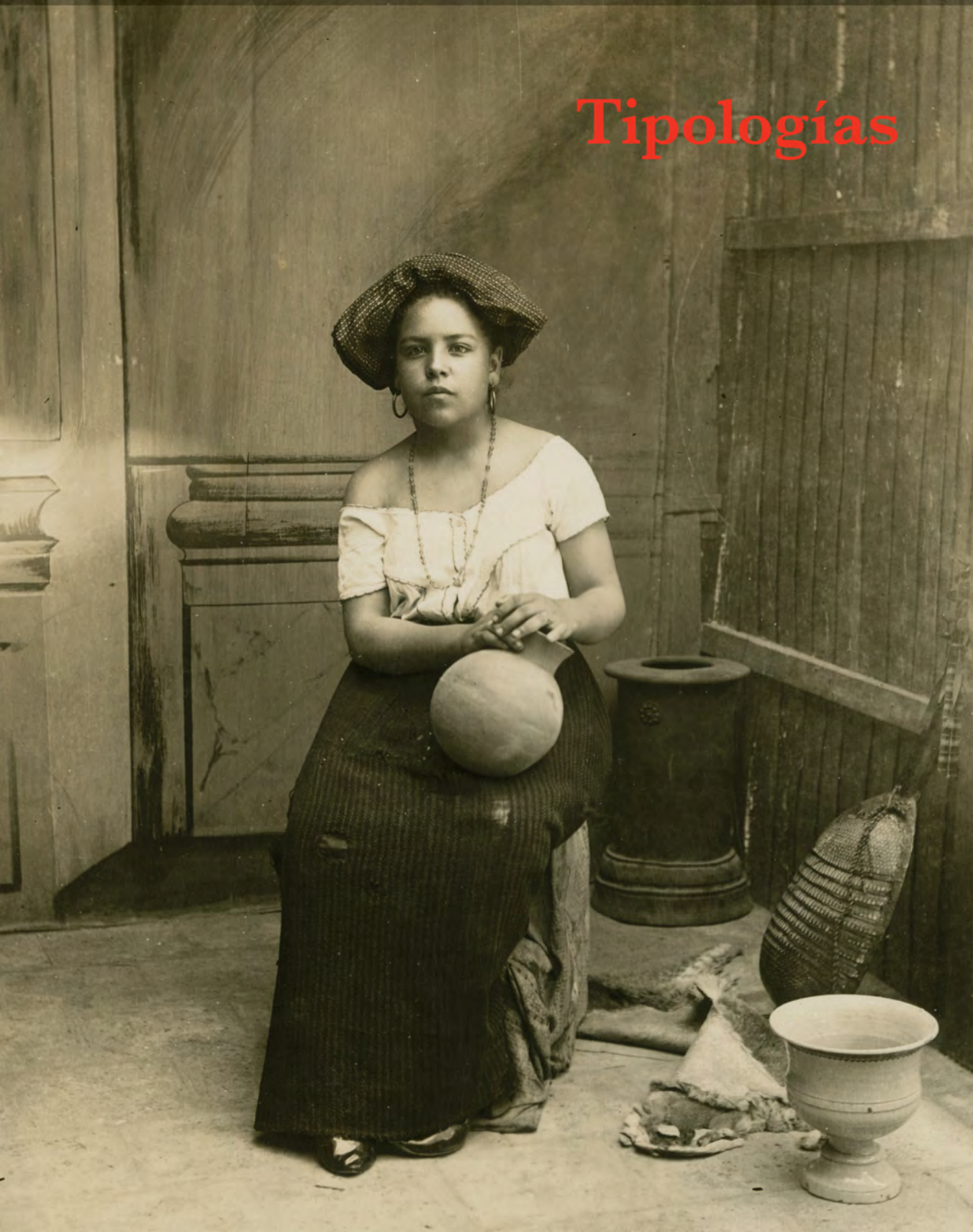


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2014 | año 17 | núm. 51

Tipologías





GARCIA

RAZA TOTONACA - G. ZAMORA VER. - 59 -

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

mayo • agosto | 2014 | año 17 | núm. 51

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco | Directora General

César Moheño | Secretario Técnico

Leticia Perlasca | Coordinadora Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Porfirio Castro | Director de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Luis Soriano Bello | Corrector de estilo

Violeta García | Documentación

Fernanda Barrán | Servicio social

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Teresa del Conde, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, José Antonio Rodríguez, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia.sinafo@inah.gob.mx
ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Leticia Perlasca/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7º piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico



Índice



- 4** Construir identidades
Editorial
- 6** Los tipos populares en México
entre 1859-1866
Arturo Aguilar Ochoa
- 22** El indígena en la fotografía:
tipos físicos y populares
en el siglo XIX en México
Karina Sámano Verdura
- 44** La mexicanidad popular
según Cruces y Campa
Patricia Massé
- 74** Tipos populares mexicanos:
un álbum fotográfico en la Biblioteca
Nacional de Antropología e Historia
Sonia Arlette Pérez
- 66** Del registro a la creación del cuerpo
indígena: el archivo México Indígena
de la UNAM
Deborah Dorotinsky Alperstein
- 78** Testimonios del Archivo
- 81** Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO | Carlos Vázquez
- 84** Soportes e imágenes
Epicuro Ramos
- 86** Reseñas
Karina Ruiz Ojeda
Rebeca Monroy Nasr



INDIO TARRHUMARA.
DE CHIHUAHUA. CHIH.

Exposito

Construir identidades

José Antonio Rodríguez

Ya desde los primeros tiempos de la Colonia se había iniciado una cierta delineación de lo que se entendía por América y específicamente por el territorio nacional y sus habitantes. Daniel Schávelson, en su libro *La polémica del arte nacional en México* (1988), lo dice claro: “desde principios del siglo XVI comenzó a construirse —y no casualmente— una visión de América que iba más allá de América misma. La literatura, la poesía a veces épica, la mitología de monstruos y caníbales, construyeron otra América, mezcla de irrealidad y realidad, de ciencia y anticincia, que también fue y es aún parte de nuestra tierra... no sólo se escribió al respecto, sino que además se pintaron, construyeron y erigieron obras con esas características”. Si ya desde entonces se daban ciertos trazos sobre el entorno y las personas, esto se reafirmaría aún más con el advenimiento de la fotografía.

La fotografía, que nació con los estigmas —de alguna forma hay que definirlos— de la “verdad”, la “exactitud”, lo “fidedigno”, serviría para construir los rasgos de una nación desde la óptica de una supuesta realidad. Pero de manera sustancial lo que se estaba produciendo, con intenciones ideológicas, evidentemente, era una especie de clasificación del mundo. En nuestro caso: “así son los mexicanos”. Esto es, se buscaba delinear —sí, desde la literatura y la propia imagen fotográfica— cómo era la “esencia” de un país, por más ficticio que esto tuviera o por más intencional que fuera su motivo. La mirada sobre el indígena —posando, pagándole para ello, deteniéndolos en cualquier sitio popular o rural, o construyéndole su entorno— prevaleció sobre otros tipos de conceptos de nacionalidades. Digamos, no es nada casual que en la literatura viajera del siglo XIX no aparezcan damas o caballeros de moderna elegancia, con toda la gran producción retratística de esos personajes, y en cambio el universo indígena y sus habitantes abundan. Por ello también tenemos que hablar, una vez más, de cómo la ideología se infiltró en las imágenes.

Ahora, en *Alquimia*, quisimos indagar sobre ello. Nuestros colaboradores: Arturo Aguilar Ochoa, Karina Sámano Verdura, Patricia Massé, Sonia Arlette Pérez y Deborah Dorotinsky Alperstein, contribuyeron aquí al estudio de los llamados tipos populares. Nuestro agradecimiento a estos estudiosos. Igualmente al Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y al Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM. Asimismo a Jorge Carretero Madrid y a Julieta Ramírez. Todos ellos aportaron mucho para realizar este número.

Autor no identificado
Indio tarahumara de Chihuahua,
Chihuahua
ca. 1940
Col. particular

PÁGINA 1
García
Raza Totonaca
G. Zamora, Veracruz, ca. 1945
Col. particular

PÁGINA 3
©162876
Bolería en el billar
México, D.F., México, 1948
Fondo Casasola
CONACULTA-INAH-SINAFO



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

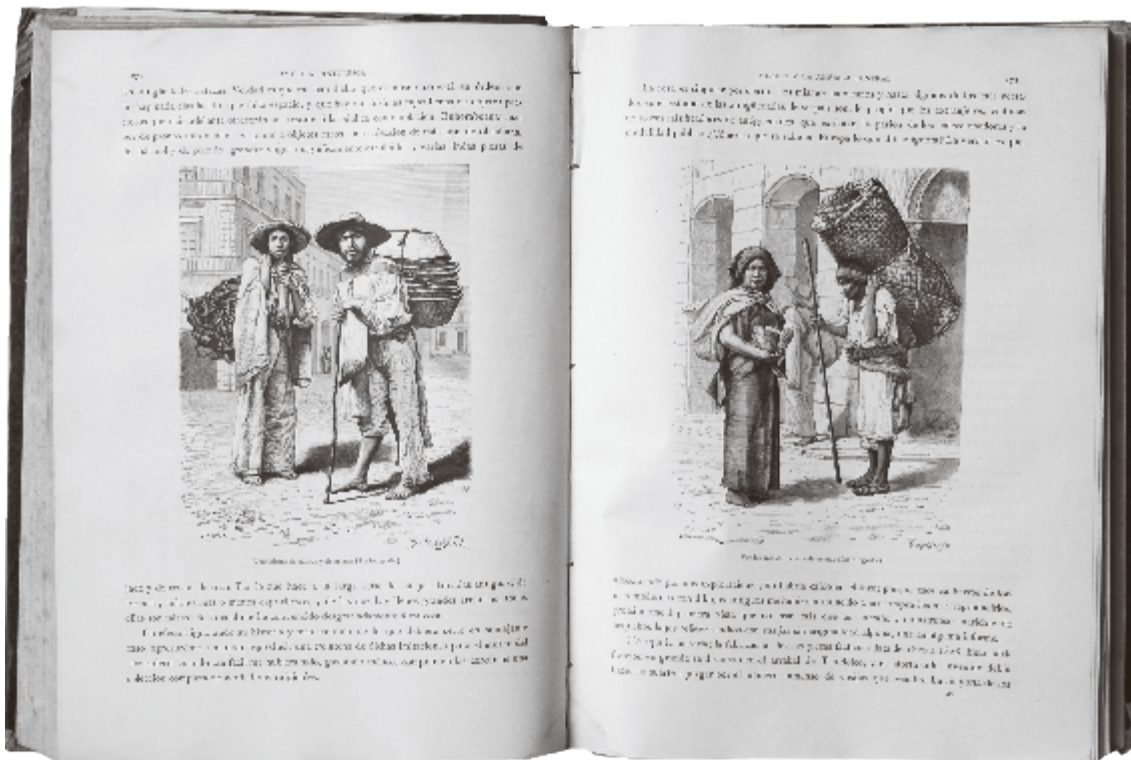


encuentran dos mujeres del pueblo con una vestimenta que recuerda el de las chinas poblanas; otra con traje indígena, el llamado huipil y con un seno descubierto, un aguador, un cargador y un evangelista.

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).



Imagen 1

El indígena en la fotografía: tipos físicos y populares en el siglo XIX en México

Karina Sámano Verdura*

La fotografía como fuente histórica

Comúnmente se cree que los historiadores sólo pueden “hacer historia” a partir de la interpretación de fuentes escritas; sin embargo, es importante considerar que las fuentes (objetos que contienen información) a las que puede acudir el historiador no se limitan a documentos escritos. Así, desde las grafías hasta los objetos pueden dar información, lo “difícil” para el investigador es saber interpretarlos. Como decía Marc Bloch: “Los textos o los documentos arqueológicos, aun los que aparentemente son más claros y más fáciles, sólo hablan cuando uno sabe interrogarlos”.¹

El momento de dejar a un lado la “dificultad” de interpretar un objeto llega cuando éste se convierte en lo único que nos puede vincular con el pasado para acceder a lo que queremos saber.

La fotografía representa un objeto de información que puede relacionarnos con el pasado, debido a que la fotografía, dice John Berger, “preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos”.² Igualmente, la fotografía forma parte de la diversidad de testimonios históricos que hacen posible la labor del historiador. Así, un testimonio puede ser, regresando a Bloch, “todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo lo que toca, puede y debe informarnos acerca de él”.³

PÁGINA ANTERIOR
© 426344
Claude Désiré Charnay
Aguador
México, D.F., ca. 1858
Fondo Culhuacán
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

¿Cómo interpretar una fotografía o cómo usarla como documento histórico?

Un personaje que ha trabajado en el uso de la imagen como documento histórico es Peter Burke. Siguiendo un ensayo de Erwin Panofsky (parte de un grupo de iconógrafos de Hamburgo) publicado en 1939, Burke señala los niveles de interpretación de las imágenes que tal grupo estableció,⁴ los cuales deben efectuarse de acuerdo con el siguiente orden:

- **Descripción preiconográfica:** se relaciona con un “significado natural” y consiste en identificar cada elemento de la imagen (tanto objetos como situaciones).⁵
- **Análisis iconográfico:** relacionado con el “significado convencional”, que implica reconocer en la imagen situaciones y elementos interpretados anteriormente, como “La última cena” (ejemplo mencionado en el texto).⁶
- **Interpretación iconológica:** implica el “significado intrínseco”, que muestra el carácter de la sociedad situada en el tiempo y espacio en que se produjo la imagen.⁷

Si bien no toda imagen es una fotografía, toda fotografía es una imagen, y aun cuando el procedimiento mencionado se refiere al análisis de pinturas, es posible utilizarlo para interpretar fotografías. A continuación se presenta un ejemplo de cómo se utilizaría esta metodología para analizar algunas fotografías producidas durante el siglo XIX en México.

Las fotografías que se utilizarán para este ejercicio pertenecen al Fondo Culhuacán⁸ y al Fondo Étnico,⁹ los cuales forman parte del enorme acervo del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo). Ambos fondos se incorporaron al Sinafo en 1978, dos años después de que el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez adquiriera el Archivo Casasola, al ceder la custodia al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con lo cual comenzó la conformación de la Fototeca Nacional.¹⁰

Los indígenas en la fotografía de finales del siglo XIX en México

Descripción preiconográfica

Uno de los personajes constantes en la fotografía decimonónica en México fue, sin duda, el “indígena”; además de los *paisajes* y las *tarjetas de visita*. Tanto los primeros como los segundos fueron fotografiados no sólo dentro del ámbito artístico, sino también en el científico.

¿Qué importancia tuvo la fotografía de los indígenas en uno u otro ámbito? La fotografía de los indígenas, en el ámbito “artístico”, tuvo como objetivo captar a la cultura popular, la tradición, lo “pintoresco”, todo aquello que aparecía como exótico ante la cultura occidental.

Por otra parte, la fotografía de los indígenas, en el ámbito científico, tuvo como finalidad captar a las “razas”. Una de las ciencias modernas que se “sirvió” de este recurso fue la antropología, porque si se considera que su objeto de estudio eran “las razas”,¹¹ la fotografía se utilizó para representar las observaciones realizadas durante las jorna-



Imagen 2

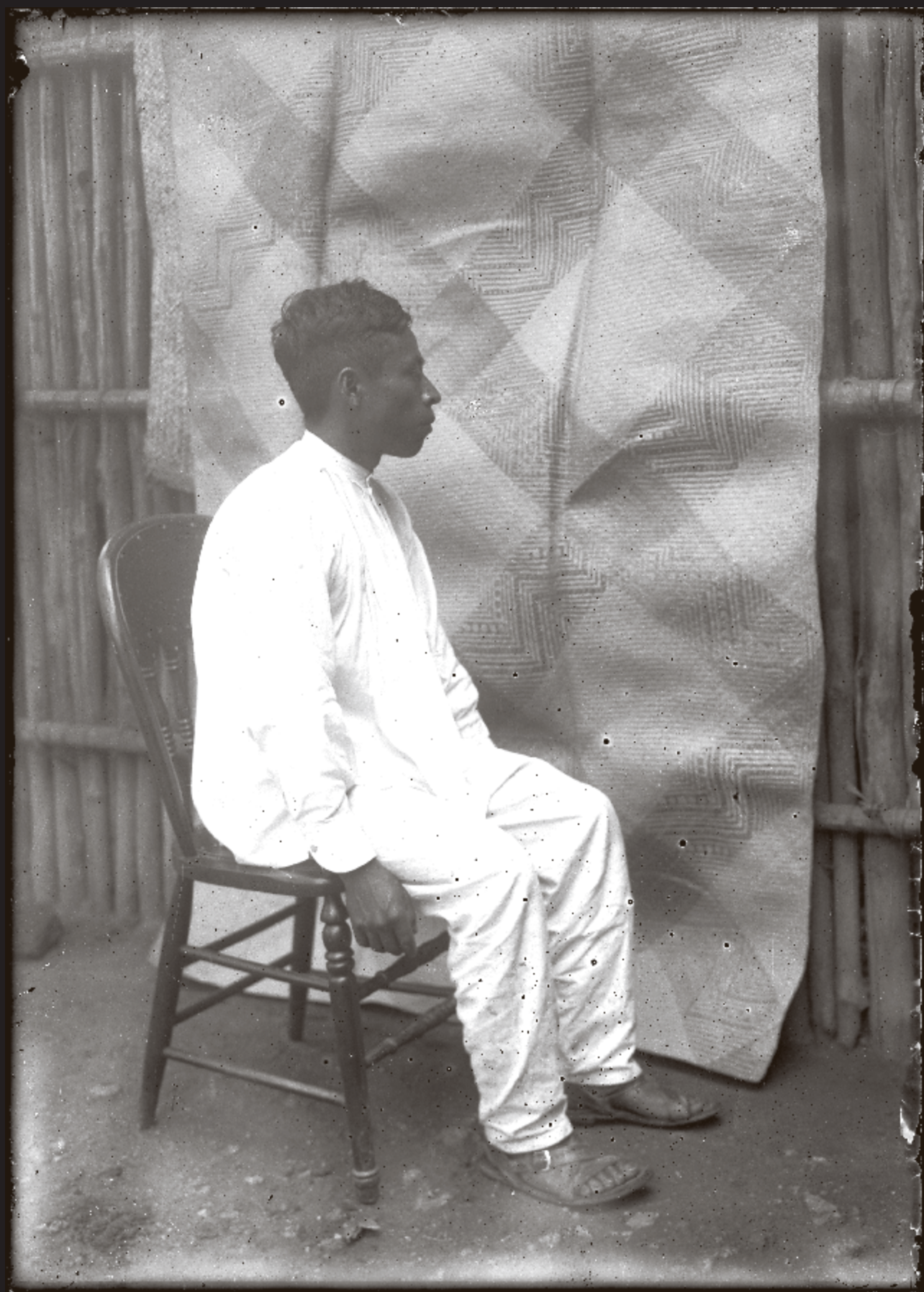


Imagen 3

das de campo que los antropólogos llevaban a cabo en diferentes lugares del mundo “no occidental”, pues cabe mencionar que “el antropólogo solía ser ciudadano de la potencia colonizadora del pueblo en estudio”.¹² Las fotografías “se convirtieron en documentos que acompañaron a los relatos de viajeros extranjeros y a las exploraciones de los primeros arqueólogos, antropólogos y etnógrafos”.¹³

Así, en los dos ámbitos se tuvo como objetivo representar mediante la fotografía ese mundo “primitivo y exótico” que de alguna manera daba legitimidad civilizatoria a Europa.¹⁴ En este sentido, las fotografías permiten observar la imagen que Occidente creó sobre su “antítesis”: *el indígena*, el cual, dice Bowle, es efectivamente el “no occidental”, del que hay varios tipos.¹⁵

Si se reconsidera la descripción *preiconográfica*, se podrán identificar los elementos de las siguientes imágenes y sus situaciones.

El editor Julio Michaud publicó una serie de tipos populares tomada durante la estancia de Chamay en la Ciudad de México antes de su conocido viaje al sureste del país. Las imágenes se realizaron en estudio y responden a una codificación de los oficios y personajes puesta en moda por la literatura y las artes gráficas. (Atribuidas a Désiré Chamay/Ciudad de México/ca. 1858/impresiones en papel salado/55 x 37.5 y 55 x 38 cm/núms. 426 331 y 426 344).¹⁶

El antropólogo estadounidense Frederick Starr realizó, de 1895 a 1901, varias exploraciones etnográficas y antropológicas por el centro y sureste de México, con el objetivo de definir los tipos raciales existentes entre los grupos indígenas y establecer las coincidencias entre éstos y las familias lingüísticas. En esos años llegó a examinar 23 etnias. Tatarian acompañó a Starr en su primer viaje de campo y Lang en el siguiente.¹⁷

Los personajes esenciales en cada fotografía son sujetos indígenas; sin embargo, ¿cómo podemos saberlo? Peter Burke recupera el hecho de reconocer “el significado natural” de los elementos de la imagen en la fase *preiconográfica*. Así, en pleno siglo XXI sabemos “por sentido común” a quién podemos definir como indígena y a quién no, lo cual se debe a que hemos asumido el estereotipo que, a lo largo de finales del siglo XIX e inicios del XX, construyeron los antropólogos y los “hombres de Estado”.¹⁸ Las características atribuidas a los indígenas fueron tanto físicas como culturales; por lo regular figuraban entre ellas la piel morena, la piel lampiña, los ojos oscuros, el cabello oscuro y lacio, los ojos rasgados, la ropa autoelaborada (de manta y en varios casos adornada con imágenes bordadas), los huaraches o sin calzado, los hombres con sombrero de palma y las mujeres con rebozo, entre otras. Con tales características era posible (o incluso lo es actualmente) determinar qué persona podría considerarse indígena.

Ahora, si regresamos a las imágenes podremos comparar las características mencionadas con las que aparecen ahí. Todos los sujetos tienen ropa de manta, en las imágenes 1 y 2 ambos llevan sombrero, la mayoría con huaraches, excepto la última imagen; sin embargo, creemos que no llevan calzado porque así lo requería la fotografía. En cuanto a las características físicas, todos ellos son de piel morena y cabello lacio y es posible apreciar los ojos rasgados.

PÁGINA ANTERIOR
© 351058
Hombre purépecha
Michoacán, México, ca. 1897
Fondo Étnico, Bedros Tatarian
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS SIGUIENTES
© 351261
Hombres mixes
Oaxaca, México, 1899,
Fondo Étnico, Charles B. Lang
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN





La construcción de tal estereotipo era necesaria debido a que, desde el establecimiento de la Nueva España, se consideró de suma importancia encontrar cómo resolver “el problema de la población indígena”. Después, en el México independiente se asume que ha habido un proceso de mestizaje, pero que aún los indígenas persisten en la población y a inicios del siglo XIX se pretende dar una solución definitiva al “problema indígena”; sin embargo, para que esto fuese posible se tuvo que determinar quiénes eran indígenas. En el primer cuarto del siglo XX, Manuel Gamio, reconocido como “el padre de la antropología” y quien consideraba a esta última el medio óptimo para conocer a los indígenas, decía: “Se debe conocer el problema para después resolverlo”; de ahí que en su primer trabajo antropológico realizó un estudio integral para conocer la historia, la cultura y los problemas sociales y económicos de la población del Valle de Teotihuacán y mediante ello proponer soluciones.¹⁹ Cabe mencionar que, a pesar de que el trabajo cumplió los objetivos de la investigación, fue único, pues si bien se tenía planeado hacer lo mismo para otras regiones, esto ya no se realizó.

Las formas acerca de cómo concebir a los grupos indígenas fueron cambiando y la necesidad de definirlo resultó imprescindible. Podríamos recuperar incluso el texto de *Los grandes momentos del indigenismo en México* para observar estos cambios de concepción y definición del indígena, tomando así el tercer momento (que se remite al periodo que analizamos —fines del siglo XIX e inicios del XX) en el que el “ser indígena” se considera “conservable” y, por tanto, se emprenden acciones para lograr que así sea.²⁰

La fotografía fue entonces un instrumento para hacer “prevalecer” al indígena mexicano; de esta manera hubo una gran producción fotográfica de ellos. En este ejercicio de análisis únicamente se reflexionará en dos tipos de fotografía de los indígenas: *tipos físicos* y *tipos populares*.

Los indígenas en la fotografías de tipos físicos y tipos populares, a finales del siglo XIX en México

Análisis iconográfico

El análisis iconográfico, como se mencionó anteriormente, implica reconocer en la imagen situaciones y elementos ya interpretados; por ende, podemos determinar que, si bien todas las fotografías representan a indígenas, hay diferencias entre ellas. Así, se observan dos grupos: el de las imágenes 1 y 2 y el de las 3 y 4; las primeras pertenecen a fotografías de tipos populares y las segundas a fotografías de tipos físicos. Veamos en qué consistía cada grupo y qué se ha dicho al respecto.

Tipos populares

Manuel Payno escribe lo siguiente respecto a los tipos populares:

Yo no escribo novelas que puedan compararse en interés con otras francesas, inglesas o españolas. Ésas tienen un valor literario que estoy muy lejos de pretender; escribo escenas de la vida real y positiva de mi país, cuadros menos bien o mal trazados de costumbres que van desapareciendo, de retratos de personas que ya murieron, de edificios que han sido derrumbados.²¹



Hablar de *tipos populares*, comenta Pérez Salas, nos conduce a referirnos al *Costumbrismo* debido a la relación que existió entre ellos, siendo el primero un subgénero del segundo.²² Así, *el costumbrismo*

© 5552
Evangelista
México, D.F., ca. 1925,
Fondo Archivo Casasola
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

[fue un] género literario, cuyos postulados se orientaban al rescate de lo propio, lo pintoresco, lo tradicional; se identificaba plenamente con los sentimientos que prevalecían en la nación que recientemente acababa de independizarse, por lo que buscaba un medio para expresar su individualidad y reafirmar su identidad. Y qué mejor que el género costumbrista para volver los ojos hacia los héroes, las costumbres, las tradiciones y los tipos populares.²³

Si bien el *costumbrismo* estuvo ligado a la literatura (como se muestra en el la primera transcripción), también debe reconocerse la influencia de este género en la producción de imágenes, primero en la litografía y después en la fotografía. La inserción de tal género en los dos últimos ámbitos tuvo que ver con una necesidad de comunicar visualmente la percepción de aquellos elementos que formaban parte del cuadro costumbrista: “Qué mejor que la reproducción fiel del dibujo que se logra a través de la litografía para exaltar las bellezas naturales y del espíritu, que tanto inflamaba el corazón de los poetas románticos”.²⁴

La litografía *costumbrista* implicó un medio para ilustrar y, sobre todo, representar esa visión romántica mencionada; por otra parte, la fotografía costumbrista, además de tal



Claude Désiré Charnay
© 426330
Escribano
México, D.F., ca. 1858
Fondo Culhuacán
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Claude Désiré Charnay
© 426339
Vendedor de yerbas
México, D.F., ca. 1858
Fondo Felipe Teixidor
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

propósito, de acuerdo con Rosa Casanova, también tuvo que ver con la intencionalidad de satisfacer visualmente la curiosidad que provocaban los relatos de viajeros que se referían a mundos “exóticos y distantes” para Occidente;²⁵ igualmente, “la fotografía cumplía el requisito de verosimilitud a través de la reproducción mecánica”.²⁶ De esta manera, las imágenes fotográficas representaban un testimonio valioso que sustentaba la existencia real de mundos considerados, a veces, inimaginables, los cuales se plasmaban en tales medios.

Parte de ese mundo extraño, además de los paisajes, las costumbres y las tradiciones, era la gente, la cual estaba intrínsecamente relacionada con todo lo anterior. Y tal subgénero vinculado con la “gente” que habitaba y vivía en ese ámbito pintoresco tan importante para la mirada *costumbrista* fue el de los *tipos populares*. Veamos el significado de este subgénero, considerando la explicación de Pérez Salas: “Por tipo se entiende la representación de un personaje de tal manera que resulten perfectamente distinguibles los rasgos que convencionalmente definen a tales, en cuanto miembros del grupo”.²⁷ Y “por popular se entienden las manifestaciones o representaciones que provenían de las clases bajas: la plebe”.²⁸

Algunos nombres que figuraron en la producción fotográfica relacionada con los tipos populares fueron: “Désiré Charnay, William Henry Jackson, Julio Michaud, Pestel, la firma Gove y North, C. B. Waite, François Aubert y A. Briquet.”²⁹

En cuanto a las características particulares de las fotografías de *tipos populares*, además de que el contenido tendía a representar las “costumbres de la plebe”, como



menciona Pérez Salas, tenían una forma específica. Debido a que estas fotografías tenían la intención de captar aquello que quizá estaba próximo a “desaparecer”, era importante recrear en un estudio, o incluso fotografiar, el ambiente o entorno donde los personajes desarrollaban sus actividades, pues cabe mencionar que los “tipos” se referían a clasificaciones de oficios, principalmente, como se observa en las imágenes 1 y 2, atribuidas a Charnay.

La insistencia por fotografiar los oficios de las clases populares estuvo relacionada con la idea romántica de retratar actividades “tradicionales” que de alguna manera contrastaban con la —a veces considerada— desdichada modernidad occidental.³⁰ Otros “personajes” captados por las cámaras de los extranjeros fueron “las indias”, “los carboneros”, “el labrador”, “la tortillera”, “el arriero” y “los cargadores”, entre muchos otros,³¹ los cuales daban una mágica singularidad a la cultura mexicana, “sobrecargada” de tradiciones y costumbres consideradas por los europeos como exóticas y bellamente primitivas, que debían rescatarse, de la inevitable desaparición que daba paso a la modernidad, por medio de la lente fotográfica.

Tipos físicos

Nicolás León dice al respecto de los tipos físicos: “La fotografía es el mejor auxiliar del antropólogo y del etnólogo, la más acabada descripción que se hiciere del tipo étnico, caracteres raciales, particularidades de conformación física, usos y costumbres”.³²

Los antropólogos utilizaron la fotografía como un instrumento básico de sus investigaciones, ya fuese que ellos mismos se hicieran cargo de las tomas o contrataran a

Claude Désiré Charnay
© 426343
Vendedor de canastas
México, D.F., ca. 1858
Fondo Culhuacán
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Claude Désiré Charnay
© 426329
Vendedores de cerámica
México, D.F., ca. 1865
Fondo Felipe Teixidor
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

especialistas que se ocuparan de ello, quienes debían seguir las instrucciones que se les daban. Tal fue el caso de “C. H. Taylor que acompañó en su segundo viaje a Lumholtz; Bedros Tatarian, Charles B. Lang [imágenes 3 y 4] y Louis Grabic y Starr, y Rafael García a Hernández y Cicero”.³³ ¿Qué fotografiaban los antropólogos?

La antropología se configuró, en la segunda mitad del siglo XIX (periodo en el cual hubo un importante proceso de colonización del mundo por parte de las potencias europeas), como una ciencia dedicada al estudio de los “pueblos sin historia”, concepto establecido por Eric Wolf.³⁴

En aquel periodo, el concepto de antropología estaba más ligado con lo que hoy se conoce como antropología física, mientras que el de etnología se vinculó con lo que después se configuró como antropología cultural. Si bien ambas disciplinas, la antropología física y la etnología, estudiaban al Indígena, cada una analizaba elementos particulares de este sujeto. Aleš Hrdlička tenía muy presente la diferencia y comentaba al respecto que la primera abordaba el estudio de la anatomía racial, la fisiología y la patología, mientras que la segunda se dedicaba al estudio de la lingüística e *intelecto* del hombre y sus actividades humanas en el presente.³⁵

Ambas disciplinas se sirvieron del “nuevo invento moderno”, la fotografía, para captar tanto los elementos físicos como los “usos y costumbres” de los grupos estudiados. En esta ocasión nos ocuparemos de las imágenes circunscritas a los estudios antropológicos y dejaremos a un lado los estudios etnológicos, pues fue de los primeros en que surgió el *estilo* de los *tipos físicos*, pero ¿qué es el estilo?

Gombrich se refiere al estilo como una palabra cuyo significado radica en los tiempos de los romanos y se refiere al “poder de expresión y persuasión” que los estudiantes lograban mediante las enseñanzas de los antiguos maestros de la retórica. Por tanto, se podría considerar que el estilo es la capacidad para expresar la forma como se percibe el mundo.³⁶

Por otra parte, si se revisa el significado “básico” de estilo, tal término, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) —en relación con el arte— se refiere al “carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico: el *estilo* de Miguel Ángel, el *estilo de Rossini*” o al “conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época: el estilo neoclásico”.³⁷

Considerando ambos significados (el de Gombrich y el del DRAE), parece que también es posible definir al *estilo* (dentro del ámbito de la producción fotográfica) como la manera particular en que el fotógrafo capta la imagen, con base en los elementos que capta y la forma como los ordena. De este modo, no necesariamente tiene que ser individual o de una época, sino de un punto intermedio, por ejemplo: una generación o una comunidad particular, como la de los antropólogos.

Entonces, las fotografías de estilo de *tipos físicos* las tomaron los antropólogos durante sus jornadas etnográficas; en cuanto a la forma de las fotografías, Nicolás León sugirió cómo debían tomarse considerando las siguientes instrucciones:



Si fuere posible retratar desnudos á [sic] individuos de ambos sexos, sería lo mejor; mas como esto no es practicable, procúrese quitarles cualesquiera manta o rebozo con que se cubran. De un mismo sujeto se harán retratos de frente y de perfil (sobre el lado derecho) y por la espalda, tanto de cuerpo entero como de busto. Hacia la derecha se colocará un tallo de madera ó [sic] una cinta con una línea bien clara que señale la altura de un metro, desde el nivel del suelo. En los retratos de cuerpo entero, el sujeto deberá estar parado en la posición “de soldado sin arma” y en el de busto bien sentado y la cabeza en posición media, es decir, ni baja ni levantada.³⁸

De acuerdo con lo anterior, en la imagen 4 se distingue el tallo de madera y la posición de perfil sobre el lado derecho.

Retratar a los indígenas de la forma mencionada tuvo que ver con la intención de demostrar las particularidades raciales de estos grupos, resaltando sus atributos físicos. A pesar de ello, no se debe dejar de lado que en la segunda mitad del siglo XIX el *evolucionismo* tuvo un apogeo importante y, como parte de ello, se realizaron estudios raciales con el fin de hacer una clasificación general de las “razas” que habitaban el mundo. Sin embargo, dicha clasificación relacionada no sólo estuvo con demostrar cuáles eran las diferencias que hacían particulares a los grupos humanos sino también con el hecho de establecer el “grado de evolución” en que se hallaban estos grupos. En este sentido, la clasificación estuvo permeada por la idea de jerarquización.

Así, determinados caracteres físicos denotaban mayor o menor evolución. El hecho de que tales atributos funcionaran como “indicadores” para medir la evolución de los diversos grupos humanos se relacionó estrechamente con la craneometría (cuyo

© 418094 y © 418171
 Mujer nahua
 México, 1898
 Fondo Étnico, Bedros Tatarian
 CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



fundador fue Paul Broca), la cual a su vez se vinculó con la medida de la inteligencia y, por ende —como lo expone ampliamente Stephen Jay Gould—, con el racismo.³⁹

La craneometría consistía en un método para medir el cráneo (como su nombre lo dice), pero más que obtener medidas “objetivas”, es decir, números que mostraran el tamaño del cráneo, lo importante era establecer una relación entre las medidas y el grado de inteligencia. Dicho grado dio como consecuencia una clasificación en la cual cada grupo humano ocupó un lugar en el espacio entre lo primitivo y lo civilizado. En ese orden de ideas, cabe concluir como análisis iconográfico lo siguiente:

a) Las imágenes en las que aparecen los indígenas se relacionan con ámbitos diferentes, es decir, pueden interpretarse de manera distinta; dos ejemplos de ello son la *fotografía costumbrista* y la *fotografía antropométrica*.

b) Se ha interpretado que la *fotografía costumbrista* pretendía representar los oficios de las clases populares (en las cuales se encontraban los indígenas). Este tipo de fotografía se produjo con tintes románticos que se esforzaban por “prevalecer” lo “pintoresco” de dichas clases, que pronto iban a desaparecer.

c) En tales fotografías, los indígenas aparecían con indumentaria de algún oficio específico, en las que la pose intentaba recrear la actividad de aquél. Por ejemplo, en la imagen 1 se observa al “vendedor de ollas” sentado, en espera del comprador, mientras que en la imagen 2 se ve al “aguador” de pie, como si andase para ofrecer el agua, en busca de alguien con sed... Los escenarios de ambas fotografías son neutros con la finalidad de resaltar las características culturales de los personajes, como el vestuario y la indumentaria.

d) Por otra parte, se ha interpretado que la *fotografía antropométrica* pretendía representar las características físicas que daban unidad a los “grupos raciales”, es decir, resaltaban la estatura, la forma del cráneo, el tipo de cabello y el color de la piel y de los ojos (cabe mencionar que existían catálogos de color de estos dos elementos). Una vez identificados los caracteres físicos, se podía determinar el tipo racial al que pertenecían los indígenas analizados.

e) En estas fotografías, los indígenas aparecían con vestuario muy sencillo, pues interesaba resaltar lo físico no la indumentaria; a su vez, el escenario era neutro y la pose de suma seriedad. Así, en la Imagen 3, se observa que incluso hay una manta como fondo para denotar la neutralidad, y en la 4 se ve la “vara de medir” (la estatura).

Con lo anterior se establece un mínimo análisis iconográfico, pues hemos relacionado las fotografías con las interpretaciones que de ellas se han dado; sin embargo, aún nos falta dar el último paso: hacer una *Interpretación iconológica*, es decir, determinar el “significado intrínseco”, “que muestra el carácter de la sociedad situada en el tiempo y el espacio en que se produjo la imagen”.

Producción de un estereotipo de los indígenas del siglo XIX en México Interpretación iconológica

Si bien hemos tratado de determinar cómo deben interpretarse los dos tipos de fotografía observados, en las cuales aparecen los indígenas, aún no hemos reflexionado acerca de cuál era la intención de esas fotografías, ni qué significado tienen implícitamente, es decir, qué mensaje nos transmiten que no se puede apreciar a simple vista, incluso se podría decir ¿qué “mensaje oculto” es necesario descifrar?

El trabajo del historiador como parte de su oficio, insistiría Bloch, no consiste en describir el pasado sino comprenderlo y reflexionar acerca de él.⁴⁰ Por ello, es importante, para este caso, comprender por qué hubo una producción específica de tales fotografías en un lugar y momento determinados.

La producción de las fotografías analizadas se centra a finales del siglo XIX en México, época en la que hubo un auge del *costumbrismo* en el arte y de los estudios *antropométricos* en la antropología.

En general, el *costumbrismo* en la producción fotográfica implicó una manera mediante la cual los extranjeros construyeron una imagen del *indígena*, quien ocupó un lugar en la percepción universal del pensamiento occidental, que partía del supuesto de que cada fotografía se podría clasificar, de acuerdo con sus atributos particulares, en grupos más generales. Pero tal clasificación estuvo permeada por una percepción que tendía a la jerarquización, pues si bien los románticos veían con admiración al *indígena*, siempre estuvo presente la idea de la “inferioridad”, que paradójicamente dio un valor cultural importante a los “buenos salvajes”. Así, los *tipos populares* representaban una clasificación no sólo porque cada oficio o personaje ocuparon un lugar, sino también porque, considerando el término de clasificación en sentido sociológico, en conjunto ocupaban el lugar más bajo de la estratificación social; así, las imágenes trataban de mostrar las actividades de “las clases bajas o la plebe” (como se ha mencionado).

Por otra parte, retratar a los indígenas con parámetros antropométricos tuvo que ver con la intención de demostrar las particularidades raciales de estos grupos, resaltando sus atributos físicos, unos de los cuales fueron el tamaño y la forma del cráneo (lo cual determinaba el grado de inteligencia), de ahí la necesidad de producir fotografías de perfil, pues con ellas podía observarse la forma del cráneo.

En general, la intención de los antropólogos de fotografiar a los indígenas con base en un *estilo de tipos físicos* se relacionó con la intención de demostrar el lugar que estos grupos ocupaban en la cadena de la evolución humana, cuya dirección era *ascendente y progresiva*. El desarrollo de la craneometría funcionó como un creador de prejuicios para los antropólogos, es decir, ellos sabían de antemano que las poblaciones “no occidentales” eran “primitivas”, pues los estudios anatómicos y craneométricos habían establecido que la cúspide de la civilización era Europa. Por ende, hubo un desarrollo importante de las investigaciones prehistóricas, pues el análisis de los restos fósiles “pertenecientes” a primates en distintos grados de evolución pretendían establecer en qué lugar de Europa había aparecido el *Homo*



sapiens. Parte del desarrollo de los descubrimientos fósiles realizados, principalmente en Europa, se puede encontrar en la obra de Aleš Hrdlička.⁴¹

En tal sentido, los antropólogos fotografiaron a los indígenas con el propósito de confirmar la existencia de un estado “primitivo” en ellos, lo cual serviría para justificar el colonialismo europeo. De este modo, las fotografías de tipos físicos implicaron una representación de cómo los antropólogos percibían a los indígenas, a quienes consideraban “inferiores”, “primitivos” e incluso a veces “incivilizados”, en comparación con la cultura occidental.⁴²

Así, con base en tal estereotipo, término cuyo significado se refiere a una relación entre una imagen visual y una mental,⁴³ la construcción de lo indígena tuvo que ver con una imagen predeterminada hecha por quienes centraban su atención en los grupos indígenas, cuyo contenido se relacionaba con condiciones históricas particulares. Los antropólogos intentaron confirmar, por medio de las fotografías, la “existencia real” de los “indios”, de ahí que el estilo “antropométrico” de las fotografías de *tipos físicos* fue útil para realizar dicha confirmación, pues resaltaba los atributos físicos que demostraban la “inferioridad racial de los indígenas”.

Tanto las fotografías de *tipos populares* como las de *tipos físicos*, producidas en la segunda mitad del siglo XIX en México, muestran la imagen que los extranjeros o los “hombres de Occidente” crearon acerca del indígena, imagen que quedó representada con la fotografía.

Cabe mencionar que ambas producciones fotográficas en el periodo mencionado se asocian más con una “visión occidental”, pues además de que quienes estuvieron circunscritos a tal producción eran por lo regular europeos, apenas se estaba construyendo también la “identidad mexicana”. En este sentido, quienes habían nacido en México y realizaron tales fotografías, si bien revaloraron la cultura indígena a la cual identificaban con “lo mexicano”, pusieron una distancia con estos grupos. Tal fue el caso de Manuel Payno, quien representó un cuadro costumbrista de la cultura mexicana, por medio de la literatura, en la que los indígenas, si bien ocuparon un lugar importante en la obra, fueron presentados como distantes del autor, al igual que los fotógrafos Cruces y Campa,⁴⁴ quienes también mostraron tal distancia. Nacionales, extranjeros, artistas y humanistas, para construir una imagen estereotipada del indígena, usaron una imagen diseñada para los ojos “occidentales”; pues incluso los “costumbristas mexicanos” construyeron tales imágenes, poniendo una distancia cultural con su objeto fotográfico: los “indios”.

Si bien ambos tipos de fotografías aparecen como distintos en la forma, como lo plantea Dorotinsky en el siguiente argumento:

En el género de fotografía costumbrista podemos mencionar la aparición de elementos “decorativos” como fondos y telones pintados, así como la presencia de elementos de artesanía y vestido indio. Los elementos agregados al personaje fotografiado no necesariamente responden a su grupo étnico o cultura. Esto las hacía diferentes de las fotografías de corte científico que favorecían la presentación de los sujetos como especímenes tipo delante de un fondo neutro, una pared o una manta blanca, para enfatizar los rasgos físicos más que favorecer un logro estético o artístico de la Imagen.⁴⁵

De este modo, es posible establecer un fin común en cuanto al contenido. Ambos tipos de fotografías muestran un cuadro de clasificación: en las fotografías de *tipos populares* se observa una clasificación social, mientras que en las fotografías de *tipos físicos* se ve una clasificación racial. En las primeras, la clasificación atiende a los diferentes oficios que desempeñaban las clases populares y en las segundas se atiende a las diversas “etnias” que formaban parte de la población indígena de la geografía mexicana.

Además de que la clasificación representaba un factor del que dependía la producción fotográfica de ambos *estilos*, también es importante reconocer la importancia de la jerarquía existente en tal clasificación, pues las fotografías representaron no sólo el lugar horizontal que ocuparon estas poblaciones en una clasificación, sino también el lugar vertical y este último se vinculó con la posición social de estos grupos, la cual era la más inferior en la población mexicana general.

Ya fuese una representación de oficios o una racial, ambas imágenes presentaban a los indígenas como los grupos más “inferiores”; tal calidad les fue dada tanto por su cultura como por su condición biológica.

Finalmente, el arte y la antropología son espacios en los cuales se advierte una visión moderna, la cual presta atención a las identidades y diferencias que existen en el entorno del “hombre occidental” y de igual manera a la jerarquía que tiene cada elemento, la cual le es dada según el lugar que ocupa en el gran proceso de “evolución universal”.

Conclusiones

Este breve ejercicio de interpretación de la fotografía se ha realizado con el afán de insistir en la posibilidad de utilizar a la imagen como una fuente histórica, lo cual ya se ha hecho y *Alquimia* forma parte de este objetivo. Con ello se pretende recuperar la actualidad de las enseñanzas de Marc Bloch respecto a considerar que cualquier producto del hombre es un “documento histórico”. La autora espera haber despertado en los lectores una iniciativa para releer a este gran historiador y pensador de la teoría de la historia, y la inquietud por atreverse a analizar otras fuentes “no tan comunes”.

Sería interesante realizar algún ejercicio con la cinematografía para seguir ahora los consejos de otra de las grandes personalidades de la historia: Carlo Ginzburg.⁴⁶

Agradezco en especial a Dalia Salazar Anaya por sus comentarios y revisar la primera versión de este texto.

*Karina Sámano Verdura. Maestra en humanidades-línea historia. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

1. Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, traducción de María Jiménez, Danielle Zazlavsky, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 86.

2. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, traducción de Coro Acarreta, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 89.

3. Marc Bloch, *op. cit.*, p. 87.

4. Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 2008, p. 35.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, pp. 35-36.

7. *Ibid.*, p. 36.

8. Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México*. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 84-109.

9. *Ibid.*, pp. 112-119.

10. *Ibid.*, p. 6.

11. En el siglo XIX, cuando surge la antropología, ése era el objetivo primordial: el estudio de los seres humanos como "razas". Véase Immanuel Wallerstein, "La construcción histórica de las ciencias sociales desde el siglo XVIII hasta 1945" en *Abrir las ciencias sociales*, México, Siglo XXI Editores, 2003, p. 24.

12. *Ibid.*, p. 25.

13. Deborah Dorotinsky Alperstein, "La vida de un archivo. México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México", tesis para optar por el grado de doctora en historia del arte, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 15.

14. Cabe mencionar que "Europa" alude no sólo a una expresión cartográfica, sino también a una expresión cultural que involucra a Europa Occidental y Norteamérica. Véase Immanuel Wallerstein, "El eurocentrismo y sus avatares. Los dilemas de la ciencia social" en *Conocer el mundo saber el mundo: el fin de lo aprendido*, México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 191.

15. Peter J. Bowler, "From 'savage' to 'primitive': Victorian evolutionism and the interpretation of marginalized peoples" en *Antiquity*, vol. 66, 1992, pp. 721-729.

16. Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *op. cit.*, p. 96.

17. *Ibid.*, p. 118.

18. En un trabajo anterior se ha tratado ampliamente el tema referente a la construcción del estereotipo de los indígenas de México en tal periodo; de igual manera se establece qué son los "hombres de estado". Por ello, se remite al lector a dicho trabajo. Véase Karina Sámano Verdura, "Hacia la construcción de un estereotipo del indígena mexicano, 1890-1920. La fotografía y las investigaciones etnográficas de Aleš Hrdlička, Frederick Starr, Carl Lumholtz, Léon Diguët, Nicolás León y Manuel Gamio", tesis para optar por el grado de maestra en humanidades (línea historia), Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, febrero de 2010.

19. Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección de Antropología, vols.1 y 2, 1922.

20. Luis Villoro, "Tercer momento. Lo indígena manifestado por la acción y el amor" en *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 207-284.

21. Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, México, Editorial Porrúa, 26a. ed., prólogo de Antonio Castro Leal, 2008, p. 108.

22. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 18.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. *Ibid.*, p. 16.

25. Rosa Casanova, "¿Costumbrismo revolucionario?" en *Alquimia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 1, núm. 3, mayo-agosto de 1998, p. 13.

26. *Ibid.*

27. María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 18.

28. La autora aplica tal concepto al periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX, en el cual se centra su estudio. *Ibid.*, p. 19.

29. Eugenia Macías Guzmán y Claudia Ivette Damián Guillén, "Dos álbumes: misceláneas de la interculturalidad en el México de fines del siglo XIX" en *Alquimia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 11, núm. 31, septiembre-diciembre de 2007, p. 13.

30. Carl Lumholtz fue uno de los extranjeros que tomó aprecio por la cultura indígena; en algunas de sus líneas condenó a la "decantada civilización", la cual se quedaba muy lejos de la producción artística de los pueblos indígenas huicholes. Véase Carl Lumholtz, *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus indígenas de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, Nueva York, Charles Scribner Sons, t. II, 1904, p. 229.

31. Es interesante el artículo de Eugenia Macías y Claudia Damián, *op. cit.*, que trata de algunos materiales resguardados en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AFBNAH) en los que destacan algunas fotografías de tipos populares.



© 350944. *Hombre con sarape*, Michoacán, México, 1897
Fondo Étnico, Bedros Tatarian, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

32. Nicolás León, *Instrucciones para hacer fotografías etnoantropológicas y moldados en yeso sobre el vivo*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1906, p. 1.

33. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación" en *Alquimia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 2, núm. 5, enero-abril de 1999, p. 20.

34. Eric Wolf, "Introduction" en *Europe and the People without History*, California, University of California Press, 1982, pp. 3-23.

35. Aleš Hrdlička, *Physical Anthropology. Its Scope and Aims; Its History and Present Status in the United States*, Filadelfia, The Wistar Institute of Anatomy and Biology, 1919, p. 8.

36. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 2a. ed., Nueva York, Princeton University Press, 2000, p. 9.

37. *Diccionario de la Real Academia Española*, 22a. ed., 2001 (versión electrónica).

38. Nicolás León, *op. cit.*, pp. 3-4.

39. Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, Nueva York, Norton, 1996.

40. Marc Bloch, *op. cit.*, p. 142.

41. Aleš Hrdlička, *The Most Ancient Skeletal Remains of Man*, Estados Unidos, Washington Government Printing Office, 2a. ed., 1916. (Originalmente publicado en *The Smithsonian Report* for 1913.)

42. Para una reflexión en torno del concepto cultura occidental, véase Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, p. 23.

43. Peter Burke, *op. cit.*, p. 125.

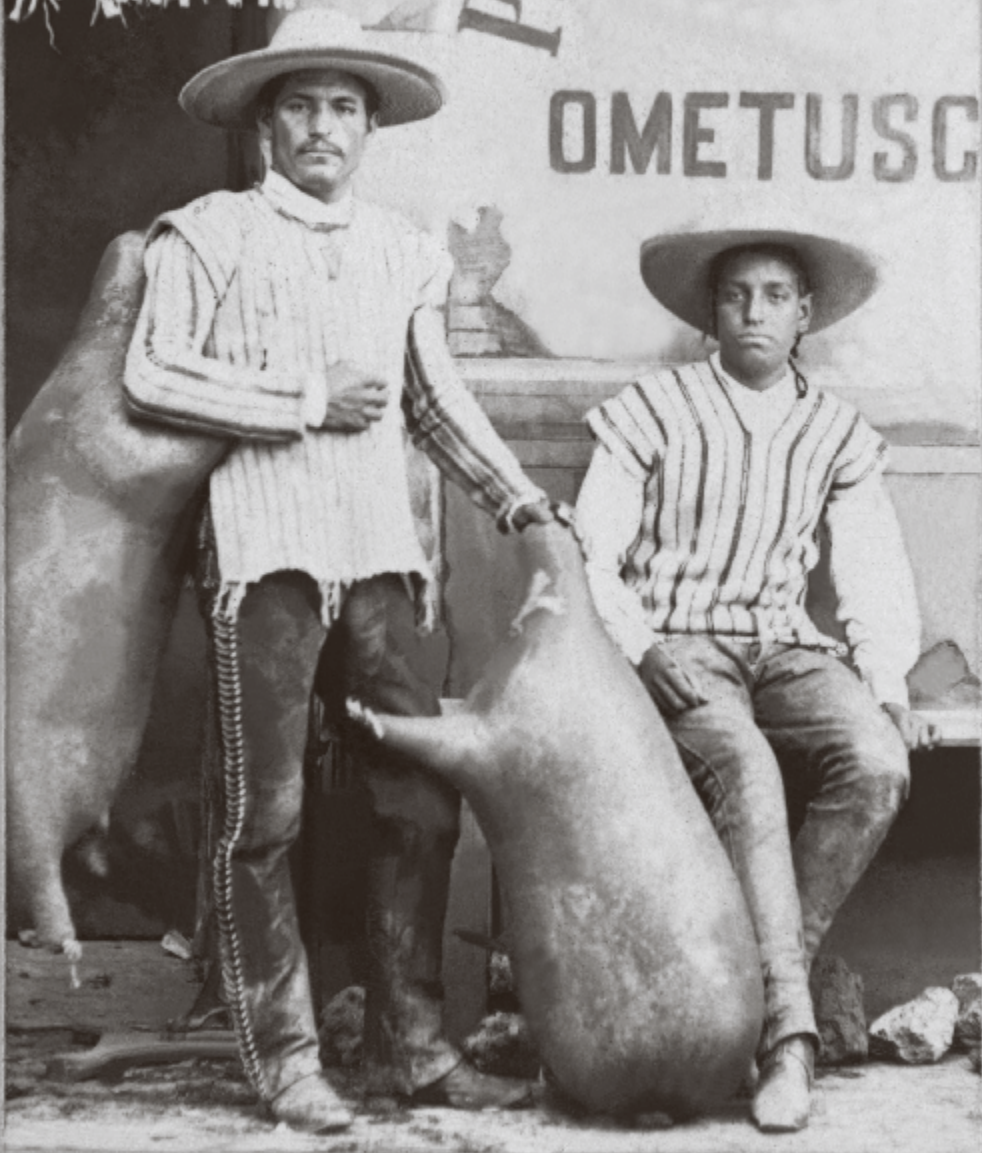
44. Es recomendable revisar la investigación aún inédita de Patricia Massé en torno al análisis del archivo fotográfico de Cruces y Campa resguardado en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

45. Deborah Dorotinsky Alperstein, *op. cit.*, pp. 152-153.

46. Carlo Ginzburg, "De todos los regalos que le traigo al Kaisère... Interpretar la película, escribir la historia", en *Tentativas*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Historia, 2003, pp. 197-215.

612

PULQUES FI
DE
OMETUSC



La mexicanidad popular según Cruces y Campa

Patricia Massé*

La reproducción mecánica de mundos específicos y reales fue una tarea confiada a la fotografía desde su aparición. En lo que respecta al acercamiento a la diversidad nacional que inquietó particularmente a la cultura occidental del siglo XIX, por distintos medios, la sociedad fotográfica Cruces y Campa de la Ciudad de México se dio a la tarea de realizar paulatinamente, desde que finalizó la década de 1860, su versión de “los mexicanos”. Aplicó un arte combinatorio basado en modelos llevados al estudio, en los cuales se montaron escenarios que reprodujeron los emplazamientos y rincones de la ciudad, acorde con la caracterización de cada personaje. Así, particularizó los usos, costumbres y funciones sociales de personajes activos en la comunidad, sobre todo en las calles de la ciudad capital, así como de sus alrededores.

Las fotografías *carte de visite* de una gran variedad de personajes que llevaban a cabo labores y servicios en la ciudad, vendidas en el establecimiento de Cruces y Campa, impusieron una caracterización divulgada masivamente como peculiaridad nacional que se extendió por un tiempo indefinido: a lo largo del último cuarto del siglo XIX en su versión de tarjeta de visita; al iniciar el siguiente se multiplicaron en su modalidad de tarjeta postal y se presentaron como “tipos de antaño” en la prensa nacional, y posteriormente, avanzado el siglo XX, varios de esos estereotipos se tomaron como referencia para reproducciones en offset. Los socios Cruces y Campa eligieron como distintivo de lo mexicano una serie de rasgos superficiales, por lo cual les pareció irrelevante que los personajes fueran auténticamente lo que representaban. La pulcritud de las ropas y los rostros de la mayoría de ellos los reduce a sujetos que pudieron haber recibido un pago, a cambio de posar frente a la cámara en más de una sola sesión, en diversos casos. La esencia de lo popular, más cercana a lo convencional que a lo natural, se apegó a la tradición costumbrista, arraigada en la pintura mexicana desde el siglo XVIII.

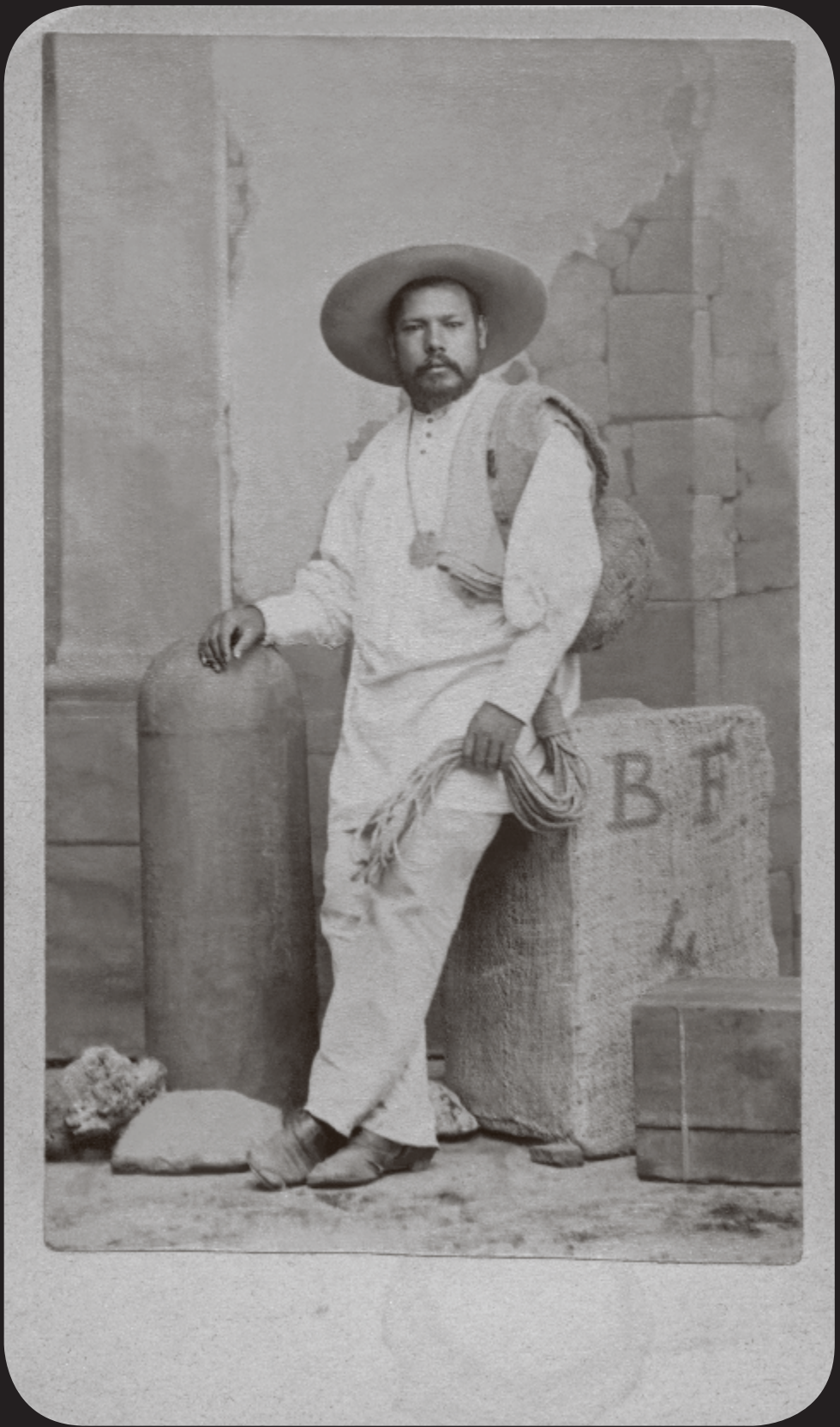
La representación de personajes en los oficios valorados como distintivos de lo nacional, generada en el estudio fotográfico dirigido por una de las firmas comerciales más conocidas en la capital del país, se basó en el ordenamiento de signos característicos, reconocidos popularmente. De ese modo empezaron a imponerse estereotipos de la mexicanidad, que mostraban la manera como funcionaba —en su estructura esencial y tradicional— una colectividad mexicana que encarnaba un orden social ocupacional popular en la principal metrópoli mexicana y sus barrios aledaños.

Antíocho Cruces había registrado por segunda vez, en 1884, los derechos de autor de la serie constituida por 80 “retratos de tipo mexicanos”; la primera la había realizado en 1880. Su sociedad con el grabador Luis G. Campa se había disuelto; sin embargo, la producción de la parte más conocida de la serie, la inicial —que ha perdurado en la memoria colectiva hasta ahora—, se debe a la colaboración de ambos socios.

PÁGINA ANTERIOR
© 453775
Vendedores de pulque
México, D. F., 1885
Fondo Cruces y Campa
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



© 453780. **Vendedor de gallinas**. México, D. F., ca. 1870, Fondo Cruces y Campa, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



© 453790. **Mecapalero**, México, D. F., ca. 1870, Fondo Cruces y Campa, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

91



633



© 453787. **Vendedora de hortaliza**, México, D. F., ca. 1870, Fondo Cruces y Campa, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



© 453796. **Vendedores de peras**, México, D. F., ca. 1880, Fondo Cruces y Campa, CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

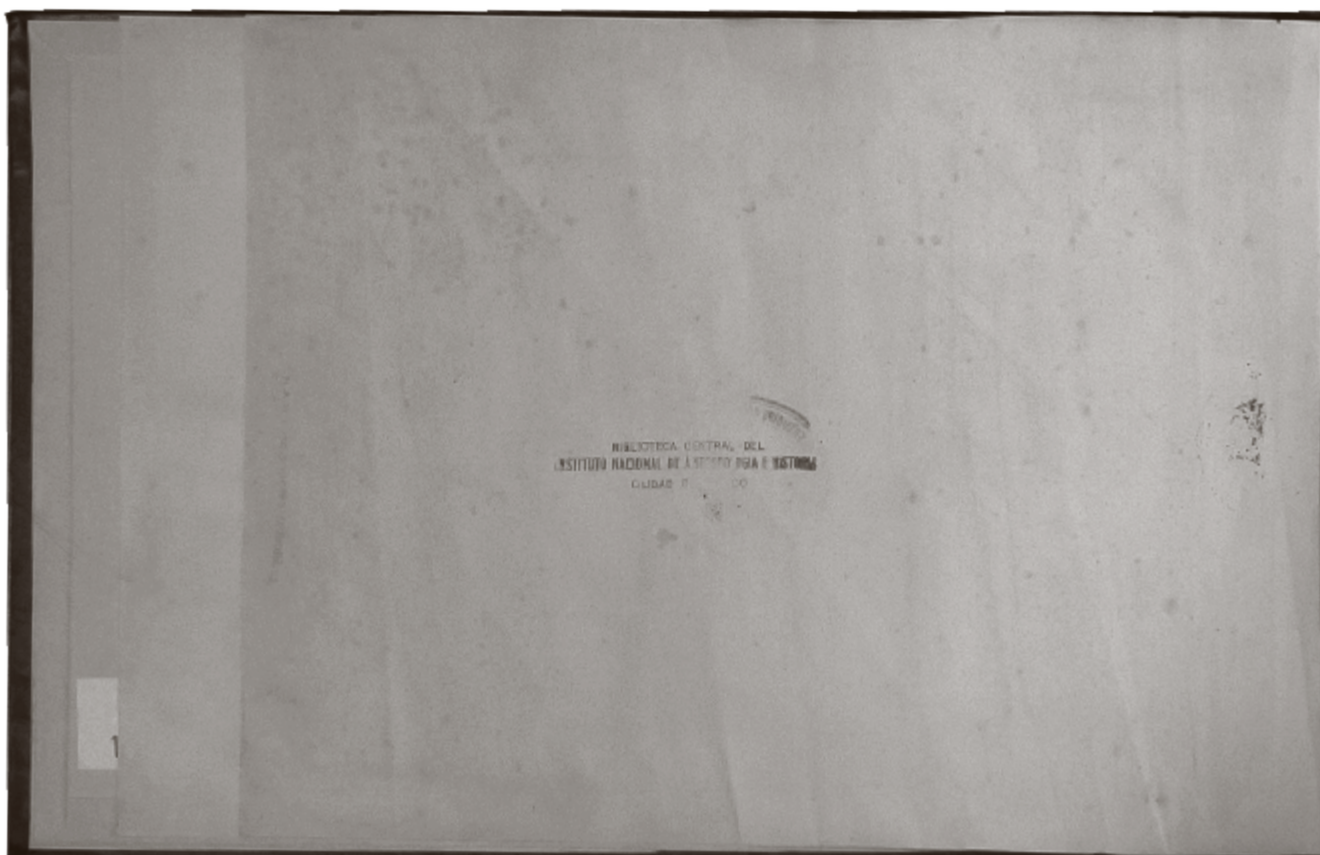


© 453786. **Vendedor de judas**. México, D. F., ca. 1870, Fondo Cruces y Campa, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN





© 453799. **Familia**, México, D. F., ca. 1870, Fondo Cruces y Campa, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Tipos populares mexicanos:
un álbum fotográfico
en la Biblioteca Nacional
de Antropología e Historia

Sonia Arlett Pérez



Es bien sabido el gran interés fotográfico que los tipos populares mexicanos han despertado en el mundo entre coleccionistas, investigadores y especialistas; sin embargo, la importancia de los tipos populares fue no sólo extranjera, sino también nacional, al grado de existir un intercambio importante de fotografías entre los altos círculos sociales de finales del siglo XIX. Tan alta llegó a ser la demanda de imágenes y diversos los métodos de intercambio, que incluso se conformó un mercado nacional muy dinámico. Esta significativa actividad comercial impulsó con mucha fuerza la creación de imágenes y motivó el crecimiento de la actividad fotográfica. Como resultado, ya no eran sólo los fotógrafos extranjeros quienes gozaban de fama y prestigio, sino también ahora los fotógrafos mexicanos producían obras muy valoradas por clientes y coleccionistas. Otra consecuencia de esta enorme actividad comercial tuvo como resultado la formación de las primeras grandes colecciones privadas, algunas de las cuales han sobrevivido y conforman en gran medida los acervos institucionales de la actualidad.

Désiré de Charnay
Piedra del Sol
Álbum Mexicano
Col. AFBNAH-INAH



JULIO MICHAUD, Editor Mexico

Fotografía JULIO MICHAUD

ARCHIVO HISTORICO DEL I. N. A. H.

TIPOS MEXICANOS

Nº 12

Los materiales sobrevivientes ofrecen una inapreciable documentación para las ciencias sociales y permanecen en gran medida todavía inexplorados. Dichos materiales están formados por los trabajos de litógrafos, grabadores, pintores y por supuesto fotógrafos. La fotografía es una nueva manera de representación gráfica que inmediatamente puso de manifiesto su trascendencia como medio expresivo y que aún hoy continúa evolucionando. Una explosión de formatos, estilos, soportes y técnicas apareció en escena para el deleite del espectador. Por fortuna, mucho de esa amplia variedad quedó preservado en los álbumes. En este caso éstos, que la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia tiene resguardados, son muestras representativas importantísimas, pues constituyen referencias puntuales y fuente primaria de información. A partir de un *corpus* como el álbum, se hallan múltiples discursos estéticos, sociales y hasta de índole filosófica. Entre ellos están temas misceláneos que pueden ir de las vistas urbanas a las vistas rurales, retratos de objetos arqueológicos, monumentos históricos, etcétera, y entre esta variedad de motivos se encuentran los tipos populares.

La colección fotográfica de la BNAH tiene ejemplares de este tipo de representaciones que si bien comparten ciertas características (influencias, formatos, técnicas, etcétera.), también son muy valiosos porque muestran el estilo característico de su autor. De este modo, existen diversos autores fotógrafos en la colección de la BNAH, como Désiré Charnay, editado por Julio Michaud, quienes son sobresalientes por su particular visión de los tipos populares.

Désiré de Charnay y Julio Michaud: el álbum mexicano

A cada fotógrafo corresponde una época y una mirada, pero sobre todo un objetivo de trabajo; en este caso, Charnay es pionero en registrar fotográficamente sus impresiones acerca de los monumentos arqueológicos. En noviembre de 1857 se embarcó de Francia rumbo a México y llegó al puerto de Veracruz, donde tuvo que esperar casi tres semanas antes de emprender el viaje que lo llevaría a la Ciudad de México. En la capital vivió parte de 1858 y trabajó en un estudio ubicado en la calle de Coliseo Viejo número 26, con dos de sus connacionales: Camus y Pinet, con quienes se anunciaba como “Fotógrafos enviados del gobierno francés”.¹ Ofrecían la venta de vistas o panoramas de la Ciudad de México, así como la dirección alternativa donde se podían adquirir. Era el local del francés Julio Michaud, quien atendía en la 2a. calle de San Francisco y quien dio a conocer el trabajo fotográfico del viajero, Charnay, en entregas mensuales denominadas *Álbum fotográfico mexicano*. Éste contenía las fotografías de la estancia en la ciudad de México de Charnay y la publicación era acompañada de los textos del historiador Manuel Orozco y Berra.² En el contenido se ven las imágenes de la Catedral de México, el Convento de la Merced, la fuente del Salto del Agua, etcétera, así como personajes y calles de la Ciudad de México. En 1861 se anunciaba la venta del *Álbum fotográfico mexicano* junto con tipos mexicanos, con 12 fotografías. La BNAH conserva ocho de esas imágenes, algunas de las cuales son casos de estudio muy interesantes.

En la BNAH, también con el título *Álbum mexicano*, se encuentra un ejemplar con ocho imágenes, editadas bajo la autoría de Julio Michaud, de formato medio y técnica en albúmina, encuadernado en keratol de color verde. Al pie de cada una se observan los siguientes datos: al centro, inscrito tipográficamente “Tipos Mexicanos”; a la izquierda, “Julio Michaud Editor México”, y a la derecha “Fotografía de Julio Michaud”. Aquí no

Désiré de Charnay
Cargador
Álbum Mexicano
Col. AFBNAH-INAH

se menciona la autoría de las imágenes elaboradas por Charnay, sino que el editor se concede directamente la autoría. También se aprecian los sellos tipográficos de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos y el sello del Archivo Histórico del INAH. Con estos datos cabe pensar que el álbum se utilizó como material de consulta e investigación y que el Museo Nacional conservaba el álbum como fondo documental bibliográfico. Era necesario contar con un área y un acervo especializado que apoyara los trabajos científicos llevados a cabo en el museo; las especialidades eran arqueología, historia y etnografía; por tanto, los temas del tomo estaban orientados de manera directa a un público que tenía interés en la etnografía y la antropología. Éste permaneció en los acervos del Museo Nacional hasta configurarse la primera biblioteca y en 1982, con la creación del Acervo Fotográfico de la BNAH, se concentraron todos los materiales fotográficos que se encontraban en la Colección Antigua.

Los temas de dicho álbum inician con la imagen de la Piedra del Sol, que fue una de las piezas más fotografiadas durante el siglo XIX y se convirtió en símbolo nacionalista. También se halla la imagen de una figura en cera, la cual representa a la china poblana, que nos remite a los trabajos elaborados en plata pella.³ Tales obras son las clásicas representaciones de los tipos populares comercializadas y utilizadas en diversos medios, como lo constata la imagen aquí publicada.⁴

La obra *Les anciennes villes du nouveau monde: voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique Centrale 1857-1882*⁵ muestra ciertas características de las costumbres y el trabajo cotidiano en las calles y es de especial interés por varias razones. Como suma de los estudios mesoamericanos de Charnay, la obra contiene 214 fotogramas y 19 planos. Los fotogramas correspondientes a México van de la página 1 a la 390 y continúan posteriormente con Guatemala y América Central. En uno de los fotogramas, Charnay presenta un tipo popular identificado como “aguador”, el cual es exactamente el mismo que aparece en el *Álbum mexicano* editado por Michaud. Pese a tratarse de la misma imagen, existe un interesante caso de edición de la fotografía: los escenarios y el contexto se han modificado; así, en el grabado se aprecian tres personajes en una escena costumbrista, con el aguador al centro. A su vez, en el álbum editado por Michaud se eliminaron los dos personajes y se logró una escena más austera, enfocada sólo en uno de ellos. La imagen del “aguador” tuvo tal impacto visual que posteriormente se empleó en diversas publicaciones e incluso aparece en billetes emitidos por el Banco de México.

La riqueza e importancia de las imágenes fotográficas producidas en el México del XIX referente al tema de tipos populares tiene fuertes resonancias en el imaginario visual del México contemporáneo: el discurso oficial, la gráfica popular y hasta la imagen de la identidad nacional ejercen una influencia innegable arraigada en aquellas primeras representaciones fotográficas.

La Biblioteca Nacional de Antropología e Historia resguarda un importante *corpus* fotográfico, integrado por 72 álbumes de corte histórico, que la Unesco reconoció en 2010 como *Memoria de México*. Vale la pena asomarse a las sorpresas que aún guardan estos álbumes.

PÁGINA SIGUIENTE
Désiré de Charnay
China Poblana
Álbum Mexicano
Col. AFBNAH-INAH

PÁGINAS 60 y 61
Alfred Briquet
Huacaleros
Álbum 1063
Col. AFBNAH-INAH



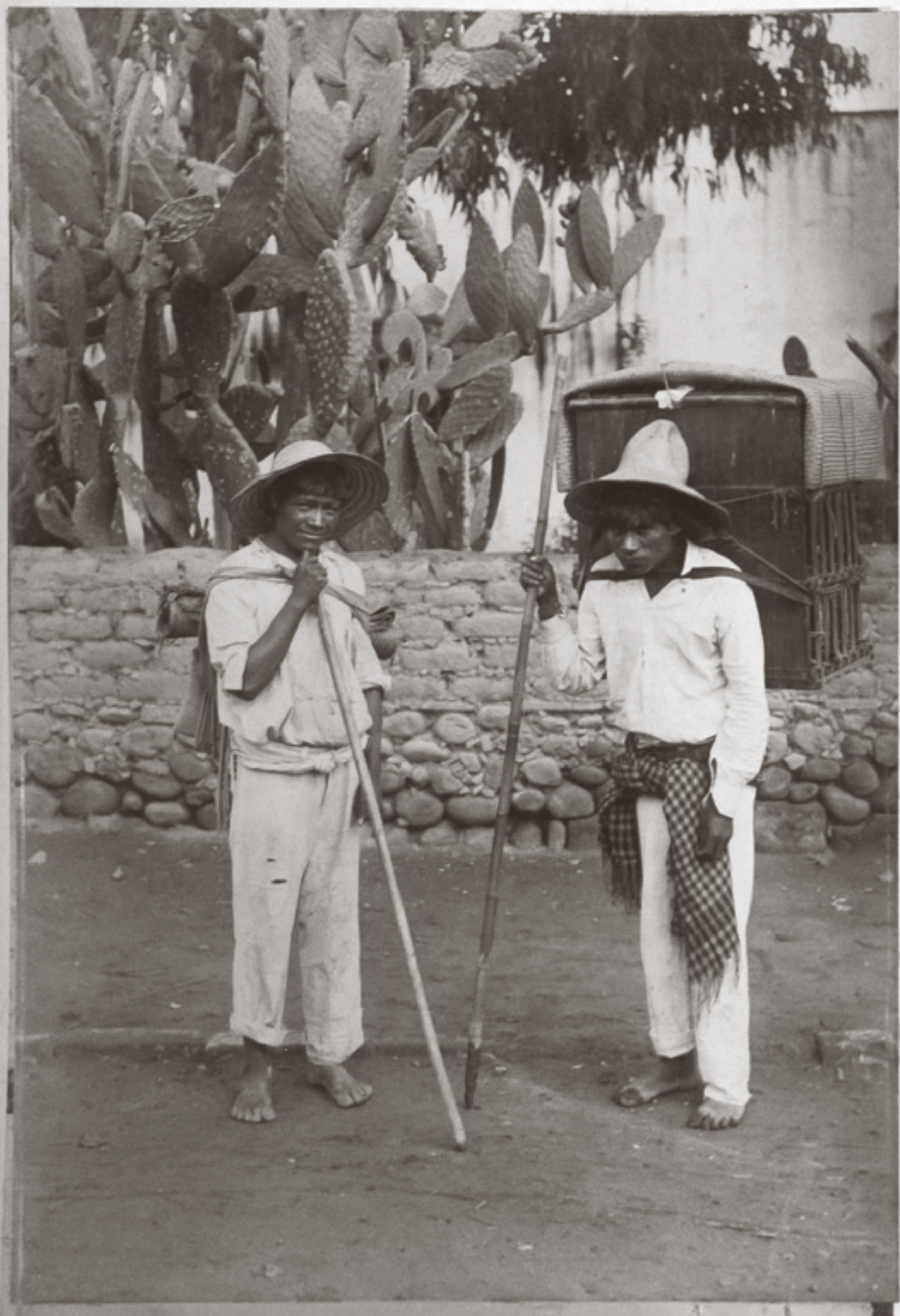
JULIO MICHAUD, Editor, Mexico.

ARCHIVO HISTORICO DEL I. N. A. H.

Fotografía, JULIO MICHAUD.

TIPOS MEXICANOS

ARCHIVO HISTORICO DEL I. N. A. H.



ESTADO DE MEXICO

2115

STATE OF MEXICO



HUACALERO
ESTADO DE MEXICO

2116.

HEN-COOP CARRIEX
STATE OF MEXICO



JULIO MICHAUD Y CIA Edit.

MEXICO

ALBUM



MEXICANOS

ARCHIVO HISTORICO DEL I. N. A. H.

ARCHIVO HISTORICO DEL I. N. A. H.



1. *El Monitor Republicano*, México, 9 enero de 1858.

2. *Diario de Avisos*, México, 8 de abril de 1858.

3. La técnica de plata pella se aplicó entre 1830 y 1890 para elaborar las representaciones de tipos populares. Existen varios ejemplos en colecciones particulares y en el Museo Nacional de Historia, entre los que destacan chinas, rancheros y escenas taurinas, véase en Guillermo Tovar y de Teresa y Antonio Garabana, *El arte de la platería mexicana*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989.

4. En cuanto a la circulación y uso de la imagen, Rodríguez analiza cómo se atribuyó, véase José Antonio Rodríguez, "Otras ilusiones: D' Apres une photographie", en *Ensayos sobre fotografía documental. Ética, poética y prosaica*, México, Siglo XXI, pp. 210-211.

5. Claude Désiré Charnay, *Les Aciennes Villes du Nouveau Monde. Voyage d'explorations au Mexique et dans L'Amérique Centrale*, Paris, Librairie Hachette, ca., 1885.

ARRIBA
Désiré de Charnay
Picador
Álbum Mexicano
 Col. AFBNAH, INAH.

PÁGINA ANTERIOR
Désiré de Charnay
Aguador
Álbum Mexicano
 Col. AFBNAH, INAH.

PÁGINAS 64 y 65
 © 161875
Vendedores ambulantes en una calle de la Ciudad de México, ca. 1915
 Fondo Casasola
 CONACULTA-INAH-SINAFI-FN







Del registro a la creación del cuerpo indígena: el archivo México Indígena de la UNAM

Deborah Dorotinsky Alperstein*

Entre 1939 y 1946, el director del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Dr. Lucio Mendieta y Núñez, comisionó al fotógrafo de origen hondureño Raúl Estrada Discua para realizar el levantamiento fotográfico de todos los grupos indígenas del país. El resultado escrito de esa empresa, fueron dos grandes monografías publicadas por el IIS-UNAM, *Los Tarascos* en 1940 y *Los Zapotecos* en 1949, algunas etnografías mecano-escritas con información actualizada sobre cada pueblo indígena y el libro *Etnografía de México*, publicado hasta 1957.¹ Posiblemente uno de los fines para esta empresa fotográfica era el de visualizar esta diversidad étnica cuya totalidad permanecía hasta entonces sin sistematizar y sin ser realmente conocida. El Dr. Lucio Mendieta y Núñez, había participado con Manuel Gamio en los años veinte en la investigación que llevó a la publicación del libro *La Población de Teotihuacán*,² en la sección de población contemporánea, por lo que tenía una idea bastante clara de lo que buscaba en cuanto a imágenes. Por otro lado, conocía varias publicaciones decimonónicas ilustradas con fotografías, como para también tener un concepto visual más o menos consistente; notablemente el álbum de Frederick Starr *Indians of Souther México: an Ethnographic Album*, de 1899.

Mujer Totonaca
cat. 3973 (¿3064?)
Col. Archivo Fotográfico
México Indígena-IIS-UNAM

Ver este archivo extenso, consistente en alrededor de 6000 fotografías,³ nos lleva a plantearnos varias preguntas, por ejemplo: ¿Qué implicó para la práctica fotográfica nacional la realización de esta suerte de actualización de los “tipos populares”? ¿podrían considerarse “tipos populares” estas fotografías de grupos étnicos realizadas por Estrada Discua?, ¿en qué contribuyen para la consolidación de imaginarios fotográficos sobre los grupos indígenas?, ¿cómo abonan a la consolidación del indigenismo de los años cuarenta?, ¿de qué hechos partimos para afirmar que pudieron servir para consolidar “modos de ver” los mundos indígenas?

I Registro y creación

En tanto archivo, este amplio conjunto de imágenes fotográficas (negativos, positivos sueltos, positivos pegados en álbumes, pruebas de impresión de época, copias contemporáneas, archivos digitales de resguardo) nos permite observar los tránsitos de diferentes prácticas fotográficas y estrategias visuales de representación de lo indígena del siglo XIX a mediados del siglo XX y luego al siglo XXI. Su riqueza radica en la amplia diversidad de situaciones de toma fotográfica que además llevaron a resultados formales y estilísticos de lo más variados y que son una suerte de abanico de los estilos fotográficos de las décadas de 1930 y 1940. La temática de los registros nos permite diferenciar los siguientes rubros fundamentales: retratos en plano americano de frente y de perfil, retratos de cuerpo entero, retratos de actividades varias, fotografía de casas habitación, paisaje y objetos. Quiero aclarar que resulta casi imposible decidir si las imágenes tomadas por los antropólogos y los fotógrafos que acompañaron a los etnólogos o realizaron levantamientos fotográficos para estos institutos se “acomodan” cabalmente a las clasificaciones de los géneros que aún para inicios del siglo XX se sostenían para la pintura. Eugenia Macías en su tesis doctoral sobre las fotografías de Carl Lumholtz elaboró una convincente y razonada explicación al respecto ya desde 2011.⁴ Las vanguardias fotográficas—considerando aquí los pictorialismos de inicios del siglo XX junto con la fotografía moderna—actualizaron estos géneros, de tal suerte que los presentan con versiones modificadas. En parte esto se debe a los cambios socioculturales que introdujo la modernización en la vida urbana, pero también en algunos ámbitos de lo rural, y a las formas modernas de ver, netamente fotográficas, que se afirmaron en las primeras décadas del siglo XX.

De estos distintos conjuntos, aquí me voy a concentrar en algunos retratos—sobre todo los de cuerpo entero—ya que son éstos los que mantienen los vínculos más interesantes con las imágenes de tipos populares heredadas de la gráfica y la fotografía decimonónicas, también porque ellos destacan un muy particular modo de construir la etnicidad sobre todo a partir de los marcadores externos como el peinado, el vestido y el adorno del cuerpo. Es decir, enfatizan una metonimia donde un marcador de “etnicidad o indianidad” es tomado como icónico de toda la cultura del sujeto. Este particular modo de resaltar la indumentaria hace que casi en lo general se destaque a las mujeres indígenas, por lo elaborado de su vestido y arreglo del cabello y quizás por cierto acto de coquetería discreta por parte del propio fotógrafo y el establecimiento de ciertos momentos de empatía con las mujeres que fotografió; en otros es posible apreciar la desconfianza y la reticencia de posar frente a la cámara. En una fotografía realizada entre los zapotecos del Valle (IIS-UNAM, cat. 4951), Estrada Discua condensa una parte de esta empresa inventarial: ha registrado en un close-up una se-



rie de muñecos vestidos con trajes típicos e identificados con carteles que destacan la región que representan: “Tipos de Putla”, “Tipos de Coixtlauaca”, etcétera. Sin duda, los indígenas reconocieron desde muy temprano el valor simbólico de su etnicidad particular y la utilidad de ésta para allegarles recursos particulares, como el de la venta de artesanías y objetos manufacturados. Esta fotografía nos permite ver una gama de procesos: por un lado la capacidad de agencia o concitación indígena en la autorepresentación en “tipos” locales y el aprovechamiento de ese tipismo para la creación de productos artesanales para vender al turismo y por otro las preferencias estéticas del fotógrafo en el encuadre, enfoque e impresión. Además, nos ofrece un registro (aunque también la interpretación) de la indumentaria de la región que puede servir como dato histórico/etnográfico.

Como es imposible en este breve espacio cubrir la enormidad de este archivo, voy a dedicar las líneas a unas pocas fotografías y a destacar algunas de las características que considero podrían generalizarse al resto de los materiales.

II Mujeres y arreglo del cuerpo

Si la China Poblana fue el estereotipo femenino privilegiado en el siglo XIX, en tanto tipo popular, la Tehuana lo fue en la primera mitad del XX.⁵ Fue ampliamente fotografiada por personajes ya canónicos como Tina Modotti, Agustín Jiménez, Emilio Amero y Rosa Rolanda de Covarrubias. Estrada Discua las fotografía en sus trajes bordados. (IIS-UNAM cat. 4336 y 4322). Por lo que podemos apreciar de la imagen 4336, seguramente el fotógrafo le ha pedido a esta mujer que muestre su traje por lo

*Anciana papago
puliendo ollas*
cat. 2926
Col. Archivo Fotográfico
México Indígena-IIS-UNAM

PÁGINA 70
*Indígena otomí
extrayendo pulque*
cat. 2324
Col. Archivo Fotográfico
México Indígena-IIS-UNAM

PÁGINA 71
Reprografía de las páginas
del *Libro de Oro*
de Raúl Estrada Discua
IESUE





MI EXPOSICION EN LAS SALAS ARTES DE MEXICO



MI EXPOSICION EN LAS SALAS ARTES MEXICO



Mostrando vestido de fiesta
cat. 4336
Col. Archivo Fotográfico
México Indígena-IIS-UNAM

PÁGINA SIGUIENTE
Pareja de mujeres zapotecas
luciendo su indumentaria
cat. 4322
Col. Archivo Fotográfico
México Indígena-IIS-UNAM

PÁGINAS 71 Y 72
Zapotecos del Valle
cat. 4951
Col. Archivo Fotográfico
México Indígena-IIS-UNAM

que ella despliega tímidamente la falda, y con el rostro bañado por el sol, esboza una leve sonrisa y muestra en lo que puede leerse como orgullo, el elaborado bordado de flores en falda y huipil. El pelo está cuidadosamente recogido en media cola y lo remata un arreglo con flores o listones sobre su coronilla. También debemos destacar la presencia del colorete en los labios y los abalorios que lleva al cuello, algo que no pasó desapercibido a los autores del libro *Los zapotecos*, ya que en una de las páginas del libro aparecen más retratos de jóvenes istmeñas con los labios pintados de lo que se adivina debe haber sido un encendido color carmín. Por el contrario, la pareja de jovencitas que posa en otra de las fotografías, aunque también peinadas con cuidado y ataviadas con esmero, carecen de afeites. En esta segunda imagen, una de las jovencitas mira hacia un costado sonriendo alegre, mientras la otra mira directo al fotógrafo (y a nosotros) frunciendo el ceño. La pose con los brazos en jarras, aunque parece un poco forzada, no denota incomodidad por parte de estas adolescentes. Esta fotografía se utilizó para ilustrar el libro de *Los zapotecos* mencionado arriba, y ya







Tipos de
COIXTLAHUACA

Tipos de
PUTLA

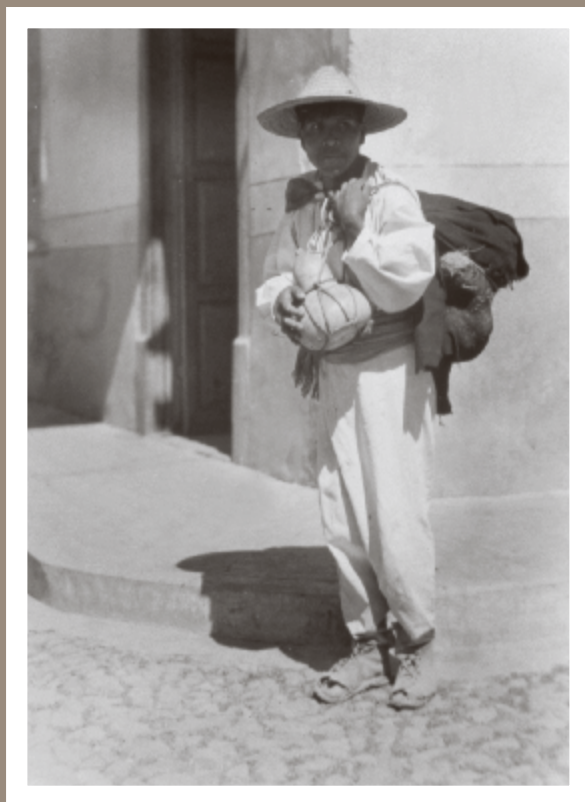
no apreció para mostrar un problema de “razas”. Como se habló en el siglo XIX sobre los pueblos indígenas, sino más bien para referir asuntos de biotipología, corriente científica que suscribía el Dr. Gómez Robleda y que perseguía poder clasificar las características de morfología física y funcionamiento endocrinológico de los cuerpos humanos, encontrar si existían variables que fueran comunes a grupos de población y proponer políticas públicas que sirvieran para erradicar males como la escoliosis y la tuberculosis.⁶

Otras imágenes nos muestran un interés más enfocado en las formas particulares de arreglo del cuerpo, en especial cómo las mujeres de diferentes etnias lo adornan. Este retrato inicial del presente artículo realizado entre los totonacas, un retrato de busto en tres cuartos de perfil (no de frente, no totalmente de perfil en el estilo *mug-shot* típico de los registros policiales), resalta el peculiar arreglo del cabello de esta mujer: broches, pasadores y listones, con un gesto orgulloso de la modelo.

III Cuerpos y acción

Finalmente, los tipos populares no estarían completos si no nos permitieran apreciar las actividades de los sujetos representados. Tres ejemplos nos dan una idea de las riquezas del archivo del IIS. Una ceramista entre los pápagos (cat. 2926), imagen en la que debemos apreciar la gran cantidad de información adicional generalmente exenta de las fotografías de décadas anteriores ya que introduce elementos de la cultura nacional “moderna”: la presencia de una cubeta en el fondo y los cubos de metal sobre los que se secan las ollas de barro. En otro ejemplo, un indio tarasco retratado de cuerpo completo en la esquina de una calle, bañado por el sol, impecablemente vestido de camisa y calzón largo de manta blanca nos recuerda a los indígenas retratados en el estudio de Cruces y Campa, siempre en sus mejores ropas (cat. 3423). En una tercera imagen, aparece una nueva figuración del tlachiquero, retratado entre los otomíes (cat. 2324). A diferencia de las imágenes canonizadas por la gráfica decimonónica (pensemos en Claudio Linati, por ejemplo), en lugar de tener una vista panorámica del cuerpo del tlachiquero, lo que apreciamos es el sinuoso cuerpo del maguey del que extrae el néctar para hacer el pulque mientras él permanece con el rostro en sombras, casi escondido entre la vegetación. El protagonista de esta imagen es el maguey, el personaje se con-funde con la planta.

Entre las páginas del *Libro de oro*, nombre con el que Estrada Discua bautizó a su libro de recortes y recuerdos, encontramos una página que nos brinda dos vistas de lo que fue la *Exposición Etnográfica* montada por Fernando Gamboa en el Palacio de Bellas Artes en octubre de 1946 con materiales de este archivo de fotografía indigenista. El fotógrafo titula las fotos “Mi exposición en Bellas Artes, México”, quizás con ello reclamando la autoría de una buena parte de las fotografías mostradas, aunque Gamboa incluyó también otras de Manuel Álvarez Bravo y otros fotógrafos de la época. Como las figuras de trapo de “tipos zapotecos” en la fotografía con la que abrimos esta nota, en las imágenes de la exposición etnográfica descubrimos un centenar de miradas indígenas interpelando al habitante de la ciudad. En las que aquí mostramos, nos encontramos con una muy célebre, la madre Otomí que le ganó a Estrada Discua el premio en el certamen del periódico *Excelsior* para el día de las madres de 1947⁷ y un jefe indio kikapú, imagen que aún decora las paredes del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.



Tarasco visto de cuerpo completo,
cat. 3423, Col. Archivo Fotográfico México Indígena-IIS-UNAM

*Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein | Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

1. Lucio Mendieta y Núñez (coord.), *Los Tarascos: monografía histórica, etnográfica y económica*, con la colaboración de Francisco Rojas González, Fernando Parra H., Moisés Ramos, José Gómez Robleda, René Barragán, Luis Arturo González Bonilla, Salvador Resendi P., Carlos Celis S., Fausto Galván Campos, México UNAM-IIS, 1940; José Gómez Robleda, *Pescadores y campesinos tarascos*, con la colaboración de Alfonso Quiróz, Luis Argoytia, Antonio Elizalde, Adan Mercado, Guillermo Fuentes y Liborio Martínez, México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1943; Lucio Mendieta y Núñez (coord.), *Los zapotecos: monografía histórica, etnográfica y económica*, México, UNAM-IIS, 1949; A.A.V.V., *Etnografía de México: síntesis monográficas*, México, UNAM-IIS, 1957. Todavía en 1961 Gómez Robleda publicó en la UNAM *Estudio biotipológico de los otomíes*, fecha bastante tardía para estudios de ese corte.
2. Manuel Gamio, *La población del valle de Teotihuacán el medio en que se ha desarrollado, su evolución étnica y social, iniciativas para procurar su mejoramiento*, México, Dirección de Antropología, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1922.
3. Para datos concretos véase Deborah Dorotinsky, "La vida de un archivo: "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México", tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, México, UNAM, 2003.
4. Eugenia Macías, "El acervo fotográfico de las expediciones de Carl Lumholtz", en *México: miradas interculturales a través de procesos comunicativos fotográficos*, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, México, UNAM, 2011.
5. Remito al lector a un texto fundamental para ahondar en este particular: A.A.V.V., *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el Arte mexicano*, México, Museo Nacional de Arte, diciembre de 1992.
6. Véase Deborah Dorotinsky, "Para medir el cuerpo de la nación: antropología física y visualidad racialista en el marco de recepción de la biotipología en México", en Marisa Miranda y Gustavo Vallejo (dirs.), *Una Historia de la Eugenesia: Argentina y las redes biopolíticas internacionales 1912-1945*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, pp.331-365. Uno de sus más reconocidos proponentes, Nicola Pende, fue un destacado fascista del régimen de Mussolini. Como ocurrió con la eugenesia, la biotipología en el país fue más bien "profiláctica" y no tuvo el mismo desarrollo que en la Europa de época del fascismo ni en Argentina o Brasil o los Estados Unidos.
7. Por cierto le ganó el primer lugar a una fotografía de Nacho López, *Excélsior*, Mayo 1947. Al viaje de campo del cual esta fotografía es uno de los resultados, también fueron el fotógrafo venezolano Ricardo Razetti y Manuel Álvarez Bravo, ambos también fotografiaron a esta mujer con su hijo.

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

La fisonomía del México de antaño

En el curioso itinerario del viajero en México que se publica en esta revista, se encuentran los testimonios de un viajero extranjero que en 1857 publicó un libro sobre el México de antaño. Este libro es un testimonio de la vida cotidiana de México en el siglo XIX, y es un documento de gran importancia para el estudio de la historia y la cultura del país.



El viajero describe la vida cotidiana de México en el siglo XIX, desde la vida de los campesinos hasta la de los habitantes de las ciudades. Menciona los tipos de ropa que se usaban, como los sombreros, ponchos y vestidos sencillos. También habla de las costumbres y tradiciones de la época, como las fiestas populares y las formas de organización social.

Según sus tipos populares



El viajero describe la vida cotidiana de México en el siglo XIX, desde la vida de los campesinos hasta la de los habitantes de las ciudades. Menciona los tipos de ropa que se usaban, como los sombreros, ponchos y vestidos sencillos. También habla de las costumbres y tradiciones de la época, como las fiestas populares y las formas de organización social.

El viajero describe la vida cotidiana de México en el siglo XIX, desde la vida de los campesinos hasta la de los habitantes de las ciudades. Menciona los tipos de ropa que se usaban, como los sombreros, ponchos y vestidos sencillos. También habla de las costumbres y tradiciones de la época, como las fiestas populares y las formas de organización social.



La fisonomía del México de antaño

En el curioso *Manual del Viajero en México*, que publicara el historiador orizabeño don Marcos Arróniz, en 1857, se consigna esta reflexión, que nos parece oportuno reproducir: "Si cada siglo no hubiera transmitido sus crónicas de usos familiares y domésticos, se comprenderían hoy sin mucha dificultad las alusiones que a las costumbres e idiomas locales hallamos en las antiguas relaciones, y que hoy son oscuras para nosotros; por sus trajes vendríamos a conocer perfectamente el estado de sus manufacturas y sus adelantos sociales; pero los escritores de todos tiempos miran comúnmente esas bagatelas, así las llaman, como indignas de su consideración, sin atender a que algún día la popularidad más extendida de esos usos peculiares de cada pueblo puede llegar a verse sepultada en el más profundo olvido. Entretanto ¿no es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes, y que las particularidades más mínimas de sus costum-

bres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa?”

Por fortuna, para el artículo que vamos a desarrollar hoy, sí contamos con referencias escritas, ya que nada menos el propio Arróniz nos dejó detalladas descripciones de las costumbres y trajes de la época en que vivió, así como otros hombres de pluma, tanto mexicanos como extranjeros, que se ocuparon de perfilar el alma de México en sus narraciones de viaje y que, por ende, trataron por modo especial de la indumentaria típica de nuestro país.

El novelista Florencio M. Del Castillo, tan famoso en su época, decía en 1856: “El traje del pueblo mexicano es pintoresco y hermoso. Mirad al ranchero montado en su hermoso corcel, con sus calzonera de cuero de venado y su bota de campana; su cotona chapeteada de plata y su ancho sombrero con toquilla de chaquira.”

“Vedle en los días de gala, sustituyendo la calzonera de cuero con una de pana, con anchos botones; la cotona tornada en chaqueta de finísima gamuza, con más adornos de plata que un altar, y por complemento, el pañuelo encarnado al cuello.”

“A su lado va la muchacha, porque el mexicano es como los caballeros andantes, que tienen su dios y su dama, con la enagua de seda bordada, luciendo el piecicito calzado de raso, y cubierta la cabeza con el rebozo de bolita; y juntos, antes dejarán de persignarse que salir el domingo a comprar la fruta a la plaza, en compañía del retoño, tipo copiado del padre.”

“El zarape es, en la mayoría, parte indispensable del vestido, y aun cuando haga un calor abrasador, el leperillo se pasea envuelto en su jorongo, pintado de mil colores.”

En cuanto al atavío de los indígenas, en el tiempo en que fueron tomadas las fotografías que ilustran estas líneas, el mismo novelista Del Castillo lo traza en esta forma: “Su traje es pintoresco, pero miserable: el defecto de que el indio jamás se cura, es la avaricia... Las mujeres, que trabajan más que los hombres y que recorren distancias muy grandes para venir a vender a México alguna miserable mercancía, que cargan a cuestras en compañía de sus hijos pequeños, visten generalmente una tela de lana azul, enredada en la cintura, que cae hasta la garganta del pie.

El complemento de este vestido es una manta de otro color, cuadrada, con una abertura en el centro, por la cual pasan la cabeza y que cae adelante y atrás, dejando expedito el movimiento de los brazos.”

“El traje del hombre varía, desde el simple calzón blanco, como lo lleva el indígena que carga cañas de maíz, hasta las calzoneras de cuero y de venado del anciano que, con un huacal en la espalda, viene a vender gallinas. Los indígenas más miserables visten solamente la calzonera de cuero. Todos usan el sombrero tendido de palma tejida.”

“La piel de los indígenas es cobriza, su cabello negro, reluciente y lacio; los ojos son negros; los dientes muy blancos; tienen la ceja tupida y carecen de barba.”

Por el tenor de las anteriores descripciones, son otras múltiples de que está sembrada nuestra literatura costumbrista. En “Los Mexicanos Pintados por sí Mismos” en las novelas de don Niceto Zamacois, en las de “Facundo”, y en el imprescindible “Libro de los Recuerdos”, del ingeniero García Cubas, puede encontrar cualquiera que se interese por estos asuntos, vívidos relatos en los que nuestras figuras populares pasan con todos sus pintorescos lineamientos.

La colección de fotografías en las que ahora algunas se publican, fue tomada en el último tercio del siglo pasado. El fotógrafo que las hizo, don Julio Michaud, residió largas temporadas en México y fue uno de los fundadores de la después famosa casa Pellandini cuando ostentaba el nombre de “El Antiguo Correo”. El señor Michaud, de nacionalidad francesa, supo aprovechar con fines artísticos —sin descuidar lo comercial— el invento de Daguerre, y no sólo tomó visitas de los principales edificios de la capital de la República y sus alrededores, sino también de los tipos populares más característicos. Con esto prestó el señor Michaud un gran servicio a la historia de nuestro país, pues de esa manera el historiador, o el simple aficionado, cuentan con documentos gráficos importantísimos desde el punto de vista etnográfico, folklórico y costumbrista en general.

A los ojos de los extraños, nuestros tipos populares adquieren aspectos que se escapan a nuestras miradas. Precisamente otro francés, M. Émile Chabrand, comerciante barceloneta que desde joven se radicó en Cuernavaca, que realizó aquí una bien sanada fortuna y que conservó

por México un indestructible cariño, publicó en 1892 un ameno libro intitulado “De Barcelonnette au Mexique”, en el que consignó sus impresiones de un viaje que llevó a cabo alrededor del mundo por aquellos años.

En su retiro de Francia reunió sus recuerdos y consagró a México buena parte de su obra. Por ser poco conocida, por más que en Barcelonnette se difundió ampliamente, vamos a traducir algunas de sus parrafadas en que describe los tipos populares de la Ciudad de México. Del “aguador”, que ya ha desaparecido, traza esta silueta: “Se puede decir que el “aguador” es uno de los monumentos más curiosos de México, monumento ambulante, especie de máquina de guerra, ser con carapacho que se imagina uno que marcha cubierto al asalto de ciudades: Es sencillamente el que lleva y trae el agua. ¿Cómo no sucumbe bajo el peso de su enjaezamiento? Tiene el pecho aprisionado por una coraza de burdo cuero; un delantal poco más o menos igual delante de las piernas y otro por detrás; los pies calzados con huaraches; la cabeza cubierta por una especie de casquete redondo, siempre de cuero, sólido como un casco de caballero. Pasan dos correas sobre este casco, una que se apoya en la frente y otra en la base del cráneo; de la primera está suspendida la gran ánfora cuyo fondo descansa sobre un rodete de su vestido, debajo de los riñones; de la segunda, el amplio cántaro, que le cuelga sobre el vientre. Cargado de esta manera, llevando con la cabeza su doble fardo, como un buey que tira del yugo, el aguador trota todo el día, encorvado bajo el peso agobiador de las dos enormes vasijas llenas de agua.”

“La reunión de los “aguadores” en las fuentes públicas con sus ánforas de barro barnizadas y lucientes, su armadura de cuero, su tipo acentuado, sus actitudes llenas de carácter; el vaivén en medio de ellos, de las jóvenes y bonitas muchachas del pueblo, alegres y risueñas, que llegan a hacer su provisión de agua en las linfas corrientes, convierte cada rincón de calle, del más humilde barrio, en un cuadro divertido y pintoresco.”

Los “serenos” tienen también, en el libro de M. Chabrand, una exacta alusión. El autor, al describir un crepúsculo citadino, manifiesta que en la noche todo se calla, “la calle se vuelve desierta, muy insegura en los barrios alejados del centro, menos segura todavía en los arrabales, que apenas están alumbrados y en donde no se encuentran ya sino

a los agentes de policía, veladores nocturnos y a los “serenos”, provistos de una gran linterna, que a menudo depositan en el suelo, a unos cuantos pasos de ellos y cuya principal utilidad debe ser, a mi parecer, la de advertir a los ladrones y vagabundos que pueden operar pacíficamente un poco más lejos de allí.”

Los mercaderes indígenas ambulantes están descritos con unos rápidos rasgos definitivos: “Mercaderes de servilletas, de sillas de montar y arneses, de chiles, de frutos confitados, de vestidos viejos, de pescados, de plumeros, de pañuelos, de rebozos, de escobas, de naranjas, de frituras, de sorbetes, de colibríes vivos, de pericos, de “chichicuilotes” con las alas cortadas, de velas, de jabón, de pan, de mantequilla, de billetes de lotería... Todos estos mercaderes, según se supondrá, animan extrañamente el cuadro. Es necesario oír sus gritos: “Blanquilloos...”, clama a voz en cuello el mercader de huevo; el indio jardinero lanza con toda la fuerza de sus pulmones su “Tierra para las macetaaas”; el indio carbonero, su colega, grita con un tono de melopea el melancólico y lento: “Carbó, carbó, sió-óú”, y el vendedor de patos silvestres los vende crudos a “cuartilla”, y asados a “medio y quartilla”.

“El indio se viste con una larga camisa, amplios calzones, se toca con un sombrero de hojas de palma y camina con los pies desnudos o calzado con los huaraches, que son sandalias de cuero burdo amarradas a los pies por medio de correas. Cuando hace frío, se cubre los hombros y el pecho con el huipille, pedazo de tela de algodón indígena con un agujero en medio para pasar la cabeza, o bien se abriga con una manta de color gris que se llama frazada. La india tiene por todo vestido una tela de algodón rayada con la que se envuelve de la cintura a las rodillas, y el huipille, que le cubre los hombros y el pecho.”

Por las descripciones precedentes, el lector actual se podrá dar cuenta de los progresos manifiestos de nuestras clases populares. Su indumentaria se ha transformado en forma asombrosa, aunque, por desgracia, la evolución intelectual no ha corrido parejas con la del vestido. Si bien el pueblo (principalmente las mujeres, que se visten como las más encumbradas damas) usa trajes tan ricos como los de los ricos, en cambio sigue sumido en tanta ignorancia como hace un cuarto de siglo.

José de J. Núñez y Domínguez.

Acervo fotográfico del Museo Nacional de las Culturas (MNC)

A partir de 2012 se realizó un proyecto de recuperar todas las imágenes que se encontraban en mobiliarios y guardas que resultaban perjudiciales para la preservación y conservación del acervo fotográfico del Museo Nacional de las Culturas (MNC). Por tal motivo, se procedió a cambiar a guardas de polipropileno y éstas en cajas del mismo material para garantizar su permanencia; así, se llevó a cabo su reordenamiento para hacer su inventario, clasificación y futura digitalización y de esta manera dar forma a la fototeca del MNC.

La fototeca del Museo Nacional de las Culturas se creó por la necesidad de resguardar, proteger y preservar el patrimonio visual, así como lograr que sea un apoyo de primer nivel para investigadores, trabajadores y todo público interesado en el museo y su historia y, por lo tanto, mantener presente el recuerdo de todos los momentos captados con una cámara fotográfica y del correr de la vida en éste. Tales acervos se han convertido en parte importante de las colecciones que resguarda este museo y de esta manera documentar los eventos, las salas, las piezas, la museografía, la arquitectura, las visitas nacionales y extranjeras, los talleres, las conferencias, etcétera.

El universo fotográfico que alberga el Museo Nacional de las Culturas es un fondo documental constituido por imágenes en diversos formatos y procesos fotográficos. En su conjunto, una parte importante de nuestro patrimonio visual abarca fondos que se basan en los cinco continentes que integran el planeta, mencionando a grandes rasgos América, Asia, África, Europa y Oceanía.





En la actualidad, dicho universo fotográfico se ha convertido en un referente para investigadores y personal interno del MNC debido a la gran riqueza de su archivo fotográfico por su cantidad de negativos, positivos y diapositivas, lo cual constituye una fuente informativa primordial sobre grandes aspectos que abarca la diversidad cultural mundial.

El acervo del MNC busca hacer factible la divulgación de sus fondos, uno de nuestros principales objetivos, para en un futuro consultar todas las imágenes en una plataforma digital, siempre con apego a las instrucciones del Sinafo.

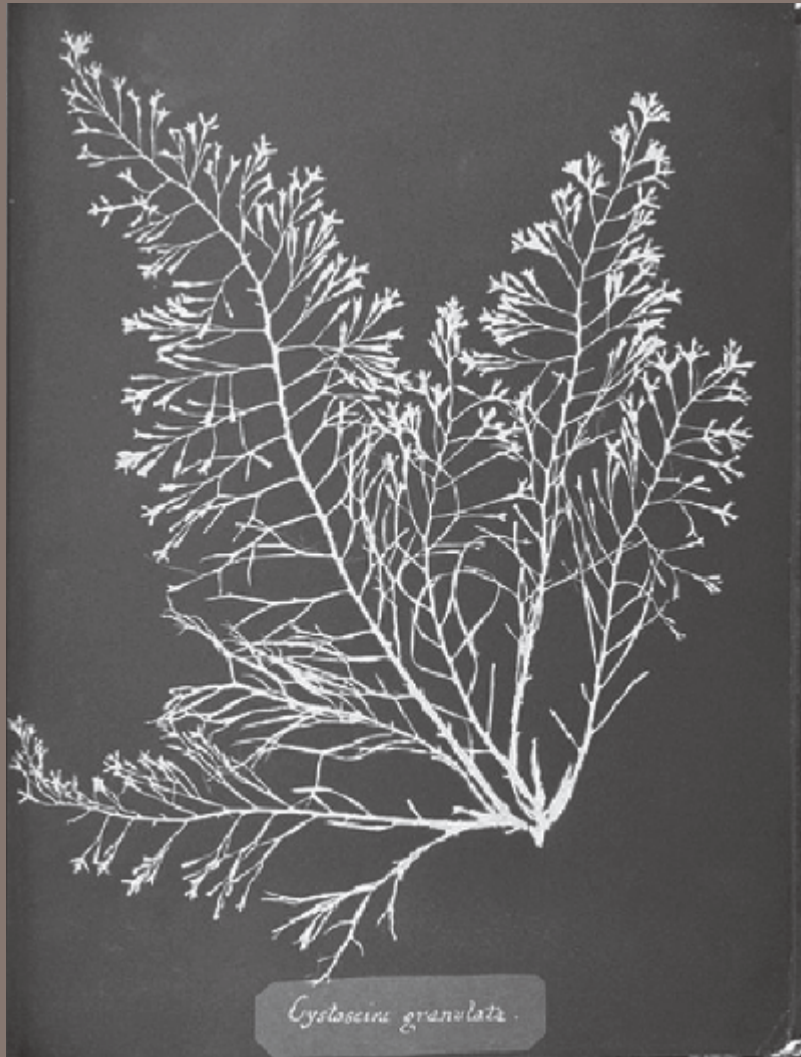
Entre los servicios que se prestan cabe citar la consulta a todos los investigadores tanto del instituto como externos, así como la publicación de las imágenes en revistas especializadas (como el diario de campo), adoptando un sistema de control interno que permite asegurar su preservación

Hugo Arenas
Museografía de la Sala de Oceanía, 1983.
Fondo: Museo Nacional de las Culturas Col. Oceanía

PÁGINA ANTERIOR
Juan Valdivia
Visita Inaugural por el director del Museo, 1965
Fondo: Museo Nacional de las Culturas Col. Museo Nacional de las Culturas

Contactos: Dr. Carlos Vázquez Olvera, director MNC | carlos_vazquez@inah.gob.mx
Mtro. Joaquín Vega González, responsable fototeca MNC | joaquin_vega@inah.gob.mx

El Museo Nacional de las Culturas se ubica en Moneda número 13, Centro Histórico, Delegación Cuauhtémoc, en México, Distrito Federal, con un horario de 10:00 a 17:00 horas de martes a domingo. Teléfono: (55) 5542 0187/5542 0422.



Anna Atkins, *Cystoseira granulata*, 1843-44, cyanotype.

Del fotograma a la impresión a la clorofila

La mayoría de la gente relacionada con la cultura fotográfica sabe que los fotogramas son imágenes fotográficas obtenidas sin cámara, simplemente al colocar una serie de objetos sobre un sustrato o un elemento fotosensible, que al exponerse a la acción de la luz, solar o artificial registran las sombras y contornos de los objetos utilizados.¹ El fotograma fue una de las primeras técnicas fotográficas existentes que emplearon Thomas Wedwood² y Fox Talbot, quienes hicieron negativos de objetos naturales (como encajes, hojas y flores) que se ponían en contacto directo con una base fotográfica. De hecho, Talbot tuvo sus primeros experimentos en el campo de la fotografía, los cuales llamó *Photogenic Drawing* y los describió como “un proceso por medio del cual los objetos naturales podían ser delineados por ellos sin ayuda de un pincel”.³

En su diseño más elemental, el fotograma presenta un fondo oscuro y formas recortadas en tonos claros o blancos, aunque si varían la intensidad, la dirección y la calidad de la fuente luminosa se conseguirán resultados diferentes, la mayoría de las veces impredecibles.⁴

Sin duda, lo anterior es una técnica muy sencilla, pero proporcionó enormes posibilidades para la experimentación y la inventiva de sus practicantes.⁵ Con la inclusión del proceso de cianotipia,⁶ las ciencias naturales recurrieron a la elaboración de fotogramas, principalmente para producir registros botánicos.⁷ Hoy día, el fotograma es uno de los procesos introductorios en la educación fotográfica tradicional para conocer la acción de la luz en un elemento fotosensible.

Una propuesta actual para producir fotogramas es la impresión a la clorofila, una manera de crear imágenes generadas por la clorofila de una planta, la acción de la luz, el dióxido de carbono y el agua. Por acción de la fotosíntesis, dirían los expertos en el tema.

Como lo experimentaron en su momento Wedwood y Fox Talbot, el fotógrafo vietnamita Binh Danh⁸ ha estudiado y producido imágenes sobre el haz de hojas de plantas, aprovechando la reacción de la clorofila a la luz del sol, es decir, produciendo fotogramas naturales.

La técnica consiste en elegir una hoja, cuya superficie foliar permita el contacto con un negativo de formato medio (generalmente de 10 X 12.5 cm). Una vez cortada de la planta principal, se debe mantener hidratada y atarle una bolsita con agua en el peciolo.⁹ Después se sitúa en una base de fieltro, se coloca un negativo de la imagen por imprimir y sobre éste un vidrio para establecer contacto directo y se expone al sol o a la fuente luminosa. El tiempo de exposición puede variar según el clima, pero generalmente requiere varios días de exposición. Una vez impresa la imagen, se ingresa a un baño de resina para conservar la imagen: sencillo y natural. Así, en un mundo revolucionado por el avance tecnológico e informático, la naturaleza muestra que todavía tenemos la posibilidad de seguir escribiendo con luz.

1 En cinematografía, se llama también fotograma a cada uno de los cuadros o fotografías que constituyen una película.

2 Entre 1790 y 1802, Wedwood realiza fotogramas mediante el contacto de objetos con nitrato de plata, pero sin lograr fijar la imagen.

3 William Henry Fox Talbot, *El lápiz de la naturaleza*, Casimiro Libros, Barcelona, 2014.

4 M. Langford, *Enciclopedia completa de la fotografía*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1983, p. 257.

5 A manera de ejemplo, basta recordar a Man Ray, quien creó algunas obras verdaderamente notables, a las que llamó *rayografías*.

6 Proceso fotográfico que empleaba sales de hierro para producir una imagen de tonos azules; diseñado por sir John Herschel en 1842.

7 Una de las principales exponentes fue Anna Atkins, de quien Mike Ware, en su *Cyanotype: The History, Science and Art of Photographic Printing in Prussian Blue*, comenta: “Los connoisseurs siempre han sostenido que la visión y sensibilidad de los cianotipos botánicos de Anna Atkins trascienden la mera ilustración científica y elevan sus imágenes al estatus de obras de arte, aunque hay poca evidencia que sugiera que tal fue su intención original”.

8 Ver <http://binhdanh.com/>

9 El peciolo es el raballo que une la lámina de una hoja a su base foliar o al tallo.

RESSEÑAS

Karina Ruiz Ojeda



José Antonio Rodríguez
Fotógrafas en México 1872-1960
Madrid, Turner, 2012.

Este libro ofrece una novedosa historia de la fotografía en México al presentar una detallada cartografía de las fotógrafas que trabajaron en el territorio nacional, entre 1872 y 1960. La primera parte se divide en cuatro capítulos que corresponden a diversas corrientes: las pioneras, las modernas, las vanguardistas y las humanistas. De manera amena y fluida, el autor delinea perfiles de fotógrafas de distintas nacionalidades, intereses e ideologías, la mayoría de ellas desconocidas hasta la fecha, que muestran diferentes facetas de sus contextos sociales e históricos que influyeron en su obra.

A la par, el texto ofrece magníficas fotografías —muchas de ellas inéditas— al hacer un balance entre imagen y texto; asimismo, incluye un extenso diccionario biográfico y una selección de textos críticos, entrevistas, reseñas y reportajes contemporáneos a las fotógrafas.

Además de ser una obra indispensable de consulta, este volumen constituye una invaluable aportación al estudio de la fotografía en México, con el potencial de iniciar innumerables líneas de investigación.



Guadalupe Chávez Carbajal,
Imágenes construidas los inicios de la fotografía en Morelia
Morelia, Universidad Michoacana,
San Nicolás de Hidalgo, 2013.

El libro de Guadalupe Chávez Carbajal llega ahora a nosotros y se convierte en uno de los materiales documentales más valiosos de rescate histórico de la fotografía decimonónica, al ser una importante aportación realizada bajo la diáfana luz de Morelia; con ello, la autora salda una de las grandes deudas con nuestro devenir fotográfico nacional.

Chávez Carbajal analiza de manera muy sistemática los tiempos, las formas, los estilos y determinantes puntuales de la producción fotográfica local, con el rescate de los fotógrafos de la región, de los premios internacionales que obtuvieron, de las técnicas empleadas y los diversos formatos fotográficos que utilizaban en dicha ciudad, además de los nexos que mantenían con la ciudad de México. De esta forma se pueden constatar los ritmos locales y generales del país en lo referente a la fotografía, pues destaca cómo llegaron y se usaron las diferentes técnicas fotográficas desde el daguerrotipo, pasando por el colodión húmedo y las placas secas, aunado a cómo se adquirió el gusto por el retrato entre la población. Su representación en las placas y los papeles de tonos sepias y blancos gestó un gran interés, que permitió a la fotografía en Michoacán tener un ritmo y un desarrollo propios, a pesar de seguir los cánones establecidos por la incipiente pero incisiva industria fotográfica.

El libro presenta de forma puntual las técnicas empleadas en Morelia, lo cual da pauta para conocer de qué manera se difundían las técnicas fotográficas en el siglo XIX, más allá del centro económico y político que era y es la Ciudad de México. Con estas *Imágenes construidas...* asistimos de forma consistente a conocer los trabajos realizados y el tipo de técnicas empleadas, además de constatar que los formatos convencionales de los retratos llegaron a diferentes rincones del país en su momento. De este modo, es factible reconocer que las fotografías tamaño *mignon*, *imperial*, *vista* y *salón*, entre otras, llegaron a ese lugar privilegiado por sus paisajes, sus vistas de la ciudad y su gente, la cual quería verse representada en un papel emulsionado para conservar un recuerdo de sus seres queridos en el álbum familiar, así como de su propio devenir en el tiempo. Todo ello nos da una idea clara de que aquel libro clásico, *La manera en que fuimos: fotografía y sociedad en Querétaro*, escrito por José Antonio Rodríguez y Patricia Priego Ramírez (1989), dejó abierto un camino hace 25 años, que todavía tiene mucho por reseñar y analizar. En esa historia *matria* de las regiones, —como señala Luis González y González— se puede explicar de dónde venimos y por dónde andamos, nos acercan, y nos señalan y nos permite darnos cuenta de que el ombligo de la Luna estaba no sólo en la ciudad de los palacios, así como de las maneras como fuimos en cada estado, región y rincón del país era singular y muy específica, a pesar de que las técnicas de importación eran las mismas.

El material trabajado es muy atractivo porque la autora rescata datos de fuentes originales de primera mano, como la hemerografía; así, recaba datos y fechas precisos, que de otra forma no habrían acotado con tanta precisión el surgimiento y primeros momentos de esa historia fotográfica. De este modo, la obra es un libro que utiliza a la fotografía como documento histórico, social y estético al construir su objeto de estudio desde las fuentes originales del siglo XIX, contextualizando el referente visual, con la producción, la creación, la venta y la circulación de los materiales fotosensibles. Todo ello convierte en un material muy importante y paradigmático de lo que se puede realizar en un discurso intertextual entre las fuentes gráficas y hemerográficas. El libro de Guadalupe Chávez Carbajal constituye una clara muestra de que es factible trabajar la historia gráfica, la fotohistoria y la historia de la visualidad, construida cada una con sus particularidades y esencias, así como el rico mosaico multicolor y en blanco y negro que es México, debido a la fotografía y su reconstrucción histórica como documento social, histórico y estético. Enhorabuena por la Universidad Michoacana, porque materiales como éste enriquecen nuestro saber en el día a día, que tanta falta nos hacen para vernos y sabernos justo así: de la manera como fuimos.

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

INAH SINAFO

El Instituto Nacional de Antropología e Historia en el marco del 75 aniversario de su fundación

C A T Á L O G O
F O T O
N A C I O N A L
T E C A



NUESTRO ACERVO HISTÓRICO AHORA EN INTERNET



Más de 450,000 imágenes disponibles de personajes, lugares y sucesos de México solo con un click.


Los Módulos de Consulta en Pachuca y Ciudad de México continuarán en servicio.


www.fototeca.inah.gob.mx



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



 **CONACULTA**

75  **INAH**
ANIVERSARIO

SINAFO
Sistema Nacional de Fototecas

