nadador en el fondo e indica la intención, por parte de Scott, de fotografiar a las mujeres y niños desnudos en la orilla, ajenos al desempeño de alguna actividad. En este sentido, es conveniente recordar lo señalado por Dubois en torno a los elementos fuera de cuadro, pues no sólo se trata de lo que no se observa en la imagen sino de aquello que, aunque aparece, es anulado por el corte temporal que excluye todo aquello que se encuentra en movimiento.

Finalmente, la reflexión en torno al acercamiento sobre los sujetos desnudos resulta ya reiterativa, por lo que se ofrece, en su lugar, una en torno a las posturas, pues llama la atención el interés de Scott por fotografiar mujeres desnudas, pero cubrir algunas partes de su cuerpo de modo que quien las mira, advierta la desnudez sin mirarla por completo. La manera en que la mujer de pie en el lago, cubre su pecho en lugar de sumergirse más en el agua, así como las posturas de costado y el uso de mantas para cubrir el regazo de los niños sentados son testimonios de ello. Estas dos imágenes son muestra de nuevo de una construcción visual por parte del fotógrafo, y una construcción fotográfica que pretende otorgar sentido a la imagen a partir de la colocación de ciertos títulos; en conjunto, muestran una manera particular de producción fotográfica, relacionada específicamente con la exposición de la desnudez.

De acuerdo con Amuchástegui y Rodríguez, ya mencionadas en el primer capítulo, los cuerpos no poseen significados en sí mismos, éstos les son otorgados socialmente, y obedecen a estrategias de poder.²⁵¹ Al fotografiar de esta manera los cuerpos desnudos en el lago, Scott les otorga un significado particular, su composición sugiere un juego de ocultamientos y exhibiciones en atención al deleite de la mirada masculina, los cuerpos de perfil y el encubrimiento aparentemente torpe de ciertas partes del cuerpo le otorgan a la propia desnudez significados relacionados con el placer sexual. Desde la suposición de que ha sido el fotógrafo quien compuso la imagen, seleccionando posturas, encuadres y vestimentas y entorno, se deduce que el proceso fotográfico que otorgó significado a estos cuerpos obedece a una clara estrategia de poder, que transita de las imposiciones del fotógrafo a la relación comercial con sus consumidores, en la que los sujetos fotografiados no se ven beneficiados.

III.II.V Lo que Scott dice sobre sus fotografías. Reflexión en torno a los títulos y encabezados

²⁵¹ Amuchástegui y Rodríguez, "Sexualidad", 2005, pp. 98-99

Si bien en principio éste último apartado no estaba contemplado dentro de la tesis, por no representar un grupo documental en sí, por no partir del análisis de las imágenes sino de su relación con los textos y, especialmente porque las imágenes presentadas no tienen elementos en común salvo el hecho de poseer un título; una vez establecida la reflexión en el apartado anterior en cuanto a la congruencia entre títulos e imágenes, se consideró indispensable tomar en cuenta el resto de los títulos utilizados por Scott que, aunque son pocos, resultan muy significativos y pueden arrojar luz sobre algunas preguntas fundamentales dentro de este trabajo.

A continuación, se presentan para su observación, nueve fotografías, en positivo, a las que Winfield Scott grabó algunos títulos sobre la emulsión en negativo. Cabe señalar que se puede afirmar que éstos han sido colocados por el fotógrafo y no por algún editor posterior, debido a que la tipografía y método de colocación de los gráficos, como se hizo explícito en el capítulo anterior, es particular en Scott y la mayoría de sus fotografías la contienen.

Al hacer una lectura general, y grupal, de los títulos, éstos resultan bastante enigmáticos. Algunos, como los que ya se han presentado, hacen referencia a localizaciones o espacios geográficos conocidos. Tal es el caso de dos fotografías, dentro de este grupo, en las que el fotógrafo ha escrito la palabra “Córdoba” (081, 082). Una es grupal y la otra individual, no obstante, comparten el escenario (un jardín o finca), los objetos (tres canastas con frutas) y a una de las modelos, que es quien posa en la fotografía individual. Como en las imágenes expuestas en el apartado anterior, Scott, coloca nombres de localizaciones geográficas cuando en realidad lo que muestra son mujeres, que tampoco representan alguna actividad típica, sino que simplemente posan a la cámara.

La pregunta que salta en primer lugar es, evidentemente, cuál es la razón para colocar nombres de lugares a imágenes de mujeres. En realidad, esta no es una actividad poco común, e incluso en nuestros días sigue practicándose debido a la asociación que suele hacerse entre los espacios geográficos y las mujeres en ellos, a quienes se presenta como objetos, o riquezas que pertenecen al lugar y que le dan valor tanto a éste como a quien lo posee o visita. Este tipo de discursos

puede localizarse, incluso en nuestros días, en la promoción turística del país, especialmente en los lugares que se consideran más tradicionales de México. Sin embargo, los motivos por los que Scott hace esa asociación en algunas de sus fotografías resultan desconocidos, posiblemente se tratara de postales para ofrecer a los extranjeros, o incluso prácticas más directas.

En este sentido, el resto de los títulos resultan un poco más sugerentes. La imagen número (083), a la que se le ha otorgado el título “Selling Tortillas” (vendiendo tortillas), muestra a una joven mujer, recostada sobre el piso de la calle, sobre lo que probablemente es una canasta con tortillas. Cubre su cabeza y parte de la cara con un rebozo mientras que, con una mano, se cubre la boca. La propia postura y la sonrisa en su rostro, revelan que la fotografía no pretende ilustrar la manera de vender tortillas, entonces, a qué se debe el título. Posiblemente se trate de tópicos sencillos y sugerentes que introduzcan en la imagen a quien las mira, sin necesidad de que sean fidedignas.

Una imagen (084) más muestra a dos pequeños, un niño y una niña que, tomados de la mano, miran con desconfianza hacia la cámara. El niño se encuentra completamente desnudo, mientras que la niña viste una falda larga, una blusa rasgada y un rebozo sobre su cabeza. Además de ser una toma cerrada, lo que indica que la cámara se encuentra muy cerca, por el nivel de cámara se deduce que el fotógrafo se ha agachado para hacer la captura justo a la altura de los niños. La imagen versa “Let’s go sister” (vamos hermana), es decir, le da voz al niño pequeño como si animara a la niña, aunque el sentido final se desconoce.

La tercera imagen aquí expuesta (085), cuyo título resulta aún más enigmático, captura a dos niñas, sentadas sobre el suelo de tierra, en medio del campo o de algún jardín, que miran a la cámara, ambas sonríen y una de ellas parece más animada, con los brazos abiertos y echada hacia delante. Con cada una de sus manos sostiene pequeños bultos con mantas y trapos. Detrás de ella se aprecia una canasta. La fotografía está titulada “Our doll rags”. Si bien estas palabras parecen no tener significado, probablemente se refiera a “Our rag dolls”

es decir, nuestras muñecas de trapo. Con ello Scott podría referirse a las mantas que se encuentran en el piso, o a las propias niñas.

Una fotografía más, una toma cerrada (086) que forma parte de una secuencia con un positivo que presenta una toma extremadamente cerrada (087), muestra a una niña que, recargada en una pared de ladrillo, sostiene con el brazo una canasta y mira hacia la cámara. Llama la atención que sostiene la canasta del mismo modo que lo hacen las mujeres descritas en las fotografías de Mitla, es decir, con un codo, mientras con ambas manos libres, se ciñe un rebozo sobre el torso desnudo. Si bien en el positivo mira directamente a la cámara con expresión seria, en el negativo titulado “A trifle shy” (un poco tímida), se cubre la boca con la cara mientras sonríe, del mismo modo que lo hace la “vendedora de tortillas”, anteriormente mostrada. Se asume, por lo tanto, que la expresión es probablemente posada a indicación del fotógrafo, y que el título ha sido colocado en relación con ella.

Por último, una fotografía titulada “Buenos días señor”, (Imagen 088) muestra a una niña pequeña, sentada sobre el marco de una ventana. Su postura es similar a la de otras mujeres fotografiadas por Scott, recarga una de sus manos en la pared mientras que con la otra sostiene un pequeño jarrón. Sus tobillos están cruzados y no se apoya por completo en el marco, de modo que queda parcialmente de perfil, aunque mira hacia la cámara con una expresión seria. Si bien es notorio que el fotógrafo utiliza el marco para encuadrar a la modelo, también es evidente que se agacha para capturarla de cuerpo completo, lo que deja al marco incompleto y pierde su objetivo. Sobra decir que la fotografía es posada y la pregunta de nuevo es la razón por la que se coloca tal título.

A diferencia de otros fotógrafos que utilizaron los títulos para describir las imágenes capturadas y encausar correctamente el significado de las fotografías, parece que los encabezados en la obra de Scott tienen la función contraria. Difícilmente puede encontrarse una fotografía cuyo título se corresponda con la imagen. Ya sea que hagan referencia a sitios o locaciones que no se han capturado, o a situaciones que no se aprecian en las imágenes, sus títulos

terminan siendo un misterio sobre el cual sólo pueden hacerse suposiciones. Más allá de intentar averiguar la relación directa entre la imagen y el título, se busca reflexionar sobre las razones para colocarlos y para que hayan sido esos y no otros. Una de ellas, como ya se explicó, es la de exponer a las mujeres como baluartes o riquezas del lugar; otra más, es la de simplemente colocar títulos llamativos que hagan referencia, aunque vaga, a lo que se muestra en la imagen. Sin embargo, queda la duda, en las que representan diálogos, de las razones de su colocación. Es posible que su único objetivo sea la insinuación o sugerencia discreta de escenas de intimidad o convivencia con los retratados.

Como sea, señalar un motivo concreto sin equivocaciones puede ser sumamente aventurado, y aunque aquí no se da por verídica ninguna hipótesis, si se deja asentada la peculiaridad de sus títulos para reflexión, dejando claro que su intención, en definitiva, no fue clarificar lo expuesto en las imágenes.

III.II.VI Cuerpo y sexualidad, sus prácticas y representaciones en las fotografías de Scott

A continuación, se presenta un nuevo conjunto de fotografías con la intención de ofrecer una reflexión más profunda en torno a las prácticas y representaciones de la sexualidad en las que se insertan las fotografías de Scott.

Al observar estas nuevas imágenes, se parte de ciertos postulados ya propuestos en el capítulo anterior sobre la obra de Scott, principalmente los siguientes: 1. Las modelos son conscientes de la toma y posan de acuerdo a indicaciones (no son fotografías in-fraganti); 2. Por tanto, no son fotografías documentales; 3. La exposición de la desnudez es deliberada, aunque no en el sentido de las fotografías etnográficas;²⁵² y 4. Los títulos no buscan explicitar el sentido de las imágenes. Se exponen ahora tres pequeños grupos documentales, cada uno de ellos conformado por una secuencia que sugiere reflexiones más

²⁵² En las que comúnmente se aislaba visualmente al sujeto fotografiado colocándolo dentro de un estudio o delante de paneles de tela, y se le hacían tomas, de pie, en tres perspectivas distintas: de frente, perfil y de espaldas; ello con la intención de ajustarse a los parámetros de objetividad científica del momento. Véase: Pool, *Frente*, 2012

profundas especialmente en torno al cuerpo y a la desnudez como construcciones culturales en torno a la feminidad, pero también como formas de apelación al deseo sexual masculino, y de apropiación de la sexualidad femenina, tanto en sus prácticas, como en sus significados; ambos elementos, por supuesto, insertos en la configuración de poder ya mencionada, en la que tanto la raza como el género funcionan como legitimadores de estos mismos ejercicios de apropiación.

El primer grupo, una secuencia aquí titulada “Niña perdida”, está conformado por tres fotografías de estudio en las que una misma niña adopta distintas poses. Por el decorado del fondo, se infiere que han sido capturadas en el mismo espacio, detrás del cual se encuentra un fondo pintado con algunos motivos naturales y un pilar a la izquierda. En dos de las fotografías la modelo se encuentra sentada, en la primera de ellas (imagen 088) recarga su antebrazo sobre el respaldo del asiento mientras mira a la cámara. Su brazo derecho está posado sobre su regazo y su cuerpo está ligeramente torcido para quedar de frente, ya que sus piernas están colocadas lateralmente mientras sus pies se sostienen juntos sobre una maceta debajo del asiento. Delante de la silla, en primer plano, se ubica un jarrón de cerámica. Su torso está cubierto solamente por una blusa desgarrada, que deja ver sus hombros y parte de su pecho, no obstante, una manta colocada sobre el respaldo de la silla, así como la posición su brazo izquierdo, impiden ver más allá de su pecho y cuello. Su cabeza, por otro lado, está cubierta con una manta.

El mismo escenario y el jarrón hacen aparición en la segunda imagen de la secuencia (089). En este caso, la niña, sentada en alto sobre un banco que no alcanza a percibirse, sostiene un pequeño jarro con una mano, mientras que posa la otra sobre el regazo. Sus pies, de nuevo desnudos y a la vista de la cámara, se posan sobre un objeto cubierto con mantas debajo del asiento. Se puede apreciar que además de la blusa desgarrada, está vestida con una falda larga de color claro que tiene una especie de mandil oscuro sobre ella. Lo que cubre su cabeza es una manta larga, también desgarrada. La modelo mira hacia el frente, pero no directamente a la cámara, parece concentrada en algo cercano a ella.

La misma niña, en la última imagen de la secuencia (090), modela de pie sosteniendo una canasta sobre su cabeza. De nuevo puede percibirse su pecho, brazos y pies descubiertos, su mirada fija y expresión seria. A diferencia de las demás, esta fotografía tiene colocados un título y un número de serie. “1007” y “Niña perdida”. En la búsqueda de una relación entre el título y la imagen en la fotografía, la conjetura más inmediata es que el primero hace referencia a la vestimenta de la modelo, formada por harapos. No obstante, podrían sugerirse otras interpretaciones.

Perdida, según el diccionario Larousse es también: “Persona viciosa y de costumbres libertinas.” De acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, puede referirse a un adjetivo, utilizado también como sustantivo, “Dicho de una persona: De conducta relajada e inmoral.” Si bien es imposible saber si se trató realmente de una “niña perdida”, puede adivinarse que se trata de una niña a la que el fotógrafo llevó al estudio e hizo posar en distintas actitudes e intencionalmente en harapos y con la ropa desgarrada, ya sea que fuera la suya o que el fotógrafo se la haya colocado.

La fórmula de la secuencia anterior (una modelo en distintas poses y situaciones) se repite en otro grupo documental formado por tres imágenes en las que posa una niña; primero sentada sobre el suelo, después recargada sobre una tabla de lavar, y por último de pie sosteniendo una canasta. La particularidad de este grupo de fotografías es que en todas ellas el torso de la modelo se encuentra completamente desnudo. En la imagen 091, el único positivo del grupo, la niña, sentada sobre el suelo de tierra, con las piernas dobladas y cubiertas por una falda, pasa por su cabello un cepillo que sostiene con la mano derecha. Su brazo izquierdo se encuentra sobre sus rodillas cubriendo parte del torso. Su mirada se dirige a la cámara y esboza una sonrisa. Además de la falda, usa aretes. Detrás de ella se aprecia una barda de piedra.

La fotografía ha sido titulada por Scott “Combing her Hair” (cepillando su cabello). De nuevo, parece que esta imagen recurre a dos fórmulas en la exhibición de desnudos que ya se habían mostrado con anterioridad. En primer

lugar, cubrir parcialmente el cuerpo, pero insinuar su desnudez dejando ver sólo algunas partes. En segundo lugar, la colocación de títulos que hacen vagas referencias a lo que sucede en la imagen, como si el fotógrafo estuviera documentando la manera de cepillar el cabello en cierto contexto particular. Como se verá con las siguientes imágenes, Scott no fotografía la actividad, sino a la pequeña niña en distintas actividades.

Puede observarse que la imagen 092 ha sido tomada en el mismo espacio, a unos metros de distancia, pues tiene como fondo la misma barda de piedra que, ahora se percibe, es el exterior de una casa o un edificio. La modelo ahora se inclina sobre una tabla de lavar y mira hacia la cámara, su torso de nuevo está desnudo y en torno a ella han sido colocados dos jarrones y una canasta de mimbre. A simple vista podría pensarse que, de no ser por la desnudez, la fotografía es semejante al resto de imágenes en las que Scott representó “lavanderas”; no obstante, si se mira con cuidado, se apreciará que la construcción ha sido distinta. Como se evidenció en las fotografías anteriores, las mujeres mantenían la misma postura, probablemente indicada por el fotógrafo, completamente recargadas sobre la tabla y con una mano delante de la otra. En ésta, por el contrario, la niña no se inclina por completo en la tabla, sus manos están recargadas en la orilla, por lo que su postura es bastante más erguida que las demás. Si no estuviera desnuda del torso, este detalle probablemente no tendría importancia, pero, así como en las primeras imágenes se plantea que su postura inclinada tiene la intención de mostrar su pecho; se presenta aquí la hipótesis de que la postura tan peculiar tiene la intención de mostrar por completo su torso desnudo.

Por último, en el negativo que conforma la tercera imagen (093), la niña no desempeña actividad alguna, simplemente posa de pie para la cámara sosteniendo con una mano la canasta que anteriormente aparece a su lado. Se recarga en una barda que parece la misma fotografiada en las dos imágenes anteriores.

La postura, además de inusual, parece poco natural. Sus pies, uno delante del otro, se muestran por debajo de su falda, su torso se curva hacia delante y hacia un lado mientras que con su brazo derecho cubre parte de su rostro. Su cabello suelto cae por uno de sus hombros y su mirada se encuentra fija a la cámara. Si bien no podría decirse más aquí de lo que se ha dicho sobre el resto de las fotografías, todo lo planteado parece más evidente en esta imagen. La postura tan fabricada se torna incluso agresiva y se hacen patentes las pocas posibilidades de que su desnudez sea casual o incluso accidental; de que la postura no sea manipulada por el fotógrafo y de que la imagen no tenga intención de exponer su cuerpo al deseo masculino de un posible espectador.

El último de los grupos documentales no es una secuencia, sino el resultado de procesar imágenes para tener la fotografía “deseada” a partir de dos acercamientos, en negativo, copias de un primer negativo. La toma inicial (094) muestra a tres niñas desnudas alrededor de un arroyo. Ya que la toma es abierta, se puede percibir el entorno de su captura. Se observan árboles, piedras y una cerca de alambre detrás de las modelos. A la izquierda de la fotografía se encuentra un bulto de ropa, probablemente la que ellas usaban, y al fondo, una figura movida sugiere la presencia de una mujer que lava ropa cerca de las piedras. Como en fotografías expuestas previamente, la nitidez en la imagen del cuerpo de las niñas contrasta con lo borroso de la mujer al fondo y automáticamente la coloca fuera de cuadro, pues aún si su silueta aparece dentro de la imagen, se hace evidente que la intención del fotógrafo no fue capturarla, ello se corroborará en las siguientes imágenes.

Al centro de la fotografía, se encuentra, de pie, una de las niñas. Sus piernas y brazos están cruzados delante de su cuerpo cubriendo su pubis, ella mira directamente a la cámara con el ceño un poco fruncido. A su lado, de perfil y en cuclillas sobre una piedra, la segunda niña mira también a la cámara. Su postura y sus brazos cruzados cubren gran parte de su cuerpo. De espaldas, sentada dentro del agua, se encuentra la tercera niña, de ella sólo se percibe su

espalda desnuda y su cabello. Los números de serie y la firma han sido borrados y aparecen solamente como recuadros negros en el extremo inferior de la imagen.

Un primer recorte al negativo (095) excluye de la imagen a la niña de espaldas y a la mujer en el fondo, de la primera sólo quedan un fragmento de su cuerpo que resulta ilegible sin la referencia anterior; de la segunda sólo aparece su rastro en el agua salpicada al fondo de la toma. Los recuadros negros debajo también han desaparecido. El segundo recorte, por último (096), excluye el cuerpo de la segunda niña, dejando sólo su rostro y conservando, en primer plano, a la primera niña de pie sobre el río. El número de serie ha sido vuelto a colocar sobre el nuevo negativo. Cabe señalar que conforme se realizaron los acercamientos, no sólo se perdió la calidad de la composición, al mutilar descuidadamente las imágenes; sino también la calidad del propio negativo, que va perdiendo nitidez conforme se hacen reprografías para tener una imagen más cerca de la niña. Se deduce de ello que el primer acercamiento fue hecho del negativo original, y el segundo a su vez, de esta primera copia. Las copias han sido cortadas también de la parte superior e inferior y la última de ellas presenta pérdida de la imagen en sus extremos, donde se encuentran solamente sombras.

La construcción visual utilizada en la captura de esta fotografía no es distinta a las imágenes anteriores donde Scott fotografió cuerpos desnudos. Las piernas y brazos cruzados, las posturas de perfil y de espaldas cubriendo estratégicamente el cuerpo, pero mostrando su desnudez ya han sido mostradas como fórmula común en otras fotografías (ver: Atoyac, Valle Santiago). No obstante, el acercamiento al cuerpo de la niña de pie, en las copias posteriores a la captura, evidencian, sin dejar lugar a duda, su interés en él, más allá de la escena, el contexto, la composición y la calidad de la imagen. Dos conclusiones resultan relevantes de la observación material de los negativos: la primera de ellas es que el fotógrafo sólo tuvo acceso a una toma fotográfica y solamente a esa distancia; en este caso, por lo tanto, no se trata de personas posando, sino de una intromisión a una escena que no pudo volver a fotografiar, por lo que tuvo que realizar los acercamientos de manera artificial a través de copias. La segunda es

que el recorte y la edición fueron hechas por el propio Scott ya que volvió a colocar su número de serie en la última copia.

Se imponen, en la culminación de este capítulo, algunas reflexiones relevantes para la interpretación de las fotografías presentadas. Como se ha afirmado con anterioridad, lamentablemente, las fotografías, como fuentes históricas, no tienen la capacidad de señalar hechos precisos salvo contadas excepciones. Lo que sí pueden hacer, por su parte, es revelar significados, o dar testimonio de relaciones sociales concretas, además de hablar de su propia historia como productos culturales. En este sentido, la manufactura y temáticas uniformes en la producción las fotografías que aquí se estudian manifiesta, en primer lugar, la existencia de un fotógrafo o fotógrafos, que contemplan ya su circulación en un circuito o un mercado específico.

Es necesario entender que, durante el siglo XIX, los circuitos de circulación de la fotografía fueron principalmente comerciales, la producción fotográfica se insertó en diversos mercados, principalmente con intereses documentales, pero escasamente se coló dentro de los circuitos del arte. La producción fotográfica de Wnfield Scott, en particular, representó para él una forma de sustento, una actividad comercial paralela al resto de sus empleos, que aprovechó para realizar en los lugares donde trabajaba, ya fuera para la Compañía Mexicana de Ferrocarriles o para el hotel en Chapala; en este sentido, sus imágenes están dirigidas a su inserción en algunos de los circuitos del mercado fotográfico del periodo, y de este presupuesto debe partir su interpretación.²⁵³

En segundo lugar, la reiteración de elementos ajenos al espacio fotográfico original, así como la reiteración de los espacios mismos de captura, obedece a criterios y formas de representación históricamente construidos, que refuerzan significados relacionados con el género y la sexualidad desde una mirada conformada verticalmente. Ejemplos concretos de ellos son los jarrones, flores, rebozos, tablas de lavar, metates, etcétera. En su conjunto, estos objetos revelan la reproducción de significados en torno a lo femenino muy allegados a la

²⁵³ Malagón, 2012; Sougez, 2001, Schaeffer, 2004

domesticidad, pero también al exotismo y a la sexualidad manifiesta y complaciente. Si bien esto ya indica una relación de poder, que se reafirma al tiempo que se apropian, construyen y reproducen los significados; las fotografías también revelan una relación asimétrica entre el fotógrafo y las fotografiadas. Las poses rígidas y repetitivas, las miradas serias, los ceños fruncidos e incluso la propia desnudez en el cuerpo de las mujeres hacen manifiesta la manipulación del fotógrafo de cada una de las escenas retratadas. Si bien es imposible, por lo menos para los alcances de esta tesis, conocer los motivos que llevaron a las mujeres a permitir ser fotografiadas, resulta evidente que la decisión y la voluntad de la captura no proviene de ellas, sino del fotógrafo.

A las fotografías así vistas, les es imposible certificar los usos concretos a las que fueron destinadas, pero pueden indicar, con base en lo expuesto, los usos para los que no fueron hechas. En este caso, para documentar la realidad. Rompiendo entonces con este mito construido en torno no sólo a la obra de Scott sino a las fotografías en general, se puede avanzar en el señalamiento de posibles intenciones y usos para tales objetos. La base de estas conjeturas debe ser el uso comercial dado a las fotografías. Si bien sus imágenes tienen capacidades de comunicación y transmisión de significados muy amplios, la razón principal para la manufactura de estos objetos, era su venta en el mercado. Así, debe considerarse que la mayor parte de las características, tanto de los objetos como de las imágenes producidas, han sido colocadas en este sentido. Las preguntas que se abren evidentemente, giran en torno al tipo de mercado en el que estas fotografías, de niñas y mujeres pudieron circular.

CONCLUSIONES

Resulta bastante complejo, en este punto, esbozar una conclusión que reúna todas las aristas que se han ido planteando a lo largo de la tesis. No obstante, la intención de estas líneas, por lo corto de su extensión, será mantenerse dentro de los objetivos propuestos. Si el desarrollo de la tesis, sus planteamientos e interpretaciones fueron acertados, será posible concluir que las fotografías, como fuentes históricas, pueden ser testimonio de relaciones de poder y de prácticas desiguales en sociedades y periodos históricos específicos; al mismo tiempo, como productos culturales, son creadoras y reforzadoras de representaciones jerarquizadas en torno al género, la raza y la sexualidad, inscritas también en prácticas de poder, atomizadas y encarnadas en relaciones sociales concretas.

El análisis aquí presentado sobre las fotografías de Scott deja más preguntas que respuestas; plantea interrogantes, especialmente respecto a la circulación y mercado de las imágenes que, si bien es imposible desentrañar en este texto, quedan abiertas para futuras investigaciones. A partir del empleo del género como categoría crítica para interpretar las fotografías, así como su imbricación con categorías como la raza y los contextos de la captura, ha sido posible demostrar, no obstante, una construcción de la sexualidad femenina muy clara; asimismo, se hizo evidente una configuración de relaciones de poder en la que las fotografías no sólo están inscritas, sino cuya existencia fue la condición necesaria para su creación.

Los hallazgos obtenidos a partir del uso de estas categorías en la interpretación de las fotografías llevan a la conclusión de que existen, en la obra de Scott, ciertos códigos de representación en torno al género que son distintos a los usados para la representación de mujeres en otros contextos. Si bien prevalecen parámetros que se pueden considerar generales en la construcción de significados para las fotografías de mujeres, como son la complacencia del deseo masculino a partir de la explotación de elementos visuales que resulten sexualmente atractivos al género masculino; con lo que deviene, por obvias

razones, la construcción de significados unilaterales en los que la identidad femenina escasamente es producto de una relación de diálogo en igualdad entre fotógrafo y fotografiadas. Asimismo, la representación de una feminidad sumisa y complaciente, no sólo en cuanto al atractivo sexual, sino al desempeño de actividades y posturas, puede ser considerada un parámetro común a las fotografías de la época.

No obstante, en el grupo documental aquí estudiado, estas características generales toman forma con base en particularidades que, pueden entenderse como imbricadas con la raza de las mujeres fotografiadas y el contexto geográfico, en el proceso de construcción de significados y de producción fotográfica. En este sentido, se apela al deseo masculino recurriendo a rebosos, faldas largas y ceñidas al cuerpo, joyas sencillas, y blusas de manta con escotes amplios. Del mismo modo, se hace referencia a una sumisión que se expresa principalmente en rostros cubiertos con rebosos, mujeres agachadas sobre el suelo, y encabezados con frases serviciales; por último, siguiendo esta misma línea, la domesticidad adquiere un cariz altamente servicial, no sólo al retratar a las mujeres desempeñando labores como lavar o barrer; sino al ser descritas, en muchas de las fotografías, como “maids” (damas o sirvientas).

Del total de las imágenes mostradas anteriormente pueden darse conclusiones más detalladas respecto de la obra de Winfield Scott, en particular y respecto de las prácticas y representaciones en torno a la sexualidad, en general. Atendiendo a lo postulado por Samanta Zaragoza en torno a la fragmentación corporal en la fotografía (expuesto en el primer capítulo) puede afirmarse que, si bien en el conjunto documental aparecen cuerpos completamente desnudos, hay partes del cuerpo que reiteradamente se muestran desnudas en distintas posiciones y escenarios. Los tobillos, pies y pantorrillas son un ejemplo de ello pues, aunque pudiera considerarse algo natural, las posturas en las que las mujeres sostienen las piernas relativamente en alto, con los pies juntos, ya sea sentadas o recostadas, evidencian la intención no sólo de capturarlos en la toma, sino de acomodarlos de cierto modo dentro de la misma. Así también, como de

sobra se ha mostrado, el cuello, pecho y torso de las modelos son sistemáticamente mostrados a través de distintas posturas, alturas de cámara y aperturas de toma. De la suma de estos elementos puede deducirse que la representación del cuerpo femenino, en función del deseo masculino, expuesto por Scott, gira en torno a los tobillos, pies y torsos de las mujeres y niñas.

Siguiendo la idea de Teresa de Lauretis –expuesta en el primer capítulo de esta tesis²⁵⁴- la representación de la mujer como imagen es indisociable de la representación del cuerpo femenino como sede del deseo masculino pues de esa manera se ha configurado el papel de lo femenino en las culturas occidentales y, si bien estas fotografías no representan un contexto occidental, el circuito de producción en el que se insertan (fotógrafos, editores, consumidores), sí parte del constructo cultural occidental en torno a la feminidad. En este sentido, las fotografías de Scott son un ejemplo indiscutible de la directa relación entre representación de lo femenino y la complacencia del deseo masculino, al grado que llega a ser incluso reiterativa. No obstante, no se trata de las ya estudiadas fotografías pornográficas que se produjeron en Europa a finales del siglo XIX²⁵⁵, sino de representaciones peculiares que exponen la sexualidad femenina a manera de exotismo, que apela no solo al deseo, sino a la curiosidad por lo extraño. Por supuesto, se trata un exotismo sumiso, doméstico y complaciente, de una alteridad igualmente indisociable tanto del deseo masculino, como de las relaciones de poder en las que se inscribe.

De acuerdo con Berger –también expuesto en el primer capítulo de esta tesis²⁵⁶- la pintura del Renacimiento sentó las bases en cuanto a la representación de desnudos femeninos, cuyo protagonista sexual es al mismo tiempo el espectador y dueño de la obra, es decir, quien la compra. En la fotografía, su estatuto de *index* convierte al propio fotógrafo en el primer protagonista sexual de cada composición, pues es él, oculto detrás de la cámara, a quien se dirige la mirada de las mujeres; es él a su vez quien compone la postura de sus cuerpos,

²⁵⁴ Véase De Lauretis, Cap.I, p. 27

²⁵⁵ Véase Koetzle Hans, *1000*, 2005

²⁵⁶ Véase Berger, [...]

sus vestimentas y los objetos que las rodean en complacencia a sus deseos y los de sus futuros espectadores.

En este sentido, conviene volver a las interrogantes establecidas en el capítulo anterior en torno a los posibles circuitos de consumo para las fotografías de Scott. Se hace patente, para ello, referir al contexto histórico-económico en el que acontece la estadía de Scott en el país, y que es también en el que se producen y comercializan sus fotografías. La relación entre México y Estados Unidos, de acuerdo con Paolo Riguzzi, es el prototipo de una relación binacional asimétrica. Muestra de ello es que, mientras las ventas a los Estados Unidos, a partir de 1880, representaban el 60% del comercio exterior mexicano, para el país del norte, las exportaciones hacia México no alcanzaban el 5% del total de su mercado. Esto, aunado a la superioridad militar demostrada por éste último durante la guerra de 1847, hace evidente el desequilibrio de fuerzas y la consecuente dependencia mexicana hacia Estados Unidos.²⁵⁷

No obstante, advierte el mismo autor, el control de los recursos por parte de un país no necesariamente se traduce en la capacidad efectiva de ejercer el poder, en el caso de México, existen algunos factores, cuya trascendencia es de largo alcance, que han mitigado el control estadounidense hacia el país, entre ellos se encuentran la vecindad de sus territorios, que ha dado lugar a acuerdos de cooperación excepcionales; el peso de México en América Latina; la diversificación de los intereses estadounidenses que, a partir de la Guerra Civil se dirigieron a distintas regiones del mundo; y la naturaleza institucional de este país, cuyas fisuras y falta de consenso impidieron llevar a cabo muchas de las políticas dirigidas a México.²⁵⁸

Durante el último cuarto del siglo XIX, al percatarse de su poderío mundial con respecto a las potencias europeas, la política exterior estadounidense adquirió nuevas formas de acción expansionista y México se encontró a merced de ellas, no sólo por las razones ya mencionadas sino porque la pérdida de interés en el

²⁵⁷ Riguzzi, 2013, p.22

²⁵⁸ *Ibíd.*, p.24

mercado mexicano por parte de Gran Bretaña dejó a los Estados Unidos como el único inversionista para el país.²⁵⁹ Las áreas de la economía nacional en las que estos capitalistas tuvieron influencia fueron variadas, no obstante, para finales de siglo se concentraron en los ferrocarriles y en la minería. A diferencia de los ferrocarriles, cuya creación era reciente y en su mayoría estuvo dominada por extranjeros, la minería era una actividad muy vieja, tradicionalmente llevada a cabo por mexicanos; no obstante, las constantes guerras, la dependencia en los métodos de producción y la escasa capacidad de reinversión llevaron a las empresas a su estancamiento y por lo mismo, a que el mercado fuera acaparado por inversionistas estadounidenses.²⁶⁰

De acuerdo con Alma Parra, el tipo de inversiones y el tamaño de las compañías estadounidenses que se instalaron en México fue muy diversa, sin embargo, a finales del porfiriato los capitales se concentraron en el centro y norte del país, donde se enfocaron en la explotación de minerales industriales y en el establecimiento de grandes fundiciones y refinadoras como los consorcios Guggenheim Asarco. Los personajes claves dentro de este proceso de inserción económica fueron los empresarios, promotores comerciales, la prensa, los cónsules y las asociaciones profesionales.²⁶¹

En esta coyuntura llegó a México Winfield Scott, aparentemente auspiciado por las compañías de ferrocarriles para registrar el estado general del país como posible depositario de más inversiones estadounidenses. Scott, además, se vinculó con empresarios extranjeros en México y se dedicó a algunas actividades comerciales a la par de su trabajo fotográfico.

En esta línea pueden sugerirse algunas interpretaciones en relación a los circuitos comerciales en los que pudieron insertarse sus fotografías. De acuerdo con lo señalado por Alberto del Castillo, las imágenes que registraron la miseria de las poblaciones mexicanas resultaron un negocio lucrativo para los fotógrafos extranjeros “a sus ojos revistió cierto ‘pintoresquismo’ porque seguramente fue

²⁵⁹ Parra, 2000, p. 173

²⁶⁰ *Ibíd.*, p.174

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 178

fácil de comercializar y exportar. Amén de que también sería un estímulo para los extranjeros, pues sugería la abundante mano de obra que se podía encontrar para realizar los trabajos en sus propiedades del campo o en el servicio doméstico.²⁶²

Ahora bien, más allá de la miseria retratada, que en esta tesis se hace patente que no fue el objetivo en las fotografías estudiadas, aunque era inherente a las poblaciones rurales del país; es forzoso reflexionar en torno a los posibles circuitos en los que circularon durante el periodo, partiendo de la premisa de que fueron producidas con la intención de insertarse en cierto mercado que resultara lucrativo para el fotógrafo. En ese sentido, si bien su acusación legal por tráfico de pornografía en México, mencionada en el apartado introductorio de la tesis, puede tomar diversas interpretaciones, su conflicto con la ley estadounidense (causa probable de su llegada a México), al involucrar relatos de testigos, resulta más esclarecedora. En marzo de 1894, mientras Scott trabajaba en San José, California, realizando el registro fotográfico de las comunidades chinas, su socio lo demandó y solicitó su arresto por “poseer y vender fotografías obscenas de jóvenes chinas semidesnudas.”²⁶³ De acuerdo con una nota en el diario que se encargó de dar seguimiento a su juicio, el fotógrafo,

“[...]con promesas y persuasión [...] atraía y convencía a niñas pequeñas (entre 10 y 14 años), así como a mujeres de poca fortuna, para tomarles fotografías y luego inducía a algunas a que posaran completamente desnudas. Sin embargo, a excepción de algunas pocas mujeres las fotos fueron tomadas con sus rasgos más importantes encubiertos por un velo o con sus caras volteadas para que no se las pudiera identificar. Las niñas más pequeñas en cambio, no pensaron en tomar estas precauciones, por lo que aparecen completamente desnudas frente a la cámara.”²⁶⁴

Si no existieran como referencia las fotografías que aquí buscan interpretarse, este evento podría considerarse una mala interpretación de las imágenes por parte de las autoridades estadounidenses, quienes, según Eugenia Malagón, imponían severas restricciones a la correspondencia, medio por el que

²⁶² Castillo, *Conceptos*, 2006, p.216

²⁶³ Malagón, *Winfield*, 2012, p.107

²⁶⁴ *Ibíd.*

Scott enviaba sus fotografías²⁶⁵; podría incluso pensarse que se trató de un acto de mala fe por parte de su socio, como el propio Scott argumentó en su defensa. No obstante, la descripción de sus fotografías mantiene una relación clara con las que aquí se estudian, por lo que esta información no puede considerarse más que un antecedente, y una evidencia, respecto a la forma de producir y circular sus fotografías por parte de Scott, plantea asimismo una línea interpretativa en cuanto a las intenciones de las imágenes.

Como se expuso anteriormente, estas fotografías no son documentales, pero tampoco se trata de vistas, de retratos o de imágenes que pretendan exponer “tipos sociales”. Si bien Scott hizo uso de herramientas y elementos surgidos en otros circuitos o mercados fotográficos, como la exposición de actividades, objetos o vestimentas “típicas”; las poses, posturas y acercamientos al rostro utilizados por los retratistas de su tiempo; e incluso los espacios, títulos y encuadres de las famosas fotografías de “vistas”; las imágenes aquí expuestas no pueden entrar en ninguna de estas categorías, sino que más bien dejan ver lo flexible y poroso de los procedimientos fotográficos; así como la imposibilidad de circunscribir las obras en categorías rígidas atendiendo solamente a sus características visuales, sin hacer observaciones profundas, y sin una reflexión en torno a sus circuitos y mercados.

Sería imposible, por su parte, ceñir la obra de Scott, en su totalidad, dentro de una sola categoría pues, seguramente por lo variado de sus temas, circularon en distintos mercados. No se busca tampoco proponer una categorización que trascienda su periodo histórico y se vuelva universal, pues sus fotografías aún hoy circulan reproducidas dentro de medios muy distintos a los originales, y cargadas de significados completamente alejados de los aquí descritos. Lo que se sugiere en su lugar es una nueva categorización para las fotografías aquí estudiadas, que las circunscriba como fotografías destinadas al placer sexual masculino como principal mercado; que no al mercado de la pornografía o fotografía erótica como tal ya que, hay que señalar, no todas las imágenes destinadas al placer sexual

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 108

masculino tienen el carácter explícito de estas últimas, sino que parten de composiciones más sutiles; no obstante, algunas fotografías aquí presentadas, por sus posturas y desnudos completos, sí podrían considerarse pornográficas, por lo menos dentro de los parámetros del periodo.²⁶⁶

Conviene rescatar la interpretación de Eugenia Malagón, esbozada en la introducción de la presente tesis, respecto a las fotografías que aquí se estudian. De acuerdo con esta autora, las fotografías que Scott hizo de mujeres, niñas y adolescentes desnudas y semidesnudas obedecen a una corriente estética, que a finales del siglo XIX se opuso a la tradición victoriana y se caracterizó por su inmediatez erótica. En esta corriente, la representación femenina adquirió protagonismo como un ser ambiguo, mezcla de inocencia y maldad demoníaca, relacionada con la desinhibición sexual.²⁶⁷

En esta tesis se sostiene que, si bien tal corriente estética existió y fue popular entre artistas y pintores, especialmente europeos y estadounidenses, las fotografías de Scott no obedecieron a ella, principalmente porque su intención no era la de expresarse en el lenguaje artístico. Esta postura se fundamenta en varios elementos, en primer lugar, en que las composiciones fotográficas, especialmente las de desnudos y escenas sexualmente más sugerentes, no están estéticamente cuidadas, sus recortes descentrados y desiguales demuestran este punto. Por otro lado, contrario a lo común en esta corriente, las fotografías de desnudos se encuentran carentes de elementos ornamentales; por el contrario, elementos como la ropa apilada en los márgenes de algunas fotografías, dejan ver el proceso de construcción de las mismas y las alejan del concepto de una obra artística terminada. Finalmente, no existe evidencia alguna de que las fotografías de Scott –de mujeres o de otros temas- hayan ingresado en algún circuito artístico; lo que

²⁶⁶ Las imágenes pornográficas que circulaban en el periodo, a pesar del conservadurismo victoriano, mostraban por lo general, mujeres completamente desnudas; se trataba de fotografías de estudio, en las que una o más mujeres representaban posturas y escenas en las que se insinuaba la relación sexual, muchas de las veces mostrando los genitales. Eran impresas, por lo general, en tarjetas pequeñas que se almacenaron en gabinetes. Si bien existen pruebas de que este tipo de fotografías se realizaron en todo el mundo, la mayor parte de ellas se han encontrado en Europa, particularmente en Francia. Véase al respecto: Koetzle Hans, *1000*, 2005; Claro, “Borrosos”, 2001

²⁶⁷ Véase: Malagón, Winfield, 2012; Bornay, *Hijas*, 2004

se conoce, es que fueron comercializadas en muchos otros mercados distintos, por lo tanto, no es posible considerar que las imágenes no destinadas a circuitos artísticos obedecieran los cánones estilísticos de las corrientes en boga.

Lamentablemente, hasta la fecha existen pocos o nulos trabajos sobre este tipo de fotografías en México, que difieren de las construcciones visuales pornográficas, realizadas en entornos urbanos, a mujeres blancas, normalmente prostitutas o actrices, y que fueron populares varias décadas después.²⁶⁸ Estas imágenes, por el contrario, no fueron publicadas en revistas, circularon de formas clandestinas y sus referentes visuales fueron ajenos a los utilizados para fotografiar mujeres blancas. Más allá de eso, sus imágenes daban cuenta del abuso, imposición y violencia ejercida hacia sujetos vulnerables y absolutamente ajenos a las prácticas y significados en torno a sus propias fotografías; cuya única señal de resistencia, para quien las observa, son sus seños fruncidos y sus miradas desafiantes.

Si bien las fotografías tomadas por Winfield Scott pudieran parecer una excepción o un caso raro dentro del trabajo fotográfico que se hizo en el país, no son pocas las fotografías semejantes, realizadas por otros autores, que se encuentran erróneamente catalogadas como fotografías “etnográficas” o “típicas”. Ejemplo de ello son las imágenes del fotógrafo François Aubert, quien trabajó en México para la corte de Maximiliano de Habsburgo y que se revelan semejantes a las aquí expuestas (097, 098, 099).²⁶⁹ Teobert Maler, por otro lado, fotógrafo reconocido por sus registros de las zonas arqueológicas mexicanas durante las últimas décadas del siglo XX, cuenta en su repertorio con imágenes que pasan de lo etnográfico a lo pornográfico en tan solo dos tomas de la misma mujer (100, 101).²⁷⁰ Posiblemente este trabajo sirva para repensar tales fotografías, con una perspectiva de género que permita asumir posiciones críticas hacia el pasado, y develar las prácticas desiguales, circunscritas en las estructuras de poder

²⁶⁸ Claro, “Borrosos”, 2001, González Reyes, “Cuerpo”, 2007, Aréchiga, *Luz*, 1968

²⁶⁹ Sobre François Aubert: Aguilar Ochoa, *Fotografía*, 1996, Debroy, *Fuga*, 1994

²⁷⁰ Esponda Jimeno, Víctor Manuel, “Chiapas en 1877 según el memorial de Teobert Maler”, *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 9, vol. IX, núm. 2, diciembre de 2011, Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v9n2/v9n2a13.pdf> [consulta 05 de agosto de 2016]

permean hasta hoy en día; ello en aras no solamente de buscar prácticas sociales y representaciones visuales formadas desde la igualdad, sino de realizar análisis históricos más fidedignos.

Fuentes consultadas

Archivos

AGN, Fototeca del Archivo General de la Nación

Archivo Fotográfico de la Antigua Academia de San Carlos. Facultad de Artes y
Diseño

CNMH, Fototeca Constantino Reyes Valerio de la Coordinación Nacional de
Monumentos Históricos

SINAFO, Fototeca Nacional del INAH

Bibliografía

Aguayo Fernando, "El 'Catálogo' mexicano de la firma Gove y North, 1883-1885",
en *Fotografía e historia en América Latina*, John Mraz y Ana María Mauad
(coords.), Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo, 2015.

_____, "Imagen, Fotografía y productores" en *Secuencia. Revista de
historia y ciencias sociales*, núm. 71, mayo-ago, México, Instituto de
Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2008.

_____, "El Zócalo de la ciudad de México, una síntesis de la fotografía
de vistas" en Vargas Sánchez, Concepción y Enrique Ayala, *Memorias del
Seminario Internacional de arquitectura y ciudad. Métodos historiográficos,
análisis de fuentes gráficas*, México, UAM-X, 2009, pp. 189-200

Alberti Manzanares, Pilar, "Capítulo 6. El discurso polifónico acerca de las mujeres
indígenas en México: académicas, gobierno e indígenas", en *Voces
disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*,
Sara Elena Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo Blancas (coords.), México,
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología
Social/Miguel Ángel Porrúa, 2004.

Amuchástegui, Ana y Rodríguez, Yuriria, "La sexualidad ¿invención histórica?",
2005, en línea,

http://www.dgespe.sep.gob.mx/public/genero/PDF/LECTURAS/S_01_05_La_Sexualidad.pdf consultado el 19 de octubre de 2015.

Anthias Floya, "Género etnicidad, clase y migración; interseccionalidad y pertenencia translocalizacional", traducción en Pilar Rodríguez (ed.), *Feminismos periféricos*, Granada, Editorial Alhulia, 2006.

Aparici, Roberto y Agustín García, *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

Arias, Patricia y Jorge Durand, "Dos modelos de industrialización rural durante el porfiriato", en *Espiral. Revista científica sobre Estado y Sociedad*, vol. II, no.6, México, Universidad de Guadalajara, mayo/agosto 1996, pp.141-160 disponible en línea en: <http://www.redalyc.org/pdf/138/13820607.pdf> consultado el 25 de agosto de 2016.

Aréchiga, Georgina, *Luz sobre eros*, México, DEMPA, 1988.

Ávila Espinoza, Felipe Arturo, "La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo v. Volumen I, Siglo XX. Campo y ciudad*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2012.

Bartra, Eli, "Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González", *Política y cultura*, núm.6, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1996, pp.85-109.

Bastarrica Mora Beatriz, "En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana", *Relaciones* 140, Universidad de Guadalajara, 2014, México.

Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2006.

Bock Gisela, "La historia de las mujeres y la historia del género: Aspectos de un debate internacional", *Historia Social*, España, Universidad de Valencia, Instituto de Historia Social, 1991, p.55-77. En línea: <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Bock.pdf>. Consultado el 20 de octubre de 2015

Bornay, Érika, *Las hijas de Lilith*, Barcelona, Ediciones Cátedra, 2004.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica S.L., 2001.

Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

Camacho Morfín, Thelma, “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la Ciudad de México (1904-1940)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V volumen 2, Siglo xx. La imagen ¿espejo de la vida?*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 49-82

Carneiro de Carvalho, Vania y Solange Ferraz de Lima, “Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920” en *Imágenes e Investigación Social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 271-291.

Carreón Cano, Daniela Santhi, “Caracterización técnica y formal de las impresiones fotográficas de la firma William Henry Jackson del acervo de la Fototeca Nacional-INAH”, Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, Fototeca Nacional/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

Casanova, Rosa, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890, en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginarios y fotografía en México. 1839-1970*, España, Lunweg Editores, 2005.

Casas, Benigno, “Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 48, enero-abril, 2010, pp. 221-244. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=4570>

Castañeda, Laura, “El discurso de la modernidad en México a través de los documentos fotográficos de los festejos del primer centenario de la independencia”, tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2010.

Castillo Troncoso, Alberto del, “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen”, en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginarios y fotografía en México. 1839-1970*, España, Lunweg Editores, 2005.

_____, “Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo xx”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V volumen 2, Siglo xx. La imagen ¿espejo de la vida?*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 83-116.

_____, *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, 2006.

- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Claro, Rubén, “Los borrosos desnudos”, en *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, núm.41 (ene-abril), México, Conaculta, 2001.
- Cruz Salvador y Patricia Ravelo, “Introducción. Los retos actuales en los estudios de género”, en *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, Sara Elena Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo Blancas (coords.), México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- De Beauvoir Simone, *El segundo sexo*, México, Siglo Veinte, 1987.
- Debroise, Oliver, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Díaz Guzmán, Rodrigo, “El canon premuroso: fotografía erótica con mujeres indígenas”, tesis de licenciatura en Fotografía, México, Universidad Veracruzana, 2014.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986.
- De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Editorial Cátedra/ Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1992.
- Dorostinsky Deborah, “Breve genealogía de la imagen científica-fotográfica de los indios”, en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, México, Yeuetlatolli, 2003, pp.139-155
- Durkheim Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Colofón S.A., 1991, Segunda Edición.
- E.H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Hong Kong, Debate, 1998 (1959) Panofsky, *Significado*, 2000
- E.H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Singapur, Debate, 2000. Fontcuberta Joan, *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Editorial Blume, 1984.
- Esponda Jimeno, Víctor Manuel, “Chiapas en 1877 según el memorial de Teobert Maler”, *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 9, vol. IX, núm. 2, diciembre de 2011, Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v9n2/v9n2a13.pdf>

Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004 (1993).

Frizot Michel, *El imaginario fotográfico*, México, CONACULTA/UNAM/Fundación Televisa, 2009.

Fuentes de Cía, Ángel, "Preservación del patrimonio fotográfico: problemas y necesidades", en *Imagen, Cultura y Tecnología, Segundas jornadas*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid/ Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno/ Instituto Agustín Millares de Documentación y Gestión de la Información, 2004, pp. 15-21.

Ginzburg, Carlo, "Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después", en *Contrahistorias, La Otra Mirada de Clío*, núm. 7, septiembre-febrero, 2007.

Gómez Galvarriato Freer, Aurora, "Industrialización, empresas y trabajadores industriales, del porfiriato a la Revolución: la nueva historiografía", en *Historia mexicana*, vol. LII, núm.3, México, El Colegio de México, enero-marzo 2003, pp. 773-804. En línea: <http://www.redalyc.org/pdf/600/60052305.pdf> consultado el 24 de agosto de 2016.

González Ochoa, César, *Apuntes acerca de la representación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

González Navarro Moisés, *Historia moderna de México. Tomo IV; La vida social en el Porfiriato*, Daniel Cosío Villegas (ed.), México, Editorial Hermes, 1957.

González Reyes, Alba H., "El cuerpo desnudo femenino: elaboración de discursos y prácticas expresivas desde la gráfica en la Ciudad de México, 1807-1927", Tesis de Doctorado en Historia y Estudios Regionales, Universidad Veracruzana, 2007.

Guevara Escobar, Javier, "Al pan, pan y al vino, vino. Casa amplificadora de retratos", en 28 de septiembre de 2012, <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=12> [consulta: 27 de abril de 2016]

Gutiérrez, Ignacio, *Teoberto Maler. Historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*, México, INAH, 2008.

Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio, *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson. Empresa fotográfica*, México, Instituto Nacional de

Antropología e Historia/ Sistema Nacional de Fototecas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Helmut Gernsheim, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1966.

Hobsbawm, Eric, “La segunda fase de la industrialización. 1840-1895” pp. 105-128 y “Los inicios del declive” pp. 166-187 en *Industria e imperio*, Barcelona, Ariel, 1982.

Kaiser Schlittler Guillermo, “Presentación del álbum Postales Kaiser,” San Luis Potosí, 6º Congreso Mexicano de Tarjetas Postales, 2013

Koetzle Hans Michael, *1000 nudes: A History of Erotic Photography from 1839 to 1939*, Singapur, Taschen, 2005.

Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002 (1990)

Luna Arteaga Xochiquetzal, “La construcción de la fotografía indígena a partir de tres escaparates de la nación (1892-1973)”, tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2014.

Malagón, Eugenia, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo norteamericano en el porfiriato*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

Marx, Karl, Friedrich Engels, “Las concepciones materialistas e idealistas”, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras Escogidas en tres tomos*, t. I, Progreso, Moscú, 1980, 616 p., pp. 11-81.

Montellano, Francisco, *C.B. Waite, Fotógrafo. Una mirada sobre el México de principios del siglo xx*, Editorial Grijalbo/CONACULTA, 1994.

_____, C.B. Waite, *Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo xx*, México, Camera Lúcida, 1994.

Mraz, John, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuiculco*, Nueva época, volumen 14, núm. 41, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007, pp. 11-41

Muñiz Elsa, “Capítulo 1. Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género”, en *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, Sara Elena Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo Blancas (coords.), México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Miguel Ángel Porrúa, 2004.

Nash Mary, “Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea”, en *El desafío de la*

diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase, Bilbao, Universidad del país Vasco, 2003.

Parra, Alma V., “Cónsules y empresarios, expresión del expansionismo estadounidense hacia finales del siglo XIX”, en *Secuencia: revista de historia y ciencias sociales*, no. 48, sept-dic.2000.

Pavao Luis, *Conservación de colecciones de fotografía*, España, Cuadernos Técnicos A.P.HH., 2002.

Pollock, Griselda, “Modernidad y espacios de femineidad” en Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UIA/ UNAM/ CNCA/ FONCA/ PUEG-UNAM/ CURARE, 2007.

Poole, Deborah y Gabriela Zamorano Villareal (eds.), De frente al perfil retratos raciales de Frederick Starr, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2012.

Riguzzi, Paolo, *¿Reciprocidad imposible? La política del comercio entre México y Estados Unidos*, México, Instituto Mora/El Colegio Mexiquense, 2003.

_____, “La diplomacia de la reciprocidad: comercio y política entre México y Estados Unidos, 1875-1897”, en *Secuencia: revista de historia y ciencias sociales*, no. 48, sept-dic.2000.

Roca, Lourdes, *Investigación con Imágenes. Usos y retos metodológicos* (coord. con Fernando Aguayo), México, Instituto Mora/CONACyT, 2012.

Rodríguez Martínez, Pilar, “Introducción: Feminismos periféricos”, en Pilar Rodríguez (ed.), *Feminismos periféricos*, Granada, Editorial Alhulia, 2006.

Schaeffer Jean- Marie, “La fotografía entre visión e imagen”, en *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.

Scott, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas Marta (compiladora), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG, 1996., pp.265-302

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

Sougez Marie-Luop, *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

Trueba Atienza, Carmen, “La identidad de género. Un debate interdisciplinar”, en *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, Sara Elena Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo Blancas (coords.), México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Miguel Ángel Porrúa, 2004.

Valdez Marín, Juan Carlos, *Manual de conservación fotográfica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

Valle Gastaminza, Félix del, *El análisis documental de la fotografía*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid 2001.

Wade Peter, *Race and Ethnicity in Latin America*, Chicago, Pluto Press, 1997.

Zaragoza Luna, Samanta, "Las neozapatistas en el fotoperiodismo. México, 1994-1996", México, Tesis para obtener el grado de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana. División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2012.

ANEXO FOTOGRÁFICO



IMAGEN 001 (PAL5413 AGN)



IMAGEN 002 (PAL 511 AGN)



IMAGEN 003 (PAL2811 AGN)

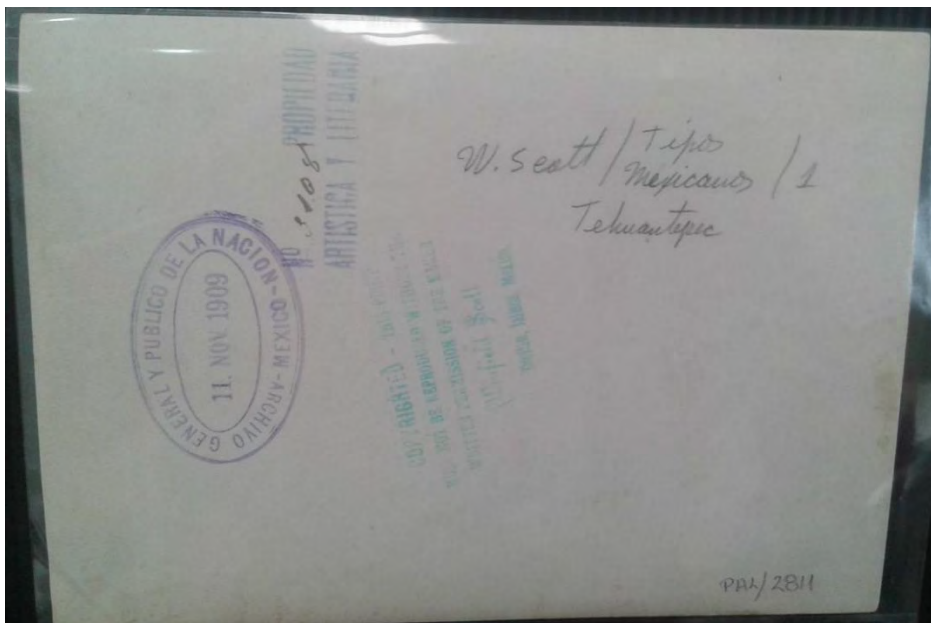


IMAGEN 004 (SOPORTE PAL2811 AGN)



IMAGEN 005 (PAL5139 1019)

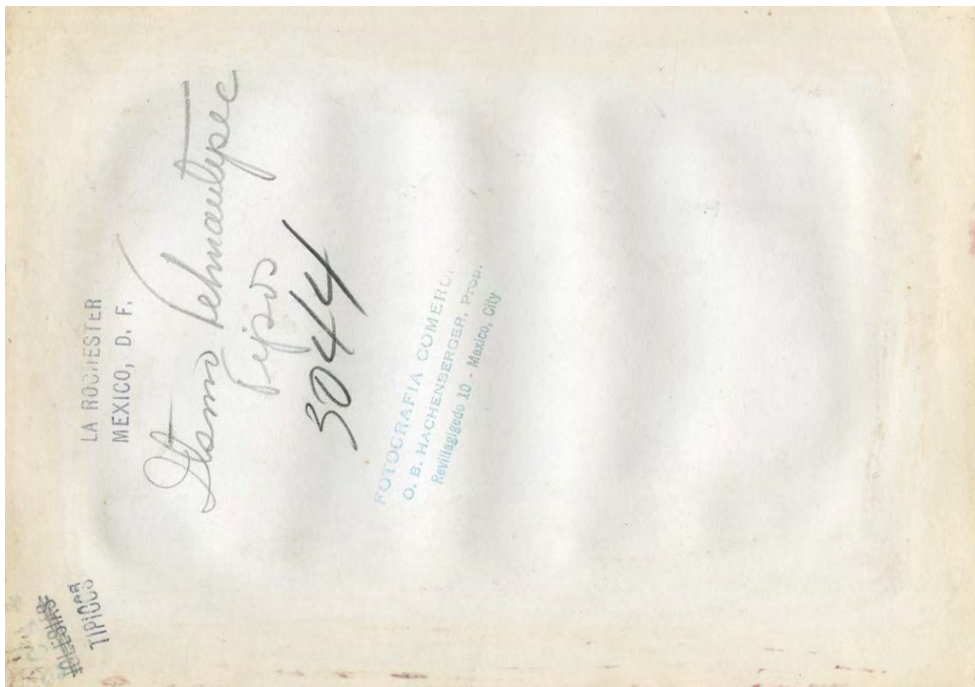


IMAGEN 006 (SOPORTE 458232 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 007 (122605 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 008 (120166 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 009 (120230 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 010 (121836 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



**IMAGEN 011 (120018 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



**IMAGEN 012 (120100 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



IMAGEN 013 (120061 FOTOTECA NACIONAL- INAH)

**IMAGEN 014 (120411 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



**IMAGEN 015 (120031 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



IMAGEN 016 (120226 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



**IMAGEN 017 (120232 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



**IMAGEN 018 (120222 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



**IMAGEN 019 (120082 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**

IMAGEN 020 (120034 FOTOTECA NACIONAL INAH)



IMAGEN 021 (120090 FOTOTECA NACIONAL IINAH)



IMAGEN 022 (120415 FOTOTECA NACIONAL INAH)



IMAGEN 023 (120228 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 024 (122365 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 025 (120205 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 026 (120340 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 027 (120242 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 028 (120243 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 029 (PAL3075 ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN)



IMAGEN 030 (122105 FOTOTECA NACIONAL- UNAH)



IMAGEN 031 (PAL 3794 AGN)



GOVE & NORTH, "230. TORTILLERA", 1883, BIBLIOTECA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, ÁLBUM 1036, 230, CONACULTA-INAH



IMAGEN 033 (45899 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 034 (474251 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 035 (120204 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 036 (120045 FOTOTECA NACIONAL)



IMAGEN 037 (120275 FOTOTECA NACIONAL)



IMAGEN 038 (120421 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 039 (PAL3800 AGN)



GOVE & NORTH, "258. LAVANDERAS", 1883, BIBLIOTECA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, ÁLBUM 1071, 258, CONACULTA-INAH



IMAGEN 041 (450163 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



WILLIAM HENRY JACKSON, "WASHING AT THE HOT SPRINGS", CA. 1883, LIBRARY OF CONGRESS, 4A27108.



IMAGEN 043 (EASTMAN HOUSE, GEORGE, 1000, 2002, P. 195)



IMAGEN 044 (459614 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 045 (120030 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 046 (120349 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 047 (122063 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 048 (120191 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 049 (PAL2790 AGN)



IMAGEN 050 (PAL2791 AGN)



IMAGEN 051 (PAL2792 AGN)



IMAGEN 052 (PAL2793 AGN)



IMAGEN 053 (PAL2794 AGN)



IMAGEN 054 (PAL2795 AGN)



IMAGEN 055 (120855 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 056 (PAL4810 AGN)

IMAGEN 057 (PAL4820 AGN)

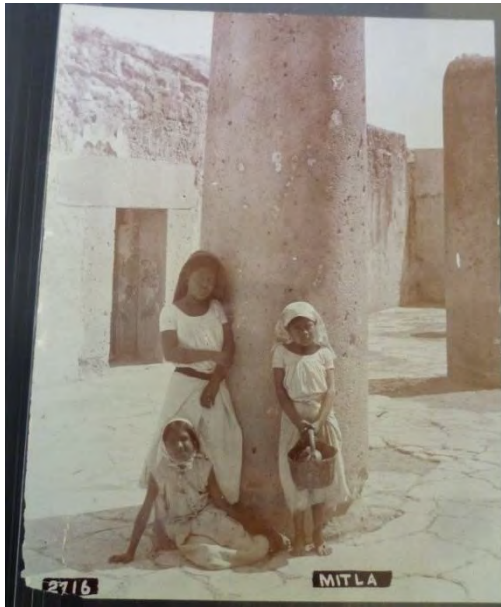
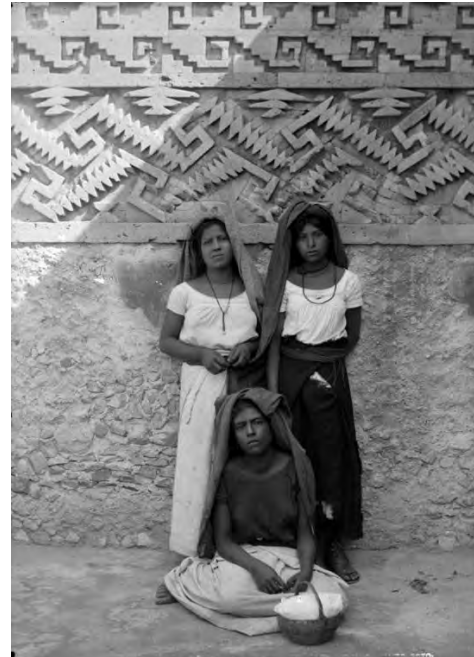


IMAGEN 058 (122601 FOTOTECA NACIONAL)



**IMAGEN 059 (122237 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**

IMAGEN 060(122231 FOTOTECA NACIONAL)





**IMAGEN 061 (122604 FOTOTECA NACIONAL-
INAH)**



IMAGEN 062(120127 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 063 (122232 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 064 (120403 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 065 (120631 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 066 (120632 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 067 (120636 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 068 (PAL3786 AGN)



IMAGEN 069 (PAL3083 AGN)



IMAGEN 070 (PAL4908)



IMAGEN 071 (PAL4918 AGN)



IMAGEN 072 (PAL4902 AGN)

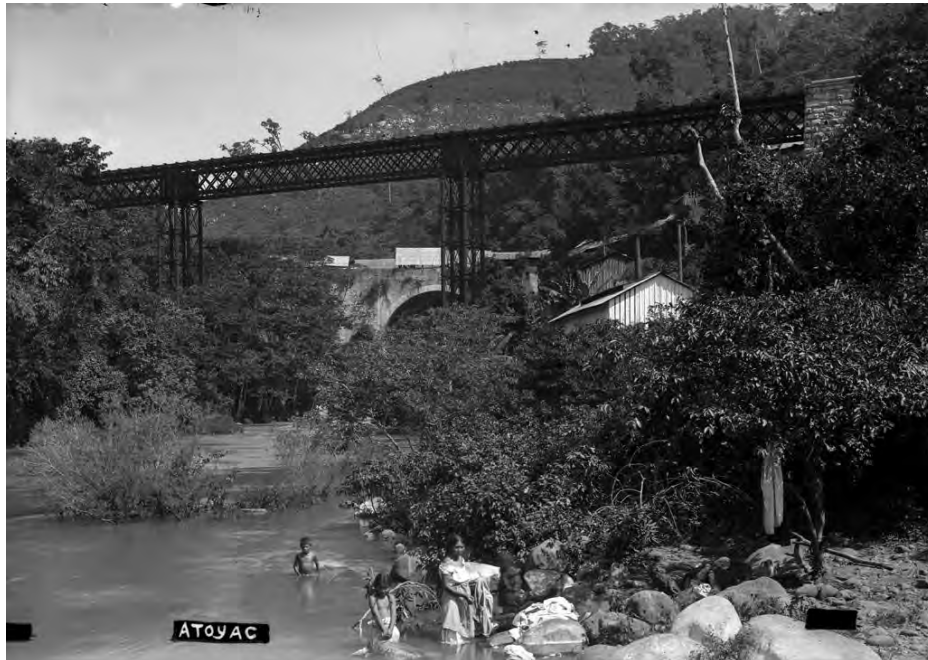


IMAGEN 073 (120455 FOTOTECA NACIONAL- INAH)

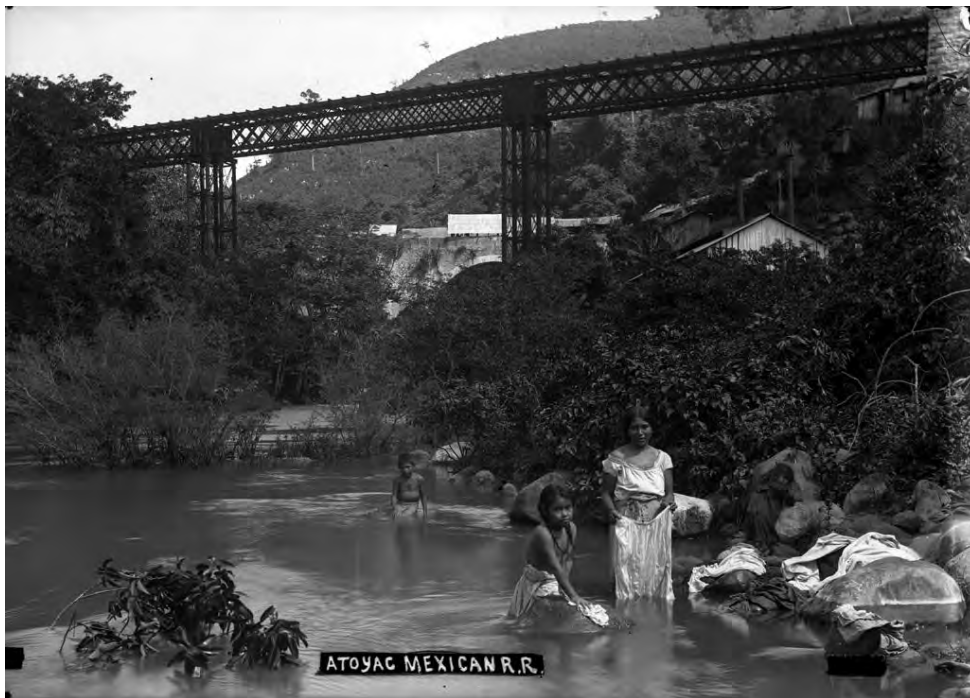


IMAGEN 074 (120456 FOTOTECA NACIONAL- INAH)

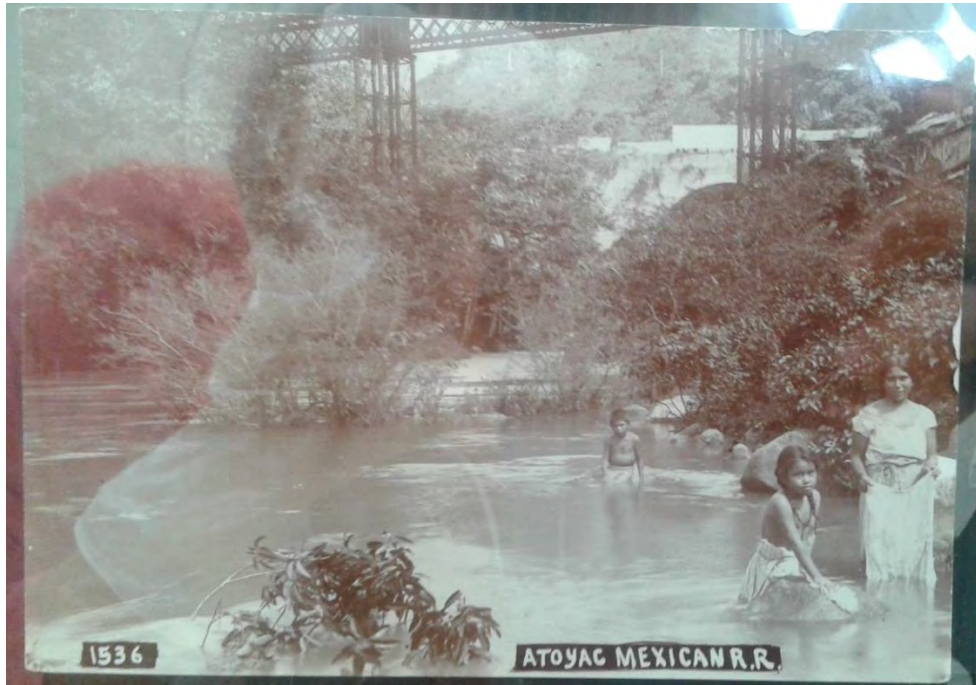


IMAGEN 075 (PAL3071 AGN)



IMAGEN 076 ALFRED BRIQUET, PUENTE DEL ATOYAC, 1884, THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES, ABEL BRIQUET PHOTOGRAPH COLLECTION 51



IMAGEN 077 ALFRED BRIQUET, PUENTE DEL ATOYAC, 1884, BIBLIOTECA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, ÁLBUM 1061, 10 B, CONACULTA-INAH



IMAGEN 078 (455478 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 079 (120274 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 080 (PAL3073 AGN)



IMAGEN 081 (120482 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 082(120483 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 083 (120183 FOTOTECA NACIONAL- INAH)

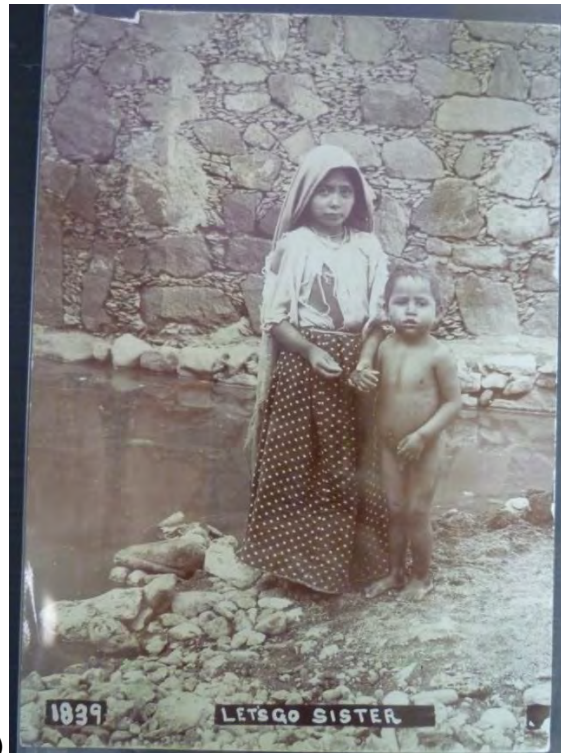


IMAGEN 084 (PAL4837 AGN)



IMAGEN 085 (120145 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 086 (120312 FOTOTECA NACIONAL- INAH)



IMAGEN 087 (PAL4892 AGN)



IMAGEN 088 (120041 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 089 (120032 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 090 (PAL4816 AGN)



IMAGEN 091 (PAL4878 AGN)



IMAGEN 092 (PAL4860 AGN)



IMAGEN 093 (120707 FOTOTECA NACIONAL-INAH)



IMAGEN 094 (120052 FOTOTECA NACIONAL INAH)



IMAGEN 095 (121610 FOTOTECA NACIONAL)



IMAGEN 096 (120026 FOTOTECA NACIONAL)



IMAGEN 097 (120277 FOTOTECA NACIONAL)



IMAGEN 098 FRANÇOIS AUBERT



IMAGEN 099 FRANÇOIS AUBERT



IMAGEN 100 FRANÇOIS AUBERT

**GUTIÉRREZ, IGNACIO, TEOBERTO MALER.
HISTORIA DE UN FOTÓGRAFO VUELTO
ARQUEÓLOGO, MÉXICO, INAH, 2008. P. 26**



**GUTIÉRREZ, IGNACIO, TEOBERTO MALER.
HISTORIA DE UN FOTÓGRAFO VUELTO
ARQUEÓLOGO, MÉXICO, INAH, 2008,**

