



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**DIEZ IMÁGENES OAXAQUEÑAS EN UN ÁLBUM:
RE-CONOCIENDO LOS ROSTROS DE LAS MUJERES ZAPOTECAS
EN LAS TARJETAS POSTALES DE FINALES DEL SIGLO XIX**

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A :

DAVY CABALLERO LÓPEZ

**DIRECTORA:
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN**

**ASESORES:
MTRA. ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS**



MÉXICO,D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Yolanda y Gabriel, por su apoyo.

ÍNDICE

Agradecimientos, 4

Introducción, 5

El álbum y los objetos reproducibles: de las tarjetas de visita a las tarjetas postales, 7

Un primer acercamiento al álbum: las tarjetas postales en su contexto, 13

Estudio de caso: diez imágenes de mujeres zapotecas, 18

- I. San Pablo Villa de Mitla: desde lo sagrado tres poses en Mitla, 20
- II. Santo Domingo Tehuantepec: jóvenes tehuanas en la molienda, 30
- III. Mujeres de blanco y lo andrajoso como tipificación de lo indio, 37
- IV. La reproducción de la cotidianidad de la familia indígena en tres tarjetas postales, 40
- V. Modelando a Villa Hidalgo Yalalag, 46

Conclusiones, 51

Ilustraciones, 54

Bibliografía, 67

AGRADECIMIENTOS

Por las observaciones, consejos y propuestas realizadas a mi ensayo académico y por el interés mostrado para que este escrito tuviese buenos resultados, agradezco a mi directora, Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, y a mis asesores Mtra. Angélica Velázquez Guadarrama y Mtro. Fausto Ramírez Rojas.

También doy las gracias a la Dra. María Isabel Grañen Porrúa, que a través de la Fundación Alfredo Harp Helú, me apoyo por medio de una beca en la realización de mis estudios de posgrado, y de esta forma me otorgo la oportunidad de aprender de toda la gama de maestros e investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Una parte fundamental en el desarrollo de este proyecto, por su extenso material bibliográfico y hemerográfico, fueron las bibliotecas Fray Francisco de Burgoa, Fundación Bustamante Vasconcelos y el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Un reconocimiento especial a las personas que colaboraron en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y que me facilitaron las imágenes para reproducirlas y estudiarlas: Tania, Guillermo y Blanca.

Y para finalizar gracias a mis hermanos Lucy, Edi, Alí y Beto por divertirme; a Paola e Hiram por apoyarme con su tiempo y siempre recordarme en colocar un solo espacio entre palabras; a Coco, Lérica, Alma, Selene, Debbie, Suresh, Lilly, Erika, Luis, por las distintas formas de solidarizarse y aprender de ellos.

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX en México los pueblos indígenas eran considerados una raza homogénea e inferior. La idea de clasificar, tipificar y homogeneizar a una población mayoritaria marcó las formas de cómo mirarla y describirla desde la antropología, los proyectos educativos, económicos y políticos, hasta lo visual con la fotografía. A partir de esta última se pueden detectar diferentes miradas entrecruzadas: quién es fotografiado, el fotógrafo y el espectador.

De la mentalidad finisecular de la élite económica e intelectual se entretejió un constructo social sobre el “indio” y también sobre las mujeres indígenas. Ellas tomaron diferentes actitudes frente a la cámara fotográfica y también fueron diversas las estrategias de cómo las fotografiaron: algunas sonrían, otras miran con serenidad o desconfianza y posan al gusto de quien las retrata.

En este ensayo analizaré diez imágenes de mujeres zapotecas de las zonas de Villa Hidalgo Yalalag, San Pablo Villa de Mitla, Santo Domingo Tehuantepec y Oaxaca de Juárez, localidades que durante el Porfiriato tuvieron gran importancia económica. La primera por los proyectos de cultivo de café; la segunda fue un centro turístico; la tercera fue un punto estratégico comercial; y la cuarta, un centro urbano político. Es importante aclarar que existen diferencias culturales entre las zapotecas que habitan la sierra norte, las de valles centrales y las del istmo, desde la vestimenta, la geografía y su cercanía las ciudades, los rostros, la pose y el carácter de las mujeres frente a la familia, el esposo, los fuereños o los fotógrafos. Estas tarjetas postales se encuentran en un álbum resguardado en la Colección José F. Gómez del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y forman parte de un conjunto de 69 imágenes postales.

Realizaré un análisis de las imágenes de las mujeres zapotecas como sujetos femeninos pertenecientes a un contexto histórico y cultural, desde la perspectiva en que fueron fotografiadas, es decir, a partir de la visión del fotógrafo. Mis preguntas son: ¿Ellas se mostraron activas o pasivas?, ¿cuál fue la relación con el fotógrafo para convertirse en una imagen que se comercializó?, ¿fueron objetos o sujetos al estar en las manos del espectador?, ¿al ser convertidas en tarjetas postales pudieron eternizar una pose y un gesto cultural? Cuatro dudas que pueden resultar muy amplias, pero que podrían sintetizarse en

si las mujeres zapotecas reconocieron la acción de ser fotografiadas para lograr la permanencia de su imagen.

Considero importante mencionar que observo desde mi perspectiva como mujer originaria de un pueblo mixteco, pero inmersa desde la infancia en la urbanidad y con ello en un proceso de mestizaje; dos puntos que podrían comprender mejor mi postura ya que al ser formada en casa y familia con costumbres y tradiciones mixtecas estuve también acompañada desde la niñez por factores educativos y sociales occidentales. Así que miro desde un presente dual imágenes del pasado en donde convergen dos tipos de “otros”: ellas (las zapotecas) desde las diferentes formas de mirarse y posar; ellos (los fotógrafos y los espectadores) desde la forma en cómo estructuran una manera propia de mirar.

EL ALBUM Y LOS OBJETOS REPRODUCIBLES: DE LAS TARJETAS DE VISITA A LAS TARJETAS POSTALES

El álbum fotográfico, desde la aparición de las tarjetas de visita fue un elemento de importancia en las familias que se hacían retratar, ya que ahí resguardaban los rostros de la opulencia económica, el linaje, la identidad, la posición social o el recuerdo. También fue el libro de imágenes familiares que permitió tener un diálogo ficticio con la amistad, el amor distante, la familia o la política de la época. Las tarjetas de visita que eran depositadas en cada álbum eran los objetos en los que cada persona se “entregaba” a un ser querido, era la forma de permanecer presente durante la ausencia. A decir del historiador de la fotografía mexicana, Olivier Debrouse:

Empastado en piel repujada, el álbum de familia es un objeto imprescindible en los hogares a partir de 1865, cuando la tarjeta de visita facilita la circulación de imágenes y ofrece la oportunidad de obtener varias copias. El álbum se convierte en el núcleo de la memoria familiar.¹

Philippe Dubois menciona en relación al álbum familiar que existe un gran culto por las fotografías que ahí se depositan y que al final se transforma en un “monumento funerario”, ya que es depositario del index² y con ello de la referencia, además de carácter pragmático, la idea de que es una huella física de personas que estuvieron ahí y que mantienen una relación con las personas que observan las fotografías y que son poseedoras del álbum.³ Las tarjetas de visita, resguardadas en el álbum familiar, tenían un uso más de interior, en espacios privados que resguardaban la emotividad que podría provocar el recuerdo de un familiar o amigo; muy diferente a las tarjetas postales, ya que como objetos permanecieron en circulación para terminar coleccionadas en un álbum.

Pero en el álbum de familia no sólo se resguardó una identidad o parentesco genético, sino se convirtió en un medio para marcar una ideología, ya que los personajes

¹Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México, 1994, p. 38

² Para Dubois el index es una “representación por continuidad física del signo con su referente” y tiene como principios la singularidad, la designación, el atestiguamiento y la conexión física. Por ejemplo, la existencia de un lago seco testimonia la antigua existencia de agua o una cicatriz como huella de una herida. Existencia y particularidad que hacen referencia a un objeto. Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós Comunicación, España, 1986, pp. 42,50

³ Philippe Dubois, Op. Cit. p. 75

políticos e intelectuales de la época comenzaron a intercalarse en el espacio familiar otorgándoles una posición que denotaba una inclinación ideológica. Dicha necesidad de identidad política fue una forma de dar inicio a un cierto tipo de coleccionismo de las imágenes. Olivier Debroise menciona que “en una especie de santoral civil, aparecen políticos con sus propias familias... Algunas veces se agregan pensadores, filósofos y poetas”.⁴ Fue así que en México, como relata Arturo Aguilar,

...durante el Segundo Imperio, también compraban vistas y retratos de otros personajes famosos de la época. La fiebre por la colección de tarjetas era una costumbre que había aparecido hacía algunos años, no muchos quizás, y que los comerciantes y fotógrafos no podían dejar de explotar.⁵

La producción de imágenes históricas, las vistas de paisajes y la arquitectura hicieron que proliferara el deseo de obtener álbumes que direccionaran la identidad nacional. Ejemplo de esto fueron el *Álbum mexicano de fotografías* propuesto por José T. Cuellar en el año de 1865,⁶ el *Álbum de Cortés* de 1868, el *Álbum fotográfico mexicano* (1860) de Claude Désiré Charnay, el *Álbum Orizabeño* de Manuel Castillo (1872) o el *Álbum Veracruzano* (1872).⁷

A la par que se desarrollaban dichos álbumes, surgen los de los “tipos populares”. Fueron captadas imágenes de las clases consideradas inferiores en ese entonces como una forma de tipificar la mexicanidad y conceptualizar a los habitantes de los arrabales. Debroise apunta que existía una “[...] necesidad de situarlos, de aprehenderlos y de reconocerlos a través de las imágenes”.⁸ Fotógrafos como François Aubert y Cruces y Campa realizaron las tomas de los indígenas que se acercaban a la ciudad de México para realizar ventas y de los diferentes oficios que se mostraban en los mercados y calles como los aguadores, vendedores de jarros, verduras, velas, etc.

Desde ese momento las imágenes fotográficas de mujeres y hombres de las periferias y de las comunidades indígenas fueron “producidas” por extranjeros y nacionales con fines científicos o artísticos. A finales del siglo XIX las nuevas técnicas de reproducción

⁴ Olivier Debroise, *Op. Cit.* p. 40

⁵ Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. III-UNAM, México, 2001, p.95

⁶ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p. 107-108

⁷ Olivier Debroise, *Op. Cit.* p. 40

⁸ *Ibid.* p. 106

propiciaron la aparición de las tarjetas postales y con ello el auge de la comercialización de las imágenes de los tipos populares. Muchos extranjeros comenzaron a coleccionarlas y se formaron clubes internacionales de cartófilos: intercambios, compra-ventas, pequeños recuerdos o regalos eran las diferentes formas de poseer un paisaje, un tipo popular, una vista, personajes y eventos históricos. Apareció así un nuevo uso de los álbumes con el coleccionismo de tarjetas postales.

Con esto, también, aparece una nueva mirada... ya no la familiar que observaba la tarjeta de visita, ni la que observaba el espacio lejano del paisaje. La mirada que en un inicio perteneció al científico, al fotógrafo oficial de la clase gobernante o al que realizaba tomas en un estudio, se masificó con las imágenes reproducibles de tipos populares.⁹ Cabe advertir al lector que anterior a la fotografía de tipos populares, había litografías y figuras de cera que delinearon la forma de mirar a los diferentes oficios populares y representarlos. Sin embargo, un nuevo tipo de deseo de posesión y de estatus va acompañado en la adquisición de tarjetas postales. La identificación, selección y uso de las imágenes que circulaban era un reflejo de las intenciones del “yo” que se proyectaba en propósitos colectivos repetibles. Según Isabel Fernández:

Elegir una tarjeta postal es un acto inspirado en un designio o intención, en el que el comprador se identifica... y expresa... un mensaje cifrado. El éxito de las tarjetas radica también en que simbolizan un recuerdo que se quiere perpetuar, un sueño a precio accesible, el voyeurismo y sus sucedáneos, la pereza –una carta requiere tiempo y reflexión- y, finalmente, la manía de colección. La expansión del turismo en esa época tiene también una importancia decisiva en la vitalización del ramo.¹⁰

Las tarjetas postales aparecieron en México en 1882, y fueron los espacios arquitectónicos de la ciudad de México los primeros en difundirse, como el Castillo de Chapultepec y la Catedral Metropolitana. Con el surgimiento de compañías privadas de producción de tarjetas aumentó la producción de éstas y al mismo tiempo el consumo, dando pie al florecimiento del coleccionismo y a la figura peculiar del coleccionista de tarjetas. Las postales abarcaban todos los temas, desde lo religioso a lo cotidiano: imágenes

⁹ En estas líneas me refiero a la fotografía y su reproducción. Es importante mencionar que como un antecedente de la tipificación del indígena jugó un papel primordial el costumbrismo y la reproducción a partir de la litografía y el grabado antes de la aparición de la cámara fotográfica.

¹⁰ Fernández Tejedo Isabel, *Recuerdos de México. La tarjeta postal mexicana, 1882-1930*, Banobras, México, 1994, p. 30

devocionales, edificios, acontecimientos históricos, tipos populares, construcciones ferroviarias, escenas teatrales, retratos de actrices y actores, políticos, vistas, entre otros.¹¹

Gloria Fraser explica que:

Las tarjetas se exhibían en álbumes especiales que eran guardados en muebles de salón diseñados ex profeso. Algunos de los más finos ejemplares de esa época eran reproducciones litografiadas o grabadas de fotografías en tonos grises, sepia o verde. Con frecuencia se coloreaban a máquina o a mano.¹²

Fernández Tejedo relata que la primera tarjeta postal se imprimió en 1882 e incluía ya el sello con dos timbres de la imagen de Benito Juárez. Al inicio no tenían reproducciones fotográficas, solamente era la tarjeta en blanco con el timbre postal. Esta tarjeta fue utilizada durante 15 años; y es hasta 1897 que aparecieron las primeras tarjetas postales con imágenes de la Catedral y el Castillo de Chapultepec.¹³

Al constatar la exitosa acogida de la tarjeta postal ilustrada en Estados Unidos y Europa, la dirección postal encarga a la casa Ruhland & Ahlschier en 1897 la ilustración de tarjetas con pequeñas vistas fotográficas de la Catedral y Chapultepec en tonos sepia, gris, negro y verde. Se trata al parecer de una edición privada, de distribución oficial limitada, encargada como muestra y que nunca estuvo en circulación.¹⁴

A partir de ese momento comenzaron a surgir diferentes empresas productoras de tarjetas postales ilustradas como la Sonora News Co., en donde trabajaron Percy S. Cox, Winfield Scott y C.B. Waite; también surgieron J. Granar, Latapi y Bert, J. G. Hatton, J.C.S., F.M. y H.S.B. Para principios del siglo XX se registran alrededor de veinte editoras. En sólo una década los fabricantes aumentaron a 150.¹⁵ Diferentes casas editoriales se establecieron en la ciudad de México. Al respecto, Francisco Montellano escribe que:

Proliferó entonces la Sonora News Co., en las calles de Gante 4 y Las Estaciones 12; la Iturbide Curio Store, en San Francisco 12; la Casa Miret, en Plateros 4; la W. G. Walz Co., dirigida por T. G. Weston y localizada en San Francisco 3; la American Stamps Works, en la segunda calle de San Francisco; la AztecStore y

¹¹Gloria Fraser Giffords, "La postal mexicana" en *La tarjeta postal*, *Revista Artes de México*, Número 48, México, 1999, p. 11

¹²Gloria Fraser Giffords, *Op. Cit.* p. 11

¹³Isabel Fernández Tejedo, *Op. Cit.* p. 14

¹⁴*Ibid.* p. 23

¹⁵<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2008/12/el-origen-de-la-tarjeta-postal.html>

Félix Martín en la quinta de Capuchinas, entre otras, ofrecían al público gran variedad de tarjetas en diferentes presentaciones.¹⁶

El auge de la tarjeta postal se dio en la primera década del siglo XX. Cabe destacar que el álbum a analizar pertenece a este periodo. Los editores de tarjetas postales que aparecen en éste son: Ruhland y Ahlschier, J. G. Hatton, J.K., Brehme, Latapi y Bert, F.I. Fernando, Castilla S., Sonora News Company, J. C. S., Miguel González, F. M., Scott y por último Iturbide Curio Store. El álbum tiene un total de 69 tarjetas postales que abordan diversos géneros. Hay seis vistas, nueve imágenes de monumentos arqueológicos, tres edificios civiles, tres edificios religiosos, un retrato infantil, tres escenas históricas y 44 tipos populares.

De estos editores, sabemos que la casa Ruhland y Ahlschier estaba ubicada en la calle Coliseo Viejo de la ciudad de México y reproducía vistas, edificios, monumentos de los centros turísticos y de las grandes ciudades de México, así como montajes de estudio de tipos populares “...donde se plasman, de manera académica y artificial, verdaderas representaciones escénicas, comportamientos populares y representaciones sublimadas de grupos sociales marginados”¹⁷(imagen 1). La casa editora Latapí y Bert trabajó temas como: arquitectura, vistas y paisajes de toda la República; también publicó imágenes sobre tipos populares (imagen 2) abarcando los oficios, transportes y la agricultura con un interés sobre la vida cotidiana estereotipada.

Cada una de las imágenes de tipos populares refleja la mirada del fotógrafo que por un lado pretende satisfacer la curiosidad del extranjero, y por otro, construir la identidad nacional. En *Vendedores de flores* de Ruhland & Ahlschier (imagen 1), lo colorido de las flores se refleja en el rebozo que envuelve a la joven que mira directamente a la cámara. Los tonos pálidos del entorno hacen resaltar los rostros morenos de quienes ofrecen sus flores. Una escena pintoresca que permite que el espectador decimonónico recreara a los “personajes” que pudiese encontrar en las plazas indígenas y populares; En *Arrieros cargando madera* de Latapi y Bert (imagen 2) se proyecta lo rudimentario de los medios de transporte y las actividades cotidianas del trabajador del campo. Las miradas finiseculares,

¹⁶Francisco Montellano, “Editores de ingenio y audacia” en *La tarjeta postal*, Revista Artes de México, Número 48, México, 1999, p. 26

¹⁷Isabel Fernández Tejedo, *Op. Cit.* p. 39

sobre todo la de los turistas extranjeros, sobre la clase baja, se fortalecen con las imágenes que se difundían del común. Como insiste Gloria Fraser,

Para los turistas de Alemania, Estados Unidos o Inglaterra, las imágenes de gente lavando ropa o bañándose en el río, llevando bultos como bestias de carga o usando métodos primitivos de transporte fortalecían su creencia romántica en la “otredad” de México, especialmente si durante su periplo por esta nación habían sido testigos de dichas escenas.¹⁸

Pequeñas empresas como I.G. Hatton, J. Granar, J.C. S., y J. K., satisfacían a su clientela turística con la producción de imágenes del México rural en las que se mostraban las tradiciones y costumbres de las poblaciones de los pueblos y comunidades como una forma de vender (Imágenes 3 y 4). Editoras como la Sonora News Co., hicieron uso de los ferrocarriles para comercializar y distribuir sus productos, sobre todo para los turistas con la guía *Terry's Guide to Mexico*. Dicha guía ofrecía, también, información sobre los fotógrafos importantes como Percy S. Cox, Scott y C.B. Waite.¹⁹

Aspectos culturales, vestimenta, peinado, contexto espacial y modos de mirar proporcionaron estas “Tarjetas retratos estereotipadas”. En *Muchacha con un arado* de J. G. Hatton (imagen 4), una construcción vernácula, la vestimenta, el rebozo y el arado, sin olvidarnos de la sonrisa de la mujer, son los elementos en donde la mirada del coleccionista depositó el interés.

Las tarjetas de tipos indígenas- conjunto de tehuanas, grupos de indios, india de Yalalag y tantas otras de las cuales existe una variedad casi infinita- tienen como centro de interés la indumentaria tradicional indígena, los trajes típicos regionales, la decoración. La atención está desviada hacia lo accesorio; el individuo es un objeto decorativo más que sirve para ilustrar el entorno.²⁰

En las tarjetas postales existieron intenciones subjetivas plasmadas de los productores, los vendedores y los coleccionistas; ellos se convirtieron en divulgadores de la propaganda oficial, de estereotipos culturales.

¹⁸Gloria Fraser Giffords, *Op. Cit.* p. 14

¹⁹Francisco Montellano, *Op. Cit.* p. 27

²⁰Isabel Fernández Tejedo , *Op. Cit.* p. 161

UN PRIMER ACERCAMIENTO AL ÁLBUM: LAS TARJETAS POSTALES EN SU CONTEXTO

Para poder comprender mejor el desarrollo del análisis de las ocho imágenes de las zapotecas es pertinente realizar una descripción general, poniendo especial énfasis en la descripción de las imágenes seleccionadas en su contexto de exposición, es decir, en la hoja del álbum y en relación a las tarjetas que la rodean. El álbum en su totalidad se convierte en un museo plegable que se podía transportar desde la recámara hasta la sala o, si bien lo querían los dueños, en las tertulias familiares. Cada hoja de papel se convirtió en una sala, que según la colocación de las postales, marcaba una narrativa y podría considerarse como un reflejo de los pensamientos del dueño del álbum. La organización de las tarjetas postales en el álbum que nos ocupa se divide en dos partes: en la primera van las arqueológicas, escenas históricas, vistas y arquitectura; en la segunda integraron al grueso del contenido, los tipos populares. Una característica que debo resaltar es que observándolas en conjunto podemos percibir una relación simbólica e ideológica con el centro político del país a través de imágenes sobre historia moderna, antigüedad prehispánica, ciudades en desarrollo, el colorido del “indio” vivo y la mirada extranjera: directrices ideológicas que surgieron de una matriz política.

El álbum inicia con una hoja que presenta tres postales en un escenario arqueológico: Mitla aparece desde el exterior e interior recordándonos la antigüedad del espacio, pero además marca un testimonio de la mano artística del hombre prehispánico. En ellas los personajes ven directamente hacia la cámara, aunque la que resalta es la de una mujer mitleña, acostumbrada a las miradas de los extranjeros, para entender esto, desglosaré esta hoja así: En la postal titulada “Tipo mexicano en las Ruinas de Mitla” encontramos a una chica sentada de perfil, que desvía la mirada y evita la cámara; la particularidad de esta imagen es la presencia de una zapoteca en el centro ceremonial de Mitla y su ligera coquetería inocente. La imagen, vertical, abarca la mayor parte de la hoja, siendo la otra parte ocupada por dos postales del mismo sitio arqueológico y ceremonial (imagen 5).

Al dar la vuelta a la siguiente página nos encontramos con 6 tarjetas postales que evocan el pasado indígena: desde los edificios de Mitla hasta las piezas escultóricas de los mexicas. El indígena quedó mostrado en la arquitectura prehispánica y el progreso en el hombre portador de tecnología, la cámara fotográfica; los dioses fueron expulsados de sus aposentos originales para otorgarles valor en un museo, transformándolos en escultura ancestral, las deidades fueron vestidas por el pensamiento científico. Y entre todas las formas, líneas, curvas, sombras, resalta la imagen de un extranjero que posa ante la cámara (imágenes 6 y 7).

La historia moderna ocupa un espacio en este álbum. Maximiliano de Habsburgo fue su protagonista “evocado”, al ser registrado en una escena de llanto por su muerte y en su ausencia de los espacios cotidianos, la oficina y el carruaje. El dolor, la ausencia y el recuerdo de la magnificencia de un hombre y un imperio fueron pintados por Jean-Paul Laurens en 1882, en la obra *Últimos momentos de Maximiliano*, y dicha obra fue reproducida en tarjeta postal, así como los espacios y objetos que rodearon a este personaje político (imágenes 8 y 9).

En las páginas siguientes aparecen dos siluetas prehispánicas con la imagen tipificada de una mexica y el calendario solar con el que se estereotipaba a una cultura; perfiles con el que se construye y fija la idea sobre una civilización antigua (Imagen 10).

Las vistas de Acapulco, Coatzacoalcos, Veracruz y Minatitlán muestran actividades recreativas, costumbres sociales, mar, construcciones, naturaleza y navegación. Estas fueron las primeras impresiones de las miradas extranjeras que desembarcaban para instaurar una estabilidad económica y progresista (imágenes 11 y 12).

Esta primera parte cierra con la urbe y su arquitectura en las páginas 9, 10 y 12. Los grandes avances de la modernidad en amplias calles, majestuosidad en los edificios, comercios y fachadas con influencia francesa (imágenes 13 y 14). Una imagen que rompe con toda la secuencia es la del retrato de un infante el cual aparece acompañado de versos que evocan al triunfo: colocado en una sola página manifiesta la fuerza de la palabra que se entreteje con la presencia del niño engalanado por una corona de laurel pintada (imagen 15). Esta primera parte culmina con la presencia de la Iglesia proyectada en dos edificios

emblemáticos de Oaxaca: la Catedral y la Iglesia de la Soledad (imagen 16) en la página doce.

La segunda parte inicia de una forma interesante, ya que como una forma de transgredir la moral de la época paralelamente fueron colocadas dos imágenes de mujeres con cierta carga erótica para ese entonces. Dos mujeres que fueron miradas y despojadas de sus ropas en espacios públicos por un fotógrafo: la primera perdió sus vestimentas externas y su dignidad al quedarse, en un espacio público, en ropa interior y corsé; la segunda, con la fragilidad de su pose al reacomodarse la blusa y dejar al descubierto, intencionalmente, el hombro derecho. Cada una de ellas, posiblemente prostitutas, reflejaban la fragilidad del andar de quienes tenían su mismo estatus social. A partir de las imágenes mencionadas comienza esta segunda parte enfocada a los tipos populares (imagen 17).

Al darle la vuelta a la página nos hallamos con el área dedicada a los rancheros. La vida cotidiana tipificada en la vigilancia rural, la hora de la comida, la pose de poder sobre el caballo y la bebida embriagante conforman un grupo de hombría y orgullo caciquil. La tarjeta de la estación del ferrocarril, funciona como conector entre los rancheros y las siguientes imágenes de las mujeres en el agua (imágenes 18 y 19). El ferrocarril fue un medio de transporte que facilitó la comunicación y la comercialización: una huella tangible de la importancia de éste es la permanencia, en la actualidad, del edificio arquitectónico y su existencia de la tarjeta postal.

Las distintas maneras de relacionarse con la cámara en actividades cotidianas de las mujeres fueron reutilizadas para abordar diferentes vestimentas y poses: mujeres en el acueducto de la ciudad de Oaxaca, otras lavando en grupo y otras en el río. La singularidad de estas imágenes fueron las diferentes capturas del uso del agua: el uso colectivo, el urbano y el rural. La segunda imagen que analizaré más adelante aparece en la página 17 y es "Oaxaca: Acueducto" en donde dos mujeres, una con un cántaro y otra con un bebé, miran con el entreceño fruncido y a distancia a la persona que las está fotografiando. La arquitectura fue un elemento importante para poder comprender la presencia femenina y del fotógrafo en dicho espacio. Esta postal está acompañada de otras dos en donde el punto central fueron las mujeres pobres y el modo de utilización del agua (imágenes 20 y 21).

Ahora es momento de ir al tianguis indígena del siglo XIX. Cestos, frutas, flores, palma, etc., eran los productos del trueque y de la vendimia. Enormes faldas, rebozos, vestimenta de manta, casuchas de adobe y madera, calles empedradas y antiguos mercados con identidad propia. Las platicas y los encuentros recrean la cotidianidad a partir de la mirada curiosa del fotógrafo. La tercera imagen a estudiar aparece en la página 20, en donde el tema central es el mercado indígena. La postal esta titulada como “Estado de Oaxaca: Tipos de Indios” en donde una familia se dirige a un lugar para vender sus productos: el camino, el burro como medio de transporte, las canastas llenas de productos y la palma son los elementos claves para poder deducir el objetivo de la familia. Las otras dos postales que la acompañan pueden indicarnos el papel que tenían el esposo y la esposa al llegar al mercado: ella como responsable de la venta y él reuniéndose con los demás hombres (imágenes 22 y 23) marcando así una secuencia narrativa.

Siguiente sala de papel... la tipificación de los infantes de clase baja. El tlachiquero, el lechero y el que espera el ferrocarril para la venta del día. Acompañados o solos, con animales o sin ellos, permanecen activos con pies descalzos, manos ocupadas y sombreros viejos. Las mujeres y la intensa labor que tenían en la molienda se recrearon en imágenes escenificadas (imágenes 24 y 25).

También las actividades cotidianas de los varones en el campo y los medios de transporte rurales fueron transformados en tarjetas postales. Los vendedores solitarios, aquellos que con sus huacales, frutas y verduras recorrían la zona en busca de compradores fueron fotografiados sin darse cuenta o con una clara influencia del fotógrafo en la pose. Continuando con la vendimia en la página 24, aparece la cuarta imagen titulada “Estado de Oaxaca: Tipos de Indios”, aparece una mujer con dos canastas de frutas que tiene una clara perspectiva asignada por el fotógrafo, ya que al adoptar una pose de melancolía con ligera coquetería aludió a las típicas imágenes de mujeres jóvenes acaudaladas; pose que sólo el fotógrafo comprendía. Dicha imagen está acompañada de otras dos tarjetas postales de vendedores: el huacalero y la vendedora de verduras (imágenes 26 y 27).

Volvemos a dar vuelta a la hoja y nos encontramos con imágenes que tanto del lado derecho como del izquierdo tienen un parecido en su conformación: familia frente a magueyes, mujer y niño de espaldas y mujer que tiene por escenografía una construcción

rústica. La siguiente tarjeta postal a estudiar se encuentra en la página 25 y tiene como título “Estado de Oaxaca: Tipos de Indios”. Corresponde a una mujer yalalteca que se encuentra inmóvil y hermética en su gestualidad ante el instante de la toma fotográfica. Ella es acompañada de otras dos postales en donde, curiosamente, la madre cargando a su niño en la espalda o en el frente es la constante, además de la seriedad de todos los rostros que aparecen en esta página del álbum (imágenes 28 y 29). “Estado de Oaxaca: Tipos de indios” es otra de las imágenes que abordaré más adelante, teniendo como particularidad la vejez y la maternidad.

El conjunto de niños, de familias o de mujeres fueron el conector en las siguientes tres imágenes. Tonos grises que los envuelven, enmarcados por casuchas de lodo y paja, nos guían hacia las sonrisas o las miradas de desconfianza. El contrastante mundo entre lo rural y el progreso finaliza con la Plaza de Córdoba en donde se observan las vías del ferrocarril y los edificios en construcción (imágenes 30 y 31).

En las páginas 28 y 29 observamos a mujeres que posan con seriedad y recato, con liviandad y coqueteo, en andrajos y desconfiadas, sonriendo o mirando directamente al fotógrafo. Tonos rosáceos, blancos o rojos son los que resaltan ante los diferentes espacios abiertos que las reciben. Cada una, con diferentes poses, invita al espectador a tener distintos tipos de diálogos con ellas. Una mujer cubierta de andrajos y con la mirada desviada fuera del cuadro es la única imagen que se encuentra en la página 30. Dicha imagen fue titulada como “Estado de Oaxaca: Tipos de Indios” y es la sexta imagen que se abordará más adelante.

Una tarjeta postal que rompe con todo este conjunto es “Un carrero de Oaxaca” quien en una página yace como imagen única en donde un hombre inmóvil está parado frente a su carreta; Una sola imagen que nos muestra que el hombre era más rígido en su postura mientras que la mujer de las zonas rurales tenía diferentes facetas para ser fotografías (imagen 34).

Finaliza este álbum con mis últimas dos imágenes a estudiar: “Molenderas” y “Estado de Oaxaca: Tipos de Indios” (imagen 35). La constante en estas dos imágenes en la directa comunicación que entablan las mujeres que posan frente al espectador y al fotógrafo. La

mezcla de tonos utilizados para el coloreado, los atuendos y el contexto arquitectónico que las rodea se asemejan tanto en la postal de las istmeñas como en la de las mitleñas. Al final, se conjuga todo en la mirada y la pose.

ESTUDIO DE CASO: DIEZ IMÁGENES DE MUJERES ZAPOTECAS

A principios del siglo XIX era común la elaboración de figurillas de cera que representaban los diversos oficios existentes en México. Aunado a ello, el costumbrismo a través de la litografía y el grabado representó actividades de la población proveniente de la periferia que se acercaba al ámbito urbano.²¹ Los artistas extranjeros, participantes en este fenómeno social, cuando se desplazaron por todo el país plasmaron en sus escritos, dibujos y fotografías un concepto generalizado de la población indígena y de las clases pobres de las ciudades: la tipificación oculto la gran diversidad cultural existente. Como escribe Olivier Debroise “Ante la imposibilidad de identificarlos como individuos, la iconografía organiza una tipología”.²²

La mirada del extranjero estuvo influenciada por los relatos e imágenes orientales y por una mentalidad expansionista fruto de la ideología colonialista. Entonces, la construcción del otro se relacionó a la necesidad de poseerlo y de construirse a partir de éste; de la conceptualización de lo inferior surgió la identidad de lo superior. John Pultz escribe que al igual que los hombres definen su masculinidad a partir de la mujer como un “otro”, los europeos del siglo XIX utilizaron a las culturas no blancas para definirse. Un álbum fotográfico o de tarjetas postales de tipos populares era una forma materializada de “coleccionar, controlar y definir de manera fetichista el cuerpo de los nativos de tierras recientemente colonizadas”.²³

La fotografía, que también fue una viajera, llegó a la ciudad de Oaxaca para ser partícipe en el cambio de mentalidad de la población urbana que necesitó construirse una imagen para identificarse dentro de la modernidad y considerarse individuos en

²¹ María Esther Pérez Salas nos habla de forma profunda sobre el surgimiento del costumbrismo en México y cómo por medio de la litografía se dio una mayor difusión y construcción visual de los estereotipos sociales a través de los medios impresos como revistas, prensa y literatura. Pérez Salas María Esther. *Costumbrismo y litografía en México*, IIE-UNAM, México, 2005, 371pp.

²² Olivier Debroise, *Op. Cit.* 106 p.

²³ John Pultz, Trad. Oscar Luis Molina. *La fotografía y el cuerpo*. Ediciones Akal. España, 2003, p.20-21

transformación: “La tecnología fotográfica les proporcionaba a los habitantes de la ciudad de Oaxaca los medios para imaginarse a sí mismos como participantes activos de su mundo en proceso de cambio, y como ciudadanos modernos”.²⁴ La élite vio con agrado la llegada constante de extranjeros pues contrarrestaba, con ello, la imagen tradicional e indígena de la ciudad. Esta visión quedó plasmada en los medios escritos como en el artículo titulado “Ignorancia e inmoralidad de los indios” del periódico oaxaqueño *La voz de la verdad* del 10 de mayo de 1896:

México...ofrece... el espectáculo de un pueblo compuesto en más de su mitad por una raza ignorante, embrutecida, que desconoce casi por completo los beneficios de la cultura, que sin aspiraciones de ningún género, contenta con sus chozas de pala y sus groseros alimentos, pasa una vida llena de privaciones y miserias, multiplicadas á menudo por los vicios... Mientras nada se haga por regenerar esa raza desgraciada, nuestro decantado progreso y nuestra cacareada cultura no son más que una cruel ironía, un sarcasmo sangriento.²⁵

Los registros de oficios de la ciudad durante el porfiriato, existentes en la actualidad en el Archivo Municipal de Oaxaca de Juárez, pretendieron tener el control y la vigilancia sobre la población que rodeaba el centro. La fotografía, como requisito en los reglamentos administrativos, fue testigo del cambio de estilo de vida de las comunidades indígenas aledañas que se vieron inmersas en el “desarrollo” de una ciudad provinciana.

Así mismo, la función en la fotografía sobre mujeres y hombres de las comunidades indígenas tenía el propósito etnográfico, turístico y de clasificación dentro de los informes antropológico, arqueológico o de ingeniería. De estas imágenes, las que se convirtieron en tarjetas postales fueron una combinación de tipos populares, el registro racial y lo exótico. Marck Overmyer-Velázquez escribe:

La clasificación, la tipología, pasan por la exposición de rasgos metonímicos, seleccionados por su valor signifiicante, desviados con fines expresionistas y elevados al nivel de una característica.²⁶

²⁴ Mark Overmyer-Velázquez, *Visiones de la ciudad esmeralda: Modernidad, tradición y la formación de Oaxaca porfiriana*. UABJO, Oaxaca, México, 2010, p.249

²⁵ “Ignorancia e inmoralidad de los indios” en *La Voz de la Verdad*. Periódico religioso, social y de variedades, dedicado exclusivamente á la instrucción del pueblo. Oaxaca-México, Año 1, Tomo 1, No. 14, Domingo 26 de abril de 1896, Director, Lic. Lorenzo Mayoral

²⁶ Mark Overmyer-Velázquez, *Op. Cit.* p. 106

Es importante mencionar que hubo población indígena que se acercó a los fotógrafos para ser retratados, como menciona Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba fue el caso de Teobert Maler a mediados del siglo XIX, quien tuvo como clientela a mujeres que buscaron reforzar su identidad como sujetos dentro del círculo familiar.²⁷ Estas podrían haber dejado de ser tipológicas o exóticas, pero desde la mirada del fotógrafo, las personas retratadas correspondían al otro México.

En nuestros días es claro que la fotografía es una forma de mirar con variadas interpretaciones dependiendo del sujeto que la observa, la realiza o la construye, sin embargo, en el siglo XIX fue más que un desarrollo científico que podía proporcionar una lectura de los pensamientos, como se lee en el diario oaxaqueño *La Libertad* del año de 1896:

Las preocupaciones, las ideas fijas y las obsesiones, es indudable que el día que se fotografíen las retinas de las víctimas de tales fenómenos, presenciaremos rara y sorprendentes fotografías del pensamiento humano, cuyos secretos se ha empeñado en descubrir la ciencia.²⁸

Ante este panorama ideológico la cámara fotográfica, el fotógrafo y las zapotecas comenzaron a conquistarse. Ellas fueron retratadas desde diferentes perspectivas: con coquetería, en familia, como adultas o andrajosas. Todas reflejan una forma de ser observadas y de actuar frente a la cámara. Con la aparición de la tarjeta postal surgió una nueva manera de circular las miradas (imagen 36).

LSAN PABLO VILLA DE MITLA:

DESDE LO SAGRADO TRES POSES EN MITLA

Al mismo tiempo que el gobierno y la élite intelectual oaxaqueña ocultaron y criticaron la forma de vida y pensamiento de las comunidades zapotecas, enaltecían los vestigios prehispánicos (en este caso Mitla) como restos de un pasado glorioso que daba forma a la identidad local y nacional. Overmyer escribe que la élite oaxaqueña construyó una imagen de la ciudad y de los alrededores como lugares ahistóricos, es decir, en donde el pasado

²⁷ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba. *Teoberto Maler, historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*. Testimonios del Archivo, México, 2008, p. 96

²⁸ “La fotografía del pensamiento” en *La Libertad, diario independiente*, Núm. 263, tomo VI, Oaxaca 3 de mayo de 1896

precolombino aún estaba presente “celebrando hipócritamente el “pasado” indígena “tradicional” del estado al mismo que borraba su existencia en el presente.”²⁹ Los propietarios de negocios y hoteles locales, interesados en la difusión de sus espacios, también vanagloriaron los conocimientos antiguos plasmados en la arquitectura. Todo esto funcionó para atraer al extranjero, ya que era visto como fuente de turismo, dinero y civilización necesaria para eliminar los remanentes de la tradición en el indígena vivo.

Las exploraciones arqueológicas tan comunes durante el siglo XIX ayudaron a dibujar un imaginario en torno a los edificios prehispánicos. Ejemplo de la gran difusión de los centro ceremoniales y de la vida cotidiana en las comunidades fueron libros como *Complete guide and descriptive book of Mexico* de Reau Campbell del año de 1899 o *The ruins of Mexico* de Constantine George Rickards del año de 1910. En el primero podemos leer toda una descripción de cómo se llegaba a Mitla, qué servicios turísticos se ofrecían en la zona como hospedaje y comida: un autentico viaje al pasado con las comodidades del presente decimonónico.³⁰

Diligencias or carriages may be obtained at Oaxaca, and they will roll over the broad road as easily and smoothly as on a street. The start should be made before noon to take advantage of the afternoon breezes that almost always blow from the south and across the road; let this be the hour of starting in the winter months; if there is a moon in the last quarters or at the full this will bring you to Mitla by or a little after dark and you may have the weird pleasure of wandering through the ruins by moonlight... Lunches may be taken from Oaxaca, but this is not necessary; the Hotel Cerqueda at Tlacolula, the little more than half way town, is surprisingly good, where good coffee, fine, native chocolate, excellent bread, and fruits may be obtained, and at the hacienda of the muy amable, Señor Don Felix Quéro, at Mitla, there are good beds, and an excellent dinner is served, by a genial host, who will welcome in cordiality and speed the parting guest with good wishes, till you will, with the memories of the wonders, the pleasant journey and the good living, bless the day you came to Mitla.³¹

Mitla en su conjunto era un lugar para ser visto y exhibido, al igual que la población que la habitaba. Acostumbrados a ser observados por los turistas, a mi parecer era normal dejarse fotografiar y sonreír con ligereza. En el momento de la toma pudo o no existir una

²⁹ Mark Overmyer-Velázquez, *Op. Cit.* p. 65.

³⁰ Transcribo frases muy largas sólo para que el lector perciba la narrativa de un visitante extranjero y las formas en cómo se describía el viaje.

³¹ Reau Campbell, *Complete guide and descriptive book of Mexico*, Chicago, 1899, Pp. 202-204

comunicación con el fotógrafo y es ahí en dónde se define si las zapotecas de Mitla fueron objetos o sujetos, quedando plasmado ese carácter en la imagen. En cada una de ellas existe un reflejo de intencionalidad en donde se sumergieron la fotografiada y su contexto, el fotógrafo y sus motivos, y la cámara fotográfica y sus cualidades. Justo en ese momento Dubois considera que se encuentra “el instante fotográfico” o el “acto fotográfico”.

Las imágenes siguientes nos muestran tres formas de fotografiar a zapotecas de Mitla: en la primera una chica se encontraba sentada dándole la espalda a una pared del centro ceremonial, resaltando en ella cierta melancolía romántica; la segunda corresponde a una mujer y una niña que se hallaban en el interior del centro ceremonial, las dos sonríen libremente; la tercera es de una mujer joven que tiene el hombro descubierto y la mirada fija hacia la cámara, una pose con cierta carga erótica. La fotografía puede evocar un poderío a través de sus mensajes visuales absorbiendo a quien la posee, es decir, tiene el control de la mirada del espectador. Esta fuerza magnética son las emociones que puede evocar y con ello establece una comunicación con quien la observa. Considero que ahí se encuentra una vinculación estrecha entre el *studium* y el *punctum*³² que surge desde el momento mismo de la toma fotográfica, cuando la fotografiada y el fotógrafo interactúan.

También las interpretaciones son diferentes dependiendo de las ideas que existen en tiempos y espacios determinados, y del cómo se proyectan en la imagen el fotografiado y el fotógrafo. Las mitleñas eran exhibidas y al igual que el centro ceremonial se volvieron objetos cuando se tipificaron y transformaron en tarjetas postales.

Las tarjetas postales... continuaron con la construcción de una serie de estereotipos alrededor de las representaciones del indio mexicano, vinculándolo con el mundo de lo exótico y lo pintoresco.³³

Y de esta manera comienzo a abordar las primeras tres tarjetas postales de zapotecas desde la Ciudad de los muertos, Mitla.

³² En *La cámara lúcida*, Roland Barthes propone que la fotografía puede estudiarse a partir de dos temas: el *studium* y el *punctum*. El primero (categoría me gusta / no me gusta) conlleva a reconocer las intenciones del fotógrafo y a dotar de funciones sociales a la fotografía; y el segundo es cuando existe un “detalle” que llama la atención en una foto (aquello que nos punza). Barthes Roland. *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Ed. Paidós, España, 2009, p. 40

³³ Alberto Del Castillo Troncoso, “La diversidad de los usos de la imagen” en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, CONACULTA-INAH, ED. Lunwerg, p. 67

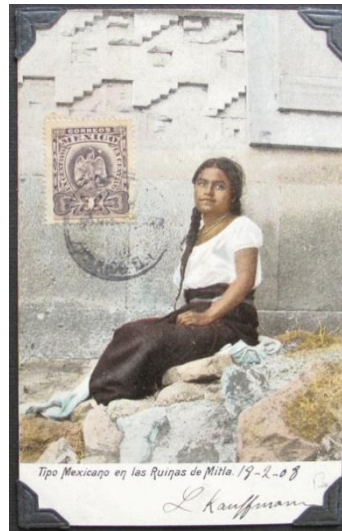


Imagen 37

Tipo mexicano en la ruinas de Mitla, 1908

Tarjeta postal coloreada

13.8 X 8.7 cm

Álbum # 1275

CFMAB

Sentada sobre un rebozo y de espaldas al Palacio de las Grecas, la joven zapoteca dirige el rostro a la cámara, mientras desvía la mirada como pretendiendo evitar al fotógrafo. (Imagen 37) El atuendo mitleño compuesto de un ceñidor, la falda envolvente de lana y la blusa blanca se complementan con dos sencillos collares de cuentas. La mano izquierda que descansa sobre la pierna, las dos trenzas típicas desaliñadas y el tono de su piel hacen un juego singular con la ligereza de los colores que la rodean. Esta adolescente se encuentra sentada en una pose de perfil tres cuarto. Desde el inicio de la toma fotográfica ella se volvió objeto de comercio, ya que la pose satisfizo al consumidor (por lo regular extranjero) e invitó a desearla y poseerla a través de una tarjeta postal. A ella la volvieron un objeto exótico que provocó cierto placer para el género masculino al tenerla y mirarla.

La mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, que se concibe en función de aquélla. Así, las mujeres, codificadas para causar un fuerte impacto visual y erótico, cumplen fundamentalmente el papel de “espectáculo”, de objetos-para-ser-mirados.³⁴

³⁴ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra, 2003, p. 186

Sus rasgos no occidentalizados, la vestimenta, el despojo del rebozo y la ligera disposición que muestra en la soltura del cuerpo y rostro la hacen ver como la servicial zapoteca que muestra vergüenza y gracia jovial. Michelle Perrot escribe que “La mujer es ante todo una imagen. Un rostro, un cuerpo, vestido o desnudo. La mujer es apariencias... Algunas veces debe ocultarse y otras mostrarse.”³⁵ Sin embargo, lo que en el fondo se percibe es que el fotógrafo se separa de la chica al fotografiarla a partir de una pose que refleja más los deseos de él que de ella, pero logró entablar una comunicación con ella al conseguir que emergiera un ligero coqueteo. Al convertirse en una imagen bidimensional separa al sujeto que observa, el espectador puede hacer uso de ella desde su pensamiento e imaginación; es entonces que la mujer se convierte en objeto.

El placer del voyeur reside en gran medida en el anonimato, en la posibilidad de ver sin ser visto, en la fantasía de hallarse situado en una posición de control omnisciente. El objeto de su deseo queda irremisiblemente atrapado, de este modo, en la posición de objeto, ya que se le niega cualquier posibilidad de actuar: es mirado, pero no puede devolver la mirada.³⁶

La postal tiene un sello de correo de México con un timbre postal con el águila de frente. En la parte inferior se puede leer la siguiente impresión: Tipo Mexicano en las Ruinas de Mitla, 18 de febrero de 1908. Con ello podemos darnos cuenta que existe una contraposición de la llamadas ruinas como huella de un pasado glorioso y la presencia humana de una mujer, la que representa el presente indio. Varias jóvenes fueron fotografiadas teniendo presente un elemento, los restos de una cultura antigua como muestran las siguientes imágenes atribuidas a Winfield Scott (imagen 38 y 39). A la relación y secuencia del retomar, percibir y recrear, Warburg le asignó el término de *simbolizar*. Entonces, es en el objeto final (tarjeta postal) en donde se puede percibir las intenciones, pensamientos y deseos del individuo y de una colectividad. Lo colectivo se contrapone y se conjuga con lo individual: en el pensamiento de Warburg, el símbolo era la contrapartida, en el espíritu colectivo, del “engrama” en el sistema nervioso del individuo.³⁷

³⁵ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*. Trad. Mariana Saúl, FCE, México, 2008, p.61

³⁶ Patricia Mayayo, *Op. Cit.* pp. 207-208

³⁷ Ernst Gombrich, *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Bernardo Moreno Carrillo (tr.) Madrid, Alianza, 1992, p. 243

Las mujeres fotografiadas son jóvenes que acompañadas de un objeto construyen un imaginario sobre las habitantes de Mitla. Las grecas, los muros y las piedras derrumbadas acompañan la mirada, la pose y la jovialidad.

Al mismo tiempo tenemos otra tarjeta postal en donde de forma explícita se puede leer la intención de la mirada del fotógrafo. La diferencia en esta tarjeta es que la joven zapoteca sí observa directamente a la cámara fotográfica mientras la blusa que la cubre se desliza dejando al descubierto el cuello y el hombro derecho (imagen 40). Existe un ofrecimiento del cuerpo, pero al mismo tiempo el mirar al espectador la vuelve activa, provocadora y peligrosa. Patricia Mayayo escribe que...“si por un lado la mujer constituye una imagen fascinante, una ocasión de goce visual, por el otro representa una presencia amenazante, una fuente de ansiedad”³⁸, y más adelante dice que al mirar directamente al espectador “La mujer... no aparece caracterizada como un objeto pasivo que se ofrece a la mirada, sino inmersa en una relación sexual en la que se muestra tan activa como el hombre”³⁹ sobre todo sí muestra parte de su cuerpo, como en esta imagen. Se establece, entonces, una comunicación directa con su interlocutor desde el instante de la toma fotográfica en donde desde la psique del fotógrafo ella pudo tener el control del momento debido al ofrecimiento medido del cuerpo y la mirada directa.

Como muestra un botón. En la Revista *Alborada* del año de 1907 impresa en la ciudad de Oaxaca, Marin Habacuc escribe sobre las mujeres morenas que: “Son las más bellas por su color incomparable; por sus cabellos negros y sedosos que, al caer sobre sus hombros esculturales, semejan mantos funerarios; son las más bellas por sus divinos cuerpos sostenidos por las miniaturas de sus pies... ;son las más bellas por sus bocas bermejas llenas de la deliciosa ambrosía de los besos y de las cuales brota, el influjo del amor, en los arrebatos de la más honda pasión...”⁴⁰ Con ello refleja la visión que se tenía sobre la mujer de piel canela y el placer que provocaba el mirarla. En la misma revista Ignacio C. Reyes escribió:

³⁸ Patricia Mayayo, *Op. Cit.* p. 187

³⁹ *Ibid.* p. 202

⁴⁰ Habacuc C. Marin (abril 12 de 1907), *Alborada, revista de arte y letras*, Vol.1, Número 10, Oaxaca, abril 15 de 1907. P.2

Bésame, morena, tus labios imploro,
 deja que por ellos aparezca el beso,
 que tras el primero vendrá todo el coro,
 cual vírgenes castas que salen á rezo.
 El simple contacto del cutis que tienes
 á mi me estremece con dulce embeleso;
 á veces la sangre se agolpa á mis sienes,
 y es porque fogosa me das así un beso



Imagen 40
 Indígenas de Mitla
 Ruhland & Ahlschier México S/F
 Tarjeta postal coloreada
 13.9 X 8.8 cm, Álbum # 1275
 CFMAB

Sin embargo, para evitar golpear a la moral de la época y dejar que el espectador la desvistiera totalmente, un rebozo rosa le rodeó la cintura, mientras un extremo le cubrió la parte de enfrente ocultando la falda, el otro el hombro izquierdo. Es una imagen en la que de forma sutil se desea y se posee a la zapoteca desde lo permisible visualmente en una tarjeta postal, ya que no se encuentra desnuda. Algo semejante sugiere Deborah Dorotinsky en su tesis de doctorado donde afirma que en el siglo XIX existía una forma específica de retratar a las mujeres indígenas, ya que “...se representan como seres pudorosos y tímidos, aunque en ocasiones expresan una gran sensualidad, erotismo y un cierta agresividad...”⁴¹

El que ella se muestre apoyada en un árbol, el cual tiene una cuerda que lo rodea y que está a la altura del cuello de la joven, me hace recordar a las cautivas.⁴² Mujeres raptadas por los malones en el Chile y la Argentina del siglo XIX (imagen 41), y en el

⁴¹ Deborah Dorotinsky Alperstein, *La vida de un archivo “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, IIE-UNAM, México, 2003, p. 126

⁴² Cristina Iglesia, “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera” en *La violencia del azar: ensayo sobre literatura argentina*. Talleres gráficos Nuevo Offset, Argentina, 2003, pp. 23- 38

México finisecular la zapoteca puede ser susceptible de ser secuestrada en una imagen y atada metafóricamente para marcar las fronteras “raciales”. Se contraponen los papeles, la mujer indígena ahora puede ser raptada por el blanco, mientras ella atada a su carga erótica justificó el disfrute de quien la tuvo como objeto en una tarjeta postal. Olivier Debroise señala que el exotismo enmarca aspectos sexuales “... que no son siempre literales... sino que, subtexto de ciertas valoraciones, marcan numerosas tentativas literales, musicales o visuales de representar el mundo.”⁴³ La cuerda se vuelve un símbolo del rapto y de aprisionamiento; metáfora visual del cuerpo cautivo y por ello un referente de atracción, terror y seducción que lindan en lo exótico y erótico. Esta imagen de la mujer zapoteca fue una alusión directa a las imágenes de la mujer fatal del modernismo, presentada en cierto sentido como una visión que degeneraba la mirada y cuyo cuerpo atrapaba y controlaba a los hombres mediante el deseo, como en “La domadora” de Julio Ruelas o como la imagen de la Niña Chole en *Sonata de Estío* de Ramón María del Valle-Inclán.⁴⁴

Elementos como el hombro descubierto, el tronco del árbol y la cuerda trastocan la mirada del ser masculino y le crean una idea sobre lo que podría o no hacer frente a la ilusión de propiedad del otro. Ella no fue la única mujer mitleña fotografiada con el hombro descubierto; en una imagen atribuida a Winfield Scott, él utilizó las paredes con grecas de la antigua Mitla para acompañar una imagen que denota erotismo (imagen 42).

Los hombres pueden crear un fetiche de una parte del cuerpo femenino o de algún objeto asociado con ella, pero también pueden crearlo del cuerpo como un todo. Para un hombre, entonces, mirar a una mujer implica tanto ansiedad como la producción de un fetiche que lo proteja de su ansiedad. Con esta mirada (o mirada fija) los hombres niegan al cuerpo femenino todo significado propio. Se fuerza así a las mujeres al papel de “otro” ante el varón, lo que permite que la identidad de éste se concrete como tal.”⁴⁵

La tercera tarjeta postal tiene el título de *Estado de Oaxaca: tipo de indios* (imagen 43): una mujer y una niña posan en el centro ceremonial. Las paredes, sin estuco, deslavadas por el tiempo privatizan el escenario, mientras que la columna lisa y porosa del Salón de las Columnas es la parte más sobresaliente. Los tonos amarillos y verdes, con los

⁴³ Debroise Olivier, *Op. Cit.* p.102

⁴⁴ Ramón María del Valle-Inclán. *Sonata de Estío*, 1903, [fecha de consulta 17 de noviembre del 2011] <http://www.generation.feedbooks.com/userbook/16760.pdf>

⁴⁵ John Pultz, *Op. Cit.* p. 20

que fue coloreado el espacio, hacen recordar al espectador la antigüedad del recinto. El pasado y el presente se conjugan para mezclar fortaleza y feminidad. Este espacio, el centro ceremonial prehispánico, se volvió una constante para la realización de la toma fotográfica que marcaba la conexión entre la mujer y el edificio. Winfield Scott y C. B. Waite fueron dos de los fotógrafos que registraron a grupos de jóvenes, niñas o señoras en el Salón de las Columnas (imágenes 44 y 45).

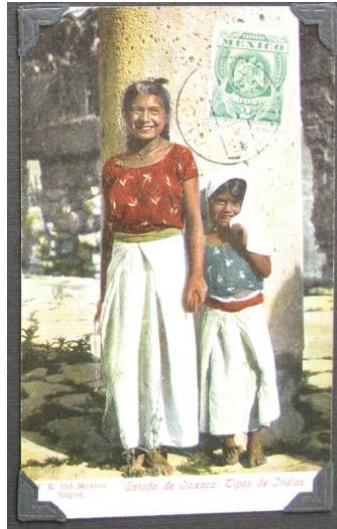


Imagen 43
Tipos de indios, Oaxaca
J. K., Tarjeta Postal Coloreada
13.8 X 8.6 cm
Álbum # 1275
CFMAB

La mujer adulta, parada frente a la columna, inclina los hombros a su derecha mientras mantiene los pies inmóviles. La sonrisa, abierta y sin tapujos, obliga a los pliegues de los labios a extenderse y la convierte en cómplice del fotógrafo. La feminidad aunada a lo exótico era un gran atractivo para los fotógrafos, pero lo era aún más para las industrias de tarjetas postales. Mujeres, jovencitas y niñas servían como gancho para atraer al turista que buscaba las bellezas naturales del país. Ejemplo de ello fue la intencionalidad de Waite de

[...] presentar el lado amable y estético de la diversidad exótica de las mujeres de México. El fotógrafo, maravillado por la belleza de sus modelos, en varias

ocasiones decidió eliminar el paisaje de fondo que enmarcaba a los grupos de chicas que posaban y tomó acercamientos de medio cuerpo de sus preferidas.⁴⁶

La vestimenta la conforma una blusa de cuello redondo y mangas cortas, y una falda envolvente que llega hasta el tobillo y es sujeta por el ceñidor verdoso. Ella toma con la mano izquierda a la niña que posa a un lado. La chiquilla sonríe tímidamente y se protege la cabeza con un manto blanco que le llega hasta los hombros. La expresión facial abierta realza la relación entre quien toma la fotografía y quien se deja fotografiar.

A las dos mujeres les pintaron los labios, y considero que hubo una mayor libertad para realizar tal acción debido a que la mayor se muestra sin tapujos y sonríe libremente. En la fotografía del siglo XIX, en la que aparece la clase hegemónica, las mujeres no sonríen, ya que no era considerado correcto para la moral y la seriedad de la mujer que resguardaba el hogar. Las mitleñas de la última tarjeta postal estudiada no pretendían “ser” para que el espectador se regocijara con la imagen, ellas posaron a partir de una libertad propia lo que les permitió aflorar una sonrisa. La expresión facial abierta realza la relación entre quien toma la fotografía y quien se deja fotografiar. Como escribe Griselda Pollock, esta fijación por la boca tiene, desde un punto de vista psicoanalítico, connotaciones diversas:

La boca como rubí herido puede funcionar como un signo desplazado de la sexualidad femenina, de sus genitales. Pero, por otra parte, la insistencia en la boca también sugiere una regresión a la fase oral, a un momento preedípico anterior a la adquisición de la diferencia sexual. La boca funciona como un fetiche en el sentido clásico, un signo que al mismo tiempo invoca y oculta la visión de los genitales femeninos pero que puede neutralizar la amenaza que supone esa visión retro trayéndose a un encuentro visual más reconfortante y a una experiencia más sensual: la de mirar a la madre al mamar de su pecho.⁴⁷

En la postal quien fuera objeto, la representación de lo sexual, exótico y colonizado, adquirió un nuevo matiz cuando se convirtió en sujeto. La sonrisa la delata y la convierte en cómplice del fotógrafo. La interrelación entre ellos es factible y sin disimulo disfrazan una realidad que para el espectador puede ser indescifrable. Además de la sonrisa que denota interrelación con el fotógrafo está el hecho mismo de dejarse fotografiar, de posar y

⁴⁶ Francisco Montellano Ballesteros, *C. B. Waite, Fotógrafo: una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, p. 124

⁴⁷ Patricia Mayayo, *Op. Cit.* p.196

sonreír con disposición, sin saber que los labios cambiarían de color a manos de algún artífice insospechado.

II. SANTO DOMINGO TEHUANTEPEC: JÓVENES TEHUANAS EN LA MOLIENDA

A mediados del siglo XIX el departamento de Tehuantepec- integrado por Juchitán, Yautepec y Tehuantepec- ocupó la cuarta parte del territorio oaxaqueño y tenía una escasa población.⁴⁸ A principios de este siglo el alemán Eduard Mühlenpfordt escribió que: “La gran mayoría de ellos son de color [piel oscura] y, a pesar de lo caluroso del clima local, son los más activos y trabajadores del estado...”.⁴⁹ Debido a la idea de construcción de un canal interoceánico para acortar las rutas comerciales muchos extranjeros entre alemanes, ingleses, franceses y norteamericanos visitaron el Istmo de Tehuantepec con el objetivo de realizar exploraciones, investigaciones o descripciones de la región. Tehuantepec punto central en donde convergían rutas comerciales caracterizó a la región como un gran mercado. Ver a un hombre blanco no resultaba extraño para la población. Alguno de los extranjeros que describieron, pintaron y fotografiaron a las mujeres tehuanas fueron Claudio Linati (1823), Mathieu de Fossey (1831) Charles Brauseur (1859-1860), G. F. Von Tempsky (1850), Desiré Charnay entre 1857 y 1861, y Teoberto Maler (1876). Y de esta forma en cómo fueron observadas aunado a las descripciones de los viajeros se construyó la imagen de la istmeña que hasta nuestros días permanece en las mentes de extranjeros y nacionales.

Uno de los primeros, en el siglo XIX, que representó a la mujer istmeña fue Claudio Linati en su libro “Trajes civiles y militares de México” de 1823. Él dibujó la figura de la dama istmeña realzando las formas del cuerpo femenino que aunque vestida, gracias a la transparencia y lo ceñido de sus ropas permitió al espectador notar sus íntimas curvas, ya que era un desnudo velado. Linati también dibujo a la maternidad resaltando el estilo istmeño de cargar en la cadera a los infantes (imágenes 46 y 47).

⁴⁸ Leticia Reina. Poblamiento y epidemias en el Istmo de Tehuantepec, siglo XIX. *Revista Desacatos*, No, 001, CIESAS, México, 1999, P.5 pp.1-19 [fecha de consulta 27 de septiembre del 2011] tomado de http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/01%20Indexado/Esquinas_4.pdf

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13900112>

⁴⁹ Eduard Mühlenpfordt, [Trad. María del Carmen Salina y Elisabeth Siefer] *El Estado de Oajaca, ensayo de una descripción fiel de la República de Méjico con especial referencia a su geografía, etnografía y estadística*. El Tule/ CODEX Editores, México, 1993, p. 48

A mediados del siglo XIX, Charles Brasseur, en su viaje por el istmo de Tehuantepec, utilizó a dos figuras que representan la feminidad, carácter y sensualidad para describir a una mujer zapoteca: Isis y Cleopatra. Una la dadora de vida, la reina de los dioses; la otra gobernante, calculadora y famosa por su belleza y sangre fría. Fantasías egipcias que se reconstruían en la mirada del extranjero y mantenía un control del “otro” a través de la estetización.

Era una india zapoteca, con la piel bronceada, joven, esbelta, elegante y tan bella que encantaba los corazones de los blancos... Recuerdo también que la primera vez que la vi quedé tan impresionado por su aire soberbio y orgulloso, por su riquísimo traje indígena, tan parecido a aquél con que los pintores representan a Isis, que creí ver a esta diosa egipcia o a Cleopatra en persona.⁵⁰

El cercano oriente y la seducción de sus mujeres era la primera referencia que evocaban los pensamientos del extranjero cuando observaron a las zapotecas del istmo: la ligereza y el coqueteo, la vestimenta, el tono de piel, la sexualidad, el cuerpo y cierta pose de la mujer causaron, de algún modo, intimidación y un deseo por poseerlas. Se construyó una gran diferencia entre estas mujeres, que eran equiparables a las odaliscas o a las integrantes de los harenes, y la pulcritud moral en donde encasillaron a las mujeres occidentales:

Mujer, velos... secretos y misterio. Regiones inaccesibles, cuerpo que son el “otro”, la otra orilla, lo que no se es: culturas diversas, biología distintas.⁵¹

En ese contexto de recreación mental de lo visual, los extranjeros mantuvieron un control simbólico de la mujer. Las características físicas, la vestimenta y lo tropical del medio geográfico incentivaron a los viajeros extranjeros a considerarlas como mujeres exóticas en tierras selváticas y costeras, entre la humedad y lo incógnito de territorios no descubiertos. Mathiew de Fossey describió así a la zapoteca del istmo:

... tienen su mirar y sus modales un aire de molicie que confronta perfectamente con lo airoso de su compostura. Como viven bajo un cielo abrasador, sucede que son apasionadas con el placer. El viajero que llega a Tehuantepec un día de fiesta y ve a esas jóvenes tan elegantemente ataviadas, queda admirado y embelesado, así

⁵⁰ Charles Brasseur, “La Didjazá” en *Revista Artes de México “La Tehuana”*, No. 49, México, 2000, pp. 12-13

⁵¹ Aída Sierra Torre, “Geografías imaginarias II: La figura de la Tehuana” en *Revista Artes de México “La Tehuana”*, No. 49, México, 2000, Sierra Torre Aída. p. 41

como podría suceder al encontrar una rozagante vegetación y frescas hierbas en medio de los arenales áridos de la Libia.⁵²

En el año de 1876 Teobert Maler estuvo en Tehuantepec. Ahí fotografió a varias mujeres, aunque pocas imágenes prevalecen. En el libro *Teoberto Maler: historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo* de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba aparece una mujer de rodillas y desnuda que posa para la cámara, mientras la mirada la desvía hacia un punto lejano (imagen 48): El exotismo con que fueron miradas las mujeres istmeñas se volvió completamente real al desnudarla.⁵³

A finales del siglo XIX se fotografió desde la perspectiva etnográfica siguiendo con la idea del modo de categorizar al otro. Howard Campbell y Susanne Green mencionan que los europeos pretendían "...acumular poder en relación a la gente colonizada, quienes fueron sujetos a un proceso de negación, vigilancia y apropiación que reforzó las construcción metropolitana (y occidental) de poder/conocimiento".⁵⁴ Desde ese enfoque los fotógrafos justificaron sus miradas y representaciones, al mismo tiempo se dieron mayor libertad para poseer a las mujeres que se bañaban a la orilla de río, a las que "vestían" el torso desnudo, o a las que intercambiaban productos en el mercado. Frederick Starr, por ejemplo, las hizo fotografiar con fines antropológicos, Winfield Scott las registró en las actividades cotidianas, Teobert Maler retrató la desnudez; Charles B. Waite realizó tomas indiscretas en los bordes del río de Tehuantepec.⁵⁵

La imagen que nos interesa en este apartado (imagen 49) correspondió a una toma de registro de la vida cotidiana y que en el cambio de siglo se convirtió en una tarjeta postal como una segunda forma de poseer a la mujer zapoteca. Ahora ya no es la que luce el atuendo de gala, sino aquella que va con su vestimenta cotidiana. Sin embargo, eso no significa que dejó de poseer las miradas extranjeras. Aún así, ellas formaron parte del harén

⁵² Fossey de Mathieu. "Inesperada belleza de añil" en *Artes de México "La Tehuana"*, no. 49, México, 2000 pp. 10-11

⁵³ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba. *Op. Cit.* pp. 26, 27,28

⁵⁴ Howard Campbell y Susanne Green. "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del istmo de Tehuantepec" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, año V, número 009, Universidad de Colima, México, p. 92

⁵⁵ Olivier Debroise, La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo en *Artes de México "La Tehuana"*, no. 49, México, 2000. Pp. 65, 66, 67

zapoteco. Retomando una cita de Manuel Ferrer Muñoz sobre Brasseur de Bourbourg leemos que:

No oculta Brasseur su molestia por la actitud prepotente de algunos estadounidenses establecidos en la región de Tehuantepec: y así lo manifiesta un comentario suyo acerca de unas mujeres indígenas empleadas en el hotel que regía un antiguo filibustero denominado Nahs... “Varias indias zapotecas, que formaban el harén de este sultán yanqui, trituraban el maíz sobre el metlatl”.⁵⁶

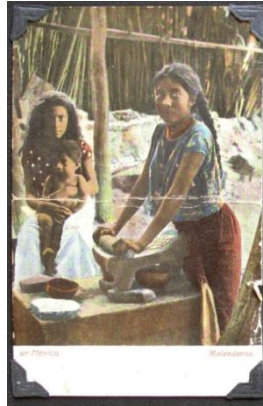


Imagen 49

Molenderas, México
J.C.S., 14.0 x 9.0 cm
Álbum # 1275, CFMAB

A principios del siglo XX este harén se podía coleccionar en un álbum de tarjetas postales y solían ser lavanderas, vendedoras de frutas, molenderas, etc. En la tarjeta postal titulada “Molenderas” no aparecen ninguna asignación a tipos oaxaqueños o mujeres istmeñas. Pero por el atuendo es claro deducir que proceden de dicha región. En dicha postal, en un ambiente rural y rústico dos mujeres istmeñas se muestran en las labores propias del rol femenino indígena: madre y ama de casa. La vestimenta que cada una de ellas lleva no se parecen en nada a la “elegancia” y viveza de los colores de traje de la mujer mestiza o criolla. Las mujeres de la tarjeta postal no fueron fotografiadas por su atuendo, sino por las actividades que realizaban y el medio físico que las rodeó.

⁵⁶ Manuel Ferrer Muñoz . Brasseur de Bourbourg ante las realidades indígenas de México, p.278 <http://www.bibliojuridica.org/libros/1/252/12.pdf>

Actividades como la molienda del maíz, tipo de vivienda, el mercado, la indumentaria, la maternidad y las actividades cotidianas fueron registradas con la finalidad de proporcionar detalles de las formas de vida de las que habitaban esa zona. La joven de trenzas sonrío confiada mientras coloca el brazo del metate para moler unos granos de maíz. La otra, con el cabello suelto que la erotiza, sostiene hacia la lejanía su mirada silenciada. Ella tiene en su regazo a un niño desnudo que observa con distracción algo que le ha llamado más la atención que la cámara. Juventud, fertilidad y roles femeninos impregnan la imagen de un erotismo oculto en la mirada del espectador extranjero. Juventud que procrea y trabaja al mismo tiempo. Beatríz Malagón al referirse a las fotografías de Winfield Scott afirma que,

Tanto la modelo como el entorno aparecen empleados con extraordinaria sencillez; la mujer realizando el trabajo diario (cortando mangos, recogiendo café o con la canasta llena de frutas)... El registro de la vida cotidiana le ofrece la oportunidad de resaltar el pintorequismo de un imaginario rural; escenas complacientes con las que el fotógrafo recrea un mito amoroso... una presencia que seduce en su ingenuidad y en su inocencia con una corriente de simpatía que manifiesta y se presenta bajo los aspectos más diversos: primitiva, virtuosa, sin mácula... La mujer del campo que ayuda a “establecer contacto con sus propias emociones”, con el olor a la tierra, con la humedad de la ropa o con el peso de las semillas.⁵⁷

Claudio Linati dibujó a una que muestra los pechos y que es acompañada de otra que observa al espectador (imagen 50); Theubet de Beauchamp (imagen 51) también pintó a mujeres moliendo, una de ellas con el torso descubierto mientras miran a los transeúntes que llegan al jacal. Similares son la casucha que las cubren del sol, los horcones que detienen el techo de palma y unos carrizos al fondo. Edificaciones tradicionales propias de las regiones calurosas acompañan la forma directa de exposición de los senos femeninos. Es decir, la representación de molenderas o tortilleras habían ido adquiriendo una connotación erótica a lo largo del siglo XIX debido a la muestra de falta de pudor de la mujer pobre que exhibe los senos, y que los fotógrafos aprovecharon y dieron continuidad.

En este desarrollo iconográfico y en la mutación de las imágenes de principios del siglo XIX al advenimiento de la fotografía y después en la tarjea postal coloreada subyace

⁵⁷ Beatríz Malagón Girón, *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía*. Tesis de doctorado en Historia del arte. IIE-UNAM, México, D.F. 2003, *Ibid.* pp. 292, 293

un valor cualitativo: la reproducción. Es ahí donde permanecen las cualidades que el fotógrafo imprime en la imagen durante el acto fotográfico y que hacen que un instante comience a formar parte de una mentalidad y de una realidad social. Es el fotógrafo quien mediante la memoria dialoga con su espacio histórico y retoma aquellos momentos que pueden permanecer o que son del gusto del consumidor de su tiempo y los extiende hacia el futuro. Ahí aparecen las imágenes que se vuelven símbolo y que toman diferentes formas corpóreas según el tiempo y espacio geográfico en donde se ubiquen; mantienen un movimiento (*Energía Cinética*) que transmite las formas en la mente, teniendo como resultado un conjunto de saberes acumulados (*Formenschatz o Acervos de formas*). Los esqueletos (imagen simbólica) de esas diferentes formas permanecen en la memoria como un “inventario”⁵⁸ que utiliza tanto el fotógrafo como el espectador para reflexionar y realizar un acto creativo o de interpretación. Lo corpóreo y mental se fusiona transcribiéndose dancísticamente en una fotografía que se volverá tarjeta postal.

Volviendo a la tarjeta postal *Molenderas*, la chica del primer plano miró al fotógrafo y en los labios contuvo una sonrisa, mientras que la segunda mantenía su rostro directo hacia la cámara y la mirada hacia la lejanía, olvidándose de quien la fotografió, como consciente del acto y ausente al momento de la toma. Roland Barthes escribe que “Cuando alguien se siente observado por el objetivo se transforma y la fotografía adquiere el rango de creadora de la imagen”⁵⁹. Pero al mismo tiempo, la forma de fotografiarlas, las miradas, el gesto, la pose y lo típico de la molendera se recrearon en una imagen que persistió porque el extranjero la hizo perdurable.

...el sujeto-actor es portador de un bagaje cultural; este andamiaje se expresa no sólo a través de diacríticos externos como el atuendo o la joyería... El mismo lenguaje corporal es un texto que el sujeto-actor revela, no importa cuánto pesen las contribuciones del sujeto-autor. Se suman pues, cargas simbólicas llenas de

⁵⁸Linda Báez cita de la siguiente manera a Aby Warburg cuando habla de la *Mnemosine*: “La Mnemosine no quiere ser otra cosa que “un inventario que comprueba caracterizaciones pasadas, las que el mismo artista reclama para rechazar o comulgar, a partir del gran impulso que ofrece ese conglomerado de impresiones”. También varias de las ideas expuestas en este párrafo fueron retomadas de la asignatura “De la historia del arte a la ciencia del arte: Aby Warburg B.” impartido por la Dra. Linda Báez. Véase también: Báez, Linda. *Mnemosine Novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, IIE-UNAM, 2005, p. 216

⁵⁹Roland Barthes, *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Ed. Paidós, España, 2009, p.40

significado que a su vez se revelarán, literalmente hablando, en las placas tomadas.⁶⁰

La modernidad, la belleza, la noción de la buena familia y la buena madre fueron reinterpretadas y reafirmadas cuando se miraba al indígena con su estilo de vida empobrecida. La percepción que se tenía sobre el otro quedó plasmada en el escrito que contiene la tarjeta postal. Fechada en México el año de 1907 la Señora Josefa escribe: “Querido cuñado deseo pases un feliz día de tu santo en compañía de tus esposa e hijitos y demás familia, te mando estos tipos para que veas con que jente tenemos que tratar, no vayas a enamorarte de alguna saluda á tu familia sabes te quiere tu cuñada Josefa”.

Aunque iconográficamente se ha construido una imagen de la mujer istmeña como de formas turgentes, con un traje elegante, con una actitud en donde se empodera en su género, en la imagen que analizamos en este apartado existe una gran carga de poder que ejerce el fotógrafo. Aunque la mirada de la primera chica es directa y con cierto coqueteo, lo que yo puedo deducir es que las mujeres zapotecas estaban acostumbradas a ver a extranjeros en su región y de entablar relaciones amorosas (y ocultas) con ellos (por algo la señora Josefa advierte al cuñado de cuidarse de entablarlas con dichas mujeres, como vimos en la cita anterior). La chica de dos trenzas tiene una sonrisa aduladora hacia quien la fotografía. Ahí radica su carácter de sujeto: una actitud consciente en busca de un beneficio. En dicha imagen se mezcló el entorno con el sujeto fotografiado y se creó una relación directa con las mujeres del campo, ya que como dice Malagón Girón, el fotógrafo les dio libertad para expresar por medio del rostro, mientras que controló la pose.⁶¹ “La sencillez un poco ingenua de sus poses nos aproximan a un trabajo diferente que descubre la relación que el fotógrafo estableció con la modelo; él se interna en un trabajo personal poco usual para la época. Aunque deja constancia del control que ejerce sobre la pose, permite que sea la mujer la que se exprese; guiándola sin forzarla”.⁶²

⁶⁰ Lina Odena Güemes. “La fotografía etnográfica” en *Del istmo y sus mujeres, Tehuanas en el arte mexicano*. INBA, México, 1992, p. 78

⁶¹ Beatriz Malagón Girón, *Op. Cit.* pp. 135,290

⁶² *Ibid.* p. 314

III. MUJERES DE BLANCO Y LO ANDRAJOSO COMO TIPIFICACIÓN DE LO INDIO

Ahora veamos dos imágenes que se contraponen, pero que a su vez tienen muchas similitudes: vestimenta, color de piel, escenario, tonos aplicados, todo en conjunto nos pueden hacer creer que fueron tomadas en la misma localidad. Las diferencias recaen en la pose, la mirada, las actitudes que tienen cada uno de los personajes fotografiados y lo pulcro de la vestimenta en una y lo andrajoso en la otra. ¿Simbolizaban degradación, pureza, melancolía cada una de estas postales? ¿Fueron simplemente vendedoras que caminaban las calles buscando monedas?

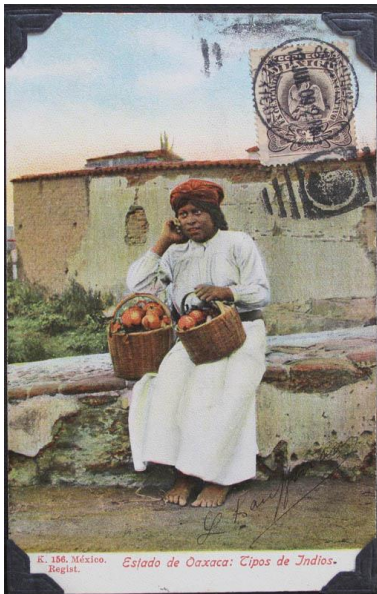


Imagen 52
Estado de Oaxaca: Tipos de indios
J.K. 13.8 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB

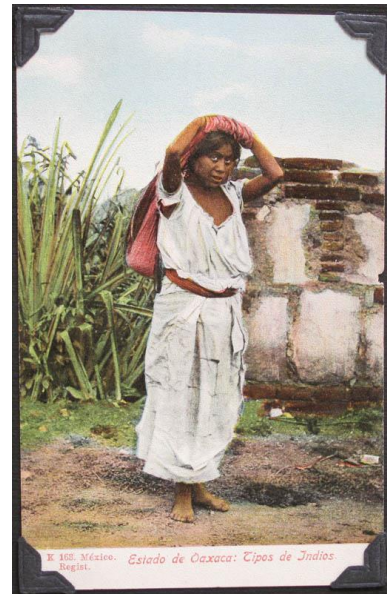


Imagen 53
Estado de Oaxaca: Tipos de indios, Oaxaca
J.K. 13.8 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB

En la primera tarjeta postal (imagen 52), con la mano en el rostro, en una falsa meditación o melancolía y con una ligera sonrisa, una joven de blanco sostiene en su regazo dos canastas llenas de frutas. Los pies descalzos se confunden con el tono de la tierra y nos hace soñar lo antiguo y empobrecido cuando la joven es acompañada de una construcción vieja de adobe. El rebozo intenso en color se mimetiza entre el rostro y el paisaje arquitectónico. Una ligera sonrisa evoca la timidez y la coquetería. Ella tiene una pose pensativa que se asemeja a la que tenían las mujeres de élite y que fueron copiadas para

las mujeres públicas. Siguiendo esta idea, el fotógrafo mantiene un bagaje visual sobre cómo comenzaron a ser fotografiadas las mujeres de nivel económico inferior desde los tiempos del Segundo Imperio y al mismo tiempo recrea una visión inocente de la muchacha de campo.

En la segunda imagen (número 53), con la ropa andrajosa y la mirada que manifiesta incomodidad, inseguridad y desconfianza, una mujer joven mira de reojo a la cámara mientras se deja fotografiar. El cargamento ligero que lleva en la espalda envuelto por el rebozo y sostenido por los brazos de la joven, mantienen a su cuerpo inmóvil y tal vez incomodo. Sabemos que es ligero pues no hay tensión en sus antebrazos. El deteriorado escenario que acompaña la toma de la mujer, la pobreza en la vestimenta y la mirada de tensión visibiliza los pocos deseos de permanecer estática. Sin embargo, ella no es consciente del carácter de objeto que le están adjudicando desde la toma fotográfica. La distancia y la marginación la convierten en “Tipo de Indio de Oaxaca”.

A ellas se les estereotipó marcando los límites sociales y económicos, lo limpio y lo sucio, el decoro y la impudicia, el rechazo y el deseo. Una cierta complicidad con el fotógrafo se estableció en la primera imagen, ya que ella posó según la disposición del primero, pero pudo dejar escapar una ligera sonrisa. Mientras que la segunda chica proyecta impaciencia y sometimiento. Cada una de ellas expuso un propio carácter, una propia forma de automirarse desde el otro que era el fotógrafo. Mayayo cita a Berger en donde menciona que la presencia de la mujer “... expresa la actitud que ésta tiene hacia sí misma. Su presencia no refleja, como en el caso del varón, lo que puede hacer o dejar de hacer a otros, sino lo que se le puede o no se le puede hacer a ella.”⁶³

Francois Aubert realizó varias tomas a los tipos populares durante el gobierno de Maximiliano de Habsburgo. Las construcciones visuales que plasmó de los habitantes de la ciudad de México nos hacen imaginar un contexto social sucio, harapiento y una forma de vida menesterosa. Aunque muchas de las imágenes corresponden a fotografías hechas en estudio, no deja de recrearnos una visión de las calles y de la vida urbana. Las imágenes de Aubert manifiestan una estética de lo andrajoso, de la pobreza (imagen 54). En un artículo sobre el estudio de este fotógrafo, Deborah Dorotinsky explica que “En el caso de las

⁶³ Patricia Mayayo, *Op. Cit.* p. 201

fotografías de las clases más pobres, las personas son retratadas en la ropa común, desgarrada y paupérrima aunque este signo no da la impresión de ser usado como estigma.”⁶⁴ Más adelante escribe que François Aubert utilizó “... dos rasgos para marcar a las clases sociales: por un lado el buen o mal estado del atuendo y por el otro el cuidado o desarreglo del cabello.”⁶⁵ Las tarjetas postales de este apartado tienen una similitud con las imágenes de este fotógrafo, lo cual sugiere un horizonte común de expectativas.

Un elemento característico en la fotografía de indígenas fue el desarreglo o la pulcritud del peinado. Una de las chicas tiene el cabello decorosamente trenzado. Sin embargo, su cabellera no está sometida al recato de la mujer de clase alta, ni luce suelta y ondulante como una oriental. La otra, desaliñada, manifiesta un desorden que va de acuerdo a la vestimenta en remiendos. Esos dos elementos se conjugaron para marcar la inferioridad que poseían las jóvenes en comparación con el fotógrafo y posiblemente con el coleccionista de tarjetas postales.

Otros personajes que fotografiaron a las chicas en andrajos, con canasta o algún cargamento en la espalda fueron C.B. Waite y Winfield Scott (imágenes 55 y 56). Para Beatriz Malagón, el fotógrafo Scott retiene el instante ideal de la expresión transparente de la fotografiada dejando al espectador observar el pudor, la simpatía y la prudencia de una mujer; ella, la fotografiada, logra comunicarse con quien la observa, ya que mira directamente a la cámara;⁶⁶ Mientras que las imágenes de Waite fueron tomadas en planos muy centrados y ellas posan con rigidez evitando lograr la interrelación entre quien fotografía y la fotografiada.⁶⁷ Posiblemente quien realizó la toma a las chicas zapotecas de este apartado fue una misma persona que no logró la magia de Scott, ni el distanciamiento de Waite, ni la composición de Aubert, pero que sí retomó sus modelos iconográficos. Como las zapotecas estaban fuera del paradigma occidental, fue necesario darles formas e identificación social a partir de su carácter de exóticas, ya que estaban “fuera incluso del cuerpo construido del humano “civilizado”, que no formaba parte de un cuerpo cultural que

⁶⁴ Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio” en *Revista Alquimia*. Año 7, Número 21, México, 2004, p.19

⁶⁵ Deborah Dorotinsky (2004), *Op. Cit.* p. 21

⁶⁶ Beatriz Malagón Girón, *Op. Cit.* pp.303,304,

⁶⁷ *Ibid.* p.319

habitaba en la civilización, o mejor dicho, de un imperativo ideológico sobre la definición de lo que pertenece y lo que no es parte de esa civilización....⁶⁸

IV. LA REPRODUCCIÓN DE LA COTIDIANIDAD DE LA FAMILIA INDÍGENA EN TRES TARJETAS POSTALES

En Oaxaca las élites utilizaron la tecnología para observar, organizar e identificar a las clases pobres y a los indígenas; con ello definieron su estatus y los conceptos de vejez, familia y actividades cotidianas de los habitantes de la ciudad; también con la fotografía delimitaron sus espacios, además que le permitía "... a los funcionarios considerar a los trabajadores de la ciudad en unidades claramente definidas y controlables. La fotografía delimitaba la esfera pública de la privada".⁶⁹

Overmyer-Velázquez escribe que hubo interpretaciones visuales y escritas de la imagen viva que proyectaban los grupos populares y fueron entramados en lo que Deborah Poole llama "mundo de la imagen".⁷⁰ Luego entonces, la reproducción fotográfica es un intercambio de ideas y pensamientos entre quienes lo crean, lo observan, lo recuerdan, y lo difunden. Hablo de procesos psicológicos en donde la fotografía es el canal por donde fluyen miradas, acciones, objetivos e ideologías, transformándose en pensamiento y sentimientos dependiendo del espectador y de sus conocimientos culturales acumulados.

Los fotógrafos pudieron, a través de sus creaciones visuales, satisfacer su propia idea de las clases populares y reproducir la mirada de la sociedad moderna oaxaqueña. Y para comprender mejor esta perspectiva transcribo una descripción poética de 1910 sobre la imagen del indígena homogenizado:

Blanca y burda la tela mal ceñida,/ del sol deficiente más vivaz, el cuerpo,/ de estatura mediana; el pié en el polvo/ y con la testa al aire, aquel obscuro/ lacio

⁶⁸ Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo, literatura de la otredad*, FCE, México, 2007 pp.116-117,

⁶⁹ Mark Overmyer-Velázquez, "Imágenes de la modernidad fotografías y trabajadores en la formación de la ciudad porfiriana de Oaxaca" en *De oficios y otros menesteres: Colección, memoria e imagen en la historia, imágenes de la vida cotidiana en la ciudad de Oaxaca*. UABJO- Carteles editores, Oaxaca, México, 2005, p.11

⁷⁰ Mark Overmyer-Velázquez, *Op. Cit.*(2010) pp. 248-249 .

La cita que Poole que retoma Overmyer dice: que existe "simultáneamente una naturaleza material y social tanto de la visión como de la representación. La visión y la representación son "materiales" en la medida que constituyen medios para intervenir en el mundo. Nosotros no 'vemos' sencillamente lo que está ante nosotros. Más bien, la manera específica en que vemos (y representamos) el mundo determina la manera como actuamos en él y, según cómo lo hagamos, creamos lo que es ese mundo."

cabello, por la frente cae./ Huraño, imberbe, so la tez cobriza,/ los apagados ojos poco dicen/ al que le observa, y se rehusa y cierra/ su interior á los otros. Es el paria/ que labra nuestros campos.⁷¹

Y en este armazón ideológico, la etnografía realizó tomas fotográficas de familias, conjunto de hombres, grupo de mujeres, mujeres y niños, infantes, etc. El objetivo era el registro de la vestimenta, la forma de vida y estructura familiar, pero en cada una de las tomas estaba implícita la curiosidad, el control, la tipificación y la clasificación de la población indígena. Bajo estos preceptos se construyó la imagen de la familia indígena, de la infancia y de la mujer adulta.



Imagen 57
Estado de Oaxaca: Tipo de Indios
Tarjeta postal coloreada
J.K. 13.9 X 8.9 cm
Álbum # 1275, CFMAB

Nuestra primera tarjeta postal de este apartado se titula “Estado de Oaxaca: Tipos de Indios” (imagen 57) en donde vemos a una familia zapoteca de los valles centrales. La relación que cada uno de los personajes tiene con el fotógrafo se puede deducir mediante la gestualidad y la pose: la madre y la pequeña hija viajan sobre un animal de carga, la primera mira con desconfianza y cierto temor a quien la está fotografiado; la niña observa

⁷¹ M. Rivadeneyra y Palacio. “El Indio, poema premiado en el concurso literario de la Universidad de Puebla” en *Revista Prosa y verso*, Año II, Número 16, Oaxaca de Juárez, enero de 1910, p.11

con tranquilidad y apoya su cuerpo sobre el torso de la madre; el hombre sólo observa sin asombro y con cierta serenidad. Al parecer quien se muestra más inconforme con la toma fotográfica es la mujer, ya que la boca entreabierta, el ceño fruncido y la colocación de las manos como tratando de resguardar a su pequeña fueron señales de desconfianza.

Esta misma imagen aparece en el libro “Breve reseña histórica y geográfica del Estado de Oaxaca” de Francisco Belmar impreso en Oaxaca en el año de 1901 y tiene el título de “Indios zapotecas” (imagen 58). Se establecen tres formas de ser mirados, como objetos en una tarjeta postal ya que fueron factibles de ser poseídos por los otros, los extranjeros; la segunda, desde la élite intelectual oaxaqueña que les dio una clasificación y ubicación dentro de la historia regional, medio sujetos, medio objetos; y el tercero, en donde hubo una interacción con el fotógrafo, ya que para la realización de la toma fotográfica hubo algún convenio, alguna plática, un momento de acuerdo mutuo o de obligación. Al parecer, están en el camino que va hacia el tianguis por los canastos llenos de productos y la palma que cuelga del hombro del varón. Un ambiente árido y unos cuantos árboles reflejan la poca flora existente en la región. Descalzos transitaron hasta llegar a ser piezas de comercio.

Otra imagen en donde se fotografió la cotidianidad de los habitantes de bajo nivel socioeconómico fue la de “Oaxaca: acueducto” (imagen 59). Dos mujeres fueron capturadas en una pose inesperada mientras la fortificación del acueducto se postró adormilando el tiempo que los líquidos transportaron. Ellas, después de recoger el agua, miran a lo lejos al fotógrafo que las retrata; El cántaro al lado de una, el bebé en los brazos de la otra. Un atuendo típico de la mujer zapoteca que habita en la ciudad de Oaxaca: falda de colores, blusa blanca, rebozo, las dos trenzas. Ellas aparecen en la parte central de la imagen, pero no son las protagonistas, ya que todos los elementos que conforman la tarjeta postal son un conjunto: las mujeres en acción, el acueducto, las piedras del suelo y el verde de la vegetación.

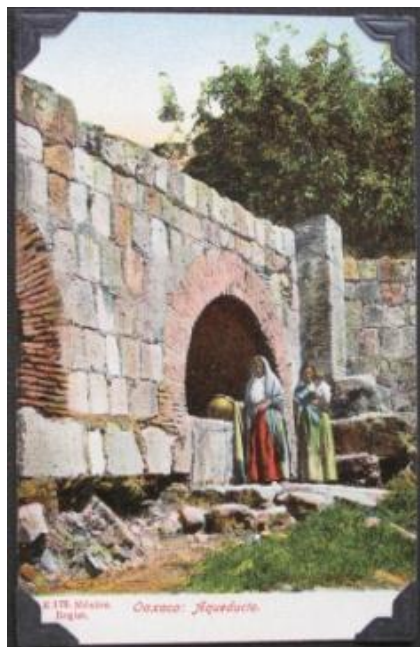


Imagen 59
Oaxaca: acueducto
J.K., 13.8 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB

El agua ocupa un lugar especial en el desarrollo de la urbanidad de la ciudad de Oaxaca del XIX. El acueducto fue una de las construcciones más importantes del siglo XVIII, ya que de esa manera se transportaba el vital líquido desde San Felipe del Agua. Y es ahí en donde dos mujeres fueron fotografiadas, ya que “... las fuentes con las mujeres y los niños llenando sus cántaros con el líquido vital, fueron representadas como escenarios llenos de vida y de elementos totalmente pintorescos”.⁷²

⁷² Beatriz Malagón, *Op. Cit.* p. 132

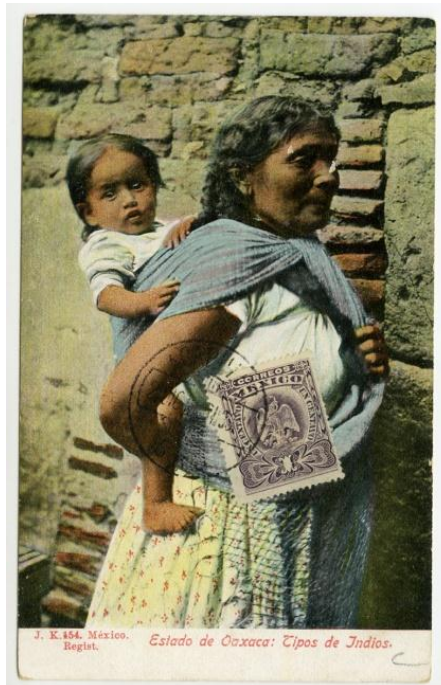


Imagen 60
 Estado de Oaxaca: Tipos de Indios
 J.K., 14.0 X 8.7 cm
 Álbum # 1275, CFMAB

La mujer adulta ocupa un lugar en el imaginario de los que fueron extranjeros e integrantes de la élite económica y cultural. Esta oaxaqueña, de la imagen 60, que por su vestimenta podemos deducir que era una habitante los pueblos periféricos de la ciudad, se encuentra de perfil y las arrugas y sombras marcan un rostro viejo y cansado: “La juventud es una cosa que va; la vejez una cosa que viene”.⁷³ Ella mira fuera de encuadre mientras aprieta los labios para evitar cualquier mueca involuntaria. Con la mano izquierda sostiene el rebozo y la otra la coloca detrás de ella mientras carga un infante en la espalda. El fornido cuerpo contrasta con el cansancio en el rostro que refleja los años que ella ha surcado por el campo. Los pliegues de su ropa parecen formar un conjunto con el muro deslavado de adobe y cantera, y como dice Michelle Perrot “Esta vida de mujer dura poco: la menopausia, tan secreta como la pubertad, marca el fin de la vida fértil y, como consecuencia, el término de la feminidad según la concepción del siglo XIX.”⁷⁴ Desiré

⁷³ “Las edades de la mujer” en *El estudio, periódico político, de literatura y variedades*, Año II Oaxaca de Juárez, enero 20 de 1889, Director Carlos Montiel

⁷⁴ Michelle Perrot, *Op. Cit.*, p.60

Charnay, cuando viaja a Tehuantepec, hizo una comparación entre el cuerpo de una mujer joven y el de una mujer mayor. Él describe lo siguiente:

Hay que verlas... con la cabeza alta y el pecho erguido, caminando altivas, desafiando las miradas; muy seductoras a pesar de su corte viril saben unir a sus rostros de gran carácter una firmeza de carnes y una silueta admirables. Su vestido, gracioso y provocativo al mismo tiempo, aumenta el encanto de estas criaturas... Una pequeña blusa, del largo de un palmo, permite entrever la piel bronceada de un talle muy fino, que deja desnudos los brazos y oculta apenas el perfil de unos pechos siempre agraciados: pero hablo de las jóvenes, porque en las viejas este vestido sólo produce el efecto más deplorable, ya que ocurre a menudo que sus senos caídos, colgando por debajo de la blusa, exhiban a la vista el ingrato espectáculo de sus marchitos encantos....⁷⁵

Una característica muy común entre las mujeres que viven en los pueblos es la utilización de un rebozo para cargar a los más pequeños. Una madre o una abuela nunca dejan a su pequeño, siempre lo enlazan a ellas, pues la maternidad era sostenida por la espalda. Claudio Linati litografía una pelea de dos mujeres que a pesar de encontrarse en medio de una riña, no abandonan a sus pequeños; ésta fue una forma de representar la valorización de la crianza de una familia indígena, a pesar de que otro tipo de imágenes más científicas desvalorizaban lo mismo.

Las costumbres y los usos representaban la parte cultural que humanizaba a los naturales, pero escenas como los modos de cargar niños, o las maneras de sentarse, los aproxima a los estudios de los animales.⁷⁶

Una constante en las tres imágenes fue la presencia de infantes que, cercanos a la mujer adulta, se resguardaron, actuaron y observaron. Éstos fueron el enlace indirecto entre los que vemos la imagen y los que la conforman. Dorotinsky ya mencionaba que los niños tenían la función de “mediadores en los registros fotográficos, conectando a otros adultos dentro de la toma con el fotógrafo (y los espectadores) y, en ocasiones, haciendo de puente entre la escena fotografiada y el exterior de la imagen.”⁷⁷

⁷⁵ Desiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas, México 1858-1861, recuerdos e impresiones del viaje*. Banco de México, México, 1994, p.253

⁷⁶ Deborah Dorotinsky, *Op. Cit.* (2003) p. 118

⁷⁷ Deborah Dorotinsky. *Op. Cit.* (2004) p. 24

V. MODELANDO A VILLA HIDALGO YALALAG

Villa Hidalgo Yalalag es una comunidad que se encuentra en la zona montañosa del norte de la capital del estado de Oaxaca. La idea de producir café en dicho lugar durante el siglo XIX fue un aliciente para acercar a los inversionistas extranjeros y para impulsar el deslinde y la colonización de tierras comunales, así como para hacer uso del llamado capital humano como lo propone Matías Romero.

Villa-Alta tiene gente bastante para establecer grandes plantíos de café. Comprende pueblos mijes, zapotecas y chinantecos, y algunos de esos pueblos tienen el concepto de ser de los más trabajadores del Estado, como Tontontepec y Yalalag...⁷⁸

Menciono la producción del café en Yalalag, debido al gran interés que tenía el Estado y los intelectuales de la élite por incrementar el desarrollo a partir de las tierras de las comunidades indígenas. Y esto tenía como correspondencia la interrelación con los habitantes de las zonas montañosas, en este caso los zapotecos de Yalalag. En esta constante comunicación con los zapotecos también tenían que sumergirse en sus actitudes, humores y carácter.

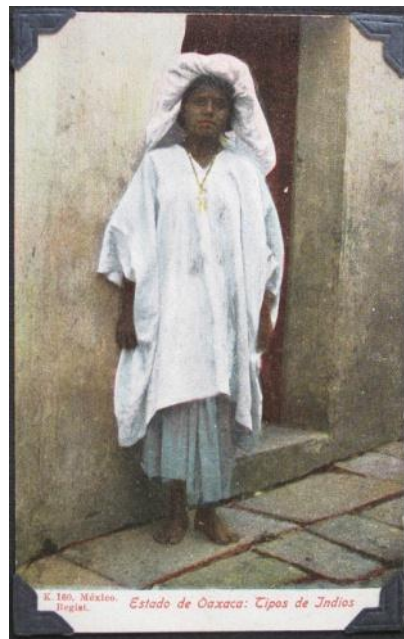


Imagen 61
Estado de Oaxaca: Tipos de Indios
J.K., 13.9 X 8.8 cm,
Álbum # 1275, CFMAB

⁷⁸ Matías Romero, *El estado de Oaxaca*, Tipolitografía de Espasa y Cía. Barcelona, 1886, 97

Y bajo esta perspectiva, llegamos a la imagen de una mujer yalalteca que no se inmota ante la cámara y que con una mirada impenetrable refleja la poca comunicación que tiene con el fotógrafo y un compromiso de observar fijamente mientras la fotografían (imagen 61). La cámara es el único enlace entre ella y el fotógrafo. El cuerpo tenso acompaña la gestualidad que nos dará indicios de lo que ella intentaba o no proyectar.

Al parecer lo único que importa es el atuendo conformado por un huipil blanco con un enredo gris, un rebozo blanco sobre la cabeza y una medalla con cruz que cuelga del cuello. Han oscurecido más su piel y le han pintado los labios de rojo. La cadena que cuelga de su cuello, amarillo como el oro se entretreje entre los pliegues que se forman en el huipil blanco. Un rebozo cubre el negro del cabello, dejando sólo a la mirada del espectador un poco de la cabellera de la chica. Ya Fernández Tejedo había hecho la observación de que en muchas tarjetas de tipos indígenas lo que sobresale es la indumentaria y menciona como ejemplos a las “indias de Yalalag” y escribe que “...La atención está desviada hacia lo accesorio; el individuo es un objeto decorativo más que sirve para ilustrar el entorno”.⁷⁹

Y desde la perspectiva del fotógrafo, la mujer yalalteca sólo sirvió como un tipo de maniquí que es vestida para el espectador. Sin embargo, en el ropaje zapoteco podemos identificar características culturales y así interpretar una cosmovisión local. Norma Patricia Boñalos Lache escribe que las mujeres se vistieron con el lenguaje visual más identitario que encontraron, llevando su cosmovisión, súplicas y condición de género a cuestras.⁸⁰ Y más adelante nos dice que “El sujeto tiene en la indumentaria un referente claro y condensado de su filiación étnica”.⁸¹ Desde la visión de la mujer zapoteca, una vestimenta fue más que un ropaje para cubrir su desnudez ya que representaba toda una forma de construir y concebir el mundo.

En otras imágenes hemos observado que las mujeres indígenas tienen ocupadas las manos en alguna pose o con algún objeto. Ella tiene las manos rectas, sin nada que sostener. No tiene lo que el espectador busca en una mujer “exótica”, más bien se podría considerar una fotografía etnográfica.

⁷⁹ Isabel Fernández Tejedo. Op. Cit. p. 161

⁸⁰ Norma Patricia Lache Bolaños, *La indumentaria tradicional de Yalalag, identidad y cosmovisión de los be'ne urash*. Tesis Maestra en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2009, p.155

⁸¹ Norma Patricia Lache Bolaños, Op. Cit. p. 207

Las manos tienen un papel fundamental pues con ellas se acrecientan o debilitan ciertas intenciones... Las manos ayudan a darle ritmo y movimiento a las fotografías al sostener objetos –sombreros, jícaras, charolas- y las actitudes y poses de los individuos están encaminados a llamar la atención de los compradores. No olvidemos que las tarjetas son objetos comerciales y que tienen que ajustarse a las exigencias del público consumidor.⁸²

De nuevo en el libro titulado *Breve reseña histórica y geográfica del Estado de Oaxaca* de Francisco Belmar encontramos una imagen que podría ser la toma posterior a la tarjeta postal de este apartado (imagen 62). Al parecer se trata de la misma mujer, la única diferencia es que la segunda aparece con un rebozo en la mano derecha. Sí observamos detenidamente podemos identificar que se trata del mismo rebozo que aparece cubriendo el rodete de lana negra en la tarjeta postal. En nuestra primera imagen aparece titulada como “Tipo de Indios”, en la ilustración de dicho libro se especifica el origen local ya que aparece como India Yalalteca.

En la fototeca del INAH existe catalogada la misma imagen de la tarjeta postal, pero en negativo. Podría tratarse de una imagen que formaba parte de una serie consecutiva y que tuvo una difusión intensa. La tarjeta postal, para convertirse en tal, atraviesa por tres etapas en el proceso de producción: el negativo, el positivo y la multireproducción comercializable. El primero es la captura de la imagen, es el “click” materializado; el segundo es la primera interpretación en la etapa de impresión fotográfica: rostros, reacciones, gestos, poses, formas y sombreados se dibujan en la imagen que se transforma; el tercero, la reproducción en tarjetas postales y los significados de la imagen que dependen de los lugares por donde transita.

Walter Benjamin insistía que “en la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofía es el aura de ésta”⁸³, sin embargo, a mi parecer la significación es lo que le da a la obra su carácter aurático, o bien es el proceso de construcción de sentido lo que “re-auratiza” a las copias. Esto a partir del encuentro entre la imagen -sujeto y objeto a la vez- y quien observa mientras se sumergen en un diálogo histórico. Los modos y formas de percibir una obra dependen del contexto histórico del momento. La fotografía bordea a la

⁸² Isabel Fernández Tejedo, *Op. Cit.* p. 162

⁸³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p.2 Texto tomado en <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> p.3

historicidad y al aura, y así acerca al presente el vértice del pasado. El aura se transfigura y reaparece en libros de textos y tarjetas postales; persistente en las múltiples facetas peregrinas de la fotografía se eterniza en el pensamiento de la sociedad. Es en las tarjetas postales, productos en serie, que unas imágenes van adquiriendo mayor popularidad que otras, siendo la consecuencia la permanencia del aura del original dada en sus copias. Esto es la permanencia del “significante” en el sujeto fotografiado.

La historia de las imágenes se funda... en una transmisión de expresiones simbólicas gracias a la memoria.⁸⁴

En el libro de Fernández Tejedo existe otra imagen de una mujer yalalteca tomada en un estudio, con pose y gestualidad similares a las otras imágenes ya mostradas en este apartado (imagen 64). Dicha imagen aparece firmada por Julián S. Soto, un impresor Oaxaqueño. Nimcy Arellanos y Francisco José Ruíz Cervantes mencionan que a principios del siglo XX la imprenta de Julián S. Soto era de las más importantes, junto a la del doctor Manuel Pereyra Mejía.⁸⁵ Y que dicha imprenta durante el movimiento de la soberanía y por las crisis que atravesaba el ambiente político y social, se dedicó a la producción de papel moneda del estado.⁸⁶ Para poder deducir que nuestra imagen es semejante a la de Julián S. Soto basta retomar las características de las tarjetas hechas por aficionados o pequeños impresores.

.... las tarjetas hechas por aficionados presentan un aspecto brillante, resultado del proceso de reproducción fotográfico de pocos ejemplares, en pequeños talleres artesanales. Por lo general se trata de fotógrafos desconocidos... Estas tarjetas son quizá las más buscadas y apreciadas por su carácter raro y singular. Por consiguiente, es necesario diferenciar entre la tarjeta fotográfica impresa de gran tiraje y la tarjeta fotográfica real.⁸⁷

La permanencia de las poses recrea, estructuran o diversifican las ideas que podremos tener sobre los rasgos culturales de este grupo de mujeres. La autenticidad recae, para Walter Benjamin, en el “aquí y el ahora del original”⁸⁸ de la obra de arte; clave en la

⁸⁴ Linda Báez, *Op. Cit.* P.218

⁸⁵ Nimcy Arellanes Cancino y Francisco José Ruíz Cervantes. “Imprenta e impresores oaxaqueños durante el porfiriato y la revolución” en *La historia de la imprenta en Oaxaca*. Biblioteca Burgoa, Ayuntamiento Municipal de Oaxaca de Juárez, CONACULTA, IAGO, UABJO, Grupo Editorial Porrúa, Oaxaca, p. 37

⁸⁶ Nimcy Arellanes Cancino. *Op. Cit.* p.39

⁸⁷ Isabel Fernández Tejedo, *Op. Cit.* pp. 37, 39

⁸⁸ Walter Benjamin, *Ob. Cit* p. 3

comprensión de la autenticidad es el aura como “...la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar).”⁸⁹ Desde mi perspectiva, la autenticidad de las imágenes transformadas en tarjetas postales puede depositarse en el constante uso que se hace de ellas: su reproducción en libros, en revistas, publicaciones periódicas, etc. Es decir, que llegan a consolidarse en tarjetas postales porque su eficacia recae más en su significado que en su significante. No todas las imágenes llegan a ser parte de las construcciones colectivas mentales, sólo las que traen consigo una tradición visual que permanece en la memoria y en las prácticas socio-culturales.

Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.* p.4

⁹⁰ *Ibid.* p.3

CONCLUSIONES

La materialización de un instante en imagen y la pervivencia de ella a través de la reproducción se convierten en una retrospectiva visual de la permanencia del sujeto (indígenas zapotecas, tipos populares, etc.); el instante irrepetible se vuelve repetible. Aby Warburg decía que la vida se representa en el movimiento y la fotografía también es movimiento que se materializa y transcribe en estatismo. Las diez imágenes estudiadas, en el presente ensayo, reflejan un aura repetible, ya que la permanencia en el imaginario depende de los variados usos que tienen: mujeres andrajosas, que sonríen, que se postran casi inertes, que posan con cierto coqueteo, fueron diferentes facetas del rostro de las mujeres zapotecas.

Las características de la región de donde provenían las zapotecas, sea el istmo, la sierra norte o los valles centrales, así como la adaptación hacia lo extranjero y hacia la modernidad citadina son claves para comprender las actitudes y las miradas al momento de ser fotografiadas. Al ser integrantes de un grupo cultural e histórico las mujeres zapotecas fueron sujetos femeninos; en el momento de la toma fotográfica se volvieron activas al aceptar o rechazar la presencia de la cámara fotográfica y sobre todo de la relación que se estableció con el fotógrafo y de la subjetividad de éste y de su propia perspectiva sobre las “razas” zapotecas. En el acto de fotografiar muchas fueron conscientes de la acción, porque les pagaron algunas monedas o tal vez porque intuían que su imagen se ocuparía en algún lugar, para un extranjero o medio impreso.

Aunque cada una de las imágenes correspondió a una necesidad del espectador por coleccionarlas, perdiendo todo carácter como sujeto y volviéndose objeto, eso sólo concernió para la perspectiva de quien las coleccionaba. La serialidad encubre las particularidades del sujeto. Al final de todo se comercializó la imagen y se convirtieron en objetos a través de las tarjetas postales cuando el espectador las tuvo en sus manos y al perder su individualidad y su carácter como integrantes de un grupo cultural, pero independientemente de eso la pose y la mirada fue lo que las hizo eternizarlas con su soltura, ligereza, miedo ó timidez.

También es importante retomar las diferencias existentes entre cada una de las zapotecas dependiendo de su región y esto incluye sus diferencias en la vestimenta, en la construcción del universo, en una identidad marcada por una geografía e historia local.

En Mitla diferentes mujeres fueron fotografiadas en un solo espacio, el centro ceremonial; también diferentes gestos se entremezclaron desde la mirada ingenua, la sonrisa franca o la erotización de la indígena. Algo que debo rescatar es la disposición que mostraron ellas al relacionarse con el fotógrafo para que éste pudiese crear un diálogo entre lo que él quiso proyectar de las mitleñas y los futuros espectadores. El ser un lugar turístico permitió hacer cotidianas las miradas desconocidas.

Con las zapotecas del istmo, el atuendo elegante, las joyas y la imagen adornada de la tehuana quedo fuera para registrar la cotidianidad. Las miradas y las sonrisas escondidas fueron la clave para darle subjetividad a las fotografiadas, sin embargo, la pose fue claramente una construcción del fotógrafo.

Las mujeres de blanco nos proporcionaron elementos para comprender la forma de mirar del fotógrafo a las zapotecas de Valles Centrales: el desarreglo o cuidado del peinado; la vestimenta limpia en contraposición con la sucia y en andrajos; la pose romántica y la hermética. Dos formas diferentes de representar a lo considerado inferior en escenarios similares. Volvemos a reiterar en que la pose fue forzada por el fotógrafo y la gestualidad fue más propia de las mujeres.

El registro y la conceptualización de la familia, la mujer adulta, la mujer con hijos también fue un punto coleccionable. Imágenes de carácter etnográfico se configuraron para mostrar el pensamiento de extranjeros y de la élite oaxaqueña para describir a las zapotecas vallistas y sus familias.

La yalalteca llama la atención debido a que la identidad y el carácter de esta zapoteca se deposita en su vestimenta como recreación de su concepción del mundo plasmado en los textiles. Ella posó según los deseos del fotógrafo para el registro del atuendo y es ahí en donde radicó su particularidad: en lo que fuera el objetivo convergieron identidad serrana y acto fotográfico.

Al observar a las mujeres, tratando de localizar sus características individuales, me encontré con que ellas depositaron mucho de sí en el encuentro con el fotógrafo, esto hizo posible su permanencia y conversión en una iconografía recurrente. Pienso que todo dependió de la relación que tuvieron con quien las fotografió: la poca empatía, la indiferencia, el coqueto disimulado, la mirada directa a la cámara, la sonrisa o el malestar fueron varias de las acciones que surgieron.

El interés que cada uno de los fotógrafos tuvo fue sin duda el uso comercial de la fotografía y una cierta inquietud por conceptualizar al otro a través de la imagen. Algunos lograron romper con la rigidez y la incomodidad de las zapotecas, al tener un acercamiento más humano con ellas; otros lograron captar el momento adecuado de la sonrisa, la mueca o el placer de ser vistas; y hubo quienes mantuvieron el distanciamiento y la apatía para con las mujeres fotografiadas. La labor del fotógrafo fue la que tuvo más importancia, ya que se encontraba acompañado de la cámara, un emblema de poder y de distancia entre los sujetos fotografiados y quien hace uso del artefacto. Sin embargo, en el rostro y la gestualidad de cada una de las imágenes de las mujeres zapotecas recae el mayor peso del carácter de sujeto que poseen.

ILUSTRACIONES

EL ALBUM Y LOS OBJETOS REPRODUCIBLES: DE LAS TARJETAS DE VISITA A LAS TARJETAS POSTALES



Imagen 1
Vendedores de flores
 Ruhland & Ahlschier
 Tarjeta postal coloreada
 13.9 x 8.8 cm, Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 2
Arrieros cargando madera, México, 1908
 Latapi y Bert
 Tarjeta postal coloreada
 9.0 x 13.7 cm, Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 3
Lavanderas mexicanas
 J.K.
 Tarjeta postal coloreada
 14.0 x 8.7 cm, Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 4
Muchacha con un arado, 1909
 J.G. Hatton
 Tarjeta postal coloreada
 9.0 x 14.0 cm, Álbum # 1275 CFMAB

**UN PRIMER ACERCAMIENTO AL ÁLBUM:
LAS TARJETAS POSTALES EN SU CONTEXTO**






<p>Álbum # 1275 Imágenes de páginas completas</p>	
	 <p>Imagen 5 Vista general de la página 1 Álbum # 1275 CFMAB</p>
 <p>Imagen 6 Vista general de la página 2 Álbum # 1275 CFMAB</p>	 <p>Imagen 7 Vista general de la página 3 Álbum # 1275 CFMAB</p>
 <p>Imagen 8 Vista general de la página 4 Álbum # 1275 CFMAB</p>	 <p>Imagen 9 Vista general de la página 5 Álbum # 1275 CFMAB</p>



Imagen 10
Vista general de la página 6
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 11
Vista general de la página 7
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 12
Vista general de la página 8
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 13
Vista general de la página 9
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 14
Vista general de la página 10
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 15
Vista general de la página 11
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 16
 Vista general de la página 12
 Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 17
 Vista general de la página 13
 Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 18
 Vista general de la página 14
 Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 19
 Vista general de la página 15
 Álbum # 1275 CFMAB

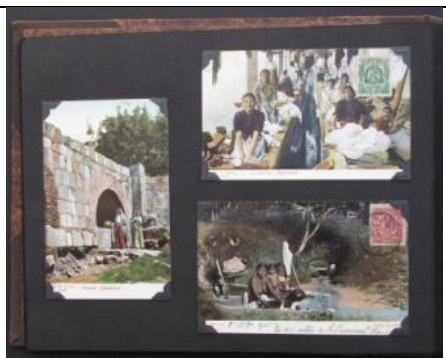


Imagen 20
 Vista general de la página 16
 Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 21
 Vista general de la página 17
 Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 22
Vista general de la página 18
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 23
Vista general de la página 19
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 24
Vista general de la página 20
Álbum # 1275 CFMAB

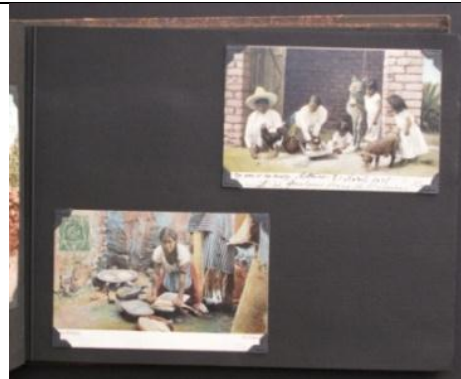


Imagen 25
Vista general de la página 21
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 26
Vista general de la página 22
Álbum # 1275 CFMAB



Imagen 27
Vista general de la página 23
Álbum # 1275 CFMAB

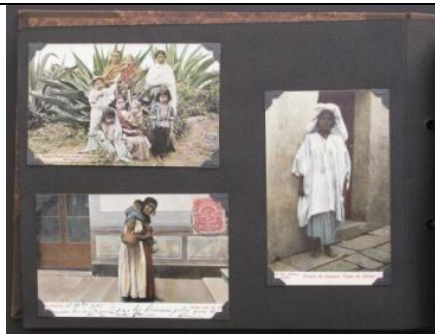


Imagem 28
Vista general de la página 24
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 29
Vista general de la página 25
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 30
Vista general de la página 26
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 31
Vista general de la página 27
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 32
Vista general de la página 28
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 33
Vista general de la página 29
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 34
Vista general de la página 30
Álbum # 1275 CFMAB



Imagem 35
Vista general de la página 31
Álbum # 1275 CFMAB

ESTUDIO DE CASO: DIEZ IMÁGENES DE MUJERES ZAPOTECAS



Imagen 36
Collage: detalle de rostros de ocho postales

I. SAN PABLO VILLA DE MITLA: DESDE LO SAGRADO TRES POSES

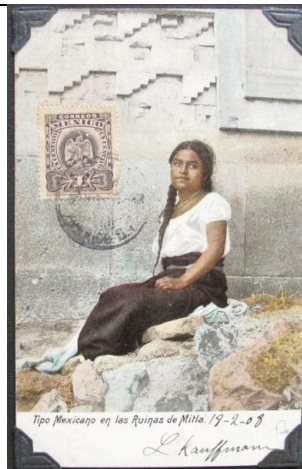


Imagen 37
Tipo mexicano en la ruinas de Mitla, 1908
Tarjeta postal coloreada
13.8 X 8.7 cm,
Álbum # 1275
CFMAB



Imagen 38
Mujer indígena en la zona arqueológica de Mitla
Mitla Oaxaca, ca. 1906
Winfield Scott
Placa seca de gelatina, 12.7 X17.8 cm, INAH SINAFO

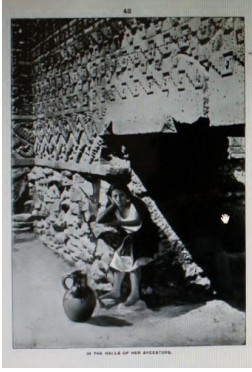


Imagen 39
Joven en Mitla, Oaxaca
Winfield Scott
Complete guide and descriptive book of Mexico
Campbell Reau, Chicago, 1899, p. 42



Imagen 40
Indígenas de Mitla
Ruhland & Ahlschier México S/F
Tarjeta postal coloreada
13.9 X 8.8 cm, Álbum # 1275
CFMAB



Imagen 41
(Detalle)
El rapto- retirada de los araucanos llevando el botín de mujeres
Johann Moritz Rugendas
(1836) Óleo/tela. 25,1 x 30,5 cm
Staatliche Graphische Sammlung Munich



Imagen 42
Mujer Indígena junto a muro (Mitla)
Mitla, Oaxaca, ca. 1906
(Placa seca de gelatina) 12.7 X 17.8 cm
Winfield Scott, INAH-SINAFO

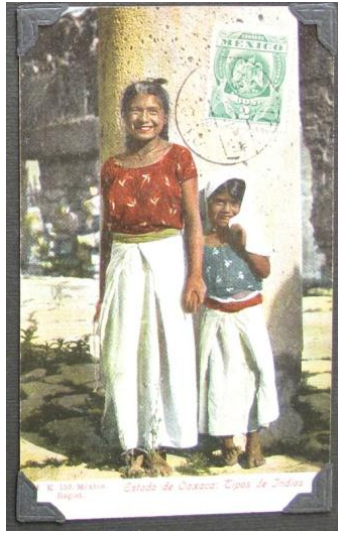


Imagen 43
Tipos de indios, Oaxaca
J. K., Tarjeta Postal Coloreada
13. 8 X 8.6 cm
Álbum # 1275
CFMAB

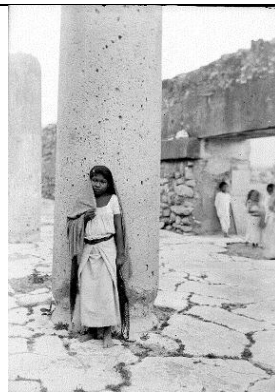


Imagen 44
Adolescente indígena en el Palacio de las
Columnas,
Winfield Scott
Mitla, Oaxaca, ca. 1906,
12.7 X 17.8 cm
INAH-SINAFO



Imagen 45
Jóvenes en Mitla, Oaxaca
Imagen atribuida a Winfield Scott
Tomado del libro Complete guide and
descriptive book of Mexico
Campbell Reau, Chicago, 1899, p. 307

II. SANTO DOMINGO TEHUANTEPEC: JÓVENES TEHUANAS EN LA MOLIENDA



Imagen 46
 Claudio Linati (1790-1829)
 Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique
 Litografía, Bruselas 1828



Imagen 47
 Claudio Linati (1790-1829)
 "Estilo de cargar a los niños en Tehuantepec",
 ca.1826.
 Dibujo acquarelado



Imagen 48
 Tehuantepec, Oaxaca, 1876, albúmina, colección particular. Tomado del libro "Teoberto Maler, Historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo" de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, CONACULTA, 2008, p. 26

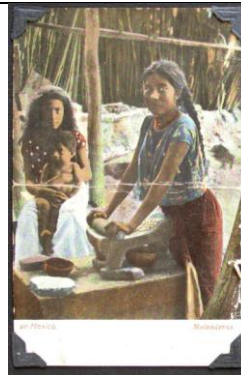


Imagen 49
 Molenderas, México
 J.C.S., 14.0 x 9.0 cm
 Álbum # 1275, CFMAB



Imagen 50
 Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique,
 Claudio Linati
 Bruselas 1828

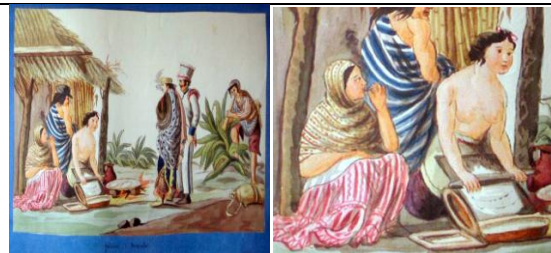


Imagen 51
 Yndiene d'Acapulco
 Theubet de Beauchamp
 Trajes civiles y militares y de los pobladores de México
 entre 1810 y 1827,
 Acuarela 32, Real Biblioteca Madrid

III. MUJERES DE BLANCO Y LO ANDRAJOSO COMO TIPIFICACIÓN DE LO INDIO

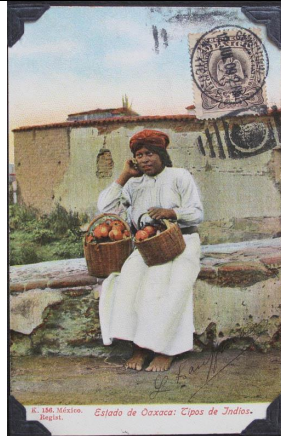


Imagen 52

Estado de Oaxaca: Tipos de indios
J.K. 13.8 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB



Imagen 53

Estado de Oaxaca: Tipos de indios, Oaxaca
J.K. 13.8 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB



Imagen 54

Sin título, ca. 1865
Col Museo Real del Ejército, Bruselas
Tomado de la Revista Alquimia, núm. 21, México, 2004, p. 21



Imagen 55

Niña indígena con un busto en la espalda
México ca. 1908
C.B. Waite/ Winfield Scott
Plata sobre gelatina 12.7 X 17.8 cm, INAH_SINAFO



Imagen 56

Niña zapoteca con canasta Oaxaca
México ca.1909
Winfield Scott / C. B. Waite
Plata sobre gelatina 12.7X 17.8 cm, INAH-SINAF

IV. LA REPRODUCCIÓN DE LA COTIDIANIDAD DE LA FAMILIA INDÍGENA EN TRES TARJETAS POSTALES

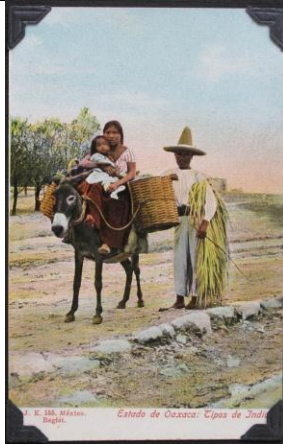


Imagen 57
Estado de Oaxaca: Tipo de Indios
Tarjeta postal coloreada
J.K. 13.9 X 8.9 cm
Álbum # 1275, CFMAB

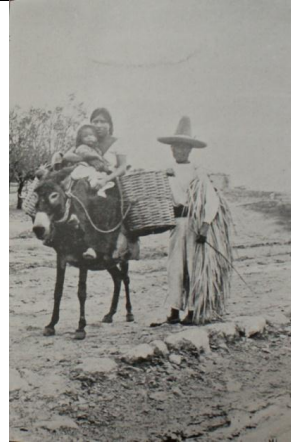


Imagen 58
Indios zapotecas
Tomado de "Breve reseña histórica y geográfica del Estado de Oaxaca"
Francisco Belmar, Oaxaca, 1901

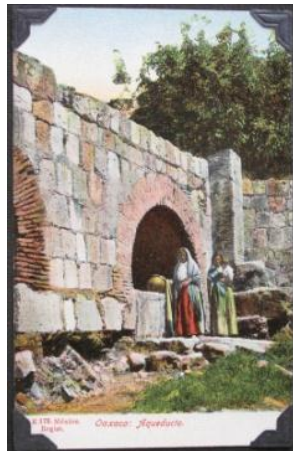


Imagen 59
Oaxaca: acueducto
J.K., 13.8 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB

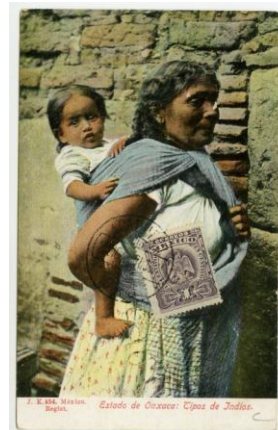


Imagen 60
Estado de Oaxaca: Tipos de Indios
J.K., 14.0 X 8.7 cm
Álbum # 1275, CFMAB

V. MODELANDO A VILLA HIDALGO YALALAG

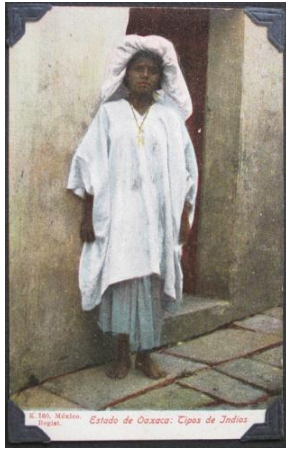


Imagen 61
Estado de Oaxaca: Tipos de Indios
J.K., 13.9 X 8.8 cm
Álbum # 1275, CFMAB



Imagen 62
India Yalalteca
Tomado de "Breve reseña histórica y geográfica del Estado de Oaxaca"
Francisco Belmar, Oaxaca, 1901



Imagen 63
India Yalalteca
Oaxaca ca. 1910
Negativo de película de nitrato 12.7 X 17.8 cm
INAH-SINAFO



Imagen 64
India de Yalalag
Tarjeta postal, Oaxaca
Editor Julián S. Soto
Tomado de *Recuerdos de México. La tarjeta postal mexicana, 1882-1930*
Fernández Tejedo Isabel, Banobras, México, 1994

BIBLIOGRAFIA

Aguilar Ochoa Arturo. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. III-UNAM, México, 2001.

Arellanes Cancino, Nimcy y Francisco José Ruiz Cervantes. *Imprenta e impresores oaxaqueños durante el porfiriato y la revolución en La historia de la imprenta en Oaxaca*. Biblioteca Burgoa, Ayuntamiento Municipal de Oaxaca de Juárez, CONACULTA, IAGO, UABJO, Grupo Editorial Porrúa. Oaxaca.

Báez Linda. *Mnemosine Novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, IIE-UNAM, 2005.

Barthes Roland. *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Ed. Paidós, España, 2009.

Belmar Francisco. *Breve reseña histórica y geográfica del Estado de Oaxaca*, Imprenta del Comercio, Oaxaca, México, 1901

Benjamín Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, Texto tomado de <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

Brasseur, Charles. “La Didjazá” en *Revista Artes de México “La Tehuana”*, No. 49, México, 2000.

Campbell Howard y Susanne Green. “Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del istmo de Tehuantepec” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, año V, número 009, Universidad de Colima, México.

Campbell Reau . *Complete guide and descriptive book of Mexico*, Chicago, 1899.

Charnay Desiré. *Ciudades y ruinas americanas, México 1858-1861, recuerdos e impresiones del viaje*. Banco de México, México, 1994.

Debroise Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México, 1994.

-----La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo en *Artes de México “La Tehuana”*, no. 49, México, 2000.

Del Castillo Troncoso, Alberto. “La diversidad de los usos de la imagen” en Emma Cecilia García Krinsky (coord.) *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, CONACULTA-INAH, ED. Lunweg.

Dorotinsky Alperstein Deborah, *La vida de un archivo “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, IIE-UNAM, México, 2003.

----- “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio” en *Revista Alquimia*. Año 7, Número 21, México, 2004.

Dubois Phillippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción* Paidós Comunicación, España, 1986.

Fernández Tejedo Isabel, *Recuerdos de México. La tarjeta postal mexicana, 1882-1930*, Banobras, México, 1994.

Ferrer Muñoz Manuel. Basseur de Bourbourg ante las realidades indígenas de México, <http://www.bibliojuridica.org/libros/1/252/12.pdf>

Fossey de Mathieu. “Inesperada belleza de añil” en *Artes de México “La Tehuana”*, no. 49, México, 2000.

Fraser Giffords Gloria, “La postal mexicana” en *La tarjeta postal*, Revista Artes de México, Número 48, México, 1999.

Gombrich, Ernst. H. *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Bernardo Moreno Carrillo (tr.) Madrid, Alianza, 1992.

Gutiérrez Ruvalcaba Ignacio. Teoberto Maler, historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo. Testimonios del Archivo, México, 2008.

Iglesia Cristina. “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera” en *La violencia del azar: ensayo sobre literatura argentina*. Talleres gráficos Nuevo Offset, Argentina, 2003.

Lache Bolaños Norma Patricia, *La indumentaria tradicional de Yalalag, identidad y cosmovisión de los be'ne urash*. Tesis Maestra en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2009.

Malagón Girón Beatriz Eugenia. *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía*. Tesis de doctorado en Historia del arte. IIE-UNAM, México, D.F., 2003.

Mayayo Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra, 2003.

Montellano Francisco, “Editores de ingenio y audacia” en *La tarjeta postal*, Revista Artes de México, Número 48, México, 1999.

----- C. B. Waite, *Fotógrafo: una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, CONACULTA, México, 1994.

Mühlenpfordt Eduard, [Trad. María del Carmen Salina y Elisabeth Siefer] *El Estado de Oajaca*, ensayo de una descripción fiel de la República de Méjico con especial referencia a su geografía, etnografía y estadística. El Tule/ CODEX Editores, México, 1993.

Odena Güemes Lina, “La fotografía etnográfica” en *Del istmo y sus mujeres, Tehuanas en el art mexicano*. INBA, México, 1992.

Overmyer-Velázquez, Mark. *Imágenes de la modernidad fotografías y trabajadores en la formación de la ciudad porfiriana de Oaxaca en De oficios y otros menesteres: Colección, memoria e imagen en la historia, imágenes de la vida cotidiana en la ciudad de Oaxaca*. UABJO- Carteles editores, Oaxaca, México, 2005.

Overmyer-Velázquez, Mark. *Visiones de la ciudad esmeralda: Modernidad, tradición y la formación de Oaxaca porfiriana*. UABJO, Oaxaca, México, 2010.

Perrot Michelle, *Mi historia de las mujeres*. Trad. Mariana Saúl, FCE, México, 2008.

Pultz, John. Trad. Oscar Luis Molina. *La fotografía y el cuerpo*. Ediciones Akal. España, 2003.

Reina Leticia, Poblamiento y epidemias en el Istmo de Tehuantepec, siglo XIX. Revista Desacatos, No, 001, CIESAS, México, 1999, [fecha de consulta 27 de septiembre del 2011] tomado de http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/01%20Indexado/Esquinas_4.pdf
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13900112>

Romero Matías, *El estado de Oaxaca*, Tipolitografía de Espasa y Cía. Barcelona, 1886.

Sierra Torre Aída, “Geografías imaginarias II: La figura de la Tehuana” en *Del istmo y sus mujeres, Tehuanas en el arte mexicano*. INBA, México, 1992.

Sierra Aída “La creación de un símbolo” en *Revista Artes de México “La Tehuana”*, No. 49, México, 2000.

Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo, literatura de la otredad*, FCE, México, 2007.

REVISTAS Y PERIÓDICOS

Alborada, revista de arte y letras, Vol.1, Número 10, Oaxaca, abril 1907

Alborada, quincenal literario, Vol.11, Núm. 18 Oaxaca, Septiembre 1908

El estudio, periódico político, de literatura y variedades, Año II Oaxaca de Juárez, enero 20 de 1889

La Libertad, diario independiente, Núm. 263, tomo VI, Oaxaca 3 de mayo de 1896

La Voz de la Verdad. Periódico religioso, social y de variedades, dedicado exclusivamente á la instrucción del pueblo. Oaxaca-México, Año 1, Tomo 1, No. 14, Domingo 26 de abril de 1896

Prosa y verso, Revista Ilustrada, Año II, Número 16, Oaxaca de Juárez, enero de 1910

PÁGINAS DE INTERNET

<http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>

<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2008/12/el-origen-de-la-tarjeta-postal.html>

http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/01%20Indexado/Esquinas_4.pdf

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13900112>

<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>