



Los tipos populares en México entre 1859-1866

Arturo Aguilar Ochoa

Un tema pocas veces analizado por los investigadores de la historia de la fotografía en México lo es, sin duda, el de los llamados “tipos populares”. Autores como Debroise y Casanova los tratan de manera general¹ e igualmente Patricia Massé, en su trabajo acerca de la sociedad Cruces y Campa, les dedica un capítulo como parte del trabajo de estos fotógrafos.² No obstante, un caso especial es el estudio de Deborah Dorotinsky al analizar las fotografías que realizó Aubert sobre este género;³ a pesar de ello, el tema puede revelar mucho más respecto a las imágenes fotográficas, por ejemplo: explicar aspectos como el contexto en que apareció el género y la circulación de las imágenes que demuestran que al menos el trabajo de los fotógrafos franceses estuvo vinculado en una dimensión que todavía no se comprende, además de las fuentes comunes en las que abrevaron.

El contexto de la llamada Intervención Francesa en México fue un punto importante y decisivo para la aparición del género tanto en sus años previos como en pleno momento de la ocupación, pues en ese tiempo resurgió la necesidad de conocer a la sociedad mexicana en sus diferentes ámbitos. Por ello, en los medios gráficos se suscitó lo que se ha llamado el *boom* de “imágenes mexicanas”, si se les pudiera nombrar así (las cuales incluyeron fotografías, grabados y litografías, además de relatos escritos) y mantuvieron al público francés informado desde 1857-1859 acerca de muchos aspectos relacionados con México, al cual se tenían intenciones de conquistar. Sin embargo, después, a partir de mayo de 1863, con la caída de Puebla dominaron política y militarmente, alimentando la idea de que era un pueblo exótico y rico en recursos, con un legado cultural antiquísimo, pero atrasado y sumido en la anarquía, en el límite de lo salvaje, lo cual justificaba el que fuera rescatado por las huestes del ejército napoleónico.

PÁGINA ANTERIOR
François Aubert
Sin título, ca. 1866
Museo del Ejército de Bruselas



© 453784
Del canal de Santa Anita,
México, ca. 1870
Fondo Cruces y Campa
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA SIGUIENTE
© 453788
Carbonero, Estado de México,
México, ca. 1870
Fondo Cruces y Campa
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Periódicos como *L'illustration* incluyeron grabados entre 1859-1866, los cuales se inspiraron en los trabajos de artistas viajeros (como los italianos Claudio Linati y Pedro Gualdi), pero sobre todo de franceses, como Eduardo Pingret e incluso Petros Pharamond Blanchard, quienes habían estado en el país y podían dar una imagen de lo que eran México y los mexicanos. Por ello, el surgimiento de los tipos —al menos en fotografía— es básicamente obra de franceses o para un público francés. Luego aparecieron las llamadas fotografías antropológicas, con características distintas de las de los tipos populares, en los que el mercado era no sólo Europa, sino también el pujante Estados Unidos. De ahí que hayamos ubicado las fotos analizadas de 1859 a 1866, porque luego de estos años apareció un nuevo contexto; además, el avance técnico de la prensa con ilustraciones que emplean el fotograbado hace decaer también el interés por este tipo de colecciones o más bien otros rumbos.

Avance técnico de la fotografía. Si el contexto político y social fue propicio para la aparición del género, debido a un interés internacional por México, también fueron importantes los avances técnicos en el ámbito de la fotografía que comenzaron a gestarse desde 1850 cuando las llamadas imágenes de cámara empezaron a ser desplazadas por métodos que facilitaban la reproducción e hicieron más accesibles y baratos los retratos. Entre esas condiciones están el perfeccionamiento de los soportes, primero con los papeles salados y después con el papel albuminado, que abarataron los precios y favorecieron a un mayor número de personas para comprar imágenes fotográficas.⁴ Con la aparición del colodión húmedo y el negativo en 1851, se lograron mejoras sustantivas a la fotografía, pues se consiguió reducir los tiempos de exposición, además de obtener mejor nitidez. Los nuevos avances técnicos permitieron a los retratistas ofrecer a su público retratos de mejor calidad, en mayor número y a menor costo.

199

591



Indio carbonero de raza
otomí

Sin embargo, el golpe definitivo se dio con el advenimiento del pequeño formato conocido como *tarjeta de visita*, inventada por André-Adolphe-Eugène Disdéri en 1854, pues permitió coleccionar álbumes de diversas imágenes, como retratos de gente famosa (actrices, monarcas, literatos, políticos, generales, etcétera). También gracias a este formato se coleccionaron vistas de paisajes de todo el mundo y de personas de los países exóticos, los llamados tipos populares.⁵ Así surgieron galerías de gente del pueblo de Italia, Polonia o Turquía o de países más alejados (como Brasil, China o India, entre otros); empero, cabe señalar que el nuevo formato no alcanzó una popularidad inmediata, sino que hasta finales de 1859 y principios de 1860 empezó a popularizarse en el mundo. En los años de la Intervención Francesa, el intercambio y colección de *carte de visite* había aumentado considerablemente, así como era el medio ideal para mantener una comunicación entre los expedicionarios franceses que estaban en México y sus familias en el antiguo continente.

Primera etapa: Claude Désiré de Charnay y la tradición de los tipos, entre 1859-1862. No obstante, la mirada llegó un poco antes de la intervención con Claude Désiré de Charnay y no con la intención de hacer fotografías de tipos, sino paralela a las vistas de las principales ruinas prehispánicas, como Mitla, en Oaxaca; Chichén Itzá y Uxmal, en Yucatán, o Palenque, en Chiapas, la cual fue su primera intención de registro. Charnay (1828-1915) fue un explorador, arqueólogo y fotógrafo francés y para algunos también espía, quien llegó a México por primera vez en noviembre de 1857 apoyado por el Ministerio de Educación Pública de Francia, institución que subsidió su viaje. En este primer periplo, Charnay realizó en la capital del país a principios de 1858 algunas vistas de edificios que se recogieron en su *Álbum fotográfico mexicano*, publicado en 1858 por el editor también de origen francés Julio Michaud, lo cual en un principio hizo pensar que éste era el autor de las fotografías.⁶

En tales vistas hay edificios emblemáticos de la Ciudad de México, como la Catedral, el Claustro de la Merced, el Palacio de Minería y la iglesia de la Santísima, entre otros, pero su objetivo principal eran las ruinas prehispánicas. Por ello, realizó una segunda visita de diciembre de 1859 a marzo de 1860, cuando viajó por el sur de la República, principalmente a los estados de Oaxaca y Yucatán. Como fruto de su viaje a estos lugares apareció el álbum *Ciudades y ruinas americanas*, publicado en París en una primera edición en 1863, en la cual presentó en 49 fotografías los centros arqueológicos mencionados y la primera introducción al público francés de la arqueología mexicana.⁷

Lo interesante es que dentro de algunos álbumes de *Ciudades y ruinas americanas*, Charnay incluyó varios “tipos populares”. No en todos los álbumes se encuentran fotografías de este género; por ello, las ediciones facsimilares no los incluyen, ni generalmente los consideran los investigadores, pero en un ejemplar consultado se tienen doce retratos que llevan como pie de foto el título “Tipos mexicanos” y en la portada *Types Mexicains*, todos numerados del 2 al 11, excepto el 12, que es un fraile franciscano y no tiene pie de foto; igualmente, no se tiene el número 1, al menos en este ejemplar. Es la primera serie que se conoce acerca de este tema en el territorio nacional, realizado seguramente entre 1859 a 1861, pues una prueba es que se han hecho en la temprana técnica del papel salado. Los tipos son en su mayoría vendedores de diversos artículos, como canastas u ollas de barro, y se

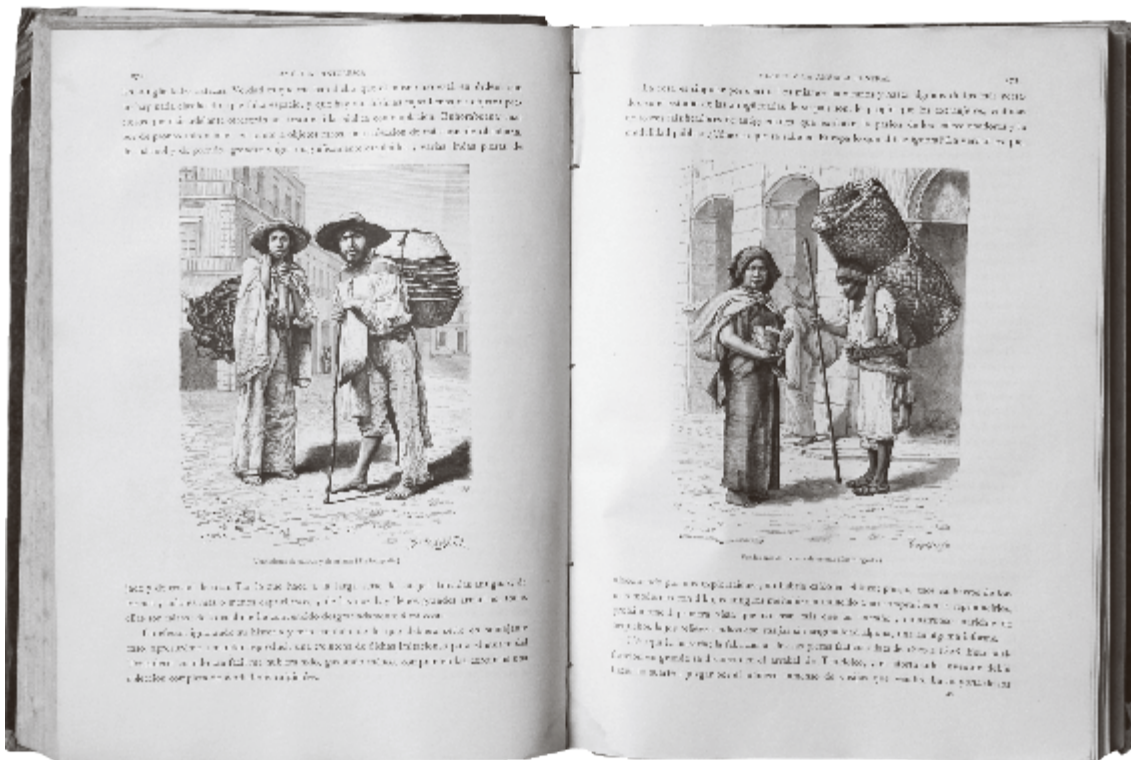


encuentran dos mujeres del pueblo con una vestimenta que recuerda el de las chinas poblanas; otra con traje indígena, el llamado huipil y con un seno descubierto, un aguador, un cargador y un evangelista.

El autor no se preocupó por incluir algún título específico, que pudo hacerlo, pero se limitó a poner para todos: “Tipos mexicanos”. Su trabajo es una búsqueda de la identidad mexicana, pues mediante los rostros con rasgos indígenas o mestizos busca esta característica, además de los trajes, adornos y las actividades propias del país. Sin duda, al incluir esta serie se manifestó un interés por hacer más atractiva la publicación para los franceses y dar a conocer a las clases populares o pobres de las ciudades mexicanas. La novedad radica en que era la primera vez que se publicaban tipos en fotografías, pues se tenía una larga tradición en la pintura y litografía que habían realizado los artistas viajeros durante su estancia en el país en la primera mitad del siglo XIX, entre ellos Linati o Nebel,⁸ además del pintor francés Eduardo Pingret, quien seguramente dio a conocer parte de su trabajo en su país natal alrededor de 1858 a 1860, cuando regresó a su patria.⁹

IZQUIERDA
 © 453777
Vendedor de flores
 México, D.F., México
 ca. 1870
 Fondo Cruces y Campa
 CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

DERECHA
 © 453776
China poblana
 México, D.F., ca. 1870
 Fondo Cruces y Campa
 CONACULTA-INAH-SINAFI-FN



Désiré Charnay
 en América pintoresca.
 Descripción de viajes al nuevo
 continente, Barcelona, Montaner
 y Simón editores, 1884.
 Col. particular

Otra fuente importante para Charnay fueron las figuras de cera con temas costumbristas. Muchos viajeros coincidieron en que los artesanos mexicanos, autores de las figuras, trabajaban con gran sensibilidad y pericia. Era muy común que la venta de estas artesanías y entre el público europeo fuera muy requerida.

En la serie de Charnay se encuentran fotografías inspiradas en las figuras de cera, como la del fraile franciscano, notorio por un encuadre más cerrado (quizá originalmente un retrato), pues era muy común que se representaran todas las órdenes religiosas, tanto las masculinas como las femeninas, con sus respectivos hábitos. En las figuras de cera hay una gama de tipos a partir de los oficios, que son de una gran riqueza para conocer a la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX y que se han estudiado con más amplitud.¹⁰ Es posible distinguir la influencia de tales trabajos en algunas fotografías de Charnay. Las mujeres del pueblo conocidas como *chinas poblanas* recuerdan mucho a las que se hicieron en cera, pues era algo muy característico del país.

Sin embargo, desde luego se detecta que el fotógrafo galo también conoció muy bien la producción mexicana hecha en litografías, la cual gozaba de gran auge desde hacía tiempo en revistas como el *Museo Mexicano* o la *Ilustración Mexicana*, donde se incluyeron tipos populares y también el famoso álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicada en 1854, por la imprenta de M. Murguía y con dibujos de notables artistas mexicanos como el litógrafo Hesiquio Iriarte.¹¹ En especial las fotografías

del evangelista y la china recuerdan las existentes en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. En estos dos casos también es notorio que las fotografías fueron viñeteadas para destacar sólo las figuras de los personajes, sin ningún fondo pintado que pudiera recrear algún escenario acorde con el espacio real de los tipos, como una vecindad, una calle o un mercado, excepto el caso del cargador, en el cual se alcanza a ver una pared pintada.

El formato de los tipos en el álbum es de un tamaño grande (16 x 20), como las fotos de las ruinas, pero también es un hecho que se vendieron sueltas quizá con otras más en un formato más pequeño de tarjetas de visita, para coleccionarlas en álbumes, incluso también para un público mexicano y publicadas por el editor Julio Michaud, como se ha dicho. La colección completa no se conoce, pues existen varias que no están en ningún álbum en distintos formatos, ya sea grandes o pequeños. Aunque no hay noticias en la prensa, se tiene el dato en el calendario de José Parra y Álvarez y existe un *Álbum de tipos mexicanos*, con 12 fotografías que “representan los trajes y tipos más fantásticos de la República mexicana” en 1860,¹² pero si existió no se ha localizado un álbum exclusivo para tipos. Tal vez sólo quedó en proyecto y el calendario lo registró dados los tiempos de edición, como un álbum que saldría a la luz poco después: un primer misterio todavía no resuelto.

Algunas de esas imágenes de tipos también se encuentran en la colección de la Fototeca de Pachuca y están registradas como de Charnay, aunque otros autores la registran y tienen el sello de François Merillé. ¿Qué ocurrió con la autoría y la circulación de tales imágenes? Es precisamente lo que se quiere demostrar en este trabajo, porque es posible que en algún momento tanto Merillé como Charnay y Aubert, en una especie de gremio francés formado en esos años, trabajaran juntos y por eso hay las distintas atribuciones a dichos trabajos. También es posible que los autores mencionados cedieran o vendieran los derechos de los tipos entre ellos mismos, con lo cual podían poner su sello, por lo demás situación nada rara en el siglo XIX, debido a que era una práctica común y promovida por editores como Julio Michaud, también francés, que representan una maraña en las atribuciones, pero que explican las distintas calidades en la impresión al ser copias de otros trabajos. Igualmente es posible que dicho editor reuniera tales trabajos e incluso fuera él quien se tomó la libertad de viñetearlos o hacerles otros cambios.

Segunda etapa: el mexicano Lorenzo Becerril y los franceses François Merille y Françoise Aubert (1863-1865). En esta segunda etapa en la producción de tipos destacan el mexicano Lorenzo Becerril y los franceses, François Merillé y Françoise Aubert. Fue el momento de la Intervención Francesa, pues se supone que las primeras fotografías en dicho género se hicieron al terminar el sitio de Puebla en mayo de 1863, cuando el ejército francés tomó la ciudad después de una larga resistencia. Entonces, en la euforia del triunfo (después del descalabro del 5 de mayo de 1862), el público francés estaba más ávido por conocer todos los aspectos de la sociedad mexicana y del país que se había tomado. La prensa siguió aportando un gran número de grabados que se publicaron en periódicos franceses, como *L'illustration*, pero desde luego la fotografía no podía quedarse atrás. Se tienen imágenes de la capital poblana con los efectos de la destrucción, tomadas por un fotógrafo anónimo que quizá venía con el ejército,¹³ lo mismo que la de varios oficiales franceses realizada en

estudios de los principales fotógrafos de Puebla, con las cuales se demuestra que la actividad fotográfica no se detuvo o apenas se suspendió.

En dicho bloque hay un gran número de fotografías, hechas seguramente en primer lugar por el mexicano Lorenzo Becerril (¿1837?-¿1900?) y que podría ubicarse en la categoría de los tipos populares, aunque no tienen ese título, pero por las características que conservan se podrían incluir en este género y se encuentran dispersas en varias colecciones, entre ellas la de Pérez Salazar de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.¹⁴

Tal trabajo se consideró apresurado, pues surgió seguramente por la imperiosa necesidad de satisfacer la demanda de imágenes que el público europeo exigía, porque no parece haber un plan muy elaborado para hacer una serie no mayor de 20, sino un acto circunstancial en un contexto que quería saber cómo eran los mexicanos. Por ello, algunas de esas imágenes se pueden confundir con retratos de personas particulares del pueblo; sin embargo, varios elementos los delatan, entre ellos el que casi todas estas personas retratadas portan utensilios de su trabajo, como petates, cofres, botellas o mecapales que sostienen en la espalda y la cabeza.

La pobreza —reflejada en los harapos y en la ropa desgarrada— es otro de los signos, lo mismo que improvisados atisbos en la composición al querer incluir grupos de adultos y niños. El formato es en *tarjeta de visita* y en algunas está el sello del autor, donde se puede leer claramente que se hicieron en la ciudad de Puebla. De hecho, el retrato de una madre sentada con sus hijas, con pañuelitos en el cuello y faldas con estampados de flores, puede confundir a cualquier investigador con un retrato familiar; además, no hay trazas reveladoras de que son tipos, pero por estar en un álbum donde hay otros ejemplos de ellos se les puede incluir en este género, lo mismo que algunos retratos de rancheros o hacendados. La línea entre un retrato familiar y el realizado con la intención de efectuar tipos populares es muy delgada y se dificulta saber cuál era el mensaje del fotógrafo cuando disparó el obturador. Lo interesante es que todos los retratos se hicieron en estudio y el fotógrafo —en la mayoría de los casos— no se preocupó porque la imagen pareciera incongruente entre personas descalzas o con huaraches, evidentemente pobres, que a veces parecen asustadas ante la cámara, pero con un fondo que representa un palacio o un salón aristocrático de la época.

Todas las imágenes conocidas de esta serie son en *carte de visite* y, aunque no hay anuncios de su venta, seguramente circularon sueltas para integrarlas a álbumes o acompañaron cartas con relatos del país. Así, al no buscar o recrear un espacio especial para el personaje, regularmente se tiene una alfombra y un telón pintado con un paisaje mexicano en el cual aparecen los volcanes del valle de México, vistos a través de una supuesta ventana o un jardín elegante. Igualmente, se tiene a algunos personajes (por ejemplo, una niña y un adulto fuera de foco), como un descuido inusitado de un fotógrafo como Becerril. ¿Acaso no le merecieron mayor cuidado por ser gente del pueblo?, pues si se movió en algún momento pudo repetir la foto.

Del fotógrafo Lorenzo Becerril y Sánchez de la Barquera se tienen algunos datos biográficos y de su trabajo. De lo escasamente conocido, nació en Tula, Hidalgo, en 1837; se inició en la fotografía en 1860, cuando se asoció con Eduardo Unda



INDIA TORTILLERA.

Tipos Mexicanos

y Joaquín Martínez, en un gabinete fotográfico; posteriormente vivió en la capital poblana para fundar su estudio en Mesones número 3, también fue capitán de la caballería mexicana y luchó contra los franceses en la batalla de Puebla en 1862. Asimismo, entre 1870 y 1915 tuvo un estudio fotográfico especializado en retratos y que al parecer gozó de mucho éxito, debido a diversos trabajos realizados en el retrato y otros géneros.¹⁵

El siguiente trabajo de esta segunda etapa lo hizo François Merillé, también probablemente en plena Intervención, pues se tienen los títulos escritos en francés al pie de varios de los personajes retratados, como *faseuses de tortilles* (tortilleras), *marchands de aux* (vendedores de ajos) y *marchad de pétates ou nattes du pays*, entre otros, lo cual indica que fue dirigido especialmente a un público francés. El número exacto de esta colección tampoco se conoce, pero hay un aproximado de 30 a 45 tipos, que se encuentran dispersos en distintos acervos tanto en el extranjero como en México. El formato también es en *carte de visite*, aunque se han encontrado algunas en otros tamaños y en varias de ellas llevan el sello del estudio del fotógrafo: 2a. Calle de San Francisco número 8, México. Es una colección en la cual también se incluyeron tres retratos por separado de oficiales franceses disfrazados para asistir a un baile de la corte, además de personajes populares para la época, como el general Jesús González Ortega, a quien se le puso el nombre de *Le pretendant*, quizá en alusión a la disputa que tuvo con Benito Juárez por la Presidencia de la República. ¿Qué ocurrió con esta difusión de las imágenes? Resulta difícil saberlo, pero cabe afirmar que es notoria una calidad desigual en la luz, además de una mala impresión en papeles albuminados muy baratos; lo común es que las personas no tengan ningún telón de fondo pintado, sino sólo la alfombra puesta de manera descuidada.

Al igual que Charnay, los oficios o la venta de productos son los elementos que distinguen y una situación interesante es que existen los mismos tipos, pero sellos distintos, es decir, las fotos de tortilleras suelen estar firmadas por Merillé, Aubert o incluso Charnay. Incluso existen sellos con la rúbrica de Merille, pero el cartón señala también Zacatecas u otro fotógrafo; ¿pudo haber este descuido en la autoría que incluso permitía comprar los papeles con sellos de otro fotógrafo? Es posible, pero faltaría investigar al respecto. Igualmente existen tipos inusuales. Como el de dos mujeres que sonríen, aun cuando no se sabe si fue sugerencia del fotógrafo o un gesto surgido de las retratadas, pero en todo caso es una imagen poco común y que la convierte en los primeros antecedentes en los cuales es notoria una emoción.

La influencia de las figuras de cera también es evidente en el trabajo de Merillé, pues quizá —al no conseguirse un modelo real— se recurrió a fotografiar a una de estas pequeñas esculturas, como el vendedor de manteca, que lleva el título *Marchand de graisse* que también, en otro aspecto muestra la capacidad que había alcanzado la lente de la cámara para captar objetos de pequeño tamaño. De François Merillé se tienen muy escasos datos —se desconoce cuándo llegó a México y cuándo salió—, pues sólo se sabe la ubicación de su estudio y que estuvo asociado en algún momento con los también franceses François Aubert y Jules Amiel en la calle de San Francisco, aunque los sellos ponen a estos dos en el número 7, suponemos junto al 8 de Merille; sin embargo, estos detalles han creado muchos problemas en la atribución de las fotografías, sobre todo la de los tipos, porque algunas registradas como de Aubert,

como las vendedoras de tortilla, también aparecen como de autoría de Merille. Incluso la mujer que aparece en el álbum de Charnay con el número 5 se repite también en la colección de Merille con el título *Couturière (Grissette du pays)*, lo cual refuerza la idea de que los fotógrafos franceses Charnay, Merille, Aubert e incluso Amiel trabajaron en algún momento juntos, o cedieron el derecho de sus imágenes para comercializarlos. A diferencia de Merillé, François Aubert (1829-1906) es más conocido y hay más datos de su vida debido a su extraordinario trabajo en otros géneros, como el registro de la caída del Imperio en Querétaro en 1867, además de ser quizá el fotógrafo que tomó los retratos más destacados de la época. Ahora se sabe que nació en Lyon, Francia, y que en 1843 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal.¹⁶ En 1848, cercano a los 19 años de edad, el joven artista egresó de la Escuela de Bellas Artes de Lyon; sin embargo, sus actividades profesionales y personales durante los próximos diez años se desconocen, pero en la década de 1860, Aubert —como otros artistas que no habían alcanzado el éxito— se refugió en el oficio en boga: la fotografía. Su llegada a México ocurrió en 1865, pero no se tiene certeza exacta de su llegada, ni tampoco si llegó con el ejército francés. Lo cierto es que se encontraba registrado en el padrón de establecimientos industriales capitalinos¹⁷ en 1865 y que colaboró en un estudio fotográfico con Merillé en San Francisco número 7 (actualmente Madero). Su trabajo en el sitio de Querétaro y sus vistas de la entrada de Juárez a la Ciudad de México demuestran que su salida del país ocurrió después de 1867, aunque no hay una fecha clara.

Empero, en la importante producción de Aubert destaca una serie de tipos populares que se encuentra hoy día en el Museo del Ejército de Bruselas y, aunque no se han contabilizado todas las imágenes relativas al género, se calcula en alrededor de 50, muchas de ellas en negativos de placa de vidrio. Por ello, no se sabe si se comercializaron en nuestro país o en Europa, pues sólo se tienen copias de algunas de ellas en *carte de visite*, como la de las “tortilleras” impresas en México y con una imagen de fondo con la Virgen de Guadalupe, pero la gran mayoría no se vendió. Durante largo tiempo, las imágenes de Aubert permanecieron custodiadas en el museo sin que ningún investigador supiera de su existencia; a pesar de ello, gracias a descubrimientos recientes, se han divulgado en diferentes trabajos. Por ello, se desconocen sus posibles usos, pues quizá a Aubert no le dio tiempo comercializarlas e incluso que fueran un encargo de los emperadores para regalarlas entre la nobleza europea. Lo cierto es que hubo un cuidado especial en el traslado de estas placas, frágiles y susceptibles de romperse, en una época en que no había ferrocarril y el último trayecto del viaje a Europa se hacía en barco.

Cabe concluir que las características son casi las mismas de los tipos populares de Charnay y Merillé, pues se retrató a todos los personajes en un estudio (seguramente motivados por alguna paga), en el cual no aparece otra escenografía ajena a los personajes o sus mercancías y enseres, más que un tapete, a veces mal acomodado, sobre el que posan. La crudeza queda acentuada por la miseria retratada de algunos tipos con harapos, así como rostros a veces sucios y ennegrecidos sin ninguna expresión. Lo diferente es quizá un buen manejo de la luz, en el cual es notorio un contraste con las sombras. Según Deborah Dorotinsky, el fotógrafo orquestó una iluminación “donde la luz pudiera incidir contra la pared del fondo e iluminar parcialmente a la figura desde atrás, mientras otra fuente lumínica incidía directamente sobre el cuerpo, con lo que las líneas del contorno se recortan...”;¹⁸ también considera que, a diferencia de los



retratos para las clases altas, el estilo aubertiano en los tipos resalta un plano amplio con un espacio considerable entre la persona y la pared del fondo.¹⁹ No obstante, en el caso de la tonalidad es válido señalar que muchas de las imágenes disponibles son copias contemporáneas y se desconoce cuál hubiera sido la versión impresa de Aubert, tal vez en tonos sepias.

La categoría de tipos populares, como en los casos anteriores, se da a partir de los oficios, casi todos urbanos o de la multitud de vendedores ambulantes que había en la Ciudad de México y que la despertaban con sus pregones a sus habitantes. Por ello, aparecen juntos las tortilleras, los carboneros, los charros, los vendedores de legumbres o pollo, las mujeres del pueblo y lo que creemos un signo de los tiempos: soldados acompañados de civiles o mujeres, tal vez lo que podría pensarse son soldaderas y dos serenos que portan sus faroles, que no hicieron —hasta donde se sabe— Merillé ni Charnay. En la serie destacan la delegación completa de kikapoos y dos mujeres de ese grupo, que llegaron a México en la comisión que se entrevistó con Maximiliano a principios de 1865.²⁰ También están otras dos mujeres con un seno descubierto, lo cual ha generado incógnitas por tan raro gesto: ¿eran nodrizas o un elemento erótico del indigenismo mexicano con que el fotógrafo quiso dotarlas?

Conclusiones. En este artículo no se estudia la colección de tipos realizada por los fotógrafos Antíoco Cruces y Luis Campa, por cierto la más conocida en nuestro país, porque —como hemos dicho— se realizó entre 1867 a 1876 en la etapa de la República Restaurada y, en consecuencia, hecha en otro contexto. Tampoco se analizan los casos de Jules Amiel y de Federico Hafs en Colima, quienes trabajaron cerca de 1870 por conocer pocos ejemplos de este género; sin embargo, este último fotógrafo tiene una foto muy interesante de una pareja de novios o esposos que entra también en los tipos y que rebasa el medio urbano. Lo importante es destacar en dicho recuento general que, en primer lugar, todos trabajaron los tipos en sus estudios, pese a que ya se podía tomar en exteriores, debido a las limitaciones técnicas, entre ellas el tiempo de exposición y revelado y lo pesado de las cámaras, todo lo cual les impedía tomarlos en la calle de modo distinto de como sucedió con los fotógrafos del porfiriato y se dirigieron a un público europeo, en especial el francés. Casi ninguno, excepto Merillé, pone título a los personajes, sino que se limita a presentar una galería de vendedores urbanos, generalmente de la Ciudad de México o Puebla sin viajar a las provincias, como pudo hacerlo Charnay, quien viajó por Oaxaca y tomó fotografías de grupos indígenas como las tehuanas, o Aubert a su vez viajó por el Estado de México y Querétaro. Asimismo, hay otros elementos que los unen, como el hecho de que la pobreza es más notoria en los tipos de Becerril y Aubert, pues en sus fotografías los harapos no se disimulan y parece que la visita al estudio se hizo directamente de la calle, donde por cierta gratificación los habían convencido de ir. En contraste con la intención de maquillar a los personajes no sólo en Merillé, sino también sobre todo en Cruces y Campa, se hizo un trabajo previo para realizar las tomas tanto con el escenario como con las ropas de las personas, las cuales aparecen limpias y “planchaditas”.

Por otro lado, la luz cenital que maneja Aubert, al dotar a sus imágenes de elementos con luces y sombras en las figuras retratadas, lo hace diferente del resto de los fotógrafos. Sin embargo, algunos ejemplos de lo poco que imprimió hacen dudar de si se

apegó a los moldes comunes si hubiera divulgado sus fotografías en las *cartes de visite*, pero existen otras convergencias entre Aubert y Merille que son perceptibles, pues en la mayoría de las veces ambos marcan una distancia con sus cámaras hacia las personas y dejan un amplio espacio para resaltar la figura. Igualmente, el descuido de la alfombra o el tapete que ponen también los dos, a veces arrugado, a los pies de sus retratados los une. En cambio, el trabajo de Becerril se distingue por pegar demasiado a la pared a las personas y no suprimir los fondos con paisajes o vistas de salones, lo cual puede parecer incongruente con la ropa o la actitud de los retratados. De modo contrario, Charnay incluso viñeteó la fotografía, pero dejó aislada a la figura sin ningún elemento que distraiga al espectador. Lo interesante es que en 1885 Charnay, pionero del género, publicó el libro *Les Aciennes Villes du Nouveau Monde*,²⁰ en el cual hizo un compendio de sus viajes arqueológicos a México y Centroamérica.

En dicho libro incluyó más de 200 grabados con una gran calidad, algunos relativos a México, pero entre vistas de paisaje o ruinas mayas hay composiciones tomadas de los tipos hechos por Cruces y Campa, como fue el caso de la india tortillera, entre otros. En este caso, la composición constaba de una escena con dos figuras y se cambiaba el fondo o de plano se suprimía del original, pero se aclaraba que se “tomó de una fotografía”. De manera casual, se cerraba este ciclo con quien había iniciado el género, pero con el trabajo de su último exponente, demostrando que siempre estuvo conectada esta producción. Los franceses Charnay, Merillé y Aubert conocieron e intercambiaron sus trabajos en una gran dimensión todavía no descifrada. La continuidad y la copia de los tipos populares seguirá en la prensa o en las publicaciones con grabados de la segunda mitad del siglo XIX, a veces como lo ha hecho notar José Antonio Rodríguez, en direcciones insospechadas pues mujeres del pueblo que publicó Charnay (como tipos o sirvientas) pueden aparecer como “mexican mestizo lady” en revistas europeas o estadounidenses. Sin embargo, en dichas revistas se aclara sólo el título de *d’après une photographie*, lo cual lo ha llevado a afirmar que “la realidad es de quien la trabaja (a su modo)”,²¹ afirmación que nos remite a pensar si estas series quedan sólo en el estereotipo o muestran una realidad.

Al pasar de la etapa del estudio a la mediática, los tipos populares toman otro rumbo. Es interesante que en esos primeros años los tipos no se “maquillaron tanto” para lucir mejor, como sucedió después, aunque se les excluyó de sus espacios naturales. Igualmente, al analizar los tipos conocemos mejor a los pobres de la época, pero también nos adentramos en un eslabón, a veces perdido, de la construcción de lo considerado mexicano: representan una transición entre la pintura y la litografía. Sin embargo, desde luego también hay certeza en que muchos de los estereotipos retomados en el siglo XX, sobre todo en el cine mexicano de la época de oro o incluso antes (desde 1930), tienen quizá su referente de origen en estas fotografías, lo mismo que la visión de Estados Unidos acerca de lo que representa el tipo mexicano. Más que incluir unas cuantas imágenes, merecen un libro o catálogo.

FOTOGRAFIA
AUBERT Y CIA.
24 C. San Francisco. 7
MEXICO

1. Olivier Debroise los menciona en *Fuga Mexicana Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, pp. 101-110. Debroise, si bien se refiere a fotógrafos como Aubert, Cruces y Campa, se detuvo especialmente en casos aislados en el género como una imagen de una mujer de Veracruz del fotógrafo francés Paul-Emile Miot (1827-1900) o en una colección donada por el abate Domenech, en 1866, al Musée de L'Homme, pero de la cual no reproduce ninguna en su libro, por lo que no sabemos si son las mismas de Merillé, Charnay, Becerril u otro autor. Rosa Casanova también tocó el tema, véase "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México. 1839-1890", en *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, México, Conaculta/INAH/LUNWERG, 2005, pp. 10-11.
2. Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.
3. Deborah Dorotinsky, "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio", en *François Aubert en México, Alquimia*, México, Sistema Nacional de Fototecas/INAH, mayo-agosto de 2004, año 7, número 21.
4. Entre los innumerables estudios acerca del desarrollo técnico de la fotografía se puede mencionar Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, especialmente el capítulo 5, "Retrato para millones", pp. 60-62.
5. *Ibid.*, pp. 64-65.
6. *La Sociedad*, México, 28 de abril de 1858, muestra el anuncio de este álbum con vistas de edificios.
7. Para un estudio de Charnay, véase la edición facsimilar de su libro de viaje: Claude Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, México, Conaculta, 1994, (Colección Mirada Viajera), o a la de su álbum, en Víctor Jiménez, *Ciudades y ruinas americanas, 1858-1861*, México, Banco de México, 1994. Recuérdese también que entre 1880 y 1886, Charnay hizo otros tres viajes a México en los que tomó fotografías de diversos sitios arqueológicos, realizó retratos etnográficos y fotografió vistas de pueblos y ciudades. Entre las publicaciones que resultaron de sus últimos viajes se incluye *Les anciennes villes du nouveau monde* (1885).
8. Cabe hacer notar que también realizaron vistas de monumentos prehispánicos, de ciudades coloniales y del agreste paisaje "exótico".
9. Para el estudio de este artista véase el trabajo de Luis Ortiz Macedo, *Edouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató a México del mediar del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989. Lamentablemente, en este libro no se aclara el momento de la salida de Pingret de nuestro país, aunque fue alrededor de estos años y también es muy probable que haya dado a conocer sus tipos populares en París. Varios grabados que aparecieron en periódicos franceses muestran una fuerte influencia en esto.
10. Para este tema véase Teresa Castello Iturbide, María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García Lascuráin, *La cera en México. Arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, pero especialmente el artículo de María José Esparza Liberal, "Las figuras de cera del Museo de América en Madrid", en *México en el mundo de las colecciones de arte, México moderno*, México, Azabache, 1994, pp. 39-71.
11. Para el estudio de este álbum véase el libro de María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005. Olivier Debroise, *op. cit.*, había también intuido esta influencia para las fotografías, aunque no señaló el caso de Charnay.
12. José Parra Álvarez, *Calendario de Mercurio para el año bisiesto de 1860, arreglado al meridiano de México*, México, Imprenta de M. Castro, Calle de las Escalerillas, núm. 7, p. 83.
13. Una colección importante de tales vistas se encuentran en el acervo de la Hispanic Society, de Nueva York, con tomas del fuerte de San Javier, el del Carmen, la calle del Hospicio, de los Santos Varones, etcétera.
14. Gran parte de esa colección de fotografías se divulgó por primera vez en *Diario de Campo, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología*, México, Conaculta/INAH, mayo-junio de 2007, núm. 92 y suplemento 43. Véase en el número 92 el artículo de Sonia Arlette Pérez Martínez, "Carte de visite. Colección Pérez de Salazar", pp. 8-15. Es conveniente señalar que el coleccionista era poblano, de ahí que se señale como fecha probable de los tipos 1863 y no 1870, como aparece en la revista.
15. Entrevista de Juan Alfonso Milán a Lilia Martínez, directora de la Fototeca Lorenzo Becerril, en Puebla, Pue., el 18 de julio de 2013. Esta autora publicará pronto un artículo acerca del fotógrafo Becerril, en el cual se consignan varios de tales datos que amablemente nos ha proporcionado.
16. Arturo Aguilar Ochoa, "Preguntas a un fotógrafo", en *Françoise Aubert en México, Alquimia*, Sistema Nacional de Fototecas/INAH, México, mayo-agosto de 2004, año 7, núm. 21, p. 9.
17. Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p. 41. Massé da el lugar del establecimiento de Aubert en 1865 en la calle de San Juan de Letrán, pero en el *Directorio del comercio del Imperio mexicano*, publicado por Eugenio Maillfert, París, Imprenta Hispano-Americana, 1866, se menciona el de San Francisco número 7.
18. Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p. 18.
19. Para esas fotografías véase el trabajo de Gina Rodríguez, "Ahora aquí, ahora allá, los kikapoos en el Segundo Imperio" en *François Aubert en México, Alquimia, op. cit.*, pp. 35-40.
20. Désiré Charnay, *Les Aciennes Villes du Nouveau Monde. Voyage d'explorations au Mexique et dans L'Amérique Centrale*, París, Librairie Hachette, 1885.
21. José Antonio Rodríguez, "Otras ilusiones: d'après une photographie", en Ileri de la Peña (coord.), *Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 210-214. Las publicaciones en las que aparecieron los dibujos tomados de fotografías son: Louis Figuier, *Les races humaines*, París, Hachette, 1873, y Robert Brown, *The Countries of the World*, Londres y Nueva York, Casell Peter & Galpins, s/f (ca. 1870).