

Philip J. Ethington

El autor se dedica a la historia cultural y política de Estados Unidos y a la historia intelectual de las ciencias sociales y humanidades. Está especialmente interesado en las condiciones históricas que hacen posible y que inhiben la ciudadanía democrática. Es profesor de historia en la University of Southern California y editor norteamericano de la revista *Urban History* (Cambridge University Press). Su trabajo actual en proceso, *Global Los Angeles, 1921-2001: A Cartography of Time*, es un estudio de la economía política global, la segregación racial, la cultura visual y el ambiente espacial reconstruido. Es autor de *Public City: The Political Construction of Urban Life in San Francisco, 1850-1900*, Cambridge University Press, 1994.

Resumen

En este ensayo empezaré por examinar la postura teórica que plantea que la historia, siendo espacial, es visible en la fotografía y en la cartografía. La perspectiva política o social es una metáfora sustentada: las múltiples interpretaciones del pasado están ancladas a sitios específicos en los paisajes globales. El historiador puede exponer los fantasmas que atormentan el presente, utilizando el método que denomino "el cronoscopio": una visualización que combina signos fotográficos indicativos con la acción interpretativa y narrativa del texto verbal y con los ademanes connotativos de las bellas artes. La fotografía estereográfica contiene la profundidad de la historia misma: el observador contemporáneo literalmente mira al interior del pasado. Esa profundidad de la historia es un desafío y una negación de la temporalidad plana de la modernidad. Para explicar estas tesis enfoco el cronoscopio para exponer los fantasmas históricos vinculando dos de las metrópolis más grandes del mundo, Los Ángeles y la ciudad de México, con la historia de la revolución y la contrarrevolución en los años 1900-1930.

Palabras clave:

Geografía urbana, visualidad, espacio, globalidad, petróleo, Los Ángeles, ciudad de México, estereoscopia, fotografía, modernidad, conocimiento, Dr. Atl, José Vasconcelos, Edward Doheny.

Abstract

In this essay I explore the position that history, being spatial, is visible in photography and cartography. Socio-political "perspective" is a grounded metaphor: interpretations of the past are anchored to locations in global landscapes. History is the landscape of the present, coded into narratives about the past. The historian can expose the ghosts haunting the present through the method I call the "chronoscope" a visualization, combining indexical signs of photography with the interpretive and narrative action of verbal text and the connotative gestures of the fine arts. Stereographic photography contains the depth of history itself: the contemporary observer literally sees into the past. This depth of history is a challenge and rebuttal to the flatness of modernity's temporality. To explicate these theses, I focus the chronoscope to expose the historical ghosts linking two of the world's greatest metropolises, Los Angeles and Mexico City, with the history of revolution and counterrevolution during the years 1900-1930.

Key words:

Urban geography; visuality; space; globalism; petroleum; Los Angeles; Mexico City; stereoscopy; photography; modernity; knowledge; Dr. Atl, Jose Vasconcelos, Edward Doheny.

Fecha de recepción:

julio de 2004

Fecha de aceptación:

septiembre de 2004

En conSecuencia con la imagen. Cronoscopía: la fotografía de la historia espacial de Los Ángeles y México*

*Philip J. Ethington***

La visualidad y la espacialidad aportan un *fundamento* al conocimiento histórico, pues constituyen una cartografía del tiempo cuando se enfocan con un cronoscopio. El sujeto observado es un sujeto representado, espacial. La visualidad revela el contenido espacial de lo histórico. El conocimiento considerado como carente de fundamento en el plano textual, vuelve a adquirir sustento cuando se entiende como visual, representado y espacial. Cada lector está representado y *tiene lugar*. La historia es el paisaje del presente, codificado en narraciones acerca del pasado. La historia *tuvo lugar*, y se hace visible en los paisajes del presente, incluyendo los artefactos que permanecen atados a los espacios globales de sus representaciones. El pasado habita dichos paisajes como si fuera un fantasma: generalmente invisible aunque siempre atormentando nuestras acciones en el presente.

* Traducción de Vania Galindo Juárez.

** El autor agradece a Lourdes Roca y Fernando Aguayo, del Instituto Mora, la oportunidad de presentar una primera versión de este ensayo en octubre de 2003. Asimismo, agradece a los participantes del diplomado taller sus útiles sugerencias, así como a Joan Neuberger, David Crews, Jérôme Monnet y Ruth McManus, sus sugerencias sobre versiones anteriores de este ensayo.

En este ensayo, empezaré por examinar la postura teórica que plantea que la historia, siendo espacial, es visible en fotografía y en cartografía. La metáfora de la perspectiva política o social, que se ha convertido en un cliché de las ciencias humanas, es una metáfora sustentada: las múltiples interpretaciones del pasado están ancladas a sitios específicos en los paisajes globales. El historiador puede exponer los fantasmas que atormentan el presente, utilizando el método que denomino “el cronoscopio”: una visualización que combina signos fotográficos indicativos con la acción interpretativa y narrativa del texto verbal y con los ademanes connotativos de las bellas artes.

A continuación, analizaré brevemente los fantasmas históricos que vinculan dos de las metrópolis más grandes del mundo: Los Ángeles y la ciudad de México, como un ejemplo del método que propongo y también como una base reflexiva de este ensayo, escrito en Los Ángeles y publicado en la ciudad de México.

Las ideologías modernista y posmodernista de la modernidad han aplanado el conocimiento y han forzado el escepticismo radical. La historia entendida como espacial una vez más se vuelve profunda; la historia entendida como visual revela las raíces y los fundamentos de certidum-

bre en lo más profundo. Recientemente, la historia ha sufrido serios fracasos epistemológicos, infligidos primero por el modernismo y después por el giro lingüístico, el posmodernismo y la crítica poscolonial de la ilustración. Irónicamente, la fotografía misma ha desempeñado un papel en esta crisis epistemológica del relato histórico, por lo tanto nuestra tarea preliminar consiste en desvincular la fotografía de la historia. El punto central de mi argumento es la cuestión del espacio y su relación con el tiempo. Estas dimensiones están ligadas por medio de la perspectiva. La perspectiva que adoptamos para “ver” la historia es tanto geométrica como metafórica: se trata de la cuestión del sujeto representado que se sitúa en el terreno y de la cuestión de la “posición social” del observador.

PERSPECTIVAS

Las culturas visuales de los últimos 500 años han estado estrechamente ligadas con las culturas distintivas de la espacialidad. Hace mucho tiempo la historia ortodoxa del arte estableció como axiomática la identidad de la estética del renacimiento y las reglas de la perspectiva espacial “descubiertas” por Brunelleschi y teorizadas por Alberti en el quattrocento italiano. René Descartes teorizó más ampliamente acerca de la visión y la relación con su ideal de una objetividad imparcial supuestamente posible mediante estas reglas geométricas, de modo que hemos llegado a asociar toda la revolución científica con el “perspectivismo cartesiano”. Pero el *perspectivismo cartesiano*, como lo demostraron Svetlana Alpers y Martin Jay, no fue el único modelo de vi-

sión que surgió en la era moderna. Alpers demuestra que una alternativa neerlandesa, a la que denomina el “arte de describir”, evolucionó independientemente del modelo de Alberti. Jan Vermeer sintetizó una práctica artística neerlandesa que era más parecida al mapeo, y que estaba íntimamente ligada con éste, que la perspectiva de las reglas de Alberti desde un solo punto. Su obra *The Art of Painting* (1666-1667) muestra esencialmente un extenso mapa de los Países Bajos, tan fielmente reproducido que su original se identificó con facilidad (véase p. 33).

La espacialidad también es inseparable del “arte de describir”, por medio de una lógica muy distinta de aquella de la perspectiva desde un solo punto. “No había una ventana, como en el modelo italiano del arte, sino más bien, como en un mapa, una superficie en la que se proyectaba una forma de ensamblar el mundo.” El modelo cartesiano depende de “la posición del visor, el marco y la definición de la imagen como una ventana a través de la cual mira un observador externo”. Pero la proyección cartográfica, “se puede decir, no es vista desde ningún lado. Tampoco se puede ver a través de ella. Supone una superficie plana de trabajo.” Jay asocia esta alternativa con el empirismo baconiano y con la práctica misma de la fotografía.¹

Luego Jay agrega un *tercer* “régimen de alcance de la modernidad”: el del barroco. Basándose en el trabajo de Christine Buci-Glucksmann, Jay valora la visualidad del barroco al “celebrar el deslumbrante, extático, desorientador excedente de imágenes en la experiencia visual barroca”, lo que significa un “rechazo a

¹ Alpers, *Art*, 1983, p. 138; Alpers, “Mapping”, 1987, p. 59; Jay, “Scopic”, 1988, pp. 13-15.

la geometricalización monocular de la tradición cartesiana". Como Jay señala,

aun cuando ningún sistema puede verse como su correlato, el pluralismo de puntos de vista monádicos de Leibniz, las meditaciones sobre la paradoja de Pascal, y la sumisión mística a las vertiginosas experiencias de embelesamiento de la contrarreformación, podrían verse todos como relacionados con la visión barroca.²

El trabajo de Alpers y Jay no sólo sirve para demostrar la inseparabilidad de la visualidad y la espacialidad, sino también para establecer las diversas alternativas históricas a un régimen científico ilusoriamente hegemónico de la perspectiva "cartesiana" monocular, que se convirtió en un blanco principal de los ataques modernistas y posmodernistas contra el cientificismo y la objetividad.

La estética modernista llegó a considerar las reglas de composición de la perspectiva —lo que Clement Greenberg llamó "espacio ficticio"— como antitéticas del valor artístico. En la década de 1940, Greenberg y su círculo de críticos (particularmente Harold Rosenberg) y de artistas (Willem de Kooning, Jackson Pollock, Franz Klein, Mark Rothko) exaltaron "lo plano" como la forma apropiada del arte visual.³ Escribe Greenberg:

De Giotto a Courbet, la primera labor del pintor ha sido crear una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. Se miraba a través de esta superficie como a través de un proscenio dentro de un esce-

nario. El modernismo ha vuelto tan superficial este escenario que ahora su telón de fondo es el mismo que su telón, el cual a su vez se ha convertido en todo lo que el pintor ha dejado de hacer.⁴

Al mismo tiempo, los expresionistas abstractos concretaban un ataque a la historia misma. Aspiraban a un presente puro, desprovisto de historia o de contexto, al evadir heroicamente la representación y la referencialidad. "La pintura de Frank Stella no es simbólica", explicó el escultor minimalista Carl André en 1959: "Sus trazos son las huellas del pincel sobre el lienzo. Dichas huellas sólo tienen autoridad dentro de la pintura."⁵ Un movimiento similar se llevó a cabo en la arquitectura. El movimiento modernista en la arquitectura, desde el círculo de Viena de Otto Wagner hasta Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra y Richard Meier, eliminó progresivamente la decoración y la referencia histórica. La estética arquitectónica modernista desarrolló volúmenes y recintos puros, inmediatos y, la mayoría de las veces, blancos. "La apariencia de la modernidad", escribe Mark Wigley, "es aquella de utilidad perfeccionada, función sin exceso, el objeto liso, libre de toda textura realista".⁶ El arquitecto modernista, por supuesto, no busca abolir la perspectiva espacial, sino más bien depurarla de toda referencia histórica (véase p. 47).

Irónicamente, la estética modernista enalteció el tiempo y borró la historia. Esto sólo pudo ser posible debido a que el conocimiento histórico depende, en gran

² Jay, "Scopic", 1988, pp. 16-18.

³ Greenberg, "Crisis", 1948. Reimpreso en O'Brien, *Clement*, 1986, p. 222.

⁴ Greenberg, "Abstract", 1961, p. 136.

⁵ Citado en Duve, "Monochrome", 1990, p. 245.

⁶ Wigley, *White*, 1995, p. 3.

medida, de la espacialidad de la existencia. Y ésta es la base de la fotografía de la historia.

LA FOTOGRAFÍA DE LA HISTORIA

La fotografía y la historia tienen una relación especial, incluso, *espacial*. En la fotografía está tan camuflado lo que significa ser histórico que, en la medida en que nos acercamos al tercer siglo de esta tecnología visual, se vuelve virtualmente imposible escapar de la tormentosa presencia de la historicidad fotográfica. “Al enseñarnos un nuevo código visual”, escribe Susan Sontag, “las fotografías modifican y amplifican nuestras nociones de lo que es digno de mirarse y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, aún más importante, una ética del ver⁷ (véase p. 61).

La fotografía ha llegado a persistir como un icono propio de la modernidad. Sin embargo, siempre sostuvo una posición contradictoria dentro de esta corriente. Al mismo tiempo que la cultura de masa de la *modernidad* penetraba la imagen fotográfica como su paisaje siempre expandido de la vida cotidiana, la estética de esta bella arte del *modernismo* (incluyendo fotógrafos modernistas como Stieglitz) se distanció del insistente realismo de la fotografía, la literalidad ingenua, la circulación comercial y de lo masivo. Una línea más reciente de investigación ha establecido la cámara oscura como una herramienta para la indagación tanto de la pintura de perspectiva realista como de la fotografía. En este contexto, la foto-

grafía representó apropiadamente (desde Daguerre) el apogeo del realismo de la perspectiva. El “arte de describir” neerlandés es a la vez cartográfico y, como David Hockney y otros lo han demostrado, fotográfico.⁸

Desde otra dirección, los críticos de la cultura capitalista de consumo han intentado socavar la autoridad de la fotografía, señalándola como sintomática de la superficialidad de la cultura moderna, de su separación del mundo, no del realismo, sino de su contraparte: la ilusión. La profundidad y la superficialidad constituyen el par hostil y contradictorio dentro del discurso de la visualidad fotográfica. La fotografía algunas veces se representa como penetrando profundamente en los detalles cotidianos del mundo, exponiendo sus secretos más minuciosos (Walter Benjamin). En otras ocasiones se representa como la quintaesencia de la superficialidad, una impresión carente de luz que reemplaza o desplaza la razón crítica (Theodor Adorno). Pero, a lo largo de este recorrido, la fotografía ha sido representada como un artefacto de fuerzas sociales más amplias. Así, surgió una fuerte corriente de posición “constructivista social” para interpretar la cultura visual. Dos historiadores de la cultura visual, John Tagg y Jonathan Crary, intentan reducir sin exagerar la fotografía y sus géneros afines, cine y estereoscopios, a un conjunto de prácticas socioinstitucionales. Para Tagg, los mercados capitalistas o la policía, en tanto que agentes del poder estatal, siempre forzaron a la fotografía a desempeñar alguna función. Para Crary, la fotografía es simplemente un artefacto de la recons-

⁷ Sontag, *Photography*, 1977, p. 3. Véase Sontag, *Fotografía*, 1981.

⁸ Hockney, *Secret*, 2001; Steadman, *Vermeer's*, 2002.

trucción general de la cultura del siglo XIX, que fragmentó el mundo de manera que el observador se desprendió de él y comenzó a experimentarlo a través de imágenes que flotaban libremente y que a su vez estaban desprendidas del mundo.

Esta “construcción social de la fotografía” intenta domesticarla o normalizarla, contextualizándola como una mera variedad de texto dentro de una red más amplia de poder y de instituciones que hacen que cada fotografía desempeñe funciones específicas. En esta visión, las fotografías no tienen un acceso especial a la realidad en general, pues abandonan el pasado.

En *The Burden of Representation* (1988), John Tagg prácticamente ridiculiza el destacado argumento del realismo radical de Roland Barthes en su libro más reciente *Camera Lucida* (1981).⁹ En este trabajo, Barthes sostiene que “desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía, el poder de autenticación excede el poder de representación”.¹⁰ Afirma que la fotografía proporciona un acceso a la realidad sin mediaciones:

Ciertamente, la imagen no es la realidad, pero al menos es su *análogo* perfecto y es exactamente esta perfección analógica la que, por sentido común, define la fotografía. El estatus especial de la imagen fotográfica puede verse de este modo: es un mensaje sin un código.¹¹

Barthes recuerda la fotografía de un mercado de esclavos del siglo XIX, que recortó cuando era niño:

⁹ Tagg, *Burden*, 1988. La crítica a Barthes se encuentra en pp. 1-2.

¹⁰ Barthes, *Camera*, 1981, p. 89.

¹¹ Barthes, *Image*, 1977, p. 17.

mi horror y mi fascinación de niño venían de esto: se tenía la certeza de que una cosa así había existido; no era una cuestión de exactitud, sino de realidad. El historiador ya no fue más el mediador, la esclavitud se dio sin mediación, el hecho se estableció sin método.¹²

En el contraste entre la postura Tagg/Crary y la postura de Barthes, observamos una división muy profunda. O bien la fotografía es una construcción social como cualquier otro “hecho social” o bien tiene un estatus especial, autónomo; autónomo del lenguaje y del discurso. El talón de Aquiles del modelo constructivista social es el siguiente: para “construir” un hecho social, éste debe obtener su significado de los fenómenos que lo rodean, dentro de una red intertextual que defina dicho significado. Esta red se representa en un mapa que muestra todos los elementos en conexión. Para este tipo de red es muy difícil imaginar una estructura representativa que no sea la de un mapa. Podría ser de tres o cuatro o más dimensiones. Puede estar compuesta sólo por palabras o por palabras e imágenes gráficas o por cualquier combinación, pero no es otra cosa sino un mapa.

La fotografía contrarresta la postura constructivista social de varias maneras. Primero, utiliza la terminología peirceana para comprobar la misma proposición que Barthes, se trata de un signo *indicativo*. Al igual que la huella de una pisada, retiene la impresión del mundo material proyectado frente al lente. Segundo, es imposible contener el flujo de información excedente en una fotografía. Como sucede en el mundo real de la experiencia visual, ni la delimitación de los objetos

¹² Barthes, *Camera*, 1981, p. 80.

(categorías) ni su significado pueden darse de manera inherente. Esto quiere decir que el objeto fotográfico puede ser usado por instituciones de poder y cobrar significado, pero el contenido de la fotografía trasciende y supera su valor de uso. Tercero, la fotografía es un registro del presente absoluto de la duración de exposición del obturador. En la fotografía, el tiempo (movimiento) está congelado y en ese punto se convierte en espacialidad absoluta. Entonces, el objetivo de colocar la fotografía en una red de instituciones y de significado es inalcanzable debido a que la foto, en tanto que signo indicativo, es el mundo en el sentido de que ésta llegó hasta él, lo tocó y obtuvo su impresión.

Mientras un mundo material de cuerpos y su entorno existan en el tiempo, entonces la fotografía es una auténtica máquina del tiempo: un "cronoscopio" que permite al observador ver dentro del pasado. "Los espejos nos permiten ver de cerca las esquinas", escribe el filósofo Kendall Walton,

los telescopios y los microscopios vuelven visibles los objetos distantes y pequeños. Con la ayuda de la fotografía también podemos ver dentro del pasado [...] De hecho vemos, literalmente, a nuestros ancestros muertos cuando vemos sus fotografías.¹³

La forma más efectiva de esta máquina del tiempo es la estereografía, que combina el exceso empírico de la fotografía con la profundidad de la visión binocular. Dejando de lado la cuestión de la manipulación y de la "veracidad" de la imagen, la fotografía convierte el tiempo en espacio. El observador de la fotografía fija la

mirada en el tiempo, ocupando la espacialidad de un presente que es "pasado".

ESTEREOSCOPIA

Sería muy difícil sobreestimar la importancia de la estereografía para la historia de la cultura fotográfica. Las estereografías son imágenes gemelas hechas con cámaras de lentes gemelos, cuya separación es aproximadamente igual a la que existe entre los ojos de una cabeza humana promedio (70mm). Las estereografías se montan sobre tarjetas rectangulares y comúnmente se ven en un visor de mano tipo Holmes, que utiliza lentes refractores para forzar los ojos a ver las dos imágenes como una sola superposición tridimensional. La paralaje binocular recrea una sensación palpable de profundidad, una "realidad virtual" que goza de una vida continua en los formatos cinematográficos y digitales del siglo XXI (véase p. 99).

De hecho, el estereoscopio antecede a la fotografía y se relaciona intensamente con las más recientes apariciones en materia de tecnología visual. Charles Wheatstone descubrió el procedimiento para imprimir imágenes que pueden ser vistas en forma tridimensional y lo presentó ante la Royal Society de Londres en 1838, un año antes de que el Institut de France revelara oficialmente la invención de Louis-Jacques Mandé Daguerre del proceso fotográfico básico tal como hoy en día lo conocemos.¹⁴ Wheatstone demostró cómo dos diseños, cada uno de ellos elaborado con una perspectiva ligeramente diferente con el fin de representar

¹³ Walton, "Transparent", 1984, pp. 66-67.

¹⁴ Wheatstone, "Contributions", 1838, pp. 371-395.

las perspectivas de los ojos izquierdo y derecho, pueden volverse uno solo por medio de un dispositivo que estimula la experiencia de la visión binocular. La aplicación de este descubrimiento a la fotografía se unió rápidamente a la memorable invención de Daguerre. A sir David Brewster, el inventor del caleidoscopio, se lo reconoce también porque en 1844 introdujo la fotografía estereoscópica.¹⁵

En su importante e influyente libro *Techniques of the Observer* (1990), Jonathan Crary dedica una gran parte de su atención al estereoscopio. Este autor dice que "la forma más significativa de imaginación visual en el siglo XIX, a excepción de las fotografías, fue el estereoscopio". Crary también afirma, acertadamente, que "ninguna otra forma de representación en el siglo XIX logró conjuntar a tal grado lo real con lo óptico".¹⁶ Sin embargo, el autor simplemente se equivoca respecto de la fenomenología de la estereografía cuando en su tesis central argumenta que "ya no existe la posibilidad de perspectiva bajo una técnica de contemplación como ésta".¹⁷ Crary busca demostrar la construcción de un nuevo tipo de "observador" a principios del siglo XIX. Asegura "que algunos de los intentos más agudos para producir efectos 'realistas' en la cultura visual de masas, tal como el estereoscopio, de hecho se basaron en una abstracción y una reconstrucción radicales de la experiencia óptica".¹⁸

Crary ha ido tan lejos en el camino de la reflexión modernista que parece haber

perdido la perspectiva. Hablando seriamente, Crary parece no apreciar lo que millones de consumidores apreciaron: la palpable perspectiva que se experimenta cuando se ve a través de una estereografía tridimensional. La tecnología únicamente funciona debido a la alineación de la perspectiva de los dos lentes en dirección al punto de fuga de la visión del fotógrafo. Crary propone equivocadamente que el uso de dos imágenes ha abolido la perspectiva desde un solo punto (¡como si Descartes fuera un cíclope!).¹⁹

Hasta la última década del siglo XIX —con la introducción de la tarjeta postal en la Feria Internacional de Chicago (Chicago World's Fair) de 1893—, la fotografía circulaba *principalmente* en estereoscopio. Los primeros productores masivos de fotografías fueron los fabricantes de estereografías. En la década de 1860, varios productores de todas las naciones industrializadas enviaron fotógrafos a todo el mundo y cada año sacaron al mercado más de 100 000 estereovisiones diferentes.²⁰ Por múltiples razones (las limitaciones del aparato visor requerido, el surgimiento de publicaciones gráficas de circulación masiva, las tarjetas postales), la estereografía dejó de circular y la última de las compañías estereográficas, Keystone, finalmente cerró sus puertas en la década de 1960.

A pesar de la extinción de la estereografía, los hechos demuestran que ésta desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la cultura visual y en los proyectos de construcción imperiales de las metrópolis euroamericanas. Los fabri-

¹⁵ Frizot, "1839", 1998, pp. 23-31; Richard, "Life", 1998, pp. 175-183.

¹⁶ Crary, *Techniques*, 1990, pp. 117, 124.

¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 126-127.

²⁰ Este cálculo está basado en la extrapolación de figuras mencionadas en Richard, "Life", 1998.

cantes de estereografía encontraron la forma de documentar visualmente el mundo con una amplitud impresionante. Los fabricantes más importantes, Underwood and Underwood y Keystone, comerciaban amplias colecciones cuya intención era documentar todas las regiones del mundo, segmentadas en una enciclopedia taxonómica de pueblos, tipos de asentamiento, flora, fauna e historia humana. El vasto paisaje de la estereografía nos ha acercado más de lo que nunca estaremos a una documentación visual de todo el planeta, considerablemente detallada, por medio de una fotografía instantánea de la historia global durante el apogeo de los flujos de la globalización (migratorios, de capital, bienes y cultura). Tan sólo los temas más importantes de la clasificación de una parte del catálogo de 1905-1907 de Underwood and Underwood dan una idea de la gran extensión enciclopédica del archivo estereográfico:

Visual Encyclopedia of the Globe. Underwood and Underwood Stereo View Catalogue 1905-1907. (Enciclopedia visual del mundo, Catálogo de estereovisión 1905-1907 de Underwood y Underwood.)

Colecciones principales

Austria; Belgium; British-Boer War; Burma; Ruby Mining; Canada; Ceylon; China; Cuba and Porto Rico; Denmark; Ecuador; Educational Series (Geography and Commerce, Life of the People –manners and Customs, Dress, City and Rural Life, Occupation, Education, Government, Religion, History, Literary Landmarks, Architecture); Egypt; Elephant Series; England; France; Germany; Grand Canyon of Arizona; Greece; Holland; India; Ireland; Italy; Jamaica;

Japan; Java and the Straits Settlements; Korea; McKinley's Washington Life and Journeys; Manchuria; Mexico; Niagara Falls; Norway; Palestine (Jerusalem, Shechem, Nazareth, Tiberias, Travel Lessons on the Life of Jesus, Travel Lessons in the Old Testament; Panama; Peru; Philippine Islands; Portugal; Roosevelt's tours, His Home and Public Life; Russia; Russo-Japanese War; St. Pierre and Mont Pelee; Scotland; Sicily; Spain; Sweden; Switzerland (Lucerne, the Bernese Alps, The Engadine, Zermatt, Mont Blanc); The United States; Washington, D.C.; the World's Fair (St. Louis Purchase Exhibition); Yellowstone National Park; Yosemite Valley; A Trip Around the World; Real Children in Many Lands.

No fue casualidad que la compañía de estereovisión Underwood and Underwood desarrollara un sistema de mapeo tan importante. Cada estereografía que se produjo para una gran variedad de "recorridos" regionales (México, África del Este, Tierra Santa, etc.), se indicó en mapas adjuntos que no mostraban únicamente la visión del fotógrafo, sino también el campo de visión horizontal y la dirección (véase p. 119).

El sistema de mapeo de Underwood and Underwood muestra el éxito geográfico de la industria estereográfica. La perspectiva del fotógrafo se llevó hasta el punto del consumo (generalmente en las metrópolis euroamericanas). El efecto inicial fue un desplazamiento global: el observador (imperial) miró con curiosidad a través del estereoscopio como si fuera un portal hacia los mundos de la periferia. Hacia el siglo XXI, cada estereografía ha adquirido la cualidad de una máquina del tiempo. Cada una de las millones de estereografías contiene dos clases de espacia-

lidad: 1) la de la visión y la perspectiva ocular del fotógrafo/observador, y 2) la del propio régimen de producción/consumo, que se concentró en las metrópolis industrializadas avanzadas y que constituyó un registro visual del imperialismo capitalista en el periodo que va de 1860 a 1930. Este pasado se muestra como espacialidad visual, vemos lo que ya pasó y podemos tener la certeza de ello porque podemos fijar estas visiones a la superficie de la Tierra (véase p. 137).

Así, cada imagen fue creada por un cuerpo humano, o cuerpos, en algún sitio de las redes globales de poder, de bienes y de intercambio cultural; cada imagen también se consume dentro de estas mismas redes. Cada una es una impresión indicativa de un fragmento de la historia mundial que es visto desde determinado enfoque y, por lo tanto, cada imagen es un mapa de ese mundo. La estereografía ocupa un lugar importante en mi análisis porque contiene la profundidad de la historia misma. Mediante la paralaje de la visión binocular, el observador contemporáneo literalmente mira dentro del pasado. Ese "pasado" es un paisaje de un espacio de tiempo específico. La profundidad de la historia es una metáfora fundamentada, es un desafío y una negación de la temporalidad plana de la modernidad.

VISUALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS PROFUNDOS DE LA HISTORIA: LA CONTRARREVOLUCIÓN MEXICANA EN LOS ÁNGELES

El verdadero método para traer las cosas al presente es representarlas en nuestro espacio (no representarnos nosotros mismos en su espacio). No desplazamos nues-

tro ser dentro del suyo; ellas se introducen en nuestra vida.

Walter Benjamin, *The Arcades Project*.

La historia, en mi opinión, es el paisaje del presente codificado en narraciones acerca del pasado. Visualizar la historia es visualizar las relaciones espaciales que insertan la historia en el presente. Me parece que espacio y espacialidad revelan el tiempo histórico en su posible universalidad. La historia no ocurre a través del tiempo; sucede a través, en, y conforme al espacio. La historia literalmente *tiene lugar*. Para explorar esta tesis y vincular este escrito con los espacios en los que tiene lugar, quiero enfocar brevemente el cronoscopio en los fantasmas mexicanos de Los Ángeles y en los fantasmas anglos en México (véase imagen de portada).

La revolución mexicana tuvo lugar en la esquina de las calles Seventh y Flower, del 11 al 25 de noviembre de 1922, pero sólo algunos anglos lo notaron. Durante dos semanas se presentó en ese sitio una exposición llamada Las Artes Populares en México. La exhibición se planeó en los niveles más altos del triunfante gobierno mexicano de Álvaro Obregón, con el fin de celebrar el centésimo aniversario de la independencia mexicana de España (1821) y su primer año en el poder.²¹ En realidad, éste fue el segundo lugar donde se presentó, pues un año antes ya se había presentado precisamente en la ciudad de México. La elaborada ideología revolucio-

²¹ Dr. Atl, *Artes*, 1980. Esta importante exposición ha sido todo menos pérdida para la historia. Los mejores detalles sobre su planeación se pueden encontrar en Martínez Peñaloza, *Tres*, 1980, pp. 91-96. Martínez Peñaloza explica el papel de la autora estadounidense Catherine Anne Porter en la exposición de Los Ángeles.

naría de la exposición fue obra de los más grandes pensadores de la primera revolución social del siglo XX. En su nuevo cargo como secretario de Educación Pública, José Vasconcelos trabajó con figuras artístico-intelectuales tan legendarias como el Dr. Atl (*nom de guerre* de Gerardo Murillo), Adolfo Best Maugard, Alfonso Caso, Manuel Gamio, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, David A. Siqueiros y Diego Rivera. Dichas figuras pasaron la década revolucionaria formulando una prolifera filosofía política y estética que enaltecía la civilización precolombina y el folclórico arte indígena, y la fusionaron con los ideales modernistas (particularmente cubistas y futuristas) adoptados en Europa y Norteamérica. Los frescos del gran movimiento muralista fueron el logro más dramático y trascendental de este movimiento cultural iniciado en 1922.²² Vasconcelos predijo con optimismo que una “raza cósmica” de mestizos se había formado para terminar con la hegemonía de los blancos euroamericanos:

Ninguna raza vuelve; cada una plantea su misión, la cumple y se va... Los días de los blancos puros, los vencedores de hoy, están tan contados como lo estuvieron los de sus antecesores. Al cumplir su destino de mecanizar el mundo, ellos mismos han puesto, sin saberlo, las bases de un periodo nuevo, el periodo de la fusión y la mezcla de todos los pueblos.²³

La teoría de la raza cósmica no pudo entrar a un territorio más hostil que el de

²² José Clemente Orozco proporciona un amplio recuento de los orígenes del movimiento muralista en Orozco, *Autobiografía*, 1945, pp. 79-85.

²³ Vasconcelos, *Cosmic*, 1997, p. 56.

Los Ángeles. La ciudad de Los Ángeles de 1922, en la que Atl, Vasconcelos y Obregón sembraron la revolución mexicana, era intensamente reaccionaria y muy conscientemente contrarrevolucionaria.²⁴ El régimen predominante se centró en *Los Angeles Times*, donde un verdadero gemelo del dictador Porfirio Díaz protagonizaba la lucha contra la izquierda en todas sus expresiones. La esfera pública reaccionaria que surgió en *Los Angeles Times* fue producto de Harrison Grey Otis, “General Otis”, un veterano combatiente de la guerra civil y un adversario contundente de todas las formas de organización laboral. Otis fue el principal “impulsor” de Los Ángeles y también uno de los principales inversionistas. Como lo dice Kevin Starr, “el *Times* era más que un diario. Era una verdadera compañía estatal principal”, con extensas propiedades de tierra en la región, en el noroeste del Pacífico y en México.

El *Times* dominó Los Ángeles en esos años como pocos diarios metropolitanos han logrado hacerlo, promoviendo una imagen de Los Ángeles como la de una ciudad protestante angloamericana, devota, justa e incapaz de ser corrompida por extranjeros o influencias de inmigrantes, incluyendo a los sindicatos (véase p. 143).²⁵

²⁴ Desafortunadamente, durante el año de 1922 la prensa cotidiana en lengua española desapareció momentáneamente, así que no sabemos cómo se recibió la exposición *Las Artes Populares* en la comunidad de inmigrantes mexicanos. *El Heraldo de México*, el diario líder en lengua española hasta poco antes de ese año, había dejado de circular en 1921, y *La Opinión*, diario líder en lengua española durante la mayor parte del siglo XX, no se comenzaría a publicar sino hasta 1926.

²⁵ Starr, “Great”, 2000, p. 17.

En 1921, la revolución mexicana estuvo bien representada por el presidente Álvaro Obregón, el sonorenses que llevó a sus tropas a la victoria con la ayuda de la red ferroviaria que va hacia el sur, Southern Pacific Railroad, una ruta que en parte había sido construida por los capitalistas de California durante el porfiriato (1876-1910).²⁶ La base principal de la revolución mexicana fue la franja de estados del norte del país que bordean la frontera con Estados Unidos: Baja California, Sonora, Chihuahua y Tamaulipas. Estos estados eran los más expuestos a la transformación capitalista de Estados Unidos, pero eran también los más alejados del poder de la capital mexicana; se encontraban aislados dentro de las fronteras, en una región que ni Estados Unidos ni México habían sido nunca capaces de controlar completamente. La revolución jamás estuvo lejos de Los Ángeles. De hecho, este antiguo pueblo fronterizo mexicano fue parte de una cultura política regional común. Durante la violenta década de la revolución, más de 10% de la población mexicana huyó a Estados Unidos, reforzando así las comunidades mexicanas que se habían fundado siglos antes y fortaleciendo muchas generaciones de influencia migratoria. Los dos portales fronterizos más importantes, contrapuestos como las caras de Jano, eran El Paso-Ciudad Juárez y Los Ángeles, California.²⁷

En gran medida, la revolución mexicana fue *contra* Los Ángeles, pero también la revolución mexicana fue *desde* Los An-

geles. Los hermanos Enrique y Ricardo Flores Magón dirigieron el Partido Liberal Mexicano (PLM) en el exilio desde Los Ángeles, donde pelearon contra los espías de don Porfirio y se resistieron a la extradición en las cortes estadounidenses.²⁸ Harrinson Gray Otis y Harry Chandler tenían grandes inversiones en propiedades en México; colaboraron abiertamente con la dictadura para acabar con los revolucionarios.²⁹ Las huelgas eran el asunto más discutido en todo el territorio mexicano y las tropas del gobierno se encargaron de suprimirlas cruelmente en lugares como Cananea, Sonora, cerca de la frontera con Estados Unidos, y Orizaba, cerca de Veracruz. Las minas del magnate estadounidense William C. Greene en Cananea dejaron una huella importante en la memoria colectiva de la opresión y fueron una chispa que encendió la revolución. "La imagen de los soldados mexicanos disparando a los trabajadores en defensa de los capitalistas extranjeros" socavó fatalmente el régimen de Díaz.³⁰

Albert Fall, aliado cercano a Edward L. Doheny, jefe militar y petrolero de Los Ángeles y beneficiario de don Porfirio, dirigía las minas de Cananea. Durante la década de 1920, Doheny trabajó arduamente al lado de Albert Fall para terminar con la revolución mexicana. Doheny (1856-1935) era hijo de un trabajador inmigrante irlandés y de una profesora

²⁶ "Sonora, el estado donde la posición de la revolución se estableció con más firmeza". Hall, *Álvaro*, 1981, p. 51.

²⁷ Pozas, *Triunvirato*, 1993; Raat, *Revolutosos*, 1981; Aguilar, *Frontera*, 1986.

²⁸ El hecho de que Job Harriman y los socialistas pudieran prevenir exitosamente a los hermanos Magón de ser extraditados es un impresionante testimonio de los controles del poder de la oligarquía capitalista de Los Ángeles. Aunque ellos controlaban a la policía, no siempre controlaban a las cortes.

²⁹ Escobar, *Race*, 1999, pp. 53-76.

³⁰ Anderson, "Industrial", 1997, vol. 1, p. 684.

irlandesa-canadiense nacida en Fond du Lac, Wisconsin. A todas luces, Doheny fue un hombre inflexible y determinado que aprendió geología y las leyes de la minería para luego hacer una próspera fortuna con la plata, administrando las minas de Nuevo México, cerca de la frontera, al inicio de la década de 1870. Pero, después de casi 30 años en Nuevo México, finalmente se rindió e hizo caso a los rumores de los potenciales yacimientos petroleros existentes en el corazón de Los Ángeles, donde se mudó con su familia en 1892.³¹

Se atribuye acertadamente a Doheny la fundación de la industria petrolera del sur de California que produjo la riqueza de John Paul Getty, considerado “el hombre más rico del mundo” al inicio de la década de 1970. Doheny empleó su severa determinación para explotar el “pozo de la ciudad”, y gradualmente aprendió a extraer con paciencia la rica reserva de petróleo. Prácticamente sin capital, él y su socio Charles Canfield cavaron *a mano*—al estilo minero— su primer pozo en la esquina de Second St. y Glendale, a una profundidad de 155 pies y luego, para concluir el trabajo, colocaron un poste angular de telégrafo de 60 pies. El pozo rústico sólo producía aproximadamente cuatro barriles diarios, pero con esa cantidad se saturaba en un inicio el mercado local. Su determinación lo llevó a fundar la industria petrolera de Los Ángeles, que empezó con el yacimiento ubicado exactamente al oeste del centro de la ciudad, rodeado por las calles de Figueroa, First, Unión y Temple (véase p. 187).

Las imágenes 9 y 10 son fotomontajes hechos por el autor para visualizar la his-

toria mexicano-estadunidense que se inscribe dentro del “pozo de la ciudad” que originalmente era de Doheny. Durante la década de 1930, éste era un extenso barrio de inmigrantes mexicanos, de familias de clase trabajadora y clase media que se habían mudado de los barrios del este de Los Ángeles a este vecindario ubicado al oeste del centro de la ciudad. Sin embargo, para las autoridades anglo de Los Ángeles, se trataba de un espacio racialmente marcado por “elementos raciales subversivos” que se habían “infiltrado” a los espacios residenciales que antiguamente pertenecían a los blancos. Por ello, se proyectó una “renovación urbana” en este espacio, que incluía el paso de la asombrosa autopista Pasadena-Harbor y causaría la decadencia del área adyacente. En la década de 1980, el barrio fue demolido con el fin de construir un nuevo desarrollo. El fantasma de la contrarrevolución petrocapiatalista del angelino Doheny todavía se aparece por ahí (véase p. 195).

Doheny no se hizo millonario por la gratitud de la geología del sur de California, sino por la perspicaz alianza con la industria que estaba transformando de manera más significativa las fronteras de México y Estados Unidos: la ferroviaria.³² En 1902, cuando la compañía ferroviaria Santa Fe Railroad compró la Petroleum Development Company de Doheny, por la cantidad de 1 250 000

³¹ El mejor relato de los primeros años de Doheny se encuentra en Ansell, *Oil*, 1998, pp. 7-22.

³² A finales de la década de 1890, Doheny obtuvo un contrato con las empresas Atchison, Topeka y Santa Fe Railroad para suministrar 30 000 barriles por mes, para abastecer de combustible su línea de Mohave a San Francisco, a 96 centavos el barril que a él le costaba menos de quince centavos producir. *Ibid.*, pp. 23-51.

dólares, éste se convirtió por fin en un auténtico millonario; sin embargo, apenas era el comienzo, pues todavía era un pequeño empresario comparado con los barones de la costa este, como John D. Rockefeller. No obstante, estaba listo para vivir como ellos, por lo que en ese mismo año, junto con su segunda esposa, una antigua empresaria llamada Carrie Estelle Betzold (conocida como Estelle), diseñó y construyó una inmensa mansión en el barrio más famoso de Los Ángeles: el nuevo distrito West Adams, en los suburbios del sur de la ciudad (véase p. 199).³³

Buscando nuevos espacios para invertir su capital, Doheny siguió a Otis, a Chandler, a William, a Randolph Hearst y a otros capitalistas de California a los territorios de Porfirio Díaz. Doheny escuchó los rumores acerca de los yacimientos efervescentes de *brea* (alquitrán), de igual manera que había escuchado los de Los Ángeles y, en 1902, él y su socio localizaron una región promisoría en las selvas que bordean la costa del Golfo de México, entre Tampico y Tuxpan, unos 100 kilómetros al norte de Veracruz. Así, compraron un extraordinario terreno de 1 600 kilómetros cuadrados en México, cerca de Tampico, y literalmente fundaron la industria petrolera de México. En 1910, la propiedad de Doheny (junto con la extensa región de la costa también explotada por las empresas británicas y neerlandesas) llegó a ser conocida como la "Faja de Oro" (The Golden Lane). La industria petrolera provocó importantes movimientos de población internos, atrajo a trabajadores fe-

roviarios y mineros expertos del noroeste de México a la región. Los yacimientos petrolíferos, refinerías, oleoductos e instalaciones de embarque ubicados alrededor de Tampico emplearon a miles de trabajadores que se sometieron a la mano dura de los altos mandos de la administración estadounidense, así como a la jerarquía racial de la fuerza trabajadora, dirigida desde la cúpula por los anglos. Gran parte de la ideología revolucionaria mexicana se forjó en estos pozos petroleros.³⁴

La propiedad más espectacular de Doheny era el pozo petrolero de Cerro Azul, cerca de Tuxpan. En 1916, el cuarto yacimiento de Doheny, mejor conocido en estos días como El Cuatro, brotaba furiosamente sin control, y se mantuvo casi por un siglo como uno de los pozos más productivos de la historia mundial, un verdadero símbolo del orgullo nacional mexicano. "Las fotografías de pozos fuera de control, que lanzaban al aire 100 000 barriles diarios", escribe Lorenzo Meyer, "circularon por todo el mundo difundiendo la noticia de la enorme riqueza mexicana".³⁵ México era, a finales de la gran guerra, el segundo mejor productor de petróleo del mundo, después de Estados Unidos. Superaba a la Unión Soviética, Indonesia, Irán y Egipto, respectivamente.³⁶

Los mexicanos lo conocían como "Doheny El Cruel", pero en Los Ángeles Edward Doheny era un príncipe benevolente y piadoso que logró una presencia imponente dentro de esta sociedad angelina.³⁷ Eight Chester Place no era una mansión ordinaria. Doheny, al igual que su con-

³³ Para saber más sobre la venta a Santa Fe, véase *ibid.*, pp. 47-48; y sobre el ascenso de Doheny en los círculos sociales de Los Ángeles, véase Starr, *Material*, 1990, pp. 125-128.

³⁴ Brown, *Oil*, 1993; Hall, *Oil*, 1995.

³⁵ Meyer, *México*, 1968, p. 14.

³⁶ Colmenares, *Petróleo*, 1982, p. 42.

³⁷ Menéndez, *Doheny*, 1958.

temporáneo George Getty, intentaba fundar una dinastía. Cuando Doheny extrajo repentinamente su inmensa riqueza de la selva mexicana, se construyó una réplica fiel y perfecta de esa selva en el patio trasero de Eight Chester Place. Ahí, los Doheny plantaron 10 000 orquídeas, entre imponentes palmeras mexicanas, en un invernadero de metal y cristal de 90 pies que llamaron "La casa de las palmeras", un espacio interior tan grande que una canoa de escala natural navegaba en las aguas de su alberca con caldera de petróleo (véase p. 215).

Ante la posibilidad real de una expropiación, tras la promulgación de la Constitución revolucionaria de 1917 y su famoso artículo 27 (donde se declara que todos los minerales del subsuelo son propiedad de la nación mexicana), Doheny y Fall trabajaron a marchas forzadas para apoyar la contrarrevolución. Fall era el principal terrateniente y abogado del caudillo chihuahuense Luis Terrazas, y ya había sido expropiado por Pancho Villa. Mantuvo una red de espías y agentes a lo largo de la región fronteriza: desde Nueva Orleans, pasando por El Paso-Ciudad Juárez, hasta Los Ángeles. Cuando el hermano de don Porfirio Díaz, Félix Díaz, se esforzó por derrocar el gobierno de Carranza en 1918, su representante le envió una carta a Fall con la intención de solicitar su ayuda para conseguir "armas, aviones, tanques y también municiones. Municiones con un valor de 1 500 000 dólares."³⁸

Las operaciones petroleras de Doheny no sólo sobrevivieron, sino que además prosperaron durante la revolución. Doheny ganó 21 000 000 de dólares en un año con su Huasteca Oil Company y con su matriz,

³⁸ Citado en La Botz, *Edward*, 1991, p. 66.

la Mexican Oil Company of Delaware.³⁹ La gran riqueza de Doheny sólo provino de manera secundaria de los oleoductos; en un principio venía de los barriles de armas. Ante todo, Doheny estuvo protegido por el gobierno estadounidense. Contaba con dos barcos de guerra estadounidenses anclados en el puerto de Tampico que se encargaban de resguardar sus refinерías y sus buques petroleros (véase p. 216).⁴⁰

Sin embargo, la Marina estadounidense nunca tuvo que hacer el trabajo sucio para Doheny. Ése era el papel del general Manuel Pérez Gorróchategui de la Huasteca veracruzana, quien durante el periodo más peligroso de la revolución, 1915-1921, controlaba la región de las costas del Golfo que circundaban el dominio petrolero de Doheny. Manuel Peláez era el terrateniente y educado heredero de una familia de origen hispano racialmente apartada.⁴¹ El propio Peláez tuvo importantes arrendamientos petrolíferos. Pero, en lugar de aspirar a convertirse en un barón del petróleo, como Doheny, decidió a cambio dominar la región petrolera de las costas del Golfo como jefe militar.⁴² Las guerri-

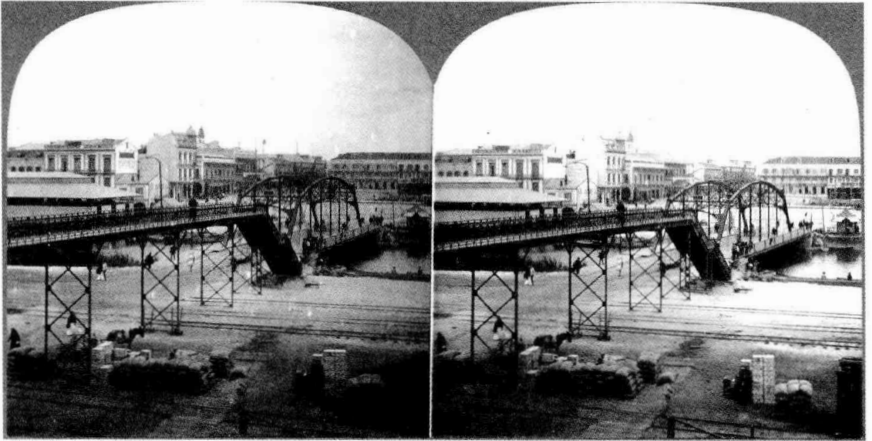
³⁹ Es natural que dejara ir los 100 000 dólares "prestados" al secretario Fall como una "mera bagatela". Para saber más sobre los 21 000 000 de dólares y los beneficios de Doheny, véase Creel, *People*, 1926, p. 361. Creel, el último diplomático de la administración Wilson en México, fue severamente crítico con las políticas de la administración Harding.

⁴⁰ Esto también se encuentra en Brown, *Oil*, 1993; véase Katz, *Secret*, 1981, pp. 159-161.

⁴¹ Brown, *Oil*, 1993, p. 256.

⁴² En su calidad de historiador, Jonathan Brown explica que Peláez fue "el caudillo perfecto" porque nunca se le agotaban los recursos para la gente de su región y así prevenía las demandas de una reforma de la tierra, la cual caracterizaba las áreas controladas por el ala izquierda de la revolución. *Ibid.*, p. 272.





llas de Peláez extorsionaban a los productores de petróleo con aproximadamente 30 000 dólares al mes en calidad de “préstamos” e “impuestos”, y usaban este dinero para mantener un disciplinado ejército privado, ampliamente conocido a lo largo de Estados Unidos y México como los *cats-paw* (las garras de gato) de los capitalistas angloamericanos.

Como consecuencia de la fraudulenta protección de Peláez, el ala izquierda de la revolución nunca pudo tener el control de la región en la que las compañías Huasteca Oil Company de Doheny y el Aguila Oil Company de lord Weetman Pearson empleaban aproximadamente a 40 000 mexicanos. (Las ganancias de Pearson aumentaron con el petróleo británico; esta conexión financiera con Londres pronto se volvería más importante.) La organización laboral era imposible en esta región represora. De hecho, ni el mismo gobierno mexicano podía controlarla. De 1916 a 1921, el popular “amigo de los obreros”, general Cándido Aguilar, dirigió las fuerzas de Carranza. Sin embargo, la fortuna de Doheny le demostró que ningún “amigo de los obreros” obtendría poder en su anexo de Los Ángeles.⁴³ Durante un conocido incidente, las guerrillas de Peláez masacraron a 80 soldados de Aguilar; usaron cuchillos y cuerdas con el fin de atesorar las escasas municiones. Bernardo Somoneen, el fundador de uno de los primeros sindicatos, fue asesinado en 1921.⁴⁴

⁴³ Sin embargo, como lo aclara Jonathan Brown, mientras los peláistas eran un ejército contrarrevolucionario privado, de ninguna manera eran controlados por los petroleros. *Ibid.*, pp. 255-272.

⁴⁴ Sobre Somoneen, véase Colmenares, *Petróleo*, 1982, pp. 42-45.

Doheny no sólo enviaba dinero, sino también armas. Mantenía en el desierto californiano una reserva de armas con un valor de 100 000 dólares, que se componía por: “cerca de un millón de cartuchos de municiones, rifles de alto poder suficientes como para armar un regimiento y suficientes ametralladoras modernas para equipar tres baterías”.⁴⁵ Doheny organizó una importante campaña internacional para proteger sus intereses, para lo cual encabezó una delegación de la Organización de Productores de Petróleo de México durante la Conferencia para la Paz realizada en París, con la intención de proteger, en sus propias palabras, los “derechos adquiridos de los habitantes extranjeros y de los extranjeros en las tierras donde se han establecido los nuevos gobiernos”.⁴⁶ Después de la revolución, en 1921 finalmente se concretó, bajo el gobierno de Álvaro Obregón, el apoyo constante de Doheny a las conspiraciones contrarrevolucionarias a través de una red de espías y expatriados en Los Ángeles.⁴⁷

⁴⁵ Como lo explica Martin R. Ansell, Doheny de pronto mostró sus armas escondidas y las ofreció a la Guardia Nacional californiana con el fin de evitar las nuevas leyes de neutralidad estadounidenses; Ansell, *Oil*, 1998, p. 152.

⁴⁶ Citado en Katz, *Secret*, 1981, p. 530.

⁴⁷ Dos de los lugartenientes de Doheny se encontraron en una cena el 1 de julio de 1921 en una casa de Los Ángeles para conspirar sobre una alianza entre el general Manuel Peláez y el general Esteban Cantú, el *caudillo* reaccionario de Baja California. El escenario fue la casa del cuñado de Cantú, en honor al general Manuel Peláez, cuyo objetivo fue ganar dinero para el ataque planeado a la capital mexicana desde los lugares más recónditos del continente. La Botz, *Edward*, 1991, pp. 103-104. Aparentemente, Cantú se reunió en Washington con el secretario del Interior Albert Fall en los meses que precedieron la

En 1925, Doheny comenzó su retiro del negocio del petróleo mexicano al realizar una primera venta por 125 000 000 de dólares a la compañía Standard Oil of Indiana. Después, en 1928, vendió el resto a la empresa Richfield Oil Company of California. Edward Doheny obtuvo más de 100 000 000 de dólares en efectivo por dichas ventas y reinvertió esta riqueza mexicana en Los Ángeles. Su sueño era fundar una dinastía perdurable, y se concretó sobremanera con la construcción de una estupenda mansión para su hijo Ned y su familia. La mansión Greystone se terminó de construir en 1928, tuvo un escandaloso costo de 3 100 000 dólares (23 400 000 dólares de 1990); se trataba de “una construcción tipo fortaleza con 50 habitaciones al estilo Tudor inglés, fincada en Beverly Hills sobre doce y medio acres de terreno”.

Greystone le ofrecía muchos lujos a Ned, a su esposa Lucy (hija de un ejecutivo de la empresa Santa Fe Railroad Company) y a sus cinco hijos, incluyendo

un estudio de proyección cinematográfico, un salón de billar de dos pisos; una mesa de boliche [...] una cantina retráctil que bajaba del techo con tan sólo oprimir un botón [...] canchas de tenis, albercas, e incluso una cascada que caía entre las rocas desde una altura de 80 pies.⁴⁸

Pero esta espectacular mansión no estaba predestinada a ser la sede de una nueva dinastía. La confabulación Fall-Doheny

generó una legión completa de enemigos en ambos lados de la frontera. En mayo de 1922, el descubrimiento del pago de Doheny a Albert Fall condujo al conocido escándalo de “Teapot Dome”, que culminó con la condena y el encarcelamiento de Fall en 1929, al igual que con el asesinato del hijo de Doheny, Edward L. Doheny Jr., en una de las habitaciones para huéspedes de la recién terminada mansión Greystone. El desconsolado padre donó un edificio para conmemorar a su hijo, la Doheny Memorial Library, que una vez más se fundó con los beneficios del petróleo mexicano (véase p. 219).

Diego Rivera inmortalizó los acontecimientos narrados en este ensayo sobre las paredes del Palacio Nacional. En esos maravillosos murales, donde plasma precisamente las desgracias de Fall y Doheny, tuvo lugar el asesinato de Ned Doheny. La torre petrolera de Tampico aparece en el horizonte, detrás de las imágenes de los hermanos Flores Magón y de otros héroes de la revolución. Pocos años después, en 1932, David A. Siqueiros pintó en el corazón de Los Ángeles su famoso mural *América tropical*, donde describió la crucifixión imperialista yanqui de los pueblos indígenas. Esta inserción de la visión revolucionaria mexicana en los espacios hostiles de Los Ángeles no fue bien recibida: el régimen en el poder la ocultó inmediatamente (“la blanqueó”).⁴⁹

EL ENFOQUE DEL CRONOSCOPIO

La perspectiva ocular revela al sujeto representado como hacedor de historia y como historiador. Las herramientas analí-

reunión de Los Ángeles. Esteban Cantú a Albert Fall, 21 de febrero de 1921, Albert Bacon Fall Papers, Huntington Library.

⁴⁸ La Botz, *Edward*, 1991, p. 168.

⁴⁹ Goldman, “Siqueiros”, 1974, pp. 321-327.



ticas de las ciencias humanas revelan la perspectiva social del sujeto como actor histórico en las redes institucionales del poder y la cultura. En este corto ensayo intenté sugerir que todo el relato histórico, incluidos todos los géneros tradicionales de libros y artículos, puede replantearse como una fotografía de la historia y como una cartografía del tiempo. Mi propia posición dentro de estas perspectivas puede representarse en mapas dentro de los paisajes de la historia. La perspectiva que el movimiento modernista rechazó debe ser restaurada con el propósito de ver historia. La historia que podemos empezar a llamar conocimiento "cierto" se compone de representaciones que alcanzan y tocan la realidad, como un mapa o como una fotografía. Cuando no lo hacen, lo único que se sabe es que no se hacen a través de una crítica rigurosa. Aquí yo planteo que dicha crítica es el *enfoque* del cronoscopio. A través de este instrumento, literalmente vemos dentro del pasado. La profundidad que vemos no es otra cosa que el fundamento de la historia. Se trata de los efectos combinados de una perspectiva geográfica y social, que convergen en una cartografía narrativa visual.

BIBLIOGRAFÍA

-Aguilar Camín, Héctor, *La frontera nómada: Sonora y la revolución mexicana*, Siglo XXI, México, 1986.

-Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

———, "The Mapping Impulse in Dutch Art" en David Woodward (coord.), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, Chicago University Press, Chicago, 1987.

-Anderson, Rodney D., "Industrial Labor: 1876-1910" en Michael S. Werner, *Encyclopedia of Mexico: History, Society, and Culture*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1997, vol. 1.

-Ansell, Martin R., *Oil Baron of the Southwest: Edward L. Doheny and the Development of the Petroleum Industry in California and Mexico*, Ohio State University Press, Columbus, 1998.

-Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heath, Hill and Wang, Nueva York, 1977.

———, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. de Richard Howard, Hill and Wang, Nueva York, 1981.

-Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, trad. de Howard Eliand y Kevin McLaughlin, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1999.

-Brown, Jonathan, *Oil and Revolution in Mexico*, University of California Press, Berkeley, 1993.

-Colmenares, Francisco, *Petróleo y lucha de clases en México, 1864-1982*, El Caballito, México, 1982.

-Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990.

-Creel, George, *The People Next Door: an Interpretive History of Mexico and the Mexicans*, The John Day Company, Nueva York, 1926.

-Dr. Atl, *Las Artes Populares en México*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1980 [1921].

-Duve, Thierry de, "The Monochrome and the Blank Canvas" en *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, MIT Press, Cambridge, 1990.

-Escobar, Edward J., *Race, Police and the Making of Political Identity: Mexican Americans and the Los Angeles Police Department, 1900-1945*, University of California Press, Berkeley, 1999.

-Frizot, Michel, "1839-1840: Photographic Developments" en Michel Frizot (coord.), *A New History of Photography*, Könemann, Colonia, 1998.

- Goldman, Shifra M., "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles", *Art Journal*, vol. 33, núm. 4, verano de 1974.
- Greenberg, Clement, "The Crisis of the Easel Picture", *Partisan Review*, abril, 1948.
- , Abstract, Representational, and so Forth" en *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.
- Hall, Linda B., *Alvaro Obregón: Power and Revolution in Mexico, 1911-1920*, Texas A&M University Press, College Station, 1981.
- , *Oil, Banks, and Politics: The United States and Postrevolutionary Mexico, 1917-1924*, University of Texas Press, Austin, 1995.
- Hockney, David, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Viking, Nueva York, 2001.
- Jay, Martin, "The Scopic Regimes of Modernity" en Hal Foster (coord.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.
- Katz, Friedrich, *The Secret War in Mexico: Europe, the United States, and the Mexican Revolution*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- La Botz, Don, *Edward L. Doherty: Petroleum, Power, and Politics in the United States and Mexico*, Praeger, Nueva York, 1991.
- Martínez Peñaloza, Porfirio, *Tres notas sobre el arte popular en México*, Porrúa, México, 1980.
- Menéndez, Gabriel Antonio, *Dobey El Cruel: episodios de la sangrienta lucha por el petróleo mexicano*, Bolsa Mexicana del Libro, México, 1958.
- Meyer, Lorenzo, *México y Estados Unidos en el conflicto petrolero, 1917-1942*, El Colegio de México, México, 1968.
- O'Brien, John (coord.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones Occidente, México, 1945.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, *El triunvirato sonoreño*, Martín Casillas, México, 1993.
- Raat, Dirk, *Revolutos: Mexico's Rebels in the United States, 1903-1923*, Texas A&M University Press, College Station, 1981.
- Richard, Pierre-Marc, "Life in Three Dimensions: the Charms of Stereoscopy" en Michel Frizot (coord.), *A New History of Photography*, Könemann, Colonia, 1998, pp. 174-183.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, Nueva York, 1977. [Ed. en español Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, EDHASA, Barcelona, 1981.]
- Starr, Kevin, *Material Dreams: Southern California Through the 1920s*, Oxford University Press, Nueva York, 1990.
- , "The Great Gatsby of American Cities: Los Angeles, 1900-1930" en Sarah Vure (coord.), *Circles of Influence: Impressionism to Modernism in Southern California Art, 1910-1930*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, 2000.
- Steadman, Philip, *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford, Oxford, 2002.
- Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1988.
- Vasconcelos, José, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, trad. y comentado por Didier T. Jaén, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997 [1925].
- Walton, Kendall L., "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Nous*, núm. 18, 1984.
- Wheatstone, Charles, "Contributions to the Physiology of Vision", *Philosophical Transactions, of the Royal Society of London*, vol. 128, 1838, pp. 371-394.
- Wigley, Mark, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1995.

IMÁGENES REFERIDAS

- Portada: Philip J. Ethington, *Site of the Mexican Revolution, 607 West 7th St. near Flower St., Los Angeles*, 2004. El lado de la galería está marcado con un óvalo blanco arriba a la derecha; el Dr. Atl fue curador de la exposición Artes Populares en México, 11-25 noviembre de 1922; panorama de 360° desde el norte en la Flower St. en el sentido de las manecillas del reloj.
- p. 33, Jan Vermeer, *Die Malkunst* [El arte de pintar], 1666-1667 Kunsthistorisches Museum, Viena. Fotografía, estudio y escala de calibración visibles.
- p. 47, Philip J. Ethington, *The Getty Research Institute* (Richard Meier, 1998), 2004.
- p. 61, Julius Shulman, *Case Study #22* (Pierre Koenig), 1960.
- p. 99, Philip Brigandi, *El Zócalo, 16th de Sept, 1930*, colección Keystone-Mast, University of California Riverside/California Museum of Photography.
- p. 119, *The Patent Map System*, Underwood and Underwood Catalogue (1913), colección Keystone-Mast, University of California Riverside/California Museum of Photography.
- p. 137, *The Underwood Travel System*, Underwood and Underwood Catalogue (1913), colección Keystone-Mast, University of California Riverside/California Museum of Photography.
- p. 143, Philip J. Ethington, *The Borderlands: Los Angeles to Tampico*.
- p. 187, Philip J. Ethington, *Ghost Neighborhood, 1939 and 1997*, 1998.
- p. 195, Philip J. Ethington, *The City Field, 1939 and 1997*, 1998.
- p. 199, *Bishop (later Archbishop) John J. Cantwell, Edward L. Doheny, and Estelle Doheny, ca. 1929*, colección Doheny, Department of Special Collections-University of Southern California.
- p. 215, *A Miniature Mexico on Chester Place: The Palm House Conservatory, Doheny Mansion*, colección Doheny, Department of Special Collections-University of Southern California.
- p. 216, *Tampico Harbor, ca. 1910*, estereografía, Keystone View Company, Department of Special Collections-University of Southern California.
- p. 219, Philip J. Ethington, *The Ghosts of Greystone Mansion*, 2004. De arriba abajo: St. Vincent de Paul (A. C. Martin, 1923) esquina de Adams y Figueroa, Los Ángeles; Santa Prisca (1751), Taxco, Guerrero (el modelo para St. Vincent), colección Steven Wells; la mansión de Doheny (1901); la mansión de Greystone (1929), Beverly Hills Public Library. La fotografía de Greystone es cortesía de la Beverly Hills Public Library Historical Collection.