

# *Pliegues en la membrana del tiempo*

Fotografía y correspondencia en la frontera norte

1840-1870



RICARDO ELIZONDO ELIZONDO



*Pliegues en la membrana del tiempo*

Fotografía y correspondencia en la frontera norte

1840 - 1870



*Pliegues en la membrana del tiempo*

Fotografía y correspondencia en la frontera norte

1840-1870

RICARDO ELIZONDO ELIZONDO

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

Elizondo Elizondo, Ricardo

Pliegues en la membrana del tiempo: fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840-1870 /  
por Ricardo Elizondo Elizondo. Monterrey, N.L. : Fondo Editorial de Nuevo León, 2006.

203 p. : il. ; 24 cm.

ISBN 970-9715-23-2

1. Fotografía-México-Noreste-Historia --
2. Fotógrafos-México-Noreste --
3. Cartas mexicanas-Historia -- I. Tít.

TR29.N6 E4 2006

D.R. © Fondo Editorial Nuevo León

D.R. © Ricardo Elizondo Elizondo

D.R. © Fotografía de portada: Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado.

Agradecemos la autorización para reproducir imágenes de su propiedad a: Fototeca, SINAFO, Tomás Mendirichaga Cueva, Israel Cavazos Garza, familia Puertas-Gómez Castillón, Ricardo Elizondo Elizondo, Roberto Ortiz Giacomán, Ángel Solís Rosas, Leticia Esther Montemayor de Lazo, Horacio Gerardo de la Peña, Beatriz Bazán de Vaquero y Javier Guidi Kawas.

Coordinación editorial: Carolina Farías Campero

Asesoría de imagen: Roberto Ortiz Giacomán

Diseño editorial: Cordelia Portilla y Florisa Orendain

Cuidado de la edición: Cordelia Portilla

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, incluidos los electrónicos.

ISBN 970-9715-23-2

IMPRESO EN MÉXICO



Zaragoza 1300  
Edificio Kalos, Nivel A2, Desp. 249  
CP 64000, Monterrey, N.L., México  
(81) 8344 2970 y 71  
[www.fondoeditorialnl.gob.mx](http://www.fondoeditorialnl.gob.mx)

## *Índice*

LA FOTOGRAFÍA: INCÓGNITAS ANTE EL DOCUMENTO HISTÓRICO	9
CARTAS Y CORDILLEROS	17
LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO	43
LOS FOTÓGRAFOS DEL NORESTE Y SUS TÉCNICAS	73
LA FOTOGRAFÍA EN LAS CARTAS PERSONALES DEL NORESTE DE MÉXICO ENTRE 1860 Y 1875	91
ANDANZAS DE UN FOTÓGRAFO EN EL NORESTE DE MÉXICO 1860-1867	145
CONCLUSIONES	167
APÉNDICES	175



CARTE DE LA LOUISIANE ET DU MEXIQUE, P.A.F. TARDIEU, PARIS, 1820. FRAGMENTO.  
Biblioteca Nacional de Francia

## La fotografía: incógnitas ante el documento histórico

UNA FOTOGRAFÍA, especialmente cuando es antigua, despierta en quien la contempla una serie de incógnitas: ¿qué pensarían, o cómo se expresarían, los directamente participantes en esa imagen que ahora se ha convertido en un documento histórico?, esto es ¿cuál sería la opinión de los usuarios y hacedores iniciales?

Sabemos que de una fotografía puede obtenerse información histórica, sus elementos lo permiten: el soporte del negativo o de la impresión –metal, vidrio, papel, cartón, otros materiales–, la técnica fotográfica empleada –daguerrotipo, melanotipo, ferrotipo, ambrotipo, placa seca, etcétera–, la historia de la fotografía y de los fotógrafos en el sitio de la toma, los comentarios escritos sobre el cuerpo de la propia fotografía –dedicatoria, fecha de impresión, firma del fotógrafo, identificación de personajes y lugares–, la relación de la foto con la sociedad a la que pertenecía el sujeto retratado –usos e importancia relativa del retrato, utilización de enmarcados, tamaño de la foto–, el análisis de la imagen –encuadre, toma, posición de los cuerpos, moda, tratamiento del paisaje o del espacio interior, personajes invisibles, ceguera fotográfica–, los elementos de connotación empleados en la imagen –piezas decorativas, artículos para señalar carácter, telones, muebles–, el consentimiento del retratado –foto posada o sorpresiva–. Todo esto resulta de estudiar el objeto producido por la técnica fotográfica como un documento de investigación directo, pero también puede accederse a la historia de la fotografía como fenómeno social desde la huella dejada en fuentes documentales, ológrafas o impresas, como periódicos, reportes de viaje, investigación sobre el tema y documentos de archivo como registros comerciales, estadísticas de oficios y censos de inmigrantes, entre otros.

Las dudas ante los retratos tomados en el noreste de México en el siglo XIX aumentaban al incrementarse el trato con aquellas fotos. La intención y la atención desplegada en “leerlas” o en

“interpretarlas” crecía junto con el deseo por conocer los juicios de primera mano, los comentarios que las personas que se veían en los retratos habrían tenido respecto a la fotografía y sus productos. Interesaba enterarse de la facilidad o dificultad que tuvieron en aceptarla, aunque sospechábamos que había sido rápida y sencilla, cómoda en cierta forma, sin molestias y trastornos porque menos de diez años después de que Francia regaló la patente del daguerrotipo al mundo, en 1839 —origen del desarrollo posterior de la fotografía—, en el noreste de México, por sobre su aislamiento, salvajismo de las tribus indígenas y dificultades por distancias y soles, los habitantes acudían al daguerrotipista en los centros urbanos principales y, desde aisladas localidades pedían y recibían fotos, retratos, miradas que vencían la lejanía y la separación.

De este modo, por un lado teníamos las propias fotos como documentos, por el otro, el deseo de encontrar una fuente documental que procediera directamente de los personajes que veíamos retratados o de sus contemporáneos. Empezamos a buscar indicios en diarios de viaje, en biografías, en testamentos e intestados, en eventos judiciales de distintos tipos, en publicaciones periódicas del momento y, lo más sustancial, en una fuente que resultó clave: la correspondencia personal de individuos norestenses del siglo XIX, cuyos acervos se encuentran depositados en la biblioteca del Tecnológico de Monterrey. Se trata básicamente de tres fondos: Fernández, Ortigosa y Rivero, cuyo contenido total sobrepasa las veinte mil cartas, que cubren un compás temporal que abarca desde 1810, poco antes, hasta 1910, poco después. Para la investigación que da origen a este libro revisamos cerca de cuatro mil misivas fechadas entre 1830 y 1890, sesenta y cinco por ciento compuesto por papelería de negocio —remisiones, pedidos, facturas, pagos, depósitos en cuenta, listas de artículos, listas de precios, inventarios, recibos mercantiles de todo tipo, notas, etcétera— y solamente treinta y cinco por ciento, equivalente a unas mil seiscientas cartas, referidas a la vida privada, ya fuera personal, familiar o amistosa.

De las mil seiscientas cartas separadas por ser epístolas personales, setecientas ochenta fueron recatalogadas en un banco de datos. Una gran mayoría de ellas perteneciente a las dos décadas cubiertas por la investigación. De este último grupo, menos de diez por ciento —sólo setenta y cuatro— citan o consignan, entre la mucha información que registra una carta, datos sobre la fotografía o los fotógrafos. De ellas, doce eran cartas autógrafas de C. Yzquierdo, un fotógrafo casi desconocido hasta ahora, porque lo único que se sabe de cierto es que ejerció la fotografía en

Monterrey de manera irregular entre 1860 y 1870, y que existen algunas de esas fotografías. Adicionalmente, encontramos veintiocho misivas que citan o comentan su trabajo. A partir de estos hallazgos, la investigación quedó centrada en Yzquierdo y a él dedicamos un capítulo del libro.<sup>1</sup>

De cada grupo de documentos fuimos extrayendo información, datos y confidencias de todo tipo fueron apareciendo, pero relativamente pocos testimonios sobre la propia fotografía, aún así, invaluable. Durante el periplo por los expedientes obtuvimos suficientes circunstancias como para inferir, desde el horizonte de la vida privada, asuntos respecto a la economía, el desarrollo urbano, las redes y expansión del comercio, la comunicación y tránsito de personas y objetos, la introducción de la idea del progreso, el desarrollo tecnológico y el perfil social del mundo regional al que arribó la fotografía. Ese material nos permitió situar el momento de la llegada y evolución del producto en el noreste, luego lo unimos a lo que en principio buscábamos, el registro epistolar de las opiniones de los retratados que, aunque parvo, era suficiente y, para fortuna de la investigación, pudimos agregar también las misivas redactadas por un fotógrafo que practicó su profesión en el noreste durante aquel momento.

Desde un principio supimos que estábamos obteniendo una información inédita, ya que la experiencia en el campo de la indagación fotográfica nos indicaba que la fuente documental que empleábamos aún no había sido utilizada con fines similares. Trazamos, entonces, un camino de investigación que nos permitiera un doble propósito: inferir sobre la fotografía a partir de las opiniones de los usuarios expresadas en carta a mediados del siglo XIX en el noreste de México y, relatar lo más que se pudiera sobre la vida y quehacer de un creador protagonista del mismo periodo, tomando como base sus misivas.

Para cumplir los dos propósitos era necesario partir de los dos aspectos del objeto de estudio que abordaríamos: la correspondencia personal, por un lado, y la fotografía, por el otro. Así, en el primer capítulo del libro, “Cartas y cordilleros”, señalamos las características que tuvieron

<sup>1</sup> En 1970, al participar en la clasificación y catalogación de los acervos de correspondencia personal custodiados por la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey, encontramos por primera vez el nombre de C. Yzquierdo. Unos diez años más tarde, el fotógrafo reapareció al preparar un primer conjunto de fotografía histórica –selección, denotación y connotación–, compuesto por el rescate de cerca de cien fotografías regiomontanas de fines del siglo XIX, al que llamamos “Monterrey, una visión fotográfica”. Dos años después, en 1982, curamos otro tanto más de fotografías del mismo periodo que titulamos “Regiomontanos, 1900”. Con ambos conjuntos se integró una exposición que primero fue exhibida en el Museo Monterrey, en 1984, y después tuvo una larga permanencia itinerante a través del país. En 1996 ese material fotográfico fue editado en forma de libro y de CD interactivo, ambos llamados *Pollo de aquellos locos*. Ediciones Castillo. Monterrey. 1999.

en el noreste las cartas, los usos y tipos del correo, las rutas empleadas, las formas materiales de las misivas, algunas costumbres particulares en relación a la correspondencia, las posibilidades informativas de las cartas –desde el papel y la tinta hasta la sintaxis y la ortografía–, los acervos epistolares utilizados para la investigación –alcance, contenido y personas participantes. Buscamos en especial la condición de la correspondencia como vehículo conductor, no sólo de opiniones o información, sino también de fotografías, materialmente hablando.

Siguiendo con el esquema marcado, el segundo capítulo está referido a la fotografía como medio de comunicación y como documento. El tercero, dedicado a los fotógrafos del noreste, abunda sobre el arribo, evolución y protagonistas de la fotografía en la región entre 1840 y 1870 –acotación temporal debida a la compaginación que queríamos obtener entre la fotografía y las opiniones vertidas en las cartas, las cuales ocupan ese lapso precisamente.

Una vez con los planteamientos sobre cartas y fotos en el noreste y durante el lapso demarcado, en el cuarto capítulo entramos de lleno en las opiniones y asertos consignados en la correspondencia personal. La organización narrativa de las citas epistolares la hicimos girar sobre el paralelismo que existe entre las cartas y las fotos como medios de comunicación, con el determinante, en ambas, de un emisor, un receptor y un mensaje. Bajo esta premisa dispusimos el material para diferenciar las opiniones: 1) de/o sobre los receptores –quienes podían, o no, ser los propios retratados–, 2) de/o sobre el emisor –quien de hecho es el fotógrafo, aunque en ocasiones es necesario incluir como emisor al propio retratado, o al interesado en enviar la foto– y 3) de/o sobre el mensaje, constituido por la propia fotografía. Además de esta premisa, la disposición de las distintas conjeturas o hipótesis obtenidas de las citas seguiría el programa: la fotografía como un producto de la sociedad, los usos de ese producto por la sociedad y la profesión y ejercicio desarrollados a partir de la fotografía.

Si bien los comentarios epistolares son el medio de información documental básico del libro, fue necesario tomar en cuenta la teoría sobre la fotografía como documento, e información sobre la particular historia de la fotografía en el noreste, para, entretejiendo estos conocimientos con las opiniones epistolares, profundizar en su lectura, o establecer asociaciones y ligas. Con el mismo objetivo fueron utilizadas fuentes alternas documentales como los inventarios de intestados, los anuncios publicitarios en la prensa local y las biografías contemporáneas a los eventos relatados.

En el último capítulo, incluimos todo lo referente a Cayetano Yzquierdo, el primer fotógrafo en el noreste con apellido hispano de que se tiene noticia, quien ingresó en la región y trabajó en su técnica durante cinco años, 1862-1867. Yzquierdo representaba un enigma en la historia de la fotografía regional y nacional, se conocen algunas fotos firmadas por él, muy pocas, y nada de su vida, porque antes de esta investigación no se sabía siquiera su nombre de pila, y se le suponía oriundo del noreste, cuando no lo es. Intuíamos que el encuentro y estudio de las misivas de Yzquierdo serviría no sólo para inferir datos de su particular personalidad —salud, procedencia, apariencia, amistades, estado civil—, sino para obtener información válida que, interpolada, podría emplearse para el conocimiento y descripción del ejercicio de la fotografía en el noreste durante ese periodo.

Pronto nos dimos cuenta que la investigación estaba focalizada en un momento histórico singular, no sólo en lo referente a los ámbitos nacional y local de la macrohistoria —ceranía de una frontera internacional creada legalmente poco tiempo atrás y en vías de formación real; dos contiendas militares con profunda influencia en México: la guerra de Secesión estadounidense y la Intervención francesa en nuestro país; líneas comerciales nacidas durante el XIX y que serían abandonadas a partir de la introducción de los ferrocarriles; comercio fronterizo y contrabando generalizados en el noreste; acumulación de capitales; arribo de una gran cantidad de extranjeros—, sino también a la historia de la fotografía regional, porque fue durante esos años, precisamente, cuando se inició su sedentarización; es decir, cuando los fotógrafos dejaron de ser trashumantes y afincaron sus negocios de manera permanente, abriendo estudios que serían, finalmente, un servicio más ofrecido por las ciudades.

La selección fotográfica que acompaña los textos es una muestra general de los tópicos tratados; sin embargo, no todas corresponden a los años de la investigación, varias son posteriores hasta en veinte años. Se trata de tomas al exterior y al interior, formas utilizadas para enviar por carta o distintas presentaciones de los retratos. Aunque el punto central de nuestro interés al colocar fotos incidentales, es que quisimos dar un cuerpo, así fuese prestado, a las voces recogidas en la correspondencia y que sirvieron de base a la investigación. Los rostros y miradas como los que muestran estos retratos, son semejantes a aquellos otros pertenecientes a los habitantes del noreste consignados aquí, y que un día, sin pensar en trascendencia, escribieron sobre la fotografía en una misiva personal. Pusimos especial cuidado en colocar todas las fotos que encontramos de

Cayetano Yzquierdo, más otras firmadas por Alberto Fahrenberg, su socio cuando trabajó en Monterrey en 1863, y de Sabás Treviño, Yndalecio Garza y Nicolás Rendón, quienes laboraron pocos años después. Casi en todas hemos identificado la técnica, el año aproximado de elaboración y el fotógrafo.

La bibliografía que fuimos acumulando la dividimos en obras concernientes a la historia de la fotografía, o a su estudio e interpretación, y obras de historia y generales. Aparecen, asimismo, los acervos documentales y los archivos públicos consultados para la documentación ológrafa y, por el lado de la fotografía, los repositorios y fototecas investigados.

El propósito de este libro es dar luz en el horizonte de la fotografía dentro del noreste de México durante el periodo marcado, tomando como punto básico de exploración los comentarios epistolares personales, por cierto, los únicos que proceden directamente de los agentes que participaron en aquella circunstancia.





Hamburgo 1 de Enero 1866.

Muy Señor nuestro

Tenemos el honor de participar a V.<sup>da</sup> que por mutuo convenio ha cesado desde ayer el contrato que ha tenido el Señor Don Alejandro Colling en nuestra casa de comercio y que desde hoy hemos admitido como socio al Señor Don Otomar Meluani.

Suplicamos a V.<sup>da</sup> de tener nota de sus respectivas firmas, como sus intereses y seguros correspondientes.

J. Droegge & Co  
 Don Alejandro Colling cesa de formar Mr. Droegge & Co  
 Don Otomar Meluani forma Mr. Droegge & Co

Abte.  
 Recibir de  
 Wm. Droegge & Co  
 Hamburgo, Sur. 1.  
 Calle, Abil 12  
 Cde.,

Don Alejandro Colling  
 cesa de formar

Carta procedente de Europa fechada en 1866, salió de Hamburgo y pasó por Londres, de allí a Matamoros y luego a Monterrey. El mismo pliego, escrito sobre un lado, una vez doblado sobre sí mismo se convertía en el sobre con el destinatario al frente y los lugares por donde iba pasando en el envés. Una fotografía tamaño tarjeta de visita cabía perfectamente dentro del envoltorio. Correspondencia Ortigosa, 1866.

# I. Cartas y cordilleros<sup>1</sup>

*Con mucho gusto recibí tu cartita fecha 16 de enero,  
y juntamente el retrato de mi compadre, por el que te doy las gracias<sup>2</sup>*

CUANDO EMPIEZA a generalizarse el uso de la fotografía en el noreste de México —de 1860 en adelante—, las cartas fueron uno de los canales de su difusión, no sólo en lo concerniente a su distribución material, también a la propagación del conocimiento, comprensión y uso del nuevo invento. La correspondencia distribuyó no sólo el objeto mismo —el soporte físico con la imagen— sino la idea de tener o sacarse una fotografía, ya fuese como una necesidad del corazón o del recuerdo, ya como una influencia de la moda o una exigencia del grupo social al que se pertenecía.

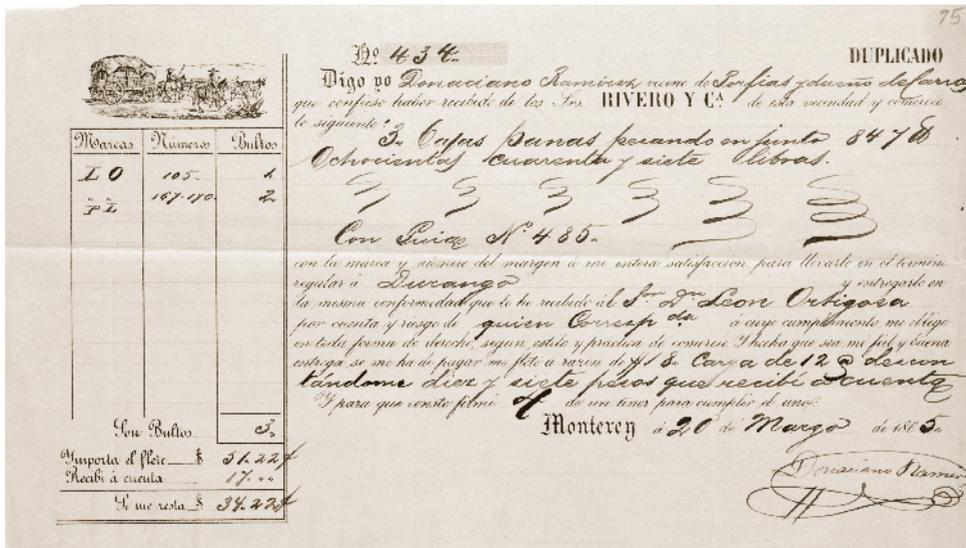
Las líneas que reproducimos arriba pertenecen a una mujer de provincia que le escribe a una amiga, de provincia también. El contenido es prototipo de muchos otros que aparecen en la correspondencia personal de esos años. En aquel momento, recibir la imagen junto con las expresiones del lenguaje se convirtió en algo así como la excelencia de la comunicación, una maravilla del tiempo que corría, un adelanto de lo que el progreso representaba. Para nosotros, ahora, esas fotos y esas líneas son, cada una por su lado, pero compenetradas una de la otra, huellas y testimonios de las vivencias de la población sobre la presencia inmediata de un invento tecnológico, la fotografía, un adelanto progresista de los muchos que en pocos años más llenarían el ambiente —telégrafo, ferrocarril, teléfono, energía eléctrica, agua potable a domicilio, drenaje ciudadano, estructura bancaria, entre otros.

<sup>1</sup> Esta palabra es un derivado de la locución ‘Por cordillera’, cuya definición es: “cordillera (Por) *m. adv.* Pasar una cosa de una persona a otra. Enviar un documento por cordillera”. Francisco J. Santamaría. *Diccionario de Mejianismos*. Editorial Porrúa. México. 1978. El uso mexicano de la palabra no está registrado en los diccionarios peninsulares del castellano, no aparece en el de la Real Academia de la Lengua, edición XXI, en el de Corominas, edición 1989, ni en el de Moliner, edición 1992.

<sup>2</sup> Carta de Ignacia Redó a Nacha Ortigosa. 12 de marzo de 1867. Correspondencia Ortigosa. Biblioteca Cervantina. Tecnológico de Monterrey. [Toda la correspondencia personal, utilizada como documentación primaria en este trabajo, está depositada en la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. De aquí en adelante obviaremos esta información escribiendo: ITESM, Correspondencia Fulana, carta 0/00/00.]

Analizamos aquí qué era y cómo era el canal de comunicación llamado correspondencia personal, rubro que incluye los servicios postales oficiales y privados, los caminos y las dificultades del correo, la forma de las cartas y los usos epistolares, siempre en referencia al noreste durante las décadas centrales del siglo XIX. Asimismo, una breve descripción de los fondos epistolares utilizados nos permite particularizar las fuentes de información primaria.

Lo que finalmente nos interesa es la información sobre la fotografía que se intercambiaba a través de las cartas. Consideramos que las fotos, como parte del sistema social al que pertenecen, no deben estudiarse aisladas; la materialidad de su hechura, distribución y uso, y su accesibilidad económica y geográfica, fueron a la par del deseo de tomarse una foto, o de recibir una foto, que por entonces se empezó a generalizar en el noreste a través de la correspondencia personal. Bien sabido es que la fotografía fue una promotora más de la idea de progreso, idea que traía conexos los conceptos de Estado, persona, confort, derechos privados y públicos, moda; sin embargo, esa promoción, o influencia, no son el meollo de esta obra, y se abordan sólo tangencialmente; lo fundamental es lo que la correspondencia comunicaba sobre la fotografía.



Ante la ineficiencia del correo federal, los habitantes del noreste, durante las primeras tres cuartas partes del siglo XIX, utilizaban el servicio de un porteador o transportador para llevar su correspondencia. Recibo impreso de uno de los dueños de carros de mulas que trabajaban regularmente en la región. Correspondencia Ortigosa, 1865.

La influencia que logró la fotografía en la región, no se limitó solamente a que para tenerla a la mano, o para poseerla, era necesario cumplir con determinados requisitos de modernidad —canales de distribución eficaces para transportar cámaras y sustancias químicas, agilidad en los caminos, seguridad en el viaje, acceso a las ideas y productos extranjeros, publicidad, prensa—, también, y tan importante como lo anterior, a que la huella lumínica que porta una foto llevaba las imágenes que en numerosos casos fueron ejemplos a seguir o, desde el lado negativo, condiciones para ser evitadas. La correspondencia señala algunas de las dificultades que vivió la fotografía, así como la influencia que ejercía sobre los habitantes.

### El funcionamiento del correo en el noreste de México entre 1850 y 1880

Aunque el sistema de correos mexicano incorporó a nivel nacional el uso de los timbres a partir de 1856,<sup>3</sup> en el noreste, gran parte de la correspondencia que revisamos, posterior a ese año, se seguía enviando bajo el antiguo uso de cobrar el porte al destinatario. Todavía a mediados de la década de 1870, para la correspondencia interna del noreste —entre villa y villa, entre Monterrey y los pueblos— continuaba el mismo esquema en que había venido funcionando la distribución de las cartas desde 1765, cuando la administración postal pasó a manos de la corona.<sup>4</sup> Una vez con-



*La formalidad del jovencito y la circunspección de la niña indican claramente que, en un principio, el asunto de retratarse era algo serio. La imagen fue impresa sobre una delgadísima lámina de hierro, luego adherida a un textil. Con esta técnica fueron elaboradas muchas de las fotografías que se enviaban junto con las cartas.*

FERROTIPO. 1867. ANÓNIMO.

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>3</sup> Guillermo Celis Cano. *Catálogo especializado de los sellos postales de México*. México. Sin casa editorial. 1965, p. 9.

<sup>4</sup> Cámara de Diputados (Sin autor). *La evolución de los servicios de correo y telégrafos en México*. Imprenta de la Cámara de



*Tipo común de carro para pasajeros, tirado por mulas o caballos, del siglo XIX. Tomado de la sección Monterrey Antiguo, del álbum de La Reynera. Sucesores de Hernández y Hermanos, 1905.*

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

sumada la Independencia, la administración de correos pasó, con el mismo formato colonial, al gobierno federal, y así continuó operando hasta la emisión de los timbres de 1856, que fue cuando se empezó a obligar el uso de portes pagados por el remitente y no por el destinatario, y cuando se le dio más agilidad a la operación en general.<sup>5</sup>

Para distribuir el correo por el territorio del noreste existían las grandes rutas oficiales, hasta cierto punto vigiladas, pero además estaba la red de caminos internos entre ranchos, villas y ciudades.<sup>6</sup> Las primeras, a veces, ofrecían alguna confianza, la segunda era por demás fortuita.

---

Diputados. México, D.F. 1935, pp. 10-12.

<sup>5</sup> La edición de timbres de 1856, que siguió vigente hasta 1884, cuando entra en uso el primer Código Postal Mexicano, contemplaba cinco valores diferentes, susceptibles de combinarse para cubrir cualquier tipo de distancia. Sin embargo, en las provincias lejanas el envío de sellos desde la Ciudad de México era difícil, por lo que muchas veces no se encontraban los de menor denominación, muy empleados para distancias internas. Fue así que se inició la costumbre de dividir un timbre de valor alto tantas veces como fuera necesario para conseguir portes de menor precio, con el resultado de que los sobres—cuando ya se usaron—traían pegada una pequeña lasca, esto es la fracción de sello postal que se ocupó.

<sup>6</sup> Las rutas grandes eran de la Ciudad de México a Monterrey, de Tampico a Monterrey, de Matamoros a Mazatlán pasando por Monterrey, de Espíritu Santo, en Texas, hasta Sonora. Las pequeñas rutas por lo regular se entroncaban en las grandes, y nacían,

De la lectura de la correspondencia se desprende que el envío de cartas se volvió seguro hasta después de la introducción del ferrocarril en 1881, antes de ese año las quejas por el mal servicio fueron permanentes. La condición misma de inestabilidad en los caminos, con sus repercusiones en cualquier tipo de transporte, había sido casi natural en el noreste, situación que no concluye con el final de las invasiones extranjeras. Toda la década de 1870, y aun la siguiente, para nadie era extraña la dificultad en los caminos, si bien, para entonces los indios bárbaros ya casi no constituían un problema grave, los bandoleros y asaltantes ocupaban el mismo papel, y con buen éxito. Manuel Vivanco, en 1876, escribió a Monterrey desde Cadereyta: “Estando queriendo ir [*sic*] para ésa desde hace tiempo, pero no ha faltado inconveniente, a causa de la invasión [de bandoleros] a cada rato de los caminos, y tengo miedo en una de esas caer hecho bola”.<sup>7</sup> Todavía en 1885 el asunto no mejoraba, porque el señor Brown, residente en Montemorelos, escribió ese año: “Hay tanto vandalismo, que los comerciantes cuando salen de aquí para Monterrey salen de modo silencioso, tienen miedo a dejar saber que van a Monterrey, de modo que no hay modo de valerse de estas oportunidades [para enviar correspondencia]”.<sup>8</sup>

Pero desde mucho antes existía el mismo peligro y las mismas dificultades para el transporte de personas, mercancías y valijas. A mitad del siglo era tanta la peligrosidad en los caminos que, ante la insuficiencia de personal que quisiera hacerse cargo del transporte de cartas, por la inseguridad que conllevaba el oficio, el 14 de diciembre de 1856 el gobierno del estado de Nuevo León publicó una circular que disponía que los cordilleros fueran

los necesarios para que la correspondencia no sufra el más leve retardo en su conducción, en la inteligencia de que esos ciudadanos gozarán las excepciones acordadas a los de la policía rural [exoneración de la guardia nacional, dispensa de las cargas concejiles y vecinales, y descargo de las contribuciones extraordinarias], porque tienen precisión de abandonar por muchos días a sus familias e intereses y tienen que recorrer los campos y caminos y desempeñar encargos de peligro.<sup>9</sup>

Hubo, sin embargo, algunos periodos más graves. Los estudios sobre comunicaciones en México reco-

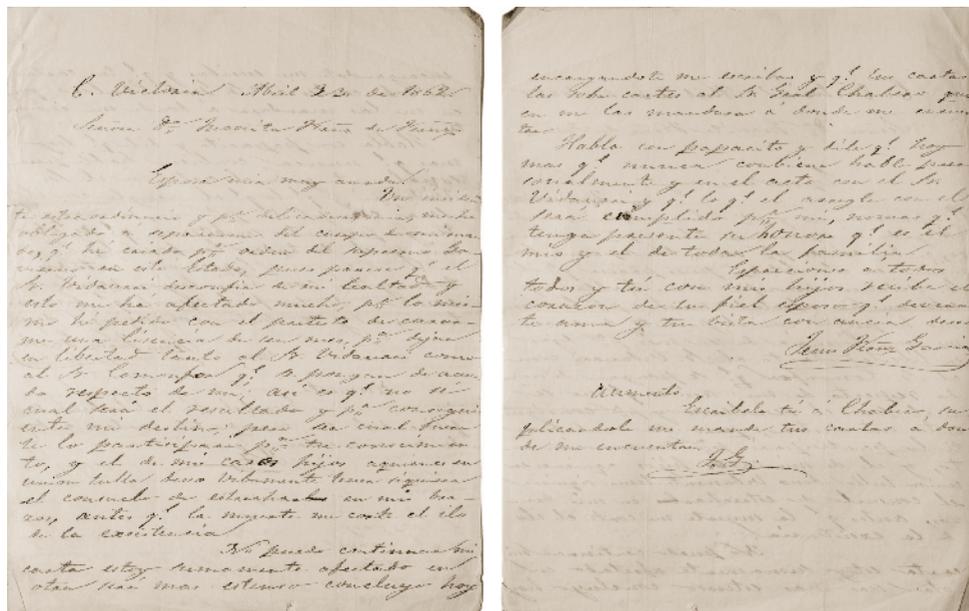
---

prosperaban o morían conforme fuera la influencia o importancia de los vecinos.

<sup>7</sup> ITESM, Correspondencia Rivero, carta 26/11/1876.

<sup>8</sup> ITESM, Correspondencia Rivero, carta 31/1/1885.

<sup>9</sup> *Colección de Leyes, Decretos y Circulares de Nuevo León*. Siglo XIX, Circular núm. 10, 14 de diciembre de 1856.



Ejemplo de carta personal a mediados del siglo XIX en el norte de México.

nocen la existencia de una extrema inestabilidad en el servicio nacional de correos entre 1856 y 1868,<sup>10</sup> años que están dentro del punto focal de nuestra investigación, de ahí que hayamos encontrado tantas quejas, e incluso disgustos familiares, por la ausencia o retraso de cartas. En 1868 Juan Fernández le escribió a su mamá, quien vivía en villa de García, Nuevo León: “En lo adelante, escríbeme cada ocho días, cada mes, o cada año, pero con regularidad, pues pierdo mucho tiempo en viajes al correo, y casi siempre en balde”. Al mes siguiente, a la misma señora le escribe su marido quejándose de que no ha recibido carta alguna de ella: “esto me tiene penoso y fastidiado, estoy condenado a sufrir”.<sup>11</sup> Pero la dificultad real en los caminos no era obstáculo para que la administración postal dejara de redactar y distribuir por el país precisas instrucciones respecto a la operación del correo. Había puntuales disposiciones nacionales sobre el tipo de conductores que debían llevar las valijas, los itinerarios a seguir, las rutas aledañas, las horas de llegada y salida del cordillero a cada pueblo, villorrio o ciudad, los lugares que debían contar con local de administración postal, las tarifas postales para envíos

<sup>10</sup> *Diccionario de historia, biografía y geografía de México*. México. Porrúa. 1970.

<sup>11</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, cartas 26/4/68 y 25/5/1868.

particulares y oficiales, los sueldos de los cordilleros y personal administrativo, los requisitos para la aceptación de cartas y paquetes, y las formalidades para que el correo fuera entregado.<sup>12</sup>

En las instrucciones y circulares federales el correo iba a pedir de boca, pero la realidad era otra cosa. En 1862 Jesús Fernández le escribió a su mujer; en el aumento<sup>13</sup> le comenta que su “compadre Flores está desesperado por ocho meses sin recibir carta de su familia”.<sup>14</sup> Cuatro años después la situación seguía más o menos igual, porque el 25 de febrero de 1866, además de recordar el reciente día de San Valentín, otro ciudadano, León Ortigosa, le comentó a su mujer: “tengo 32 días sin carta tuya, estoy triste y sin humor. Hay una luna hermosa...”.<sup>15</sup>

Pero, por sobre la real dificultad en los caminos y las permanentes quejas, encontramos algo que nos intriga y nos hace pensar que, a la par que los cordilleros y el sistema postal nacional, existían correos particulares que funcionaban con mayor eficacia, o cuando menos funcionaban. Lo deducimos porque si bien las cartas personales están llenas de quejas por el retraso, la correspondencia mercantil no sufre dilación alguna. Las cartas de negocios van y vienen mientras



*Lo sustancial era que la mirada de esta mujer debería clavar-se bondadamente en el receptor del retrato, tal vez a leguas de distancia. Eso lo sabía el fotógrafo. El truco, entonces, consistía en hacerla dirigir sus ojos, con intención, hacia el objetivo de la cámara; zona, sin embargo, que nada tenía que ver con el corazón que luego palparía al recibir la imagen. Si bien el fotógrafo se volvía uno con el emisor retratado, también debía sentir como el receptor, era parte de su buen éxito.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. S/F. ANÓNIMO.  
Colección Ricardo Elizondo Elizondo

<sup>12</sup> Fernando B. Sandoval. *El correo en las Provincias Internas, 1779*. Junta Mexicana de Investigaciones Históricas, Colección de documentos 1. México, D.F. 1948, p. 8.

<sup>13</sup> En vez de las siglas P.D., o de la palabra Postdata, usaban la palabra Aumento. Ambas se refieren a lo mismo: un último mensaje de importancia.

<sup>14</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 3/11/1862.

<sup>15</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/2/1866.



*Prototipo de la foto personal con dedicatoria, siglo XIX.*

las personales no encuentran su destino sino luego de semanas y aun meses. Esa fluidez del correo comercial y bursátil sólo fue posible, creemos, porque usaban canales particulares, envíos con “propios” o con conductas que, a veces, aceptaban encargos de correspondencia ajena, pero no siempre. En abril de 1866 Ignacia Palomera subrayaba que el correo era una verdadera desesperación, que solía enviar varias copias de la misma carta por diferentes rutas, para ver cuál llegaba. También apunta que envía las cartas “con personas, con arrieros, con propios”, como puede, aunque le era difícil encontrarlos porque “todas las personas que van al interior temen comprometerse tomando correspondencia”.<sup>16</sup> Sin embargo, durante el mismo abril, la afluencia de cartas comerciales que recibió su marido no disminuyó.

<sup>16</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/4/1866.

Por el contenido de las cartas sabemos que algunos hombres ricos, o poderosos, podían mantener de manera permanente a un sirviente destinado únicamente al transporte de cartas y encargos.<sup>17</sup> Tales son los casos del coronel Jesús Fernández y del empresario Valentín Rivero, lo que confirma nuestra suposición de correos particulares, que lo mismo sufrían la peligrosidad de los caminos y sentían el deseo de no seguir con el trabajo. Véase si no: en una ocasión, el “propio” del coronel Fernández, apellidado Buentello, transportó cartas desde Tampico, donde estaba su patrón, hasta villa de García, donde vivía la familia. Al parecer el hombre no quería regresar, no quería más ese oficio, permaneció en García y “saca evasivas y pretextos que no tienen fundamento” con tal de no volver a Tampico, entonces Fernández escribió de nueva cuenta a su esposa y declaró fulminante: “Que Buentello se regrese, o lo declaro desertor”.<sup>18</sup>

### Escribir, o buscar quien escriba

La existencia de la correspondencia personal es independiente a la buena o mala situación del correo en los distintos periodos. Es útil conocer los problemas que había para la distribución de las cartas, porque eso explica algunas otras situaciones, pero las misivas son un deseo del corazón y una obligación de los afectos, existirían aun sin que alcanzaran al destinatario. Lo primero que debe observarse es si el remitente sabía escribir. No se trata de los que no podían escribir por algún impedimento físico, sino de los que no sabían. Tenemos el caso, muy notable, de Ignacia Ortigosa, quien por un ataque de apoplejía perdió la movilidad del lado derecho de su cuerpo, tenía “una manita floja”,<sup>19</sup> ella no podía escribir, pero eso no obstó para que mantuviera una nutrida correspondencia con su marido, sus parientes en Cuba y Estados Unidos, y sus amigas repartidas entre Durango, Guadalajara y Monterrey. Su madre, y luego secretarios o amigas, se encargaban de tomar dictado.

Las personas que no sabían escribir debían buscar quien lo hiciera, de otra forma no existirían misivas enviadas y firmadas por ellas. Al menos el nombre sí lo sabían escribir. La propia corresponden-

<sup>17</sup> En la correspondencia revisada, se mencionan continuamente los nombres de Buentello, Casio, Bonifacio, Castillo y otros, en relación al envío de cartas, y como si existiera una dependencia patrón-empleado.

<sup>18</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 16/10/1862.

<sup>19</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 22/6/1862.



*El fotógrafo reproducía, para satisfacción de sus clientes, la organización espacial y los objetos utilizados en los retratos al óleo hechos durante el neoclásico y el primer realismo, estilos inmediatos al invento de la fotografía; una columna, una crátera, el cortinaje en pliegues, la disposición del conjunto ocupando cincuenta por ciento del espacio vertical, bastante aire, displicencia en la pose y una mirada descansada y lejana.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. CA. 1864. ANÓNIMO.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

cia informa de su impericia caligráfica, pero lo que no aclara es quiénes eran los escribanos. Nunca se menciona la existencia de un lugar como el de los evangelistas en la Ciudad de México, con amanuenses dispuestos a redactar. Creemos que, sin existir como organización, había personas reconocidas para ese oficio, tarea que también cumplía la propia familia. La tercera esposa del coronel Fernández, Antoñita Martínez, no sabía escribir, tenía que recurrir a una de las hijastras para que lo hiciera por ella. El coronel era muy desesperado y pedía mucha atención epistolar, al no recibirla le inculcó su laxitud al respecto, entonces ella, dolida, contestó por interpósita persona acusándolo de injusto al pedirle que escribiera más seguido, cuando conocía el problema. El coronel le respondió: “Yo siempre te he considerado a ti, bien mío, porque sé que no sabes escribir [...], si encuentras una expresión dura, te ruego me la dispenses [...]. Un fiel esposo al ángel custodio de su existencia”.<sup>20</sup> Aquí lo que cabe marcar es que la primera y la segunda esposas del coronel sí sabían escribir,<sup>21</sup> sin embargo, la tercera, que era más joven, lo ignoraba. Puede concluirse que la enseñanza de la escritura no era uniforme, porque

en un mismo espacio y con parecidos recursos económicos, algunas familias tenían mujeres escribientes y otras mujeres analfabetas. No hemos encontrado casos masculinos.

<sup>20</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 21/6/1874.

<sup>21</sup> Con la correspondencia escrita por la primera esposa, Juana Fernández, incluso podría hacerse un estupendo estudio de género sobre una mujer que vivió en los confines de México entre 1820 y 1870, tan inteligentes, explícitas y matizadas de explicaciones y meditaciones son sus misivas.

Tanto la ignorancia de la escritura como el impedimento físico utilizaban los servicios de algún escribiente, pero no eran los únicos. Los ricos potentados y comerciantes solían tener uno o dos secretarios, dependiendo del volumen del trabajo. Las cartas firmadas por Valentín Rivero, y muchas de las recibidas por él y por León Ortigosa, claramente muestran —por la diferente caligrafía empleada en un mismo momento, y también a través de los años—, que eran escritas por escribientes, quizá dedicados solamente a ello. No hemos encontrado un solo caso de mujer actuando como escribana, o secretaria, con sueldo o sin él, excepto el caso de la madre de Ignacia Ortigosa que ya citamos, y el de las hijastras de doña Antoñita Martínez. Ni siquiera hemos detectado que las esposas, hermanas o hijas, de los ricos comerciantes que ocupaban de un secretario, hicieran ese trabajo. Aun cuando las había muy bien capacitadas.<sup>22</sup>

### Papel, tajo, tinta y oportunidad

Ya una vez aclarado que lo primero es saber si el remitente sabía escribir, suponiendo que sí, lo que seguía es que para hacerlo personalmente, para redactar una carta, se necesitaba papel, tinta, tajo y oportunidad.

Las cartas escritas en el noreste, entre más temprana es la fecha del siglo XIX a la que pertenecen, más primitivo es el papel, más grueso, burdo y poco elegante comparándolo con lo que vendría después. Sin embargo, en ese mismo momento algunas cartas provenientes de Europa, Estados Unidos, y aún las del altiplano, venían ya sobre papeles finos, bien cortados, de buena hechura, incluso aproximándose al tamaño que a fines de ese siglo se volverá clásico como “papel tamaño carta”.

El papel de carta fue un artículo comercial que se fue imponiendo y siempre tuvo que importarse; debía de ser fuerte pero liviano, resistente al tajo, no muy absorbente con las tintas, y barato, o al menos con una oferta variada en precios y calidades. En algunos inventarios por intestado hemos encontrado la referencia a “papel para escribir”, pero solamente en un caso, el de una mujer que tenía un tendajo con venta de libros de segunda, se registró papel en cantidad suficien-

---

<sup>22</sup> Ver nota anterior.

te, pero sin aclarar calidades.<sup>23</sup> Por la cantidad de correspondencia que se manejaba, seguramente fueron apareciendo comerciantes que surtían de papel fino, porque para mediados de 1870 a Rivero y a Ortigosa les llegaban cartas escritas en pliegos parecidos a los europeos pero de lugares como Montemorelos, Cadereyta, Durango, Catorce, Parral, Laredo y Lampazos. Es por esos años también cuando empezamos a detectar cartas de personas locales escritas sobre papel ya con sus iniciales o sus nombres debidamente impresos.

Las tintas que usaban eran variadas, no tanto por el color —ignoramos si usarían tintas azules, rojas, verdes, negras o pardas, porque casi todas las cartas han llegado a nuestros días con letras en tonos rojizos—, pero sí por la calidad de sus componentes. Eso se nota sobre todo en la corrosión que han provocado sobre el papel; algunas cartas prácticamente se deshacen en las manos por las perforaciones hechas por la tinta de las letras, mientras que otras se mantienen nítidas, casi frescas.<sup>24</sup> Los tajos son una incógnita todavía mayor. Hemos revisado inventarios de tiendas para ver si encontramos citado este artículo, pero sin éxito. Seguramente había surtido suficiente de plumillas, manguillos y tajos, porque tampoco hemos encontrado queja alguna de que por falta de esos artículos no se escribiera una carta, en cambio por falta de papel sí hay quejas.<sup>25</sup> Nos da la impresión de que algunas misivas que llegaban de lejanas rancherías, o de yacimientos mineros o sitios de ganado, fueron escritas con pluma de ave, por lo grueso e informe de las letras, comparadas con los finos rasgos que se conseguían con el tajo, pero es sólo una suposición. Usaban salvaderas [arenas finas] para secar la tinta, y también papeles o cojines secantes; lo primero se detecta por el polvillo adherido aún en algunas cartas, y lo segundo porque dejaban huella.

La oportunidad de escribir también era importante, o al menos eso pensaban los remitentes, porque una y otra vez insisten en ello. Por oportunidad queremos decir casi cualquier evento que citaban como ayuda, o como retraso, al escribir una carta, desde la premura de unas letras rápidas para aprovechar que el correo, o un propio o comerciante, salían en ese momento con el rumbo apropiado, hasta situaciones evocadoras de un tiempo totalmente ido. En 1866 Eleuterio Fernández, presbítero de

<sup>23</sup> Josefa Gómez Treviño, quien murió en Monterrey en 1869. Archivo General del Estado de Nuevo León, Jueces de Letras, Ramo Intestados, caja 900, documento 51, 1869.

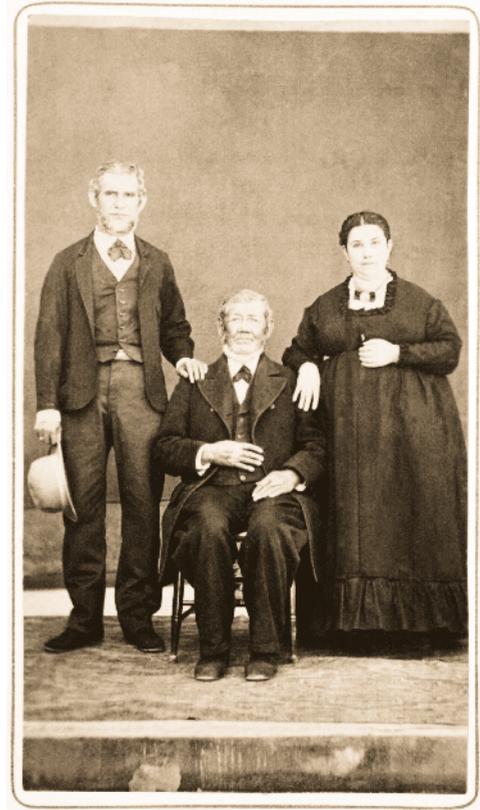
<sup>24</sup> Un ejemplo de lo corrosivo de la tinta está en el papel de la carta 29/8/1861, ITESM, Correspondencia Ortigosa.

<sup>25</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/2/1862.

la catedral de Monterrey, apunta: “Me cayó mal la quinina. No escribo más porque ya se acaba la luz y por ahora no puedo escribir con vela”.<sup>26</sup> También aparece una carta de doña Juanita, la esposa del coronel, quien junto con el aviso del envío de una ropa recién hecha, y la solicitud de lienzo de lana para hacerle más ropa, termina diciendo: “Ya se metió el sol y por consiguiente ya no veo, el domingo te escribiré”.<sup>27</sup>

Texto: formato, lenguaje, caligrafía, ortografía, claves, seudónimos

Las cartas personales tienen todas parecido formato, da la impresión de que la población había aprendido cierta estructura, aunque quizá sea un formato espontáneo, connatural al hombre en castellano, porque igual las cartas que venían de España, Cuba o Estados Unidos, si están en castellano traen más o menos el mismo formato. Desde luego, hay otras configuraciones, diferentes a la que presentamos, pero una gran mayoría es similar. Arriba colocan el lugar y la fecha e inician con un encabezado de afecto, luego sigue un saludo y alguna referencia a Dios. Continúan con uno o dos párrafos donde dan cuenta de las últimas noticias del entorno —sobre guerra si la había, ataques de indios, asaltos en los caminos, enfermedades de los otros, muertos de la comunidad, eventos festivos públicos y privados, etcétera—.



*Para indicar la relación de sangre se destacó la confianza que existe hacia el interior del grupo familiar; el fotógrafo pidió a dos de los posantes que colocaran su mano sobre el hombro del señor del centro, el cual fue colocado sentado para señalar aún más su jerarquía, mientras sus acompañantes están de pie.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. CA. 1867. ANÓNIMO.  
Colección Ricardo Elizondo Elizondo

<sup>26</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 4/2/1866.

<sup>27</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 10/10/1866.

De ahí se pasan a un párrafo más personal que incluye aspectos de la cotidianidad o de la vida sentimental privada —sucesos dentro de casa, asuntos de bienes patrimoniales, problemas familiares, planes inmediatos y futuros, sentimientos de amor, cariño, nostalgia, extrañeza, evocación, disgusto, celos, amargura, duelo, alegría—, sigue otro párrafo con recomendaciones, planes, recados y encargos. Continúa la despedida, por lo regular muy afectuosa, y la firma. Después de la firma suele aparecer un “aumento”, que equivale a nuestra posdata, donde se hace hincapié en alguna recomendación, recado o encargo, *e.g.*, “Aumento. Es probable que por el mucho calor llegue el regalo de asaderos [quesos] algo picado de mojo, si así sucediera mándalos labar con agua caliente: con el que benga a Mamulique mandame una semillita de sebolla para sembrar aunque sea ya tarde, algo de especias, cajé [*sic*] y arros”.<sup>28</sup>

Cuando querían dar énfasis a un mensaje aumentaban el tamaño de la letra, subrayaban palabras o frases, las colocaban entre comillas, o todo a la vez. El uso de los signos de exclamación casi siempre va acompañado de buena ortografía. Por lo demás, casi no utilizaban los dos puntos y punto y coma. También daban vigor colocando lo escrito de través, *e.g.*, el 24 de marzo de 1866, Francisco Ortigosa escribió en el texto de su carta: “Desde el lunes en Sombrerete me picó el dolor de muelas, me daban ganas de darme un balazo, tuve tan fuerte inflamación en toda la cara. También he tenido tres días seguidos calentura, de la misma resulta”. Pero lo interesante está en que sobre la redacción de la carta, puesto de través sobre lo ya escrito, es decir, en dirección vertical, aparece varias veces esta frase entre signos de admiración: “¡Estoy triste porque mis muelas me duelen mucho!”<sup>29</sup> La fuerza del artificio no deja duda de que el mensaje fue recibido con sobrada conmiseración.

Una misma persona podía y sabía utilizar lenguaje formal o lenguaje coloquial al redactar sus cartas, pero son muy pocas así. Por lo regular, la correspondencia personal fue escrita en términos coloquiales, lo que muda es lo que cada familia, o grupo, entendía por confianza y familiaridad; algunos remitentes son refinados aun en lo familiar, otros nunca se lo propusieron.<sup>30</sup> De lo que están alejados todos es de la vulgaridad y de las expresiones soeces, si hubo cartas así seguramente fueron destruidas, porque no hemos encontrado una sola. En las misivas, una sintaxis decente

<sup>28</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 17/9/1865.

<sup>29</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 24 /3/1866.

<sup>30</sup> La parentalía del coronel Fernández siempre escribió en forma coloquial, en cambio, los familiares de Ortigosa y de Rivero, sobre todo los de este último, son por demás formales, aun en la confianza.



*Una vez que se llegó a la fórmula para obtener un retrato de tipo clásico, que tenía gran aceptación además, el mismo patrón se utilizó por varias décadas. Esta fotografía de Gonzalitos fue revelada casi tres lustros después que el retrato anterior, sin embargo, sigue usando sus lineamientos. Ésta es una de las pocas fotografías que se conservan en soporte Imperial.*

ALBÚMINA. 1878. ANÓNIMO.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

es equivalente a cierta preparación, al menos los clérigos, los universitarios, algunos españoles y muy pocos comerciantes —excepto los que empleaban amanuense— utilizaban una construcción gramatical correcta, los demás escribían como hablaban, incluso pasando a la letra su propia prosodia —un poco más adelante revisamos esto con más detalle.

La caligrafía era, la mayoría de las veces, por demás contrahecha, a excepción de la perteneciente a los secretarios de oficio, o amanuenses —debido a su buena letra pueden ser identificados como tales; además, casi siempre coincide la sospecha con alguna pista dada por el mismo epistolario, porque los secretarios jamás firman personalmente una carta. De la mala letra sólo se salvan algunos personajes, muy pocos.<sup>31</sup> Cuando en una carta se conjugan mal formato, mala caligrafía, mala sintaxis y mala ortografía, no quepa duda que se está frente a una persona que hizo esfuerzos considerables por redactar. Esas cartas resultan interesantes y divertidas cuando pueden ser descifradas. Por la misma correspondencia sabemos que las escuelas usaban del rigor para enseñar caligrafía, incluso en lugares apartados. En julio de 1870, Emiliano, hijo del coronel Fernández, niño aún —cursaba el segundo o tercer grado—, escribió a su papá una larga carta; la primera mitad del pliego la ocupa una sola frase repetida varias veces,<sup>32</sup> la segunda mitad está llena con abecedarios en mayúsculas, uno detrás de otro. Al final, antes de la orgullosa firma, dice: “Bajo la dirección de J. M. Treviño” —quien por otras cartas sabemos que era el profesor.

Si la caligrafía resultaba mala, nunca lo fue tanto como para no entenderse, en cambio, la calamidad de la ortografía no conoce límites. Siempre podrá encontrarse una nueva oportunidad para asombrarse ante las faltas que cometían, que pueden ser de todo tipo, *i.e.*,

Mi queridísima esposa.

Con Trinidad García, dador de esta carta, te mando una baca y un Nobillo gordos para la casa, beinte y un asaderos grandes y nueve chiquitos, con quince asaderas mas, siendo de estas ultimas tres de apollo, de las cuales le mandarás a mi padrecito don Antonio dos, y seis asaderos machos; tambien le mandarás entregar

<sup>31</sup> León Ortigosa es uno de ellos, tiene buena letra y buena redacción. Tal vez lo sabía bien, porque una vez se queja diciendo: “No he podido descifrar el apellido del tío de Jesusita Araujo, don Jacobo, cuando venga clarito, indagaré si aún vive”. ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/11/1863.

<sup>32</sup> “Has llegado, por fin, a la edad dichosa en que la razón comienza a desenvolverse y a manifestar sus primeros resplandores. Libre ya de las tinieblas de los primeros años, vas a entrar a una nueva senda y empiezas a vivir. Feliz situación para ti; pero al mismo tiempo delicadísima, y que por consiguiente requiere de tu parte las mayores precauciones; persuadiéndote de que todo el discurso de tu vida depende de los primeros pasos. Has llegado, por fin, a la edad dichosa [se repite]. ITESM, Correspondencia Fernández, carta 4/7/1870.

una baca sabina de su fierro y un buey que le mando gordos para la casa.

A otra cosa.

En los intereses no hay novedad, pienso juntar el ganado el mes que entra y tenerlo en pastoreo hasta que llerre para que acabe de aquerenciarse y se empadre todo. [...] <sup>33</sup>

No obstante, de entre las faltas ortográficas hay que separar las que corresponden a usos de dicción, no porque sean disculpables, sino porque muestran la evolución de algunos vocablos de significado regional o el viejo arraigo de algunos vicios de pronunciación todavía hoy en uso. Son comunes palabras como embridado, sandilla, tillo, tardillo, todavilla, mercancillas (embreado, sandía, tío, tardío, todavía, mercancías), pero también cucharía, sía, membrío, algodoncío, vaquetía (cucharilla, silla, membrillo, algodoncillo, vaquetilla), todas pertenecientes al fenómeno fonético llamado “Pérdida de la ‘y’ intersilábica”, suficientemente estudiado por Eugenio del Hoyo, a cuyo ensayo remitimos. <sup>34</sup>

Las cartas cifradas, en clave, o con seudónimo, aparecen con alguna frecuencia, sobre todo cuando se atravesaba por una guerra, empero existían igual en épocas de paz entre socios comerciales, o entre familiares con negocios de por medio. Cuando había contiendas, las cartas constantemente hacían alusión, o detallaban de manera abierta, que había filtración de información, que las fuerzas en conflicto incautaban las cartas, o las abrían, por lo que recomendaban el uso de claves y seudónimos. El coronel Fernández, durante los conflictos de 1862, firmaba sus cartas desde Tamaulipas con el alias de Juan de la Garza, <sup>35</sup> y León Ortigosa, durante 1865 y 1866 envió numerosas misivas bajo el seudónimo de Jesús Valdés, <sup>36</sup> mientras su mujer le contestaba con el de Cristobalita. <sup>37</sup>

El lenguaje en clave es notorio para cualquiera que siga la secuencia de información de la correspondencia, porque, de pronto, durante varios meses, dos personas que solían enviarse noticias del estado político o económico del lugar, empiezan a escribir sobre asuntos peregrinos que nunca habían mencionado. Esos temas continúan todo el tiempo que dure la necesidad de enmascarar la información, pero cabe aclarar que el lenguaje utilizado es el español, con

<sup>33</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 17/9/1865.

<sup>34</sup> Eugenio del Hoyo. *¿Sefarditas en el Nuevo Reino de León?* Anuario de Humanitas, Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, 1971, pp. 247-254.

<sup>35</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 22/12/1862.

<sup>36</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 15/4/1866 ss.

<sup>37</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 20/5/1866.

sintaxis y vocabulario correcto, sólo el contenido es disparatado, porque existen a su vez cartas con lenguaje cifrado, el cual no tiene orilla ni revés: pueden ser números seguidos de puntos y comas, o letras con números, o todo ello más una disposición gráfica caprichosa.

## Sin sobre y con sobre

Mientras no utilizaron sobres, esto es, hasta muy entrado el siglo XIX, para escribir, cerrar y enviar una carta, primero se doblaba el pliego en dos, generando con ello dos hojas unidas; sobre el haz y envés de una de las hojas resultantes se escribía la misiva, de esta manera se creaba una doble lámina que impedía la lectura indiscreta por transparencia o por haberse trasvenado la tinta en el papel, accidente muy frecuente. Luego se plegaba el conjunto sobre sí mismo —había varios tipos de dobleces—, con la parte escrita hacia dentro, hasta conseguir un tamaño aproximado a los sobres posteriores. El envoltorio se lacraba o se pegaba con mucílago y, sobre la cara externa, se escribía el nombre del destinatario y su domicilio. El nombre del remitente y el lugar de origen se colocaban por el otro lado. Todavía a mediados de 1880 aparecen cartas en esta forma.

La introducción del uso del sobre para acoplar la carta se da en la década de 1860, es unos años posterior a la imposición de los sellos postales. El uso de sello, o el franqueo previo, se generalizaron en pocos años, pero el sobre no.<sup>38</sup> El empleo de sobres fue establecido con visos de obligatoriedad durante el Imperio de Maximiliano,<sup>39</sup> para seguridad de la correspondencia y facilidad en el trámite, pero en el distante norte, donde a veces ni papel de carta se podía conseguir,<sup>40</sup> el asunto del sobre no pasó de ser una noticia más, de otra forma encontraríamos su presencia en las colecciones epistolares desde el primer momento.

La existencia del sobre vino a complicar un tanto la investigación en correspondencia, porque antes, el mismo pliego de la carta archivada da cuenta del nombre del destinatario, del desti-

<sup>38</sup> En 1866, en Monterrey funcionaba una oficina postal que tenía ventana enrejada; ahí se franqueaban las cartas. ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 11/2/1866.

<sup>39</sup> *Diccionario de historia, biografía y geografía de México*. Porrúa. México. 1970.

<sup>40</sup> En 1862 Carmen Molina entre otros chismes apunta que no había escrito por no encontrar papel, y además porque ahora una carta le costaba mucho enviarla. ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/2/1862.

no, del remitente y algunos datos más. A partir de que se empezó a usar el sobre, las cartas se siguieron guardando, pero la mayoría de las veces sin él, por lo que toda la información que se colocaba externamente se perdió. Excepto la correspondencia comercial, que poco a poco lo fue obligando, en las cartas personales no aparecía como encabezado el destinatario con su dirección, de ahí que a veces, cuando la carta inicia con diminutivos, o con apodos de cariño, no se sabe a quién corresponde. En cambio, por la firma o rúbrica, siempre es posible saber el nombre del remitente. Con el lugar de origen y el destino pasa otro tanto; si no aparece en el cuerpo de la carta, es difícil conocerlos. En la mayoría de las cartas que estudiamos, por las razones ya expuestas de ausencia del uso de sobres, siempre es posible enterarse de los datos del remitente, destinatario, destino, y algunos más como: “Donde esté”, “Donde se halle”, “Por el camino a”, “Domicilio conocido”, “Por conducto de”, frases que eran indicaciones para el cordillero o el carrero [*sic*] que llevaban la carta.<sup>41</sup>

Dependiendo de la importancia del lugar, las cartas podían entregarse en la plaza, en la posta u oficina del correo, en el Cabildo, en la casa de algún connotado ciudadano, o en la posada o establo a donde llegaban los carreros. Se entregaba por confianza, porque los vecinos se conocían entre sí, y bajo palabra y firma cuando se trataba de desconocidos. Que el porte fuera pagado por



*Aun cuando servir de regalo llegara a ser el motivo principal de mandarse hacer un retrato, el fotógrafo no se engañaba; el receptor primordial del mensaje que estaba creando era el propio retratado. El cliente que pedía una foto personal se enviaba a sí mismo el mensaje-retrato, sólo si le agradaba el resultado lo regalaría más adelante. En muchas ocasiones el retrato fotográfico resulta una paradoja: emisor, mensaje y receptor son la misma persona.*

TARJETA DE VISITA. S.F. NICOLÁS M. RENDÓN.

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>41</sup> e.g., ITESM, Correspondencia Fernández, carta 11/4/1870.



*En esta foto tenemos la misma fórmula del retrato ya explicada, pero con una variación: en vez de la columna, una silla; permanecen la cortina, el aire y la ocupación espacial de la imagen. Hay un cierto mensaje de poderío en la posición de la mano sobre la silla; no comunica que el retratado se está apoyando, sino más bien que domina, que ejerce un control sobre el objeto. El posante dejó su sombrero sobre la silla, quizás para seguir con la regla de cortesía de no usarlo en lugares cerrados.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. S/F. ANÓNIMO.

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

el que recibía la carta daba cierta seguridad a la operación. En ocasiones, a mitad del camino, por cruzarse con el interesado, se le entregaba la carta.<sup>42</sup>

La correspondencia a veces seguía intrincados itinerarios antes de llegar a su destino. Esto, por una parte, se debía a la dificultad en los caminos —agentes meteorológicos o causas humanas—, pero también a que se iba tras el destinatario y, si éste se movía, se le iba buscando hasta dar con él para que finalmente pagara el porte, que para entonces era bastante considerable.<sup>43</sup> Una carta, fechada en Logroño, España, llegó primero a Madrid, de allí a La Habana, luego a Matamoros, siguió hasta Mazatlán, se regresó a Durango y por último salió a Monterrey donde sí encontraron a su destinatario.<sup>44</sup> Podía darse el caso de que en cada domicilio a que llegaba la misiva se medio entregaba, porque los parientes la abrían, la leían, agregaban comentarios, y la volvían a enviar, no en nuevo envoltorio, sino el mismo del origen.<sup>45</sup>

Estos sinuosos recorridos provocaban el retraso de algunas cartas, en parte a eso se debía

lo diacrónico del correo durante esas décadas. Todas las colecciones de correspondencias, por lo regular, para conservar un orden están clasificadas por fecha, pero sería un error considerar que

<sup>42</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, cartas 14/6/1863, 29 /06/1864 y 7/7/1864.

<sup>43</sup> Cobro del porte a León Ortigosa. ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 30/6/1866.

<sup>44</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/12/1861.

<sup>45</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 4/8/1863.

así como las vemos ahora fueron llegando en su momento. Su colocación actual es para efectos de claridad archivística, pero su realidad es otra. De hecho, en todas las colecciones de cartas que hemos revisado, una vez que se lee el contenido, empieza a verse claro que las cartas recibidas y las enviadas casi nunca guardan una relación coincidente de una a una, no mantienen el orden alterno de que por cada carta enviada haya una recibida, al menos no en el noreste y para el periodo que estudiamos. Si así fuera, para la carta de enero tendríamos la respuesta de febrero, para la de marzo la respuesta en la de abril, etcétera, y no es así, aunque las cartas estén colocadas en ese orden. Las misivas, por las dificultades ya mencionadas, a veces tardaban meses en llegar, hasta que un día, luego de abrumadora desesperación, aparecían varias a un tiempo —con el sofoco consabido, suponemos—, sin que importara qué tantas habían sido escritas y enviadas durante la ausencia del correo.

Las cartas que se enviaban podían guardar una voluntad calendárica, y ser escritas cumplidamente una cada mes, mas no por eso el destinatario las recibiría en la misma secuencia y con un intervalo de tiempo equivalente entre una y otra. Tampoco sucedía que por cada carta enviada fuera recibida a continuación la respuesta correspondiente, tal y como sucede cuando el servicio de correos es eficiente. Una carta podía alcanzar su destino mucho tiempo después de escrita, cuando ya otras, redactadas posteriormente, habían llegado. Ésta es la razón de que en la correspondencia encontremos que algunos asuntos quedan trunco, no tienen continuidad, aún tratándose de eventos importantes, lo cual no es indicativo de desinterés por parte del destinatario, sino que cuando por fin la carta fue entregada, el tiempo ya se había encargado de resolver ese pendiente. La información de la correspondencia en tiempos de difícil distribución es discontinua e irregular y hay que tener en cuenta que, en su momento, esa irregularidad tuvo consecuencias.<sup>46</sup>

Si las cartas eran enviadas con propio o conducta, incluso a veces con el cordillero, era posible agregar otros objetos como: dulces, conservas, frutas o verduras de temporada, algo de ropa, música impresa, periódicos, revistas, libros, oraciones, novenas, joyas, monedas y fotografías.

<sup>46</sup> Por semanas podía seguirse escribiendo a la amada esposa, y las cartas llegando al domicilio señalado, sin sospechar, por la normal dificultad del correo, que una “calentura cerebral” —léase meningitis— la había llevado a la muerte en medio de dolores suicidas. También se podía vivir por meses con el doloroso pendiente de un hijo que al dejarlo estaba grave, sin saber que desde hacía tiempo, oportunamente, se había enviado la feliz noticia de su total recuperación. ITESM, Correspondencia Fernández, carta 23/3/1869 y anteriores; carta 16/6/1858.

por San Luis Potosí.  
 S. J. Ortigosa  
 Durango

Saltillo, Enero 1<sup>o</sup> de 1866.

Me voy a perder Ygnacia. Siento  
 saber por tu ep<sup>ta</sup> 18 de Sete pp<sup>o</sup>, que me  
 habías escrito mi carta de 15 para que espere  
 haya escrito después, y lo hagan según  
 también las que me he escrito de este.

Vejo que el Sr. Santos sigue en viaje  
 al Peral y que nos habes p<sup>o</sup> el Hospital  
 Continuaré por Quintalapa.

Quiero que lo hagas devuelto a la ciudad  
 y lo encargue a mi amigo de la ciudad.

Pero esto es que me voy a perder del  
 mundo.

Lo dije en mi última que Spica estaba  
 en camino de volver a Monterrey - Pero  
 que antes de 8<sup>o</sup> de ahora se abren a mi  
 inmediatamente la Compañía de Monterrey. Si  
 el p<sup>o</sup> de la Compañía de Monterrey se abren de una  
 vez muy pronto por mí, y si así no fuera  
 me me quedaré a la casa, pues que me  
 falta la paciencia para esperar más p<sup>o</sup>.

En San Pedro y Agustín volveré  
 muy pronto cuando pueda.

Al recibiendo el año nuevo, permitame  
 expresarte el deseo de que una vez terminada mi  
 vida volveré a dependa más, y que sea más  
 feliz que el presente.

En la "Prima", permitame, Sr. Peral y  
 Mucha un abrazo de tu muy q<sup>o</sup> Sr. Ortigosa

En P. de la casa de la Compañía de Monterrey, en San Luis Potosí.

Carta enviada de Monterrey a Durango en 1866. Un mismo pliego servía para escribir la carta y, una vez doblado, se convertía en sobre. Para evitar la lectura por transparencia, el pliego solía ser doble. También aquí una o varias fotografías podían viajar dentro del envoltorio.

Correspondencia Ortigosa, 1866.

## Descripción sucinta de la muestra epistolar utilizada como fuente

De un universo formado por tres grandes acervos de correspondencia personal —Jesús Fernández, León Ortigosa y Valentín Rivero—, cuyo contenido total se aproxima a poco más de las veinte mil cartas, leímos cerca de cuatro mil; 65 por ciento de éstas corresponden a facturas y notas mercantiles o de negocios —detallamos esta información un poco más abajo—, y sólo 35 por ciento, es decir, unas mil seiscientas, pertenecían a la vida personal o familiar. De esas mil seiscientas cartas personales o familiares, extrajimos la información contenida en setecientos ochenta y una misivas, y con ellas formamos un banco de datos, cuyos registros están integrados por datos concernientes a variados aspectos de la vida privada, las enfermedades y la fotografía. De las 781 cartas registradas en el banco de datos, 74 citan, o consignan, datos específicos sobre la fotografía y los fotógrafos.

La cronología general de los tres acervos epistolares mencionados comprende desde 1810 hasta 1910; sin embargo, en la lectura que hicimos —las cuatro mil cartas— nos restringimos solamente al periodo de 1830 a 1890. De esos setenta años, por selección voluntaria dedicamos más atención al intervalo que va de 1850 a 1880, debido a ello poseemos un graneado mucho mayor de citas en ese lapso. Esas tres décadas conforman la etapa amplia de la investigación; dentro está localizado el núcleo básico, que comprende desde 1860 hasta 1875.

Los tres acervos de correspondencia mencionados, según ya vimos, no están formados exclusivamente por cartas familiares o amistosas, un gran porcentaje de su contenido lo constituyen infinidad de papeles sobre la administración de los negocios, vida pública, finanzas, cobranzas, documentos por descontar, balances, estados de cuenta, informes de muchos tipos, facturas, recibos, listas de existencias, inventarios, cotizaciones, notas, entre otras. Por lo regular los documentos de este tipo no poseen información directa sobre la vida privada, se trata de correspondencia comercial seria y escueta.

## Cobertura de las fuentes epistolares empleadas

Las cartas de tipo personal o familiar que integran los tres fondos estudiados —Jesús Fernández, León Ortigosa y Valentín Rivero—, fueron escritas no sólo por la generación de los que dieron su nombre

al acervo respectivo, sino también por sus abuelos, padres, hijos, nietos, amigos y parientes políticos, de ahí el extenso lapso que cubren —de 1810 a 1910—, y de ahí también el enorme árbol social que forman. Todas las misivas fueron enviadas o recibidas en Monterrey y sus alrededores. Es conveniente presentar sucintamente a los dueños de los acervos mencionados, ya que de ellos, en parte, depende la riqueza y validez de la información encontrada. Conocerlos, así sea sólo en un breve perfil, ayudará para formarse una idea del horizonte del mundo al que su archivo epistolar hace referencia.

Lo primero que encontramos es que los dueños de las correspondencias resultan los convidados de piedra dentro del acervo que cada uno formó porque, como es lógico, ellos únicamente conservaron las cartas que recibían, las escritas de su puño fueron enviadas y se desconoce su paradero.<sup>47</sup> El origen familiar, el estrato económico, la formación cultural, la posición social y las relaciones de cada uno de los tres era diferente, por lo que los remitentes de sus cartas también lo fueron. A lo anterior hay que agregar el hecho de que uno de los dueños de las correspondencias era nativo de Nuevo León desde muchas generaciones atrás —Jesús Fernández—, otro era oriundo de México pero de padre español y madre mexicana —León Ortigosa—, mientras el tercero era un español emigrado —Valentín Rivero. Esta diversidad hace que sus familiares, sus allegados y amigos posean también marcada diferencia respecto a los otros, por lo que sus respectivas correspondencias contienen descripciones sobre el momento y sobre la vida diferentes en cada uno, desde lo muy nacional hasta lo muy europeo.

Las cartas conservadas por los tres van dibujando versiones personalizadas, pero de fina claridad, sobre la situación del noreste de México, la cotidianidad de la vida común, descripciones de la vida privada y algunos atisbos a la intimidad. Sobre la fotografía, que es el tema que nos incumbe, existen afirmaciones y juicios emitidos por mentalidades diferentes. Para dar una idea de la disimilitud social entre los tres horizontes de correspondencia señalados —Fernández, Ortigosa y Rivero—, daremos dos ejemplos hasta cierto punto arriesgados, pero ilustrativos: en las cartas se trasluce sin duda alguna que Jesús Fernández y su familia eran guadalupanos, mientras que en las de León Ortigosa y Valentín Rivero no expresan referencias a ese culto, y Guadalupe ni siquiera

<sup>47</sup> Los borradores de cartas, o los libros copiadores de cartas, sólo los hemos encontrado hasta después de 1890 y en referencia a otros protagonistas de fondos epistolares. Quizá en otras regiones, o aun en la nuestra, hayan aparecido antes, pero en los acervos de los tres que nosotros empleamos no están. Existía la técnica del copiado automático por medio de pasantes o papel sensible, porque aparecen ejemplos, pero siempre en relación a la correspondencia comercial, nunca en la personal.

aparece como nombre entre los familiares que les escriben. Otro ejemplo, por el mismo tenor, es que en las cartas de Fernández –nativo de Nuevo León de siempre– aparecen menciones a “50 pollos y un marrano para la tamalada” o “mándame chile color”, mientras que en las de Ortigosa –en varias formas prototipo del hispanomexicano– se hace referencia a “tu receta de peras en escabeche” o “les ofreces el vino de Burdeos”, y en Rivero –inmigrante español– es común: “un tonel de aceitunas” o “agua de Vichy”.



*Este retrato familiar es atribuido a Cayetano Yzquierdo, se le ha fechado como de 1872. Si en realidad le pertenece, Yzquierdo volvió a Monterrey luego de la última carta suya encontrada, datada en 1867. En todo caso, para 1872 ya no estaría en la ciudad como socio de Fabrenberg. La fotografía da la impresión de haber sido tomada fuera de un estudio, en un lugar cuya luminosidad no se dominaba. Fue colocado el consabido tapete para demarcar el espacio, y llama la atención el ritmo que producen los vestidos de lunares de las tres niñas, que seguramente no fue accidental.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. CA. 1872. ATRIBUIDA A CAYETANO YZQUIERDO.

Colección familia Puertas-Gómez Castillón

## II. La fotografía como documento

*Yo te juzgo francamente como estás en el retrato<sup>1</sup>*

EN LA COMUNICACIÓN fotográfica se dan las mismas tres instancias del acto de comunicar —emisor, mensaje y receptor—, su particularidad, en el caso de los retratos de vida privada o familiar sobre todo, estriba en que el emisor es la suma de dos voluntades: la del fotógrafo y la del sujeto retratado. En cierta forma, la relación es parecida a una carta escrita por mano ajena: el emisor confía en que la mano extraña reproduzca lo que quiere comunicar, pero es una mera confianza, porque tanto el escribano —como el fotógrafo en el caso de la fotografía—, pueden alterar, para bien o para mal, el mensaje que elaboran.

La cita colocada al principio de este capítulo, tomada de una carta escrita por Antonia Zumelzu veintiséis años después de inventada la fotografía, condensa, en parte, el quid de la fotografía cuando es utilizada como documento informativo: el contenido de la foto es el dominante y el determinante, a partir de él se obtienen conclusiones y opiniones, se hacen conjeturas y se establecen “realidades” pasando por alto el resto de contenidos que conlleva el mensaje.

Es un hecho que la principal cualidad de la imagen tecnológica, en el orden de la epistemología, es la imposición de un sentido,<sup>2</sup> lo cual en sí mismo no está mal, pero la incertidumbre surge cuando sabemos que esa imagen difícilmente aparece libre de manipulación. Puede argumentarse, para reducir este recelo, que si se extendiese la observación del evento fotográfico, se vería que la propia manipulación es histórica y, por lo tanto, interpretable, lo cual es absolutamente cierto, siempre y cuando sea percibida, y es ahí donde comienzan los problemas, porque son tantas las formas de

---

<sup>1</sup> Carta de Antonia Zumelzu a Caridad Valiente de Palomera, 5/4/1866. Correspondencia Ortigosa, Biblioteca Cervantina, Tecnológico de Monterrey.

<sup>2</sup> Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili. Barcelona. 2000, p. 120.

manipulación en fotografía, que casi puede decirse que nunca se está libre de ella.

Es probable que la imagen producida por medio de tecnología nunca se vea completamente libre de sospechas sobre su verosimilitud, pero un conocimiento más preciso sobre el propio documento, su materialidad, factura, fecha, organización de la toma, la toma misma, el tema, la solución y resolución de la imagen, su posicionamiento como parte de un círculo de comunicación, entre otros, será de positiva ayuda para dudar con base en instrumentos de razón apropiados, descartando desconfianzas y aprensiones no bien fundamentadas y, lo más importante, estableciendo una sabia vigilancia sobre la imposición de sentido que le es propia a la imagen fotográfica. El alto valor que tiene el ojo humano como captador de la realidad, es el mismo alto valor que solemos dar a una imagen tecnológica; lo que ve el ojo, o cree ver, es una verdad, en principio, aceptada por todos, pero esa imagen, tratándose de fotografía, puede haber sido manipulada —ya veremos como de hecho siempre lo es, con intención o sin ella, pero lo es.

La fotografía, considerada como documento de información, tiene diferentes abordajes. Cada instancia del proceso que incluye su elaboración y puesta en circulación es analizable, desde la sociedad que produce al operario y su intencionalidad, hasta la recepción de la imagen —no sólo por los directamente asociados a esa imagen, sino por sus posteriores receptores, entre ellos el investigador mismo. El proceso de comunicación fotográfica es largo y complejo, difícilmente abarcable a la hora de elaborar una investigación y redacción coherentes y legibles, de ahí que las parcialidades ensayísticas en este campo sean cotidianas. Comparada con un documento escrito, la polisemia de una fotografía es enormemente grande.

A la fotografía se la ha usado tradicionalmente como “ilustradora”, como acompañante de un discurso —no nada más histórico, de cualquier otra índole—, y apenas recientemente se comienza a observar la fotografía como un generador complementario de conocimiento. Quizás en un futuro, cuando los métodos de análisis de fotografías alcancen más finura, su lectura podrá ser considerada como fuente de conocimiento completamente confiable.

La fotografía, de constituir parte importante en los libros con textos “ilustrados”, se está convirtiendo en portadora de un mensaje por sí, lo que lleva a una historia “gráfica”, donde las imágenes, sólo las imágenes, son las que pretenden contar y argumentar, si acaso es eso posible, dada la permanente suspicacia que el medio despierta y que acabamos de mencionar.

Porque la imposición de un sentido —tanto más, cuanto menos identificado sea—, puede ser hecha, planeada, aun desde antes del “encuentro fortuito”, o de la colocación o la búsqueda de los objetos que finalmente crearán la imagen capturada.

A propósito de este problema, y a vía de ejemplo, es útil recordar el caso de los tasaday, la famosa y, ahora lo sabemos, inexistente tribu paleolítica filipina, cuya difusión prestigió al régimen dictatorial que la protegía.<sup>3</sup> La credibilidad sobre el hecho de su existencia, que en ese entonces dio la vuelta al mundo, estuvo basada en unas fotografías mañosamente connotadas. Este caso viene a corroborar que la manipulación en fotografía puede llegar a ser exquisita, pero también que las propias maniobras son interpretables.

Como documento, o fuente primaria de información, la fotografía implica dedicación por parte del investigador y una participación activa como observador. En el campo de la investigación existen diferencias entre leer documentos escritos y observar fotografías. Ambas acciones, leer y observar, aunque aplicadas a muestras distintas, procuran llevarnos a la comprensión del evento histórico; sin embargo, la multiplicidad de planos interpretativos de una fotografía demandan una especialidad y capacidad distintos a los empleados en la lectura de documentos escritos. Revisar los factores legibles de una fotografía es la pretensión de este capítulo.

Cabe aclarar que la fotografía, además de ser una ventana de la historia, en el sentido de que a través de lo que muestra o retrata se puede ver el transcurso del tiempo —o más bien, el tiempo detenido— y con ello presentar con cierta fidelidad lo que una vez fue, también puede ser ella misma, en el decurso de su ser, materia histórica. En este último caso, la vida y obra de los fotógrafos, la evolución de las cámaras, las técnicas físicas, químicas y mecánicas utilizadas en la sensibilización, revelado e impresión, la influencia de los estilos, las épocas, las situaciones,

<sup>3</sup> Durante las décadas setenta y ochenta del siglo XX, fue famoso el caso de la tribu paleolítica de los tasaday, que habitaba, según esto, en una profunda, selvática e inaccesible garganta del archipiélago filipino. Por el mundo entero corrieron fotografías —indudables, se decía—, de la humanidad en la Edad de Piedra, circunstancialmente conservada en ese nicho hasta la actualidad y, desde el momento de su descubrimiento, celosamente protegida de las miradas curiosas por el gobierno de Fernando Marcos. El mundo intelectual vivió un esplendoroso furor racional en torno a las posibilidades de investigación que el caso prometía. Pero el acceso era muy vigilado, cuidadoso y limitado. Tan pronto cayó la dictadura de Marcos, el cerco protector en torno a los tasaday se debilitó, entraron entonces investigadores que no habían anunciado su presencia y encontraron, no lejos de las famosas grutas, cuyas fotografías fueron una y otra vez mostradas al mundo como prueba fidedigna, a los paleolíticos tasaday viviendo en buenas casas, con ropas casuales, sombreros de palma y consumiendo bebidas refrescantes de fama mundial. Se demostró y comprobó entonces, por la propia testificación de los indígenas, que todo había sido una bien planeada “historia gráfica”, sumamente útil para el régimen en su momento, pero que nunca tuvo un ápice de verdad. ¿Será posible eliminar la manipulación de la fotografía? Creemos que no, lo que no impide trabajar con fotografías, pero conociendo el riesgo, midiéndolo. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Gustavo Gili. Barcelona. 2000, pp. 113-139.

las formas y las ideas, la política y la economía, todo ello sería revisado en función de conocer el acontecer o el paso del tiempo sobre la fotografía. Esta manera estaría muy ligada a la historia del arte, o a la historia de las mentalidades quizás.

Así, la fotografía puede ser estudiada: desde el contenido directo de la imagen, desde la materialidad que hace posible que se presente esa imagen, y desde el conjunto de fases que contiene el proceso de comunicación fotográfico. De hecho, si esta última aproximación es abordada con amplitud y profundidad, las otras dos quedan incluidas.

Para efectos de exposición presentamos primero un análisis de la fotografía desde su semántica y sintáctica, luego una retórica de la imagen fotográfica –argumentaciones sobre lo que es la fotografía– y después una pragmática del hecho fotográfico.

## Semántica y sintáctica de la fotografía

La fotografía es una señal y un indicio al mismo tiempo. Una señal es un hecho perceptible cuyo objetivo es servir de indicio, tal como un gesto, anotación o letrero. Si toda señal es un indicio, no todo indicio es una señal: el nubarrón es un indicio de lluvia, pero no es una señal porque en su origen está ausente una intención humana comunicativa. La fotografía es una señal porque en su base hay una intención de comunicar, y es un signo porque posee significado, ya que su destinatario siempre es un ser humano.

La fotografía, como signo que es, está formada por significante y significado; reconocemos una imagen fotográfica porque previamente tenemos el concepto o la idea del referente retratado, cuando no es así, podríamos reconocer que es fotografía por su materialidad, por el soporte con que se presenta, pero no por su contenido de imagen. La imagen fotográfica, entonces, es una huella luminosa, un 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.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona. 1986, p. 55.



*Como cualquier otra ciudad respetable, Monterrey tuvo cronistas gráficos intencionales. Las fotos aquí mostradas no son de ocasión o tomadas por accidente, fueron hechas con la voluntad de crear "vistas", es decir, son fotos de paisaje urbano con un incipiente sentido de difusión turística, además de hacer sentir que el lugar donde se vivía contaba con los mismos servicios que las grandes y famosas urbes, y no por lo retratado, sino por los retratos mismos. Estas vistas servían para presumir, para enseñar y, como acto reflejo, colaboraban a dar al habitante urbano seguridad e identidad de ciudadano.*

VARIOS TAMAÑOS. S/F REPRODUCCIÓN DE DESIDERIO LAGRANGE, LA FOTO DE LA CATEDRAL TIENE FIRMA DE RENDÓN. TOMADAS DE LA SECCIÓN MONTERREY ANTIGUO, DEL ÁLBUM DE LA REYNERA.

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

En su calidad de signo la fotografía relaciona un concepto con una imagen visual, y puede representar al referente; como el síntoma es un signo de la enfermedad, así la fotografía es un signo de que algo que estuvo allí, en un tiempo y un espacio determinados, fue capturado en imagen. Por ser un signo la fotografía entra dentro de una tríada de funcionamiento de la significación, por lo que puede ser —y de hecho es— icono, símbolo e índice. Esta tríada facilita el análisis y la comprensión de la estructura semiótica significación/comunicación.

La fotografía es un icono por su relación de similitud con el objeto al que representa. Un

ejemplo claro es el retrato de una persona, que llega a representar a la persona misma —debido a esta cualidad las fotografías de persona, si cubren determinados requisitos, son señaléticas, como las de la cartilla de identificación o de la licencia de manejar. El icono pone en juego, como signo mental que es, la semejanza y la similitud con su referente.<sup>5</sup>

El vínculo causal que la fotografía tiene con su referente —sin objeto retratado no hay retrato— le da el rango de índice, o índex. La relación con el objeto retratado es directa y real, nunca puede ser falseada porque entonces ya no sería fotografía. Son los rayos de luz reflejados por un objeto los que hacen reaccionar la emulsión de plata suspendida en una película, oscureciendo algunos de sus cristales y dejando intactos otros. Es esta reacción, y la manera de fijarla sobre un soporte, a lo que llamamos fotografía; el objeto es entonces una *conditio sine qua non*, y la reacción sólo se da si existe el objeto, aun cuando el objeto fuera la pura luz. En fotografía, el acto mismo de hacer reaccionar una sustancia por medio de la luz no puede ser escamoteado, antes y después de él puede haber toda la manipulación que se desee, pero en ese momento no puede haberla porque, si la hay, el objeto resultante será otra cosa, pero no fotografía.

Un índex remite a objetos concretos de los que depende su existencia, y no del interpretante, puesto que un índex deja de serlo si se suprime su objeto, pero no si se suprime su interpretante. La fotografía como índex, en su relación con el referente es como el humo —indicio de fuego—, la sombra —indicio de una presencia—, la cicatriz —marca de una herida—, la ruina —vestigio de lo que estuvo allí—, el síntoma —reflejo de una enfermedad—, etcétera.<sup>6</sup>

Pero porque el círculo de la comunicación hace necesario al receptor, quien sólo puede reconocer la fotografía si está dentro de las imágenes que su cultura maneja, es decir, dentro de las convenciones de comunicación de su cultura, la fotografía es también un símbolo, y funciona como tal. Un símbolo es un signo que remite a un objeto, al que denota en virtud de una ley convencional o de una asociación de ideas generales que determinan su interpretación. El símbolo pone en juego la asociación por convención, la regla arbitraria, el contrato de ideas.<sup>7</sup> Una fotografía siempre conlleva un símbolo. Aunque ni siquiera se trate de interpretar simples forma-

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 58 y 59.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 59.

tos culturales a través de una foto, existe ya una convención en el hecho de poder reconocer a una persona u objeto en una imagen reproducida en la superficie de un cartón de tres por dos centímetros, sin colores, sin volumetría, empequeñecida, sin olores ni sonidos. Para llegar a reconocer el objeto o sujeto retratados es necesaria la existencia de convenciones enseñadas por la sociedad.

Hay una sintáctica de la fotografía, que sirve para poder analizar las relaciones de los signos y de los niveles de la triada de funcionamiento, recién explicados. Y, a su vez, existe también una semántica de la fotografía, para poder analizar la relación de los signos con lo designado por ellos mismos, con su referente.<sup>8</sup>

En fotografía el referente puede ser: el contexto al que se refiere la comunicación; el objeto real o manifestación del mundo observable reproducido; lo dado por el signo fotográfico; lo que este signo designa; la realidad del mundo a la que el mensaje remite.<sup>9</sup> El referente es cada objeto o evento mediado por un proceso de conocimiento, por la conceptualización o asignación de sentido, ya que la humanidad solamente se relaciona con las cosas a través de las ideas que se formula de ellas.

La fotografía, como signo, comunica ideas por medio de mensajes basados en representaciones. Trasuntando las funciones del signo lingüístico con el signo fotográfico, este último implica también un objeto, una cosa de la que trata, o referente, signos —y por lo tanto un código—, un medio de transmisión y, evidentemente, un expedidor —el fotógrafo, que es el sujeto de la enunciación— y un destinatario. De esta forma, las partes del proceso de comuni-



*Fotos parecidas a ésta son las que propiciaron comentarios como: “yo deseo en el alma tener el retrato de dicha señora”.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1870. ANÓNIMO.  
Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

<sup>8</sup> Helena Beristain. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México. 1992, p. 459.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 416.

cación fotográfico son: referente, signos, código, medio, expedidor y destinatario.<sup>10</sup> Los tipos de funciones comunicativas de la fotografía son: referencial, emotiva, connotativa o conminativa, estética y metarreferencial.

La función referencial es el cimiento de toda la comunicación fotográfica. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia —el referente. Su asunto es buscar que el mensaje sea verdadero, objetivo, observable y verificable, y evitar toda confusión entre el signo y la cosa, entre el mensaje y la realidad codificada. La función emotiva, por su parte, define las relaciones entre el mensaje y el emisor, entre la fotografía acabada y el fotógrafo que la tomó, quien, en su comunicación, puede manifestar su actitud respecto al referente: bueno, malo, bello, feo, deseable, detestable.

Las funciones referenciales y emotivas son las bases, a un mismo tiempo complementarias y concurrentes, de la comunicación. De la misma manera en que ambas son la “doble función del lenguaje”, una cognoscitiva y objetiva, y la otra afectiva y subjetiva, así también lo es en fotografía. Suponen tipos de codificación muy distintos, que puedan distinguir entre objetivo y subjetivo, entre cognoscitivo y afectivo. Un código positivo trata de eliminar las variantes y las connotaciones, un código estético las actualiza.

La función connotativa, o conminativa, define las relaciones entre el mensaje fotográfico y el receptor, puesto que toda comunicación trata de obtener una reacción de este último. La fotografía puede dirigirse a la inteligencia o a la afectividad del receptor, es decir, puede establecer distinción entre cognoscitivo y afectivo. Del primero provienen los códigos de señalización y los programas operativos, del segundo los códigos sociales y estéticos.

La función estética sólo se presenta cuando la fotografía es considerada arte, consiste en la relación del mensaje consigo mismo: el referente es el mensaje, que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto. En esta función los referentes son portadores de su propia significación y utilizan una semiología particular, como la estilización, la hipóstasis del significante, la simbolización, entre otras.

La función metarreferencial en una fotografía tiene por objeto definir el sentido de los signos

<sup>10</sup> Pierre Guiraud, *La Semiología*. Siglo XXI. México. 1996, p. 11. Las siguientes referencias a las funciones también han sido tomadas de esta obra, ver pp. 12-40.

que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor. Son como los entrecomillados, las aclaraciones, o las remisiones a fuentes extra. Un retrato puede ser objeto de diversas interpretaciones según el estilo sea romántico, realista, surrealista, cubista; también existirán diversas interpretaciones, según sea el tamaño de la propia foto, el colorido o duotono elegido, el enmarcado que se utilice o el vehículo que la muestre, etcétera.

En el proceso de comunicación fotográfica estas funciones no son excluyentes, debido a ello su lectura resulta compleja. Se consigue cierta facilidad al incluir en el análisis de las funciones la denotación y la connotación. La denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto tal, mientras que la connotación expresa valores subjetivos atribuidos al signo debido a su función. Denotación y connotación constituyen dos modos fundamentales de la significación fotográfica y, aunque se combinen en la mayoría de los mensajes, podemos distinguir según sean con dominante denotativa o connotativa.

## Retórica de la imagen fotográfica

### *Especificaciones de la fotografía*

La fotografía reproduce mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente; lo plasmado en ella ha tenido lugar una sola vez, de ahí que la foto no pueda distinguirse de su referente, lo lleva consigo, ambos presentan la misma inmovilidad. La fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares a los que no podemos separar sin destruirlos;<sup>11</sup> el cristal y el paisaje reflejado, la foto y su imagen.

El referente fotográfico no es discrecionalmente real, como en el caso de otras imágenes, o de algunos signos, no, el referente en fotografía es “necesariamente” real, ha sido colocado físicamente frente al objetivo, sin él no hay fotografía. En este referente existe ya lo fundamental de la foto: la realidad y el pasado. Lo capturado en una foto es como una emanación del referente; de un cuerpo real que se encontraba allí han salido unas emanaciones que, capturadas en una

<sup>11</sup> Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Paidós. Barcelona. 1989, p. 33.



*Los tamaños Victoria y Cabinet eran más generosos que el Carte de visite, pequeño e íntimo. El contenido de la fotografía fue quizás el que marcó el cambio en la elección del tamaño de la presentación: se trata de una toma al exterior y de un paisaje con punto focal lejano, así que cierta magnitud sería agradecida. Los usos fotográficos —retrato, noticia, signalético de objetos y personas, reporte de situación, etcétera— fueron paulatinamente apareciendo y asimismo eran imitados. Resulta interesante hacer notar que, en medio de un glosario de nombres en francés estos tamaños se bayan bautizado en inglés.*

VICTORIA. COLODIÓN. 1872. ANÓNIMO. TOMADA DEL ÁLBUM DE LA REYNERA

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

impresión, van a actuar sobre el receptor, no importa el tiempo que tarde en llegar el mensaje.<sup>12</sup> Por eso, la ontología de la fotografía radica en el “allí”. No está en el resultado, sino en la génesis que lo produjo. No está en el efecto mimético, sino en la relación de contigüidad instantánea, dada en tiempo pasado, entre la imagen y su referente. El concepto de “huella” está implícito. Antes de ser un icono —asociación por semejanza— la foto es un índice —asociación por contigüidad. La presencia de lo real que caracteriza a la foto le viene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>13</sup> Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Editorial Paidós. Barcelona. 1986, p. 31.

*Particularidades de la imagen fotográfica*

Cuando se observa una foto, se ve la imagen que contiene pero no la propia foto. Se necesita un ojo entrenado para percibir la foto misma. Todos olvidamos que lo primero que consigna una foto es al propio fotógrafo, y el modo en que ejerció su oficio. Aunque no se conozca el nombre ni su biografía, hubo un ojo que tomó esa foto, ese ojo, perteneciente a una sociedad, es el emisor del mensaje, su presencia está ahí. Una fotografía puede ser objeto de tres prácticas: hacer, experimentar y mirar. Barthes las bautizó como *operator*, *spectrum* y *spectator*, y ahora forman parte ya del lenguaje especializado de la fotografía.<sup>14</sup> El *operator* es el fotógrafo, el emisor del mensaje; *spectrum* es lo fotografiado; *spectator* es el receptor.

Técnicamente, la fotografía existe en el cruce de dos fenómenos naturales distintos por completo: uno es de orden físico, la formación de una imagen a través de un dispositivo óptico –lente, cámara oscura–, el otro es de orden químico –la acción de la luz sobre ciertas sustancias. La fotografía del *operator* va ligada a la visión recortada de la cámara oscura; la fotografía del *spectator* le viene de la impresión química del objeto, del que recibe, con efecto retardado, los rayos.

La característica del *operator* consiste en sorprender algo o a alguien y capturarlo en la foto –algunos piensan que tal acto es perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. Lo que busca el *operator* es impresionar al receptor, causarle una sorpresa, si lo consigue alcanza el éxito. Las sorpresas que interesan al *operator* pueden ser de algún tipo de entre los siguientes: a) Lo raro –“por diez años estuvo buscando y retratando los tipos indígenas sobrevivientes”–, b) El instante congelado –“Maximiliano jugando con su caballo, Chapultepec atrás”–, c) La osadía –“la foto fue tomada desde la primer trinchera”–, d) Las finuras de la técnica –descuadre, desenfoque, oscurecimiento, enmarcado, sobreimpresión, mezcla de perspectivas–, e) El descubrimiento o hallazgo de una imagen insólita –un afamado político haciendo lo que se considera una señal indecorosa.<sup>15</sup> Estas distintas formas de sorpresas casi nunca son puras, suelen presentarse unidas algunas de ellas o todas juntas incluso.

Para estudiar la fotografía hay que tomar en cuenta dos horizontes: el material, que informa a través de la física, química, óptica y sustancia del soporte, y el cultural, que depende de la estética,

<sup>14</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 38.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 73.



*Con la aparición de la fotografía, los retratos, antes privilegio de unos cuantos, se volvieron no sólo accesibles, sino fieles, incluidos los más pequeños. La técnica fotográfica, con procedimientos regulares y precisos —cualidades también del proceso industrial—, fue accesible hasta en los más apartados lugares, cosa que nunca sucedió con el talento del dibujante retratista.*

AMBRÓTIPO. 1855. ANÓNIMO.

Colección Israel Cavazos Garza

de la historia, de la sociología. La fotografía no sólo rememora el pasado; su efecto no es la restitución de lo abolido —por el tiempo, por la distancia—, sino el testimonio de que, lo que veo, ha sido. Por eso la fecha forma parte de la foto, no tanto porque denota un estilo o remite a ciertas características de la evolución técnica, que también, sino porque hace pensar y obliga a sopesar la vida, la muerte, el paso de las generaciones. Aunque, bien meditado, la fotografía no expresa forzosamente “lo que ya no es”, sino tan sólo “lo que ha sido”. Esto resulta importante para poder deslindar la vía nostálgica del recuerdo, del camino de la certidumbre al ratificar lo que ella misma representa.

No hay escrito que pueda proporcionar un sentido de certeza tan preciso como el de la fotografía. El lenguaje es ficción por naturaleza, para eliminarle esa característica se necesita un rígido aparato de medidas, la lógica y el juramento entre ellas. En cambio, la fotografía nada inventa, sólo autentifica. Los artificios que permite no son probatorios, sino trucajes. La fotografía es laboriosa sólo cuando engaña.<sup>16</sup> La foto puede mentir sobre el sentido de la cosa, puede ser tendenciosa, pero jamás podrá mentir sobre su existencia de ser el resultado de un objeto cuyos reflejos impresionaron una placa sensible.

¿Cuál es el contenido de una fotografía?, ¿qué es lo que transmite? Por definición la escena en sí misma, lo real, literalmente hablando. En la imagen se opera una reducción —de proporción, perspectiva y color— pero no una transformación. Se dice que la imagen fotográfica es el *analogon* perfecto de la realidad. Esta perfección analógica la define: la imagen fotográfica “es un mensaje

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 147-151.

sin código”,<sup>17</sup> un mensaje continuo. Sin embargo, la paradoja fotográfica reside en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo) y otro con código (el “arte”, el tratamiento de la imagen fotográfica). La singularidad no estriba en la convivencia de un mensaje denotado y uno connotado, sino en que el mensaje connotado se desarrolla a partir de uno sin código.

En la medida en que una foto es un *analogon* mecánico de la realidad, el mensaje denotado la colma. Aunque bien pudiera pensarse que el suyo es un mensaje totalmente denotado, no es así; la connotación es siempre posible en fotografía porque de hecho es una imagen “compuesta”, trabajada con normas técnicas e ideológicas. Por su parte, los receptores a los que se dirige ese *analogon*, conllevan una reserva de información de signos que les hace posible leer una connotación particular. Puede prepararse una determinada connotación, imponerse un sentido a la imagen —ya señalamos la manipulación al inicio de este capítulo—, que se elabora en alguno de los diferentes procesos de la producción fotográfica, desde la elección de la toma, hasta la técnica empleada, el encuadre, la colocación final. Empero, los procedimientos de connotación más recurrentes en fotografía son seis, divididos en dos partes: trucaje, pose de personaje y colocación de objetos, que sí modifican la imagen; y fotogenia, esteticismo y sintaxis, que se relacionan con composición y presentación.<sup>18</sup>



*Un retrato comunicaba diferentes sentimientos aun con características tan sutiles como el tipo de técnica que se usaba para recortar la imagen dentro del espacio fotográfico. Compárese el retrato de arriba con el que aparece en la página 57, en ambos se recortó el negativo, pero hacerlo en un óvalo identificable, o en un óvalo esfumado, hace diferencia. El fotógrafo sabía eso, y lo ofrecía y vendía.*

TARJETA DE VISITA. CA. 1867. ANÓNIMO.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

<sup>17</sup> Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1995, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 16.

Adiós, adiós, la suerte lo ha querido.  
Si se borra mi nombre de su mente  
sepultará también en el olvido  
la pobre imagen de su amigo ausente.  
Regalo a mi querido amigo el  
Sr. D. Francisco Treviño Garza.  
San Pedro. 6-12-82.  
Urbano L. González. Edad 19.

*Cuarteta y dedicatoria escrita en el anverso del retrato de arriba. Tenemos la impresión de que la foto es un montaje: sólo la cabeza pertenecía a Urbano, fue agregada a una fotografía previa con el hombrecito, el caballo, el ciclorama y el suelo.*

TARJETA DE VISITA ALBÚMINA C4. 1860 ANÓNIMO.  
Colección Ricardo Elizondo Elizondo



(Adiós Adios) la suerte lo ha querido  
Si se borra mi nombre de su mente  
Sepultará también en el olvido  
La pobre imagen de su amigo ausente.  
Regalo a mi querido amigo el  
Sr. D. Francisco Treviño Garza  
San Pedro 6-12-82 Urbano L. González  
Edad 19. 3.

El trucaje interviene, sin previo aviso, dentro del plano mismo de la denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía para hacer pasar como mensaje denotado, un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza. No existe otro proceso que permita a la connotación enmascararse con más perfección tras la objetividad de la denotación —un cura saliendo de un hotel de mala reputación puede ser un trucaje, pero, ¿cómo probarlo?<sup>19</sup> La pose tiene que ver con la forma y entorno en que el individuo, o el objeto, es capturado por la foto —no es lo mismo un cuchillo sangrante sobre un mármol de carnicería que sobre una cama revuelta—, esta forma que adopta el personaje u objeto, va a determinar el mensaje que recibe el receptor, de ahí que la pose sea connotativa. En cuanto a la colocación de objetos dentro de la fotografía, hay que reconocerles una particular importancia porque el sentido connotado surge de los objetos fotografiados, ya sea porque el fotógrafo tuvo ocasión de disponerlos de modo artificial ante el objetivo, o ya porque haya elegido la foto de uno u otro objeto. El interés reside en que los objetos son inductores habituales de asociaciones de ideas, *i.e.*, biblioteca

= intelectual; o ellos mismos son auténticos símbolos, *i.e.*, un pequeño cuadrado con la foto de la familia aparece discreta, pero evidente, en el retrato semioficial del presidente de la república. Los



*La fotografía favorecía, por su propio proceso, un acercamiento físico entre fotógrafo y sujeto retratado que, en el caso del “sexo de las gracias”, podía causar perturbaciones indeseadas, incomodidad, incluso algún enredo, por eso se extremaban precauciones. Un anuncio en la prensa local señalaba: “...el sexo de las gracias, [...] y las señoras [...] que quisieran honrarlo en sus trabajos encontrarán el mayor esmero y complacencia en el servicio y en el lleno de sus deseos, y al mismo tiempo serán recibidas con la delicadeza y maneras caballerosas que lo distingue y tiene acreditado. Santiago M. Kokernof”.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1880. NICOLÁS M. RENDÓN.  
Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.



*La técnica fotográfica aplicada al retrato, además de su accesibilidad y fidelidad, podía agregar algunos elementos o artificios que propiciaban la fantasía; por ejemplo un rostro entre nubes, o una adusta y bella presencia desde la nada dorada, tal como el retrato impreso sobre vidrio de la dama de arriba.*

AMBROTIPO. 1855. ANÓNIMO.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

objetos son excelentes elementos de significación, estables, además puede dárseles una sintaxis connotativa con facilidad: la ventana, el pozo de la mina, la árida montaña, el florero polvoriento, la carta = aislamiento, lugar desértico y lejano, aventura, riesgo, carencias, abandono afectivo...

En los otros tres procedimientos –fotogenia, esteticismo y sintaxis–, la connotación, o imposición de sentido, se consigue después de tomada la foto. En la fotogenia se “trata” la imagen dándole más iluminación a ciertas áreas del negativo, o sobreimpresionando, o reproduciendo la imagen con determinado grano o textura, etcétera. En el esteticismo se busca dar a la fotografía calidad pictórica, haciendo empastes de colores, filtros, color en transparencias, aplicando veladuras, matizando áreas. En la sintaxis la fotografía se coloca en determinada posición para que envíe determinado mensaje, ya sea una sola fotografía, o varias en

una secuencia, de manera que su lectura se vea impuesta por un sentido previamente calculado.

Todos estos procedimientos: trucaje, pose, colocación de objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis, se usan indistintamente unos sobre otros, ninguno es excluyente, sino al contrario, se pueden sumar para obtener el resultado connotado que se desee. Es importante apuntar que estos procedimientos para inducir determinada connotación, no sólo son usados en sentido negativo, a veces se utilizan simplemente para destacar determinadas cualidades, o hacer más atractiva una relación o discurso, como es el caso de las revistas de animales, turísticas, de la naturaleza o sociales –nada menos espontáneo que la espontánea foto de una mujer descansando en su mansión junto al mar..

Otro procedimiento para imponer un sentido a la fotografía, que le es absolutamente ajeno pero, casi siempre, muy poderoso, es el texto. Siempre se puede añadir texto a una fotografía

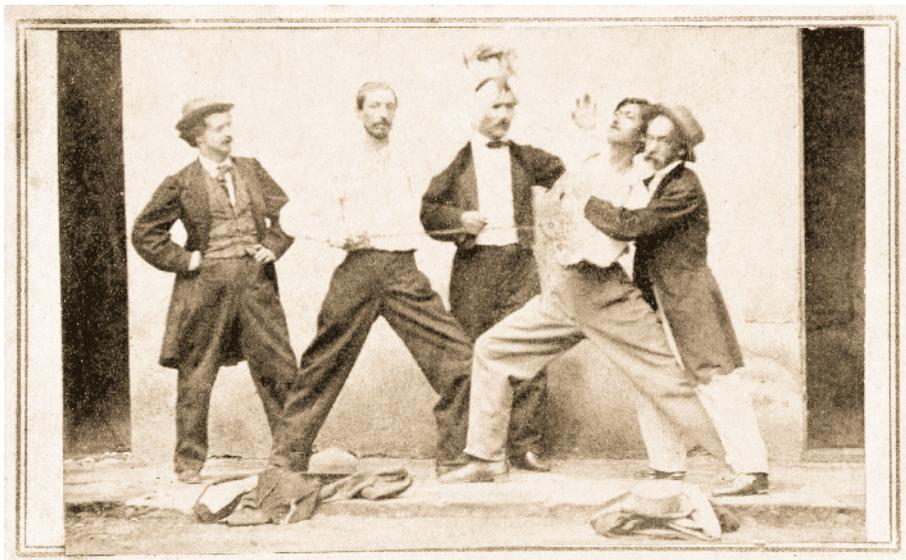


*Un par de fotografías retocadas, embellecidas.*

JOSÉ ANTONIO RECIO Y NATALIA FLORES RAMOS. G4. 1870, PRICILIANO GARCÍA.  
Colección Ángel Solís Rosas

y, si se sabe hacer, se consigue la connotación deseada. Hay que tomar en cuenta que: a) el texto es un agregado parásito, colocado para comentar la imagen, para “soplar” uno o varios significados primeros, segundos o terceros; entonces la imagen ya no “ilustra la palabra”, sino al revés, el texto le agrega peso, una cultura, una moral o la imaginación a la fotografía; b) entre más cercano a la foto, físicamente, se coloque el texto, más connotativo resulta, es decir, más participa de la denotación real propia de la fotografía, al extremo de que el autor del texto se vuelve invisible, como si la foto fuera la que hablara; sin embargo, su límite de colocación o acercamiento sigue estando fuera de la foto, porque nada más torpemente falso que las burbujas de texto sobrepuestas en el interior de una fotografía, un texto así deja de ser denotativo o connotativo y se convierte en broma; c) la palabra nunca puede duplicar la imagen, lo más cercana que puede estar es mediante la metáfora y, aún así, la distancia entre la imagen y su descripción es grande.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 21-23.



*La fotografía es un documento histórico no sólo por lo que intenta mostrar, sino por todo lo que ella es. En esta fotografía, tomada al exterior, la posición de los cuerpos y la composición en general indican que se ha montado una escena cuyo mensaje bien podría ser la interpretación de un paso célebre en alguna comedia famosa, o la representación de un duelo acaecido por entonces —aunque también un pleito callejero, porque extrañan las ropas dejadas así, sin cuidado, sobre el suelo. Pero independientemente a la anécdota, informan la vestimenta, la ausencia de barbas, la pared del fondo elegida por blanca e, incluso, que los retratados estaban poco enterados de las reglas de la esgrima o del duelo honorable, porque el que clava la espada utiliza la mano prohibida para detener un ataque —pero, si se trataba de un pleito callejero, quebrantar esas normas sería lo representado.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1870. ANÓNIMO.  
Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

En casi todos los casos, el texto de una fotografía amplifica un conjunto de connotaciones ya existentes o en potencia. Eso no obsta para que el texto pueda inventar un significado enteramente nuevo que, en cierta forma, se proyecta de manera retroactiva sobre la imagen hasta el punto, ya lo señalamos, de parecer denotado por ella, *e.g.*, en una “revista del corazón”, aparece una foto, con acercamiento, de un afamado matrimonio retratado cuando llevaba cierta prisa, el pie reza: La tragedia los agobia: recién se acaban de enterar del accidente mortal de su hijo..., y eso parece: la mirada de ambos, la prisa por llegar a un lugar, un tenue rictus en la boca lo confirman, pero... no es cierto, en realidad la foto publicada era de archivo, la habían tomado seis meses antes.

Los códigos para manipular la connotación de las fotografías que acabamos de señalar, no son naturales, sino culturales, los signos utilizados para connotar —gestos, actitudes, agregados de imagen, expresiones, colores— son efectos dotados de sentido por determinada sociedad. La actividad connotativa para las fotografías es una actividad a escala de la sociedad, digamos institucional. Los signos necesarios para la connotación de una foto destinada al pueblo tibetano son diferentes a los que precisa el danés, de la misma manera que las manipulaciones de connotación para un chino pueden pasar totalmente desapercibidas para mí. Sin embargo, las técnicas que permiten esas connotaciones son las mismas, *e.g.*, con trucaje podemos conseguir que sobre una mesa rodeada de personas, entre otras vituallas aparezca discretamente un pan de muerto; para un lector mexicano medianamente hábil, el fechado de la foto necesariamente tendría que incluir el día de difuntos, no así para un japonés ni para un alemán, quienes verían en el pan, sólo un pan. En este caso, el código elegido para connotar el mensaje fotográfico va dirigido a mexicanos. (La lectura connotada pudiera llegar a ser aún más precisa: la reunión retratada nunca sería una recepción fúnebre, porque ese pan no se usa para eso, se trataría de una reunión por otro motivo, celebrada en los días próximos al día de difuntos. Pero eso sólo un mexicano lo sabría.)

Debido a su código de connotación, la lectura de una foto es de carácter histórico, depende del saber del lector, igual que una lengua, que sólo es legible para quien aprende sus signos. Para hallar el código de connotación de una fotografía hay que aislar, inventariar y estructurar los elementos que contiene, todas sus partes, no sólo sobre la superficie fotográfica, sino también su materialidad, presentación y sintaxis. No existe la insignificancia en fotografía, no hay partes neutras, lo que existe es deficiencia en el proceso de lectura connotativa.



*Los zapatos de esta niña en traje de primera comunión, no pueden sino causar bilaridad. La única explicación posible no es tanto la pobreza, que pudiera ser; sino la ignorancia del medio fotográfico, por un lado, y el descuido del fotógrafo por otro. Lo verdadero, sin embargo, no es la imagen que esperaríamos ver de una niña en primera comunión –alba de los zapatos a la cabeza–, sino lo que ahora tenemos frente a los ojos; los zapatos son una realidad que posó frente a la cámara. Los habitantes del noreste imitaban las formas que llegaban, pero algunas no las acababan de entender completamente. En este caso, el descuido o falta de celo del fotógrafo ofrece material de investigación revelador.*

CABINET. ALBÚMINA. CA. 1890. DESIDERIO LAGRANGE.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

Por su parte, la lectura de la fotografía también ofrece particularidades. ¿Por dónde se comienza a leer una foto?, ¿en qué orden?, ¿existe algún itinerario?, ¿afecta el itinerario de lectura a la percepción? La fotografía se verbaliza en el mismo instante en que se percibe. Si aparece acompañada de un texto como pie, los receptores contemporáneos, herederos de más de un siglo de entrenamiento al respecto, antes de verbalizar la imagen consultan el texto. Pero si la fotografía aparece sola, de inmediato la mente busca la manera de identificar la imagen. Como ya lo señalamos, esta lectura, y su consecuente bautizo verbal, se ve influida por la presentación física de la fotografía y por la captación del código de connotación utilizado —enmarcada, y entonces influye también el marco; portátil, colgada de una pared, o en un álbum, y entonces la secuencia de colocación la influye, si es a colores o en blanco y negro, la forma, el estado de conservación, etcétera. Desde esta perspectiva, la fotografía no conocería estado denotado alguno, porque siempre es posible encontrar un mensaje connotado; sin embargo, existe una clase de fotografías para las cuales la connotación es prácticamente nula y, si se da, es mínima: las fotos traumáticas. Lo que aparece en una foto traumática es algo sobre lo que usualmente no hay comentarios, la transmisión del dolor o patetismo es tan directa que el sentimiento recibido no se verbaliza. Se piensa que hasta puede formularse una ley: cuánto mas trauma conlleva una foto menos connotación le resulta —en el portón de salida de un campo de confinación, una anciana, con la mirada esperanzada, muestra la foto de un joven a la hilera de espectros que van saliendo.

Existe una lectura perceptiva, que es la que acabamos de explicar, y lecturas cognoscitiva e ideológica. En la lectura cognoscitiva la apreciación del contenido de la fotografía está asociada a la amplitud de cultura que se posea; el saber del receptor es fundamental. En la lectura ideológica existe una introducción de valores o de razones, asociados también a cierto conocimiento; *e.g.*, un encuentro entre personajes —el Papa y Fidel Castro—, pero igual los interiores de casas comunes —el fogón de una vivienda campesina puede servir lo mismo para propiciar un mensaje de belleza nacionalista o una denuncia social.

Para aclarar el sentido de una fotografía, como lo hemos entrevisto, necesitamos tomar en cuenta los tres mensajes de una foto: el texto explicativo, el mensaje icónico codificado y el mensaje icónico no codificado, pero además hay que mezclarlos con los sentidos denotativo y connotativo. Una lectura literal se corresponde con una imagen denotada, son iguales; una lectura simbólica es igual a una imagen connotada. Un mensaje literal, o denotado, se da cuando la

relación entre significado y significante no es de transformación sino de registro, mientras que en un mensaje simbólico o connotado se explican las intenciones del fotógrafo —y de la sociedad a la que pertenece— sobre la imagen.<sup>21</sup>

Nunca se encuentra una imagen en estado puro, porque al encontrarla le damos un nombre de inmediato, así sea llamándola “ingenua”, “traumática”, “impresionante”, “hermosa”, el caso es que automáticamente adquiere un mensaje simbólico, que es connotado. Aunque se trate de fotos imposibles de identificar con un referente, aun así el lenguaje bautizaría la imagen como “nebulosas”, “el caos original”, “resplandores y reflejos”, “líneas y manchas”, “grumos y brillos”, “textil de sombras y luces”, etcétera. La letra pertenece al primer grado de lo inteligible, por debajo de este grado el lector sólo percibe líneas, formas y colores, que son hasta cierto punto comunicables.<sup>22</sup>

Toda imagen es polisémica, el lenguaje tiene como fin anclar a determinados significantes la cadena flotante de significados. El texto, o pie de fotografía, ancla o fija los símbolos, los posibles sentidos de lo representado. Pero el anclaje de una foto, que casi siempre se hace por medio del lenguaje, también puede lograrse en el nivel icónico y en el simbólico. En cierta forma el anclaje de una foto es un control, incluso puede ser considerado como un valor represor.

### *Posiciones históricas entre la fotografía y su referente*

A partir de que la fotografía se popularizó en el mundo, comenzaron las discusiones sobre cuál era la relación de la imagen que portaba con el sujeto real que la había producido, su referente. En el transcurso de esta historia de discusiones, se han adoptado tres posiciones: a) la fotografía como espejo de lo real, b) la fotografía como transformación de lo real, y c) la fotografía como huella de un real.

La primera posición fue la de considerar la fotografía como espejo de la realidad, se le atribuyó esta característica por la semejanza de la imagen conseguida con el referente real que la producía. La foto se percibe como un análogo objetivo de lo real, es mimética, de ahí que a esta primera posición también se le conozca como “discurso de la mimesis”. La fotografía, se decía, es una imi-

<sup>21</sup> Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, op cit.*, p. 40.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 38.

tación, la más perfecta, de la realidad. Al nacer la fotografía se estaban conjugando el positivismo y el naturalismo, y lo que se vio en ella fue un mensajero, estableciéndose que la fotografía era un instrumento o una memoria documental de la realidad, oponiéndola a la imagen de arte, que era pura creación imaginaria.<sup>23</sup>



*Esta fotografía de un grupo de amigos, tomada en 1890, en primera instancia no contiene más información que la inherente a los retratados, pero no es así, porque nos enteramos que fue hecha en el interior de un estudio fotográfico —lo indican el paisajístico telón del fondo [una veta más de información aún inexplorada], la consabida alfombra para demarcar espacio y el acomodo de los participantes—. Por no existir todavía las cámaras para aficionados, de manejo fácil, las personas que por entonces querían un retrato debían contar con el técnico especializado. Si el fotógrafo se negaba a trasladar su equipo al domicilio, había que acudir al estudio, aún tratándose de grupos no familiares, y asumir las formas de un ritual —cita a hora fija, determinada vestimenta, disposición interior, etcétera. La difusión de la fotografía como un bobbie accesible volvería raro, hasta bizarro, que en el siglo XX se retrataran dentro de un estudio escenas como la presentada arriba; el mismo grupo tendría su retrato, pero en una casa o jardín, ya que la fotografía, luego de un paréntesis de rigidez domiciliaria entre 1870 y 1900, con la evolución de la técnica se tornó móvil de nuevo, esta vez para siempre.*

IMPERIAL. ALBÚMINA. 1890. YNDALECIO GARZA.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

<sup>23</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 20 y 21.



*La fotografía llegó y prosperó en el noreste de México en una época, 1842-1870, llena de conflictos bélicos regionales, nacionales e internacionales, de ahí que existan numerosos retratos de militares, cuyos rostros y miradas han de haber sido el centro de plegarias en muchas familias.*

TARJETA DE VISITA ALBÚMINA. 1872. ANÓNIMO.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

La segunda posición adoptada fue la de considerar la fotografía como impresión, un efecto solamente. La foto no es, se decía, un espejo neutro, sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real.<sup>24</sup> Darse cuenta de que la fotografía es una transformación de lo real, es participar del discurso del código y la deconstrucción del símbolo. Se afirma entonces que la foto es eminentemente codificada, desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético. La foto es diferente a su referente porque no sólo da de más —encuadre, sentido, iluminación, etcétera—, sino por dar también de menos, ya que el objeto real es infinitamente más rico que su fotografía. Una foto ofrece al mundo una imagen determinada, a su vez, por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; luego reduce la tridimensionalidad a una imagen bidimensional, junto con algunas de las variaciones cromáticas, por último la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual, con exclusión de toda otra sensación ol-

fativa, táctil o auditiva.<sup>25</sup> De hecho, la fotografía es una selección arbitraria; de las cualidades del referente sólo se retienen las visuales que se dieron en ese instante y a partir de un solo punto de vista.

La tercera posición, que es la más reciente, aduce que si bien es cierto todo lo que se argumenta en función de la fotografía como transformación de lo real, algo subsiste en ella ajeno al código y

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 35.

a la deconstrucción. El referente permanece, “se adhiere” por un proceso de atribución por el que inevitablemente la imagen le es referida. La foto es entonces, en forma definitiva, una huella de lo real. Su semejanza con el referente es un resultado, una característica del producto fotográfico, lo importante de la fotografía está en su “hacerse”, en su génesis, ahí reside la diferencia. No es tanto el mimetismo, sino la relación de contigüidad entre la imagen y su referente dada en un solo instante y para siempre. Existe una transferencia de las apariencias de lo real sobre la película sensible. Hay una huella, lo que implica una relación de conexión física.

El principio de ser huella de la fotografía, sólo la marca en un momento minúsculo y específico de todo proceso, el instante del *click*. Hay un antes y un después —culturales ambos— el instante de registro natural del mundo sobre la superficie sensible. La huella que hace posible el índice fotográfico está entre dos series de códigos culturales. En ese instante el hombre no puede intervenir, porque si lo hace cambiaría el carácter fundamental de la fotografía. Como signo indicial que es, la fotografía mantiene con su referente un principio cuádruple: la conexión física, singularidad, designación y atestiguamiento. El principal de estos cuatro es la conexión física, que implica de manera necesaria a los otros.<sup>26</sup>

La consecuencia de la conexión física del índice fotográfico es que el producto remite únicamente a un solo referente determinado, el mismo que lo ha causado y del cual es resultado físico y químico, en una relación de singularidad extrema. Al mismo tiempo, esta singularidad hace que la foto designe, señale, diga: esto es así, ha sido así. Por último, por sus cualidades de singularidad y designación una foto llega a funcionar como testimonio; atestigua la existencia, mas no el sentido de una realidad.

El índice que establece una fotografía hacia el interior de su mensaje, lo repetimos porque lo creemos muy importante, fija siempre la existencia de un referente en particular, pero no su sentido; una foto nos dice: “esto ha sido”, pero nunca: “esto quiere decir tal cosa”. La fotografía no es sólo una imagen producida por un acto, es ante todo un verdadero “acto icónico”, porque imagen y acto son consustanciales. No es posible separar el producto de su proceso generador.<sup>27</sup> Los significados que se le puedan adjudicar a la imagen fotográfica no son cuestión del índice,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

sino de su ser también icono y símbolo, y de los distintos caminos de imposición de sentido que ya hemos expuesto.

Las tres posiciones históricas respecto a la fotografía —espejo de la realidad, transformación de lo real y huella de lo real—, se corresponden con las categorías de icono, símbolo e índice. La fotografía conlleva las tres categorías; las primeras dos, icono y símbolo, pueden ser consideradas signos mentales y generales, porque están separados de las cosas, mientras que el índice siempre será físico y particular, una huella. Ninguna de las tres aparece en estado puro, cada una se apoya, de un modo u otro, dependiendo de los mensajes, en las otras dos.

En la actualidad, todos los trabajos insisten sobre la “génesis” del dispositivo en detrimento del “resultado”. Es en este desplazamiento del punto de vista con que se estudia la fotografía, de la posición epistemológica tomada, donde radica la novedad teórica. Si se desea comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso, más que el producto. Esto implica no sólo tomar en cuenta las modalidades técnicas de la constitución de la imagen —la huella luminosa—, sino también “el conjunto de los datos que definen en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en la producción —relación con el referente, gesto en la mirada, momento de la toma—, como en la recepción”.<sup>28</sup> Es por tanto todo el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen.

### Pragmática fotográfica<sup>29</sup>

El “hecho fotográfico” es la vinculación del acto fotográfico con el enunciado fotográfico, es la relación entre el ver y el dejarse ver. Da como resultado dos tipos de enunciados-discurso: el retrato y la instantánea.<sup>30</sup> Ambos pertenecen al nivel de la manifestación.<sup>31</sup>

El retrato es el enunciado-discurso que revela una manipulación absoluta del fotógrafo sobre el

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>29</sup> Pragmática en su acepción de “estudiar el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación” —en nuestro caso, fotográfica. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésimoprimer edición, 1992.

<sup>30</sup> Como definición, los dos sustantivos son ambiguos. Para clarificar el significado que quiere dárseles necesitan del contexto, sin embargo, aún no se encuentran palabras que definan mejor estas dos instancias.

<sup>31</sup> Rafael Reséndiz. *Semiótica, comunicación y cultura*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. México. 1990, p. 33.

sujeto u objeto por fotografiar. El *operator* controla todas las variables de tiempo y espacio en el que se ubican tanto el mismo como lo fotografiado. La escena o el decorado, el control o dosificación de la luz, la pose del sujeto o la posición del objeto, el ángulo, la escala, toda la composición del encuadre dependen rigurosamente del fotógrafo. El retrato es “una puesta en escena” que le proporciona al fotógrafo un dominio total sobre el sujeto-objeto que va a fotografiar. Entre uno y otro se establece una complicidad y cierta confidencialidad para cumplir con el hecho fotográfico.<sup>32</sup>

El otro enunciado-discurso, la instantánea, es lo opuesto al retrato, la “puesta en escena” no existe. El *operator* está, si no a merced del entorno, al menos formando parte de él. El control de la situación cae ahora en el objeto o sujeto por fotografiar, porque forma parte misma del entorno donde el fotógrafo no tiene ventaja alguna. Parecería que en la instantánea es el sujeto-objeto por fotografiar quien manipula al fotógrafo. Se invierten los roles actanciales. No hay un control sobre la escena o el decorado, pues no existen *a priori* como tales; la luz es natural o de ambiente, el ángulo y la escala son fortuitos, la composición del encuadre depende de las circunstancias. Es como si con la cámara fotográfica se atrapase al sujeto-objeto en “delito flagrante”.<sup>33</sup>

En el enunciado fotográfico existen dos roles actanciales: el fotógrafo y lo fotografiado, que son lo mismo que el operador y el sujeto u objeto retratados —en la terminología de Barthes serían el *operator* y el *spectrum*. Dependiendo de quién domina de los dos es el nombre del producto: retrato o instantánea.

Plantear las cosas de esta manera permite sentar una base, o estructura, lo suficientemente clara como para hacer una lectura sociosemántica del producto fotográfico sin importar estilo, género o temática. La relación tendría entonces tres niveles: a) retrato *versus* instantánea, b) puesta en escena *versus* delito flagrante, c) mito *versus* historia. Donde retrato, puesta en escena y mito se corresponden por un lado, e instantánea, delito flagrante e historia por el otro. Es necesario recurrir a la iconicidad de la fotografía —su capacidad de significar por similitud con la realidad— para poder entender los mecanismos de figuración de uno u otro tipo de estos dos enunciados-discurso. Los elementos iconográficos definen la organización de la fotografía, su significado dependerá de los ojos de los espectadores, ellos sabrán si lo que ven corresponde

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>33</sup> *Ibid.*

a una “puesta en escena” o a un “delito flagrante”.<sup>34</sup>

En el nivel de lo figurativo, tanto el retrato como la instantánea se circunscriben o a maquillar la realidad mediante una puesta en escena, en el caso del primero, o a presentarla descarnadamente mediante el delito flagrante, en el caso de la segunda. En el retrato, la puesta en escena es un mecanismo casi teatral, para crear una ilusión de realidad a través de imágenes que impacten al receptor. En la instantánea no hay puesta en escena, existe una segmentación del mundo natural, una de cuyas fracciones es capturada por un enunciador que se ve inmerso, él mismo también, en el entorno del que obtiene la imagen. En la instantánea se busca captar al objeto tal cual es, mientras en el retrato se busca presentarlo como quisiéramos que fuera. La puesta en escena no es sino una forma de búsqueda para mitificar la realidad, mientras el delito flagrante es una búsqueda para rendir testimonio de una porción de esa realidad.

El retrato —la complicidad entre el fotógrafo y el retratado— es una manera de mitificar al sujeto capturado, la instantánea —en la que sólo cuenta la voluntad del fotógrafo— es una forma de historiografiar la realidad. De esta manera, el camino del retrato lleva al mito, y el camino de la instantánea al registro de la realidad. En el espacio de análisis del hecho fotográfico hay entonces tres niveles: nivel de manifestación, que se corresponde con retrato versus instantánea, nivel figurativo, correspondiente a puesta en escena *versus* delito flagrante, y nivel semántico, equivalente al enfrentamiento mito *versus* historia.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*





*Los habitantes del noreste demandaban no sólo retratos con “parecido”, sino también con gusto estético y calidad técnica. En las cartas aparecen comentarios como: “Cuando haya un buen retratista, yo le daré muchísimos retratos” o “(Llegó un fotógrafo) quien ha empezado sus trabajos con buen éxito, como verás por las fotografías de Gurza y de López”.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. ALBERTO FAHRENBERG.

Colección de Roberto Ortiz Giacomán

### III. Los fotógrafos del noreste y sus técnicas

EN ESTE CAPÍTULO situamos la actividad fotográfica del noreste entre 1840 y 1890 dentro del contexto nacional e internacional, y describimos la evolución de la técnica fotográfica y su conocimiento en la región que nos ocupa.

Damos cuenta también de los fotógrafos que estuvieron de paso por el noreste de México, lo que sabemos sobre ellos y sobre su obra, señalando los periodos de un primer auge, luego un leve decaimiento y un segundo auge que ya no se detendría. Analizamos la aparición, evolución y distribución geográfica de la técnica de la fotografía, así como el trabajo del fotógrafo en el noreste de México.

#### El invento del método fotográfico y la evolución del producto

La manera de obtener fotografías, aunque sumamente primitivas en su inicio, porque sólo consistían de una pálida imagen sobre una delgada hoja de metal, fue resultado del trabajo de investigación de Nicéphore Niépce, quien en 1824 logró fijar la realidad visual sobre una fina lámina de plata adherida a una placa de cobre. Aunque Niépce la inventó, quien la perfeccionó y volvió accesible fue Louis Daguerre. También fue Daguerre quien ofreció la patente del aparato al gobierno de Francia y quien obtuvo, por su venta, una renta vitalicia de seis mil francos, además del derecho a que el aparato llevara su nombre.<sup>1</sup> El invento causó verdadera conmoción en París, y de

---

<sup>1</sup> Gisele Freund. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona. 1999, p. 28.



*A estas damas las colocaron sobre un estrado o plataforma, evolución del tapete que hasta ese momento se había colocado bajo los posantes, porque con tan simple artificio se demarcaba el espacio y se otorgaba dignidad a la escena, volviéndola hasta cierto punto suntuosa, o al menos fuera de lo cotidiano. El tapete enrollado podía ir a donde fuera el fotógrafo, luego en cualquier corredor iluminado se extendía, se colocaba alguna silla y la fotografía era tomada. Pero el estrado es privativo de un estudio, ya que no puede moverse por lo pesado y bromoso. La leve diferencia entre usar tapete o usar estrado es indicativa de la distinta manera de ejercer la profesión fotográfica entre un estudio instalado en forma permanente, como el de Sabás Treviño, y los fotógrafos que habían operado con anterioridad y que trabajaban de manera ambulante, cargando a cuestras con la cámara, las sustancias y el tapete.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. S/F. SABÁS TREVIÑO.

Colección Israel Cavazos Garza

donde siguió, casi de inmediato,<sup>2</sup> a las principales ciudades de Europa y América.

Cargados de aparatos [...], los parisinos se iban a la búsqueda de temas. Unos y otros observaban cariacontecidos cómo se ponía el sol en el horizonte, llevándose consigo la materia prima de la experiencia. Pero tan pronto volvía a hacerse de día, las ventanas se llenaban de experimentadores que intentaban, con toda clase de precauciones aprensivas, captar, sobre una placa ya preparada, la imagen de la claraboya vecina o la perspectiva de una población de chimeneas. [...] la gente asediaba las tiendas de óptica donde se hallaban expuestos los primeros aparatos. El daguerrotipo constituía el tema inagotable de los salones.<sup>3</sup>

Algunas de las invenciones y descubrimientos precursores de la fotografía fueron: a) los calcos de la realidad a partir de la caja negra, b) la *silhouette*, que se obtenía de recortar en cartón negro el perfil de la sombra, c) el fisionotrazo, que combinaba la técnica de la silueta con el pantógrafo, pero con la ventaja de que el retrato quedaba grabado en metal y podía ser reproducido en serie, y d) los papeles sensibilizados con plata para grabar figuras directamente bajo la luz del sol. Todos ellos eran intentos del viejo sueño de la humanidad de conseguir fijar la realidad en un momento determinado, y lo conseguían pero de manera parcial.

<sup>2</sup> Tomando en cuenta que las distancias entonces se salvaban en semanas, y aun meses.

<sup>3</sup> Gisele Freund, *op. cit.*, p. 29.

El producto resultante de la colaboración entre Niépce y Daguerre, fue el primero en producir una imagen certera de paisajes, caras y cuerpos, sin la intervención directa de la mano del hombre, sino a través de medios mecánicos, químicos y físicos —respectivamente el obturador de la cámara, la delgada lámina de plata sensibilizada con yoduro de plata y la luz potenciada por una lente y condensada dentro de una caja negra.

Si bien el daguerrotipo producía una suave y nítida imagen, que aún ahora resulta fascinante, el proceso tenía desventajas y molestias. Las principales eran tres: la dificultad en torno a la disponibilidad de sustancias químicas y materiales de forma inmediata, la larga duración del tiempo de pose y la imposibilidad de reproducir el producto. La disponibilidad de material fue resuelta en poco tiempo al normalizarse y comercializarse las sustancias, permitiendo su existencia aun en lejanos lugares.<sup>4</sup> El tiempo de pose fue reducido gracias al descubrimiento de aceleradores de la sensibilidad,<sup>5</sup> y también a que se consiguió una mayor precisión en la construcción del objetivo y el pulido de las lentes. La última de las desventajas, la imposibilidad de la reproducción —aunque nosotros dudamos que en su momento hubiera sensibilidad como para demarcarla como desventaja<sup>6</sup>—, también fue solucionada al inventarse un proceso en 1841, el talbotipo,<sup>7</sup> que primero obtenía una imagen en negativo hecha sobre papel delgado que luego se usaba para impresionar, a su vez, otro papel, que venía a ser el original, y cuya imagen aparecía en positivo. Este sistema permitió la reproducción de la imagen cuantas veces soportara el negativo y, al poco tiempo, fueron conseguidas, asimismo, impresiones disminuidas o aumentadas, según se quisiera.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> En Monterrey una botica, en operación desde muchos años atrás, ofrecía, a través de un anuncio publicado en el Periódico Oficial del 17 de abril de 1863, dichos materiales: “Botica de Llano [...] acaba de recibir directamente de Londres un surtido completo de medicinas y materiales [Entre la lista que publica aparecen], sulfato de cobre, yoduro de potasio, flor de azufre, percloruro de fierro, glicerina y otras sustancias químicas y fotográficas”.

<sup>5</sup> En 1839 el tiempo de pose necesario era de quince minutos, pero en 1842 se había reducido a entre veinte y cuarenta segundos. Rebeca Monroy Nasr. *De luz y plata*. INAH. México, D.F. 1997, p. 69.

<sup>6</sup> Cuestionamos si en el momento en que sólo se conocía el daguerrotipo, existió la necesidad de contar con reproducciones del mismo retrato, o si fue una necesidad creada después, a partir de la evolución del método fotográfico por el lado del negativo en papel o vidrio y la consiguiente facilidad para obtener varias láminas impresas con la misma imagen una sola vez capturada. Más bien creemos que cuando apareció el daguerrotipo, la gente vio un producto acabado en cada objeto, porque lo asociaba a su símil pero con otra técnica: el retrato en miniatura. Desde luego, contar con varias copias de una misma imagen hubiera sido algo apetecido, pero como no existía referencia anterior, dudamos que lo exigieran. Es como si, válgasenos la comparación, se dijera que el aparato reproductor doméstico de videos “era una necesidad” para el público que usaba televisores durante la década de 1950.

<sup>7</sup> Su creador fue el inglés William Henry Fox Talbot, de ahí su nombre.

<sup>8</sup> Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, pp. 41 y 42.

El daguerrotipo y el talbotipo solucionaron los problemas de capturar la imagen y lograr que su impresión fuera permanente y reproducible. Ambos procedimientos siguieron evolucionando y perfeccionándose, al mismo tiempo que la investigación continuó tratando de acortar los tiempos de exposición y de mejorar la calidad de la imagen, pero también intentando hacer más accesible la fotografía al gran público a través de bajar los costos y simplificar los procesos, con lo cual empezó a ser obvia la parte comercial de la fotografía, cimentándose una relación que no la abandonará ya nunca.

El daguerrotipo dominó el mercado durante la década de 1840 a 1850, a partir de entonces apareció una evolución técnica, el colodión húmedo, cuya producción de imágenes era visualmente diferente a los daguerrotipos. Al lado del colodión compitieron el ambrotipo y el ferrotipo, ambos muy populares hasta 1860, sobre todo porque resultaban más baratos, con lo que aumentó considerablemente el número de personas que estaban en posibilidades de comprarse un retrato fotográfico.<sup>9</sup> La poca calidad en que solían caer el ambrotipo y el ferrotipo hizo que se impusiera el colodión húmedo, que permanecería en el mercado por dos décadas, desde 1860 hasta 1880, y que fue la forma dominante usada para plasmar fotográficamente el noreste durante los años que estudiamos. El colodión húmedo sería paulatinamente sustituido por el colodión de placa seca a partir de 1880.

Por ser el colodión húmedo la técnica predominante durante el periodo que analizamos, y por las características peculiares que exigía ese método, vamos a explicar brevemente en qué consistía. El proceso fue inventado por Frederick Archer en 1848, pero se difundió a partir de 1851. La imagen se fijaba en negativo sobre una placa de vidrio sensibilizada con colodión, que es una mezcla de nitrocelulosa, alcohol y éter. Al colodión se le agregaba yoduro de potasio y nitrato de plata, dando como resultado una delgada película de yoduro de plata. Todo el proceso de hacer la emulsión, exponer la placa de vidrio y revelarla, debía llevarse a cabo mientras el colodión permanecía húmedo, ya que si se secaba no permeaba con el revelador, por eso también se conoce a este proceso como de placas húmedas. Esto hizo que fuera necesario, para poder fotografiar con este proceso, tener muy cerca un espacio cerrado para el revelado, un cuarto oscuro, que por lo regular consistió en una tienda, un carromato, o un remolque, que debía moverse con el fotógrafo. En caso de que el fotógrafo fijara su

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 71.

residencia, se veía en la necesidad de contar con un cuarto apropiado, y con suficiente agua.

La mejor contribución del colodión húmedo fue la utilización de un soporte rígido transparente para la imagen en negativo, lo cual permitía la obtención de innumerables imágenes positivas impresas, que se hacían en papel albuminado y que ofrecían precisos contrastes en la sombra y en la luz. Aunque el proceso del colodión era complicado, tanto por su manejo como por los químicos necesarios, eran más sus ventajas, por lo que fue muy utilizado sobre todo para el retrato de personas. Esta característica, de facilitar la reproducción, se le va a exigir a la fotografía a partir de entonces y, en su momento, anunció su participación en un medio de difusión muy amplio: el periódico ilustrado.<sup>10</sup>

La competencia del colodión húmedo fue el ambrotipo, pese a que no permitía la reproducción, porque su proceso se seguía por el lado del retrato “único”, a la manera del daguerrotipo o de los retratos miniados. Aun así el ambrotipo gozó de gran fama porque la facilidad de su hechura y su especial acabado lo convertían en regalo único y original, características que se acentuaban en su presentación, consistente en ir montado dentro de pequeños y a veces lujosos estuches de piel y terciopelo. En realidad, el ambro-



*Los retratos ofrecen información tomando en cuenta solamente la imagen, pero ofrecerían mucha más si, entre otros aspectos, se realizara primero un inventario de elementos de la figura —pelo: largo o corto; barba: completa, hendida, piocha, candado; bigote: corto, largo, melancólico, sonriente; vestuario: formal, informal, traje, chaleco; moda, textiles—, de tomas fotográficas, de objetos y decoración utilizados, de efectos o trucos en el revelado, de estilos de retrato, de estilos de fotógrafo. Dicho inventario, extraído de los retratos de la región, también sería valioso para hacer comparaciones con los sucedáneos de otros lares.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1872. SABÁS TREVIÑO.

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45.

tipo consistía solamente en el negativo del colodión; era un vidrio que presentaba una imagen en tonos grises platinos, colores de la ceniza. Para ver la imagen en positivo era necesario colocar el soporte vítreo sobre un fondo negro, por lo que a veces se pintaba directamente la placa por el revés o bien se colocaba sobre papel negro. Seguidamente al ambrotipo se desarrollaron técnicas semejantes pero más económicas, que también explotaban el retrato único, ellas fueron el ferrotipo y el estañotipo. Pero en la búsqueda de la reducción de costos se cayó también en la poca calidad del objeto fotográfico, por lo que el colodión húmedo, por la excelencia que obtenía, continuó como favorito de los fotógrafos.<sup>11</sup>

En 1854, el francés Disderi, basándose en la técnica del colodión, inventó el formato “tarjeta de visita”, nombre con el que se conoció su método debido a que el producto final, la fotografía o el retrato, se entregaba en un soporte del tamaño de una tarjeta personal, de las que solían enviar los elegantes cuando pedían ser recibidos en visita. La dimensión de la fotografía era de 10.7 por 6.3 centímetros. Pero la gracia y éxito del formato Carta de Visita no estribó en su tamaño, sino en que por primera vez se pudieron obtener varias copias en papel a bajo precio, lo cual hizo que la fotografía de un día para otro fuera accesible a prácticamente todos los bolsillos, creándose a partir de entonces una verdadera moda mundial sobre el retrato.

La tarjeta de visita no fue el único formato en tener un nombre particular —pero si el de más éxito—, los demás que le seguían en tamaño mayor se llamaban: Victoria, Cabinet, Promenade, Panel, Boudoir e Imperial, que era el más grande con 25.2 por 17.5 centímetros.<sup>12</sup> Fue el momento en que la fotografía solía imprimirse, sobre todo en sus tamaños pequeños, en los soportes más caprichosos. En Monterrey, en 1861, el fotógrafo A. M. Stover anuncia que, además de que su “estilo es moderno y elegante”, puede imprimir retratos fotográficos “en tela para mandar en cartas por correo; ambrotipo, papel, transparente, estereoscópicas y en placas, melanotipos<sup>13</sup> grandes y pequeños para prendedores, anillos, relicarios, etcétera, etcétera”.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*

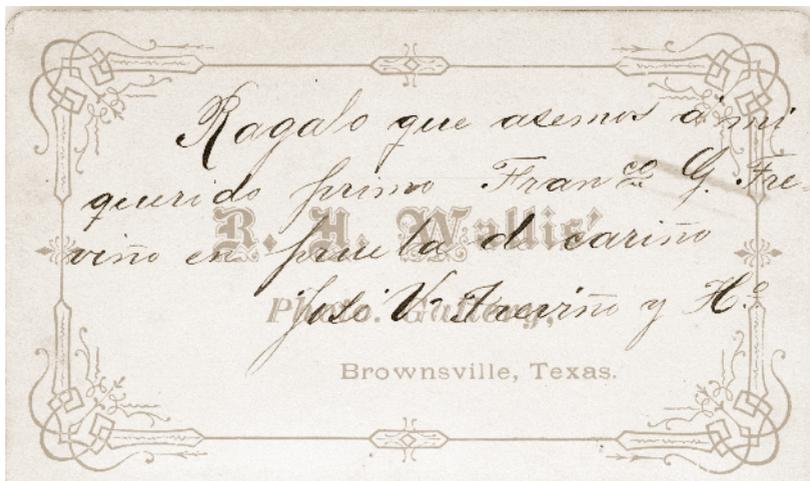
<sup>12</sup> Illonka Csillag Pimstein. *Conservación de Fotografía Patrimonial*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Santiago de Chile. 1999, pp. 13 y 14.

<sup>13</sup> También llamado tintype, el método fue patentado por Archer en 1856 y consistía en la adhesión de la imagen capturada fotográficamente sobre delgadas láminas de hierro.

<sup>14</sup> José Antonio Rodríguez. “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, en Ricardo Elizondo Elizondo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moysén, *Monterrey en 400 fotografías*. Ediciones MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). Monterrey, México. 1996, p. 89.



*La fotografía siguió moldes parecidos en cualquier parte del mundo; la foto de dos hermanos, primos o amigos solía ser siempre igual.*



Otro invento que hizo época, respecto a la fotografía, fue la cámara estereoscópica, o cámara binocular, que permitía tomar dos imágenes del mismo objeto al mismo tiempo, pero a través de lentes diferentes separadas en la misma proporción que lo están los ojos humanos. Las fotografías estereoscópicas se veían a través de un visor especial, dando la impresión de tercera dimensión. Su uso fue una verdadera fiebre entre 1860 y 1880, no sólo en retrato, sino en paisaje rústico y urbano.<sup>15</sup>

Al igual que el rubro de los químicos, el aspecto físico y mecánico de la fotografía evolucionaron a la par —respectivamente la óptica y el mecanismo de las cámaras—, perfeccionándose constantemente. Las cámaras se fueron reduciendo en tamaño y masa hasta llegar a ser totalmente



*Fotografía de un grupo familiar grande, tomada al exterior y bajo una biguera. El fotógrafo que la tomó entendía su oficio y contaba con buena cámara, porque venció con mucha galanura y óptimo resultado las dificultades que implicaba retratar al exterior a un grupo numeroso —todos los miembros están bien enfocados, sólo en la distancia y a los extremos se percibe la distorsión de la lente—, además aprovechó la luz natural con buen tino. Por otra parte, el símil anecdótico es sugestivo: la familia como una biguera frondosa al centro del patio.*

VICTORIA. 1870. ANÓNIMO. COPIA. GELATINA BROMURO. CA. 1890. DESIDERIO LAGRANGE.  
Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>15</sup> Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, p. 47.

portátiles y ligeras. De un armatoste pesado y bromoso, sumamente sólido pero igualmente delicado, fue consiguiéndose un mecanismo liviano, resistente, fácil de cargar y manipular. Por el lado de la óptica, aparecieron lentes variadas: rectilínea gran angular, triplete acromático para tomar paisajes y grupos, doblete, panorámico y aplanático, cada cual con funciones diferentes y relativamente accesibles en el comercio a nivel mundial gracias a su distribución. La óptica buscaba obtener una mayor luminosidad en las fotografías y evitar las distorsiones de la imagen, además de nitidez, definición y juego de matices. Todo lo cual consiguió.<sup>16</sup>

Consideremos que lo mencionado hasta aquí sobre los aspectos técnicos de la fotografía, asegura la inteligibilidad de lo que encontramos entre 1850 y 1880. La técnica fotográfica no se detuvo, siguió y sigue avanzando aún hasta el momento presente.

## Introducción de la fotografía en el noreste de México

En el vecino país del norte, incluido Texas y el resto de los estados fronterizos de Estados Unidos, la difusión de la fotografía fue muy deprisa en comparación con México. En parte se debió a su relativo control interno —exceptuando los años de la Guerra de Secesión, pero ese conflicto contribuyó grandemente en la difusión de la fotografía—, aunado a un proceso creciente de prosperidad económica. Se estima que entre 1840 y 1860, años en que la daguerrotipia dominó el mercado mundial, la producción en Estados Unidos de América superó los treinta millones de fotos.<sup>17</sup> Ya para 1850, a diez años de liberada la patente, existían dos mil daguerrotipistas en ese país —tan sólo en Nueva York operaban setenta y un establecimientos de daguerrotipo ese año—,<sup>18</sup> y la población gastó en retratos entre ocho y doce millones de dólares. En México, aparte de estar lejos de esas cantidades que se antojan astronómicas, no existen estudios que puedan arrojar tan esmerados cálculos.

<sup>16</sup> Entre 1839 y 1850 se multiplicaron los inventos para perfeccionar la imagen fotográfica: Petzval a partir en 1840 fabrica cada vez lentes más precisas y luminosas, Claudet en 1841 descubre los aceleradores para reducir el tiempo de exposición, Wolcott en 1841 crea la cámara Reflex, el mismo año Fizeau da a conocer el método del fotograbado a partir de la daguerrotipia, Becquerel en 1845 sienta las bases teóricas para la fotografía a color, Lerebours y Bareswill en 1853 inventan la fotolitografía, etcétera. Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. 1996, p. 142.

<sup>17</sup> Gisele Freund, *op. cit.*, p. 31.

<sup>18</sup> Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, p. 38.



*Por medio de información oral nos enteramos que los fotógrafos del siglo XIX solían usar una larga pluma de ave para indicar al posante los ajustes necesarios a su figura o a su vestimenta para que aparecieran bien en el retrato. La pluma servía para señalar con eficiencia sin tocar el cuerpo. Nos parece que Yndalecio, al retratar a la mujer de arriba, traía extraviada su pluma.*

CABINET. ALBÚMINA. CA. 1870. YNDALECIO GARZA.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

A nuestro país, el daguerrotipo llegó por Veracruz en diciembre de 1839, tan sólo cuatro meses después de que Francia declaró su patente como de dominio público y, al mes siguiente, ya se tomó una placa de la catedral de la Ciudad México.<sup>19</sup> En el resto del territorio nacional el invento fue apareciendo paulatinamente a partir de ese momento y durante los diez o quince años siguientes, temporada de su primera entusiasta difusión.

El panorama de la introducción de la fotografía en el noreste de México es algo confuso —en realidad en las regiones internas de cada país de Iberoamérica sucedió en forma parecida— porque durante esos años se entrecruzaron varias contrariedades nacionales con tropiezos regionales, como la guerra México-Estados Unidos, los conflictos del gobierno santanista, la guerra de Reforma y las intervenciones europeas, con el partidismo político, la presencia de “hombres fuertes” locales, la creación de la frontera internacional, los indios bárbaros y el bandidaje en los caminos. A eso hay que sumar la propia evolución de la fotografía —uniendo método, aparato y producto—, que en sí misma es embrollada, la afluencia temporal y sin registro de personajes, la mayoría extranjeros, que trabajaron con el invento, y la falta de investigación.

Si bien, ninguno de estos factores es menos importante que los otros, aquí abordaremos principalmente aspectos regionales. Después de explicar sucintamente la evolución del producto,<sup>20</sup> pasaremos a señalar los fotógrafos que recorrieron el noreste.<sup>21</sup> La intención es describir el estado de la fotografía en el noreste durante los años que estudiamos que, junto con el acercamiento a las particularidades de la correspondencia que acabamos de exponer, ayudarán a explicar la manera en que fotos y opiniones se mezclaron.

El primer registro que hay de un daguerrotipista trabajando en el noreste corresponde a noviembre de 1842,<sup>22</sup> se trata de Eduard Wilder. Hasta el momento no han sido encontradas referencias anteriores ni tampoco descripciones del momento de asombro cuando por vez primera fue exhibida una pieza fotográfica en la región. Podemos suponer que durante el periodo que va de la liberación mundial de la patente del daguerrotipo en 1839, y noviembre de 1842, bien

<sup>19</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 81.

<sup>20</sup> Para una explicación más detallada de los procesos técnicos por los que pasó la fotografía en el siglo XIX, revisar también el Apéndice 3.

<sup>21</sup> Consultar en el Apéndice 2 la nómina, colocada cronológicamente, de los fotógrafos que se sabe de cierto recorrieron el noreste de México entre 1840 y 1870.

<sup>22</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 80.

pudo aparecer un retrato fotográfico, aunque no un daguerrotipista, porque su presencia hubiera dejado huella en la prensa. No sería del todo extraño enterarse un día que algún viajero extranjero, de los muchos que pasaron por la región con destino al interior,<sup>23</sup> trajese entre sus curiosidades un daguerrotipo y lo hubiera mostrado, así fuese para llamar la atención, a algunos de los miembros influyentes de la sociedad. No sería extraño primero, porque en Europa, después



*Hermosa fotografía de una de las primeras fábricas de Monterrey —La Fama, fábrica de hilados y tejidos—, enclavada en un cañón natural para aprovechar la fuerza hidráulica. Aquí también, de manera independiente a la información que puede ofrecer su contenido —de urbanismo, etcétera—, la forma misma de la presentación es reveladora, porque fue impresa en tamaño Victoria, que otorga más dignidad a la centralidad del edificio, además el perfilado de las puntas no fue logrado con unas tijeras, sino hecho especialmente por el fotógrafo sobre el negativo, porque la impresión en positivo lo señala. Estos elementos anexos agregan importancia a lo retratado: una industria, sinónimo de progreso, imagen simpática y apreciada, satisfactoria para cualquier habitante del XIX.*

VICTORIA. COLODIÓN. 1872. ANÓNIMO. TOMADA DEL ÁLBUM DE LA REYNERA.

Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>23</sup> Un solo ejemplo será suficiente para indicar que la sospecha no es del todo descabellada: El embajador Ward menciona el paso por Monterrey de una caravana de técnicos europeos con destino a la minas de Catorce; llevaban todas las partes de una caldera de vapor para utilizarla en las instalaciones desaguadoras de las minas de aquel lugar. La caravana entró por Matamoros, pasó por Monterrey, subió a Saltillo y de allí siguió hasta Catorce. El mismo recorrido siguieron muchos otros mineros y comerciantes que llegaban del Viejo Continente y tenían que pasar precisamente por el noreste para alcanzar las minas de Mapimí, Concepción del Oro o Catorce. H.G. Ward. *México, 1825-1827*. Henry Colburn. London. 1829, vol. II, Sección II, pp. 218 y ss.

de 1839, de inmediato se popularizaron los daguerrotipos, y segundo, porque para cruzar el territorio del noreste, en ese momento en guerra viva con los indios bárbaros e infestado de bandidos, cualquier influencia de amistad, o simpatía, era por demás valiosa.<sup>24</sup>

Sin embargo, el que hubieran conocido un objeto producido por la fotografía no implica que la fotografía, como técnica, influencia o comercio, había llegado. Tal y como lo señalamos, el primer informe que se tiene de la estancia de un fotógrafo en Monterrey corresponde a 1842, así que desde ese momento se puede asegurar que la fotografía había sido introducida en el noreste de México.<sup>25</sup> No obstante, sabemos también de cierto que la región tenía noticias de la existencia del invento porque *El Mosaico Mexicano*, la publicación editada en la Ciudad de México, se distribuía comercialmente en Monterrey<sup>26</sup> y, en 1840, en una de sus páginas apareció la noticia de que se podía obtener un daguerrotipo en minuto y medio de pose. Los que leían la revista debieron enterarse de la existencia del invento, así fuera sólo como noticia.

A partir de entonces, en una u otra forma hubo visitas regulares de daguerrotipistas al noreste, quienes llegaban a las ciudades y pueblos, ejercían su oficio, y seguían el viaje. Era el momento de los fotógrafos viajeros. Eduard Wilder —a quien acabamos de mencionar—, hasta donde podemos saber por su publicidad en los periódicos, estuvo en Monterrey de noviembre de 1842 a enero o febrero de 1843, porque para abril se le encuentra ya en Durango.<sup>27</sup> J. R. Palmer, daguerrotipista que luego se convirtió en periodista, entró por Matamoros, Tamaulipas, proveniente de Nueva Orleans, en junio de 1846, donde permaneció al menos hasta noviembre del mismo año —no se han encontrado pruebas de que Palmer haya estado en Monterrey, sólo es una probabilidad, pero viable por lo que a continuación sigue. Charles J. Betts, daguerrotipista que se quedó con el taller de Palmer y quien también entró al noreste por Matamoros —no se puede asegurar cuan larga fue su estancia, pero por los anuncios estuvo allí entre octubre y diciembre

<sup>24</sup> En 1852, en referencia a un viaje por el extremo sur del noreste, por el rumbo de Real de Catorce, Lorenzo González Treviño apunta: “[...] desvíamos el camino recto por temor a los indios bárbaros, comanches y apaches que invadían, mataban y robaban en casi toda la frontera norte y hasta los estados de Durango, Zacatecas y San Luis Potosí [...], cerca de Huachichil encontramos tres cadáveres que habían muerto a manos de estos indios”. *Podemos decir con Orgullo. Memorias de Lorenzo González Treviño*. Tecnológico de Monterrey, Monterrey, 2004.

<sup>25</sup> Wilder publicó un anuncio en el *Semanario Político del Gobierno de Nuevo León*, donde ofrecía “los retratos que se sacan con una máquina llamada daguerrotipo. La invención es enteramente nueva y la asombrosa exactitud de la semejanza [...]”. José Antonio Rodríguez. “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, *op. cit.*, p. 80.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>27</sup> *Ibid.*



*Una niña sin tiempo es la impresión que deja el retrato de arriba. Hay frescura tan notable en la fotografía, que casi se percibe la humedad del cabello, imaginándolo recién lavado y peinado. Era una niña casi vestida de adulta—se salva por el moño en la cabeza— y con una mirada de fuerza en el carácter. El truco de colocar la imagen sobre el centro del espacio y esfumar los contornos le presta mayor encanto. ¿Habría muchos niños así en el noreste?*

TARJETA DE VISITA, ALBÚMINA. 1865. ALBERTO FAHRENBERG.  
Colección Tomás Mendirichaga Cueva

de 1846— en uno de sus anuncios, en Matamoros, indica “su inminente partida para Monterrey”,<sup>28</sup> lo cual bien pudiera señalar una ruta de viaje entonces practicada. En abril del siguiente año, 1847, a Betts se le encuentra ya en Veracruz.

Hay dos daguerrotipistas cuyos trabajos hicieron posible que el noreste de México alcanzara cierto renombre, y no sólo el noreste, sino la guerra, o mejor dicho, las fotografías de guerra. Ellos son J.H. William Smith y Josiah Gregg quienes tomaron “vistas” de la guerra México-Norteamericana que se convirtieron en las primeras imágenes fotográficas de una guerra. Junto con ello la región misma resultó retratada.<sup>29</sup> Es de suponer que tanto Smith como Gregg pasaron por Monterrey o sus alrededores en algún momento durante la intervención norteamericana, aunque no se ha encontrado prueba fotográfica alguna, sin embargo, aún se conservan los daguerrotipos que tomaron en Saltillo.<sup>30</sup> Es un supuesto generalizado sospechar que existen daguerrotipos del noreste de México en algún reservorio, pero que no han sido identificados.<sup>31</sup>

Una vez concluida la guerra México-Norteamericana, hay una ausencia de información de

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 83.

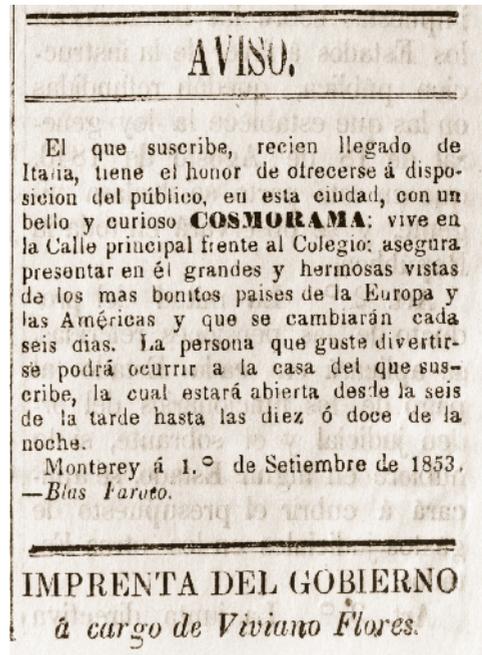
<sup>29</sup> Martha A. Sandweiss, Rick Stewart y Ben W. Huseman. *Eyewitness to War. Prints and Daguerrotypes of the Mexican War, 1846-1848*. Amon Carter Museum. Fort Worth, Texas. 1989, p. 44 y ss.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> José Antonio Rodríguez. “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, *op. cit.*, p. 83.

al menos diez años, respecto a los daguerrotipistas y fotógrafos que entraron en el noreste, esto es entre 1847 y 1857. No es sino hasta este último año en que volvemos a encontrar pistas. Santiago M. Kokermot aparece anunciándose en julio de 1857, ignoramos qué tanto tiempo pasó en Monterrey o en el noreste, pero durante su estadía ofreció ya los últimos adelantos de la técnica, entre ellos el ambrotipo, cuya posibilidad, como ya vimos, de imprimirse sobre vidrio, lo hacía ideal para ser usado “en sortijas, camafeos, medallones y prendedores”.<sup>32</sup> Santiago E. Owens empezó a figurar en abril de 1858 y permaneció en Monterrey hasta algunos meses después. Eduardo Jonhson estaba trabajando en esta ciudad en agosto de 1858, ignoramos que tanto tiempo estuvo. Juan Wenzin abrió su taller a fines de 1858, permaneciendo intermitentemente en Monterrey hasta 1861; por datos de sus propios anuncios, es de suponer que en los intervalos visitó varias ciudades del noreste. A Wenzin se le atribuye la introducción de las impresiones en papel, lo que podría significar haber dado a conocer el formato tarjeta de visita. De A.M. Stover, otro fotógrafo, sólo sabemos que llegó en agosto de 1861, ignoramos qué tanto tiempo estuvo trabajando. Alberto Fahrenberg hizo su aparición en octubre de 1863; de él también ignoramos el tiempo que permaneció.

Sobre el fotógrafo C. Yzquierdo, protagonista de parte de este trabajo —gracias a sus cartas personales podemos rehacer algunos aspectos de la vida de un fotógrafo durante esos años— tene-



*En 1853, Blas Faraco invitaba a la diversión que ofrecía su Cosmorama, un artificio para proyección de cuerpos opacos y juegos de luces parecido al Panorama o al Diorama. Las funciones se llevaban a cabo entre seis de la tarde y doce de la noche, en un cuarto específico. Eventos como éste difundían el invento de la fotografía, asociándolo con el progreso y el desarrollo técnico.*

PERIÓDICO OFICIAL DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE NUEVO LEÓN, 1 DE SEPTIEMBRE DE 1853.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 85.



*Santiago Vidaurri, paladín del norte de México durante los años que nos acupan, fue fusilado en la Ciudad de México en 1867. Esta fotografía muestra su carácter; véase la fuerza de los puños cerrados, la posición alerta de las piernas y el enfrentamiento de su mirada.*

FRANÇOIS AUBERT

SINAFO-Fototeca Nacional. (451918)

mos referencias de su estadía en la región desde noviembre de 1862. Probablemente arribó meses antes, en julio quizá, porque fue cuando llegó a Monterrey su amigo León Ortigosa, en una de cuyas cartas aparece la referencia.<sup>33</sup> Cinco años después, en agosto de 1867, Yzquierdo residía en San Luis Potosí, a partir de entonces desaparece de la correspondencia. Otro fotógrafo, François Aubert, quien se hizo famoso por sus tomas del Sitio de Querétaro y del cuerpo fusilado de Maximiliano de Habsburgo, estuvo en Monterrey en algún momento de 1865. Sabás Treviño instaló un estudio en forma permanente a partir de 1873. Nicolás Mauro Rendón, quien trabajaría muchos años como fotógrafo de regiomontanos, inició su trabajo en 1869 y estableció su taller en 1874. Desiderio y Alfonso Lagrange, franceses de nacimiento, quienes verían doblar el siglo aún con su estudio funcionando, es posible que hayan empezado a partir de 1865, aunque no es una fecha definitiva.

<sup>33</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/6/1862.





*Retrato de dama. Para los asuntos del corazón, la fotografía disminuyó las distancias con el paliativo de la imagen querida.*

MARÍA LUISA GONZÁLEZ 1869, ALBERTO FAHRENBERG.

Colección Leticia Esther Montemayor de Lazo

## IV. La fotografía en las cartas personales del noreste de México entre 1860 y 1875

*Dos docenas de fotografías, una para mi familia  
y otra para mis compañeros de Monterrey<sup>1</sup>*

COMO HEMOS mencionado, en la comunicación a través de la fotografía se dan las mismas tres instancias del acto de comunicar —emisor, mensaje y receptor—, su particularidad, en el caso de los retratos de vida privada o familiar, estriba en que el emisor reúne la colaboración de dos voluntades: la del fotógrafo y la del sujeto retratado.<sup>2</sup> Algunas características de estas tres instancias —emisor, mensaje y receptor—, son las que encontramos en la correspondencia personal del noreste de México entre 1860 y 1870. Si bien este lapso es posterior al primer arribo del invento, en 1842, las particularidades históricas del país y de la región hicieron que para la década de 1860 la fotografía aún fuera una novedad —al parecer entusiasta novedad, *e.g.*, “[...] preferí comprar a Yzquierdo [el fotógrafo], quien ha empezado sus trabajos con buen éxito [...]”.<sup>3</sup>

En el noreste la comunicación en referencia a la fotografía se dio también, además de por el propio vehículo de la foto, y de los anuncios publicitarios en los periódicos, por medio de las cartas personales. En las misivas encontramos simples comentarios pero también opiniones estructuradas sobre la fotografía que resultan importantes porque, durante esos años, la sociedad norestense se enfrentaba al reciente invento, y sus reacciones, inscritas por su puño y letra, son un registro muy personalizado de lo que pensaron o sintieron los individuos ante la llegada del nuevo medio de comunicación. En realidad, la correspondencia personal es la única fuente documental que hemos encontrado con opiniones espontáneas y directas de los consumidores de fotos, porque los anuncios

<sup>1</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 5/3/1868.

<sup>2</sup> “En cierta forma, un retrato fotográfico es parecido a una carta escrita por mano ajena: el agente activo —quien pide le hagan una fotografía o una carta— confía en que la mano extraña —la del fotógrafo o del escribiente, según sea el caso— reproduzca lo que quiere comunicar, pero es una mera confianza, porque el escribano o el fotógrafo pueden alterar, para bien o para mal, el mensaje que elaboran”. *Ver Capítulo II.*

<sup>3</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 4/10/1863.

de la prensa local eran sólo anuncios, y los artículos periodísticos que llegaban, firmados o no, eran generalizaciones lejanas e impersonales, además que no pueden competir en número con los juicios vertidos por tantas personas en tal número de cartas.

Asimismo, en las cartas está registrado el cambio social al que la propia fotografía iba contribuyendo y que poco a poco fue encarnándose en los distintos sectores. La validez de la información contenida en las cartas respecto a las fotos, radica en que a través de un medio escrito se expresa la opinión de quienes experimentaban por primera vez el fenómeno fotográfico. En los comentarios sobre la fotografía que encontramos en la correspondencia no estamos frente a supuestos elaborados por investigadores posteriores al evento, sino frente a datos precisos del instante en que sucedían los hechos, frente a expresiones, comentarios o juicios de los directamente participantes. No son lecturas de foto de aquel entonces, por metodológicas y confiables que puedan llegar a ser, sino información de primera mano tomada de un discurso escrito.

Mediante la correspondencia personal nos acercamos al fenómeno fotografía, mas no al objeto foto, o al objeto retrato. En las cartas podemos entrever, en parte, la respuesta social y personal que provocó la fotografía. La correspondencia es el universo que estudiamos, nuestra ventana de investigación sobre el fenómeno social llamado fotografía, o provocado por ella. En cambio, para poder estudiar el objeto foto en forma paralela al punto de vista que la correspondencia manifiesta, serían necesarias las propias fotografías que las cartas acusan, las referidas por ellas, y éstas no las tenemos.<sup>4</sup>

Hasta entonces las cartas habían sido el más eficiente canal de comunicación y descripción a distancia, aunque parcial y personal, porque los libros o el periódico lo eran general y social. La llegada de la fotografía abrió otra posibilidad de comunicación a distancia, porque la imagen podía viajar. La correspondencia tomó el nuevo vehículo, lo utilizó, y con ese agregado el medio epistolar se enriqueció enormemente. Aunque en la correspondencia personal, carta y foto se complementan para llevar información, estamos frente a dos tipos diferentes de discurso y código. Escribir una carta es recapacitar primero y utilizar luego un código de comunicación establecido y convencional, existiendo, además, una conciencia de que ese momento muere al ser escrito.<sup>5</sup> En

<sup>4</sup> Tenemos acceso a otras fotografías del mismo periodo y de los mismos fotógrafos, podríamos interpolar, pero quedaría la duda de si serían iguales a las que consumían los remitentes.

<sup>5</sup> Walter J. Ong. *Oralidad y escritura; tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá. 1994, p. 83.

la fotografía, si bien puede haber recapitación y un código convencional, el sentimiento no es de muerte sino de vida, la fotografía es un deseo de permanencia o pervivencia; se envía un trozo de vida que va a quedar así mientras sobreviva la imagen. Tenemos la sospecha de que con la fotografía hay una vuelta a la oralidad, en el sentido de que al recibir una imagen se recurre sólo a lo percibido por los ojos, dejando de lado el horizonte de la comunicación escrita. Al menos eso es lo que se hace en forma automática, aunque ya hemos explicado cómo la letra puede llegar a ser profundamente connotativa para una imagen.

En el transcurso de la explicación pretendemos examinar las referencias encontradas respecto a la fotografía desde las tres instancias mencionadas: el emisor —la suma de fotógrafo y sujeto posante, quien a su vez envía la foto—, el mensaje —las fotos— y el receptor. En otras palabras son *el hacer, el experimentar y el mirar*, pero desde su descripción en las cartas, aunque no siempre resulta claro por falta de información suficiente. Asimismo, utilizamos la característica de la fotografía de ser índice, icono y símbolo, como vehículo para interpretar la percepción de los usuarios contenida en las frases de la correspondencia. Además tomamos en cuenta el grado evolutivo en que se encontraba por esa época la técnica fotográfica, para anclar en la realidad de su momento los comentarios sobre las fotos que las personas enviaban, recibían o demandaban.

Antes de entrar en el análisis de los extractos de las cartas, revisemos más de cerca, y en forma particular para el noreste, la relación carta-fotografía.

Son dos los aspectos que deben revisarse en la asociación carta-fotografía: la forma material en que las fotos acompañaban a las cartas hasta llegar al destinatario, y lo que el texto de las cartas señalaba sobre las fotografías. Ya explicamos la parte física, o material, de la correspondencia en el noreste durante esos años, lo que resta ahora es agregar de qué manera las fotos acompañaban a las cartas y, en el asunto de los comentarios sobre las fotos escritos en el cuerpo del texto, intentar observar las acotaciones hechas hace siglo y medio, para concretar algún análisis.

Durante el periodo marcado para la investigación, las cartas eran enviadas sin sobre alguno que las protegiera, por lo que las fotos que las acompañaban debían salvar esta circunstancia. Como ya se ha dicho, por lo regular, la carta era escrita en un pliego doble plegado tres o cuatro veces sobre sí mismo; dentro de ese envoltorio iría la foto. Para ese entonces los fotógrafos que



*Desde un principio la fotografía de rostros alcanzó una rara y deslumbrante perfección, nótese si no el retrato de arriba, pequeño porque cabe en un broche, pero en sus detalles perfecto hasta el asombro.*

BROCHE CON RETRATO, OCHO POR TRES CENTÍMETROS.

ALBÚMINA. 1870. ANÓNIMO.

Colección familia Puertas-Gómez Castellón

trabajaban en el noreste ya ofrecían el tamaño de retrato llamado *carte de visite*, cuya medida era de poco menos de once centímetros de alto por seis y medio de ancho, por lo que cabía muy bien en el envoltorio formado por el pliego de carta del tamaño común entonces, que era un poco más grande que el actual. Los fotógrafos ofrecían también otros tamaños menores, como los daguerrotipos, todos menores a ocho por seis centímetros, lo que los convertía en más viables para ser enviados, sin embargo, su gran desventaja era la fragilidad.

El envío de fotos por carta estaba tan generalizado por esos años, o existía tal demanda para ello, que Juan Wenzin, en 1858, explicaba en su anuncio publicitario que podía imprimir retratos “en tela para mandar cartas por correo”, en papel transparente, y en tamaños tan pequeños que se podían emplear en prendedores, anillos o relicarios. Con esos tamaños menores, o con la consistencia flexible de la tela, no habría problemas para que los retratos

pudieran ser remitidos dentro de la correspondencia. Sin embargo, no dudamos que algunas de las quejas vertidas en torno a la ineptitud del fotógrafo, o al poco parecido entre el retrato y el retratado, se debían a que se sacrificaba calidad en la impresión con tal de conseguir una foto que pudiera ser remitida en carta.

Por otra parte, tal y como ya señalamos, sabemos que también se enviaban paquetes que podían contener dulces, frutas frescas de temporada —uvas, nueces, manzanas, membrillos, y hasta duraznos—, telas, prendas de ropa, periódicos, novenas, música impresa, monedas, e incluso

“vidrios con buen pus vacuno”, para inmunizar contra la viruela.<sup>6</sup> Si era dable transportar tantos tipos de adminículos diferentes, no necesariamente por el correo regular, aunque si por medio de los carreros, o con propios, no habría obstáculo entonces para enviar retratos, aun en los tamaños Boudoir e Imperial, que eran los más grandes.

No hay duda de que las fotos podían ser enviadas por correspondencia, pero que llegaran a su destino es otro asunto. Ya hemos descrito en el primer capítulo las dificultades para las cartas en ese sentido. Gran cantidad de correspondencia fue extraviada por esos años, por lo que suponemos que muchas fotografías corrieron el mismo destino. De ahí deducimos que si acaso existió un motivo que les impidió enviar fotos grandes, ése fue la poca confianza de que el retrato llegara al destinatario. Los retratos grandes eran demasiado costosos como para arriesgarse a perderlos. Si el tamaño Cabinet o Victoria, tenía un precio de diez pesos, el Boudoir o el Imperial bien podían subir a veinte, lo que equivalía al costo de un caballo de mediana calidad. Por eso derivamos que lo común fue enviar retratos de tamaños menores, y manufacturados con técnicas económicas, como el talbotipo o el ferrotipo, aunque su calidad no fuera la óptima.

Otra precaución, que seguramente tomaron en cuenta para el envío de fotos, era la delicadeza o fragilidad del retrato. El daguerrotipo y el ambrotipo se vendían con estuche, así fuera una cartera de cartón duro, el primero porque se rayaba con mucha facilidad y el segundo porque iba impreso sobre vidrio. Por su tamaño ambas formas fotográficas podían enviarse por correo tomando las precauciones debidas, aunque consideramos —la prueba está en el anuncio de Wenzin—, que se impondría el sentido práctico, porque la fragilidad es la fragilidad. En todo caso, además de las quejas sobre el extravío de correspondencia con todo y su contenido extra, también encontramos descontentos sobre lo muy maltratadas que arribaban algunas cartas, totalmente embadurnadas de piloncillo por ejemplo: “don Julián Bolado me entregó unas cartas, entre ellas la tuya [...] que me costó trabajo abrir porque todos los pliegues se hallaban impregnados de piloncillo”.<sup>7</sup>

La correspondencia epistolar no arroja información precisa sobre el tipo técnico de fotografía que recibían o mandaban. Jamás nos hemos encontrado con un comentario como: “te mando un daguerrotipo”, o: “envíame el talbotipo de tu hijos”, así que no podemos saber con certeza

<sup>6</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, cartas: 7/11/1862, 26/8/1866, 23/8/1865.

<sup>7</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/6/1864.

cuál era el más usado. Debe recurrirse a la historia de la técnica fotográfica, y a su particular introducción en el noreste, para sacar las conclusiones apuntadas.

En cuanto a la información sobre la fotografía que encontramos en las cartas, aun cuando la muestra que integramos no sea lo suficientemente grande como para que revele un variado abanico de posibilidades, sin embargo, sí es posible asegurar que los comentarios pueden ser clasificados en tres rubros: por características o valores dados o encontrados en las fotos —La fotografía en la sociedad—, por características del destinatario al que se dirigían las fotos —Usos sociales de la fotografía— y por características de su hacedor —La fotografía como oficio y técnica.

Asimismo, el contenido de los comentarios puede ser de carácter intrínseco o extrínseco. Es decir, pueden ser sobre la hechura o contenido figurativo de la foto —el significante—, o pueden tratarse de la percepción o la interpretación, y entonces giran ya dentro del significado. Debemos aclarar que hasta donde podemos saber, todas las fotos enviadas durante esos años eran fotos de personas.

## La fotografía en la sociedad

### 1. Fotografía y urbanización

Consideramos que así como la urbanización constituyó un marco indispensable para la creación de la escritura —y luego de la imprenta y su difusión—, asimismo fue importante para la difusión de la fotografía. En el noreste, fue a los poblados más grandes a donde primero llegaron los fotógrafos o daguerrotipistas, desde allí distribuyeron sus productos o publicitaron su presencia. Ya desde la entrada del primer daguerrotipo a la región en 1842, el punto a donde llegó fue Monterrey,<sup>8</sup> sede de los gobiernos del estado y del obispado, y con oferta de periódicos y negocios suficientes como para mantener relaciones comerciales expeditas a través de una red de caminos. Eso no obstaba para que la ciudad dejara de ser pequeña, tanto así que la publicidad que anunciaba a ese primer daguerrotipista, y que apareció en el *Semanario Político* de noviembre del año citado, en su último párrafo, en relación al lugar donde sería instalado el equipo, decía: “La sala estará abierta desde las ocho de

<sup>8</sup> Hasta el momento no se han encontrado referencias que indiquen lo contrario, tampoco de que haya sido antes de la fecha indicada.



*La familia burguesa, conformada al modelo europeo, va a ir apareciendo en la fotografía en la medida en que la industrialización y el progreso arriban al noreste. Los retratos de una, dos y tres generaciones, cuyos miembros se retrataban acicalados cuidadosamente, y jerarquizados tanto por importancia dentro de la familia como por clanes, no aparecen en los primeros tiempos de la fotografía en el noreste. Hacer popular un estilo fotográfico de moda es un camino con dos direcciones: el fotógrafo que se actualiza y el deseo de los retratados; en última instancia, un estilo fotográfico de moda en el mundo y popular en la localidad es un reflejo de los deseos de esa sociedad.*

IMPERIAL. ALBÚMINA. S/F. YNDALECIO GARZA.  
Colección familia Puertas-Gómez Castellón

la mañana del siete del corriente hasta las tres de la tarde, en casa de doña Melchora Hernández, calle de San Francisco, donde podrán verse las muestras”<sup>9</sup>, daba por sentado que todos los lectores del periódico conocían a doña Melchora.

Desde ese primer anuncio y hasta la sexta década del siglo XIX, los fotógrafos sólo llegaban a los poblados grandes, con lo que eufemísticamente queremos decir que sólo llegaban a Monterrey.

<sup>9</sup> José Antonio Rodríguez, “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, en Ricardo Elizondo Elizondo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moyssén, *Monterrey en 400 fotografías*. Ediciones MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). Monterrey, México. 1996.



*En el siglo XIX el talento fotográfico fue más abundante de lo que solemos pensar, al menos mucho más que el talento pictórico, o el de alguna otra manifestación artística. En el noreste, varios fotógrafos supieron obtener rostros memorables, no sólo en lo referente a la estética, o no necesariamente, sino también por la captura del sentimiento, la hondura en la expresión, y las cuestiones técnicas de iluminación, brillo, nitidez entre otros. La fotografía de arriba es un buen ejemplo de "humanidad" que trasciende los siglos.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. CA. 1860. ANÓNIMO.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

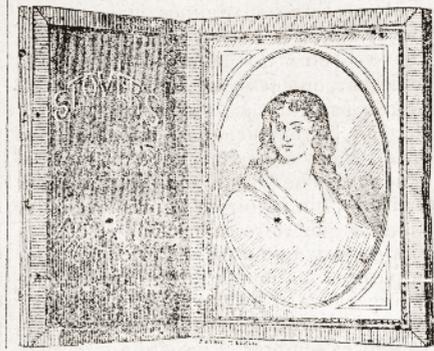
Desde esta ciudad viajaban a Saltillo, Zacatecas, Durango y San Luis Potosí, según se desprende de los itinerarios que los propios fotógrafos marcaban en su publicidad.<sup>10</sup> No sabemos hasta qué momento Monterrey fue sede principal de la fotografía en la región, pero existe alguna evidencia de que hasta terminar ese siglo, la situación permaneció en forma parecida.

De modo que a mitad del siglo XIX, en el noreste únicamente los grandes centros urbanos ofre-

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 80 y ss.

cían el servicio de fotografía; si alguien quería un retrato debía trasladarse a ellos. Al término de la década de 1860, el presbítero Eleuterio Fernández, canónigo de la Catedral de Monterrey, le escribió a su hermana, quien vivía en un poblado floreciente y un tanto alejado de Monterrey: “Ahora que estuvo aquí mi hermano me ofreció traer a la familia, y deben prepararse para retratarse, sin que se escape mi mamá”.<sup>11</sup> Sobre esta cita podemos inferir varios asuntos, pero lo que ahora interesa es marcar la referencia de llevar a la familia hasta Monterrey para retratarse. Se deduce que no existía otra posibilidad, porque se apremiaba incluso a la madre, que era una anciana, a trasladarse por un camino molesto y peligroso —se hacían entre seis y ocho horas, dependiendo del clima—, con tal de obtener una foto del cuerpo y rostro de los componentes de la familia.

Si bien en Monterrey residían los fotógrafos —de 1842 en adelante siempre hubo al menos uno, aun cuando éstos eran los tiempos de los fotógrafos viajeros, que ambulaban de un lugar a otro—, una feria, o algún evento especial, podía volver apetecibles plazas que de otra manera serían pasadas por alto y, mientras durase ese auge, los fotógrafos se trasladaban allí para hacer negocio. Tal es el caso que sucedió en 1862: León Ortigosa le comunicó a su esposa: “[El fotógrafo] tomó casa allá [en Saltillo], y dio los anuncios”.<sup>12</sup> Por la fecha de la carta inferimos que el fotógrafo se trasladó a Saltillo, rentó una casa y pagó anuncios en el periódico, porque por esos días empezaba la celebración de la feria de Saltillo, que reunía a una gran cantidad de comerciantes, compradores, aventureros y jugadores, lo que convertía al lugar en un buen punto para tomar retratos.



**RETRATOS DE AMBROTIPLO**

NUEVO ESTABLECIMIENTO SITUADO  
EN LA CASA DEL FINADO D. JULIAN LLANO.

Se avisa al público que en este establecimiento se hacen de todas clases y en estilo moderno y elegante: en tela para mandar en cartas por el correo: ambrotipos, papel, transparente, catoptróscopos y en placas milimétricas, grandes y pequeños para prendedores, anillos, relicarios etc., etc. Los precios serán la mitad de lo acostumbrado en esta capital. En cajas grandes á peso.

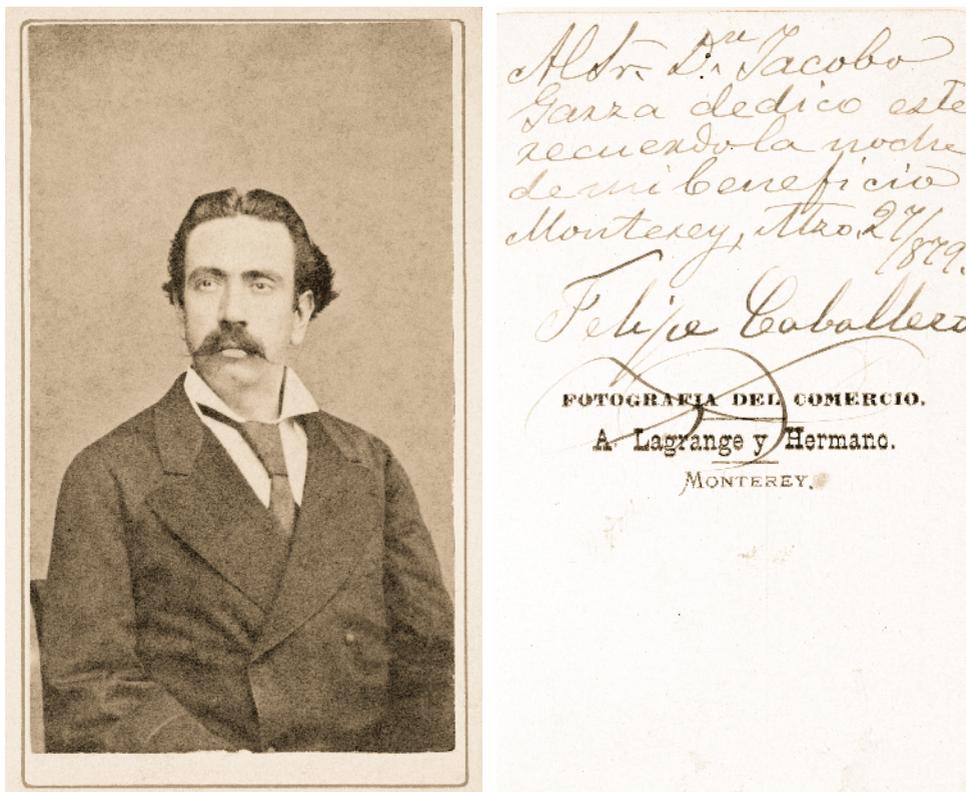
Las personas que gusten ocurrir á mi establecimiento, tendrán gusto en empaparlos, y quedarán convencidos de que los retratos que están á la vista, son los mejores y más exactos ejemplares artísticos que jamás se han presentado en esta ciudad.

Retratos fuera del establecimiento serán por precios convencionales, y estará abierto á todas horas del día.  
Monterrey, Agosto 16 de 1861.—A. M. Shaver.

*Reclamo publicitario para alentar la compra de ambrotipos.*

<sup>11</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 9/7/1868.

<sup>12</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/7/1863.



*El retrato personal se convertiría, a partir de la década de 1860, en retrato señalético –imagen que deviene en signo-símbolo del retratado.*

FELIPE CABALLERO, 1879. ALFONSO LAGRANGE Y HERMANO.  
Colección Ricardo Elizondo Elizondo

La preferencia de la fotografía por los núcleos urbanos grandes no era gratuita; dado el estado en que se encontraba la técnica fotográfica, era incluso necesaria. Por entonces la toma, el revelado, la impresión y el montaje de los retratos, eran actividades que las hacía sólo el fotógrafo, ocasionalmente con algún colaborador. Era un trabajo que debía hacer él porque la industria aún no se diversificaba lo suficiente como para propiciar laboratorios de revelado y talleres de montaje. Incluso los papeles sensibles tenían que ser preparados por el propio fotógrafo, porque aún no llegaban los preparados en serie. Por su lado, las sustancias químicas que se ocupaban no se conseguían excepto en las casas de los grandes comerciantes, que podían

adquirirlas en cantidad y con ello abaratar los costos de transporte. Sólo las ciudades podían garantizar el suministro de material fotográfico, y no siempre; cuando algún conflicto generaba desabastecimiento —léase ataques de indios, bandoleros en los caminos, lucha intestina, invasión extranjera, desastres climáticos o carestía de la pastura—,<sup>13</sup> todo el mercado sufría carencias, incluida la fotografía.

Aun cuando la fotografía siempre estuvo en centros urbanos de cierta magnitud, también resulta cierto que en el transcurso de su introducción algunos daguerrotipistas, al trasladarse entre un lugar y otro, solían detenerse para recuperar fuerzas y, si había clientes, ejercían su oficio. Pero esto no fue la regla, lo que hemos encontrado es que los fotógrafos buscaban residir, así fuera por sólo algunas semanas, en un lugar suficientemente habitado, y que tuviera comercio y comunicación.

Al ser la fotografía un producto netamente urbano, o al percibirse como un producto de la ciudad, su presencia era la presencia de la ciudad, de lo urbano. Porque el oficio de fotógrafo ambulante, o viajero, va a ir estacionándose hasta quedar instalado definitivamente en las ciudades. La información que encontramos arroja que fue durante la década de 1860 cuando convivieron por última vez los fotógrafos viajeros y los sedentarios, luego los primeros casi desaparecieron. Al ser un artículo de la ciudad, una fotografía llevaba junto con ella la esencia de la misma, su aura de progreso y modernismo. En los comentarios de las cartas sobreflota el sentimiento, o la certeza, de que la persona que poseía una foto de sí mismo, o de su familia, era persona más moderna, más contemporánea y progresista.

## *2. El precio de las fotografías (el costo para el consumidor, que no su valor.)*

El epígrafe de este capítulo pertenece a un joven del noreste, estudiante en 1868.<sup>14</sup> Sus padres vivían en un poblado distante cincuenta kilómetros de Monterrey. La frase completa dice:

Un timbre que me encarga muchísimo Lupe, y los dos que me encargan de ésa \$18. Dos docenas de fotografías, una para mi familia y otra para mis compañeros de Monterrey, pues se retrataron todos en un grupo [...] y tengo necesidad de mandarles mi retrato a cada uno de ellos, valor de esto

<sup>13</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 13/9/1863.

<sup>14</sup> Estudiaba en el “Colegio Civil” de Nuevo León, llamado así para diferenciar la educación superior que patrocinaba el estado, de la que daba la iglesia.



*Alberto Fabrenberg fue socio de Cayetano Yzquierdo, ambos trabajaron en un mismo estudio fotográfico que estuvo localizado frente a la Plaza de Armas en Monterrey. Por eso, al buscar fotografías hechas por Yzquierdo, sirven de pistas de reconocimiento el decorado y los objetos utilizados en las fotos firmadas por Fabrenberg. El estudio que ellos montaron disponía de utilería con un gusto distinguido; varias alfombras de diseños señoriales, muebles de madera opulenta y el largo y tupido cortinaje.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1865. ALBERTO FAHRENBERG.  
Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

\$12. Seis Josefinos que me encargaron mis primas Fernández Sepúlveda y que valen \$6. Mi encargo para el que me faltan como te llevo dicho, \$23, y últimamente \$20 para comprar algo más de música para mandar a casa.<sup>15</sup>

La petición de dinero del joven, para pagar sus fotografías, aparece junto a la demanda para pagar partituras musicales, “josefinos” —ignoramos a qué se refiere, aunque lo buscamos—, y los tres timbres, que no eran sino trozos grandes de piel muy bien curtida, vaquetas.<sup>16</sup> Si vemos la cantidad que necesita para las fotografías, lo más fácil es suponer que para encontrar el costo al público de cada una de ellas, lo idóneo es dividir veinticuatro fotografías entre los doce pesos que costaban y concluir que el precio a la venta de cada foto era entonces de cincuenta centavos. Sin embargo, por los anuncios publicitarios, sabemos que las fotos no se vendían por artículos unitarios, sino por primera docena, segunda docena, etcétera.

Tres años antes de la fecha de esta carta, en 1865, en el periódico llamado *La Gaceta de Monterrey*, fue publicado un anuncio de la “Galería de Retratos”, el negocio fotográfico perteneciente

a Alberto Fahrenberg, entre otros tamaños de retratos que se ofrecían, en el cartel aparece el que su-

<sup>15</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 5/3/68.

<sup>16</sup> Nos parecía que no podía referirse a timbres postales, tampoco a timbre en el sentido de objeto para producir un sonido, así que investigamos y encontramos que *timbre* se le llamaba entonces a una piel curtida, lisa y recia, de color rojo, procedente de Oaxaca, y que resultaba inmejorable para suelas, tacones y vestiduras de sillas de montar. Francisco J. Santamaría. *Diccionario de Mejicanismos*. Editorial Porrúa. México. 1978.

ponemos es al que hace referencia el joven Juan Fernández, que es el llamado *carte de visite* pero lo anunciaban como la traducción al español “tarjeta”; la primer docena costaba diez pesos, y la segunda cinco pesos.<sup>17</sup> Juan dice necesitar doce pesos, en vez de los quince que costarían las dos docenas, según el anuncio de Fahrenberg, suponemos que en tres años los precios habían disminuido.

Por esos años, según datos de los inventarios de intestados, un kilogramo de café costaba poco más de medio peso, una fanega de maíz —que equivalía a diez litros— un peso, el kilogramo de manteca se conseguía por poco menos de medio peso, un caballo muy fino importaba cuarenta pesos, y uno de mediana calidad veinte, al igual que una mula, por la pastura que se comía al día cada uno de estos animales se pagaba un peso, una pistola de seis tiros nueva costaba veinte pesos, un reloj de mesa diez pesos, un libro de filosofía tres pesos.<sup>18</sup> Con base a esta información podemos concluir que una foto, tamaño *carte de visite*, costaba el equivalente de un kilogramo de café o de manteca, o al pienso necesario para alimentar la propia montura.

Sin embargo, estas cantidades así, solas, en realidad no nos indican gran cosa, porque sin comparar los precios del mercado con el ingreso medio de la población, no se puede saber si por entonces el café, la manteca, las fotografías o la pastura eran caros o baratos. Sabemos que en esa década un sirviente tenía en promedio un sueldo mensual de cuatro pesos y medio, que un buen vaquero especializado en juntar animales ganaba a destajo un peso al día, y que un cura por una misa de difuntos cobraba un peso, sin la cera ni la música.<sup>19</sup> Estas cantidades ilustran dos extremos de especialidad: el sirviente de casa sin especialización alguna, y el vaquero profesional en su oficio, o el cura, profesional también. Con el agregado de estos datos podemos inferir que

<sup>17</sup> *La Gaceta de Monterrey*, 19 de febrero de 1865. El anuncio completo dice:

“Galería de Retratos. Calle de Dr. Mier Núm. 94.

Clases y precios de retratos. Fotografías sobre papel en cartones sin marcos.

Tamaño 8 con 6 pulgadas la primera copia \$10.

Tamaño 8 con 6 pulgadas las segundas cada una \$2.

5 ½ 4 ½ primera copia \$5, las segundas ídem \$1.

Fotografías en tarjetas, la primera docena \$10.

Fotografías en tarjetas, la segunda docena \$5.

Fotografías pintadas o iluminadas y copias de otros retratos hasta \$25.

Fotografías sobre vidrio (o ambrotipos) en cajas de varias clases y tamaños de \$2 para arriba.

El público encontrará en este establecimiento un surtido magnífico de álbumes de todos precios y tamaños. Alberto Fahrenberg, artista y fotógrafo”.

<sup>18</sup> Archivo General del Estado de Nuevo León. Jueces de Letras. Consultar intestados de: Soledad Patrón, caja 900, expediente 50, 1868; Josefa Gómez, caja 900, expediente 51, 1869; Francisca Rodríguez, caja 900, expediente 52, 1869.

<sup>19</sup> *Ibid.*, intestado de Julio Gutiérrez, caja 901, expediente 55, 1870.

para un dueño de ranchos o de comercios, o para un médico, abogado, profesor o músico, un retrato fotográfico no era costoso, mientras que para un sirviente o un peón, sí lo era. Los padres de Juan Fernández podían fácilmente sufragar el gasto de retratos que su hijo “necesitaba” hacer. Lo concerniente a esta nueva “necesidad” humana de sacarse fotos para regalar —emparentada con la vanidad, la pertenencia al grupo, la emulación, etcétera— será revisado más adelante.

Podemos concluir que mandarse hacer un retrato fotográfico no resultaba tan gravoso, y que el problema en todo caso radicaba en que los fotógrafos no vendían solamente un retrato, sino que los vendían por docenas, por paquete, y ése sí constituía un limitante económico para muchos, porque para los dependientes, sirvientes, propios, peones, soldados, burócratas, hacerse un retrato importaría el sueldo de hasta dos meses. El asunto de la venta de retratos fotográficos por paquete de varios, y no por ejemplar, va a continuar igual durante todo el siglo XIX.<sup>20</sup>

### *3. La fotografía y los estratos sociales*

No sabemos, porque no hemos encontrado registro alguno que lo refiera, qué tanta conmoción social causó en su momento la introducción de la fotografía en el noreste de México. Seguramente la hubo, como en cualquier parte del mundo, y de seguro también alcanzó a las distintas capas sociales, como igualmente sucedió en todas partes. Sin embargo, enterarnos de esa conmoción sólo significaría que la población pudo haber sentido el deseo de conocer la novedad, pero no asegura que la misma población hiciera algún movimiento para adquirir la novedad. Tal como sí sucedió en los Estados Unidos de América, donde en 1850, con diez años de inventada la técnica fotográfica y considerada todavía como una novedad, existían ya, tan solo en Nueva York, setenta y un establecimientos de daguerrotipia, que llegaban a realizar, cada uno, hasta tres mil retratos por año.<sup>21</sup> Estamos seguros que en el noreste, al menos en las ciudades grandes del noreste, no se presentó situación alguna parecida.

El anuncio publicitario de Eduardo Wilder en 1842, al inicio del primer párrafo señalaba: “Don Eduardo Wilder respetuosamente avisa a los señores de Monterrey [...]”. Más adelante, la

<sup>20</sup> Y continúa igual hasta nuestros días, porque los retratos fotográficos se venden en la misma forma: por docena, por media docena o por su equivalente, por ejemplo: dos fotos tamaño título, cuatro fotos tamaño credencial, seis tamaño infantil, o: una gran foto tamaño atlántico, dos fotos tamaño imperial, tres fotos cabinet.

<sup>21</sup> Rebeca Monroy Nasr. *De luz y plata*. INAH. México, D.F. 1997, p. 69.



*Resultaría fácil afirmar que las cuatro mujeres están vestidas de luto, pero ¿lo están? La fotografía sólo informa de colores oscuros y enteros, no necesariamente negros, porque entonces serían también los muebles y sus madroños, la madera de los muebles y hasta la cortina pintada en el ciclorama del fondo. Por otro lado, los vestidos no son uniformes en su tono; entre las de atrás, la más alta lleva unas aplicaciones en su indumentaria que se aprecian mucho más oscuras, y el listón que sostiene el crucifijo de la otra mujer también lo es, si los atuendos fueran negros, la diferencia no sería tan marcada. De lo que sí podemos estar seguros es de que los textiles eran de colores sólidos, sin motivos decorativos, pero bien pudieron ser verde profundo, azul índigo, púrpura y morado obispo, ¡cuánta diferencia harían entonces en nuestra percepción!*

CABINET. ALBÚMINA. CA. 1875. YNDALECIO GARZA.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

última parte del reclamo termina con: “La sala permanecerá abierta desde las ocho de la mañana [...] donde podrán verse las muestras”. La primera frase es clara y directa: el daguerrotipista no se dirigía al público en general, como solían hacer los boticarios o cualquier otro profesional —dentista, sastre, médico—, se dirigía “respetuosamente a los señores” de la ciudad, restringiendo su mensaje a ese grupo, demarcado no tanto por el género masculino usado, que también, sino por su representación y posición social. Con todo, al final del anuncio el fotógrafo abría las puertas al pueblo, para que pudieran ver las muestras fotográficas, porque “la sala permanecerá abierta...”, en casa de doña Melchora, a la que todo mundo conocía. Por principio, todo el interés del fotógrafo estaba puesto en el sector que podía pagar sus trabajos, pero, sabedor que la novedad del producto atraería al público en general, hacía concesiones y brindaba la oportunidad.

Quince años después del anuncio anterior, otro fotógrafo, Santiago M. Kokernot, publicó en el *Periódico Oficial* un reclamo publicitario donde informa que “[...] tiene el honor de participar al ilustrado público Nuevo Leo-Coahuilense, y en especial al sexo de las gracias [...]” su permanencia en la ciudad para seguir tomando ambrotipos. Más adelante el texto señala: “Las señoras y caballeros que quisieran honrarlo en sus trabajos [pueden acudir], el establecimiento se halla en la plaza de ánimas, en los altos de la botica [...]”.<sup>22</sup> En contraste con Wilder, Kokernot ya no involucró, ni siquiera por medio de la alusión, al público en general, se concentró sencillamente en el sector que le interesaba: el público ilustrado, los caballeros y las señoras, sobre todo las últimas. Para ese entonces, seguramente la fotografía había dejado de ser la novedad circense que fue en un principio, el norestense sabía ya de su existencia y había visto sus producciones, por lo tanto Kokernot no tenía necesidad de publicitar una sala de exposición abierta permanentemente, para que cualquiera pudiera entrar. Santiago, como él mismo lo anunció, recibía en un segundo piso a los clientes, con delicadeza y caballerosidad, y procuraba

<sup>22</sup> El texto completo es: “Santiago M. Kokernot tiene el honor de participar al ilustrado público Nuevo Leo-Coahuilense, y en particular al sexo de las gracias, que ha pensado permanecer algunos días en esta ciudad ejerciendo la profesión artística del ambrotipo, descubrimiento moderno que tanto ha enriquecido a las bellas artes con la mejora y perfección de los retratos, donde salen tan naturales, tan espléndidos y tan hermosos, que no los puede igualar el más brillante pincel. Se sacan los retratos de todos los tamaños y tan pequeños que pueden servir para colocarlos en los medallones, sortijas y prendedores, de un gusto tan particular y tan elegante que rivalizan con las más bellas y delicadas miniaturas. Las señoras y caballeros que quisieran honrarlo en sus trabajos encontrarán el mayor esmero y complacencia en el servicio y en el lleno de sus deseos, y al mismo tiempo serán recibidos con la delicadeza y maneras caballerosas que lo distinguen y tiene acreditado. El establecimiento se halla en la plaza de ánimas, en los altos de la botica de don Manuel M. de Llano. Monterrey, julio 24 de 1857”. Tomado de José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 85.



*El emperador Maximiliano y la emperatriz Carlota fueron los primeros dirigentes de Estado en México en utilizar la fotografía como medio masivo de comunicación. Los retratos de ambos, juntos y separados, fueron reproducidos innumerables veces y anduvieron por todo México. No es de extrañar por ello, ni son caso único, que los dos retratados de arriba tengan una clara filiación imperial, al menos en la moda, la emulación y el aire. Tanto él, con la gran barba y el peinado, como ella, con su actitud ante la cámara y el peinado también, estaban imitando a los emperadores. El fotógrafo lo sabía, y acentuó más su deseo con la pose y la mirada.*

TARJETAS DE VISITA. ALBÚMINA. 1864 Y 1867. ANÓNIMO.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

ser complaciente y cumplir sus deseos, porque —no se necesita ser adivino para entender— le interesaba que pagaran bien su producto.

Algo paralelo que nos indica también el análisis de estos dos anuncios publicitarios elaborados uno cuando recién había llegado la fotografía, y otro quince años después, es que el retrato de persona comenzó a ser, luego de algunos años de prueba y error, un acto que requería alguna intimidad o privacidad, característica que ya no perdería y que permanece igual hasta



*Un retrato para ser heredado, para que forme parte de la memoria familiar. Óvalo recortado de una impresión tamaño Victoria y pegado sobre cartoncillo tamaño Cabinet (consultar Apéndice 4). Era lo ideal para lucir en repisa.*

PLATA DE REVELADO DIRECTO. CA. 1880. ANÓNIMO.

Colección Ricardo Elizondo Elizondo

nuestros días. La clientela ideal para Kokernot pertenecía al sector que podía pagar, no incluía al público en general, sólo al “público ilustrado”, ilustración que estaba asociada a posición económica desahogada, de ahí que ofrecía no un lugar público, sino un recinto controlado.

En la correspondencia revisada no hay mención alguna sobre un consumo generalizado y seguro de fotografías, lo que se percibe es lo contrario, un consumo restringido, una demanda inestable, no predecible. Todavía diez años después del anuncio de Kokernot —y veinticinco del de Wilder— en 1866, el fotógrafo Yzquierdo, que se había instalado temporalmente en Linares, Nuevo León, comenta en una de sus cartas: “Muchas personas han manifestado sus deseos de fotografiarse, pero aquí hay un elemento infotografiable [...] en castellano se llama APATIA (*sic*)”.<sup>23</sup> Nosotros proponemos que Yzquierdo no veía, no se daba cuenta cabal, que lo que él percibía como apatía quizás era timidez, falta

<sup>23</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 17/10/1866.

de costumbre, porque recién en esos años, aunque tuviera mucho de estar en el mercado, la fotografía se había abaratado lo suficiente como para que sus productos pudieran ser adquiridos por la parte media y baja del público en general. Es probable que el fotógrafo intuyera algo al respecto, porque más adelante, en la misma carta, señala: “Tengo por vecino al señor Cura Margain [...], ojalá que el curita cuente con la palanca de Arquímedes para mover estas gentes”.<sup>24</sup> Tal vez la forma que el cura tendría para influir en la gente sería animando, incitando, dando confianza, quitando el miedo a su feligresía, una feligresía que aunque pudiera pagar una foto, era tímida porque ese producto antes de entonces no estaba destinado a ella.

La fotografía en el noreste, al menos hasta mediados de la década de 1860, estaba dirigida a la parte de la sociedad que podía pagarla. El mismo cuerpo material de las cartas denota ese mensaje, porque las que contienen información sobre fotos son las que están bien escritas, con relativa buena ortografía —comparadas con el resto de la correspondencia son las de mejor ortografía—, y con una sintaxis que implica organización mental suficiente. Además van escritas sobre buen papel, con tajos finos y, por el resto de la información que conllevan, se deduce que los firmantes tenían una posición económica desahogada.



*Desde la década de 1860, y tal vez antes, los habitantes del noreste hacían comparaciones entre el trabajo de los fotógrafos que llegaban a la localidad y el de los retratistas de las grandes urbes, lo que muestra la importancia que le daban al retrato como objeto de identificación, propia o amorosa, y a los aspectos de factura y belleza. Un marido le reclama a su mujer en 1864: “No seas marrullera, mándame un retrato parisiense, pues aunque el de M. Bracho no es malo, prefiero de aquellos”.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1884. NICOLÁS M. RENDÓN.

Colección Israel Cavazos Garza

<sup>24</sup> *Ibid.*

Hay citas de retratos hechos a individuos que no pertenecían al sector pudiente, por ejemplo, León Ortigosa le escribió a su mujer, quien al parecer era una coleccionista compulsiva de fotos: “Te tengo un nuevo retrato, que es el de mi dependiente chiquito: Ramoncito [...]”.<sup>25</sup> Por su parte el fotógrafo Yzquierdo, al escribirle al mencionado señor, le señala: “Incluyo a Usted unas dos fotografías [de gente del pueblo de Linares] para que aumenten la colección”.<sup>26</sup> En ambos casos se trata de fotografías para un coleccionista, valiosas precisamente por raras, por no ser las comunes. El retrato de un sirviente o de una persona del pueblo se convertía así en rareza coleccionable.

#### 4. *El consumo de fotografías*

Con los datos planteados en los tres incisos anteriores se resuelve el presente. En el noreste, hasta la década de 1860, las fotografías fueron consumidas preferentemente por los habitantes de las ciudades grandes, porque para ellos era fácil acudir al estudio. En las villas, pueblos y rancherías la situación era diferente porque sólo esporádicamente, y sin aviso, podían contar con la presencia de un fotógrafo, que estaba siempre de paso y permanecía por muy poco tiempo. Sin embargo, no todos los habitantes de una ciudad grande podían hacerse una fotografía, ya fuera por los precios o por la apatía. Todavía veinte años después de su introducción en el noreste, sólo los miembros de la clase económicamente acomodada podían mandarse hacer una foto. Las personas en la misma situación desahogada pero que vivían lejos de una ciudad grande, si querían un retrato tenían que hacer viaje especial, lo que implicaba preparativos, transporte, seguridad para el camino y hospedaje, todo lo cual conllevaba molestias e incomodidades.

Por lo que dicen las cartas, el sector que consumía fotografías demandaba sólo rostros y cuerpos. Nosotros empezamos a encontrar referencias de fotografías ajenas a los retratos de persona, fotografías de vistas, o paisajes, hasta la década de 1860, en los anuncios del fotógrafo Yzquierdo.<sup>27</sup> Sin embargo, ni aun para entonces encontramos referencia a demanda o envío de fotografías cuyos contenidos fueran reuniones festivas o luctuosas, familiares o públicas, o bien imágenes descriptivas, como lo pudieran ser el retrato de las mascotas, o de la propia casa. Tampoco hemos

<sup>25</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 5/6/1864.

<sup>26</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 28/11/1866.

<sup>27</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 90.

encontrado referencia a la presencia de un fotógrafo en momentos especiales de la vida, tales como el bautizo, la confirmación, la primera comunión, la boda, la graduación universitaria, la muerte. En las cartas ni siquiera se menciona este tipo de fotografías, lo cual podría indicar que no existían, porque dudamos mucho de que en el caso de que las hubiera no se mencionaran si, por otro lado, se verían verdaderos reportajes manuscritos sobre las bodas, sobre los exámenes públicos, sobre los bautizos.

Parte de la demanda de fotografía era hecha a través de las cartas, la cual debía satisfacerse contestando con la correspondiente foto. Suponemos que tal y como se solicitaban fotografías por carta, igual se podrían pedir directamente entre persona y persona, pero no tenemos forma de comprobarlo, las cartas nada mencionan al respecto. Para satisfacer la necesidad de fotografías requeridas por la correspondencia, los fotógrafos idearon revelados y formatos apropiados, para que se lastimaran menos durante el transporte; podían hacer fotografía en tamaños minúsculos, sobre materiales flexibles y sin alto costo, aunque la fidelidad o la perfección técnica fueran sacrificadas.

El consumo de fotografías estaba sustentado por diferentes necesidades, sin embargo, en las cartas se trasluce que al menos en noventa por ciento de los casos se hacía por exigencias del corazón; relaciones afectuosas maritales, paternas, fraternales o amistosas. No hemos encontrado demanda de fotografías con contenido religioso —retratos de imágenes, de altares, de iglesias, de lugares santos—, creemos que ese renglón lo seguía satisfaciendo la imaginería pictórica. Por obvias razones —la ventana de la investigación son las cartas—, no descubrimos referencia alguna, ni aun lejana, a fotografías de contenido erótico o pornográfico; suponemos que el riesgo de dejar constancia escrita lo impedía. Algunos de los personajes de la correspondencia solían viajar con relativa frecuencia a París y a otras ciudades de Europa, como Berlín, Hamburgo y Londres, sitios donde era factible conseguirlas, *e.g.*, Antonio Liaño, un amigo de León Ortigosa que vivía en La Perrilla, localidad que suponemos cercana a Logroño, le escribió señalándole que había recibido ya la carta en la que iban las fotos que León recogió en París, dándole efusivas gracias,<sup>28</sup> pero algo extraño se adivina entre esas líneas, porque se solían mencionar las fotos por su contenido, y en este caso no se hace, además no encontramos razón alguna para que Ortigosa recogiera unas fotos

<sup>28</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 03/7/1872.



*La cortina que hemos visto en otros retratos, y cuyos pliegues aparecen como al descuido en una suave manera de mostrar y ocultar, en la fotografía de arriba se ha convertido en un rígido telón de fondo, prácticamente un ciclorama. La columna de franca utilería —nótese que incluso está fuera de gravedad, de lo ligero de su material—, el tapanco y el ciclorama, son teatrales, aparentes, sin embargo su falsedad sería aceptada en el noreste por el peso de código de valor universal con que llegó. La fotografía de estudio se siguió por ese camino: escena, efímero montaje para cumplir con un papel, y ser feliz con ello.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1872. SABÁS TREVIÑO.

Colección Israel Cavazos Garza

precisamente en París, y cuyo interesado no era pariente, sino un conocido. Pero todo esto último no deja de ser más que una conjetura maliciosa, sin prueba alguna.<sup>29</sup>

### 5. La fotografía y el coleccionismo

“La foto, como objeto parcial, en el sentido freudiano, oscila entre la reliquia y el fetiche”,<sup>30</sup> y sí, una y otra vez lo comprobamos en los comentarios de la correspondencia, e.g., “Siento al mismo tiempo que no hayáis conocido la prima de la Ygnacia, tan parecida a ella, y el que no tenga su fotografía, si se hace con ella no dejes de decírmelo”, y más adelante, la misma carta agrega: “[...] que la señora Caridad tuvo el gusto de ver a su sobrino, yo deseo en el alma tener el retrato de dicha señora”.<sup>31</sup> Es la conciencia de que el objeto perteneció al sujeto retratado, que fue parte de él o conserva parte de él, lo que impulsaba el deseo por los retratos. La consecuencia de este deseo exacerbado era el coleccionismo. El mismo Dubois, ya citado, señala que en la importancia que se la da a una fotografía —y que se multiplica en el caso de los álbumes o colecciones— “no son los contenidos, ni las cualidades plásticas, ni el grado de

<sup>29</sup> El comercio de fotografías eróticas o pornográficas, aun en tan temprana época, era más grande y estaba más generalizado de lo que pudiera imaginarse, no sólo en Europa, también en México. Arturo Aguilar menciona la noticia que apareció en el *Cronista de México*, en 1866, donde se acusa a unos traficantes de ese tipo de fotografía. En Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. 1996, p. 144.

<sup>30</sup> Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona. 1986, p. 75.

<sup>31</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 24/4/1863.

semejanza, sino su dimensión pragmática, su estatuto de índice, su peso irreducible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que están relacionadas con quien mira”.<sup>32</sup>

Esta relación entre el coleccionista y los sujetos retratados, se daba más que en el horizonte espacial, en el horizonte temporal; se buscaban fotos de personas contemporáneas, no sólo de personas con las que se tenía un trato inmediato. Por supuesto, se pedían las fotos de todos los parientes y amigos que compartían el mismo espacio, una respiración inmediata, el tiempo, pero también, y no con menor obsesión, los retratos de personas a quienes no se conocía físicamente pero que compartían la misma temporalidad, *e.g.*, “[...] Acabo de entregar, en dos cubiertas amarillas trece fotografías, entre éstas una de la Natali [cantante de ópera italiana] y las de Zaragoza, Ortega, Comonfort, Juárez y Ocampo”.<sup>33</sup>

Entre los habitantes del noreste durante la década de 1860, había suficientes personas interesadas en coleccionar fotografías como para permitir la existencia de una buena oferta de álbumes, nacionales y del extranjero. Estos álbumes eran volúmenes especialmente hechos para contener fotografías, impresos y empastados. Nunca fueron cuadernos improvisados, o libretos con hojas en blanco sobre cuyas hojas se pegaban fotografías. Los álbumes tenían hojas gruesas forradas con papel fino, las más de las veces cada página iba impresa con decoraciones apropiadas, como enmarcados, guías vegetales o medallones. Sobre ese papel fino se habían practicado las ventanas donde se insertaban las fotos, de manera que se convertían en especie de nichos. Los álbumes que conocemos son para fotografías tamaño *carte de visite*, quizás existían también para otras medidas. A veces el decorado de cada hoja era hecho a mano, con pinturas al óleo o la acuarela que reproducían jardines, flores, marinas o amplios espacios. En otros álbumes el decorado consistía en marcos o medallones para cada foto, algunos muy elaborados.

Había álbumes de gran tamaño, como el que perteneció al emperador Maximiliano de Habsburgo y a su esposa Carlota, que mide cincuenta centímetros de largo, treinta y cinco centímetros de ancho y doce de grueso; está empastado en piel oscura y tiene en su portada un profundo bajo-relieve que aloja el escudo imperial repujado en plata. Entre los álbumes más pequeños estaba

<sup>32</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 75.

<sup>33</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, cartas 8/1/1864 y 24/1/1864.

el popular de diez centímetros de largo, por cinco de ancho y dos de grueso, suficiente tan solo para una foto por página. Entre estas dos proporciones existió una gran variedad de tamaños, con capacidades para una docena, cincuenta, cien, trescientas fotografías.

Los álbumes siempre estaban protegidos por pastas rígidas, casi podría decirse que de madera forrada con pieles variadas o con textiles como rasos, sedas, brocados. También los había íntegramente cubiertos con placas de madreperla, o bien con superficies pulidas de bronce, o de alguna aleación metálica, y con decoraciones en esmaltes de brillantes colores, incluso de plata. Los forrados con piel, que son la gran mayoría, podían llevar bajorrelieves, relieves, o ambas técnicas, y estar fileteados con distintas pieles de diferentes colores, o con incrustaciones de metal trabajado en artísticas formas. Muchos tenían broches y cerradura, indicio de privacidad, discreción o secreto. Los había con alamares de bronce o plata que cruzaban las portadas y llegaban al lomo, y servían para proteger la bisagra, y también con la incrustación de un retrato fotográfico transpuesto en porcelana. Las pieles podían estar teñidas de colores como púrpura, morado eclesial, verdes botella y jade, cualesquiera de los tonos de las tierras, en muchos diferentes pardos con distintos visos, con los colores de la miel y negros, desde los mates hasta los brillantes. No hemos encontrado en colores rosa o celeste. En general no hay en colores pastel, tampoco en blanco, excepto el de madreperla y nácar. Además de lo ya descrito, el máximo lujo radicaba en los cantos, perfectamente dorados —los álbumes populares no venían con esa presentación.<sup>34</sup>

Los álbumes llegaron a constituir piezas muy valiosas, al extremo de que su extravío podía provocar un anuncio en el periódico: “Se ha perdido un álbum del Sr. don Ramón Lafón, conteniendo noventa y seis retratos. Se suplica a la persona que lo comprare o lo hallare lo presente en esta imprenta; en la inteligencia que se le dará una buena gratificación sin más averiguación”.<sup>35</sup>

Uno de los negocios colaterales de los fotógrafos era precisamente la venta de estos álbumes. En referencia a los álbumes, un marido le escribía a su esposa: “Carrie no abrió la caja en que vienen aún, y aunque Yzquierdo tiene, y los da caros, no lo encontré a tiempo para mandar com-

<sup>34</sup> La Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey custodia la colección de fotografías Conde-Zambrano, integrada por más de tres mil fotos de personas que vivieron durante el Segundo Imperio mexicano. Los retratos están colocados en sus álbumes originales, por lo que al propio tiempo es también un muestrario de éstos.

<sup>35</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 91.

prar”.<sup>36</sup> Es lógico pensar que ese ramo convenía a los fotógrafos, porque además de los ingresos por los propios álbumes, propiciaban el coleccionismo que inducía la demanda de fotografías. Los álbumes llegaron a transformar una afición en punto de orgullo personal, o de distinción social; e.g., “Si Fierro va a verte, convídalos a comer a la una, con Francisco, surtiéndote de vino en los botellones, y le enseñas tus fotografías”.<sup>37</sup>

Los obsesionados por el coleccionismo reunían todo tipo de fotografías de las que hasta ese momento existían: fotos de parientes en todos los grados, de amigos y amigas, de hijos y nietos de los amigos, de figuras públicas de la localidad o nacionales, de la nobleza europea, de artistas de teatro o de ópera. A veces también mencionan retratos de personas allegadas pero no familiares, como sirvientes o ayudantes, algunos rostros bonitos, sólo por ser bonitos, y vistas que podían ser históricas o paisajísticas. Sin embargo, como ya señalamos, no encontramos referencia a fotos de festejos familiares o públicos, o a fotos descriptivas de la casa o la propiedad —en el siguiente inciso abundaremos sobre el particular.

Hemos abordado el tema de los álbumes y el coleccionismo sólo al paso, porque nos interesaba incluir las menciones a la afición por reunir fotos que aparece en las cartas, sin embargo, estamos ciertos de que una lectura específica y exhaustiva de los álbumes, observando tipos, destinos, caracte-



*Este retrato procede de la lente y estudio de Fabrenberg. Siguen siendo notables los artículos de decoración, en este caso la mesa alta guarnecida con una espléndida cubierta, además un ramo de flores. La dama retratada es distinguida, su presencia —indumentaria y joyería— es señal de una ciudad cuyo comercio producía generosos ingresos.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1863. ALBERTO FAHRENBURG.  
Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

<sup>36</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 20/9/1863.

<sup>37</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 21/7/1865.

rísticas, forma de llenarlo, decoración, firmas y otros agregados, junto con cierta profundidad en las causas de la afición coleccionadora, daría por resultado la apertura de una ventana que mostraría no sólo los usos comerciales y las modas, sino perfiles íntimos y sentimientos de los habitantes del noreste durante esos años. El coleccionismo de fotos fue una fiebre mundial durante esos años, la región siguió la moda, su uso no era privativo del noreste, pero el hecho mismo de seguir la moda ya ofrece información.

#### *6. La fotografía que aún no se demandaba*

Hemos mencionado varias veces que en la correspondencia que estudiamos no hemos encontrado mención alguna sobre determinados tipos de fotografía, fundamentalmente los referentes a los festejos o reuniones familiares o públicos tampoco a las fotos que se relacionan con el uso de la imagen como documento descriptivo.

León Ortigosa, por ejemplo, a mediados de la década de 1860 tenía un gran interés en rentar o comprar una casa en la ciudad de Durango, la necesitaba para instalar una sucursal de su negocio comercial que fuera el punto intermedio en la ruta que manejaba entre Matamoros y Mazatlán.<sup>38</sup> Cartas van y cartas vienen donde pide cada vez más aclaraciones sobre la casa que le ofrecen; quiere saberlo todo: localización urbana, orientación, material constructivo, estado de puertas y ventanas, pisos, etcétera. Lo más fácil hubiera sido pedir unas fotografías de la finca —de hecho en las mismas cartas pide y envía retratos a sus amigos—, pero no se le ocurrió solicitarlas y que con cargo a su cuenta retrataran la casa en cuestión. Si lo hubiera hecho, muchas de sus dudas se habrían despejado de una manera eficiente y rápida. Probablemente, si no se le ocurrió fue porque ahí tenía un punto ciego: no sabía que la fotografía también podía servir para eso. Estamos convencidos que en este caso el posible costo económico de las fotos no influía, porque si así hubiera sido encontraríamos referencias al respecto.

Otra deducción similar a la anterior, de fotografías que no se demandaban porque no se les ocurría, es la que hace referencia a un festejo familiar, la fiesta que la familia Fernández Fernández tuvo en villa de García alrededor del 17 de marzo de 1861. Lupita, la hija mayor

<sup>38</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/7/1863.

del acaudalado coronel Jesús Fernández, cumplía años —probablemente quince, no se menciona— su padre, que por entonces estaba en Puebla y le iba a resultar imposible trasladarse para estar presente, le escribió una carta dándole una serie de consejos sobre lo que debe ser la vida de la mujer, etcétera. También la felicita por el anillo con un brillante con que su tío el presbítero la había obsequiado. Al coronel Fernández no se le ocurrió, ni a su familia tampoco, agenciarse la presencia de un fotógrafo para que tomara algunas imágenes de la amada primogénita en festejo, máxime que toda la familia se reunía. Si hubieran tomado esas fotos, habrían reconfortado sobremanera al coronel, ya que de forma permanente se quejaba de la lejanía y la separación.<sup>39</sup> Como quiera que sea, debemos graduar la apreciación de este asunto en particular, porque villa de García estaba distante de Monterrey y, al menos por esos años, no sabemos que haya tenido fotógrafo de planta, sin embargo, no consideramos que hubiera sido difícil llevar a uno para la ocasión, sobre todo tratándose de un hombre, el coronel Fernández, que era capaz de mover veinte o treinta carros con mercancía desde la frontera —cada carro de entonces podía tener un tiro de hasta doce mulas—, o que desplazaba, desde las llanuras del noreste hasta el altiplano de San Luis Potosí o Zacatecas, seiscientos piezas de ganado mayor sin el menor problema,<sup>40</sup> y que, por añadidura, ese año estaba en el pináculo del poder militar. Si no lo hicieron fue porque no se les ocurrió.

En Europa —al menos en Francia—, durante la misma década ya se daba la fotografía de eventos importantes individuales para singularizar la fecha y agregarle el valor de la memoria gráfica. La señorita Pura Soto, nativa de Madrid, fue recibida en 1868 en el convento de la Congregación de las Hijas de María en Angulema, Francia. Por tal motivo, y para estar siempre bien con uno de sus protectores y benefactores, Pura le envió hasta Monterrey su foto con los ropajes y accesorios del momento de la ceremonia.<sup>41</sup> Hasta el momento que estudiamos no hemos encontrado referencia a fotografías tomadas en el noreste para eventos de parecidas ceremonias. En la década siguiente ya serían hechas.

Esta ceguera a determinados usos de la fotografía indica, sin duda, el nivel evolutivo local que

<sup>39</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 17/3/1861.

<sup>40</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 00/10/1867.

<sup>41</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 01/3/1868.



*Esta fotografía no fue tomada en un estudio, sino en el interior de una casa de personas acomodadas, según se aprecia por la factura de los muebles —no debe olvidarse que sin ferrocarril, y estando tan tierra adentro, sólo grandes capitales podían adquirir muebles de importación, como aparentan ser la cómoda y la silla.*

TARJETA DE VISITA ALBÚMINA. 1870. ANÓNIMO.  
Colección Tomás Mendirichaga Cueva

tenía por entonces la técnica, aunque también el grado de familiaridad que los usuarios mantenían con el invento.<sup>42</sup>

### 7. La fotografía como noticia

Los usuarios de la fotografía sabían de la capacidad que tenía una foto para llevar noticias, aun cuando todavía no fueran totalmente conscientes de sus posibilidades, porque de otra forma la habrían utilizado en los casos mencionados en el apartado anterior. Sabían, por ejemplo, que los estados de la realidad que transmitía una foto no estaban mediados por un texto —por muy confiable que fuera la persona que escribiera—, sino que eran sus propios ojos los que sondeaban la imagen, y su propia percepción la que obtenía, o elaboraba, una versión sobre la realidad. Pensaban que una “buena” foto nunca engaña, o, al menos, nunca engaña totalmente —señalamos el adjetivo buena porque cuando lo transmitido no les parecía, no

les convenía, o no se ajustaba a sus expectativas, culpaban a la mala hechura de la foto.

Así, por ejemplo, no eran suficientes para Ramona (apellido ilegible) los comentarios que el matrimonio amigo le enviaba por carta, contándole lo bien que ambos se estaban sintiendo en Monterrey, ella sólo opinó cuando recibió las fotografías: “que bueno que tuviste la amabilidad de

<sup>42</sup> Lo podremos entender con claridad si establecemos un símil con un desarrollo tecnológico contemporáneo: las computadoras personales. Todavía ahora, veintitantos años después de su introducción en el mercado, es usual encontrar personas que ignoran las posibilidades de ese medio y, por ignorarlas, no se les ocurre, son ciegas, a los beneficios en facilidad, eficiencia o rapidez que pudieran recibir. Trabajos simples, como redactar sin faltas de ortografía en el lenguaje común, desarrollar cartas u oficios con formatos estandarizados y aceptados, o establecer determinados controles administrativos, como el flujo del efectivo o el movimiento de los libros en una biblioteca, siguen demandándoles gran esfuerzo. No “ven” las soluciones que les ofrece la computadora, como era el caso de algunos tipos de fotografías para los norestenses en la década de 1860.

enviarme los retratos. A ti te encuentro muy bien, la misma Chata garbosa que yo conocí, Ortigosa me gusta mucho menos y quiero más bien creer que el fotógrafo era un chambón pues no me parece posible que se haya cambiado tanto desde que no nos vemos”.<sup>43</sup>

Muchas de las contradicciones que encierra la percepción de la fotografía están incluidas en ese párrafo, pero, independientemente a eso, lo que aparece como fuera de duda, es el uso de la fotografía como portadora de noticia. Ramona no creía en los manuscritos que le enviaban, necesitaba ver con sus propios ojos los rostros ya conocidos y, por sí misma, comprobar que las noticias que le escribían eran ciertas. Ella creía que la fotografía no podía engañar. Sin embargo, a la Chata la ve tal como la recordaba, y le parece bien, en cambio a Ortigosa no, entonces, no cree lo que le muestra el retrato, mejor piensa que salió mal debido a la chambonada del fotógrafo, cuando igual pudo haber sido que la foto de la Chata hubiera sido retocada y posada en exceso hasta conseguir una buena toma, mientras que la de Ortigosa no recibió el mismo trato, o, más fácil, que la fotografía de su amigo le mostraba la realidad incuestionable del maltrato y mal momento por los que pasaba. Pero aparte todo esto —que tiene que ver con denotación y connotación— lo importante ahora es señalar, como ya lo apuntamos, el convencimiento de que con una fotografía en la mano ella tenía la evidencia, y eso le daba seguridad a sus comentarios.

Aunque expresamente no aparezca en las cartas, el deseo de tener noticias estaba detrás de cada demanda de fotos. La actitud de los coleccionistas pudiera ser una excepción, porque en ellos no se sabe hasta dónde, además del objeto mismo les interesaba enterarse del mensaje del contenido, pero aún así nada les impedía tener los dos intereses: juntar fotos y enterarse del estado de los retratados. Ygnacia Palomera era coleccionista compulsiva de fotos, pero en el siguiente comentario que le envía su esposo, además de que pudiera estar muy interesada en la propia foto, también apuntaría la noticia: “A Yzquierdo lo flechó Juanita Dubos, si consigo su retrato te lo mandaré”.<sup>44</sup>

La fotografía como noticia, como chisme o como novedad, forma parte importante en los comentarios escritos en las cartas. Encontrar un mensaje así fue un primer estadio de la fotografía como documento de información específico, que luego evolucionaría, porque al tiempo que se descubrían

<sup>43</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/12/1861.

<sup>44</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/11/1863.



*Ignoramos aún si el estilo de Cayetano Yzquierdo influyó en los fotógrafos del noreste que siguieron trabajando después. Para saberlo primero habría que reunir una muestra bastante amplia de sus fotografías, y con base en ellas definir su estilo —si es que lo tuvo—, después comparar fotografías norestenses fechadas inmediatamente después de los años en que él trabajó. Sin embargo, es un hecho que la foto de arriba tiene el aire de proceder del estudio donde trabajaron juntos Yzquierdo y Fabrenberg, tal vez hasta lo sea, pero por carecer de firma se torna anónima y por apreciación se le atribuyó el año de 1870.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. C4. 1870. ANÓNIMO.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

en otras partes usos específicos para la fotografía, iban siendo adoptados en la región.<sup>45</sup>

## Usos sociales de la fotografía

### *1. La fotografía y los afectos (de sangre o de amistad)*

En la carta citada al inicio de este capítulo, el joven Juan Fernández escribió a sus padres para informarles que tenía que mandarse hacer dos docenas de fotografías, “una para mi familia y otra para mis compañeros [...] pues se retrataron todos en un grupo para mandármelo y tengo necesidad de mandarles mi retrato a cada uno de ellos”. Juanito coloca ambos círculos, el familiar y el de amistad, al mismo nivel de importancia en cuanto al compromiso de enviar fotografías.

No es un hecho aislado, así aparece prácticamente en todas las citas sobre fotografías que hemos encontrado en las cartas; existía una igualdad de compromiso en su envío, ya se trataba para la familia o para los amigos; *e.g.*, el 15 de mayo de 1864 un marido le escribió a su mujer:

“Cuando haya una oportunidad mándame bien acomodados algunos retratos, pues es preciso que cubras tus compromisos; por ejemplo, creo que debes [a la casa de sus amigos] cuando menos

<sup>45</sup> Por ejemplo, con el uso de la fotografía signalética —para identificación de personas—, que la Ciudad de México aplicó de manera vanguardista en 1855 para la identificación de reos, y para las prostitutas diez años después, en 1865. Oliver Debroise. *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1994, pp. 40-44.

dos, porque los que dejaste no me gustan, a Rafaelita uno, a Tulita uno. CY me pide, yo quiero otro, y no sé si ofreciste más por otro lado”.<sup>46</sup> Esa costumbre social dejaría de existir unas décadas después, aunque no sabemos aún en qué momento; sin embargo, para el siglo XX una esposa ya no podría andar ofreciendo su retrato “por otro lado”, en completa libertad por parte de su esposo —o al contrario—, pero en ese entonces era posible hacerlo, y hasta obligatorio, sin que ocasionara tipo alguno de desestimación.

Por otro lado, no encontramos un solo comentario donde se niegue el pedido de una foto. En varios casos, y para distintos personajes, descubrimos mucha insistencia por parte del demandante y una floja respuesta del destinatario, pero este último siempre ofrecía alguna razón por su retraso, *e.g.*, en alguna fecha anterior al 22 de octubre de 1867, León Ortigosa le pidió por carta, a Francisco Escobar, las fotos de él y de su esposa Barbarita; en la fecha mencionada Francisco le contestó explicándole que le mandaría las fotos que le pedía “en cuanto ella se alivie, aunque salga algo mal”. Pasan los meses y las cartas, y en cada una León insistía y Francisco solamente prometía. Transcurrió todo 1868 y no fue sino hasta marzo de 1869 cuando Francisco [imaginamos que un poco harto] le envió el retrato “de mi esposa Bárbara”, pero sólo ése.<sup>47</sup> Entre León y Francisco, lo sabemos por el contenido de su correspondencia, no existía parentesco alguno, eran sólo amigos. Incluso podría asegurarse que colegas mercantiles, nada más. Pero la costumbre social permitía exigir fotografías, y no sólo las propias, que pudiera ser, sino de la esposa, presionando hasta que se cumpliera con la demanda, como si se tratara un rito que no podía ni debía pasarse por alto.

Tenemos la impresión de que para los habitantes del noreste no existía diferencia entre una distancia de cincuenta leguas y otra de quinientas, consideraban que ambas eran distancias y, a fin de cuentas, impedían la compañía inmediata y segura. La distancia se veía como aislamiento quizá por la herencia de tres siglos de peligro caminero —lluvias, ríos crecidos, carencia de puentes y de vados, caminos malísimos, ataques de indios bárbaros, bandidos— que, broma bromeando, hacía que incluso el traslado de la propia casa a las tierras labrantías en las afueras del poblado, fuese motivo para dejar testamento, como era conseja repetirlo. Todo esto va conducido para intentar una explicación más al excesivo gusto que se tenía por la posesión de retratos, gusto que existía tanto en hombres

<sup>46</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 15/5/1864.

<sup>47</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, cartas 22/10/1867, 17/3/1868, 9/2/1869, 9/03/1869 y 20/3/1869.

como en mujeres, sin importar si estaban en la adolescencia, la juventud, la madurez o la vejez. Sin embargo, independientemente de que el retrato constituyera un paliativo para el sentimiento de separación y soledad que sentían, tenían bien claro que sólo era eso, un paliativo, *e.g.*, “Agradezco a Usted mucho las deferencias de remitirme su retrato, y ahora pretendo más, que tenga la bondad de venirse a pasar una temporadita, pues ya no me conformo con su retrato”.<sup>48</sup>

## 2. Fotografía y deseo de posesión

En muchas de las citas sobre fotografías que aparecen en las cartas, resulta obvio el deseo por poseerlas, tan evidente que se escriben renglones casi como un reclamo: “Espero que cumplirá Usted estrictamente con las obligaciones de comadre, mandando los retratos que desea sinceramente tener su afectísimo”.<sup>49</sup> Este deseo es común en los comentarios encontrados, después, dependiendo de la relación interpersonal, y de la persona, van sobreponiéndose otros sentimientos, opiniones u apreciaciones, como la tristeza, la alegría o el rechazo por el estado en que ven al retratado, o bien, repudio por la imperfección técnica de la fotografía, reclamo por el nulo parecido con el sujeto retratado o poniendo en duda el que se haya o no capturado el “aire” de la persona. Este último elemento, la condición de encontrar alto parecido entre retrato y retratado, se encuentra por lo regular cuando hay una liga afectiva: “Mucho te agradezco que me mandaras también el de tu mamá [el retrato], aunque no olvido la promesa que me das de mandarme uno más parecido”.<sup>50</sup> El que exista un reclamo por este “aire”,<sup>51</sup> nos hace pensar que en todas partes hubo una reacción similar hacia los retratos de personas hechos con fotografía.

En cuanto al deseo por el retrato fotográfico, Philippe Dubois dice: “Sería necesario estudiar las relaciones estrechas que unen lo fotográfico y lo epistolar, ya que testimonian con fuerza la colusión del deseo y del índice fotográfico, de la veneración por un tipo de imagen que procede por contacto más que por mimesis”.<sup>52</sup> Los remitentes de las cartas reclaman un retrato precisamente

<sup>48</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 28/1/1868.

<sup>49</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/10/1863.

<sup>50</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/12/1861.

<sup>51</sup> “El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo, y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, no queda más que el cuerpo estéril”. Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Paidós. Barcelona. 1989, p.185.

<sup>52</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 77.

al dueño del cuerpo o de la cara que quisieran tener en foto, o a la persona que, por estar muy próxima al dicho cuerpo, puede hacer que ese retrato se lleve a cabo y les sea enviado.

Pedían el retrato sin firma del retratado y sin dedicatoria alguna, porque no encontramos una sola alusión a que las fotos fueran autografiadas o dedicadas. Una foto podía llevar una leyenda por la parte de atrás, con la localización física y temporal de la toma, la identificación del personaje y otras informaciones, del puño del remitente o del retratado, esto lo sabemos no por las cartas estudiadas, sino por los ejemplares fotográficos de esos años que han sobrevivido. Pero ni entre esos retratos sobrevivientes, ni en el texto de las cartas contemporáneas que nosotros revisamos, encontramos alguna referencia a la colocación de un autógrafa o dedicatoria sobre la fotografía misma, sobre su anverso. Será necesaria una investigación más precisa al respecto para poder asegurarlo, sin

embargo, por lo poco encontrado, podríamos arriesgarnos a plantear que en ese momento el objeto foto era demasiado “venerable” —siguiendo el adjetivo usado por Dubois—, como para escribir directamente sobre él, tal y como ahora sucede, por ejemplo, con el título profesional, cuyo poder venerable es tan alto, que un hijo jamás, por muy agradecido y sentimental que se sienta, pensaría en escribir encima, con su puño y letra, una dedicatoria para sus abnegados padres —al decir título nos referimos al papelote de falso pergamino, con el retrato oval, palmas, letras capitulares y demás pompas, no al certificado de estudios, que es el legal y necesario.

Lo señalamos ya en el inciso anterior: el deseo de posesión por los retratos era la expresión de otro sentimiento, el desconsuelo por la soledad, la distancia o el aislamiento. Por medio de las



*El fotógrafo buscó transmitir estabilidad y buen ánimo, al menos ése es el mensaje que ahora recibimos.*

TARJETA DE VISITA. 1871. MONTERREY.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez Maldonado

fotos los demandantes podían sentirse rodeados y cerca de los seres que conformaban su constelación afectiva, encontrando en ello alguna compañía. Con retratos de personas entre las manos, ya no se está solo, hay alguien si no palpable sí “mirable”, con quien dialogar, a quien dirigirle miradas y complicidades. Antes de que existieran los retratos fotográficos, sólo podían poseerse objetos de los seres queridos, medallas, pañuelos, letras, un rizo de los cabellos, una lágrima encerrada en cristal y, solamente para los más afortunados, una miniatura del rostro, que era un retrato, sí, pero mediatizado por la mano del dibujante. Con la aparición de la fotografía se tuvo acceso a la posesión virtual no sólo del rostro, también del cuerpo y, con mucha suerte, del aire. Al poco tiempo, cuando se volvió común que las fotos pudieran sacarse *in situ*, sería posible atesorar el alféizar de la ventana, la sala de la infancia, o la lejana puerta principal, nueva aún en el recuerdo.

Junto con el deseo de posesión de retratos estaba la exigencia, o la necesidad, de corresponder; se demandaba fotografías a los otros, pero, al mismo tiempo, se debía cumplir con las demandas de los demás.

### 3. Fotografía y temor

Lo contrario al deseo de posesión del objeto fotográfico —en el cual, como vimos, estaba implícita la necesidad de corresponder—, sería el temor al mismo objeto o a la forma como se obtenía el objeto. De manera general, hemos recibido en una forma u otra el rumor de que la fotografía en un principio provocó el recelo del público, sobre todo en personas simples, o silvestres. Nos es familiar la anécdota del indígena que no acepta ser retratado por la cámara fotográfica por la aprensión de que “le roben el alma”, o que su imagen se utilice en maleficios. Nosotros, en la correspondencia revisada, no encontramos más que tres posibles comentarios que vagamente se acercan a un sentimiento de miedo, pero sin que lo podamos asegurar.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> En referencia al temor a la fotografía, no al maleficio, porque el maleficio es otro asunto, consideramos que no siempre y para todos los casos fue así, porque tenemos la sospecha de que el hombre “civilizado” que se acercaba a los “bárbaros”, más que portar una cámara fotográfica, la esgrimía. Su actitud era no sólo poco delicada, sino agresiva. La respuesta del rústico a esa falta de cortesía —entendida ésta desde el “bárbaro”— fue el rechazo, su negativa a dejarse retratar, rechazo que fue leído por el civilizado como temor o miedo, porque si le daba otra lectura se vería en la necesidad de confrontarse. Este rechazo, señalado como temor, sería entonces producto de una dignidad mal-tratada, o de algún otro sentimiento que giraba en torno a *para qué quiere tener mi cara retratada, o sin mi permiso porqué lo hace*. Si pudiera invertirse la situación, y nos colocáramos en la posición de ir, aun en nuestro tiempo, a una ciudad “civilizada” y buscamos tomar fotografías indistintamente a cuanto transeúnte pasa, y sí, por añadidura, nos atrevemos, con el mismo ánimo, a querer juntar a un grupo de adolescentes o de señoras amamantando, seguramente vamos a recibir fuerte rechazo, con gestos, con enojo, quizás hasta contención policiaca. Estaríamos muy equivocados si juzgáramos esa conducta como

En 1862 Antonio Sánchez escribió desde París a León Ortigosa, quien vivía en Monterrey –Sánchez fue administrador de capitales mexicanos en Europa–: “Siento de verdad no ver a ustedes y espero que me manden sus retratos si los tienen. Yo creo que les envié los de Amalia y chicos míos, porque yo aún no me animo”.<sup>54</sup> Tratándose de un hombre que vivía en París, con el dominio de dos lenguas al menos, y avezado en fortunas e inversiones, resulta difícil asegurar que su comentario de “aún no me animo” haya sido por temor a la fotografía, sin embargo ¿qué otro sentimiento pudiera estar tras esa frase? Podría quizá tratarse de un narciso irredento que temiera que la realidad fotográfica no correspondiera con su ideal de sí mismo pero, manteniéndonos en una cierta normalidad, seguramente lo de Sánchez era un temor, pero un temor que no tenía relación con ausencia o no de civilización, sino con algo más profundo: revelar el ser, a que se viera o delatara una verdad, etcétera.<sup>55</sup>

El caso que acabamos de describir es el de un hombre cosmopolita, tenemos otro ejemplo, éste si totalmente local: en 1868 el presbítero Eleuterio Fernández ejercía su ministerio en la catedral de Monterrey, además era el administrador de los diezmos de la diócesis. Su familia materna procedía de la villa de Marín, al noreste de Monterrey, la paterna de villa de García, al poniente del estado de Nuevo León. Su hermana, casada con un hombre de villa de García, tenía en su casa a la madre de ambos. El cura Eleuterio era muy unido a su familia de sangre, con la que mantenía estrecha relación epistolar. Ese año de 1868, en julio, escribió a su hermana:

Hermana querida: Ahora que estuvo aquí mi hermano [se refería a su cuñado] me ofreció traer la familia y deben prepararse para retratarse, sin que se escape mi mamá. En una que me escribió Fran [ilegible] me pidió que influya con tal objeto y esta vez mi influencia será eficaz. Su hermano que la ama. Eleuterio Fernández.<sup>56</sup>

Lo primero que destaca aquí es que el ir a tomarse una fotografía familiar, más que un pedimento o una súplica, era una determinación del cura: el clérigo quiere que su familia se retrate completa, y

---

temor a la fotografía. Esto no significa que el temor a ser retratado por una cámara fotográfica no haya existido, sino que pudo haber otros sentimientos relacionados con características del trato personal dado en la diferenciación “civilizado-bárbaro”.

<sup>54</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 18/12/1862.

<sup>55</sup> Vale recordar que, aun cuando se trata de una obra con mucho de ficción, Marcel Proust, en *En busca del tiempo perdido*, refiere al menos un caso de temor a la fotografía en el ambiente parisino de la segunda mitad del siglo XIX. Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Alianza. Madrid. 1984.

<sup>56</sup> ITESM, Correspondencia Fernández, carta 9/7/1868.



*Un estudio fotográfico se vendía con los muebles y artículos escenográficos, de ahí que los mismos objetos los encontramos en retratos durante largos periodos de tiempo.*

MARÍA PÉREZ-MALDONADO DE CINCO AÑOS. 1871.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

modo de poder arreglarse para salir con dignidad en una fotografía cuyos preparativos la hacen parecer como memorable, o importante, para la familia. Sin embargo, por sobre estas dos situaciones, o al mismo tiempo, el rechazo de la señora bien pudiera ser temor a la fotografía pero, ante ese temor, la investidura moral del cura garantizaba que su influencia sería eficaz, como él mismo lo manifiesta.

Señalamos ya el comentario que hizo el fotógrafo Yzquierdo sobre la poca afluencia de clientes a su estudio, cuando se instaló provisionalmente en Linares en octubre de 1866.<sup>57</sup> Tan poca

se ha propuesto conseguirlo. La segunda apreciación es que la familia estaba enterada del rechazo de la señora madre hacia la fotografía, de ahí que alguien más interviniera junto al presbítero para inducirlo a doblegar el rechazo. Dicho rechazo ya había tenido oportunidad de manifestarse, si no el cura se expresaría de manera diferente, pero es claro cuando escribe: “sin que se escape mi mamá [porque] esta vez mi influencia será eficaz”. Este rechazo de la señora pudiera tener varias causas, que no excluyen el miedo: había que viajar desde villa de García hasta Monterrey, distancia que por entonces se cubría en un largo día por entre polvo y zanjas; tenían que llegar a Monterrey “preparados para retratarse”, lo cual implicaba tanto el deseo psicológico como el arreglo personal. Sería irrisorio pensar que tras un traqueteado día de viaje alguien estuviera listo para ser retratado, así que lo probable es que el comentario hiciera referencia a traer ropa, afeites,

<sup>57</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 17/10/1866.

respuesta se debía, decía él, a la “apatía” generalizada de la población. Entonces opinamos que tal desidia pudiera haber sido causada por el desconocimiento del invento en un medio social —los habitantes de un poblado campesino— para el que, hasta ese momento, no había estado dirigido. Pero esa apatía bien podía ser la máscara del miedo, porque, circunstancialmente, el mismo Yzquierdo estaba convencido de que en este caso también el cura del lugar podía ser un factor fundamental para el desvanecimiento de la indolencia, convirtiéndola en demanda de fotografías. Así, la secuencia sería: la población, compuesta por campesinos poco acomodados, no acudía al fotógrafo a sacarse retratos; una causa podría ser la poca familiaridad con el medio, otra, el puro miedo, pero Yzquierdo la adjudicaba sin más a un sentimiento de apatía, sin embargo, consideraba que el cura podía cambiar esa situación: “[...] ojalá que el curita cuente con la palanca de Arquímedes para mover a estas gentes”,<sup>58</sup> cosa relativamente fácil para un sacerdote si se tratara de miedo, pero más difícil si fuera un problema económico.

Estos tres comentarios sobre un posible temor a la fotografía son los únicos que encontramos en ochocientas cartas.

#### 4. *El retrato fotográfico*

“La fotografía secularizó la imagen a través del acercamiento”,<sup>59</sup> lo cual significa que la sacó de la clausura, que la puso en el mundo, en el tráfico del comercio, del trato, de las relaciones. Con la fotografía —los retratos de persona en nuestro caso— las imágenes pudieron viajar, pasar por varias manos, ser poseídas, amadas, odiadas o destruidas. También los retratos fotográficos permitieron todo el acercamiento que se quisiera, porque hasta podían ser deglutidos. Con los comentarios de las cartas encontrados, no nos queda duda alguna de la importancia sentimental que desde sus inicios tuvieron los retratos; en ellos “Se ve cuánto partido puede sacar el amor, el odio, la espera, la desolación y el duelo de la fotografía”.<sup>60</sup>

Por ser la fotografía un *índex*, algo que pertenece sólo al sujeto que queda retratado en la foto, eso lo intuyó de inmediato el usuario, el destinatario. Pero además, por ser la fotografía un objeto

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Susan Buck Morss. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor. España. 1995, p. 152.

<sup>60</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 76.



Entre 1860 y 1880 las ciudades prosperaron. La decoración y en seres usados en los retratos son un reflejo social.

MARÍA PÉREZ MALDONADO A LOS CATORCE AÑOS. 1880. NICOLÁS M. RENDÓN.  
Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

aceptación porque, entre otros aspectos, llenaron ese hueco afectivo, que fue el primero al que sirvió la fotografía comercial —en un principio toda la fotografía fue comercial—, sería hasta después que al retrato de persona se le añadieron sus otros usos: identificación, publicidad, noticia, que se fueron acumulando, sobreponiéndose pero sin perderse uno solo.

Las fotos fueron objetos amados quizá no sólo por el hecho de pertenecer al ser querido —tanto de su propiedad como por “ser parte de”—, sino también por su relativa escasez, *i.e.*:

movible, sin voluntad de oposición, y por ser precisamente de la persona que se quería tener —así fuera el propio rostro—, su valoración intrínseca y extrínseca podía llegar a ser mucha, *e.g.*, Francisco Ortigosa, minero y comerciante, vivió en 1861 en San Dimas, un punto perdido en la tierra de Durango; su hermano, comerciante de gran fortuna avecindado en Monterrey, va a emprender un viaje a España, lugar donde reside el resto de los hermanos, Francisco le escribió: “[...] y te agradecería en el alma si me pudieras conseguir los retratos de toda la familia, aunque te pague el doble de lo que valgan, pero se vale toda”.<sup>61</sup>

Al popularizarse la fotografía de rostros y cuerpos, su presencia y posesión vino a compensar una carencia del corazón, a llenar una privación afectiva, *e.g.*, “[...] qué bueno que tuvieras la amabilidad de mandarme los retratos que algo calmaron mi desconsuelo”.<sup>62</sup> Los retratos fotográficos de persona tuvieron una inmediata

<sup>61</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 14/8/1861.

<sup>62</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/12/1861.

El retrato de usted que dejó está en poder de mi papá, lo tiene en su pieza de escribir, colgado de la pared, junto con el de sus padres de él, y uno de mi mamacita que hace muchos años hicieron, y que ni se parece a ella. Y yo varias veces le he dicho que yo quisiera tener el de Usted y me ha contestado que él también la quiere a usted mucho. Ya hace tiempo que no le digo nada, resuelta a que si tengo la desgracia de perderlo, traerme y no dejar en poder de la familia ni el retrato de usted ni el de mi mamá Teodorita.<sup>63</sup>

Esa escasez hacía del retrato un objeto respetable y atesorable. Incluso las fotos, “mezcladas o en álbum, o más aún, enmarcadas sobre la pared [donde] el marco funciona como relicario, transformando la foto en reliquia, talismán o amuleto”.<sup>64</sup>

Una causa de la escasez era muchas veces la inexistencia de un fotógrafo. Aunque se quisiera, no había manera de retratarse, *i.e.*: “El de María cuenta por seguro que tan luego como la retrate te mandaré el que te tengo ofrecido, por lo pronto no hay un retratista [...]”.<sup>65</sup>

Existe mucha bibliografía sobre los retratos de persona tomados en México —y en el mundo— durante el mismo periodo de esta investigación. Si bien es verdad que solamente se ha estudiado la producción de algunas ciudades, lo que hay constituye una base para iniciar la interpretación de las fotos de persona en cualquier provincia. La presente exploración no abarca el estudio de las fotografías directamente, sino sólo los comentarios encontrados en la correspondencia, por eso no profundizamos sobre un tema tan apasionante. Aún así, debemos dejar constancia de que el retrato en el noreste presenta un desfase temporal, un retraso, con respecto al de la Ciudad de México. Para la misma época, los retratos del noreste están rezagados, en perfección técnica y en composición, comparados con los de la capital federal. Sin embargo, en lo general siguieron idénticos derroteros, aunque cronológicamente se dieron con demora, mínima si se quiere, pero registrable.<sup>66</sup>

En la composición del retrato se seguían los mismos lineamientos que en su momento se usaron en Europa, Estados Unidos de América y la Ciudad de México: estereotipo en la pose que borra al individuo en función del grupo, parecidas posturas para todas las personas, no se busca la expresión individual, sino el enfoque que indique la pertenencia a un grupo, o una representación

<sup>63</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 5/4/1866.

<sup>64</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 76.

<sup>65</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/3/1867.

<sup>66</sup> La explicación para el atraso pudiera estar, como ya fue señalado en el primer capítulo, en la gran inseguridad de los caminos, lo cual hacía que pocos fotógrafos se aventuraran hacia el interior del país.

de lo que ese grupo hacía o era en las grandes ciudades. Por otra parte, no hay acercamiento a los rostros, el fotógrafo estaba alejado del cuerpo y de la cara, con eso le daba importancia a toda la figura, porque son fotos de cuerpo entero casi siempre. Otra característica, el decorado, poco a poco fue haciéndose imprescindible, hasta llegar el momento en que el estudio del fotógrafo se convirtió en un escenario teatral, con muebles, accesorios, telones de escenografía, objetos de cartón piedra como columnas, balaustradas, brocales de fuente, y objetos reales como sillón de cabecera, banco alto para la maceta o la lámpara, cortinajes de amplios pliegues, tapetes, mesas.

Estimamos que los decorados en forma alguna buscaron ser naturales. Estamos convencidos de que buscaban sólo re-presentar la realidad, en el entendimiento de que era útil sin viso alguno de naturalidad. Los decorados constituían en sí mismos un nuevo código de comunicación que aún espera para ser entendido cabalmente. Aseguramos que nunca buscaron la naturalidad y que eran un código, porque aun en lugares tan alejados del refinamiento civilizado y las convencionalismos sociales, como los aislados y alejados poblados desérticos del noreste, a nadie podían engañar las fuentes de cartón, las plantas secas, los cicloramas con fríos bosques alpinos o con dichosas enramadas cayéndose de flores, formando parte de una fotografía tomada en Monterrey y que mostraba a la enteca prima Ygnacia de pie sobre una alfombra raída.

La posición de los cuerpos y las expresiones del rostro tampoco eran los normales. Sin embargo, la gente comprendía que así era aquello, y así lo aceptaba. Todos los retratados se obligaban a poner cara de circunstancia, ya que retratarse constituía un acto de suma seriedad. La naturalidad no se encuentra ni en los infantes fotografiados, porque se les disfrazaba o, literalmente, se los coronaba de flores, con lo que se convertían en lo que se quisiera menos en un niño cotidiano.

La gran mayoría de los retratos, por no decir que todos, eran fotos posadas, de estudio, de ahí que fuese el fotógrafo quien controlaba la escena, la máquina y el tiempo. Cada foto de estudio constituía una puesta en escena, su finalidad consistía en cumplir con la moda, las convenciones, el espíritu de la época, el mito. Eran fotos que respetaban un código establecido, por ejemplo: determinada distancia entre cuerpo y cuerpo. Casi todas fueron fotos posadas y de estudio debido a la poca flexibilidad de la máquina fotográfica, que impedía portarla con libertad y moverla como se quisiera; sin embargo, tenemos registrado que algunos fotógrafos gustaban de ensayar fotos sin pose, que tomaban dejando libre al retratado: *e.g.*, “Adjunto remito a Usted, como curiosidad, el

retrato del niño de menos edad que he tomado en ésta, fue tomado instantáneamente [...]”;<sup>67</sup> quien escribe es el fotógrafo Yzquierdo, quien por entonces pasaba una temporada en Linares.

De esta manera, el fotógrafo era quien tenía el acervo de posibles poses y posibles decorados, se debía confiar en él. No obstante, se esperaba que un retrato cubriera algunos requisitos:

finura, limpieza, gusto y elegancia en la posición de los modelos, armonía o riqueza de tono, son algunas de las características más ponderadas. También nitidez general, las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes; detalles de los oscuros, proporciones naturales y belleza.<sup>68</sup>

Señalamos que los retratos que se enviaban por carta eran sobre todo de persona, aunque también de vistas, o fotografías de paisaje. La primer referencia la encontramos en 1867: “Mis finos recuerdos a doña Ygnacita, y que en cuanto tome unas vistas que voy a hacer que cuente con una colección”.<sup>69</sup> Luego encontramos más alusiones en la década de 1870. Las cartas que provenían de Europa mencionan este tipo de fotografías con mayor frecuencia, quizá porque ya se realizaban allá comercialmente.<sup>70</sup>



*Los fotógrafos, por urgencias de su profesión, estaban muy al tanto de las novedades mundiales referidas a su técnica, así en los aspectos mecánicos, como en lo relativo a la toma misma, la posición de los cuerpos, el decorado y los sentimientos que se querían dar énfasis. Su preocupación por actualizarse los hacía, al mismo tiempo, distribuidores de otros tipos de información que aparecía paralela en los modelos importados o en las publicaciones de difusión, por lo que fueron, sin proponérselo, puntos principales de la vanguardia. La pareja retratada en esta foto se ve como una pareja europea, sólo la firma del fotógrafo nos permite identificarla como norestense.*

TARJETA DE GABINETE. ALBÚMINA. 1888. ALFONSO LAGRANGE.  
Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>67</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 8/11/1866.

<sup>68</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*, p. 165.

<sup>69</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 23/8/1867.

<sup>70</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 28/1/1873.

Independientemente a las posibles interpretaciones que conlleva una foto posada, lo que también señala es que los fotógrafos ejercían su oficio de preferencia en estudio, o remedando ese espacio a donde fueran —no sólo en los viajes entre una ciudad y otra, sino hasta cuando acudían a una casa, a solicitud del cliente, entonces improvisaban en algún rincón su estudio. Existe publicada la fotografía de un soldado francés que estaba escondido en un hogar regiomontano, aparece rodeado de la familia que lo hospedaba en el corredor de la casa. La foto sólo pudo haberse hecho llevando al fotógrafo al domicilio, pero además, la composición de la propia foto es un símil de lo que comúnmente se hacía dentro de un estudio.<sup>71</sup>

### 5. *La exigencia de parecido*

No se esperaba demasiada fidelidad de un retrato, se sabía que no siempre podía ser justicieramente parecido al sujeto real que representaba. En los comentarios hemos detectado tres imputaciones de culpa por la falta de parecido: que el fotógrafo fuera malo como profesional, que la técnica fotográfica se enfrentara a problemas sin solución y que el retratado careciera del don de salir bien en una foto.

En el primer caso, el de fotógrafos que eran deficientes en su trabajo, si bien encontramos pocos comentarios directos, existen varios velados, con la explicación de que preferían esperar para ser retratados cuando regresara Fulano fotógrafo, o a que les gustaría más tener un retrato tomado en tal parte, *e.g.*, “[...] me encargó diga a Usted que pronto le mandará el retrato. Nosotros esperamos a Yzquierdo [el fotógrafo] para poder cumplir con Usted”.<sup>72</sup> O también “[Esperaré para mandarte los retratos porque] por lo pronto no hay un retratista bueno, pues el ruso que tú sabes era el que lo hacía un poco regular, no está ya aquí”.<sup>73</sup>

En el segundo caso, cuando el problema lo suponían de la técnica fotográfica, por insuficiencia o penuria, al parecer tenían razón: “Sírvase hacerle presente a Ygnacita de parte mía, que Bianchi, único retratista, no ha podido sacar buenos los retratos, sin embargo de haberlos sacado tres veces, pero que esté segura se los mandamos luego que tenga este retratista el acido de cobre que está esperando [...]”,<sup>74</sup> o bien: “Yo no te mando uno mío [un retrato] porque dice Yzquierdo

<sup>71</sup> Sara Aguilar Belden de Garza. *Una ciudad y dos familias*. Jus. México. 1970.

<sup>72</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 19/07/1863.

<sup>73</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/III/1867.

<sup>74</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 11/12/1866.

que ya no puede sacarlos buenos con los ingredientes que le quedan”.<sup>75</sup>

En el tercer caso, cuando el retratado era el culpable de la falla, es interesante destacar que lo que ellos detectaban era lo que ahora conocemos como fotogenia, o “ser fotogénico”. Si bien, por entonces no se tenía demasiada experiencia en ver retratos —luego este aprendizaje se acumularía de una generación a otra— y se desconocía, o no lo hemos encontrado, el término que define la cualidad o disposición de ciertas personas de salir siempre bien en las fotos, eso no impidió que se hicieran afirmaciones en ese sentido, juicios que, igual que en la actualidad, solían ser motivo de escozor y enojo. En enero de 1866, Antonia Zalmenzu escribió en referencia a una foto que su amiga, la Chata, le había enviado: “[...] diciéndote que recibí tu retrato y no me dio gusto, pues te voy a decir la opinión de Rodríguez, que es el último que te vio, y yo a él me arraviato, dice que la que él conoce es una Chata graciosa, muy simpática, y ésta [la que aparece en la foto] es una vieja chocante y muy fastidiosa, que no eres tú”.<sup>76</sup>

La mencionada carta, con ese comentario quizá veraz, pero manejado como un machete, seguramente causó un gran disgusto en la Chata. Para desdicha nuestra no tenemos su respuesta, pero creemos que fue una misiva punitiva e impugnadora ya que, cuatro meses después, en abril, la discusión epistolar continuaba entre las dos amigas, aun-



*Había rostros que se antojan muy contemporáneos. Este señor joven fue retratado en 1863, excepto por la corbata de listón, todo en él —traje cruzado, botonadura, camisa blanca, peinado y actitud— nos hace olvidar que estamos frente a una persona que vivió hace casi ciento cincuenta años. [También nos obliga a meditar en las vueltas de la moda o en los disidentes que se rebelaban y no adoptaban la apariencia generalmente aprobada por la mayoría].*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1865. ALBERTO FAHRENBERG.

Colección Israel Cavazos Garza

<sup>75</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/6/1864.

<sup>76</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 4/1/1866.

que un tanto conciliadora por parte de Antonia, quien trataba de dulcificar su franqueza, pero sin éxito alguno, porque entre más escribía más profundizaba la herida: “[...] yo te dije lo que decía el Güero Rodríguez, que te vio después que yo. Ahora, yo te juzgo francamente como estás en el retrato. También sucede que hay personas que no les hacen ningún favor en los retratos, sino al contrario, representan mucha más edad y salen fatales, de estas personas serás tú”. Después de esta misiva no hemos encontrado otra entre Antonia y la Chata, quizá se disgustaron. No era para menos de parte de la Chata, quien seguramente ya sabía lo mal que salía en los retratos, pero de eso a que se lo hicieran obvio era una cuestión de tacto entre amigas. Antonia, en la segunda respuesta que tenemos, entre las braceadas que da para no ahogarse en el conflicto, se lleva de encuentro aún más a su amiga, ya que le dice, entre otras linduras, que si la había tildado de vieja, chocante y fastidiosa, era porque “la juzgaba francamente como estaba en el retrato”. En el colmo, le hace la aclaración de que, si quiere salir bien en un retrato, necesita que le hagan el favor e, inmediatamente después, vuelve a referirse a la fotografía motivo del disgusto mencionando que sale de mucha edad y, para acabar, que sale “fatal”.

Siguiendo con el mismo tema de la fotogenia, o el parecido entre la foto y el fotografiado, había también personas que se sabían poco aptas para un retrato, y lo admitían:

Yo salgo en los retratos horrible, peor de lo que soy, según todos dicen, porque salgo negra. Soy colorada, y todo el color es en el retrato sombras negras. Yo te diré una cosa, según dicen, que a pesar de mis pesares, de tantos cuidados y lujos y todo, dicen que no represento mi edad, no tengo todavía ni una cana, mi dentadura es muy fuerte, que es muy raro, porque mis amigas de mi edad [...].<sup>77</sup>

Todo esto del parecido y la fotogenia nos hace pensar que la fotografía rápidamente, y con el solo entrenamiento que daba su uso cotidiano y su consumo, generó una experiencia en los receptores, y una capacidad de juicio, cuyas características son hasta la actualidad, prácticamente las mismas. No hay que olvidar que la técnica fotográfica contaba en ese momento con veinte años de difusión por el mundo, pero que en el noreste de México, aunque había llegado casi desde su inicio, la oferta de sus productos jamás fue comparable ni con la Ciudad de México ni con el extranjero, pero eso no fue óbice para que la población tuviera capacidad para enjuiciarla.

<sup>77</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 5/4/1866.

Como quiera que haya sido, de los comentarios epistolares se desprende que, aun sabiendo que los retratos no estaban bien, siempre era preferible tenerlos. Las fotos se siguieron enviando hubiera buenos o malos fotógrafos, y eran recibidas con alegría y agradecimiento aunque el sujeto se pareciera poco a la realidad que recordaban, sin embargo, si se les permitía, reclamaban por algo mejor.

## La fotografía como oficio y técnica

### *1. La calidad del fotógrafo y de la fotografía*

Señalamos en referencia al retrato de persona, que en la década de 1860 la gente tenía ya una razonable expectativa en cuanto a lo que debía ser la calidad de las fotografías que se mandaban hacer. De seguro algunos habían leído lo que la prensa señalaba sobre los requisitos que debería reunir una buena fotografía, según esto, entre otras cosas: gusto y elegancia en la posición de los modelos, armonía, tono, nitidez, sombras y claros bien pronunciados, proporciones naturales y belleza.<sup>78</sup> Párrafos atrás, al hablar del parecido, explicamos que por los comentarios de las cartas nos enteramos que aunque entendían que una buena fotografía no era común, porque la técnica, el fotógrafo o lo retratado influían decisivamente en el producto final, y cualesquiera de ellos podía descomponer la bondad de los otros, de todos modos buscaban la calidad, la ponderaban, hablaban de ella o, por el contrario, rebajaban o desacreditaban un trabajo mal hecho; *e.g.*, “[No podía creer que estuvieras tan mal] quiero más bien creer que el fotógrafo era un chambón [...]”,<sup>79</sup> o “[Llegó un fotógrafo] quien ha empezado sus trabajos con buen éxito, como verás por las fotografías de Gurza y de López”<sup>80</sup> —lo que podía ver aquel destinatario es que los retratos de Gurza y López correspondían a la calidad esperada.

Independiente a que la fotografía haya penetrado o no rápidamente en las clases económicamente débiles, es un hecho que los consumidores más frecuentes pertenecían al sector pudiente de

<sup>78</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*, p. 165.

<sup>79</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/12/1861.

<sup>80</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 4/10/1863.



*Hasta 1920, o un poco después quizás, los retratos de cuerpo entero fueron muy socorridos, luego aparecieron otros enfoques hasta dejarlo como una rareza.*

JULIA LÓPEZ DE MALDONADO. C4 1880. NICOLÁS RENDÓN.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

la sociedad o al sector que leía, viajaba, conocía el mundo. No es de extrañar entonces que sus comentarios reflejaran esa experiencia y supieran reconocer la calidad de un fotógrafo local comparándolo con sus colegas extranjeros. En 1863, el señor Grimalvo, despabilado comerciante de ultramarinos y telas, le escribió a una amiga: “Cuando haya un buen retratista [...] yo le daré muchísimos retratos”.<sup>81</sup> Comentario que indica que no le parecían bien hechos los fotógrafos que operaban en la ciudad. Y casi un año después de este comentario, en julio de 1864, León le escribe a su amada esposa: “No seas marrullera, mándame un retrato parisiense, pues aunque el de M. [el fotógrafo] no es malo, prefiero de aquellos”.<sup>82</sup>

Aun en los poblados pequeños había personas que sabían distinguir la calidad, *e.g.*, El fotógrafo Yzquierdo cuenta que el señor Margain, cura de Linares, lo aprecia y que: “según él, soy el mejor fotógrafo que haya pisado Linares”.<sup>83</sup>

Al faltarnos las fotografías específicas que sirvieron para escribir los comentarios anteriores, no podemos saber el grado de perfección que tenía el sentido de calidad manejado por los norestenses. Con base en los comentarios epistolares sólo podemos asegurar que sí lo tenían, que sabían distinguir lo imperfecto, de lo mejor, o de lo bien hecho.

<sup>81</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/10/1863.

<sup>82</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 3/7/1864.

<sup>83</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 17/10/1866.

## 2. *La fotografía de estudio y la de exterior*

Hasta los años que estudiamos, la mayoría de los fotógrafos en el noreste había trabajado en un espacio interior, en lo que podríamos llamar un estudio. Lo sabemos no sólo por los comentarios de las cartas, también por la publicidad encontrada,<sup>84</sup> que especifica el domicilio donde los clientes serían atendidos y da una breve descripción de las condiciones del local. Y aunque las frases epistolares no lo refieren directamente, por lo regular los remitentes utilizan alguna forma de los verbos ir o acudir cuando se refieren a sacarse una foto, entonces “ir a tomarse una foto”, significa “ir al estudio donde saca fotos el retratista”.

Para los fotógrafos, trabajar dentro de un mismo espacio cerrado les ofrecía garantías de éxito porque conocían y habían experimentado la intensidad de la luz que entraba, pudiendo graduarla incluso por medio de biombos y cortinas, pero además porque controlaban las demás variables como el cuidado con las placas mojadas, el tiempo preciso de la toma, una cierta comodidad para la pose, la serenidad, la atención, la concentración al evitar curiosos, el cuidado físico de la cámara y las lentes.

Durante los primeros años, en la prehistoria de la difusión fotográfica, entre 1840 y 1845 o 47, los daguerrotipistas tomaban sus placas bajo el sol brillante, donde la posibilidad del instante les permitiera hacerlo y colocando su instrumento en el mejor ángulo respecto a la luz: frente a un corral, en medio del patio, en la proximidad de un árbol pero no bajo su sombra, en el corredor de afuera. Los fotógrafos trashumantes que hacían daguerrotipos o ambrotipos, y que se movían con sus bártulos de poblado en poblado, seguramente lo hacían igual que sus antecesores pero, si conseguían un cuarto apropiado, lo usaban como base de trabajo. Eso fue lo que sucedió con el primer daguerrotipista que llegó a Monterrey, quien se instaló en la casa de Melchora Hernández. Para esa primera generación de fotógrafos el sol era fundamental, sin sus rayos directos las placas no se revelaban. Sin embargo, en la medida en que se perfeccionó la técnica aumentaron las posibilidades de crear un ambiente artificial relativamente controlado para tomar fotografías.<sup>85</sup> La luz seguiría siendo fundamental para una foto —lo sigue siendo—, pero ya se podía trabajar con menor intensidad lumínica, sin necesidad de padecer los ardientes rayos solares.

<sup>84</sup> Ver los anuncios mencionados en la primera parte del Capítulo II.

<sup>85</sup> El control definitivo se conseguiría hasta que apareció la energía eléctrica, no sólo por la iluminación, también por mantener una temperatura apropiada.

Los fotógrafos en 1850 y 1860 llegaban a un lugar e instalaban su estudio, o rentaban el local donde antes estuvo un colega. La fotografía hecha con negativo de vidrio o papel, e impresa sobre papel, o el material que se usara, requería de cuidados diferentes a los que necesitaba el daguerrotipo. Este último se revelaba y fijaba directamente sobre una placa que era la misma que se entregaba al cliente, en cambio con la fotografía con negativo en vidrio o papel, el proceso debía cumplir con varios pasos, y utilizaba agua, soluciones químicas diferentes y cuidadoso secado.

La diferencia en la técnica entre el daguerrotipo y los que le siguieron, implicó un cambio en las tomas fotográficas que se hacían; no era cómodo salir a la calle con el aparato fotográfico, y menos cómodo resultaba hacer todo el proceso en lugares no adecuados. Si bien, algunos usaron un carramato como laboratorio portátil, la demanda de mayor calidad, más la oferta de fotógrafos que se fueron instalando permanentemente en las poblaciones, los obligó a asentarse en un lugar, colocar su laboratorio en un estudio y tomar fotos en interiores.

El daguerrotipista, en su momento, podía ir de calle en calle si así lo deseaba, recibiendo peticiones y cumplimentándolas si el sol se lo permitía. Para el fotógrafo no era tan fácil, al menos no con el estado de la técnica que tenía a mano, porque la cámara fotográfica era bromosa, pesada, delicada y, mientras se usara la placa húmeda, con un proceso químico lento y complicado. Tenemos la impresión de que cuando un fotógrafo salía a tomar vistas, él mismo lo consideraba un reto, aunque el entusiasmo no lo abandonara. Ésa, al menos, es la impresión que deja un comentario de Yzquierdo, quien como despedida final en una carta dirigida a unos amigos muy estimados, y en posición de quererles dejar algo si no enternecedor, sí que mostrara la fuerza de su cariño, dice: “Mis finos recuerdos [...] y que en cuanto tome unas vistas que voy a hacer que cuente con una colección”.<sup>86</sup>

Lo anterior no significa que no hubiera fotografía de exterior, sino que no era común. Durante la década de 1860 la región fue retratada repetidamente y sus imágenes vendidas como vistas. Tenemos referencia de que los fotógrafos Alberto Fahrenberg y C. Yzquierdo tomaron fotografías de la ciudad de Monterrey y sus alrededores, imágenes que incluso llegaron a distribuirse en los Estados

<sup>86</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 23/8/1867.



*La calidad fotográfica aunque es progresiva no es generalizada. Esta imagen no puede compararse con una de Yzquierdo de treinta años antes, lo cual puede atribuirse a la falta de presencia permanente de un fotógrafo profesional, por la lejanía del lugar.*

HERLINDA Y MARÍA ANTONIA DE LA PEÑA Y AMIGAS, CI. 1896. ANÓNIMO.  
Colección Horacio Gerardo de la Peña

Unidos de América en formato de *carte de visite*.<sup>87</sup> Ambos fotógrafos llegaron a ofrecer, también, “vistas estereoscópicas de lo más notable de Monterrey y sus cercanías”.<sup>88</sup>

En las cartas de ese momento encontramos informaciones de días de campo, o visitas a puntos de interés –como las fábricas que utilizaban molinos de agua como fuerza motriz– y, aunque no se menciona específicamente la toma de fotografías, es de suponer que así fue, sobre todo porque en las incursiones participaba un fotógrafo de profesión, y muy prestigioso; *e.g.*, “El lunes por la mañana estuve en la fábrica de la Fama,<sup>89</sup> en un día de campo con Ybarro, Valentín e Yzquierdo, y hace días estuve en otro cerca del Cerro de la Silla; éramos veintiuno”.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 90.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Como a veinte kilómetros de Monterrey rumbo al poniente y, por entonces, lugar de quintas y huertas –la Fábrica de Hilados la Fama se instaló precisamente allí por la permanente cantidad de agua que traían los arroyos. Era propiedad de Valentín Rivero, quizás el organizador del paseo.

<sup>90</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 19/06/1864.

### 3. La fotografía como profesión y como negocio

En el noreste de México, en la década de 1840, llegaron daguerrotipistas que eran comerciantes o miembros del ejército. Los primeros siempre se presentaron y publicitaron como artistas, pero consideramos que eran comerciantes porque si el trabajo no dejaba dinero, lo abandonaban. Los militares que estuvieron en la región durante la guerra México-Estados Unidos tomaron daguerrotipos en Saltillo y sus alrededores, con ello se convirtieron en pioneros del reportaje gráfico de guerra.<sup>91</sup> Los militares, luego, esporádicamente participarían en levantamientos topográficos, pero como la información que obtenían no era de carácter público, sólo por casualidad han aparecido fotografías con ese origen.



*No se aprecia gran creatividad en la colocación de los retratados, los cuatro, por sobre las diferencias de edad y de sexo, fueron situados a un mismo nivel, tanto horizontal como verticalmente, y no como se acostumbraba por entonces, donde las posiciones de los cuerpos revelaban la jerarquía y las relaciones hacia el interior del grupo. A menos que éste haya sido el mensaje que se quiso enviar.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1870. SABÁS TREVIÑO.  
Colección Tomás Mendirichaga Cueva

<sup>91</sup> Martha A. Sandweiss, Rick Stewart y Ben W. Huseman. *Eyewitness to War. Prints and Daguerrotypes of the Mexican War, 1846-1848*. Amon Carter Museum. Fort Worth. s/f.

Al paso de los años y hasta la década que estudiamos, siguieron llegando fotógrafos comerciantes. En realidad, la década de 1860 fue la división entre los fotógrafos viajeros y los establecidos. Ambos eran comerciantes. No hemos encontrado especial referencia a un fotógrafo que tuviera las características únicas del artista. Lo cual no significa que no hubiera excelencia en la técnica, e incluso fotografías de alta calidad estética, pero quienes las conseguían no sentimos que lo hicieran con la idea fija, o la obsesión, con que trabaja un artista.

Por los comentarios en las cartas podemos inferir que los usuarios pensaban que la fotografía era una actividad para obtener dinero, no una profesión en donde parte de la utilidad era la satisfacción de la expresión personal, como pudiera haberlo sido si hubiera predominado una vocación artística, o el prestigio social, como lo era para médicos, profesores, sacerdotes o abogados. Los comentarios se refieren siempre a la cantidad de fotos que se hacía como equivalente al éxito que se tenía, *e.g.*, “[El fotógrafo] piensa volverse pronto; le ha ido mal, sólo hizo cuatro retratos”.<sup>92</sup>

En ese momento un fotógrafo, aunque fuera extranjero, o precisamente por serlo, tenía fácil acceso a la parte más encumbrada de la sociedad, que era la que constituía su clientela digamos espontánea, o natural. Las puertas de los poderosos y opulentos se le abrían y llegaban a tener amistades que, con sólo la profesión, sólo un buen médico o un buen abogado podían hacerse. Yzquierdo, por ejemplo, se hizo amigo y visitaba y convivía con la alta esfera social regiomontana —así como con la de los distintos poblados por los que anduvo trabajando—, debido en parte a las recomendaciones que llevaba, aunque en parte también a que su oficio le permitía el trato directo con todos los miembros de una familia.

Un ejemplo muy claro lo encontramos en el comentario de doña Octavia Gajá de Rivero, esposa de uno de los hombres más ricos de la región, quien al escribir a una amiga para disculparse por no enviar las fotos que había prometido, le dice: “Recordé a Gonzalitos su compromiso y me encargó diga a Usted que pronto le mandará el retrato. Nosotros esperamos a Yzquierdo para poder cumplir con Usted [...]”.<sup>93</sup> Doña Bibí —así la llamaban— y su familia “esperaban” a Yzquierdo para retratarse con él, pero no es eso lo que queremos señalar, sino el trato familiar que la citada señora le da, ya que sólo era un fotógrafo, sin embargo, igual se

<sup>92</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 21/7/1863.

<sup>93</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 19/7/1863.

hubiera referido si en vez de una fotografía se tratara de una consulta de salud y esperara a su médico de cabecera.

Desde el patriarca hasta los infantes y las niñeras posaban frente al ojo de la cámara, y todos estaban dispuestos a recibir indicaciones y correcciones del fotógrafo con tal de obtener una buena imagen. El fotógrafo podía, si aceptaba el encargo, entrar con su cámara hasta las partes más íntimas de una casa —excepto las que el decoro prohibía, como el retrete— y, con el pretexto de buscar el mejor ángulo o la mejor luz, verlo todo y enterarse de mucho.

Sobre las últimas ideas no hemos encontrado referencias directas en las cartas, pero, estudiando las fotografías de aquel momento, no es difícil concluir que así fue. Si bien son pocas las imágenes tomadas en el interior de casas con que contamos, existen y, como pertenecen a



*Para que esta fotografía pudiera ser revelada, tuvo que ser tomada en verano y como a las tres de la tarde, cuando el sol del poniente caía de lleno sobre los edificios y bañaba la plaza. Podemos asegurar que fue durante el verano por la dirección de las sombras y, la bora, por su tamaño. Así se encontraban la catedral de Monterrey y la plaza Zaragoza durante el momento histórico que investigamos.*

TAMAÑO Y TÉCNICA DESCONOCIDOS. CA. 1970. ANÓNIMO.

fotógrafos instalados profesionalmente, y no a aficionados, nos enteramos de esas incursiones permitidas a un hombre perfectamente extraño.

Así las cosas, el fotógrafo era un profesional con mucho de comerciante, sin embargo podía gozar de prebendas sociales que no a cualquier comerciante se le concedían. Tan comerciante era que vendía no sólo su trabajo y experiencia convertidas en foto, sino artículos varios, algunos en referencia a su propio producto, como álbumes y marcos, pero también ajenos, como venta de papelería o una imprenta para usos sociales; *e.g.*, “[El fotógrafo] compró una máquina para imprimir tarjetas y timbrar papel”.<sup>94</sup> Incluso podía dejarlo todo y dedicarse al comercio fronterizo, que en ese momento tenía mucho de contrabando: “[El fotógrafo] ya vendió todo, y le voy a comprar con su dinerito unas cuantas pacas de algodón”.<sup>95</sup> En este último caso, tanto el que escribió la carta, como el fotógrafo, habían ido a Piedras Negras a pasar algodón desde Texas, para llevarlo al Golfo de México y desde ahí embarcarlo en navíos rumbo a Europa. Eran los años de la guerra de Secesión norteamericana; ese negocio propició el acumulamiento de enormes capitales en el noreste de México.

La definición comercial de aquellos fotógrafos se trasluce también en los anuncios publicitarios que daban a la prensa, porque si bien ponderan “su arte”, y el delicado gusto y trato, etcétera, el propio texto incluye siempre la amenaza de abandonar la plaza por ofertas en otros lugares. Además de que el propio anuncio es en sí mismo un reclamo mercantil.

<sup>94</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 22/11/1863.

<sup>95</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 3/7/1864.



*La característica solución triangular de Cayetano Yzquierdo es notable en este retrato de familia.  
Refugio, Ramona y Joesita (tía de ella), Adelaida y Luisa Pérez-Maldonado. Niño: Agustín Córdova Jr. de pie: Soledad Pérez  
Maldonado, Félix Pérez Maldonado, Dr. José Eleuterio González y Lic. Agustín Córdova.*

1864, MONTERREY, CAYETANO YZQUIERDO.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

## V. Andanzas de un fotógrafo en el noreste de México 1860-1867

*Cada día estoy más cansado de andar de un punto a otro,  
y esta inestabilidad me acaba<sup>1</sup>*

LA FRASE ANTERIOR pertenece a la última carta que hemos encontrado del fotógrafo Yzquierdo, fue fechada el 23 de agosto de 1867, a partir de entonces su nombre y cualquier otro rastro de su trayectoria desaparece y no lo hemos vuelto a encontrar en archivo alguno. Pero vayamos por partes.

¿Qué se conoce sobre C. Yzquierdo?

Yzquierdo, ya lo señalamos, es casi desconocido. Las fotografías hechas por él circulan entre los coleccionistas y alguna ha sido reproducida en investigaciones sobre la fotografía en el noreste. Dos particularidades indican fácilmente el grado de conocimiento existente en la actualidad sobre su vida y su obra: primero, en parte alguna aparece su nombre completo y, segundo, existe el supuesto, sin comprobación, de que es el primer fotógrafo nativo del noreste. Con esto queremos señalar que se conoce algo de la manera en que su lente retrataba, pero sólo eso. Ambas cuestiones serán precisadas y resueltas en esta obra con pruebas documentales, pero además las mismas cartas proveen de información suficiente como para intentar hacer un perfil de su personalidad y la manera en que pasó seis o siete años de su vida en la región.

De Yzquierdo sólo se conoce una parte exigua de sus fotografías y, su apellido a través de ellas, porque allí está grabada su firma. Algo más se sabe sobre el tiempo en que trabajó en Monterrey: con quién estuvo asociado, el domicilio del estudio fotográfico en el que trabajó, y los tipos de

<sup>1</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 23/8/1867. Carta firmada por C. Yzquierdo, fotógrafo. Todas las cartas que tenemos sobre Yzquierdo, tanto las enviadas a él como las escritas de su puño, anotan su apellido con 'Y', por lo que decidimos respetar esa grafía. (En aquella época existía esa costumbre, porque Indalecio e Ignacia también los escribían con 'Y'.)

fotografía que hacía, porque esa información aparece en los anuncios publicitarios del periódico. Las cartas firmadas por él, y las citas que otras cartas hacen sobre él, eran hasta ese momento totalmente desconocidas.<sup>2</sup>

## La incógnita de su nombre

Cuando se cita a Yzquierdo siempre se escribe: C. Yzquierdo; ésa era la forma en que él firmaba sus fotos. Al estudiar su correspondencia nos percatamos que de igual forma firmaba sus cartas y otro tanto igual hacía al colocar el remitente. Por otra parte, los comentarios de segundas y terceras personas en las cartas, hacen lo mismo: solamente lo mencionan por Yzquierdo. Era de interés, para profundizar en su vida y su obra, dilucidar este asunto lo más posible, no sólo en función de la curiosidad —que ya era mucha—, sino porque sin el nombre completo sería confuso rastrearlo en archivos civiles, eclesiásticos, de población y notariales. Iniciamos la búsqueda en varias fuentes. Como se decía que era nativo de Nuevo León, lo primero fue consultar los archivos parroquiales de registros de nacimiento y, a partir de 1857, en los registros parroquiales, más los civiles y notariales. Como quiera que fuese, buscábamos cualquier referencia a su apellido, ya que como ése no había muchos. Nada encontramos.

En la indagación emprendida para encontrar su primer nombre, o nombre de pila, nos enteramos que ni él ni sus fotos están registradas en la Union Guide of Photographic Collections in Texas de Richard Pearce-Moses, que contiene el más completo registro, hasta el momento, de los fotógrafos que pasaron por Texas en el siglo XIX. Asimismo, su nombre o fotos tampoco aparecen en el riquísimo acervo fotográfico del Harry Ranson Humanities Research Center, de la Universidad de Texas en Austin. A través de la red bibliotecaria lo rastreamos también en otras fototecas importantes de Estados Unidos, sin éxito.

Nos empeñamos en buscar en el vecino país del norte por dos razones: por las propias cartas sabíamos que Yzquierdo trabajó como fotógrafo allá, pero también, por el magnífico trabajo de clasifica-

<sup>2</sup> Resulta relativamente fácil comprobar este aserto porque los acervos de correspondencia ya mencionados pasaron directamente de los herederos al Tecnológico de Monterrey y, a partir de su depósito, la Biblioteca Cervantina registra a los usuarios de los fondos; hasta el momento no han sido investigados específicamente para encontrar datos sobre fotografía o fotógrafos.

ción y catalogación fotográfica que han hecho los estadounidenses. En todos los archivos consultados rastreamos su nombre con las dos grafías posibles, como Yzquierdo y como Izquierdo. En la Fototeca Nacional de México, con sede en Pachuca, Hidalgo, tampoco encontramos fotos o datos suyos, solamente en la Fototeca de Nuevo León, de reciente creación, se conservan fotos firmadas por él, pero sin registro biográfico alguno, ni, por supuesto, lo que podría significar la C. de su nombre. De la misma forma, en las pocas publicaciones que lo mencionan sólo aparece C. Yzquierdo, sin más explicación que lo ya mencionado y que se encuentra en los anuncios publicitarios del periódico.

Buscamos también en los archivos y fototecas del noreste, públicos y privados. Revisamos la colección de fotografías del gobierno de San Luis Potosí, de la ciudad de Zacatecas, y de los archivos de Saltillo, Coahuila y Matamoros, Tamaulipas. Asimismo, consultamos los acervos de algunos anticuarios y coleccionistas de fotografía. Todo fue en vano, aun cuando en las ciudades mencionadas Yzquierdo vivió y trabajó.

Investigamos también en la Fototeca de la Habana, en Cuba, y en la Fototeca de la Biblioteca Nacional, en Madrid. En Cuba porque sabíamos que de allí había salido Yzquierdo rumbo a México, y en España porque estamos convencidos de que era súbdito español cuando vivió en el noreste y por lo tanto inmigrante. Tampoco en ellos encontramos dato alguno.

Durante la pesquisa, seguíamos leyendo cartas personales del noreste. Casi resignados a seguir adelante sin poder resolver el enigma de su nombre, al buscar una lista de precios de mercancías que



*Esta fotografía también fue hecha por Fabrenberg. Tal vez el gesto de colocar la mano sobre el hombro del marido era poco socorrido por la sociedad norestense, se percibe una rigidez de paleta en lo que debería ser una señal de afecto, en todo caso transmite cierto embarazo difícil de precisar.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. 1867. ATRIBUIDA A CAJETANO YZQUIERDO.  
Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

sirviera como tarifa de comparación durante el periodo de la intervención francesa, en una carta de negocios dirigida por la Casa Rivero a su filial en Matamoros,<sup>3</sup> leímos: “Recibimos de Cayetano Yzquierdo [...]”;<sup>4</sup> como la fecha de la carta correspondía con el tiempo en que el fotógrafo Yzquierdo había vivido en esa ciudad, según lo teníamos registrado por sus propias misivas, no dudamos de que se trataba de la misma persona —además sabíamos de la relación de amistad que lo unía con Valentín Rivero, dueño de esa casa de comercio. Posteriormente, ahondando en las cartas, comprobamos que sí, que se trataba de la misma persona. Fue así como por fin nos enteramos que el nombre de pila de Yzquierdo era Cayetano, que la C. de su firma significaba Cayetano.

Encontrar el nombre de pila no significó mucho para el grueso de la investigación, porque el hecho general era que, independientemente a cómo se llamara, no habíamos hallado persona alguna con el apellido Yzquierdo o Izquierdo, en cuanto archivo o fototeca habíamos buscado. Una ausencia tan sólida nos dio en qué pensar: ¿Por qué Yzquierdo no usaría nunca su nombre de pila? ¿Sería por su ejemplo que ninguno de sus amigos lo mencionara por su nombre? ¿No le gustaría su nombre? Eso por el lado del propio Cayetano Yzquierdo.

Por el lado de las fototecas estadounidenses —las mexicanas, las iberoamericanas y la española, apenas se están profesionalizando, aducen el pretexto de no estar completas, de no tener su acervo cabalmente registrado—, el que ni su obra ni su nombre aparezcan en los registros, sobre todo en los texanos, nos hace aventurar la sospecha de una “ceguera nominal segregacionista”, es decir, una ceguera hacia un nombre hispano en fotografía en un periodo tan temprano, sobre todo partiendo del hecho de que en ese momento todos los que se dedicaban al oficio ostentaban nombres y apellidos anglos, o al menos europeos no ibéricos. Yzquierdo tomó fotografías en Texas en el momento más álgido de la Guerra de Secesión, es probable que sus fotos no fueran consideradas “norteamericanas”, sino “hispanas”, y no hubo quien se interesara y las coleccionara, por cuya causa no llegaron a las fototecas contemporáneas. Cayetano Yzquierdo es uno más de los fotógrafos del siglo XIX cuyo deambular y quehacer se desconoce.

<sup>3</sup> Como ya señalamos, en los acervos de correspondencia estudiados las cartas de negocios conforman como setenta por ciento del total. Ya que nuestra búsqueda la habíamos particularizado a la vida privada, el resto de las misivas las veíamos sólo por encima. Leer con precaución esa carta fue, textualmente, providencial, y nos indicó el cuidado que debe tenerse con cualquier tipo de acotación en materia de cartas, porque las líneas entre lo privado y lo público fácilmente pueden confundirse tratándose de personajes que a un tiempo son comerciantes y amigos.

<sup>4</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta del 26/8/1866.

## Algunos supuestos hipotéticos sobre Yzquierdo

A partir de la información contenida en sus cartas y en las de sus contemporáneos y coterráneos, hemos discurrido algunos supuestos sobre aspectos de la vida, personalidad y preparación de Cayetano Yzquierdo.

### *Era español-cubano*

Aunque igual pudiera haber sido español inmigrante en Cuba. La primera mención que encontramos de Yzquierdo ya en el noreste, es en una carta de León Ortigosa de 1862.<sup>5</sup> Sabemos que León en ese momento acababa de estar en España<sup>6</sup> y, a su regreso, permaneció unas semanas en La Habana, donde su esposa tenía muchos parientes de sangre.<sup>7</sup> La carta, junto con la mención del fotógrafo, registra comentarios sobre los problemas para instalarse en Monterrey. Antes de esa fecha, las misivas del matrimonio Ortigosa nunca habían mencionado a Yzquierdo, por lo que, o lo conocieron en la misma Habana, o fue compañero de barco en el viaje hacia Matamoros y luego por tierra a Monterrey.

Nos inclinamos por pensar que lo conocieron en La Habana porque dos años después, en 1864, Yzquierdo, luego de haber estado viviendo en la región todo ese tiempo, en noviembre o diciembre hizo un viaje a Cuba —para poder partir había rematado su equipo.<sup>8</sup> Regresó a Matamoros a principios de enero de 1865, por lo que el viaje aparenta ser un respiro familiar en el sofoco nostálgico de dos años de ausencia.

Lo suponemos español, porque el propio Yzquierdo lo dice indirectamente en una carta a Ortigosa: “[...] algunas tardes voy al consulado [a visitar al] señor Ardines, representante de

<sup>5</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta del 7/11/1862.

<sup>6</sup> Aunque ya ha sido señalado, es conveniente recordar que León Ortigosa era hijo de un comerciante español y de una mexicana. Nació en Concordia, cerca de Mazatlán, Sinaloa, en 1818, donde sus padres operaban una casa comercial de importancia, tan es así que hasta la fecha existe un puerto llamado Ortigosa. Su padre, Juan de Dios, ya viudo, regresó a su natal Logroño, España, debido a la expatriación de españoles en la década siguiente a la consumación de la Independencia. Años después, en 1840, iniciadas las relaciones diplomáticas entre México y España, dos de sus hijos, Liberato y León, ambos dedicados al comercio, regresaron a nuestro país. León, en el transcurso de su vida, hizo varios viajes a Logroño para visitar a su padre y hermanas, permaneciendo allá de dos a tres años en cada ocasión. Ortigosa se casó con Ygnacia Palomera Valiente en la década de 1850. ITESM, Correspondencia Ortigosa.

<sup>7</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 24/4/1863

<sup>8</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 14/12/1864.



*Esta fotografía fue tomada por Cayetano Yzquierdo entre 1864 y 1867 –su marca comercial aparece por el envés–. El tratamiento de los personajes responde al usual principio de jerarquía: la dama de mayor edad está sentada al centro, a su lado hay sendas figuras, ambas imperceptiblemente inclinadas hacia ella, marcando su proximidad de parentesco o dependencia. La señora del centro es sólida, hasta cierto punto independiente, sus acompañantes no transmiten eso. Yzquierdo organizó la toma diseñando con las figuras humanas cuatro triángulos cuyos ápices se unen al centro en el pañuelo blanco de la dama sentada, a eso se debe la sensación de armonía general que desprende. Yzquierdo se llamaba a sí mismo ‘artista’, por algo sería.*

TARJETA DE VISITA. ALBÚMINA. CA. 1864. CAYETANO YZQUIERDO.  
Colección Ricardo Elizondo Elizondo

<sup>9</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 17/10/1866.

<sup>10</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 23/8/1867.

<sup>11</sup> José Antonio Rodríguez, “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, en Ricardo Elizondo Elizondo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moyssén, *Monterrey en 400 fotografías*. Ediciones MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). Monterrey, México. 1996.

su Majestad Católica”.<sup>9</sup> En otra carta, en referencia a la posibilidad de instalar su estudio en San Luis Potosí, escribió: “Espero que los paisanos me protegerán”.<sup>10</sup> Cuba por entonces aún era parte del Imperio español, sus habitantes eran españoles, todavía no eran cubanos, por lo tanto, lo que cabría precisar, en todo caso, es si Yzquierdo era peninsular o criollo, y eso aún no lo sabemos. Otra señal que apunta hacia su nacionalidad hispana, era su definitiva filiación a los grupos de españoles inmigrantes quienes por entonces prosperaban en las distintas ciudades del noreste. Cayetano fue amigo de ellos, “lo protegían”, incluso vivió por temporadas en la casa de Valentín Rivero, cónsul de España en Monterrey.

Estimamos que con estas constancias queda demostrado que Cayetano Yzquierdo no era mexicano y, por lo tanto no es el primer fotógrafo nativo de Nuevo León.<sup>11</sup>

### *Arribó joven*

Todo indica que cuando Cayetano Yzquierdo arribó por el noreste era un hombre que no pasaba de los treinta años, quizá ni siquiera llegaba a los

veinticinco. Varias razones nos permiten establecer la conjetura. Primero: el trato que le daban sus amigos, los Ortigosa, y que se refleja en sus comentarios epistolares, era un tratamiento de broma y condescendencia cariñosa hacia un muchacho, hacia un hombre que apenas comienza a vivir y que tiene mucho tiempo por delante para corregir, *v.g.*: “Yzquierdo sigue mejor, pero aún no trabaja [...]”,<sup>12</sup> el tono de los párrafos antecedentes y consiguientes de esta carta en particular se refieren a las dificultades del trabajo, esa frase sobre el amigo, es como si se dijera: “Yzquierdo sigue mejor, pero aún no trabaja, hay que dejarlo, al fin es joven”. En otra carta, otra frase por el mismo tenor: “Yzquierdo así, así, cayendo y levantando [...]”.<sup>13</sup> Es importante puntualizar que los comentarios no van por el lado de que Yzquierdo fuera flojo, o sinvergüenza, sino simplemente que la juventud le permitía ciertas licencias.

Yzquierdo estaba además en edad de merecer —en un inciso posterior veremos las pruebas de su soltería—, lo cual es un apoyo más a nuestra suposición.

### *Tenía buena salud*

En una sociedad asolada permanentemente por la enfermedad, Yzquierdo, hasta donde sus cartas indican, era un hombre sano. Luego de haber estudiado una gran cantidad de correspondencia personal del noreste, podemos asegurar que un alto porcentaje de la información que se escribía era con referencia a las enfermedades. Los malestares, dolores, fatigas y sinsabores del cuerpo humano eran abundantemente explicados. Se citan: paludismo, tifo, fiebres cerebrales, fiebre puerperal, abscesos, diviesos, diarreas, llagas purulentas, mal del cirio (*sic*) —incontinencia urinaria—, ataques de nervios, apoplejía, punzadas en oídos y muelas, piedra —en la vejiga—, pasmo, tos, hidropesía, jaquecas permanentes y muchas dolencias físicas más. También tristezas de todo tipo, melancolías, arrobos, arrebatos, corajes y locura.

De los cinco años que cubre la información epistolar sobre Yzquierdo, sólo una ocasión se menciona que estuvo enfermo. En julio de 1863, Yzquierdo hizo un viaje a Saltillo, para instalar provisionalmente su estudio fotográfico, allá se le manifestó el paludismo: “El pobre Yzquierdo

<sup>12</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 2/8/1863.

<sup>13</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 9/8/1863.

tomó casa allá [en Saltillo] y a los dos días le cayó fiebre”.<sup>14</sup> Las fiebres tercianas le duraron varias semanas, al menos hasta finales de agosto, porque no es sino hasta septiembre que una carta apunta: “Yzquierdo muy restablecido”.<sup>15</sup> A partir de entonces no volvió a tener enfermedad física alguna. Nos atrevemos a formular una frase tan categórica, porque sería verdaderamente insólito que, de haber padecido alguna, no lo hubieran escrito. Padeció intermitentes ataques de *spleen*, o melancolía, también de aburrimiento, que es el primer escalón del *spleen*, pero eso lo revisaremos en un inciso posterior.

*Lo suponemos bien parecido*

Aunque es de naturaleza aspirar a lo que más gusta, o apetece, la verdad es que el mundo critica acremente al que es pretencioso y, para colmo, no tiene con qué responder. Ese no fue el caso de Yzquierdo; pretendía obtener el amor de una mujer hermosa y, probablemente, rica, porque sólo se lo menciona en relación a chicas acomodadas. Sin embargo, en carta alguna se le critica por eso, antes bien, lo ven como natural, lo que indica que el sujeto tenía con qué responder. Como por otro lado sabemos que dinero no poseía —pedía prestado con alguna regularidad, debía favores de varios tipos, etcétera—, podemos concluir que sus demandas las fincaba en su apariencia física, *v. g.*: “Yzquierdo está enamorado, y no de americana de raza anglosajona”.<sup>16</sup>

Ese enamoramiento que menciona la cita anterior, lo va a vivir hasta que la señorita —de la que jamás se menciona el nombre—, casi un año después, abandona la ciudad para partir rumbo a Europa: “Su adorado tormento [de Yzquierdo] se fue para Europa y está muy triste”,<sup>17</sup> pero ocho días después inició un nuevo romance con una chica perteneciente a una familia radicada en Monterrey de encumbrados comerciantes franceses: “A Yzquierdo lo flechó Juanita Dubos”.<sup>18</sup> Esta rápida facilidad para olvidar una relación y comenzar otra, aunada a la simpatía con que los más adultos la describen, es un indicativo de su juventud, pero también de su apostura para la conquista.

<sup>14</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/7/1863.

<sup>15</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/9/1863.

<sup>16</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/11/1862.

<sup>17</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 22/11/1863.

<sup>18</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/11/1863.

Hay otra referencia a su galanura, un tanto más directa: en 1864 Ortigosa, acompañado de Yzquierdo, hizo un viaje a Piedras Negras, Coahuila, para comerciar con algodón; estando allá escribió: “El domingo, después de haberte escrito me fui a bañar con Yzquierdo y otros amigos a un punto que está a una legua de ésta, y nos hallábamos todos en lo más sabroso del baño cuando apareció una víbora; allí fueron las alarmas, gritos y carreras en paños muy menores, lo que permitió admirar las bellas formas de un Angelito que pálido salió a la orilla”.<sup>19</sup> La carta no abunda más al respecto, de la cita anterior se pasa a la despedida, por lo que da la impresión de que la información transmitida era un comentario ya hecho varias veces, por lo tanto suficientemente considerado.

### *Poseía instrucción suficiente*

Esta suposición no la basamos en comentarios epistolares directos que hagan mención a su preparación formal, porque de eso nada encontramos, sino a su particular manera de redactar. Sus cartas no tienen faltas de ortografía —admirable, en un tiempo en que era una rareza que sólo puede aquilatar quien se ha metido en ese ruedo—, son además cartas elaboradas conforme a una técnica de redacción aprendida, porque conocía varios tipos de formatos: el comercial, el personal, la carta de condolencia, el recado, el alcance. Poseía una buena letra, de pulso seguro, como de quien practicó mucha caligrafía, con letras bien dibujadas, sin manchones ni borrones de tinta. Sabía utilizar el papel, centraba el texto, utilizaba márgenes, sangrías en la primera línea y separaba con propiedad los párrafos. Su sintaxis es precisa, Yzquierdo sabía comunicar con facilidad a través de la palabra escrita, conocía la manera de hilar los pensamientos dentro del código de la escritura, por lo que deducimos que, aun cuando se pudiera tratar de un don natural, es casi seguro que lo aprendió a través de las clases y prácticas de composición en un colegio.

Yzquierdo, además, tenía una buena formación en lecturas, porque los amigos que lo frecuentaban, o con los que tuvo trato, eran personas interesadas por la literatura y la cultura no sólo como aficionados, sino como promotores y hacedores. José Eleuterio González, “Gonzalitos”, médico de dilatada fama, hacía sus retratos con él.<sup>20</sup> El propio Ortigosa, en alguna forma protector

<sup>19</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 10/7/1864.

<sup>20</sup> El doctor José Eleuterio González, “Gonzalitos”, fue una figura dominante dentro de la sociedad regiomontana de la segunda mitad del siglo XIX. Su prestigio como médico era enorme —tan vasto que aún ahora, a más de un siglo de su muerte, en Nuevo León se le sigue considerando un icono de servicio a la comunidad—, pero también se distinguió como historiador, investigador



*Cayetano Yzquierdo fue tanto un fotógrafo ambulante, viajero, como un fotógrafo establecido en plaza fija. Esta imagen es del tiempo en que recorrió el sur del estado.*

VIRGINIA GARCÍA DE MÉNDEZ. CA 1867. CAYETANO YZQUIERDO.

Colección Beatriz Bazán de Vaquero

de Yzquierdo, o al menos su amigo de confianza, además de un sagaz y exitoso comerciante era un hombre cultivado; mantuvo, por ejemplo, una estrecha relación epistolar con Ignacio Cumplido —uno de los hombres más notables de su época y director del periódico *El siglo diecinueve*—,<sup>21</sup> donde se refleja, a través de las contestaciones de Cumplido, únicas que poseemos, la inteligencia y cultura de las cartas que Ortigosa le enviaba. Yzquierdo fue amigo también —como señalamos párrafos atrás— de Valentín Rivero, comerciante, industrial, cónsul de España y colaborador en los órganos de difusión de la comunidad española no sólo en México, también en toda América, incluido Estados Unidos. Como Cayetano no era el único fotógrafo que por entonces trabajaba en Monterrey, suponemos que los señores mencionados lo frecuentaban por algunas dotes de conversador inteligente, preparado o divertido, al margen del ejercicio de la fotografía.

### *Tenía espíritu de trabajo*

Cayetano Yzquierdo era emprendedor y trabajador, afanaba constantemente, aun padeciendo frecuentes estados de ánimo depresivos. Las citas indican que en una forma u otra siempre se mantuvo activo. Desde principio de 1863, y hasta julio, es probable que mientras acababa de instalarse tomara fotografías de Monterrey con ánimo de venderlas como paisaje, o como estereoscópicas, porque para fines de ese año publicó esos productos en el anuncio que intercaló por dos meses

científico, trabajador social, promotor cultural y hombre de política, ya que llegó a ser gobernador.

<sup>21</sup> El nombre del periódico es *El siglo diecinueve*, así, con letras, no con números romanos.

en el *Boletín Oficial de Monterrey*.<sup>22</sup> En julio, como ya señalamos, viajó a Saltillo para abrir provisionalmente su estudio, mientras durara la Feria, pero la agotadora fiebre palúdica que se le manifestó le impidió trabajar, *i.e.*: “[Yzquierdo] piensa volverse a Monterrey pronto; le ha ido mal, sólo hizo cuatro retratos [en Saltillo]”.<sup>23</sup>

Un mes después, aún convaleciente, se trasladó a treinta leguas al oriente de Monterrey: “Yzquierdo se fue a pasar unos días a Cadereyta [...]”,<sup>24</sup> con ánimo de restablecerse de las tercianas, pero también para trabajar. En septiembre volvió a Monterrey “muy restablecido”<sup>25</sup> y para fines de ese mes ya se le encuentra al frente de su estudio, situado, según los anuncios del boletín mencionado, en los altos de la Botica de Llano, en la Plaza de Armas.<sup>26</sup> Muy próximo, seguramente, al negocio comercial de León Ortigosa, que lo tenía instalado también frente a la misma plaza.

Desde ese primer año en Monterrey, 1863, Yzquierdo ya trabajaba de lleno en su especialidad, tomando fotos no sólo de sus calles, sus alrededores y al público en general, sino también a personas encumbradas como el doctor José Eleuterio González, “Gonzalitos”,<sup>27</sup> Valentín Rivero y familia, los Lafón, los Milmo, los señores Gurza y López,<sup>28</sup> y realizaba para vender copias fotográficas de retratos de personajes famosos en la política como Benito Juárez y Melchor Ocampo, o en la milicia, como los generales Zaragoza y Ortega.<sup>29</sup> Desplegaba también su entusiasmo en vender álbumes para fotografías: “[Yzquierdo] recomienda a las familias de la capital nuevoleonesa formar colecciones de sus familias, amigos y personas distinguidas, como se hace generalmente en todas las capitales principales de Europa y América”.<sup>30</sup> Cayetano respetaba mucho su oficio, porque tratándose de su trabajo no hacía distinciones, sus precios eran iguales aun para los amigos, *v.g.*: León Ortigosa le escribió a su mujer: “te mandaré los tapetes y si he conseguido los álbum también [...] Yzquierdo tiene y los da caros”.

A mitad del segundo año de su estancia, en 1864, Yzquierdo acompañó a su amigo León Ortigosa

<sup>22</sup> *Boletín Oficial de Monterrey*, México, 22 de noviembre de 1863, p. 3.

<sup>23</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 21/7/1863.

<sup>24</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 16/8/1863.

<sup>25</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/9/1863.

<sup>26</sup> Hoy la Plaza Hidalgo.

<sup>27</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 19/7/1863.

<sup>28</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 4/10/1863.

<sup>29</sup> *Boletín Oficial de Monterrey*, México, 22 de noviembre de 1863, p. 3.

<sup>30</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 90.

hasta la frontera de Coahuila con Estados Unidos de América, al entonces pueblo de Piedras Negras,<sup>31</sup> cuyo vado, con frecuencia, era utilizado para pasar pacas de algodón de Texas a cambio de cereales, frijoles y demás comestibles mexicanos.<sup>32</sup> Ortigosa iba a comerciar, a especular, con las mercancías, pero Yzquierdo no, porque se trasladó hasta tan lejos, en un viaje por demás fatigoso y abrumador con su equipo fotográfico a costas.<sup>33</sup> Estando allí, sorprendentemente, lo vendió, al menos esa es la percepción que deja el comentario de Ortigosa: “Con Yzquierdo no hay esperanzas, ya vendió todo y le voy a comprar con su dinerito unas cuantas pacas de algodón”.<sup>34</sup> Las duras palabras de Ortigosa nos parece que eran consecuencia del fastidio de un adulto asentado, hacia las actitudes de un joven que, prometedor en su oficio, aspiraba al éxito rápido y se desesperaba por su condición.

De regreso a Monterrey, con el dinero que obtuvo en su especulación con las pacas de algodón de contrabando, en septiembre u octubre, Yzquierdo partió a Cuba, por lo que se puede deducir que la deserción momentánea de la fotografía se debía en parte a melancolía y a su deseo de viajar para ver a su familia o a sus seres queridos, porque luego de este episodio, y hasta la última carta que poseemos, él continuó dedicado a la fotografía. Aunque, al igual que con la especulación con algodón en la que se involucró, seguiría emprendiendo pequeños negocios paralelos; además de la venta de álbumes, en su estudio podían comprarse “efectos fotográficos”: “Cuento con un pequeño surtido de efectos fotográficos”.<sup>35</sup> Además “[Yzquierdo] compró una máquina para imprimir tarjetas y timbrar papel”.<sup>36</sup>

Así, para el seis de enero de 1865 Yzquierdo ya estaba de nuevo en México, pero se quedó en la frontera, en Matamoros, no entró en el interior del país. Allí aceptó la invitación, no sabemos de quién, de ir a trabajar a San Antonio, Texas: “[...] pienso salir pasado mañana para San Antonio. Mis gastos me son pagados durante todo el viaje, y se me facilita el importe de los derechos que

<sup>31</sup> “Es ésta una población muy miserable principalmente bajo el punto de vista de comida y alojamiento. Yo estoy como un príncipe en un jacalito húmedo y sofocado que casi toco con la cabeza, que me sirve no más para meter trastos, pues duermo siempre en el carruaje. El calor es igual o mayor que en Monterrey y la agua malsísima. Enfrente, es decir pasando el río Bravo, que tiene aquí la misma apariencia que en Matamoros, está la población americana llamada Paso del Águila, y de allí pasan los algodones a este lado y de aquí se despachan para Monterrey y Matamoros por tierra”. ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/6/1864.

<sup>32</sup> “He encontrado muchos conocidos. Don José Ramos, supongo no saldrá mal, está vendiendo maíz, harina y manteca; le hallé en vísperas de ser tata y mañana sale para su tierra y Monterrey. Antero Pérez, en ésta vendió bien sus carros. Comerciantes de Monterrey y Matamoros hay muchos”. *Ibid.*

<sup>33</sup> En el Apéndice 5 hemos transcrito la carta que describe con algún detalle esa travesía. Carta 1.

<sup>34</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 3/7/1864.

<sup>35</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/5/1866.

<sup>36</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 22/11/1863.

importan mis efectos”.<sup>37</sup> Es probable que el patrocinador fuera un inversionista que vio la oportunidad de ganar algo llevando al fotógrafo Cayetano Yzquierdo hasta San Antonio, con todos los gastos pagados, incluido el flete por el transporte de sus efectos —sabemos que “efectos” hace referencia a los utensilios fotográficos porque en la carta citada en párrafo anterior el mismo Yzquierdo los menciona con ese nombre.<sup>38</sup>

En agosto de ese año León le participó a su mujer que Yzquierdo se había arruinado en San Antonio, con peligro de su vida y encontrándose además un poco enfermo. Luego Cayetano desaparece de la correspondencia por casi un año, nada se sabe de él. No fue sino hasta mayo de 1866 cuando, trabajando de nuevo en Matamoros, le escribió a su amigo León lamentándose de la decisión que tomó al partir hacia San Antonio, en contra del parecer de Ortigosa: “¡Ah! Don León, si yo hubiera seguido en sus consejos, otra cosa sería, pero qué hemos de hacer, todos en esta vida cometemos errores”.<sup>39</sup> Sin embargo, aunque cometía errores de estrategia, eso no significaba que dejara de trabajar: Yzquierdo se fue a San Antonio, no por diversión, le fue mal, pero regresó y siguió laborando.

Cayetano llegó por segunda ocasión a Monterrey a fines del mismo mes de agosto: “Aquí me tiene usted, ya entre mis antiguos conocidos”.<sup>40</sup> A los dos meses, en octubre, escribió desde Linares, donde había montado su estudio y lugar en el que permaneció al menos por tres meses. De allí quizá se pasó a Montemorelos, al menos su amigo León se lo recomendaba, según los comentarios de la última carta que el fotógrafo escribió desde Linares: “[...] recibo con gusto el parecer que usted me da y es el de pararme en Montemorelos algún tiempo”.<sup>41</sup>

Aunque ignoramos si finalmente aceptó la sugerencia, porque la siguiente carta que encontramos es de agosto de 1867, o sea ocho meses después de su estancia en Linares, y la envió desde San Luis Potosí. En ella informa que estuvo trabajando en Zacatecas “pero no logré hacer nada”,<sup>42</sup> y que pensaba establecerse en San Luis. Es la última información que tenemos de Cayetano. Así pues, según los datos que arroja su correspondencia, Yzquierdo fue un hombre trabajador, independientemente del éxito o fracaso profesional y económico que haya tenido.

<sup>37</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/1/1865.

<sup>38</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/5/1866.

<sup>39</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/5/1866.

<sup>40</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 27/8/1866.

<sup>41</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 28/11/1866.

<sup>42</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 23/8/1867.

*Gustaba de la aventura y el riesgo*

Con la información que llevamos hasta el momento, podemos afirmar que Cayetano Yzquierdo era un hombre que le gustaba la aventura y el riesgo, y cuya intrepidez a veces le hacía tomar decisiones atolondradas de las que luego se arrepentía. En un lapso de cinco años, entre 1862 y 1867, en medio de una doble contienda —la guerra de Secesión en Estados Unidos, y la guerra de Intervención francesa en México—, al ser extranjero en ambos países, se mueve cargando su equipo fotográfico con ambos brazos precisamente por las dos tierras en conflicto, cada una de manera interna y en alguna forma también entre sí. Pero no era sólo eso, se trataba también de una región cuyos indios bárbaros y bandidos hubieran sido suficiente peligro aun sin las guerras. Con todo, en sus cartas jamás hace referencia a temor por perder la vida, o a miedo a quedar entre dos fuegos. Sus letras, lejos de ser quejas son hasta divertidas, tal vez se trataba de la audacia de la juventud.

Entre septiembre de 1862 y agosto de 1867, Cayetano recorrió varias veces el noreste de México y el sureste de Texas. Las ciudades en las que vivió y ejerció su oficio de fotógrafo fueron Brownsville, Matamoros, Camargo, Monterrey, Saltillo, Cadereyta, Salinas, Villaldama, Piedras Negras, Eagle Pass, San Antonio de Béjar, Linares, Montemorelos, Zacatecas y San Luis Potosí. Es probable que también haya estado en los pueblos intermedios entre una ciudad y otra de las mencionadas, incluso nos atrevemos casi a asegurar que anduvo por Real de Catorce, Fresnillo, Sombrerete y Concepción del Oro, ya que por entonces eran destinos ricos, muy socorridos por los comerciantes ambulantes y las compañías de teatro y ópera, y algo nos dice que los fotógrafos, en su época trashumante, seguían los mismos pasos que los empresarios del espectáculo.

La capacidad de aventura de Yzquierdo, o su sed, lo llevaban a no sentir los fracasos y a no rendirse —es sólo hasta en la última carta que tenemos que apuntó estar “cansado de andar de un punto a otro”.<sup>43</sup> A lo difícil de la época, como ya señalamos, habría que agregar la agitación y penalidad de los viajes, constátese si no, en el Apéndice 5, carta 2, lo que un traslado entre Monterrey y Matamoros implicaba.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Ver epígrafe de este capítulo.

<sup>44</sup> Las fotografías tomadas por Cayetano Yzquierdo serían, por ende, sumamente interesantes en cuanto a crónica de una época dentro de una amplia región. Desafortunadamente no hemos encontrado gran cosa, pero poríamos en hallar entre los anticuarios y coleccionistas de viejo, imágenes que podamos identificar como de Yzquierdo.

*Era honesto*

Yzquierdo contaba con buen crédito entres sus amigos y conocidos, entendido éste como los préstamos que le facilitaban, o las ayudas que le brindaban y, debido a que esa situación se repitió a lo largo de cinco años, asumimos que siempre cumplió con sus compromisos y actuó con honestidad: “Estamos en conformidad en las cuentas del algodón y quedamos cancelados”,<sup>45</sup> dicen en algún momento. En otro, el Almacén Rivero envió una carta: “Recibimos su apreciable del 20, ordenándonos tener a disposición de dicho amigo [Cayetano Yzquierdo] \$100, de cuya suma aún no hace uso”.<sup>46</sup>

Cayetano fue honesto para pagar y honesto para avisar cuando algo se lo impedía. Mientras vivió en Linares, a los pocos días de haber llegado, escribió: “Me hará Usted el favor de dar las gracias a dicho señor, y decirle que aún no he podido complimentar más que para procurarme la talega, esto es el envase, y que sólo falta el adorno interior, Usted me comprende, pero vendrá”.<sup>47</sup>

Se le encomendaban algunos encargos que cumplía sin demora: “El mismo [Yzquierdo] nos entregó la media docena de camisas que han salido a nuestro gusto y damos a Usted las gracias por tal envío”.<sup>48</sup> Por medio de Cayetano habían enviado a Monterrey, desde Matamoros, las seis camisas.

Gozaba, asimismo, de la confianza entre los que demandaban su trabajo. Confianza en su



*Cayetano Yzquierdo desaparece del norte en 1867, no hemos encontrado rastro ni de su persona; ni de sus fotos, posterior a esa fecha.*

MUJER. CA. 1867. CAYETANO YZQUIERDO.  
Colección Beatriz Bazán de Vaquero

<sup>45</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/1/1865.

<sup>46</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 26/8/1866.

<sup>47</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 18/10/1866.

<sup>48</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 26/8/1866.



*Yzquierdo cuidaba los detalles en un retrato; nótese la estética colocación de las tres manos.*

DOLORES TAMEZ DE ROJAS Y REFUGIO ROJAS. ALBÚMINA. CA. 1877. ATRIBUIDA A CAYETANO YZQUIERDO.

Fototeca del Centro de las Artes, fondo Pérez-Maldonado

calidad como fotógrafo. Al parecer no era marullero ni prometía sin cumplir, era honesto al grado de perder clientes negándose a retratar si suponía que no podía garantizar la buena calidad de su producto, *v.g.*: “Yo no te he mandado uno mío [un retrato fotográfico], porque dice Yzquierdo que ya no puede sacarlos buenos con los ingredientes que le quedan”.<sup>49</sup> Sus clientes, tal y como entre líneas se puede leer en la cita anterior, preferían esperar a que él les hiciera la foto, antes que irse a retratar con otro de los que trabajaban por entonces en la ciudad. Ejemplo igual es el de doña Octavia Gajá: “Nosotros esperamos a Yzquierdo para poder cumplir con Usted [habían prometido enviar sus retratos]”.<sup>50</sup> Como ya lo señalamos, Cayetano no dispensaba del pago ni a su mejor amigo, entonces, si lo esperaban y lo buscaban no era tanto porque no les cobrara o les hiciera alguna rebaja, lo buscaban porque era honesto al ejercer su oficio.

Suponemos que en su trato era igual, que pensaba que los demás eran honestos y cabales, porque por considerarlo así, un muchacho que le servía de ayudante, a quien dejó encomendados en cierta ocasión su estudio y sus pertenencias, lo defraudó: “El pobre [Yzquierdo] se encontró robado por el mismo muchacho que había tenido; lo tiene preso y puede ser que aparezca lo sustraído”.<sup>51</sup> No hay continuidad de este asunto en la información de las cartas subsecuentes, por lo tanto no sabemos en qué pararía.

<sup>49</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/6/1864.

<sup>50</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 19/7/1863.

<sup>51</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/8/1864.

*Gozaba de buen sentido del humor*

A Cayetano Yzquierdo, o le sucedían en realidad cosas graciosas, o él las relataba así. De algunos de esos incidentes sólo sabemos que existieron por menciones indirectas; lo que le sucedió por ejemplo cuando se fue a pasar algunas semanas a Cadereyta, en agosto de 1863, algo contó a su regreso que provocaba risa, porque Ortigosa le escribió a su mujer: “Yzquierdo volvió de Cadereyta muy restablecido. Yo atribuyo su curación a un par de sustos que le dieron, y que me recordarás cuando nos veamos para contártelos”.<sup>52</sup> El comentario da la impresión de guardar un incidente cómico para que, al momento de verse otra vez, se diviertan comentándolo.

La misma conducta del fotógrafo ha de haber tenido picardía o gracia, porque en el incidente de la víbora que les salió cuando se bañaban en el río, cerca de Piedras Negras, la frase de: “allí fueron las alarmas, gritos y carreras en paños muy menores, lo que permitió admirar las bellas formas de un Angelito que pálido salió a la orilla [...]” por el lugar que ocupa la cita en la composición de la carta, rodeada de otras frases con comentarios simpáticos, se puede deducir que el comportamiento del individuo al que se califica de Angelito [Yzquierdo] contuvo mucha hilaridad.

Donde sí se aprecia directamente su sentido del humor es en algunos comentarios de sus cartas. En una ocasión se queja de los pocos clientes y escribe: “Así es que me tiene Usted todo el santo día esperando el santo advenimiento”.<sup>53</sup> Cuando vivió en Linares apuntó en su carta:

Se preguntará Usted en qué paso las tardes, algunas, no todas, voy al consulado. Por si Usted no lo sabe le diré que el Sr. Ardines así se titula, representante de su Majestad Católica [Ardines seguramente era un conocido del remitente y del destinatario, y el comentario pareciera que va con el deseo de provocar fuertes carcajadas]. Es muy gracioso el tal Sr. Cónsul [...], días pasados, hablando de una de sus niñas, me dijo que tenía un talento espantoso; se ofreció hablar de montañas altas y el tomó la palabra diciendo que la más alta era el Malaya —por Himalaya—, y él lo sitúa a su antojo, ¿dónde cree Usted?, en Suecia. [...] Además tiene un mapamundi de Méjico y una geografía de Balmes y otras muchas cosas por este tenor.<sup>54</sup>

Cayetano Yzquierdo no sólo tenía la capacidad de volver graciosos sus trances, sino que sabía relatarlos con chispa.

<sup>52</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 6/9/1863.

<sup>53</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 17/10/1866.

<sup>54</sup> *Ibid.*

*Era buen fotógrafo, estéticamente sensible*

La preferencia de que gozaba Yzquierdo entre sus contemporáneos es seguro que él la correspondía no sólo con buena calidad, sino con estética fotográfica, porque una cosa es hacer buenos retratos, en el sentido de alta calidad técnica, y otra es hacer buenos y bellos retratos. Los comentarios que registramos al hablar de su honestidad, también pueden ser interpretados desde el lado de su capacidad para retratar con hermosura.

Yzquierdo sentía gran respeto por la fotografía y su ejercicio, al punto de llamarla “profesión”, *v.g.*: “[...] me hallo en esta en sociedad con un alemán de mi misma profesión”<sup>55</sup> o: “[...] todas las pequeñeces que son indispensables a mi profesión”.<sup>56</sup> Ha de haber practicado una buena técnica fotográfica, pero además era sensible a la belleza y a veces tomaba fotos porque sabía que lo retratado resultaría hermoso en fotografía, *v.g.*: “[...] es un bello sujeto, y ya he fotografiado a dos de su familia, el resto debe venir en esta semana”.<sup>57</sup> A propósito de sus andanzas por el noreste, escribió: “Estoy formando una bonita colección de retratos, pues aquí hay muy buenas caras”.<sup>58</sup>

Yzquierdo confiaba en sus dos capacidades: ser diestro con la técnica y tener buen ojo como fotógrafo. Nos atrevemos a afirmarlo porque con su desplazamiento de un lugar a otro, con una seguridad pasmosa para el momento que se vivía, da la impresión de que confiaba plenamente en hacerse respetar, y poder vivir, con su profesión y la capacidad de seducción que tenía la belleza de sus fotografías. Incluso cuando vendió todos sus efectos y se marchó para Cuba, en una acción que fue interpretada por sus amigos como abandono, para él no fue así, porque volvió con nuevos aparatos y siguió tomando fotografías para seguir moviéndose en el interior del noreste.

*Tenía tendencias a la depresión*

Desde que aparece su nombre en las cartas, una constante en gran número de ellas es la referencia a sus tristezas. A fines de 1863, a un año de su arribo a Monterrey, una carta consigna: “Yzquierdo vive ahora en los altos de la Botica de Llano [...] y está muy triste”.<sup>59</sup> Al poco tiempo otro comentario por

<sup>55</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/5/1866.

<sup>56</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 17/10/1866

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 8/11/1866.

<sup>59</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 22/11/1863.

el mismo tenor: “El pobre [Yzquierdo] anda muy tristón, pero me parece que se le irá pasando”.<sup>60</sup>

En otras ocasiones la referencia es en el sentido del aburrimiento: “Yzquierdo se aburre mucho en ésta y tiene pensado largarse el día menos pensado, pero creo que ni él mismo es capaz de decir a dónde quiere ir”.<sup>61</sup> El tono general y el contenido del comentario indican la fuerte inestabilidad que a veces padecía Cayetano. No es de extrañar que se aburriera, sobre todo sin estar casado, pero la cita anterior refleja no tanto al aburrimiento, sino los accesos de desesperación en una persona con tendencia a la depresión.

Se menciona asimismo, directamente, el *spleen* que, intermitente, acosaba al fotógrafo: “Yzquierdo anda con mucho *spleen* estos días y quiere abandonar sus ocupaciones fotográficas”.<sup>62</sup> El propio Cayetano lo escribe cuando vive un respiro: “ya no sufro los esplines tan fuertes como cuando estaba en ésa, y en ésta al principio”.<sup>63</sup>

Con tan poco material no es posible, ni en forma lejana, asegurar que lo suyo era enfermedad. Lo más que podemos pensar es que fue un padecimiento que duró los cinco años que vivió en el noreste, aunque de cierta preocupación, porque es mucho tiempo para situarlo en la ligereza de una nostalgia. Podríamos decir que sus depresiones o tristezas se debían a vivir en tierra extraña, y que por lo tanto sentía melancolía; aunque por la forma en que pasaba de un estado de alegría y buen humor, a otro de tristeza, quizá padecía de crisis maniaco-depresivas.



*Después de fotografiar en Linares, Yzquierdo se va a San Luis Potosí. A partir de ahí, no sabemos más.*

PEDRO JOSÉ GARCÍA Y VALLE. 1866. CAYETANO YZQUIERDO.  
Colección Javier Guidi Kawas

<sup>60</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/11/1863.

<sup>61</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 5/6/1864.

<sup>62</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 12/6/1864.

<sup>63</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 8/11/1866.

*Fue soltero hasta 1867*

En ninguna carta se hace referencia, desde 1862 hasta 1867, a que Cayetano Yzquierdo estuviera casado, en cambio si se mencionan sus noviazgos, por lo que estamos convencidos de que, si acaso contrajo nupcias, lo hizo hasta después del último año mencionado. En una sociedad como aquélla, y tomando la información de una fuente documental como la utilizada, no es viable que acto tan singular se hubiera pasado por alto.

Es un hecho que llegó soltero al noreste, porque, como ya mencionamos, las cartas iniciales hablan de sus amoríos: “Yzquierdo enamorado [...]”<sup>64</sup> y, un año después: “Su adorado tormento [de Yzquierdo] se fue a Europa [...]”.<sup>65</sup> A los pocos días de eso: “A Yzquierdo lo flechó Juanita Dubbos [...]”.<sup>66</sup> Tales comentarios no serían hechos en forma tan natural sino tratándose de un joven en busca de su pareja.

Aunque no hay más referencias a mujeres en su vida, si las tuvo fueron noviazgos que nunca concretó en matrimonio porque, como señalamos, tal información no se hubiera escamoteado en la correspondencia personal.

Por otra parte, apoya nuestra suposición la extrema movilidad y libertad que tuvo durante los cinco años relatados. De estar casado en esos años, en alguna forma hubiera hecho referencia a la esposa.

## Cayetano Yzquierdo desaparece del horizonte epistolar

Ignoramos completamente qué le pudo haber pasado. La última carta de Cayetano que hemos encontrado, fue escrita en San Luis Potosí en agosto de 1867. En esencia es una carta de pésame, porque la cubana Caridad Valiente, madre de Ygnacia Palomera y, por lo tanto, suegra de León Ortigosa, había fallecido recién. Yzquierdo escribe que se enteró de la noticia estando en Zacatecas: “[...] no logré hacer nada, las esperanzas que me hicieron concebir algunos mal informados se han desvanecido, ésta es la vida [...]”.<sup>67</sup> El texto continúa con el mismo pesar: “Cada día estoy más cansado de andar de

<sup>64</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 7/11/1862.

<sup>65</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 22/11/1863.

<sup>66</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 29/11/1863.

<sup>67</sup> ITESM, Correspondencia Ortigosa, carta 23/8/1867.

un punto a otro, y esta inestabilidad me acaba [...]”<sup>68</sup> Opina que San Luis Potosí “es muy preferible bajo todos conceptos y su porvenir es grande si el país goza de paz”.<sup>69</sup>

Quizás Yzquierdo se quedó viviendo en San Luis Potosí. No hemos profundizado en los archivos potosinos, sólo revisamos algunos libros de parroquia de esos años, e hicimos indagaciones con los investigadores locales. De los años que nos interesan no encontramos mención alguna, solo dimos con la referencia de que en la ciudad actualmente existe el apellido en el sector de la clase acomodada. Pensamos continuar con las pesquisas. Estimamos que en San Luis reencontraremos la pista, ya que la misma última carta que acabamos de mencionar, señala: “Voy a hacer todo lo posible por establecerme en ésta, a pesar del número de fotografías que aquí hay”. Lo que nos indica que Cayetano estaba determinado a detener sus andanzas y establecerse.

Otra pista posible es revisar los archivos de la comunidad española del último tercio del siglo XIX en esa ciudad, porque Yzquierdo señala: “Espero que los paisanos me protegerán; al fin dicen que la esperanza da la vida”.<sup>70</sup>

Nos extraña, y en cierto sentido preocupa su silencio epistolar, porque Ygnacia Ortigosa, la gran amiga de Cayetano, murió en 1874, y el propio León en 1882. El archivo de Ortigosa continúa vigente todos esos años, siguió creciendo con cartas y más cartas, pero en todas ellas no existe una sola línea de Yzquierdo ni sobre él. Ni siquiera de pésame por la muerte de Ygnacia. Tampoco hay cartas tuyas en el archivo Rivero, su otro amigo.

Una ausencia tan maciza, luego de una estrecha amistad, mantenida por varios años, nos hace pensar en dos cosas, o hubo algún distanciamiento definitivo entre los Ortigosa e Yzquierdo, distanciamiento que implicaba el borrarlo de todo comentario, pero no sólo en su correspondencia, sino en la de todas sus amistades, o Yzquierdo falleció.

En cuanto a su trabajo, pocas son las fotografías tomadas y firmadas por Yzquierdo que están reunidas, tan pocas que casi podemos decir que lo conocemos más por su correspondencia que por su obra. Vamos a seguir rastreando en archivos documentales y en fototecas y, tal como concluye Cayetano su última carta (del archivo Ortigosa): “Hay veremos”.<sup>71</sup>

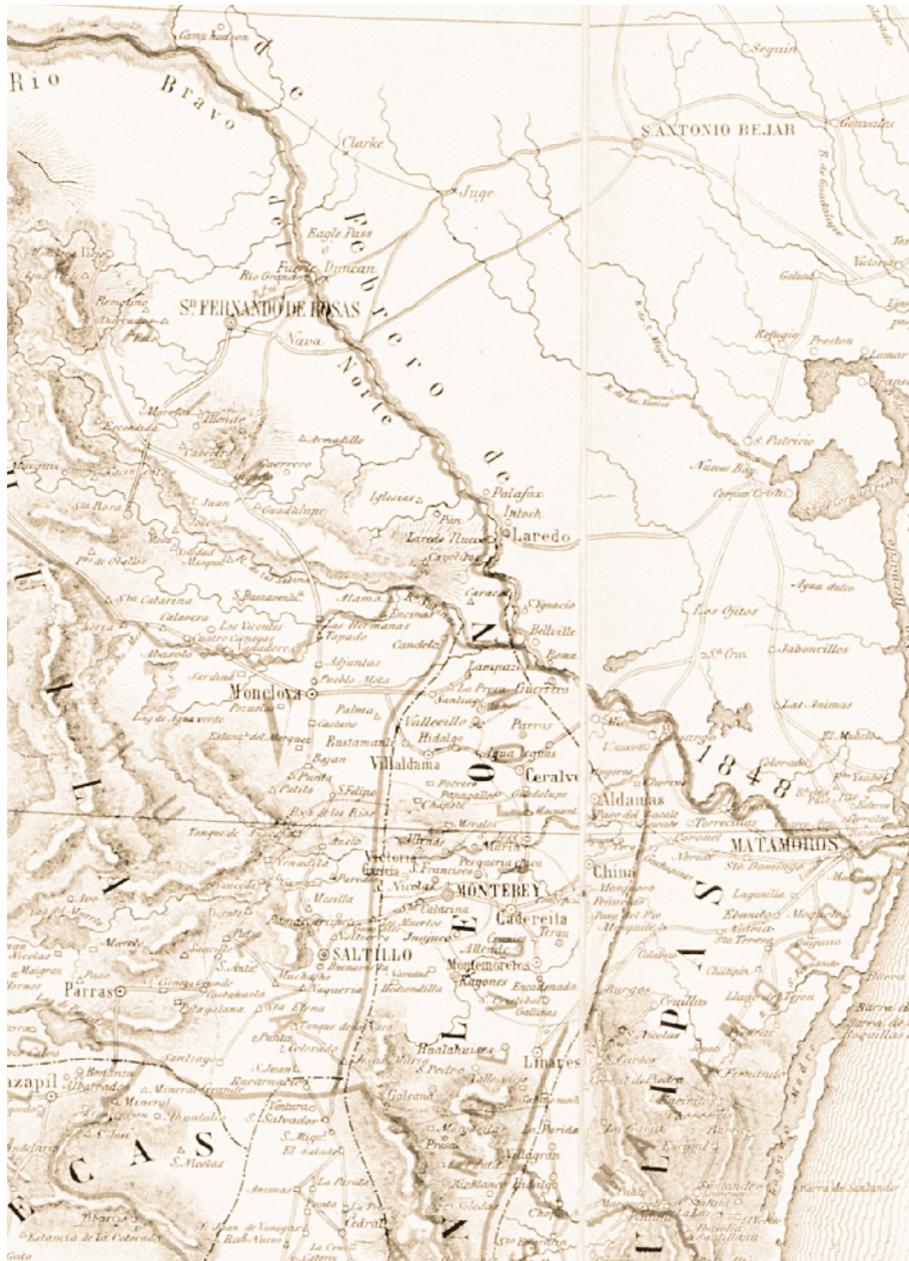
---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*



CARTA GENERAL DEL IMPERIO MEXICANO, MÉXICO, 1865. FRAGMENTO.  
Biblioteca Nacional de Francia

## Conclusiones

LA CORRESPONDENCIA personal finalmente resultó ser la fuente documental donde encontramos la información que habíamos estado buscando y que sentíamos que era escamoteada por las fotografías: la versión escrita proveniente de los actores vivenciales del primer encuentro y subsiguiente relación de una sociedad con la cámara fotográfica. Nos remitimos, hasta cierto punto, a una suerte de reporte de los habitantes del noreste que se vieron a sí mismos por primera vez en un retrato, y a lo que eso significó en su vida.

Las misivas de la gente en el periodo investigado fueron no sólo el medio donde se vertían opiniones entusiastas o se difundía el uso de la fotografía como un nuevo y eficiente canal de comunicación, sino que servían de vías para conducir materialmente las fotos. Los comentarios en las cartas muestran la importancia que tuvo el medio urbano en el desarrollo de la fotografía, los precios y accesibilidad de los retratos, las secciones de la sociedad que pudieron pagar su importe en un principio, la variación en los precios, la demanda de retratos y la ignorancia inicial hacia otras posibilidades de la fotografía —eventos festivos públicos o privados, condiciones físicas de inmuebles, etcétera—, no obstante su uso como medio de información o como portadora de noticias. Los comentarios indican también que en gran medida los afectos de sangre o amistad eran los propulsores de la demanda, y que esos mismos sentimientos movieron el interés por el coleccionismo de retratos y por la exigencia de calidad hacia los fotógrafos —dándosele mucha importancia al parecido—. Asimismo dan cuenta de cómo la técnica fotográfica se inició con un fuerte contenido de comercialización.

Si bien la principal fuente documental para estudiar la fotografía son las propias fotos, la correspondencia personal ofrece, al menos para el noreste y durante la sexta década del siglo

XIX, alguna información sobre el impacto en sensaciones, sentimientos, usos, convenciones y saga del invento.

El documento fotográfico es insustituible cuando se trata de estudiar la evolución técnica del producto fotográfico, las adaptaciones de esa técnica en las distintas regiones, el uso del cuerpo humano, el ojo de los fotógrafos, los puntos ciegos, las convenciones sociales, la influencia extranjera o nacional y todo un mundo más de inferencias que se obtienen de las imágenes y sus impresos y que van desde fenotipos hasta arquitectura, pasando por todo aquello que puede “salir” en una foto, incluidas las sombras y las ausencias.

La correspondencia jamás podrá sustituir al documento fotográfico, lo que hace es complementar la información, comprobar algunas expectativas, eliminar zozobras, profundizar en los sentimientos, medir o trazar la onda de choque de la fotografía dentro de los diferentes niveles de la sociedad y entender el momento, entre otros aspectos. Como fuente documental para estudiar la fotografía una carta siempre será fuente anexa, sin embargo, resulta invaluable para conocer las opiniones personales y directas sobre las fotos, la apreciación de la técnica por parte de los usuarios, la validez de la fotografía como nexo de comunicación o las características de la conducta en la inmediatez de su uso.

En las cartas no encontramos temor o rechazo hacia la fotografía, existió, si acaso, perturbación por la molestia de trasladarse a la ciudad para sacarse un retrato, ya que la técnica y su comercialización se instalaron de preferencia en centros urbanos para asegurarse el abastecimiento de materiales y una demanda suficiente. Antes entreveíamos que la fotografía había tenido pocas dificultades para incorporarse a la sociedad norestense, ahora lo podemos asegurar: la técnica fotográfica, y sus productos, se integraron fácilmente a los usos de la comunidad y al mercado, superando incluso los deficientes caminos —que tenían que seguir tanto los propios fotógrafos como las cartas— y la inseguridad generalizada en momentos de pugnas militares intestinas o externas, como fue el tiempo en que arribó al noreste. Esta facilidad de operación e integración implicó una demanda suficiente y permanente, demanda que tuvo que ver con lo que ofrecía un retrato.

Entre otros aspectos, la fotografía de rostros y cuerpos permitió la singularización del individuo a través de las posibilidades de verse a sí mismo como un ser diferenciado, de observarse en un retrato, de reconocerse y mostrarse a los demás. Un habitante cualquiera sintió que ya no era

un individuo anónimo, al poder distinguirse a sí mismo tuvo la seguridad de ser diferente ante los demás, de poder ser identificado, tal y como lo habían sido los aristócratas en el pasado, los famosos, y los pertenecientes a las elites económicas, políticas y religiosas.

El retrato fotográfico contribuyó al sentido de identidad al distinguir un espacio y un tiempo, y asociarlos con una persona en particular, proveyendo un sentimiento de pertenencia y de identificación no sólo con la región, el lugar o la gente en general, también en el afianzamiento de las redes familiares y la materialización a través de la imagen de los lazos de unión entre las personas del clan, amistades y parientes.

El hecho mismo de que la fotografía fuera en muchos casos elaborada para los demás apoya la idea de su servicio en la unión del grupo, en el fortalecimiento de su identidad. La fotografía siempre conlleva el deseo de que otros, además del propio interesado, la contemplen; este deseo de hacer la imagen del conocimiento público en el trasfondo comporta también un deseo de identidad y pertenencia.

En la aceptación casi inmediata de la sociedad hacia la fotografía se percibe, por los comentarios en las cartas, la intuición de que la imagen que veían contenía algo más que sólo el parecido, incluso algo más que el símbolo de un momento, de un afecto o un recuerdo, ese algo más era el sentimiento de que el retrato portaba la huella de su protagonista, que era como la sombra, particular siempre, del cuerpo o cara conocidos. Asimismo, el medio fotográfico, sin bien hermético para casi todos en cuanto a la explicación de sus procedimientos físicos y químicos, conllevaba la naturalidad, muy entendible, de ser hecho por la energía de la luz. Incluso, en el caso de los daguerrotipos, que fueron los primeros en aparecer, que eran elaborados gracias a la potencia y poderío del sol, ya que sin él poco podía hacerse. La luz del sol, que pertenecía a todos y a nadie, era la fuente, la causa de los retratos; por obra del ingenio del hombre que la aprovechaba, esa fuerza que, como bien se sabía y se había experimentado, marcaba la piel, degradaba los colores y herraba los objetos, esa luz familiar era la base de la técnica. Es posible que este doble origen –ser huella y provenir de la luz solar– ayudara también a que los retratos tuvieran tan inmediata y amplia aceptación, independientemente a los beneficios antes mencionados.

Los comentarios epistolares registran la existencia de las fotos y la importancia que adquirieron para los afectos y las relaciones sociales, pero no señalan, prácticamente nunca, los estados

por los que fue pasando la técnica fotográfica en su evolución. Los comentarios nunca especifican el tipo de retrato o fotografía: daguerrotipo, ambrotipo, ferrotipo, melanotipo, etcétera. Tampoco describen la imagen, sólo señalan o mencionan alguno de sus elementos, sobre eso basan el comentario, ya que lo que describe con imagen una fotografía no puede ser puesto en palabras, o es muy difícil hacerlo, por no decir que inútil. Por eso en los comentarios encontramos lo que significaba la foto, lo que comunicaba, pero no lo que era la propia foto. Tan difícil es describir una foto que aún ahora lo hacemos poco; no ponemos por escrito lo que relata porque sería una redacción larga y aún así poco conseguiríamos con respecto a la descripción. Esto mismo pasaba el siglo pasado, físicamente mandaban la foto junto con la carta y dentro del texto la mencionaban, pero raramente la describían, sólo apuntaban sus apreciaciones, lo que les parecía, lo que sentían, lo que les comunicaba la foto.

La fotografía cundió por el mundo tan pronto su patente fue regalada por Francia al dominio público, en 1839. En pocos años —decir un lustro sería quizá mucho tiempo—, las grandes ciudades contaban con daguerrotipistas. A México el invento llegó por Veracruz y de allí se distribuyó por el altiplano central, pero el noreste conoció la técnica por los estadounidenses, quienes la introdujeron por el puerto de Matamoros en lo que se estaba fraguando como frontera internacional, mismo lugar por el que seguirían llegando, durante treinta o cuarenta años más, tanto los operarios como los adelantos de la técnica fotográfica.

La primera oleada de fotógrafos que arribó al noreste eran viajeros. Algunos de ellos, por sed de aventuras y deseos de hacer fortuna, se iban de pueblo en pueblo ejerciendo su oficio; otros parecen ciertamente espontáneos, porque acompañaban a las tropas norteamericanas que invadieron México entre 1843 y 1847. Se conservan pocas, muy pocas imágenes, firmadas o no, de esos primeros fotógrafos, sabemos de su presencia por los anuncios publicitarios que aparecían en los periódicos locales, sin embargo, es una sospecha generalizada suponer que en algún acervo de fotografías, mexicano o del extranjero, entre otras miles de imágenes no identificadas, estarán las tomadas en el noreste durante esos años —existe una ingente cantidad de fotografías de las que se ignora quién las tomó y quién o qué es lo retratado, si acaso, a veces, se conoce al receptor, y eso gracias a la letra manuscrita de las dedicatorias.

Para la identificación de las fotos, además de la iconografía, otra posible vía está por el rumbo

del soporte, que es indispensable y, como está sujeto a las leyes de la materialidad, sus particularidades físicas o químicas —únicas en cada caso— pueden ser los vestigios para llegar al origen. En la medida en que la investigación sobre fotografía tenga más alcances, y su aparato teórico sea más confiable, será posible no sólo datar y localizar imágenes, sino obtener de ellas respuestas complejas y razonables sobre la sociedad que las produjo. Los caminos para el estudio de la fotografía son varios, desde el soporte, estrictamente material, hasta los análisis semióticos o semiológicos de su contenido. Hemos tratado de demarcar cada uno en la síntesis teórica elaborada.

A partir de 1860 la fotografía errante dentro del noreste de México va a ir cediendo en favor de la instalación, más o menos estable, de talleres y estudios. La transición es paulatina, sin embargo, para la siguiente década sobreviven ya muy pocos fotógrafos viajeros. La difusión de la técnica, la facilidad para encontrar los materiales necesarios, el uso generalizado de las fotografías por la sociedad —con la consecuente relativa estabilidad en la demanda—, fueron algunos de los factores que influyeron en el cambio.

La investigación que realizamos está en cierta forma centrada en el momento de transición entre los fotógrafos que viajaban de lugar en lugar, y los fotógrafos que se decidieron a instalar un taller en forma definitiva, visto a través de la ventana que ofrece la correspondencia privada. El paso de unos a otros no es posible encontrarlo con año, mes y día, fue un proceso gradual. Aun en la década de los noventa seguían operando algunos extraviados fotógrafos ambulantes en las partes más alejadas y deshabitadas de la región. Esta característica vuelve posible descubrir fotografías con técnicas primitivas en años que se sabe ya habían sido superadas. Lo mismo sucede con la pose y el montaje, que inducen a pensar en la quinta o sexta década del 1800, cuando la fecha, el vestuario y algunos elementos de connotación indican otra cosa.

Hasta donde sabemos, sobre el periodo que estudiamos, la década de 1860, no se han encontrado diarios, cartas o reportes personales de sus fotógrafos protagonistas —tampoco tenemos noticia de alguno antes de esa década. Tal vez es la primera ocasión que ve la luz pública la información que presentamos en el grupo de misivas, de su propia letra o ajenas, sobre el fotógrafo Cayetano Yzquierdo.

Yzquierdo es, hasta el momento, el primer apellido de origen hispano que aparece en el noreste dedicado a la fotografía. Ignoramos aún hasta dónde su raíz ibera —cubana también—, influyó

en su obra. Nos gustaría saber si su ojo de fotógrafo hispano resultaba diferente al ojo de los extranjeros que por entonces ejercían la técnica, pero para eso necesitamos acumular un grueso número de sus retratos, tarea aún pendiente. De lo que estamos seguros es que su solo nombre ha de haber causado alguna agitación, o al menos inquietud o duda, porque por primera vez el público veía a un hombre de habla española en un medio hasta entonces dominado por personas de idioma diferente.<sup>1</sup>

No creemos que Cayetano Yzquierdo haya influido determinadamente a la técnica fotográfica o a la visión estética, sin embargo, hasta no encontrar y estudiar sus fotografías no podremos asegurarlo. Empero sí contribuyó, junto con sus demás colegas, a la difusión de la fotografía en la región. También desempeñó un papel en la concepción del oficio de fotógrafo como una profesión, no sólo como técnica, porque en sus cartas se refleja esa preocupación, como ya señalamos.

Durante la década siguiente, de 1870 en adelante, aparecerían fotógrafos no sólo de apellido hispano, sino mexicanos de nacimiento y oriundos de la región. Yzquierdo fue transición en dos formas: como fotógrafo ambulante que sedentarizó su oficio, y como fotógrafo que introdujo la personalidad hispana en la fotografía, tal vez como preámbulo a la presencia de fotógrafos oriundos del noreste.

Igual que sucedió en todo el mundo, la fotografía fue para el noreste un factor que contribuyó a la modernidad. “La modernidad es una y es diversa”,<sup>2</sup> una en el aspecto de ser matriz civilizadora, pero diversa porque en cada lugar se adapta y adopta adecuaciones diferentes. Los procesos de industrialización, urbanización, desarrollo tecnológico, racionalización, identidad, derechos de la persona, son características que están presentes en todas las modernidades, pero que se llevan a cabo de manera distinta de acuerdo con las condiciones de cada lugar. “Ninguna modernidad es ejemplo para las otras, ya que la modernidad no es un fenómeno que se desarrolla por imitación: se trata de un conjunto de cambios internos en las historias específicas de cada país”.<sup>3</sup> No sólo de un país, sino de una región también, sin embargo, si la modernidad no se desarrolla en su

<sup>1</sup> Como si en el momento actual, valga la interpolación, en un medio como el mercado computacional, dentro del soporte lógico—software o hardware—destacara y triunfara algún López o García.

<sup>2</sup> Renato Ortiz. *Modernidad y espacio, Benjamín en París*. Norma. Argentina. 2000, pp. 9 y 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*

conjunto como una imitación, sí sucede con los aspectos que la conforman o la posibilitan, la fotografía entre ellos.

En el noreste, según los comentarios epistolares, la fotografía siguió los mismos derroteros que llevaba en el mundo; la moda, los eventos políticos<sup>4</sup> y los cambios sociales se reflejaban en su composición, así como el desarrollo de la técnica en su elaboración. Pero en fotografía sí hubo imitación, y fue precisamente esa imitación la que posibilitó el sentido de pertenencia a un momento, el ser cosmopolita, parte del mundo y de la historia. Para el habitante del medio suburbano tener una fotografía, enmarcada o en álbum, significaba tener a la ciudad con sus adelantos de modernidad; para el habitante de una ciudad grande del noreste, tener fotógrafos a la mano era estar al mismo nivel que los residentes de las grandes ciudades del mundo civilizado, con sus prestaciones y comodidades. Para ambos, para el habitante del campo y el de la ciudad, la fotografía fue una muestra del progreso, una facilidad y felicidad de los tiempos que corrían.

---

<sup>4</sup> A vía ejemplo: la manera de vestir y las poses que adoptaban el emperador Maximiliano y la emperatriz Carlota, fueron muy imitados, no sólo en la capital, aun en lejanos puntos del noreste.



## Apéndice 1

DATOS GENERALES Y BREVE DESCRIPCIÓN DEL CONTENIDO DE LOS ACERVOS EPISTOLARES DE  
JESÚS FERNÁNDEZ, LEÓN ORTIGOSA Y VALENTÍN RIVERO.<sup>1</sup>

### *Coronel Jesús Fernández García*

Ganadero y militar, nació en 1823 en San Juan Bautista de la Pesquería Grande —hoy villa de García, en Nuevo León—, lugar donde tuvo siempre su residencia principal. Allí se casó tres veces, allí enterró a sus esposas, padres e hijos muertos. Además de ganadero y militar, fue comerciante al mayoreo y al menudeo por cerca de cuarenta años. En su tienda, en villa de García, se vendía prácticamente de todo y fue administrada por sus consecutivas esposas y por sus hijas.

También, en los periodos de paz, y cuando ya se retiró de la vida militar, mantuvo diversos ranchos ganaderos y productores de maíz, frijol y caña de azúcar. Como hombre de ganados movilizó animales por todo el noreste, para ir a venderlos en centros mineros como Catorce, Mapimí o Fresnillo, o para colocarlos en la frontera o en los centros urbanos mayores. Sus contactos militares fueron amplios; llegó a coronel y estuvo activo en la milicia desde la década de los cuarenta hasta la década de los setenta.

Entre las cartas que posee su acervo puede rehacerse gran parte de su vida, también recabar las opiniones y sentires de multitud de sus familiares y amigos, algunos de ellos son: Antonio Fernández Arizpe, su padre; el cura Eleuterio Fernández García, cuñado; el cura saltillense Martín Arizpe, su tío; Manuel y Gertrudis, tíos paternos, con el primero se asoció comercialmente cuando joven; José Ángel, Perfectita, Eulogio y José Ingo, tíos también; Paula y José de los Ángeles Guerra, hermana y cuñado; Dolores, hermana; Juanita Fernández, su primera esposa; Juan, Antonio, Guadalupe y Carmen, hijos del primer matrimonio; Loreto Fernández, la tía Loretito, hermana de su padre; Juanita Fernández de Fernández, madre de su primera esposa, residente en Marín; Ascensión Fernández, segunda esposa; Antoñita (*sic*) Martínez, tercera esposa; Luz, nativa de Guerrero, Tamaulipas, y esposa de Juan, el hijo mayor, graduado de médico y veterinario; Chole, Chucho,

---

<sup>1</sup> Los tres acervos se albergan en la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey.

Juanito y Rafaelito, nietos del coronel; Buentello, Casio, Bonifacio y Castillo, sirvientes o “propios” que trabajaron permanentemente con la familia; y muchos otros amigos temporales, colegas militares y personajes del gobierno.

En el caso particular de la Correspondencia Fernández, sí aparece el pensamiento del coronel, de su propia letra, ya que la mayoría de sus cartas, sobre todo las dirigidas a sus esposas y a su familia de sangre, se encuentran dentro del acervo.

### *León Ortigosa*

Nació en 1818, en Concordia, pueblo al pie de la Sierra Madre Occidental, en el trayecto de Mazatlán a Durango. Hijo de un comerciante español, emigrado a la Nueva España a finales del siglo XVIII, y de una mexicana. León casó con Ignacia Palomera —hija, a su vez, de la cubana Carmen Palomera de Valiente—, epistolarmente importante, no sólo por ser la esposa, sino porque la correspondencia guarda las cartas personales entre la pareja y también las respectivas cartas personales de cada uno de ellos con sus amigos y parientes.

León viajó a Europa siendo joven, luego regresó a México alrededor de 1845 y se dedicó al comercio, avendándose en Monterrey a partir de 1862 y hasta poco antes de su muerte, acaecida en Madrid, en 1882. Ignacia, su mujer, había muerto en Monterrey pocos años antes, en 1874. León Ortigosa se dedicó al comercio y a la especulación con oro y plata, logró acumular un muy respetable capital en bancos ingleses y norteamericanos.

La correspondencia Ortigosa es de suma importancia para la vida privada porque León —su esposa también— mantuvo toda su vida intercambio de misivas con la familia de su sangre que se quedó en España, al mismo tiempo que llevaba una intensa vida familiar con sus parientes mexicanos. Así, puede encontrarse para unos mismos años versiones de la privacía y de la fotografía en el noreste de México y en Madrid, Logroño, Hamburgo, la Habana o París, lugares donde habitaban algunos de sus parientes.

El matrimonio Ortigosa–Palomera no tuvo hijos, no dejó descendientes, el albacea de su herencia fue Valentín Rivero quien, con parte de la fortuna Ortigosa construyó un hospicio que aún funciona y que lleva el nombre de León Ortigosa, y el resto lo repartió entre los parientes del matrimonio y algunas organizaciones religiosas. Nacha (*sic*) Palomera, la esposa de Ortigosa,

es un caso parecido al de su marido en cuanto a la distribución de sus parientes y a la recepción epistolar: tenía un hermano en Nueva York, Porfirio Palomera, una hermana en Guadalajara, María Antonia de Zumelzú, y más familiares y amigas en Durango, Chihuahua, Guadalajara y La Habana, así que su correspondencia también registra la vida de varias regiones. El número de las personas que mantuvo relaciones epistolares con el matrimonio Ortigosa fue enorme.

### *Valentín Rivero*

En documentos ajenos al acervo de Valentín Rivero aparecen referencias, desde fines de la década de los cuarenta, de la casa comercial que fundó en Monterrey, por lo que se supone que ya desde entonces era un próspero comerciante.

Rivero fue ciudadano español hasta que murió. Se casó (en Tampico) con Octavia Gajá, hija y sobrina de españoles emigrados, como el propio Rivero.<sup>2</sup> El matrimonio Rivero-Gajá tuvo varios hijos e hijas. Los varones fueron Valentín, Manuel y José, quienes estudiaron en Europa —en París, Londres y Viena, respectivamente— y residieron luego en Monterrey, atendiendo los múltiples negocios del padre, que iban desde un gran depósito mayorista de cuantos artículos se quisiera, hasta fábricas de hilados y tejidos, pasando por aserraderos, molinos de trigo y casa bancaria.

Muchos son los remitentes de las cartas del fondo Rivero, entre ellos: Bibí, la esposa de don Valentín; Valentín, Manuel y José, los tres hijos, que siempre mantuvieron estrecho y cariñoso contacto con el padre; Elisa, la esposa de Valentín hijo; Francisco Gajá, su tío; Mariano, un sobrino que vivía en Madrid; Eduardo, sobrino, aprendiz de comerciante en distintos establecimientos mexicanos cuyos dueños eran hispanos; Lorenzo Oliver, compatriota de don Valentín y comerciante también en Monterrey, quien se retiró de los negocios, partió a residir a París y, en 1883, el rey de España le da el título de conde de San Juan de la Violada, al parecer por el éxito de una suerte de colonia agrícola establecida por Oliver en Barcelona;<sup>3</sup> Matilde Ortigosa, hermana de León Ortigosa, con quien se entiende Valentín para el reparto de la herencia Ortigosa. Hay también

---

<sup>2</sup> Lorenzo González Treviño dice en sus memorias: “José María Gajá, ilustrado español que difundió la instrucción primaria en Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, bajo métodos más modernos que en las escuelas públicas [...]”. La cita se remite a 1848, suponemos que este profesor estaba emparentado con Octavia Gajá. “*Podemos decir con orgullo*”. *Memorias de Lorenzo González Treviño*. Tecnológico de Monterrey. Monterrey. 2004.

<sup>3</sup> ITESM. Correspondencia Rivero, carta 12/09/1883.

empleados: Manuel Lafón, administrador de la fábrica de hilados y tejidos El Porvenir, y su esposa “Falla”, Rafaela, eternamente enferma, grave; Verástegui, administrador de la fábrica de hilados de la Fama; Agustina del Bosque, encargada de los telares en las fábricas de Saltillo, primero y en El Cercado después; un grupo de obreros y obreras que trabajaban en la fábrica de hilados de El Porvenir, quienes disponían de un rincón para vivir dentro de las instalaciones fabriles, además de otros trabajadores que vivían en el poblado de El Cercado; muchos parientes cercanos y lejanos, empleados de oficina y dependientes, amigos del alma, amigos circunstanciales, beneficiarios, clientes necesitados, colegas, compatriotas, proveedores vueltos amigos.

## Apéndice 2

### NÓMINA DE FOTÓGRAFOS EN EL NORESTE ENTRE 1840 Y 1890

Lista nominal de los fotógrafos que se tiene noticia practicaron de paso su oficio en el noreste de México o se establecieron por algún tiempo en Monterrey, con las fechas de su estadía, según datos tomados de los anuncios publicitarios publicados en la prensa de la ciudad.<sup>1</sup>

1. Eduardo Wilder: de noviembre de 1842 a enero o febrero de 1843.
2. J. R. Palmer: de junio de 1846 a noviembre del mismo año.
3. Charles J. Betts: no es segura su estancia, probablemente en noviembre y diciembre de 1846. A partir de abril de 1847 se encuentra en Veracruz.
4. J. H. William Smith: es de suponer que en algún momento durante la intervención norteamericana pasó por Monterrey, aunque no se ha encontrado prueba alguna; sin embargo, tomó daguerrotipos en Saltillo, que aún se conservan, y en Matamoros.
5. Josiah Gregg: al igual que William Smith, Josiah tomó imágenes de las tropas norteamericanas en Saltillo, durante la guerra de intervención, pero no se han encontrado de Monterrey.
6. Santiago M. Kokermot: en julio de 1857, se ignora por cuánto tiempo.
7. Santiago E. Owens: de abril de 1858 y hasta pocos meses después.
8. Eduardo Johnson: en agosto de 1858, se ignora por cuánto tiempo.
9. Juan Wenzin: desde fines de 1858, permaneciendo intermitentemente hasta 1861.
10. A. M. Stover: en agosto de 1861, se ignora por cuánto tiempo.
11. Alberto Fahrenberg: en octubre de 1863, se ignora por cuánto tiempo.
12. Cayetano Yzquierdo: tenemos referencias de su estadía en la región desde noviembre de 1862,

---

<sup>1</sup> José Antonio Rodríguez. "Testimonios de la fotografía en Monterrey", en Ricardo Elizondo Elizondo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moyssén, *Monterrey en 400 fotografías*. Ediciones MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). Monterrey, México. 1996, pp. 80-96.

probablemente había llegado en junio o julio de ese año, porque fueron los meses en que arribó su amigo, León Ortigosa, en una de cuyas cartas aparece la referencia. Para agosto de 1867 estaba en San Luis Potosí, a partir de entonces desaparece de la correspondencia.

13. François Aubert: *ca.* 1863 ó 1864. Probablemente permaneció hasta 1867, aunque tampoco es seguro.
14. Sabás Treviño: se instaló en Monterrey a partir de 1873.
15. Nicolás Mauro Rendón: inició su trabajo en 1869, y se estableció comercialmente en 1874.
16. Desiderio y Alfonso Lagrange: probablemente a partir de 1865, pero no es una fecha definitiva.
17. Yndalecio Garza.
18. Jesús R. Sandoval: trabajó como aprendiz los primeros años de la década de los noventa del siglo XX, y se estableció definitivamente en 1896.

## Apéndice 3

### RELACIÓN DE TÉRMINOS USADOS PARA LA FOTOGRAFÍA

#### Glosario de José Antonio Rodríguez<sup>1</sup>

Albúmina. Papel de impresión. Inventado por el francés Louis–Desiré Blanquard–Evrard (1802–1872) en 1850, y en México utilizada hasta 1910. De uso muy extendido en la segunda mitad del siglo XIX, la albúmina se conformaba de clara de huevo de gallina (la albúmina) mezclada con cloruro de sodio (sal); a esa mezcla aplicada al papel, se le agregaba una solución de nitrato de plata dejando flotar el papel sobre el nitrato o bien por medio de una brocha. Posteriormente al imprimirse con un negativo por contacto y a la luz del sol la imagen era fijada con una nueva solución de tiosulfato de sodio. En ocasiones las impresiones resultantes eran matizadas con cloruro de oro que le proporcionaba a las imágenes un cálido tono marrón–púrpura. Debido a lo delgado del papel, las albúminas eran montadas sobre cartones duros. Si bien, al principio los fotógrafos preparaban sus propios papeles pronto surgió una gran industria para producir este tipo de papel.

Ambrotipo. Fue patentado en los Estados Unidos de América por James Ambroce Cutting, de quien toma su nombre, en 1854. En México fue introducido en 1857, con ello sustituiría –junto al papel salado y la albúmina– al daguerrotipo. El ambrotipo se obtenía mediante una subexposición de una placa de vidrio sensibilizada al colodión; en el reverso de la imagen el vidrio era laqueado, pintado de negro, o bien se le ponía como fondo una tela negra, para obtener un efecto visual de imagen positiva. Por lo tanto cada ambrotipo, de imagen sobre vidrio, era pieza única; se coloreaban a mano como los daguerrotipos, y se montaban en similares estuches. Su permanencia en México llegó a finales de la década de los sesenta del siglo XIX,

---

<sup>1</sup> José Antonio Rodríguez. “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, en Ricardo Elizondo Elizondo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moyssén, *Monterrey en 400 fotografías*. Ediciones MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). Monterrey, México. 1996, pp. 237 y 238.

y se les denominaba también como “retratos de bulto”, ya que a la figura del retratado se le anteponía un fondo escenográfico a partir de otra placa de vidrio para producir una sensación de una imagen con volumen.

Aristotipia. Comercialmente también fue conocido como papel aristo. Se distribuía en México por la American Aristotype Co., con sede en Nueva Jersey. Papel de producción industrial fabricado con dos tipos de acabado: de superficie mate y brillante, de cálidos tonos rojizos. Sus componentes se basaban en una capa de colodión (mezcla de piroxilina –algodón pólvora o nitrocelulosa– alcohol y éter) seguida de una capa de sales de cloruro de plata. Se conocieron también las impresiones al aristoplatino que combinaba este principio con el del platino. Uno de los grandes experimentadores de este proceso en el país fue el fotógrafo norteamericano C.B. Waite, entre 1900 y 1910.

Colodión. (Impresiones al). Las impresiones al colodión ofrecían dos variantes, las de superficie mate y las de superficie muy lisa y brillante. Las primeras se usaron entre 1895 y 1930; las segundas desde 1880 hasta 1920. En ambos casos se utilizaron ampliamente para el retrato comercial en presentaciones de tarjeta de gabinete o tarjeta de visita, aunque en México también se conocen escenas y paisajes realizados por este método. En el caso de los papeles al colodión brillante, que eran bruñidos en rodillos calientes, la gama de colores de imagen –típica de los papeles de ennegrecimiento directo virados al oro– va desde un marrón rojizo hasta el púrpura. Algunas impresiones se hacían dándole un volumen a la superficie del papel (esto es, moldeando y levantando esa superficie) para ofrecer un aspecto más ornamental. En el colodión mate el color de imagen es normalmente neutro o negro verdoso como producto del virado al oro y al platino, lo que proporcionaba una excelente estabilidad de imagen.

Colodión (Placas húmedas al). Proceso inventado por Frederick Scott Archer en 1848 y difundido en 1851. Negativos en vidrio sensibilizados con colodión (piroxilina –algodón pólvora o nitrocelulosa– alcohol y éter) al que se le agregaba yoduro de potasio y nitrato de plata que daba como resultado el yoduro de plata. El proceso manual de emulsión, exposición y revelado, debía elaborarse mientras el colodión mantuviera su humedad ya que si se secaba no permeaba con

el revelador. De este proceso deriva su nombre de placas húmedas; por lo mismo el espacio para revelado —tiendas o carros que se habilitaban como cuarto oscuro— debía de moverse junto al fotógrafo. A México al parecer llegó en 1853 y se tienen noticias de que fue utilizado por algunos fotógrafos viajeros como el francés Désiré Charnay, en el periodo 1858-1860, y el húngaro Pal Rosti entre 1857 y 1858. Su uso es sustituido en el país en 1883 por las placas secas de gelatina bromuro. Los negativos de placas húmedas se imprimían en papel salado o albúmina.

Coloreado a mano. Uno de los requerimientos intrínsecos que tuvo la fotografía desde sus orígenes fue el color. Así desde la época del daguerrotipo se recurrió al coloreado manual de las superficies impresas, utilizándose para ello acuarela, pinturas de aceite y otros colorantes. Tradicionalmente el color era aplicado con finísimos pinceles sobre muy diversas impresiones (daguerrotipos, ambrotipos, albúminas, etcétera). A pesar del uso de las placas autocromas —con las que era factible hacer fotografías en color— desde 1914 en México, el extendido recurso del coloreado a mano se llegó a dar en el país hasta la década de los cincuenta.

Daguerrotipo. Primer proceso de impresión fotográfica de uso comercial. Fue patentado por los franceses Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Nicéphore Niépce, y presentado en la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París el 19 de agosto de 1839. Sólo cuatro meses después llega a México iniciándose su expansión. Consiste en una imagen positiva sobre una delgada placa de cobre en extremo pulida con un recubrimiento de plata como espejo en donde se imprimía el motivo. La placa pulimentada era expuesta a vapores de yodo que, al entrar en contacto con la plata, formaba ioduro de plata. Era expuesta en la cámara y la imagen latente era revelada con vapores de mercurio calentado. Debido a la imagen espejeante la figura o motivo sólo es visible en ciertos ángulos luminosos. En el primer periodo de su desarrollo el tiempo de exposición requería de hasta veinte minutos a pleno sol, lo cual fue reduciéndose gradualmente debido al perfeccionamiento en las lentes. En México se conocen ejemplos tardíos producidos todavía en los primeros años de la década de los sesenta. Son positivos únicos enmarcados en ornamentales cajas y protegidos con vidrio.

Estereoscopia. Es una imagen doble de una misma escena registrados con cámaras provistas

de dos objetivos. Al observarse esas imágenes duales por un visor óptico, creado ex profeso para este formato, se creaba la ilusión óptica de tridimensionalidad. En México se conocen imágenes estereoscópicas en muy diversas técnicas (daguerrotipo, transparencias en placas al colodión, aristotipia, albúmina, etcétera). Su uso fue muy extendido en el país hasta los años treinta del siglo XX, alcanzando en el período de 1860 a 1910, aproximadamente, su gran auge. Entre sus grandes productores en México se encuentran Benjamín Kilburn, Julio Michaud, A. Briquet y Flaviano Munguía, además de negocios como la Sonora News Company.

Ferrotipo. Técnica conocida en México, en un principio, como melanotipo. Posee un similar proceso de impresión al colodión como el ambrotipo; pero a diferencia de éste que tiene un vidrio como soporte, el ferrotipo se encuentra formado por una delgada hoja de hierro cuya superficie puede tener tonos grises mate o brillante oscuro debido a que solía utilizarse una fina capa de barniz. Hacia 1883 el colodión sobre las placas de hierro fue sustituido por una emulsión de gelatina bromuro mucho más rápida y barata, por lo que los fotógrafos que la comercializaron fueron conocidos como minutereros. Los ferrotipos fueron producidos en grandes cantidades por los fotógrafos ambulantes, y eran presentados de diversas formas: en miniatura, sin estuche o bien insertos en tarjetas de visita para consumo popular. Los ferrotipos eran copias únicas igual que los ambrotipos y daguerrotipos.

Fotomontaje. Es una combinación de diversas imágenes fotográficas con las cuales se produce una nueva obra. El resultado se vuelve una construcción de elementos de imágenes que suelen combinarse o bien contraponerse según el discurso gráfico. El acabado artístico puede ofrecer una imagen surreal. Si bien el fotomontaje en México data de mediados de la década de los sesenta del siglo XIX, fue hasta la década de los treinta del siglo XX en que fotomontadores como Agustín Jiménez o Enrique Guttman buscan por este medio cambiar la tradicional racionalidad de la imagen en pos de una nueva visión inmersa en lo experimental o bien en lo político. En muchas ocasiones a la primera imagen que reúne un montaje diverso se le refotografía para, a partir de un negativo, ofrecer la posibilidad de realizar múltiples copias de una matriz original. Al fotomontaje no debe confundírsele con el photo-collage que es una inclusión de una parte o

fragmento fotográfico en una composición básicamente pintada, dibujada o intervenida con otro material.

Gelatina bromuro (placas secas). Consiste en un negativo en placa de vidrio recubierta de gelatina, sensibilizada con bromuro de cadmio y nitrato de plata que produce a su vez el bromuro de plata. Su atractivo consistía en sus mínimos tiempos de exposición (1/200 de segundo hacia 1880), por lo que generaría la fotografía instantánea y su uso masivo entre los aficionados. Sustituyó fácilmente a las placas húmedas de colodión —que implicaban un proceso mucho más elaborado y minucioso— y en México su uso inició alrededor de 1883. Con este proceso también se da un salto a la elaboración manual —de sensibilización de materiales— a la producción industrial de las placas secas. Entre otras compañías en México fue introducido por E. y H.T. Anthony, establecida en Nueva York.

Ilfochrome. Introducido en 1963, llamado Cibachrome. Impresiones a color, realizadas a partir de una transparencia en color, conocidas también como dye destruction (impresiones por eliminación de colorantes). Las impresiones en Ilfochrome contienen tres distintas aplicaciones de emulsiones de sales de plata sensibles, cada una, a uno de los tres colores primarios de luz; azul, verde y rojo. De esta forma cada aplicación pudo registrar información distinta acerca del color de la imagen que se ha obtenido, gracias también al colorante complementario que cada uno de esos colores primarios contiene: el amarillo, el magenta y el cian (azul/verde). El Ilfochrome proporciona un gran brillo y su vibrante color es relativamente resistente al desteñimiento. En el país su uso se difundió desde mediados de la década de los sesenta del presente siglo.

Impresión actual. En el presente trabajo este término se refiere a las impresiones modernas que se han realizado ex profeso para la exposición de un negativo original en vidrio o acetato.

Papel salado. Este papel de impresión se origina simultáneamente al daguerrotipo, sin embargo la alta calidad de imagen que ofrece este último hace relegar brevemente al papel salado publi-

cada por Henry Fox Talbot en 1839. Finalmente sería uno de los procesos que sustituiría el uso del daguerrotipo debido a que a partir de un negativo (por lo regular de colodión húmedo o de calotipos, es decir, negativos en papel) se lograban múltiples copias, lo que no se obtenía con el daguerrotipo como positivo único. Su nombre deriva del uso del papel que para su emulsión requería un baño de sal de mesa (cloruro de sodio) y agua, posteriormente sensibilizado con nitrato de plata y fijado con tiosulfato (conocido universalmente como hiposulfito de sosa). La impresión se realizaba en un marco de copia que mantenía el negativo y el papel en estrecho contacto durante la exposición a la luz del sol; por lo que este tipo de impresiones —como la mayoría del siglo XX— era por contacto, utilizándose para ello las horas de más alta luz del día. En México su uso inicia probablemente en 1853 y se extiende hasta 1858 en que el ambrotipo y las impresiones en albúmina adquieren popularidad.

Plata sobre gelatina / gelatina bromuro (Impresiones en). Hacia 1873 fue introducido en el mercado el papel cubierto en gelatina que contenía sales de plata para la elaboración de impresiones en blanco y negro procedentes de un negativo, mismo que es usado en la actualidad. Las sales de plata contenidas en la emulsión de la gelatina son principalmente de bromuro o de cloruro, o bien una combinación de ambas. En tanto el cloruro es menos sensible a la luz que el bromuro de plata, los papeles que contenían cloruro de plata eran utilizados para impresiones de contacto; mientras que los papeles al bromuro de plata eran usados sólo para ampliaciones. Sin embargo, ahora ambos métodos son usados indistintamente para copias positivas.

Platino. Es un papel de impresión muy fina y de alta resistencia al medio ambiente. Inventado en 1873 y perfeccionado en 1878 —año en que se inicia su comercialización— por el inglés William Willis. Este papel se sensibilizaba con cloro platinito de potasio, ácido oxálico y oxalato férrico y posteriormente se revelaba con oxalato de potasio, ácido clorhídrico y agua. En México se comienza a detectar su uso comercial hacia 1898 y años después en trabajos de fotógrafos como Henry Ravell y Jesús R. Sandoval: más tarde, fotógrafos como Edward Weston y Tina Modotti, lo utilizarán ampliamente en la década de los veinte. Durante el periodo de la Primera Guerra Mundial deja de producirse masivamente y tiempo después sólo algunas compañías lo producen.

Tarjeta de gabinete / tarjeta de visita. Estos términos definen un formato. En el primer caso sus dimensiones varían pero puede determinarse un tamaño estándar de 16 x 11 cm.; también fueron conocidas como Cabinet card o Cabinet portrait. En el segundo caso sus dimensiones oscilan en los 10 x 6 cm., y fueron diseñadas en Francia por Adolphe E. Disderi en 1854. La tarjeta de visita tomó su nombre de las tarjetas de presentación por sus similares medidas. Las impresiones que se realizaban en ambos formatos podrían ser en albúmina, plata sobre gelatina, al carbón o en impresión al colodión. Para producir las tarjetas de visita se utilizaba una cámara que podía realizar cuatro tomas simultáneas sobre un mismo negativo, el que después de impreso se cortaba y montaba sobre cartones en los cuales aparecía la razón social del fotógrafo. Estos formatos tuvieron una extensa aceptación en México hasta los primeros años del siglo XX, y con ellos se dio la gran moda del coleccionismo de álbumes.

Tipo "C". Proceso de revelado en color introducido a mediados de los años cincuenta, para impresiones y negativos. Conocido también como revelado cromogénico o de acopladores de color. Fundamentalmente consiste en que los colorantes se incorporan durante el revelado.

Vintage. Término de uso internacional que define a las copias originales realizadas por el propio fotógrafo, o bajo su supervisión, al mismo tiempo en que se registró el negativo, o en tiempo cercano a este registro.

Vistas. Denominación común durante el siglo XIX de las escenas fotográficas. En algunos casos también se les conoció como vistas panorámicas, sobre todo cuando su motivo era el paisaje. Más que definir un formato están definidas por una intención: la del registro de escenas costumbristas o de motivos arquitectónicos. Al arribo del cinematógrafo se hacía la distinción entre vistas fijas y vistas en movimiento. La denominación cae en desuso en México en el presente siglo.

## Métodos de producción de impresiones fotográficas de Anne Cartier-Bresson<sup>2</sup>

### I. Impresiones en papel salado

Las impresiones en papel salado (1839-1860) fueron producidas a través del contacto directo con el negativo (proceso de impresión). El papel era preparado remojándolo en una solución común salina y sensibilizándolo luego con nitrato de plata. La estructura era simple, comprimiendo sólo una capa, los granos de plata entraban en contacto directo con las fibras del papel, las cuales eran visibles. Las impresiones en papel salado eran más o menos mates, dependiendo del barniz usado en el proceso de salado: gelatina diluida, albúmina de huevo o fécula.

A partir de 1840 a las impresiones se les podía dar tono en una solución de cloruro de oro. Así, su originalmente color café se convertía en un tono más frío, dependiendo del maquillaje de la solución y de la duración del proceso de tonificación. Las impresiones en papel salado fueron utilizadas de nuevo, al final del siglo XIX, por su carácter estético.

### II. Albúminas

Técnica introducida en 1850, fue el método más común de impresión durante la segunda parte del siglo XIX. Aunque el procedimiento era similar a la impresión en papel salado, difería en un aspecto importante: la albúmina era utilizada como material que unía las sales de plata, proveyendo una imagen estructurada en dos capas. Esto confería al papel una superficie brillante, permitiendo un mejor contraste. Podían obtenerse impresiones con menos brillo diluyendo el albumen [papeles de albumen salado], o a través de añadir fécula a la capa sensitiva [imágenes en albúmina mate].

Los papeles albúmina no fueron reemplazados por otros métodos de impresión más estables sino hasta la Primera Guerra Mundial, 1914-1918. Las impresiones en albúmina eran similares a las impresiones de papel salado en el sentido de que se obtenían a través del mismo proceso de impresión: por contacto directo con el negativo.

---

<sup>2</sup> Michel, Frizot. *A New History of Photography*. Könemann. Italy. 1994, pp. 755 y 756. (Traducción: Myriam Hikimura)

### III. Impresiones con gelatina-cloruro o colodión-cloruro

Las impresiones obtenidas a través del método de la gelatina-cloruro, o colodión-cloruro, conocidas también con el nombre de “aristotipos”, fueron las primeras emulsiones en papel producidas comercialmente, a finales del siglo XIX, utilizadas ampliamente por fotógrafos profesionales y aficionados. Las emulsiones para poder imprimir eran con base en gelatina o colodión. Eran de muy baja sensibilidad, pero por medio del contacto con el negativo, se obtenían imágenes de grano muy fino de un color café, dependiendo el tono del proceso de tonificación. Como con otros procesos de emulsión, podía utilizarse una capa intermedia de sulfato de bario –creándose una estructura en tres capas– para incrementar la blancura y la brillantez de las imágenes. En el caso de aristotipos mate, dicha capa intermedia era más delgada, permitiendo que las fibras de papel aparecieran en la superficie. Este proceso fue utilizado particularmente para impresiones al colodión mates, con un color negro neutral debido a la aplicación de tonalidades doradas o plateadas. Fue muy popular al comienzo del siglo XX.

Los papeles con baño de cloruro de oro fueron abandonados a principios de 1920 a favor de las emulsiones de bromuro de plata, las cuales eran más sensibles, permitiendo hacer ampliaciones de negativos de formato pequeño.

### IV. Proceso de gelatina de bromo

Como resultado de una investigación publicada por Robert Leach Maddox en 1871, la gelatina de bromo gradualmente reemplazó a la mayoría de las técnicas usadas antes de 1880, especialmente para los negativos. Las emulsiones sensibles eran producidas en fábrica y vendidas listas para ser usadas. Para la gelatina de bromuro eran utilizados tres principales tipos de substratos o materiales de base:

1. Placas de vidrio para imágenes en negativo, o en positivo –para proyección.
2. Soportes flexibles sólo para negativos, que podían ser de nitrato de celulosa, diacetato o triacetato de celulosa –el poliéster se usó hasta 1960.
3. Soportes de papel para impresiones en positivo, que daban un tono negro neutral al desarrollar la imagen latente, pero que podía ser modificado subsecuentemente por un proceso de tonificación. Los papeles de gelatina de bromo permitían que las impresiones se ampliaran desde el negativo.

Como con los aristotipos, la inclusión de una capa intermedia de sulfato de bario aumentaba la brillantez y la blancura de la imagen. Esta capa era más delgada para los papeles mate, agregándosele además fécula de gelatina. Estas emulsiones desarrolladas químicamente, con su estructura de gránulos de plata como filamentos, eran más estables que los papeles de impresión, con sus pequeños granos de plata fotolíticos.

#### V. Impresiones de platino

Las impresiones de platino están basadas en la sensibilidad a la luz de las sales de hierro. Las impresiones de platino, por su cualidad estética, fueron todavía muy apreciadas por fotógrafos profesionales durante el siglo XX. El papel, sensibilizado por una mezcla de sales férricas y potasio cloroplatinado, era expuesto por contacto directo con el negativo. La imagen, tratada en una solución de oxalato de potasio, se formaba con granos de metal platinado muy finos. Usualmente la impresión de platino tenía un tono negro neutral, pero con tonos más cálidos que podían obtenerse modificando el proceso. Estas imágenes, que eran muy estables, tenían la desventaja de atacar el papel que les servía de soporte debido a la acidez del proceso. El platino se convirtió en un material demasiado caro, por lo que fue reemplazado por el paladio a principios del siglo XX.

#### VI. Woodburytipo

Esta invención de W.B. Woodbury —de 1865—, fue sólo un proceso fotomecánico para producir degradación continua de tonalidades, por lo que sus productos resultaron muy difíciles de distinguir de las imágenes fotográficas [impresiones de carbón].

Este proceso de alta calidad fue utilizado hasta principios del siglo XX, sobre todo para ilustraciones de libros. Tomando como base una impresión fotográfica, se producía una matriz de alivio de gelatina de bicromato, a partir de la cual, y por medio de una imprenta hidráulica, se obtenía una placa de impresión principal. La impresión final era hecha utilizando una imprenta manual, y estaba formada con gelatina pigmentada, con lo que era posible obtener varios colores. Se usaban pigmentos cafés con el propósito de imitar las impresiones en albúmina. Las imágenes que fueron exhibidas en la *Galerie Contemporaine* (1876-1884), impresas por Goupil, eran woodburytipos —en francés: *photoglypties*.

## VII. Fotograbados —conocidos en Europa como heliogramas

Era un proceso de reproducción fotomecánico, derivado de métodos de grabado. Elaborado en una imprenta de placa de cobre, el fotograbado fue desarrollado desde los trabajos de Niépce, Fox Talbot, Baldus y Charles Nègre, mucho antes de su aplicación comercial, resultado de las modificaciones hechas por Karel Clic en 1880.

Como con el proceso de tinta de agua, una placa es calentada con polvo de resina fina y después cubierta con gelatina bicromatada. La imagen fotográfica es transferida por contacto directo, dependiendo del grado de endurecimiento de la gelatina la cantidad de luz que aceptaba. Los gránulos de gelatina sirven como resistencia. Tratamientos sucesivos de ácido penetran la gelatina en diferentes cantidades, grabando la placa al agua fuerte. Las partes que más profundamente quedan grabadas, reteniendo con ello más tinta, corresponden a las áreas más oscuras de la impresión final, mientras que las áreas iluminadas de la imagen corresponden a la ubicación de los gránulos de resina protegidos.

Los fotograbados, que mostraban una excelente definición gracias a la fineza de los gránulos de la tinta de agua, fueron muy apreciados por fotógrafos pictorialistas como Emerson, Coburn, y Stieglitz.

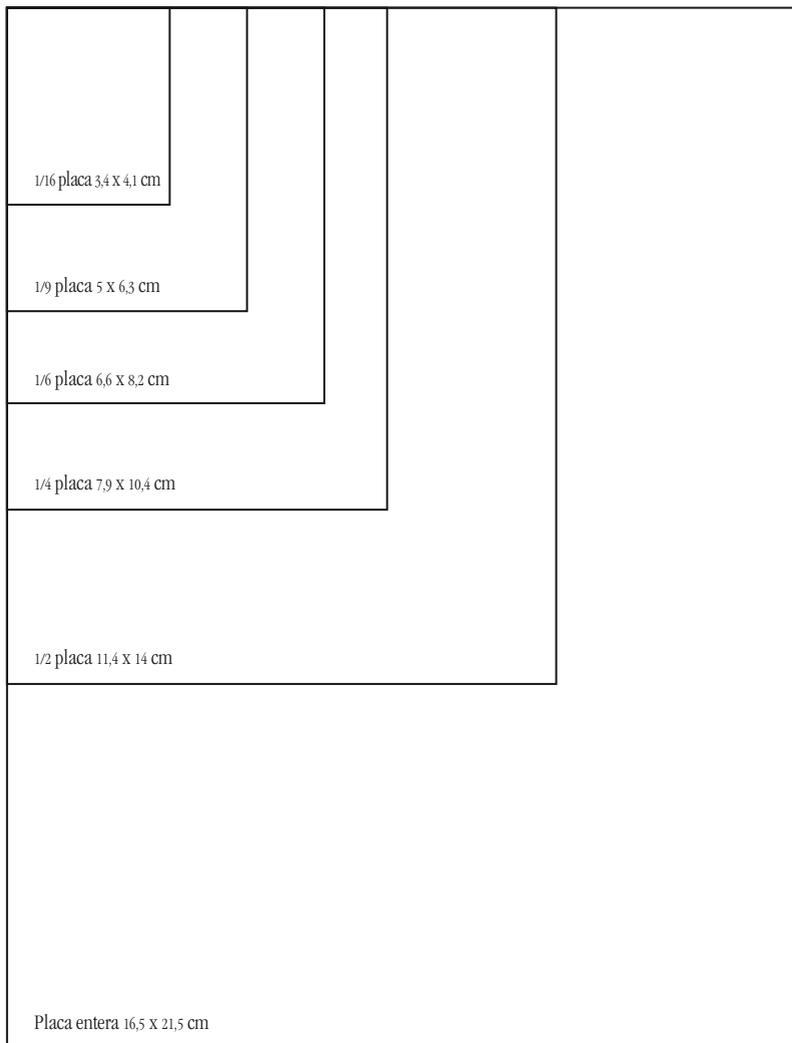
## VIII. El proceso de medio tono

Con este proceso, fotomecánico, se transferían todas las variaciones de tonos de la fotografía original por medio de su reproducción a través una pantalla.

El uso de una pantalla de malla para transponer los medios tonos fue propuesto primero por Talbot, pero el proceso no fue empleado comercialmente sino como resultado del trabajo de Charles-Guillaume Petit, Georg Meisenbach, y Frederick Ives, durante 1880. Los puntos de la pantalla, cuyo tamaño determina los tonos de la imagen, son fácilmente vistos con un poco de aumento. El número de puntos por pulgada es lo que determina la calidad de la imagen final impresa. Las imágenes en color son producidas por una impresión sucesiva de cuatro colores. El papel debe pasar por la imprenta ese mismo número de veces.

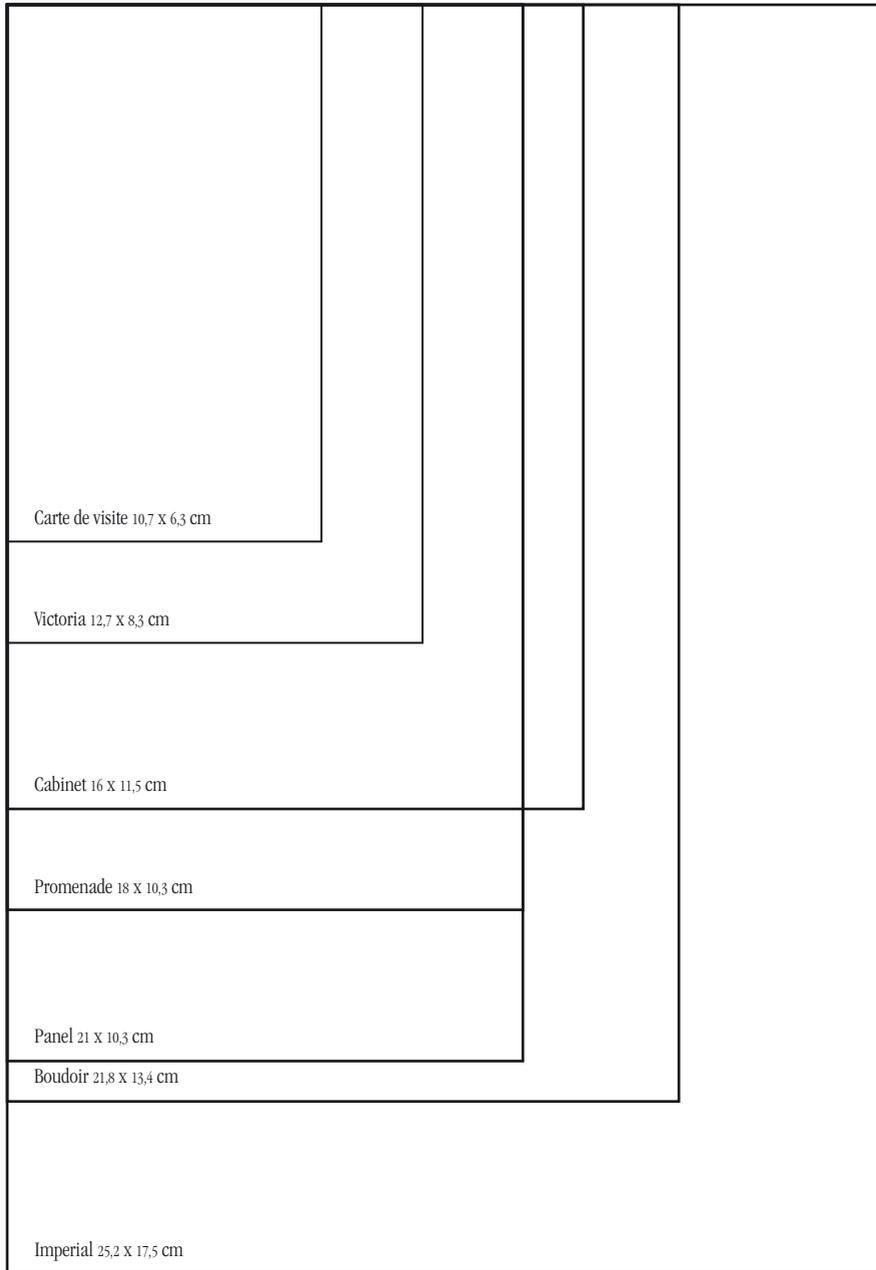
## Apéndice 4

FORMATOS FOTOGRÁFICOS UTILIZADOS DURANTE EL SIGLO XIX <sup>1</sup>



*Formatos de placas de daguerrotipos.*

<sup>1</sup> Ilonka Csillag Pimstein. *Conservación Fotografía Patrimonial*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Santiago de Chile. 1999, pp. 97 y 99.



*Formatos de soporte rígido usados durante el siglo XIX.*

## Apéndice 5

### TRASCRIPTIÓN DE CARTAS

#### Carta 1

29 de junio de 1864

Carta de León Ortigosa a Ygnacia Palomera

Desde Piedras Negras, Coahuila

Mi muy querida Ygnacita.

Según mi antigua y fiel costumbre, te voy a dar los pormenores de mi viaje a ésta.

El martes 21 a las 3.15 de la tarde salí de Monterrey con Yzquierdo en un carruajito que compré para el caso, y en otro más seguían don Ygnacio Ybarrondo y su ayudante don Ángel Lizardi. Llegamos a Salinas a las 7 de la tarde, distancia 10 leguas.

El miércoles 22 a las 5 de la mañana en camino, pasamos por el rancho de los Morales a 3 leguas, y andando 7 más separamos en el Palo Blanco hasta las 3 de la tarde. Siguiendo 10 más, tocamos a Villa Aldama, total 20 leguas.

Jueves 23. Salida temprano y andando 8 leguas, fuimos a sestar al Rancho de la Golondrina, pasando antes por el del Huizache, continuamos 11 más hasta Lampazos, total 19 leguas.

Viernes 24. Salida a las 5 de la mañana, todo es desierto, no hay un jacal, rumores de indios, como a 3 leguas encontramos a 5 tejanos bien montados y perfectamente armados, de muy mala traza; el que parecía el jefe habló con nosotros, pero como los vimos de lejos, estábamos ya con las armas preparadas. Aquí supimos después que pertenecían a una partida de renegados, como los llaman los del Sur, que hicieron una intentona contra el Paso del Águila y fueron rechazados. A 18 de sus compañeros han ahorcado ya. Salimos pues de este mal paso y a las 12 me encontré con mi compañero de viaje a Mars Du Santos Olló (*sic*) que venía de San Antonio de Béjar; después de media hora de conferencia seguí hasta el río de Sabinas a cuya orilla izquierda acampé en un sitio delicioso. Caminata 15 leguas.

En este punto me había ya acostado vestido cuando a las 11 de la noche llegó la diligencia de Monterrey y don Julián Bolado me entregó unas cartas que don Valentín había encargado a don Antonio Herrería; entre ellas hallé con gusto tu apreciable del 14 que ya te contesté el 26, y que me costó trabajo abrir porque todos los pliegues se hallaban impregnados de piloncillo cuya procedencia ignoro: día de San Fran. (*sic*)

Sábado 25. A las 4 de la mañana salida, sigue el desierto hasta un punto infernal llamado San Diego, que tiene 30 leguas, pasamos al fin por una bonita finca de campo llamada Guadalupe, y hacemos noche en Santa Mónica. 22 leguas.

Domingo 26. En camino a las 5 de la mañana, y sin parar hasta este punto a la 1 de la tarde. 16 leguas.

Según esta distancia que yo calculo, hay unas 102 leguas, pero dicen que son 120. Todo el camino está ahora muy llovido y en todas partes se encuentra agua y abundantes pastos, los soles son atroces.

Es ésta una población muy miserable principalmente bajo el punto de vista de comida y alojamiento. Yo estoy como un príncipe en un jacalito húmedo y sofocado que casi toco con la cabeza, que me sirve no más para meter trastos, pues duermo siempre en el carruaje. El calor es igual o mayor que en Monterrey y la agua malísima. Enfrente, es decir pasando el río Bravo, que tiene aquí la misma apariencia que en Matamoros, está la población americana llamada Paso del Águila, y de allí pasan los algodones a este lado y de aquí se despachan para Monterrey y Matamoros por tierra.

Hoy está todo suspendido, tanto por el ataque reciente de los renegados como por órdenes contradictorias entre las autoridades, pero se cree que esto debe cesar pronto. Dios lo quiera, para largarme cuanto antes, porque de resultas de las asoleadas en el camino y aquí, me siento un poco irritado interiormente; sin embargo creo que no tardará en pasar y no me impide hacer nada, prueba de ello la cartatota que te estoy escribiendo.

He encontrado muchos conocidos.

Don José Ramos. Supongo no saldrá mal, está vendiendo maíz, harina y manteca; le hallé en vísperas de ser Tata y mañana sale para su tierra y Monterrey.

Antero Pérez. En ésta vendió bien sus carros.

Comerciantes de Monterrey y Matamoros hay muchos.

Saluda a tu mamá, Carmelita, Petra, Francisco, Liberato y amigos, y no dudes de mi tierno afecto que si fuere posible que te aumentase, le sucedería indudablemente con la mayor distancia. Y que te cuides mucho te encarga encarecidamente tu León.

Expresiones de Yzquierdo.

Carta 2

11 de diciembre de 1863  
De León Ortigosa a Ygnacia Palomera  
Desde Matamoros, Tamaulipas

“El 5 salí con don Valentín de Monterrey a las cuatro y media de la tarde y llegamos felizmente a Matamoros el miércoles 9 a las 11 de la mañana”.

[Hicieron, ‘felizmente’, cuatro días de camino en una distancia de cuatrocientos kilómetros]

La crónica pormenorizada de este viaje la relata el mismo León Ortigosa en la carta del 27 de diciembre del mismo año, ya de regreso a Monterrey, y dice:

“El 5 sábado apareció la diligencia de Dámaso que venía a recogernos y al pasar enfrente del escritorio de don Valentín voló hecha pedazos la mesa de un dulcero vendedor de los muchachos: a las 10 subimos teniendo por compañero a don José María Cavazos, de Matamoros, y despedidos salimos a todo galope y en la cuadra siguiente, enfrente de la tienda de O’Farrill, se rompió un eje y volvimos a casa. Dámaso avergonzado hizo componer y así, a las 5 de la tarde, emprendimos de nuevo la marcha. Cerca de Cadereyta se alborotó un caballo, tiró patadas atroces, rodó todo el bastimento y alcanzó al cochero en la pierna y pie derecho. Pernoctamos en dicho punto. El 6 almuerzo en el Sosa, noche en Rancho Guadalupe, cerca de China –perdí mis lentes–, don Valentín olvidó su pistola, pero la recobró: camas en el suelo. El 7, noche en la Coma, conseguimos camas. El martes 8, noche en el Brasil, baile en el Rancho, abundancia de insectos en las camas. El miércoles 9, a las 11 de la mañana, en Matamoros”.



## Bibliografía

Sobre fotografía e imagen:

- Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1996.
- Barthes, Roland. “La retórica de la imagen”. En *Comunicaciones*, núm. 4. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- , “El mensaje fotográfico”. En *Comunicaciones*, núm. 4. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- , *La cámara lúcida*. Barcelona. Paidós. 1989.
- , *La aventura semiológica*. Barcelona. Paidós. 1993.
- , *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Barcelona. Paidós Comunicación. 1995.
- Buck Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. España. Visor. 1995.
- Csillag Pimstein, Ilonka. *Conservación de Fotografía Patrimonial*. Santiago de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. 1999.
- Cuicuilco. Revista de la Escuela del INAH. *Antropología e imagen*. Vol. 5, número 13, mayo/agosto. México. 1998.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1994.
- Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994.
- De Jesús Hernández, Manuel. “*Los inicios de la fotografía en México*”. México. 1985. (Tesis de la

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM).

- Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona. G. Gili. 1992.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona. Paidós. 1986.
- Eder, Rita. “La fotografía en México en el siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano*. México, SEP/INBA/Salvat. 1982. Tomo 9, números 86 y 87.
- Elizondo Elizondo, Ricardo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moysén, *Monterrey en 400 fotografías*. Monterrey. MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). 1996.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Polvo de aquellos lodos*. Monterrey. Castillo. 1999.
- , *Presas de un lente objetivo*. Monterrey. Tecnológico de Monterrey. 2001.
- Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España*. Madrid. El Viso. 1981.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona. Gustavo Gilli. 1999.
- Frizot, Michel. *A New History of Photography*. Italy. Könemann. 1994.
- Gernsheim, Helmut. *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona. Omega. 1966.
- Guiraud, Pierre. *La Semiología*. México. Siglo XXI. 1996.
- Historia de la fotografía*. (ALCOR), dirigida por Jean Claude Lemagny y André Rville. Barcelona. Martínez Roca. 1988.
- Monroy Nasr, Rebeca. *De luz y plata*. México. INAH. 1997.
- Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio, Benjamin en París*. Argentina. Norma, 2000.
- Reséndiz, Rafael. *Semiótica, comunicación y cultura*. México. UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 1990.
- Sandweiss, Martha A., Rick Stewart y Ben W. Huseman. “*Eyewitness to War. Prints and Daguerrotypes of the Mexican War, 1846-1848*”. Texas. Fort Worth, Amon Carter Museum. s/f.
- Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Barcelona. Paidós. 1984.
- Bibliografía general sobre vida privada, nuevas metodologías para la investigación histórica y Teoría de Sistemas.
- Aguilar Belden de Garza, Sara. *Una ciudad y dos familias*. México. Jus. 1970.

- Ariès, Philip y Georges Duby. *Historia de la Vida Privada*. Cinco tomos (En especial, el volumen IV: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra. Pero también el V porque incluye el texto de Philip Ariès: Para una historia de la vida privada. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1987-1990.
- Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Porrúa. 1992.
- Boureau, Alain. *La correspondencia. Les usages de la lettre au XIX siècle*. Francia. Fayard. 1991.
- Cámara de Diputados (sin autor). *La evolución de los servicios de correo y telégrafos en México*. México. Imprenta de la Cámara de Diputados. 1935.
- Cavazos Garza, Israel. *Diccionario biográfico de Nuevo León*. Monterrey. Grafo Print. 1996.
- Celis Cano, Guillermo. *Catálogo especializado de los sellos postales de México*. México. Sin editora. 1965.
- Cerutti, Mario. *Burguesía, capitales e industria en el norte de México. Monterrey y su ámbito regional (1850-1910)*. México. Alianza-UANL. 1992.
- , *Poder estatal, actividad económica y burguesía regional en el noreste de México, 1855-1910*. Siglo XIX, enero-junio 1986.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Lexicón del noreste de México*. México. Fondo de Cultura Económica. 1996.
- Humanitas*. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos. Monterrey. Universidad Autónoma de Nuevo León. 1971.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura; tecnologías de la palabra*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 1994.
- Plummer, Ken. *Los documentos personales. Introducción a la bibliografía del método humanístico*. México. Siglo XXI. 1989.
- Porrúa. *Diccionario de historia, biografía y geografía de México*. México. Porrúa. 1970.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Madrid. Alianza. 1984.
- Quirós Sada, Luis F. *Memoria de las exposiciones temporales del Museo de Monterrey. 1977-1994*. San Pedro Garza García. Universidad de Monterrey (Tesis para obtener la Licenciatura en Arte.) 1994.

- Sandoval, Fernando B. *El correo en las Provincias Internas, 1779*. México. Junta Mexicana de Investigaciones Históricas, Colección de documentos, #1. 1948.
- Santamaría, Francisco J. *Diccionario de Mejicanismos*. México. Porrúa. 1978.
- Vizcaya Canales, Isidro. *Los orígenes de la industrialización de Monterrey 1867-1920*. Monterrey. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 1969.
- , *Crónica de un año: 1881*. Monterrey.
- Ward, H.G. *Mexico 1825-1827*. London. Henry Colburn. 1829. 2 Volúmenes.

#### Fuentes documentales

En la Biblioteca Cervantina, Tecnológico de Monterrey:

1. Archivos de correspondencia personal:
  - a) Coronel Jesús Fernández.
  - b) León Ortigosa.
  - c) Valentín Rivero.
2. Colección de Leyes, Decretos y Circulares de Nuevo León. Siglo XIX.
3. Memorias de Lorenzo González Treviño. Copia mecanográfica. En prensa.

En el Archivo General del Estado de Nuevo León:

1. *Periódico Oficial*.
2. Jueces de Letras. Ramo Intestados.
3. Justicia. Delitos contra la moral.

Fotografía:

Tecnológico de Monterrey:

Colección Desiderio Lagrange. 1865-1920.

Colección Jesús R. Sandoval. 1880-1940.

Colección Conde-Zambrano. 1850-1910.

Fototeca de Nuevo León:

Fondos del siglo XIX.

Fototeca Nacional:

Fondo general siglo XIX.

Biblioteca Nacional de España:

Fototeca. Fondo América Latina, México.

Fundación Ransom, de la Universidad de Texas, en Austin:

- a) Sterograph Collection. 1850-1949. Varios fotografías.
- b) Hunter-Rose Collection. 1850-1960. Varios fotografías.
- c) William Henry Jackson. 1880's. (W.H. Jackson).
- d) Photograph Album. 1885-1900. Varios fotografías.
- e) Album. 1895. Varios fotografías.
- f) Photograph Album. 189?. Fotógrafo no identificado.

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2006, en los talleres de Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V. para los interiores se utilizó papel Couché mate de 150 gr. y Domtar titanium de 270 gr. para los forros. El cuidado estuvo a cargo del Fondo Editorial de Nuevo León.