



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

TESIS

Representaciones femeninas: Concursos Nacionales de Fotografía en *El*

***Mundo Ilustrado* (1896 – 1905)**

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN

HISTORIA

PRESENTA

AURA MARIANA MEDINA HERNÁNDEZ

ASESORA: ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

Agradecimientos

Introducción.....	9
1. La prensa ilustrada del México Moderno.....	16
1.1 La prensa en México entre 1800 y 1876.....	20
1.2 La prensa durante el Porfiriato.....	34
1.2.1 <i>El Mundo Ilustrado</i>	41
2. Breve historia de la Fotografía: desde su invención hasta su desarrollo en México.....	47
2.1 Fotógrafos aficionados y profesionales.....	55
2.2 Entre la ciencia y el arte.....	64
2.3 Viejos temas, nuevas técnicas: “A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad”.....	68
3. <i>El Mundo Ilustrado</i> : Concursos Nacionales de Fotografía.....	76
3.2 Convocatorias de los primeros concursos nacionales de fotografía.....	78
3.2.1 Concursos fotográficos de <i>El Mundo Ilustrado</i> : análisis comparativo...84	
4. Representaciones femeninas: una visión fotográfica.....	111
4.1. La vida cotidiana en la Ciudad de México: el papel de la mujer en la sociedad moderna en el Porfiriato.....	116
4.2. Representaciones femeninas a través de la fotografía mexicana.....	132
Conclusiones.....	147
Anexos.....	153
Bibliografía.....	164

Agradecimientos

Al pensar en todo el trabajo y esfuerzo que está detrás de esta investigación, me doy cuenta que las palabras son insuficientes para expresar mi agradecimiento a todos aquellos que con su intelecto, experiencia, amistad, compañía y amor formaron parte de este proceso. El trabajo que presento a continuación fue producto de largas horas de lectura, escritura y del ejercicio del ensayo y error que todos hemos tenido que hacer a lo largo de nuestra vida.

Sin embargo, hoy puedo decir que esa labor pierde el sentido si no volteo atrás para detenerme en las personas que estuvieron a mi lado, por ello no tengo más que agradecer primeramente a mis padres, quienes sin entender por completo mi amor y locura por la historia, estuvieron a mi lado en las mareas altas y bajas de esta profesión, depositando en mí su confianza y siempre alentándome a cumplir mis sueños.

Gracias a mi familia, quienes con amor y paciencia han apoyado cada una de mis decisiones profesionales y personales. Pero especialmente gracias a mi abuelita Cary, a quien dedico este trabajo, porque sin su infinito amor, consejos y alegrías no hubiera encontrado la determinación para disfrutar cada una de las cosas que hago en mi vida, pues gracias a ella entiendo ahora la importancia que tiene el tiempo presente y la pasión en todo lo que hacemos.

Por otra parte debo agradecer de igual manera a mis amigos, quienes en muchas ocasiones me animaron a seguir y concluir este ciclo en mi vida, porque con sus críticas constructivas, chistes, solidaridad y buenos momentos se hizo más ligero el andar por estos caminos. Especialmente a mi querida María Eugenia Silva Garcés, quien plantó por primera

vez en mí la curiosidad por la historia, y a lo largo de este andar me ha acompañado en desveladas, frustraciones y grandes logros, siempre con una enorme sonrisa y la calidez de su afecto.

Finalmente, debo también un gran reconocimiento a mi asesora de tesis Angélica Velázquez Guadarrama, quien dedicó su tiempo, atención y conocimiento a la elaboración de esta tesis; también agradezco profundamente la dedicación y críticas constructivas de mis profesoras y sinodales Julieta Ortiz Gaitán, María José Esparza Liberal, Nuria Luisa del Carmen Pilar Balcells Lubián y Mariana Contreras Arévalo, quienes influyeron en mí a través de sus clases y recomendaciones.

“¿Necesito decir que no he examinado todos los documentos de archivos a mi alcance, por amplio que haya sido mi esfuerzo; que mi libro está construido sobre una investigación forzosamente parcial? Sé por anticipado que las conclusiones que contiene serán reconsideradas, discutidas, sustituidas por otras, y deseo que así ocurra. Así progresa y debe progresar la historia”

Fernand Braudel

“Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma”

Henri Cartier-Bresson

Introducción

Durante mucho tiempo el estudio de la historia se centró en el análisis y la investigación de los grandes acontecimientos políticos, de los procesos económicos, así como de los personajes protagónicos de aquellos fenómenos dignos de ser estudiados. Sin embargo, esta tradición historiográfica se vio en la necesidad de dar un giro hacia nuevas formas de hacer historia, mismas que no sólo propusieron metodologías y marcos teóricos, sino que también otorgaron una posibilidad al uso de diferentes fuentes históricas, entre las que destacan la literatura, la prensa, la pintura, la fotografía y el cine, por mencionar algunos ejemplos. Una de las posturas que se generaron en esta renovación de los estudios históricos fue el interés que surgió por la vida cotidiana y por los hombres y mujeres ordinarios en diferentes momentos históricos.

Esta tendencia hacia el estudio de la vida cotidiana demostró que “detrás de cada uno de los actos de nuestra vida diaria, existe toda una serie de códigos culturales”¹, un entramado complejo entre tiempo y espacio, que permite la generación y reconstrucción de prácticas sociales y culturales que responden a ciertos códigos. En muchas ocasiones se entendió que algunos cambios de esta índole no eran resultado de grandes convulsiones sociales o políticas de la historia, a veces eran consecuencia del simple pasar de tiempo o de las influencias recibidas por culturas o civilizaciones ajenas a la propia. Lo que sí estaba claro era que “ninguna práctica social es espontánea, todas están sujetas a una normatividad, ya sea

¹ Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez. *Pintura y vida cotidiana en México: 1650-1950*. México: Fomento de Cultura Banamex, 1999.p. 21.

implícita o explícita”², por lo cual era importante entender los mecanismos de reproducción de la cultura, ya que mediante este proceso podemos observar que hay una transmisión dada mediante los espacios de sociabilidad, en donde las normas se convierten en prácticas comunes y corrientes.

Por otra parte, como ya se mencionó, la generación de estas formas de hacer historia permitió a los estudiosos ampliar la variedad de las fuentes históricas, con lo cual surgieron diferentes objetos de estudio, que dieron una vasta variedad temática. Una de estas fuentes son las imágenes; se analizaron desde las formas artísticas de representación como la pintura hasta las imágenes publicitarias y de la prensa como: la litografía, el grabado, la fotografía, el cine e incluso la tipografía. Esto debido a que las imágenes, se pensaba; no sólo evocaban o recreaban con exactitud la apariencia de los seres y cosas en determinado momento histórico, sino también estas formas visuales podían ser una manifestación de los valores culturales del periodo al que pertenecen³. En esta tendencia podemos ubicar los estudios visuales, los cuales en ocasiones han sido vistos como una propuesta de transformación para la historia del arte.⁴ En esta ocasión no es nuestro objetivo entrar en polémicas con los conflictos existentes ante esta propuesta de investigación, el punto de traer a colación los estudios visuales es porque en ellos podemos observar entre sus objetivos el análisis y el entendimiento de la cultura visual, objetivo que se comparte con la presente tesis de licenciatura.

² *Ibidem.*

³ Keith Moxey. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte.* España: Ediciones del Serbal, 2003.p. 28.

⁴ *Vid. Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo.* España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, número 1, noviembre 2003.

Ahora bien, la importancia de esta breve exposición del giro historiográfico hacia una historia de la vida cotidiana, así como los estudios visuales y con ellos la cultura visual, es que ambos aspectos permiten otorgarle a la imagen el rol de portadora de significados, con lo que podemos considerar a ésta como un artefacto cultural. Es en este marco en donde entra el tema de nuestra investigación “Representaciones femeninas: Concursos Nacionales de Fotografía en *El Mundo Ilustrado* (1896 – 1905)”⁵. El cual surgió por dos razones, en principio por una pasión personal por la fotografía, misma que me incitó a la lectura de diversas obras que abrieron mi panorama de la historia de la fotografía en México; de estas lecturas se desprendió el segundo motivo, ya que en varios libros del tema encontraba la referencia de los concursos de fotografía de *El Mundo Ilustrado*, lo que por un lado llamó mi atención fue que durante el siglo XIX existiera la práctica de los concursos fotográficos y por otro lado la falta de profundidad que había en el tema, ya que muchos estudiosos lo mencionaban pero muy pocos otorgaban más de dos párrafos al desarrollo de éste.

Esta inquietud fue la que me llevó al fondo reservado de la Hemeroteca Nacional, para consultar la publicación de *El Mundo Ilustrado*, en donde encontré ambos concursos de fotografía, pero lo que siguió alentando mi búsqueda fue el hecho de que junto a las convocatorias para los concursos pude observar algunas de las fotografías ganadoras, mismas que se caracterizaron porque a pesar de la libertad de temáticas (al menos en el primer concurso de 1896), las fotografías ganadoras demostraban un fuerte interés por las representaciones femeninas, tema que predominó de igual manera en la convocatoria de 1905. De esta manera fue como decidí tomar estas fuentes como base principal para el trabajo

⁵ Es preciso mencionarle al lector que aunque el título permite especular que se dieron una serie de convocatorias en el periodo de 1896-1905, como en principio se pensó por los anuncios e intenciones de la revista, al final sólo se realizaron dos concursos, el primero en 1896 y el segundo en 1905.

que el lector tiene en sus manos, con la intención de partir de estas imágenes para el análisis de las representaciones femeninas y la vida cotidiana en México durante los años de transición del siglo XIX al XX.

Uno de los objetivos principales que persigue la presente investigación consiste en abordar la cultura visual que se produjo en torno a las representaciones femeninas, entre el periodo de 1896 a 1905 (años que corresponden a las convocatorias de la revista), de modo que se puedan analizar los sistemas de imágenes que conformaron los “modos de ver” a las mujeres de clase alta y media en la cultura mexicana. Esta inquietud surgió después de haber conocido las convocatorias para los concursos de fotografía que había realizado *El Mundo Ilustrado*, en dichos concursos se encontraron cambios significativos entre las producciones fotográficas que tuvieron entre ellas nueve años de diferencia. Esta temporalidad permitió el desarrollo de nuevas formas de representación femenina en la fotografía, mismas que observaremos a lo largo de esta investigación. Así, la fuente primaria que permitió identificar este fenómeno histórico fue el uso de las revistas ilustradas como medio de difusión y producción de estereotipos de feminidad y masculinidad, así como de los modos de comportamientos y las prácticas sociales en la modernidad. Una de las características más significativas de estas revistas fue la conjugación de discursos escritos y visuales, que transformaron por completo la relación con el receptor de esos medios de comunicación.

Entre estas revistas decimonónicas se encuentra *El Mundo Ilustrado*, en el cual se pudieron ver los modelos extranjeros de las grandes urbes, así como las primeras convocatorias que se realizaron para los concursos nacionales de fotografía entre 1896 y 1905, y además en las fotografías ganadoras de dichos concurso se mostraron diferentes tipos

de representaciones femeninas que nos permitieron abordar ciertos rasgos de la cultura visual de la época, así como de las prácticas cotidianas, en su mayoría de las clases altas en México.

Estos concursos fotográficos también facilitaron el análisis de la fotografía como medio artístico, que al igual que la pintura realizó ciertas representaciones y composiciones que dan pauta para un estudio de la vida cotidiana y de género que nos permita conocer la vida de hombres y mujeres de clase media y alta durante el siglo XIX, sus prácticas cotidianas, modas, estereotipos, actividades, etcétera. Es así como se pretende ofrecer al lector un análisis de las representaciones femeninas que se presentaron en los concursos de fotografía nacional (1896-1905) convocados por *El Mundo Ilustrado*, con el fin de entender los usos de la fotografía y su valor dentro de las expresiones artísticas de la época, así como la construcción de modelos o estereotipos del deber ser de las mujeres, o simplemente la percepción que se tenía de éstas.

De esta forma se ha dividido esta tesis en cuatro capítulos, el primero de ellos titulado “La prensa ilustrada del México Moderno” presenta una visión general sobre el desarrollo tecnológico y el contenido en general de la prensa durante el siglo XIX, de tal manera que podamos establecer un acercamiento a lo que fue la especialización de estos medios escritos de comunicación, como a las revistas ilustradas que alcanzaron particularidades especiales, debido a la diversidad de sus consumidores, quienes poseían diferentes inquietudes e intereses. Este primer capítulo dará un recorrido por los principales modelos extranjeros que marcaron en muchos casos las pautas a seguir por la prensa mexicana, de tal manera que podamos entender la manera en la que se constituyeron las revistas y periódicos en el territorio nacional. Con ello se pretende contextualizar nuestro objeto de estudio: *El Mundo Ilustrado*. La intención de este primer capítulo consiste en identificar por una parte las

innovaciones que se presentaron en la prensa ilustrada decimonónica, pero también el origen de las modas y estereotipos que se difundieron en México mediante este tipo de revistas, haciendo énfasis en el proceso de modernización y en la creación de un imaginario colectivo generado a través de las imágenes que se difundieron por todo el mundo.

El segundo capítulo lleva el nombre de “Breve historia de la fotografía: desde su invención hasta su llegada a México” dicho apartado permite conocer en términos muy breves la historia de la fotografía, desde la invención del daguerrotipo hasta su práctica en el territorio mexicano. Esto con el objetivo de poder comprender la naturaleza de la fotografía en dos niveles: el científico y el artístico. La invención de la fotografía como un nuevo medio de producción y reproducción de imágenes trajo consigo una serie de polémicas entre científicos y artistas, ya que esta técnica innovadora transformó por completo la recepción y concepción de las imágenes. Sin embargo, una de las características que llama la atención es la manera en cómo la fotografía retomó los cánones de la pintura decimonónica, produciendo así una retroalimentación entre fotografía y pintura, que otorgó una variedad de usos, técnicas, estilos y temáticas.

El tercer capítulo “*El Mundo Ilustrado: Concursos Nacionales de Fotografía*”, es el que nos permite entrar por completo en materia, ya que en este apartado se presentarán las convocatorias que realizó la revista, así como un análisis comparativo que aborda las temáticas, la conformación de los diferentes jurados y las fotografías ganadoras de los dos concursos. Este capítulo presentará un primer análisis iconográfico de las imágenes, mismo que se complementará con el último capítulo “Representaciones femeninas: una visión fotográfica”, el cual tiene por objetivo dar un panorama de la vida cotidiana en México durante el siglo XIX, con el propósito de comprender la manera en la que se establecen las

diferencias de género y cómo estas se ponen en práctica a lo largo de la vida diaria, las prácticas sociales y culturales.

La intención de este cuarto capítulo consiste en poder abrir una ventana que permita entender el papel que le fue otorgado a las mujeres durante el siglo XIX, la manera en la que desempeñaron ese papel, así como la influencia de los elementos anteriores en las formas de representación fotográfica del género femenino. Es en este capítulo en el cual la imagen cobra verdadero significado, ya que a través de estas obras se pudo reconstruir la vida cotidiana, las costumbres y valores de las mujeres mexicanas de clase alta, significados que contrastan con otras imágenes premiadas que aluden a otro estereotipo y presentación del ser femenino.

El presente trabajo busca ofrecer al lector una investigación de corte cultural que analice el entramado establecido entre los medios de comunicación, la fotografía y la vida cotidiana, mismo que otorga la posibilidad de acceder a la cultura visual de la época. Si bien es cierto que las imágenes no son un espejo de la realidad histórica, definitivamente no podemos negar que ellas son producto de toda una serie de relaciones ubicadas en tiempo y espacio, que permiten abordar la historia a partir de diferentes aspectos.

Es esta ocasión, las imágenes que se analizaron ofrecieron la visión de las distintas representaciones femeninas que se dieron en la fotografía entre 1896 y 1905. A pesar de que el tema predominante fueron las mujeres; los estilos y las formas de representación tuvieron variantes que dieron pie a la problematización de estas imágenes. De esta forma el uso de la imagen en esta investigación, más que ser una ilustración del texto, ofrece un discurso por sí misma, se convierte en el objeto y fuente principal de este trabajo, ya que gracias a ella cobran significado las prácticas y estereotipos femeninos que se llevaron a cabo en el cambio del siglo XIX al XX.

I. La prensa ilustrada del México Moderno

El siglo XIX se caracterizó por una serie de transformaciones económicas, políticas, ideológicas y culturales que tuvieron repercusiones en todo el mundo. Las necesidades de las diversas sociedades transitaban de modelos arraigados en el Antiguo Régimen, hacia la propuesta de un nuevo sistema capitalista, impulsado principalmente por el desarrollo tecnológico y científico iniciado en el siglo de las luces, con la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, así como la conformación de nuevos Estados Nacionales.

El movimiento Ilustrado de finales del siglo XVIII buscó nuevos patrones que impulsaran un desarrollo trascendental ya que “la monarquía, para las élites modernas, dejó de ser ilustrada, es decir, de constituir el motor para la construcción de la nueva sociedad”⁶, por lo cual era necesario modificar las bases tradicionales y conservadoras para dar paso a la era dorada del progreso material.

La libertad como uno de los principales ideales de este movimiento se manifestó como una necesidad dentro de los códigos legislativos, la cual dotó al ser humano de un nuevo significado, al asumirlo como individuo, ciudadano capaz de actuar en voz de la razón. Paralelo a este fenómeno se encuentra la creación y distinción de nuevos espacios de socialización -espacio público y espacio privado- determinados principalmente por las actividades a realizar, mismas que se diferenciaron por la clase social y el género.

De esta manera se inició la consolidación de la idea de la intimidad de la familia nuclear, al mismo tiempo que se promovía la separación entre el hogar y la familia, de los

⁶ François-Xavier Guerra. *Modernidad e Independencia. Ensayos sobre las Revoluciones Hispánicas*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009. p. 45.

espacios de trabajo y socialización. La importancia de estas nuevas distinciones espaciales está en el hecho de que “se empieza a considerar lo público como cosa del Estado o ‘de la policía’, como se decía, en tanto que lo privado, antes insignificante e incluso negativo, empieza a verse como sinónimo de felicidad. Lo privado adquiere además un sentido familiar y espacial (el hogar) muy concreto”⁷.

Esta distinción del espacio, dio como resultado nuevas maneras de difundir y comunicar. Ahora temas pertenecientes a lugares cerrados, formaban parte de las cantinas, el teatro y los cafés, los cuales sirvieron de articulación entre entornos distinguidos y populares, en donde se efectuaba la lectura pública de periódicos o impresos, permitiendo así otro tipo de interacción y circulación de la información.

Los cambios que surgieron durante el siglo XIX fueron más que una transformación institucional, es importante destacar que uno de los rasgos significativos de la época es “la conciencia que tienen los actores [...] de abordar una nueva era, de estar fundando un hombre nuevo, una nueva sociedad y una nueva política”⁸, impulsando la constante marcha de los cambios ideológicos, culturales y tecnológicos.

¿Qué relación existe entonces entre Ilustración y Modernidad? Pues bien, retomando el concepto de François-Xavier Guerra, la Modernidad es ante todo la “invención” del individuo⁹, como sujeto normativo de las nuevas instituciones, pero del mismo modo en que cambia la concepción del ser humano, también lo hace su entorno como los espacios de

⁷ Montserrat Galí Boadella. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México: UNAM-I.I.E, 2002. p. 495.

⁸ François-Xavier Guerra. *Op. Cit.* p. 27

⁹ *Ibid.* p. 113.

socialización y la manera en la que concibe, expresa y comunica sus ideas, vivencias y hechos propios.

Dentro de este último aspecto un fenómeno a destacar es el papel que jugó la prensa de la época, así como la enorme producción de imágenes, porque mediante ambos elementos se dieron a conocer en todo el mundo los debates culturales y políticos que sucedían en el Viejo Continente. Así las ideas ilustradas salieron de Europa y se difundieron en América provocando que los ideales de la Revolución Francesa se convirtieran en una opción.

Con el cataclismo del estado absolutista del imperio español en 1808, se desvanecieron las limitaciones de la prensa, de esta manera se dieron a conocer un sinnúmero de impresos en los que se debatía desde las opiniones más tradicionales, hasta las últimas tendencias modernas sobre las posibles soluciones que debían aplicarse a la reforma de la monarquía. En el caso de América no existía para ese momento tal libertad de prensa “pero el debate peninsular atraviesa el Atlántico gracias a los folletos y gacetas llegados de la Península, contra los cuales nada pueden las autoridades, ni siquiera las más opuestas a las nuevas opiniones”¹⁰.

Es claro que en principio dichos debates políticos y culturales no permearon uniformemente y de golpe a la sociedad novohispana, arraigada en los cánones tradicionales, sin embargo sí se consiguió el impacto de una minoría, constituida principalmente por las generaciones jóvenes de las élites, quienes posteriormente fueron el corazón de los movimientos de 1810. “Conviene precisar primero que incluso antes del periodo independiente, los periódicos novohispanos, *El diario de México* o *La Gaceta de México*

¹⁰ *Ibid.* p. 67

abordaron reiteradamente asuntos relacionados con el ‘derecho de pensamiento y de expresión’, muy particularmente a partir de 1812 con el otorgamiento de la libertad de imprenta por la Constitución de Cádiz”¹¹.

Con las aspiraciones de los ideales revolucionarios, la Nueva España se encaminó a un proceso de Independencia, que sería parteaguas en la historia mexicana. Mucho se ha hablado ya del impacto que tuvo la Independencia de 1810 en esferas como la económica y política, sin embargo para este estudio en particular, nos interesa dirigir la mirada hacia una historia cultural, ya que “en ella, como una de las más jóvenes vertientes de la historiografía, no se desdeña ni lo político ni lo económico, sino que se busca establecer su imbricación y las formas de su expresión en el ámbito de lo cotidiano y lo social”¹².

De tal manera que uno de los fenómenos culturales que se observa en el proceso encaminado hacia un México moderno, es sin duda la adopción de ciertos modelos culturales europeos, que se introducen y arraigan gracias a la expansión de la prensa peninsular. En el caso particular de Hispanoamérica, ocurre que aun cuando Europa había vuelto al régimen monárquico, los países hispanoamericanos continuaron en el camino de la República, ya que el vínculo con la legitimidad histórica (el Rey) se había roto, quedando como único recurso la legitimación del poder mediante la moderna soberanía del pueblo.

El proceso puede resultar paradójico en tanto que la nueva legitimidad se basó en la soberanía del pueblo, pero en cuanto a muchos de los valores, comportamientos e imaginarios, aún quedaban raíces tradicionalistas. Como todo fenómeno histórico, fue una

¹¹ Nicole Giron “El proyecto de folletería mexicana del siglo XIX: alcances y limitaciones” en *Secuencias*, núm. 39, septiembre-diciembre, 1997, Instituto Mora. P 304.

¹² Francisco Peredo Castro. “La historia cultural de la vida cotidiana en el porfiriato tardío a partir de la hemerografía” en *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. p.140.

transición que requirió de su debido tiempo, pese a esto podemos afirmar que “No hay más pueblo, en el sentido moderno de la palabra, que los hombres que han experimentado esa mutación cultural que es la Modernidad, es decir, aquella parte de las élites que ha hecho suyas las referencias modernas y que se agrupa en nuevas formas de sociabilidad”¹³.

La prensa en México entre 1800 y 1876

La prensa decimonónica es uno de los documentos históricos que dan cuenta de las modificaciones a las que se enfrentó el mundo entero, fue el instrumento predilecto de la época que registró los debates políticos, ideológicos, así como cada uno de los aspectos culturales como fueron: el arte, la moda, la ciencia, las actividades cotidianas, las tradiciones y las noticias diarias. Ya desde 1830 se habían registrado en Inglaterra importantes innovaciones tecnológicas, debido a la producción mecánica de papel que se dio gracias a la introducción de algunas máquinas en la industria editorial; aunado a esto se redujeron los impuestos al papel y al periódico, en consecuencia se abarataron las publicaciones periódicas y se presentó una demanda significativa de este producto¹⁴.

El desarrollo tecnológico en Inglaterra durante las primeras tres décadas del siglo XIX, también impulsó la impresión de imágenes que acompañaban el texto, con esto el mundo impreso se asoció cada vez más al de las imágenes, de tal manera que estas publicaciones pudieron llegar a una audiencia cada vez más amplia que incluía a más de una

¹³ François-Xavier Guerra. *Op. Cit.* p. 75.

¹⁴ Patricia Anderson. *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*. Inglaterra: Oxford, University Press, 1991.p.1

clase social. Este fenómeno generó una ruptura con el pasado, porque este tipo de publicaciones baratas e ilustradas con grabado y litografías no exigían una educación elevada o un nivel de alfabetización alto por parte de su público consumidor, por ello se volvieron tan populares¹⁵.

Desde 1830 la palabra escrita se asoció con la imagen y se extendió de una manera inimaginable, revolucionó por completo la industria editorial¹⁶ y dio paso a lo que posteriormente se conoció como prensa moderna. Este tipo de prensa cuenta con una particularidad interesante, que consiste en los nuevos nexos establecidos entre texto, imagen y receptor. Estas nuevas conexiones se dieron gracias al desarrollo de una amplia producción gráfica que innovó por completo los medios de comunicación, al poner al alcance del mundo las imágenes cotidianas del siglo XIX.

Uno de los factores que impulsó y aceleró el desarrollo de la prensa ilustrada fue la técnica de la litografía “esto es, un dibujo directamente trazado con tinta grasa sobre una piedra caliza debidamente preparada, y luego entintada a su vez, y prensada junto con un papel para obtener una impresión fiel y relativamente rápida del dibujo original”¹⁷. Dicho procedimiento permitió un fenómeno, al que Beatrice Farwell ha llamado *la explosión de imágenes*, pues al ser rentable la introducción de imágenes en las revistas y periódicos del momento, diversas clases sociales y culturales tuvieron acceso a ellas.

Para la primera mitad del siglo XIX las publicaciones ilustradas nacionales y extranjeras, habían creado una fascinación en la sociedad mexicana, no sólo por la manera

¹⁵ *Ibid.* p 2-3

¹⁶ *Ibid.* p. 192.

¹⁷ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-I.I.E, 2008. p.71.

tan amena de abordar con lenguaje coloquial todo tipo de temáticas, sino por la forma en la que el discurso escrito se acompañaba de otro visual. Dicho fenómeno que había iniciado en Inglaterra y Francia, se introdujo posteriormente en México con la litografía, reformuló lo que hasta ese momento era considerado la vanguardia en cuestiones editoriales, para dar paso a una manera distinta de percepciones, representaciones y concepciones, no sólo de carácter nacional, sino también mundial, esto debido a que “los receptores tuvieron la posibilidad de conocer lo mismo obras de Murillo o Carracci, como tener una idea de ciudades tan remotas como Constantinopla o San Petersburgo, conocer templos de la antigüedad a través de vistas del Foro romano, o acercarse a las tradiciones de los musulmanes, así como apreciar las procesiones de Semana Santa en Sevilla”¹⁸.

En la primera mitad del siglo XIX nació la prensa ilustrada del México moderno, impregnada de modelos extranjeros, dirigida para una clase burguesa partidaria de ideas modernas y capaz de introducir a la nación a nuevas esferas de modernización insertas en un sistema capitalista, que traía consigo las novedades tecnológicas y científicas. Fueron principalmente las tecnologías las que permitieron un perfeccionamiento en la producción de las publicaciones ilustradas, pues ofrecieron nuevas técnicas capaces de mejorar la calidad de la imagen, generando ilustraciones del día a día.

Por ejemplo, el procedimiento de grabado planográfico inventado en 1798, por el praguense Aloys Senefelder, revolucionó por completo la experiencia visual y cognoscitiva de la sociedad moderna¹⁹. La litografía como una de las técnicas innovadoras del momento,

¹⁸ Ma. Esther Pérez Salas. “El impacto de la imagen en las revistas literarias del siglo pasado durante los años cuarenta” en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*. México: UNAM, 2001. p. 305.

¹⁹ Fausto Ramírez. *Op. Cit.* p. 71.

que agilizó y mejoró la calidad de las imágenes, se introdujo a México en 1826 por el italiano Claudio Linati²⁰.

Este procedimiento fue el predilecto por las empresas editoriales, en primer lugar por motivos comerciales ya que una sola plancha litográfica producía una mayor cantidad de imágenes en comparación con otros mecanismos, sin mencionar que el trabajo sobre la piedra resultaba más fácil y rentable, porque una piedra se podía reutilizar múltiples veces. Otra de las ventajas obtenidas con la litografía fue la calidad plástica que ofrecía al espectador, manteniendo el estilo romántico de la época, con sus texturas aterciopeladas.

Los grabados en madera (xilografía) empleados en los periódicos de gran formato, anteriormente utilizados durante gran parte del siglo XVIII, fueron suplantados por las imágenes litográficas, lo que generó la expansión y difusión de las ilustraciones del día a día. Como afirma la investigadora Farwell “...nunca antes en la historia los productos habían tenido tal fidelidad, y canlidad en la forma de producción en masa como con la invención de la litografía y el grabado en madera. Entre 1820 y 1860 las industrias gráficas y editoriales fueron transformadas por la nueva disponibilidad de las imágenes y la ilustración en el texto para el nuevo mercado de masas”²¹.

Los periódicos fueron los primeros en emplear esta nueva dinámica, en la cual el texto se complementó con una referencia visual que hacía más amenas y atractivas las noticias. El éxito de estas nuevas ediciones periódicas, dio pie a que las revistas siguieran el mismo modelo y con ello se empezará a crear una nueva historia visual.

²⁰ Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: ENAP, 2009. p. 194.

²¹ Beatrice Farwell. *The Cult of Images. Baudelaire and the 19th century Media Explosion*. California: University of California, Santa Barbara, 1977.p. 8. (la traducción es mía)

Denominamos “historia visual” a este fenómeno, porque esta serie de ilustraciones generaron desde imágenes efímeras o cotidianas, hasta los iconos más importantes o representativos del momento, los cuales registraron los constantes procesos históricos que vivió el siglo XIX, así como sus constantes mutaciones, esto porque ningún periodo anterior al decimonónico fue tan consciente de la historia del sujeto moderno, debido a que la imagen sirvió como un documento de conciencia de la realidad actual, porque a la par de ciertos procesos históricos se generaron sus respectivas representaciones.²²

Una vez instaurada la litografía como la técnica predilecta, el estilo comenzó a competir con los contenidos para la atención de una clientela tradicionalmente más interesada en el icono que en sus cualidades gráficas. Así uno de los primeros acontecimientos históricos que fueron tema de la gráfica europea durante el siglo XIX fue la revolución de 1830 en Francia, ampliamente documentada por la historia en imágenes producidas en serie.

Por su parte, los receptores establecieron nuevas formas de apropiación y asimilación de la información, ya que las imágenes con las que convivían todo el tiempo eran una abstracción de su propio contexto histórico, de sus vivencias y condiciones en tiempo real: “...debido a ello las personas de poca educación se convirtieron en consumidores de los bienes producidos en masa, palabras e imágenes, y así surgió el desdén entre los más talentosos artistas y escritores, del filisteo burgués que deseaba un arte comprensible en sus propios términos”²³.

La explosión de imágenes de la que habla Beatrice Farwell, se expandió con rapidez en todo el mundo, de tal manera que la apropiación de imágenes fue algo innovador para el

²² *Ibid.* p. 33 (la traducción es mía)

²³ *Ibid.* p. 8. (la traducción es mía)

momento. Uno de los factores a considerar en este punto es la propia creación de representaciones, es decir, cada lugar en el mundo se enfrentó a la tarea de dar una propia imagen a los demás, difundidas por revistas y periódicos nacionales e internacionales.

Esta primera etapa en la que se empezó la elaboración masiva de imágenes, se caracterizó por el estilo romántico que impregnó a la producción artística²⁴. A pesar de que este movimiento abarcó hasta los años cincuenta, es importante tener presente, que como todo fenómeno histórico no tiene un final tajante, por ello “lo que de él queda en la segunda mitad del siglo XIX es fruto de una inercia de los estilos y, en todo caso, del hondo arraigo de este movimiento en nuestra sensibilidad, pero como estilo histórico ya ha fenecido”²⁵.

Ahora bien, otro punto importante que establece concordancia entre el contexto histórico y el estilo artístico radica en el hecho de que los primeros pasos del México Independiente establecieron un lugar propicio para la aparición y el desarrollo del romanticismo. Esto fue posible porque, como afirma Montserrat Galí Boadella: “...en México había una predisposición a la expresión romántica que nos llevó a buscar en el romanticismo europeo modelos a imitar”²⁶.

Esto se encuentra en el ambiente cultural que se presentó en la mayoría de las sociedades decimonónicas, con ello nos referimos a las ya conocidas ideas ilustradas: la pretensión de racionalismo, la objetividad frente a los fenómenos estéticos y espirituales, entre otras actitudes; las cuales se encontraron con un movimiento denominado

²⁴ Debemos considerar las diferentes expresiones artísticas en las que se vio presente el romanticismo que fueron: el teatro, la danza, la literatura, la pintura, litografía, entre otras.

²⁵ Montserrat Galí Boadella. *Op. Cit.* p. 14.

²⁶ *Ibid.* p. 493.

romanticismo. Vale la pena detenernos un momento para explicar lo complejo que resulta el acercamiento al romanticismo, debido a que existen diversas opiniones respecto al tema.

Una de estas perspectivas es la de Hugh Honour, quien explica este fenómeno como una especie de actitud romántica, más que como un movimiento artístico delimitado a un lenguaje común de formas visuales²⁷. En este sentido, para Honour “en el romanticismo no se da un progreso lineal. Los estilos románticos en las artes visuales irradian en todas direcciones a partir del centro inmóvil del neoclasicismo”²⁸, por ende el valor de estas obras se concede a la sensibilidad y a la autenticidad emotiva, por esta razón se rechazan como “románticas” ciertas obras que imitan a las figuras más representativas de esta actitud.

Por otra parte es importante también mencionar que en contraste con la opinión de Honour, a pesar de que algunas obras artísticas se acercaron al romanticismo mediante la imitación de artistas representativos de éste, no se puede descartar del todo su inclusión a dicho fenómeno, pues mediante el proceso de mimesis han podido incluir en el ejercicio del arte ciertas características ligadas a este movimiento, como son: el amor a la naturaleza, el espiritualismo filosófico, la fantasía, las tendencias al individualismo y la libertad de los ideales y la superstición religiosa²⁹.

Este conjunto de elementos dio como resultado que se valorara de alguna forma la emoción e intuición, por encima de la razón (como se había hecho), lo cual provocó que la figura femenina se manifestara en las expresiones artísticas, de una manera distinta a la que se conocía hasta entonces. Al dar una mayor importancia a los sentimientos, uno de los temas

²⁷ Hugh, Honour. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza y Forma, 1979. p. 15

²⁸ *Ibid.* p. 20

²⁹ Montserrat Galí Boadella. *Op. Cit.* p. 16.

predilectos en el arte fue el de las representaciones femeninas, en las cuales no sólo se idealizó el cuerpo, sino también la belleza interna y la espiritualidad. De esta forma las mujeres fueron representadas como un objeto de amor y fragilidad, que inspiraba la ternura, la paz y la tranquilidad.

Así, las imágenes creadas en la primera mitad del siglo XIX, bajo la luz del estilo romántico, nos permiten identificar tres líneas temáticas, en primer lugar existe una necesidad de mostrar la propia identidad al mundo, es decir, que los artistas nacionales creen una propia imagen, en segundo término se encuentra la nostalgia por el pasado, por lugares lejanos y exóticos, así como por otras culturas. Por último tenemos la difusión de un estereotipo femenino que se convierte en tema principal de diferentes expresiones artísticas.

El carácter innovador y estético de estas primeras imágenes radica en dos puntos, por una parte la técnica litográfica que dotaba a la imagen de mayor fidelidad y un terminado delicado y aterciopelado y en segundo lugar el romanticismo como estilo artístico. Posteriormente la creciente ola de una historia y cultura visual, se perfeccionaron con la fotografía, técnica que encontró cierto complemento en la litografía, debido a que se retroalimentaron en contenido y forma. La fotografía como un medio moderno de ilustración y producción visual, dio sus primeros pasos bajo la tutela de los estilos, previamente establecidos, como fue el romanticismo, desarrollado por la pintura y la litografía.

La cámara fotográfica se convirtió en un nuevo instrumento, el cual fue capaz de dar mayor rapidez y fidelidad a las imágenes que el público exigía, “en este lapso la fotografía se revela como un medio eficaz de propaganda e incluso, [...] responde a requerimientos

prácticos e ideológicos de gran alcance”³⁰. En principio los tiempos y costos correspondieron a los usos de una clase burguesa acomodada, no obstante el constante desarrollo de la técnica fotográfica permitieron comercializar rápidamente la fotografía, extendiendo sus límites a grupos más amplios de consumidores.

Esta nueva forma de crear imágenes fue una de las últimas innovaciones empleadas por la prensa, entre sus peculiaridades se encuentra sin duda la fidelidad que otorgaba a la imagen resultante. Durante sus primeros años la fotografía se consideró un medio capaz de plasmar la realidad tal cual, en este aspecto es pertinente mencionar que existió un debate teórico sobre la capacidad que tenía o no la fotografía de obtener la realidad. Sin embargo, el presente capítulo no tiene por objetivo el desglose y análisis de dicha discusión.

Independientemente de lo que se llegó a pensar sobre la fotografía, se puede afirmar que es capaz de mostrar ciertos destellos o fragmentos de estilos estéticos, gustos y modas que ofrecen un medio de reconstrucción histórico-cultural. En el caso de México tras los movimientos revolucionarios y las mutaciones culturales a las que se enfrentó la población, el siglo XIX vio el desarrollo de una sociedad en vías de escolarización y de cierta alfabetización, lo que favoreció en gran medida la oferta y la demanda de las imprentas decimonónicas. A partir de 1812, con la libertad de prensa establecida en la Constitución de Cádiz se incrementó el número de publicaciones de libros y folletos, a los que se agregaron los periódicos, en los cuales era más fácil identificar los constantes cambios.

Para poder comprender el valor de dichas publicaciones, se debe tener presente (como antecedente) que el desarrollo de la imprenta no fue exclusivo de la Ciudad de México, pues

³⁰ Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 2001. p. 22.

a la par se incrementaron el número de empresas en estados como Puebla, Guadalajara, Veracruz, Oaxaca y Mérida. Con la crisis hispánica de 1808 aumentó la cantidad de periódicos y de tirajes, ya que desde este periodo hasta 1810, se pasó de un periódico único de 26 números por año, a 6 títulos en 1809, con un total anual de números que rebasan los 600.³¹

Con esto se puede observar que uno de los aspectos cotidianos del siglo XIX que tuvo un papel fundamental para la sociedad, fue la prensa, porque no sólo se desarrolló como un medio de información y entretenimiento, también sirvió como un difusor de ideologías, costumbres y estereotipos. Pero ninguna de estas características hubiera sido viable, de no ser porque mediante el proceso de Independencia, fue posible abrir brecha a una mayor libertad de expresión y difusión de la prensa, por lo que se generó un proceso de retroalimentación entre ambos.

La libertad de expresión en la prensa mexicana se vio inmersa en un vaivén, desde la promulgación de la Constitución de Cádiz en 1812, la Real Orden emitida por el virrey, Juan Ruiz de Apodaca el 19 de junio de 1820, los intentos de Iturbide en 1823 por tener bajo control las publicaciones mediante una revisión previa a su impresión, hasta las leyes de libertad de imprenta del 14 de octubre de 1828 en las cuales era requisito indispensable ser ciudadano, mayor de 25 años, saber leer y escribir, así como contar con un capital mínimo de 4,000 pesos.³² Con esto podemos observar que a lo largo del siglo XIX, a pesar de los

³¹ François-Xavier Guerra. *Op. Cit.* pp. 348-352.

³² Laura Solares Robles. "Justicia y libertad de imprenta en el siglo XIX. 1821-1855" en *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. pp. 17-19.

constantes intentos por una libertad de prensa, ésta vivió momentos de fuertes restricciones y censuras.

Bajo estas medidas los periódicos, revistas y periodistas “comenzaron a afirmarse como nuevas partes fundamentales de la sociedad que transitaría del orden colonial al republicano”³³, tal vez no con una libertad desenfrenada, pero definitivamente sí con la posibilidad de crear un cambio cultural significativo.

Como hemos planteado líneas atrás, la Independencia fue uno de los detonantes que dio importancia y valor a la prensa en México, porque permitió la participación activa en la creación de una opinión pública (el llamado cuarto poder), pero de la misma manera fueron significativas las influencias recibidas del extranjero, países como España y Francia estuvieron a la vanguardia en la producción de revistas, periódicos y libros que marcaron, en muchos casos, la pauta a seguir por nuestro país.

En el caso de España, se tiende a pensar que tras la Independencia política las relaciones con todo aspecto peninsular se vieron anuladas y rechazadas, sin embargo, Lilia Granillo propone una idea diferente, en la cual hay una dinámica activa y mutuamente enriquecedora entre los lectores y escritores de la península ibérica y lo que antes fue la Nueva España³⁴. La prensa de lo que Granillo llama “Ambos Mundos” se ve inmersa en un intercambio cultural en donde la literatura, el arte y las ideas van y vienen, en una retroalimentación de ambos continentes, enriqueciéndose uno y otro.

³³ Álvaro Matute. “De la prensa a la historia” en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*. México: UNAM, 2001. p. 11.

³⁴ Lilia Granillo Vázquez. “Ecos de Ambos Mundos, dinámicas trasatlánticas en la prensa decimonónica” en *La prensa decimonónica: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. p. 68.

Con esto se debe tener claro que si bien es cierto que la Independencia de México no colapsó por completo las ideas conservadoras, ni la herencia dada por lo españoles; sí fue factible conseguir un quiebre con España, con su ética y práctica política conservadora, misma que no imposibilitan la aceptación de la estética romántica española, ni las propuestas literarias³⁵, como ocurrió con las revistas españolas difundidas en México como: *La Ilustración de Barcelona* ó el *Álbum Iberoamericano de Madrid*, ni con la publicación de poemas de autoras mexicanas como Laura Méndez de Cuenca en la prensa Española.

La influencia española no es la única que se presenta en el territorio nacional, en la década de los treinta, por ejemplo, hay una influencia inglesa que se introduce a México mediante publicaciones como *El Instructor* y *La Colmena* de la casa Ackermann y Cía. Por su parte Estados Unidos se manifestó de diferente manera, ya que la intervención norteamericana no sólo marcó el fin de la república centralista, también conllevó a la supresión de una gran parte de la prensa existente y permitió el surgimiento de una diferente. Este fenómeno se manifestó de dos formas, se publicaron ediciones bilingües de diarios como *The American Eagle*, *The American Star* y *The North American*; al mismo tiempo en el interior del país, durante el año de 1847 salieron a la luz periódicos mexicanos como *Don Bulle Bulle*, *El Extraordinario*, *El Sol de Anáhuac*, por mencionar algunos que difundieron la crítica política y social mediante la caricatura.³⁶

La década de los cuarenta estuvo marcada por una nueva serie de periódicos con influencias norteamericanas y otros de carácter literario que guardaban distancia con lo ya

³⁵ *Ibid.* p. 82.

³⁶ Iñigo Fernández Fernández. “Un recorrido por la historia de la prensa en México. De sus orígenes al año de 1857” en *Documentación de las Ciencias de la Información*, México: Universidad Panamericana, 2010, vol.33. pp. 83-84.

conocido. Publicaciones como *El Monitor Republicano* que abordaba temas de comercio, literatura, política, publicidad y sociología; y *El Siglo XIX* que contaba con la colaboración de destacados científicos, literatos y políticos, se habían convertido en pilares para el desarrollo de un periodismo con un proyecto de modernización liberal.

Como hemos podido ver, hasta la década de los cuarenta las tendencias más comunes de los periódicos decimonónicos fueron los debates políticos y sociales desatados por los movimientos de Independencia, pero a partir de la intervención norteamericana es posible identificar intereses diversos, tanto para la prensa como para sus lectores, que van más allá de lo exclusivamente político.

La Guerra contra Estados Unidos marcó el fin de la república centralista, pero también trajo como consecuencia la supresión de una gran parte de la prensa. Durante el gobierno de José Joaquín Herrera (1848-1852) las publicaciones periódicas intentaron establecer “un debate sobre los temas apremiantes para la nación lo que a la postre, se pensaba, generaría consensos en la opinión pública”³⁷. Durante la década de los cincuenta el país vivió la generación constante de revistas y periódicos como: *El Álbum Mexicano* (1849-1850), *La semana de las señoritas mexicanas* (1850-1852), *El Daguerrotipo. Revista enciclopédica y universal* (1850-1851), *La Ilustración Mexicana* (1851-1854), *La Camelia. Semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc. Dedicado a la señoritas mejicanas* (1853).

Entre los periódicos de corte conservador destacan *El Orden*, *La Prensa* y *El Universal*. Éste último resulta importante porque apoyó la presidencia de Santa Anna en 1853, para ese momento la prensa de oposición se vio inmersa nuevamente en un proceso de

³⁷ *Ibidem*.

censura, que fue controlada mediante la promulgación de la Ley Lares³⁸. Posteriormente, a la caída de Santa Anna en 1855, la prensa recobró su libertad de expresión y continuó la proliferación de periódicos de toda índole.

Al igual que las revistas y periódicos mexicanos, el país se vio inmerso en una nueva oleada de cambios detonados principalmente por la Constitución de 1857, y las Leyes de Reforma de 1855 y 1863³⁹, mediante las cuales se consiguió la definitiva separación de Iglesia y Estado. De esta manera a partir de la década de los sesenta la Ciudad de México experimentó una irreversible transformación modernizadora, con la nacionalización de bienes del clero y de antiguas corporaciones, así como la progresiva expansión urbana, que se extendió más allá de los límites de la traza virreinal de la capital, aunado al papel centralizador (político, económico y social) que ésta había adquirido.

Una vez que triunfó el liberalismo y se restauró la República en 1867, México entró a una etapa de relativa estabilidad, en donde era necesario un despegue industrial pues el mundo entero estaba presenciando una Segunda Revolución Industrial⁴⁰, misma que se caracterizó por un acelerado desarrollo de la investigación científica y tecnológica, que se sirvió de la electricidad como fuerza motriz primordial. Para 1877 Porfirio Díaz llegó a la presidencia y abrió las puertas a una política de inversión extranjera, mediante el proyecto liberal de desarrollo económico, el cual impulsó la industria en todo el país.

³⁸ *Ibid.* p. 85.

³⁹ Vid. Ricardo García Granados. *La Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma en México*. México: UNAM.

⁴⁰ Algunos historiadores han determinado que el periodo que va de 1870 hasta la Primera Guerra Mundial corresponde a la Segunda Revolución Industrial, ya que es la etapa imperialista del capitalismo. Vid. Fausto Ramírez. *Modernidad y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-II, 2008. p. 13.

La prensa durante el Porfiriato

Una de las innovaciones más significativas de México durante la década de los setentas fue el sistema del ferrocarril, ya que “La moderna ideología del progreso [...] se enlazaba íntimamente con la alusión del tendido de las vías férreas, que habrían de permitir una circulación eficiente, rápida y barata de las mercancías”⁴¹. Estas líneas ferroviarias que abrieron las vías de circulación interna y externa de materias prima y productos manufacturados, aunado a la centralización política y administrativa, dieron por resultado en 1880 la unidad nacional y el poder real del Estado-Nación.

El último cuarto del siglo XIX mantuvo latente el ideal de fomentar el progreso material, demostrado con la creciente tendencia a liberar la economía de las trabas institucionales, el desarrollo de la ciencia y sus aplicaciones, así como el uso de los avances científicos mediante el desarrollo tecnológico. Dichas innovaciones permitieron la expansión y modificación de la ciudad, lo que produjo una reacción significativa en la plástica mexicana, la gráfica fue la primera expresión artística que registró los cambios de la gran urbe.

La rápida respuesta de la gráfica mexicana se plasmó en revistas y periódicos amenos, que incluyeron en portadas e interiores viñetas de la vida social que se desenvolvía en el contexto ciudadano del momento. Así, es necesario tener presente como “para estos ilustradores el principal sujeto de observación lo constituía la burguesía en sus ratos de esparcimiento y

⁴¹*Ibid.* p. 82.

expansión, lo que es lógico puesto que a ella iban dirigidas principalmente aquellas publicaciones”⁴².

La prensa industrial del Porfiriato buscó el equilibrio entre texto e imagen, sin perder de vista la iconografía formal como retratos, paisajes, festividades, acontecimientos importantes e ideas compartidas. Este conjunto de imágenes son las que nos permiten hablar de un imaginario colectivo porque “estas ideas unificadoras solían remitir a nociones aprendidas desde niños en los códigos de comportamiento social o moral que la sociedad compartía [...] Merced a una codificación firmemente asimilada y reconocida, tales conceptos remitían de por sí a un abstracto mundo de ideas”⁴³.

Estas revistas porfirianas también recibieron su respectiva atribución externa, los modelos ingleses, americanos y franceses fueron las principales influencias extranjeras que se manifestaron en las publicaciones mexicanas. En el caso de Francia mucha de su participación se vio reflejada en la publicidad, la cual bombardeó a la sociedad mexicana con un sinnúmero de productos provenientes de Francia, así como en algunos estilos arquitectónicos, actividades culturales y de entretenimiento como fue el teatro, y la llegada del *Cinémathographe Lumière* a México en agosto de 1896⁴⁴.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de productos y estilos franceses, México no podía cerrarse a éstos como única influencia, como hemos mencionado algunas páginas atrás, cuando hablamos de la prensa moderna del siglo XIX, nos enfrentamos a un fenómeno

⁴²*Ibid.* p. 43.

⁴³*Ibid.* p. 107.

⁴⁴ Francisco Peredo Castro. *Op. Cit.* p. 144.

global, en el sentido de que las influencias y cambios constantes que caracterizan al siglo afectan a todas las grandes urbes del mundo.

Las imágenes de Estados Unidos, Inglaterra, Francia y México (por poner algunos ejemplos) están en constante movimiento, y se presentan en revistas y periódicos del otro lado el mundo, por ello es interesante el análisis de este fenómeno, porque a pesar de la diferente participación que existe entre naciones y los diferentes escenarios que pudieran tener, no es posible negar que hay una conexión mediante discursos visuales, editoriales y culturales.

Posteriormente tras los movimientos revolucionarios que pondrían fin al Porfiriato, la prensa y la publicidad cambiaron los patrones empleados hasta ese momento, de tal forma que el nuevo modelo a seguir fue Estados Unidos. El cambio más notorio se manifestó como: “El escenario de la publicidad se ensancha, se incrementan los protagonistas y los medios de comunicación se tornan más efectivos como irradiadores de ideas y conceptos. Los diseñadores dejan de nutrirse de repertorios exclusivamente europeos y dirigen la mirada hacia Estados Unidos”⁴⁵.

Todos estos procesos de transformación en los que se vio inmersa la prensa mexicana durante el siglo XIX y principios del XX, permiten dar cuenta de los mismos cambios sufridos por la cultura y la sociedad mexicana; sin embargo una característica muy particular de la prensa del siglo XIX, es la manera en la que las tecnologías favorecieron la inclusión de imágenes en las revistas y periódicos de la época.

⁴⁵ Julieta Ortiz Gaitán. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: UNAM, 2003. p. 11.

Porque es precisamente con la prensa decimonónica, con la que se abre la posibilidad de crear un nexo diferente entre texto e imagen, paralelo a la dinámica de recepción con el público consumidor de este producto. Desde la independencia hasta el Porfiriato, hubo una constante transformación tanto en los contenidos temáticos, como en las ilustraciones. Uno de los momentos más significativos de las imágenes se dio durante los años cuarenta, cuando la mayor parte de la creación visual ofreció al lector una nueva imagen del México moderno, se trataba de una “interpretación tomada de la realidad y manejada bajo una perspectiva reivindicatoria, proveniente de los connacionales”⁴⁶.

Este discurso visual se vio modificado durante el último cuarto del siglo XIX, con el nacimiento de una prensa diferente, deslindada del periodismo nacional, que dio paso a una prensa concebida como empresa industrial, promovida con fines informativos y de entretenimiento, capaz de una producción y difusión masiva. Esta industria informativa fue impulsada en México, principalmente por Rafael Reyes Spíndola, quien dio vida a periódicos como *El Universal* (1888) y *El Imparcial* (1896). Pero no sólo la prensa diaria adquirió importancia, pues paralelamente aparecieron revistas ilustradas “a imagen y semejanza de revistas europeas y americanas”⁴⁷.

Al mismo tiempo que surgieron estas revistas periódicas, se presentó la necesidad de la especialización temática, de tal manera que se satisficieran intereses más particulares tanto de círculos sociales burgueses, intelectuales, femeninos, infantiles, populares, entre otros. De ahí el desarrollo de publicaciones especializadas para diferentes gustos, intereses y clases sociales.

⁴⁶Ma. Esther Pérez Salas. *Op. Cit.* p. 297.

⁴⁷Julieta Ortiz Gaitán. *Op. Cit.* p. 41.

Circularon revistas destinadas para obreros, que tenían por objetivo la defensa de sus planteamientos, los trabajadores y sus problemas cotidianos. Algunos de ellos fueron: *El socialista* (1871-1888) y *El hijo del trabajo* (1876-1884)⁴⁸. También existió un tiraje considerable de revistas científicas, en donde se daban a conocer los avances científicos de Europa, Estados Unidos, y México. Publicaciones como *Anales del Museo Nacional de México* (1877), *El Mundo científico* (1877) y *El boletín mensual de la sociedad astronómica de México* (1903), se encargaron de hacer públicos los conocimientos científicos⁴⁹.

Otra de las temáticas de revistas y periódicos que circularon por las calles fue la educación, regida bajo una ideología positivista, impulsada principalmente por Justo Sierra y Gabino Barreda. Este tipo de revistas aportaban su granito de arena a la educación mediante reflexiones sobre la pedagogía, que se abordaron en *México intelectual* (1889-1890) y *La evolución escolar* (1899)⁵⁰.

Bajo esta misma línea temática existieron también publicaciones infantiles, dirigidas tanto al entretenimiento cultural, como a la educación escolar. Revistas como *El correo de los niños* (1872-1883) y *Biblioteca de los niños* (1874-1876)⁵¹ se enfocaron a dar breves panoramas sobre las biografías de pequeños genios como Mozart, el relato de cuentos infantiles, canciones, juegos, problemas de matemáticas, gramática, ciencias e historia.

Por otra parte, el público adulto contaba también con gran variedad de temáticas para elegir, existían revistas literarias como *El Liceo Mexicano* (1885-1892), *La Revista Azul*

⁴⁸ Florence Toussaint Alcaraz. *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Universidad de Colima, 1984. p. 37.

⁴⁹ *Ibid.* p. 40.

⁵⁰ *Ibid.* p. 43.

⁵¹ *Ibidem.*

(1894-1896), *La Revista Moderna* (1898-1903, 1903-1911)⁵², que tuvieron por objetivo la divulgación de obras literarias. En principio prevalecieron las obras de corte romántico, pero para finales de siglo, el modernismo imperó en la producción literaria y artística.

En cuanto a las actividades culturales o de entretenimiento como las corridas de toros, el teatro, la ópera, el cinematógrafo, la danza, el circo, etcétera, había publicaciones encargadas de anunciar y reseñar este tipo de eventos sociales y culturales como *El espectador* (1878) y *El teatro cómico* (1890-1893)⁵³.

Finalmente también existió una serie de publicaciones femeninas, en muchos casos dirigidas y escritas por mujeres. En este tipo de revistas se podían observar principalmente dos posturas, la primera abogaba por una reintegración social, en donde el papel de la mujer se desenvolvía en otros ámbitos, que implicaban actividades fuera del hogar, y una segunda que reforzaba el papel tradicional femenino, que implicaba los roles de hijas, madres, y esposas dedicadas exclusivamente al hogar y la familia. Entre las publicaciones más destacadas se encuentran: *El Correo de las señoras* (1883-1893), *Las violetas de Anáhuac* (1887-1889) y *El álbum de la mujer* (1883)⁵⁴.

Es pertinente ahondar un poco más en este último aspecto por dos razones, la primera de ellas tiene que ver con el desarrollo intelectual de la mujer, el cual se da por tres factores principales: la educación femenina mediante la instauración de escuelas, la participación de la mujer en eventos intelectuales como las tertulias y las revistas o publicaciones especializadas que abren un espacio para temas y representaciones femeninas. La segunda

⁵² *Ibid.* pp.41-42.

⁵³ *Ibid.* p. 43.

⁵⁴ *Ibid.* p. 39.

razón es por la importancia de los papeles femeninos, ya que la mujer tuvo un lugar importante dentro de la sociedad, la maternidad conllevaba la transmisión de valores, gustos, valores, e ideologías.

Así la relación que existe entre muchas de las revistas del siglo XIX y la figura femenina, radican en el hecho de que:

Las revistas, especializadas o no en el bello sexo, fueron un elemento de suma importancia para el desarrollo cultural del México Independiente. En un país que apenas se lograba afianzar como nación en lo político y económico, los editores no dudaron en lanzarse a verdaderas epopeyas editoriales. Y si lo pudieron hacer fue sin duda porque las mujeres leían y se convertían en el sostén y a veces en razón de ser de estas publicaciones periódicas.⁵⁵

Finalmente es importante destacar que a pesar de la especialización que tuvo la prensa, la inclusión imágenes en este tipo de publicaciones tenía ya una trayectoria importante desde 1830, revistas como *El Mosaico Mexicano* (1836-1837), *El Recreo de las familias* (1838), *El Almacén Universal* (1840), *El semanario de las Señoritas Mexicanas* (1840), *El Apuntador* (1841)⁵⁶ y *Violetas de Anáhuac* (1887)⁵⁷, por poner solo algunos ejemplos ya incluían entre sus páginas una selección de imágenes que reforzaban el discurso escrito, para favorecer la amenidad de la lectura.

⁵⁵Montserrat Galí Boadella. *Op. Cit.* p. 491.

⁵⁶ Belem Clark de Lara y Elisa Speckman. *La República de las letras: publicaciones periódicas y otros impresos*. México: UNAM, 2005. TII. p. 87

⁵⁷ Lourdes Alvarado. *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*. México: UNAM, 2005. p. 19.

El Mundo Ilustrado

Una de las revistas ilustradas pertenecientes a la nueva generación de la prensa del último cuarto del siglo XIX y dirigida por Rafael Reyes Spíndola hasta 1908, fue *El Mundo* que se dio a conocer en 1894⁵⁸, y que para 1900 cambió su nombre a *El Mundo Ilustrado*. Este semanario “representó ese tipo de publicación de lujo, editada con abundantes ilustraciones y con un contenido misceláneo centrado en asuntos de interés cultural y de información general”⁵⁹, ya que estaba dirigido especialmente a una elite ilustrada, conformada por hombres de negocios, políticos, dirigentes y mujeres de clase alta.



Fig. 1. Casasola. Rafael Reyes Spíndola. México: 1905, negativo de película de nitrato, 10.2 x 12.7 cms. Archivo Casasola

El principal impulsor de esta revista fue Rafael Reyes Spíndola, quien nació en Tlaxiaco-Oaxaca en 1860, y murió en la ciudad de México en 1922. Este periodista del último cuarto del siglo XIX, antes de dedicarse a la empresa editorial contó con una formación jurídica, de la cual obtuvo el título de abogado, con el que ejerció en Morelia ciertos cargos judiciales, así como en la docencia. Posteriormente contrajo matrimonio con la hija del General Mariano

Jiménez y llegó a ser diputado del Congreso

⁵⁸ Antonio Saborit. *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México: Grupo CARSO, 2003. p. 9.

⁵⁹ Julieta Ortiz Gaitán. *Op. Cit.* p. 41.

de la Unión, cargo que lo obligó a trasladarse a la capital.

Como podemos ver en esta breve biografía, Reyes Spíndola contaba con una fuerte influencia en las esferas políticas, que apoyó su empresa editorial, ya que en 1888 con el apoyo de su compadre José Yves Limantour y otros científicos fundó *El Universal*, el que sería su primer proyecto en el mundo editorial. Este periódico ubicado en la esquina de Palma y Plateros, se dedicó principalmente a la difusión de noticias y a reforzar las ideas conservadoras, pues este periódico era el órgano de los llamados científicos.

Con el éxito obtenido con *El Universal*, Reyes Spíndola se propuso la creación de *El Mundo* como una revista de difusión semanal y *El Imparcial*, que fue uno de los periódicos que siempre se manifestó a favor del gobierno de Porfirio Díaz. Dicho proyecto requirió el apoyo del General Mucio P. Martínez, gobernador de Puebla, quien aceptó que *El Mundo* instalara su taller fotográfico en la Escuela de Artes, siempre y cuando los trabajadores del taller instruyeran a los alumnos del plantel. Este aspecto es de gran interés porque con esta iniciativa la Escuela de Artes incorporó una nueva área de enseñanza al darle un espacio a la fotografía.

Así, el 14 de octubre de 1894 se distribuyó en la ciudad de México el número prospecto del semanario ilustrado *El Mundo*, el cual salía a las calles buscando suscriptores que impulsaran el sueño de Rafael Reyes Spíndola. Este número prospecto se anunciaba como:

Un semanario ilustrado, con la pretensión de hacer el resumen de los principales acontecimientos, y fijarlos de la manera más completa que se pueda, para que sirva de recordación viva a la generación que nos alcanza.... Será variado, con atractivos múltiples para los lectores; utilizará los mejores sistemas de ilustración, hasta donde sean compatibles con el alto precio que en México tiene el papel, y procurará corregir los defectos naturalmente que ha de tener⁶⁰.

⁶⁰ *El Mundo*, 14 de octubre 1894. p.1.

El semanario ilustrado contaba con dos oficinas en la República Mexicana, una en Puebla ubicada en la calle de la Independencia número 6, apartado 100, y otra en la Ciudad de México, sobre la 2° de las Damas número 4, apartado 87B (hoy Bolívar y República del Salvador). La razón por la cual había dos oficinas fue porque Puebla había sido la primera ciudad del país en imprimir con tipo de imprenta, por lo cual se decidió que era el lugar óptimo para intentar hacer una publicación como *El Mundo*. Una vez conseguido el objetivo en Puebla, la difusión de la revista buscó un nuevo reto en la ciudad de México, pero siempre se conservó el vínculo con Puebla, el cual fue un apoyo inigualable para dicha empresa.

El Mundo se repartía a domicilio todos los domingos a sus suscriptores, quienes se comprometían a pagar trimestralmente este servicio. Los costos eran variables dependiendo el lugar y el ejemplar deseado; en la ciudad de México y Puebla el costo era de 75 centavos al mes, mientras que en el resto de la República aumentaba a 1 peso. Por su parte los números sueltos tenían un precio de 20 centavos cada uno, mientras que los ejemplares atrasados costaban 25.

Para la clase media y alta que contaba con un ingreso mensual aproximado de entre cien y ciento cincuenta pesos⁶¹, el costo de la revista no parecía excesivo, sobre todo porque algunos artículos de la prensa que criticaban los precios de los productos y el salario, afirmaban que:

El empleado que ganaba 150 mensuales estrenaba traje bimensualmente y corbata cada quince días, concurría dos veces por semana al teatro y otras tantas se paseaba en carretela por el Paseo de la Reforma [...] y consideraba como una obligación abonarse a la ópera y festejar los onomásticos de la familia. Si el sueldo no le daba para tanto, pedía prestado. Gracias a los prestamos tenía coche, 'casa sola' y una legión de criados⁶².

⁶¹ Daniel Cosío Villegas. *Historia moderna de México*. México: Editorial Hermes, 1956. T4. p 389.

⁶² *Ibidem*.

El caso de las clases bajas o populares resulta diferente, ya que éstas contaban con un presupuesto de treinta pesos mensuales más o menos, los criados que trabajan en las casas de la clase media y alta ganaban entre cinco y ocho pesos, mientras que “en la región central, las cocineras ganaban de 2 a 4 pesos mensuales, de 2 a 3 las recamareras, las pilmanas de 1.50 a 2.50, de 2 a 5 las lavanderas, y las nodrizas de 5 a 15 pesos”⁶³. Como podemos observar en estos salarios, el tipo de publicaciones periódicas del estilo de *El Mundo Ilustrado* difícilmente llegaban a ser compradas por las clases populares, por ello podemos afirmar que era una revista de exclusivo consumo en las clases medias y altas.

Desde sus inicios el semanario ilustrado prometía vanguardia en su producción, desde las cuestiones técnicas como las ilustraciones hasta la selección de temas variados para su público con quien se manifestaba un compromiso, ya que desde estas primeras publicaciones hacía explícito que no tenía pretensión de representar a ningún grupo y que el compromiso estaba en decir “siempre la verdad, defendiendo la justicia donde quiera que se encuentre; y no reconoce más compromisos que el de la propia convicción de quienes lo escriben”⁶⁴.

Esta revista fue el contenedor de una gama impresionante de temáticas que iban desde las cuestiones de política nacional e internacional, las tendencias de la moda, el arte, y la cultura. Este interés propio por abarcar diferentes aspectos sociales y cotidianos, fue el que caracterizó nuestro objeto de estudio, que desde sus primeras impresiones advertía sus intenciones, anunciando que obsequiaría a sus abonados hermosos y finísimos cromos que

⁶³ *Ibid.* p 392.

⁶⁴ *El Mundo*, 14 de octubre 1894. p.1.

representaban famosos cuadros de pinturas europeas, novelas modernas que causen o hayan causado sensación en el mundo literario, y finalmente escogidas piezas musicales⁶⁵.

La empresa que había creado Rafael Reyes Spíndola alcanzó una enorme difusión a nivel nacional, este empresario se las ingenió para crear “un aparato de distribución propio bajo el disfraz de un departamento de encargo”, éste se llevó a cabo gracias a que los gastos de operación se repartían entre los suscriptores de la revista y los usuarios que emplearon el sistema como medio de mensajería.

De esta forma, las publicaciones de Spíndola llegaron a más de 30 millones de ejemplares en 1902, número que aumentó un 20 % el siguiente año. Con esto *El Mundo* consiguió hacer una publicación que llamó la atención de hombres y mujeres de clase media y alta que gustaran de la política y la cultura. Pero es este segundo aspecto el que nos corresponde abordar con mayor cuidado, ya que desde sus primeras páginas, el arte ocupa un lugar muy particular en esta publicación, porque mediante concursos y publicaciones de artículos especializados, la revista se esforzó en promover el interés en la literatura y el arte mexicano, así como en descubrir a los nuevos talentos jóvenes, capaces de producir y renovar las manifestaciones artísticas.⁶⁶

El semanario ilustrado sobresalió principalmente por dos aspectos, el primero fue la capacidad que tuvo para reunir a los “pensadores, escritores y artistas más importantes del momento”, y el segundo por la gran producción de imágenes litográficas y fotográficas, que no sólo permitieron fusionar el texto con la imagen, sino también dieron origen a los primeros concursos de fotografía nacional, dando reconocimiento a la fotografía como ciencia y arte. Así, podemos observar que “La revista fue más bien amable con los fotógrafos y varias veces los puso a concursar entre ellos, siguió su desarrollo técnico e impulsó sus búsquedas

⁶⁵ *El Mundo*, 5 de enero de 1896.p 1.

⁶⁶ Catherine Anne Vera. *El modernismo y la expresión nacional en El Mundo Ilustrado*. Columbia: Universidad de Missouri, 1975. p. 35.

formales en el interior del asfixiante cerco de la noticia pero sobre todo, alentó una manera de representar la realidad inmediata sobre la base de piezas recogidas del natural⁶⁷.

Dichos concursos nacionales invitaron tanto a fotógrafos profesionales, como amateurs a dar a conocer su trabajo, tema en que se ahondará más adelante, principalmente en el tercer y cuarto capítulo.

⁶⁷ *Ibidem.*

II. Breve historia de la Fotografía: desde su invención hasta su desarrollo en México.

A partir del siglo XIX la producción y recepción de imágenes tuvo un cambio significativo, que se dio principalmente por el desarrollo de nuevas técnicas para la obtención de la imagen. Una de las innovaciones más importantes del siglo fue el uso y desarrollo de la fotografía, este nuevo elemento cuenta con una larga historia, ya que los antecedentes de lo que ahora conocemos como la cámara fotográfica se pueden remontar hasta el Renacimiento.

A finales de esta época, se tienen los primeros indicios del uso de la cámara oscura como una herramienta para los pintores y dibujantes, que facilitaba de alguna manera su trabajo. A pesar de la existencia de este objeto “el uso de la camera oscura para la producción de retratos no se practicó [...] hasta un siglo después de que la perspectiva geométrica lineal fue concebida por Leon Battista Alberti y por sus colegas florentinos Filippi Bruneleschi y Donato Bramante”⁶⁸.

Posteriormente durante el siglo XVIII las cámaras oscuras se fueron perfeccionando, de manera tal que se convirtieron en parte del equipo habitual de los dibujantes. En 1807 un científico inglés llamado William Hyden diseñó la cámara lucida⁶⁹, con la intención de crear un sustituto mecánico del dibujo, pero aun con este invento era necesaria una habilidad artística para emplearla. El objetivo de muchos científicos de la época era conseguir que la luz misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que recurrir al dibujo.

⁶⁸ Newhal Beamont. *Historia de la fotografía*. España: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 9.

⁶⁹ *Ibid.* p.11.

En 1800 Thomas Wedgwood fue uno de los primeros en intentar registrar la imagen de la cámara valiéndose de la luz, comenzó por sensibilizar papel o cuero con nitrato de plata, pero los resultados carecieron de éxito, porque las imágenes conseguidas se desvanecían con el tiempo. Casi al mismo tiempo que Wedgwood realizaba sus experimentos, Joseph-Nicéphore Niépce obtenía resultados más favorables.

Nicéphore Niépce por su parte realizó sus primeros intentos utilizando papel sensibilizado por cloruro de plata, con lo que consiguió elaborar un negativo, es decir que los objetos registrados estaban en blanco, mientras el fondo quedaba en negro. Después de estas prácticas se encontró con una especie de asfalto denominado betún de Judea, que era sensible a la luz, y con éste se dedicó a sensibilizar placas de metal y vidrio capaces de crear positivos directos.

El procedimiento consistía en exponer dichas placas a la luz, lavarlas en solvente y colocarlas boca abajo sobre una caja cubierta que contenía yodo, este último elemento se hace gaseoso a la temperatura ambiente, y sus vapores obscurecían la placa en las zonas sombrías. La técnica fue empleada tanto para la reproducción de grabados, como para registrar las imágenes de la cámara, de esta manera su "... invención pasó a la historia. Fue la primera entre las técnicas fotomecánicas que pronto habrían de revolucionar las artes gráficas, eliminando la mano del hombre en la reproducción de imágenes de todo tipo"⁷⁰.

Tiempo después Joseph-Nicéphore conoció a Daguerre, quien era un hombre dedicado al teatro, pero también a la investigación de una técnica capaz de fijar las imágenes mediante la luz. Niépce y Daguerre firmaron un acuerdo de sociedad que debía durar diez

⁷⁰ *Ibid.* p.14.

años, durante los cuales tenían planeado seguir con el perfeccionamiento de la técnica que habían encontrado, pero sólo pudieron realizar juntos la labor cuatro años, ya que en 1833 falleció Niépce.

Louis Daguerre continuó con sus experimentos, hasta que estos dieron fruto en 1837, cuando consiguió la fotografía bien lograda de un bodegón. A esta técnica dio el nombre de daguerrotipo, que consistía en pulir una placa, hasta que esta quedara brillante como un espejo y químicamente limpia, después se sensibilizaba al colocarla invertida sobre una caja que contenía partículas de yodo, cuyos gases se combinaban con la plata, formando en la superficie un yoduro de plata sensible a la luz. Posteriormente se colocaba la placa en la cámara, en donde era expuesta a la luz, más tarde se metía la placa en una caja con mercurio, previamente calentado, con esto los gases del mercurio formaban una amalgama con la plata antes reducida y aparecía la imagen.

Finalmente esta placa era bañada con una solución concentrada de sal común, lo que provocaba que la parte no expuesta de la placa se hiciera insensible a la luz, después se lavaba y secaba. Así “el resultado era un registro de las luces de la imagen, en una amalgama helada blanquiza de mercurio. Las sombras quedaban representadas por la superficie espejada y comparativamente descubierta de la placa; cuando se miraba a ésta como reflejo de un campo negro, la imagen aparecía en positivo”⁷¹.

El daguerrotipo creó gran sensación en todo el mundo, se había conseguido fijar mediante la luz las imágenes vistas a través de la cámara y el invento se exportó de inmediato. Hasta aquí parecería que las investigaciones realizadas para llegar al objetivo tan aclamado

⁷¹ *Ibid.* p.18.

fueron pocas, sin embargo hay que tener claro que no fue una innovación gestada únicamente en Francia, en gran parte del mundo diversas personas se encontraban en el mismo camino, en Inglaterra Fox Talbot y John F. W. Herschel habían desarrollado también una técnica de fijación mediante el uso de hiposulfito de sodio⁷², mientras que en Brasil Hercules Florence había conseguido fotografías con cámara y copia de contacto entre 1833 y 1837⁷³.

El invento de Daguerre se puso en marcha para su expansión, con la ayuda de Alphonse Giroux se hicieron una serie de cámaras hechas en madera, con lentes elaborados por Chevalier y sus respectivos accesorios. “Se trataba de teleobjetivos acromáticos, de una distancia focal de 16 pulgadas, con una apertura que hoy denominaríamos de f/16”⁷⁴, estas cámaras fueron empleadas principalmente para paisajes y estructuras arquitectónicas, ya que el tiempo de exposición tenía que ser prolongado para el correcto registro de los objetos.

No pasó mucho tiempo para que aparecieran cámaras más pequeñas y accesibles en costo, las placas para estas nuevas cámaras eran realizadas por plateros, quienes buscaron encontrar medidas aceptadas internacionalmente. Por otra parte las copias de daguerrotipos, impresas mediante las técnicas gráficas convencionales también se popularizaron, entre 1840 y 1844 se publicaron en París un aproximado de 114 vistas de paisajes que conformaban la serie *Excursions daguerriennes*⁷⁵.

Con el daguerrotipo se empezaron a realizar una serie de viajes por gran parte del mundo, con la intención de tener un registro visual de las riquezas de cada lugar, y

⁷² *Ibid.* pp.19-21.

⁷³ *Ibid.* p.25.

⁷⁴ *Ibid.* p.23.

⁷⁵ *Ibid.* p.27.

posteriormente darlo a conocer, como hizo el editor Lerebours, quien consiguió daguerrotipos hechos en Europa, Medio Oriente y América.

Hasta aquí podemos observar cómo al inicio del siglo XIX, la química y la óptica moderna intentaron descubrir la forma de retener las imágenes generadas por la cámara oscura, gracias a ésta la imagen reproducida sobre el vidrio esmerilado era la más fiel que se podía imaginar hasta ese momento. De esta forma las aportaciones más reconocidas en la historia de la fotografía son las del francés Joseph Nicéphore Niépce, quien en 1827 logró retener y fijar las imágenes⁷⁶, y las de Louis Jacques Mandé Daguerre, quien retomó esta técnica para perfeccionarla y comercializarla a partir de 1839, bajo el nombre de “daguerrotipo”.

Es precisamente a finales de 1839 cuando desembarcaron en el puerto de Veracruz las primeras cámaras importadas por comerciantes franceses que radicaban en el país⁷⁷, con las cuales se inició la producción mexicana de fotografías. Pero, es hasta el Segundo Imperio, con la llegada de fotógrafos extranjeros a México, que se revelaron nuevos usos para la fotografía y sobre todo nuevas técnicas, a la par de la comercialización del retrato.

El Segundo Imperio (1864-1867) resulta ser un momento clave para la fotografía mexicana del siglo XIX, porque durante este periodo las fotografías se empieza a utilizar como un medio de propaganda y de información visual, hasta entonces desconocida⁷⁸. Los rápidos avances materiales de la fotografía que se desarrollaron durante la estancia de Maximiliano en México, permitieron un proceso de popularización de las fotografías, lo que

⁷⁶ Debroise, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, 2005. p. 34.

⁷⁷ Estela Treviño. *160 años de la fotografía en México*. México: CONACULTA- CENART, 2004. p.21.

⁷⁸ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p. 15-16.

dio lugar a la colección de imágenes, así como la tradición de álbumes familiares y nacionales.

Las múltiples innovaciones en el campo de la fotografía, en cuanto a perfeccionamiento de lentes, cámaras y materiales, permitieron la reproductibilidad en masa de las imágenes, es decir, ya no existía un único original como ocurría con el daguerrotipo, sino que con estos cambios una toma podía ser reproducida un sin número de veces, además se extendió el retoque de las mismas (entre otros usos). A partir de este momento la fotografía comenzó a ser utilizada “como instrumento político e ideológico de gran impacto en amplios sectores sociales”⁷⁹.

Con el Daguerrotipo se dio origen a la fotografía, sin embargo a mediados del siglo XIX surgieron diversas modificaciones en la técnica que favorecieron los tiempos de exposición y la calidad de las imágenes obtenidas por la cámara. Procesos como el calotipo, inventado en 1841 por William Henry Fox Talbot, con este procedimiento, el británico consiguió plasmar la imagen en un papel original de cloruro de plata, creando así una imagen en negativo que podía ser positivada posteriormente, tantas veces fuera necesario.

El calotipo fue uno de los pioneros en los procesos de impresión fotográfica que conocemos ahora, ya que “cada negativo era colocado en un marco, en contacto con un papel de impresión, sensibilizado por cloruro de plata, que se exponía a la luz del sol por plazos que oscilaban de pocos minutos a una hora, hasta que la imagen surgía. La copia era luego fijada, lavada y secada”⁸⁰. Lo que en realidad consiguió Talbot con esta técnica fue plasmar

⁷⁹ *Ibid.* p.16.

⁸⁰ Beaumont Newhall. *Op. Cit.* p. 43.

en papel la imagen y con ello la introducción de ésta en la impresión y posteriormente en la edición de libros ilustrados.⁸¹

Otra de las innovaciones del momento fue la introducción de las tarjetas de visita, inventadas por André Adolphe Eugène Disdéri en el año de 1854, en México, no se conocía un método efectivo para la obtención de múltiples copias de una fotografía original. A partir de 1855, mediante el uso de la *carte de visite* (tarjetas fotográficas o tarjetas de visita) fue posible hacer las reproducciones deseadas, así como el abaratamiento de los precios, con esto se facilitó el acceso a la fotografía a un mayor grupo de personas⁸².

La importancia de este formato radica en los alcances sociales y comerciales que tuvo, pues “promovió un modo de representación que destaca un aparente bienestar material y moral del individuo”⁸³, esto debido a puso la condiciones necesarias para explotar con éxito a nivel comercial el retrato fotográfico, ya que ofrecía entre seis y ocho tomas de 9 x 6 centímetros cada una, montadas en una base de cartón con la rúbrica del estudio⁸⁴.

Uno de los fenómenos más importantes a mediados del siglo XIX fue la comercialización de las imágenes de personajes famosos, esta práctica era común en Europa, pero para México resultó algo novedoso; sin embargo este fenómeno alcanzó una extensión mayor durante el Segundo Imperio, pues aun antes de la llegada de Maximiliano de Habsburgo y su consorte, sus retratos fotográficos se pusieron a la venta y al alcance del público.

⁸¹ Diego Coronado e Hijón. “De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitarios” en *Ambitos*. España: Universidad de Sevilla, número 3-4, 2º semestre 1999 – 1º semestre 2000. p. 232.

⁸² Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p.23.

⁸³ Patricia Massé Zendejas. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México: INAH, 1998. p 17.

⁸⁴ *Ibid.* p 40.

Otro proceso al que colaboró el uso de la fotografía fue el auto-reconocimiento nacional, porque gracias a los fotógrafos viajeros, tanto extranjeros como mexicanos se realizaron una serie de expediciones, que fueron registradas mediante sus cámaras. Hay que tener presente que esta actividad ya había sido realizada con anterioridad por la litografía, por lo cual la fotografía sólo tuvo una aportación. Gracias a esta labor se conocieron de manera general las diversas culturas y zonas nacionales, a las cuales mucha gente no tenía acceso por su condición económica o social y también al hecho de que viajar por la República no era una práctica muy común, sino que correspondía más bien a una necesidad específica.

Así el periodo que va de 1850 a 1870 da muestras de una relación entre la fotografía y el poder del estado, que no sólo se manifiesta en un uso propagandístico de las figuras importantes, las clases altas o las riquezas nacionales, también se ve en las necesidades del control social. Este último aspecto viene a ser muy importante porque durante estas dos décadas, la fotografía también se empleó para hacer un registro de todos aquellos actores sociales, que se encontraban fuera del margen de lo moralmente aceptado, como fue el caso de prostitutas, vagabundos, locos y presos⁸⁵.

Este fenómeno tan particular permite observar que así como la fotografía “se convierte en herramienta de una idea de civilización toda vez que, vehículo de imágenes, sirve para trasplantar subrepticamente modos de ser, de vestir, de peinarse, de posar”⁸⁶ como ocurrió con los retratos de Carlota, Maximiliano, la corte en general y posteriormente la clase burguesa con acceso a la fotografía. Éste mismo medio se convirtió en instrumento de

⁸⁵ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p.82.

⁸⁶ Debrouse Olivier. *Op. Cit.* p. 36.

identificación, mediante el cual se registraron los rostros de ciudadanos que rompían con los códigos morales que eran aceptados, como un medio de control.

Así, las exigencias y necesidades de la sociedad mexicana para con la fotografía, permitieron de alguna manera que el retrato, como uno de los géneros fotográficos más importantes del momento, entrará en un periodo de auge, y con ello la fotografía tuviera la oportunidad de convertirse en una profesión rentable. De esta manera surgieron una serie de estudios fotográficos, dedicados principalmente al retrato. Estos nuevos negocios se conformaron por gente proveniente de todo tipo de oficios y profesiones, menos de “fotógrafos” en el estricto sentido de la palabra, ya que para ese momento la fotografía no contaba con una institución o enseñanza bien forjada, todo conocimiento provenía de la práctica, la experiencia, la herencia o las amistades.

Fotógrafos aficionados y profesionales

Como hemos podido observar en el breve esbozo de la historia de la fotografía que presentamos anteriormente, la técnica del daguerrotipo inventada en Francia revolucionó por completo la manera de percepción y recepción de las imágenes en todo el mundo, sin embargo uno de los aspectos en los que vale la pena ahondar es en el papel que tuvo el ejecutor de dicha técnica.

Hablar de la condición de los primeros fotógrafos del siglo XIX resulta problemático, en cuanto al hecho de que sus delimitaciones como grupo social, profesional o artístico son sumamente difusas durante las primeras décadas del siglo. La consolidación del fotógrafo se

desenvuelve a la par del desarrollo tecnológico de la fotografía, así como de la demanda del público consumidor.

Hemos mencionado ya algunos de los avances científicos y los usos de la fotografía, por lo cual podemos entender la manera en la que se consolidó un nuevo mercado para la fotografía, ya que al reducir los tiempos de exposición, impresión y reproducción de las tomas fotográficas, fue posible establecer los primeros estudios fotográficos dedicados principalmente al retrato.

Como ya se dijo, a mediados del siglo XIX surgieron varios estudios fotográficos y con ello se abrió brecha para “la consolidación de un quehacer profesional en auge internacional: el fotógrafo retratista”⁸⁷. Existen registros que muestran que durante 1853 existían en México cinco establecimientos fijos que pagaban impuestos, posteriormente durante el Segundo Imperio aumentó este número a 21 fotógrafos bien establecidos⁸⁸.

Es interesante mencionar aquí que la mayoría de los fotógrafos profesionales o *amateurs* de la época proviene de otras profesiones, dentro de este nuevo grupo encontramos químicos, políticos, literatos, artistas plásticos, etcétera. Por ello es significativo comprender que no existía una formación específica para llevar a cabo este trabajo. Muchos de estos profesionales abandonaron por completo su profesión para apostar por la fotografía, estableciendo un negocio propio que prometía ser redituable.

Este fue el caso de Julio Valletto, quien en el año de 1861 trabajaba como dependiente en una casa comercial de Veracruz, cuando llegó a sus manos un tratado de fotografía de Eugène Disdréi. A partir de ese momento dedicó su tiempo libre a la fotografía, afición

⁸⁷ Patricia Massé Zendejas. *Op. Cit.* p. 15.

⁸⁸ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p147.

compartida con su primo Daniel Herrera, con quien emprendió su primer estudio fotográfico, negocio que sólo abría los domingos y días libres que podían tener cada uno de los dueños. Con el tiempo la afición tomó fuerza y ambos jóvenes decidieron abandonar sus labores comerciales para dedicarse por completo a la fotografía⁸⁹.

La mayoría de estos fotógrafos iniciaron de una manera autodidacta, poniendo en práctica únicamente el manual con el que contaba el equipo fotográfico que habían adquirido, mientras que otros tuvieron la oportunidad de viajar y ponerse en contacto con las enseñanzas que ofrecían los pioneros de la fotografía europea, mismos que sólo podían brindar los conocimientos de su experiencia, que era única garantía de su carácter profesional.

Como ejemplo de estos últimos podemos encontrar afamados fotógrafos como Antiocho Cruces y Luis Campa, quienes viajaron a Europa para estudiar y perfeccionar sus conocimientos, al igual que Jacob Alimento, quien aseguraba ser discípulo de la escuela italiana, en donde se había dedicado al estudio de la fotografía por más de veinte años⁹⁰. Es importante destacar en este sentido, la interacción que existió entre fotógrafos a nivel mundial, que de alguna manera fue puente para el conocimiento de esta nueva profesión, por ejemplo, Daguerre desde el año de 1839, tenía por representante en Estados Unidos a François Gouraud, quien se encargaba de organizar exposiciones y conferencias sobre los daguerrotipos y su procedimiento.⁹¹

En México la enseñanza de la fotografía de una manera formal e institucional se dio hasta 1879, cuando la Escuela de Artes y Oficios incluyó las clases de fotografía dentro de

⁸⁹Claudia Negrete Álvarez. *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglo*. México: UNAM-I.I.E, 2006.p. 31.

⁹⁰ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p. 150.

⁹¹ Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. pp. 30-31.

su sistema⁹². Antes de esta fecha sólo existen algunas noticias del uso y enseñanza de la fotografía en las Academias de Arte, pero estos antecedentes no son considerados una forma de profesionalización del fotógrafo, ya que la intención de dicho conocimiento en las academias, fue empleado únicamente como herramienta de la pintura y el dibujo, no como la consolidación de una nueva profesión.

De esta manera nos damos cuenta que antes de la década de los setenta la manera más común para aprender fotografía era mediante el “adiestramiento en los establecimientos de otros fotógrafos y [...] con algunos manuales”⁹³. Posteriormente el prestigio de los estudios fotográficos se distinguió de tres maneras: 1) gracias a la propaganda de revistas y periódicos, que no sólo anunciaban la existencia de los estudios, sino que también publicaban el trabajo de algunos de estos fotógrafos, 2) por la antigüedad de dichos negocios, ya que con el abaratamiento de las cámaras y productos, muchos estudios quebraron por su falta de competencia en el juego de la oferta y la demanda, 3) ganaron fama por el prestigio que otorgaba la participación en exposiciones internacionales, como la de Filadelfia en 1876, en la cual destacaron por primera vez los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa.⁹⁴

Uno de los aspectos que también debe ser considerado dentro de la enseñanza y el carácter profesional de los fotógrafos decimonónico es que durante la segunda mitad del siglo XIX las técnicas fotográficas no vivieron un desarrollo complejo de experimentación, lo que provocó un fácil acceso para todo aquel curioso en el nuevo oficio, es decir, que éste no tenía la necesidad de conocimientos especializados en química u óptica, ya que las industrias

⁹² Patricia Massé Zendejas. *Op. Cit.* p. 23.

⁹³ *Ibid.* p.25.

⁹⁴ *Ibid.* p. 31.

dedicadas a este mercado fabricaban los materiales necesarios para facilitar este trabajo a todos los interesados.⁹⁵

De esta manera podemos observar que la interacción entre fotógrafos, tanto a nivel nacional, como internacional fue el motor que impulsó la enseñanza y difusión del conocimiento de la nueva profesión. Una de las maneras más tradicionales de aprendizaje fue mediante la relación entre fotógrafo-ayudante, que recuerda en parte a la estructura gremial de los talleres coloniales, en donde los aprendices adquirieron el conocimiento mediante la ayuda proporcionada a su maestro.

Otra manera de obtener dicho conocimiento fue mediante aquellos fotógrafos que vendían los aparatos y productos químicos, y que a la vez impartían clases o conferencias del tema. También tenemos a los fotógrafos extranjeros que ofrecían su conocimiento, apoyándose en el prestigio que se otorgaba a aquellos miembros de sociedades fotográficas como la de París. Y finalmente de igual manera existieron fotógrafos como Joaquín Cueto, quien no ofrecía su trabajo como fotógrafo retratista, sino que sólo se dedicaba a ser profesor de la técnica del daguerrotipo y fotografía⁹⁶.

Otra de las problemáticas que surgen al hablar de los fotógrafos decimonónicos es la distinción que se hace entre fotógrafos profesionales y fotógrafos aficionados. Como bien afirma Olivier Debrouse "... el fotógrafo mexicano del XIX pertenece a la clase acomodada, única susceptible de adquirir en el extranjero sus preciosas y cada vez más sofisticadas

⁹⁵ Gisèle Freund. *Op. Cit.* p. 36.

⁹⁶ Claudia Negrete Álvarez. *Op. Cit.* p. 32.

herramientas, así como de suscribirse a las revistas francesas, inglesas o, en el mejor de los casos españolas”⁹⁷.

Estas características de las que nos habla Debroise son aplicables a los fotógrafos pioneros, quienes tuvieron fácil acceso a esos altos precios de las primeras cajas de daguerrotipia que habían revolucionado el mundo y que recurrieron a este invento por la curiosidad del producto, no tanto por la necesidad de establecerse como negocio. Sin embargo, durante los años cuarenta en Francia, surge un fenómeno muy interesante, que da cuenta del papel del fotógrafo y de sus respectivas transformaciones.

Hacia 1843 “apareció por vez primera en París una clase de proletariados intelectuales: la bohemia”⁹⁸. Este grupo se dividió en dos, pues estaba constituido por dos generaciones con intereses muy diferentes; por una parte, estaba la generación mayor (que oscilaba entre los cuarenta), en su mayoría eran personas de los medios artísticos, que ya contaban con una carrera reconocida y que pertenecían a la gran burguesía.

Por la otra parte, tenemos una generación veinte años más joven, constituida principalmente por la burguesía arruinada o pobre, es decir, la pequeña burguesía de provincias, del campo, o del artesanado de las grandes ciudades. Dicho grupo era relegado de las esferas de la alta burguesía, y entre sus diferencias se encuentra la oposición en ideas artísticas⁹⁹. Bajo estas circunstancias, muchos jóvenes de esta segunda generación, fueron

⁹⁷ Debroise Olivier. *Op. Cit.* p. 54.

⁹⁸ Gisèle Freund. *Op. Cit.* p. 38.

⁹⁹ *Ibid.* p. 39.

los fotógrafos del siglo XIX, quienes en muchos casos por necesidad abandonaron sus oficios o profesiones de origen, para apostar por una mejor oportunidad¹⁰⁰.

Para el caso de México, se puede extrapolar hasta cierto punto el modelo de la *bohemia* francesa, con sus respectivas precauciones, considerando que existe un desfase bien marcado entre Europa y América, sin mencionar que cada proceso corresponde a su contexto, por lo cual no existe una completa similitud, pero definitivamente hay ciertos rasgos que pueden explicar el papel del fotógrafo mexicano. Uno de los elementos que llama la atención, y presenta un concepto del fotógrafo decimonónico, es un artículo de la prensa publicado en los años sesenta, que tiene por objetivo hablar de los fotógrafos, y al hacerlo especifica que “... cuando se encuentra uno que no haya sido pobre en su cuna, a ése no puede llamársele profesor sino aficionado; y los aficionados a la fotografía no constituyen un tipo, como lo constituyen los que se aficianan a la política [...] el fotógrafo por principio general viene de la clase media, y en México, por lo regular, es un miembro de la raza mestiza”¹⁰¹

En este artículo aparecido en *La Orquesta*, observamos que una de las características que distingue al fotógrafo profesional del amateur, radica en la posición social, económica y étnica, esto debido a las facilidades con las que contaba la clase media para adquirir el equipo necesario e indispensable para establecer un estudio fotográfico, así como los medios para enriquecer su conocimiento fuera del país, o simplemente para mantenerse en la competencia del mercado. Por otra parte, posiblemente la condición étnica de la que se habla en este fragmento hace referencia a una nueva clase de artesano moderno que en general era mestizo.

¹⁰⁰ Fotógrafos como Nadar y Le Gray, son ejemplos claros de esta segunda generación de la bohemia. Vid. Gisèle Freund. *Op. Cit.* p. 39-47.

¹⁰¹ *La Orquesta*, miércoles 1º de abril de 1866, pp. 1 y 2.

Otro de los aspectos significativos que permiten identificar de donde provienen estos fotógrafos, es el fácil acceso que tuvieron a los manuales de fotografía conservados en las bibliotecas mexicanas. Manuales franceses como *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion* de Auguste Bellos (1854), *Photographie: traité nouveau théorique et pratique des procedes et manipulations su papier sec, humide, sur verre au collodion al' albumine* de Gustave Le Gray (1854), o manuales italianos como el de Giuseppe Sella titulado *Plico del fotógrafo. Trattato teorico-pratico di fotografia* (1863)¹⁰². Con estos primeros manuales nos damos cuenta que no cualquier clase podía leer estos manuales, ya que el primer signo de distinción y exclusividad se encuentra en el dominio de otro idioma, que no fuera el español, por lo cual nos referimos a una clase media con conocimiento de otra lengua y cultura.

Por su parte la diferencia entre profesionales y aficionados se va consolidando cada vez más, conforme se acerca el final del siglo, y parece ser un aspecto importante a considerar por los contemporáneos. Ejemplo de ello fue un breve artículo publicado en *La Semana Alegre*, que aborda las diferencias entre profesión y afición. En dicha publicación se habla de diferentes profesiones y cómo es que estos profesionales pueden encontrar en una afición la fuga a su vida cotidiana.

“El Médico, el ingeniero, el abogado, el canónigo y hasta el pastor protestante [...] tienen sus horas de respiro que dedicar a lo que se llama, en general, una afición. Generalmente el Domingo es el día consagrado a tales expansiones del temperamento y del

¹⁰² Claudia Negrete Álvarez. *Op. Cit.* p. 33.

espíritu”¹⁰³. En este breve fragmento se puede apreciar como la profesión es considerada como aquella actividad a la que se dedica una persona para vivir, es decir, el trabajo diario que permite una ganancia económica, mientras que la afición es toda actividad secundaria que se hace como mero placer o descanso de las ocupaciones diarias y sin remuneración.

Así, la afición se convierte en una necesidad para distraer la mente durante el fin de semana, esta actividad permite al sujeto desenvolverse en cualquier ámbito de su preferencia, pues como se afirma en este breve artículo: “En el seno de la vida privada, los músicos hacen fotografía, los veterinarios hacen música; los profesores de lenguas juegan a la pelota; los amansadores se dedican a la jardinería; los Agentes del Ministerio Público guisan antojos con sus propias manos, y los peritos balistas hacen nieve”¹⁰⁴.

Partiendo de este argumento podemos establecer que existen fotógrafos profesionales dedicados a su trabajo en el estudio y laboratorio, estos viven de la fotografía y tendrán sus propias aficiones dominicales, mientras que por otro lado están los fotógrafos aficionados o amateurs, que ven en la fotografía una actividad de relajación y mero gusto, sin esperar un pago a cambio más que la satisfacción de abandonar por unos instantes la propia profesión.

Cabe mencionar que entre ambas categorías es posible identificar subcategorías que se distinguen por una visión diferente, es decir, dentro de los fotógrafos profesionales están aquellos que recurren a la fotografía como un mero negocio, sin establecer relación alguna con sus modelos, dedicados únicamente al retrato y a las formas tradicionales de éste. No obstante, en este mismo rango existen aquellos profesionales que procuran un cuidado

¹⁰³ “La profesión y la afición. La nomenclatura de las calles y las reputaciones individuales. Los domingos de un escribiente a perpetuidad, julio 2 de 1899” en Miguel Ángel Castro. *La semana Alegre. TIC TACK*. México: UNAM, 1991. pp. 86-87.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 88.

diferente, tanto en las relaciones establecidas entre cliente y fotógrafo, como en el mismo tratamiento de la imagen, pues en estos caso se juega con la composición y la estética, de manera tal que muchos de estos profesionales participan en exposiciones internacionales, en donde se engloba a la fotografía con otras expresiones artísticas.

Por su parte, también podemos encontrar una subdivisión entre los fotógrafos amateur, están aquellos aficionados que se dedican a la fotografía gracias a la facilidad que ofrece la industria, y que no poseen ningún interés más que el del entretenimiento, mientras que están los aficionados que cuentan con una visión diferente, aquellos interesados en participar en concursos y dar a conocer su trabajo, en muchas ocasiones se llegan a considerar artistas.

Entre la ciencia y el arte

La fotografía fue considerada una de las más grandes invenciones modernas del siglo XIX, sin embargo, su recepción no tuvo un éxito tan uniforme como se podría pensar. Esto fue debido a la polémica que existía en torno a la naturaleza de la técnica, porque algunos la consideraban arte, mientras que para otros era ciencia. Éste fue uno de los principales factores que hicieron detonar las agresiones hacia la fotografía, por parte de algunos de los más reconocidos artistas y críticos del arte, quienes se veían insultados cuando se afirmaba que el fotógrafo podía aspirar al título de artista.

El debate consistía en cuestionar si el aparato fotográfico era solamente “un instrumento técnico, capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica o si había que considerarlo como un auténtico medio de expresar una sensación artística

individual”¹⁰⁵. Ante este problema los artistas formados en las academias, y principalmente los pintores negaban la posibilidad de que un aparato sustituyera las habilidades del dibujo, la imaginación y la propia creación artística.

Muchos de estos opositores a la fotografía, consideraban que ésta tenía un papel secundario en el arte, para ellos sólo era un instrumento que facilitaba la realización de los primeros bocetos o trazos de una obra. Este es el caso del famoso crítico francés del arte Charles Baudelaire, quien afirmaba que la fotografía debía “regresar a su sitio verdadero que es el de sirvienta de las artes y de los artistas, una simple herramienta; ni la imprenta, ni la taquigrafía, por ejemplo, crearon o produjeron la literatura”¹⁰⁶.

Con el tiempo algunos opositores cambiaron de opinión, como ocurrió con el poeta Alphonse de Lamartine, quien después de conocer el trabajo de Adam Salomon, afirmó que la fotografía podía llegar a ser un arte y “más que un arte, es el fenómeno solar mediante el cual el artista colabora con el sol”¹⁰⁷. En este sentido no podemos negar, por ningún motivo, que gran parte del proceso que genera la imagen fotográfica es la propia cámara, sin embargo, algo que hay que tener muy claro es que “el gusto artístico del operador intervenía con fuerza similar en la originalidad, en la composición y en la iluminación del tema”¹⁰⁸.

La controversia estuvo en boga toda la primera mitad del siglo XIX, por supuesto Europa no fue el único centro de estas inquietudes, pues la polémica se encontraba en todo lugar al que había llegado la fotografía. En 1866 se publicó en México un artículo que hablaba del fotógrafo, en el cual se concebía a la fotografía como una especie de “médium”, entre la

¹⁰⁵ Gisèle Freund. *Op. Cit.* p. 67.

¹⁰⁶ *Ibid.* p.73.

¹⁰⁷ *Ibid.* p.72.

¹⁰⁸ *Ibid.* p.68.

ciencia y el arte. Era importante estar a la vanguardia en cuanto a los desarrollos científicos y tecnológicos que daban cuenta de un progreso y proceso de modernización, dicho de otra forma, se debía demostrar la inclusión del país en el sistema económico capitalista, y en aras de llevar a cabo ese propósito, con la transformación económica, se manifiestan cambios sociales y a su vez artísticos.

Este fenómeno se da gracias a que cada momento histórico cuenta con ciertas particularidades que modifican las tradiciones, la cultura, y la misma sociedad. Ante estos cambios, las expresiones artísticas no hacen más que responder a sus circunstancias, esto es precisamente lo que ocurrió durante el siglo XIX, cuando los modelos antiguos ya no correspondían con el desarrollo histórico, entonces nos encontramos frente a las rupturas que intentan renovar los sistemas, lo mismo ocurrió con las necesidades artísticas.

En un momento en el que fue necesario romper con el sistema económico feudal, para abrir paso a un sistema económico industrial, una nueva clase social, y con ella a una nueva concepción del hombre y del mundo, era necesario modificar también las expresiones artísticas, empezando por las formas de representación y percepción. En este contexto es en el que apareció la fotografía, como técnica capaz de combinar la ciencia con el arte, propuesta que se acoplaba de alguna manera a las tendencias ideológicas que se desarrollaron a través de la filosofía positivista.

De esta manera podemos ver como “el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución”¹⁰⁹. El siglo XIX

¹⁰⁹ *Ibid.* p.7.

se caracterizó por ser la era de la máquina, y los inicios del capitalismo, y la fotografía era la expresión en la que ambos rasgos se fusionaron, lo interesante de este proceso consiste en observar con cuidado que, a pesar de que cambió el medio de expresión artística, las temáticas hasta entonces conocidas siguieron vigentes.

Por otra parte debemos considerar también el Pictorialismo como una de las respuestas que se dio ante la discusión que ponía en duda el lugar de la fotografía como arte o como mera técnica, de tal manera que se planteó una fuerte relación entre pintura y fotografía, en donde se retomaron los aspectos formales y códigos simbólicos de la pintura, para recrear mundos literarios, musicales y pictóricos en la fotografía.

El Pictorialismo se desarrolló en Europa y Estados Unidos a partir de 1890¹¹⁰, cuando algunos fotógrafos hicieron famoso un estilo en el que el valor de las texturas se imponía sobre el contenido de la imagen, por ello se empleaba papel rugoso o extraduro. “Este formato sería muy del gusto del Modernismo finisecular, tan dado en la sinestesia y el entrecruzamiento de las artes; ya en el verano de 1891, Maskel llevaba este tipo de imágenes a Viena, desde donde se extendería a otros países de Europa y pasaría a Estados Unidos, gracias al desarrollo de las diferentes asociaciones que apadrinaron el movimiento”¹¹¹.

Una de las principales ambiciones dentro del pictorialismo, fue “crear imágenes fotográficas cuyo valor plástico pudiera encontrarse con la pintura”¹¹². Así la fotografía pictorialista se caracterizó por la difuminación de los fondos y la adaptación de atmósferas ajenas en muchas ocasiones a la época. Así, este estilo fotográfico se caracterizó por “su

¹¹⁰ José Antonio Gómez Rodríguez (coord.). *Arte e Identidades culturales: actas del siglo XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia y Arte*. España: Universidad de Oviedo, 1998. P.282

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Tania Sanabria “Breheme y Mantel en la *Ville Luminière*” en *Alquimia*. México: Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril 2011, número. 41. P 68.

capacidad de transformar los entornos, las figuras, los objetos, en una plasticidad que convocó, ciertamente a la pintura finisecular pero sustentada por esa revolución técnica y visual como estaba siendo la fotografía”¹¹³.

Este movimiento estético dentro de la fotografía fue el que buscó promoverla al rango de Bellas Artes, no sólo por el intento por crear imágenes con un valor plástico, sino también por la invención manual del objeto, que buscaba simular el proceso de la pintura. Algunos fotógrafos empleaban lentes especiales para generar el efecto de fuera de foco, o incluso untaban vaselina en la lente para “crear imágenes que dieran la impresión de haber sido tiradas del ensueño del fotógrafo”¹¹⁴.

Viejos temas, nuevas técnicas: “A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad”¹¹⁵

Como hemos podido ver a lo largo de este segundo capítulo la fotografía decimonónica se convirtió en parteaguas, en gran medida por el carácter innovador que exigía la época, pero también por el impacto que tuvo ésta como medio de expresión. “Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones”¹¹⁶ y de especializaciones de amplio espectro.

¹¹³ José Antonio Rodríguez “Revisión de una historia visual” en *Alquimia*. México: Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril 2011, número. 41. P 4.

¹¹⁴ Tania Sanabria. *Op. Cit.* p.68.

¹¹⁵ Esta frase es de Gustav Klimt y se encuentra en el edificio de la Secesión de Viena, surgió a raíz de un movimiento artístico en Austria en 1897, este proyecto de renovación artística se denominó Secesión vienesa y se puede englobar en lo que conocemos como modernismo.

¹¹⁶ Gisèle Freund. *Op. Cit.* p.8.

Estas características propias del siglo XIX, que de alguna manera mantiene la herencia de las ideas ilustradas, refiriéndonos a la constante inquietud por el ser racional, que se mantiene en una búsqueda por la objetividad, es de alguna manera el impulso que permite la rápida adaptación y aceptación de la fotografía en diversas capas sociales. Esto es posible porque en una época en la que se desarrolla un incesante interés por la naturaleza, se busca también plasmarla de una manera objetiva, hecho que también coincide con el interés en el realismo dentro de algunas expresiones artísticas.

Este último aspecto fue la clave para la inserción de la fotografía al mundo, pues hasta ese momento era el único medio capaz de reproducir la realidad tal cual¹¹⁷, lo que daba la sensación de total veracidad. Esta fue la diferencia inicial que aparentemente separaba la fotografía de la pintura, porque a pesar de la maestría desarrollada por la mano del pintor, quien cuidaba cada detalle en retratos y paisajes, la fotografía dotó de un mayor realismo en poco tiempo.

El impacto fue tal, que la gente se vio atraída por la “cruda realidad” captada por la cámara, porque en ella “los pobres no aparecen suavizados con los colores de la paleta de un pintor. El fotógrafo carece de los artificios con los que se cuenta cuando se pinta un cuadro, en donde se evitan los gestos demasiado groseros y se embellecen los rostros desagradables”¹¹⁸. De ahí mucho de la controversia existente, que se cuestionaba si se encontraban ante un progreso puramente científico, o un nuevo medio de expresión artística, capaz de alcanzar la sensibilidad que ello implicaba.

¹¹⁷ Actualmente sabemos que la fotografía es una forma de representación de la realidad, que al igual que cualquier otro medio visual está sujeto a manipulación por los avances tecnológicos, sin embargo para los contemporáneos del siglo XIX, la cámara obscura era una máquina capaz de mostrar la naturaleza de la forma más objetiva, lo cual daba la impresión de reproducir la realidad objetivamente.

¹¹⁸ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p.124.

La problemática de limitar la fotografía a una única categoría (arte o ciencia) se acentúa cuanto nos enfrentamos al estudio de las temáticas empleadas para llevar a cabo su labor. Las primeras fotografías bien logradas, e incluso casi toda la producción fotográfica hecha durante el siglo XIX, conservan fuertes lazos con las representaciones pictóricas, desde la elección de temas, la elaboración de la composición y las poses, podemos encontrar muchas similitudes entre ambas formas de expresión.

La diversidad en temas que adoptó la fotografía, fue mediante un proceso paulatino, ya que esto se encontraba sujeto a los cambios tecnológicos. En principio los objetos estáticos eran el mejor modelo a capturar, debido a que las primeras tomas necesitaban un tiempo prologando de exposición para poder capturar la imagen, por ello las primeras fotografías se centraron principalmente en estructuras arquitectónicas y bodegones.

Ejemplo de ello lo podemos encontrar en una de las primeras imágenes captadas por Nicéphore Niépce en 1827, en la cual observamos una vista desde su ventana en Le Gras, esta perspectiva logró plasmar los techos de algunos edificios en los alrededores. Mientras que la segunda imagen hecha por Daguerre es un bodegón realizado en 1837, este daguerrotipo muestra una composición más elaborada, e incluso la iluminación parece estar más cuidada y meditada, en parte por las habilidades adquiridas con los experimentos previos.

Con la imagen que consiguió Daguerre tenemos un primer acercamiento a lo que anteriormente nos referíamos al hablar de temáticas retomadas de la pintura, ya que el bodegón o naturaleza muerta es un género pictórico que se empleó desde el siglo XVII. Sin embargo una aportación muy importante que podemos atribuir al daguerrotipo, fue el proceso de imaginario cultural visual que se expandió por todo el mundo, cuando se hicieron las ya

conocidas expediciones por Egipto, América y parte de Oriente, este tipo de fotografías se catalogan en muchas ocasiones como fotografías arqueológicas, que pueden encontrar un equivalente en lo que conocemos como los artistas viajeros del siglo XIX¹¹⁹.

La importancia de estos artistas viajeros radica en el hecho de que no sólo tuvieron la oportunidad de salir de su lugar de origen, sino también de explorar nuevos lugares y poder plasmarlos en su producción artística, de tal manera que estas imágenes recorrieron gran parte del mundo, cambiando la concepción del mismo. Esta situación fue similar con los fotógrafos, así “los monumentos representativos y exóticos eran los captados por la cámara con mayor frecuencia. Por eso, en nuestro país atrajeron especialmente la atención las ruinas prehispánicas”¹²⁰.

Este fenómeno tan importante que se dio con los artistas viajeros y los fotógrafos, permitió una re-conceptualización del mundo, pero a un nivel más pequeño abrió paso a una autoconciencia nacional. En el caso de nuestro país “resultó significativo conocer los monumentos directamente en fotografía. Recordemos que la península de Yucatán era una zona alejada, más cercana a Cuba que al resto de la República; por lo mismo pocos tenían una idea precisa de la región y de sus monumentos”¹²¹.

A pesar de la importancia que tuvieron las fotografías de monumentos nacionales y lugares alejados o completamente desconocidos, no cabe duda que uno de los géneros más importantes durante todo el siglo XIX fue el retrato. Este tipo de representación cuenta con

¹¹⁹ Vid. Fausto Ramírez “La visión europea de América Tropical: los artistas viajeros” en *Historia del arte mexicano*. México: SEP/INAH-Salvat, 1984, tomo 7, pp. 1367-1391.

¹²⁰ Arturo Aguilar Ochoa. *Op. Cit.* p. 130.

¹²¹ *Ibid.* p. 131.

una larga tradición de varios siglos en la pintura, no obstante el proceso de transformación que se dio mediante la fotografía otorgó una materialización totalmente nueva.

Uno de los aspectos que permitió esta transición de los retratos al óleo a los retratos en fotografía fue el hecho de la pintura de retrato no era tan accesible debido a su elevado costo y al tiempo de elaboración, mientras que los retratos realizados por fotógrafos llegaron a ser un sustituto más práctico, barato y rápido. Los primeros retratos de la época pertenecen a las clases sociales más altas, pues hay que recordar que estas primeras producciones fotográficas tenían por objetivo difundir “la imagen de lo que el público desea creer que se es [...] En este caso, con las fotografías oficiales se buscaba, más que el parecido del sujeto, lo que significaba el emperador o la emperatriz de México”¹²².

En principio una de las características más significativas de la fotografía de retrato consistió en la representación del individuo, en donde lo ideal era destacar el cuerpo y el vestido, elementos que permiten distinguir el nivel socioeconómico al que pertenecía el retratado, dotando al sujeto de un poder de afirmarse e identificarse con un grupo social o político, pero también se presta de alguna manera al reflejo de las aspiraciones del individuo. “La fotografía es en este primer caso la materialización del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y adquirir conciencia de sí mismo”¹²³ y de su sentido de pertenencia y aceptación social.

El género del retrato en la fotografía se integra por varias categorías; entre las primeras destacan los retratos de personajes famosos o importantes en el ámbito político, social y cultural como fue en su momento la difusión y venta de los retratos de Carlota y

¹²² *Ibid.* p. 30.

¹²³ Patricia Massé Zendejas. *Op. Cit.* p. 69.

Maximiliano durante el Segundo Imperio. Otra categoría serían los retratos de “tipos mexicanos” y los de control social.

Los “tipos mexicanos” son una temática utilizada en la pintura y la gráfica costumbrista del siglo XIX y en la fotografía, en ella podemos identificar que “la identidad de los sujetos no se sitúa en el plano de lo individual sino de lo social; lo significativo del sujeto no es él mismo, este es un “pretexto”, solo importa la caracterización de un oficio, de un modo de ganarse la vida”¹²⁴. Estas imágenes tenían por objetivo mostrar las diversas actividades de los mexicanos, de ahí el nombre de “tipos mexicanos”, que hace referencia a la diversidad de oficios y en su mayoría se representaban clases sociales bajas.

Otra de las importancias de esta temática consiste en el anonimato del personaje retratado, porque se presenta como una especie de modelo o prototipo que alude a todos los de su oficio, o a aquellos que se dedican a la misma actividad. Este mecanismo de representación también da muestra de diversas labores en relación a un género, es decir, la representación de trabajos para hombre y mujeres, con lo cual se tiene acceso a una cultura visual, como un constructo social que establece los diferentes roles de género, mismos que determinan la vida cotidiana de los sujetos.

Asimismo tenemos los retratos que sirvieron para el control social de la población; en este ámbito se encuentran todas aquellas personas indeseables para la sociedad, como fueron los locos, las prostitutas, los vagabundos, y los presos. En estos casos específicos podemos observar que en “la necesidad creciente de controlar a los individuos, es la

¹²⁴ *Ibid.* pp. 68-69.

administración pública la que ha forzado a estos sujetos a ser fotografiados, y el destino de estas tomas acabará imponiéndoles una norma adecuada a tales propósitos”¹²⁵.

Esta forma de registro administrativo, más allá de ser un proceso mercantil o jurídico, se convierte en una frontera que, regula las normas de comportamiento dentro de una sociedad, otorgando a cada personaje un papel social y cultural, que de alguna manera marca o determina su existencia. Así, uno de los propósitos primordiales de estas fotografías consistió en asegurar que un individuo (con tendencias contrarias a lo que estipulaba el gobierno o la misma sociedad) no jugara una doble personalidad y estuviera bien identificado¹²⁶.

Estas fotografías de registro se caracterizan por el fondo neutro, que enmarcaba una toma frontal, en la cual el objetivo principal fue destacar las facciones y rasgos característicos que permitieran identificar fácilmente a estos relegados sociales. En un principio las fotografías para el registro administrativo fueron de cuerpo completo, posteriormente el interés se enfocó más a los rostros, libres de atributos.

Este último aspecto marcó posteriormente la pauta para el tratamiento de la tomas, ya que las poses frontales fueron establecidas únicamente para el registro de control social, de ahí que la mayoría de los retratos hechos a otros grupos sociales mantengan la constante de poses en tres cuartos o de perfil, que haga la diferencia con los demás. Así gran parte de la producción fotográfica realizada tanto por fotógrafos aficionados, como por profesionales se inclinó por retomar algunas de las temáticas o géneros de la pintura.

¹²⁵ Cuauhtémoc Medina “¿Identidad o Identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso Oaxaqueño” en *XVII Coloquio internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América Latina. Visiones comparativas*. México: I.I.E-UNAM, 1994. p. 579.

¹²⁶ *Ibid.* p. 581.

Durante los últimos años del siglo XIX las revistas ilustradas empiezan a registrar cambios en el empleo de la fotografía, ésta se puso al servicio de la publicidad, de tal manera que antes “los editores eran los productores exclusivos de su contenido. Gradualmente [abrieron] sus publicaciones a la publicidad y al desarrollo de la sociedad de consumo, sus funciones se fueron transformando”¹²⁷.

Otro de los cambios temáticos impulsados por las necesidades de la prensa, se presentó hasta el siglo XX, pues durante la primera década del siglo apareció un nuevo género denominado fotoperiodismo¹²⁸. Dicho género dio un nuevo sentido a la fotografía, porque hizo énfasis en el sentido de espontaneidad que podían llegar a poseer las imágenes. De esta forma, las poses características de la fotografía de estudio y las composiciones premeditadas empleadas durante todo el siglo XIX fueron relegadas. El nuevo género se enfocó en la ilustración inmediata de las noticias y los personajes importantes de la política y el espectáculo en su ambiente cotidiano, lo cual implicó desechar las poses oficiales para poder retratar la vida cotidiana sin previo aviso.

¹²⁷ Gisèle Freund. *Op. Cit.* p. 124.

¹²⁸ *Ibid.* pp. 99-122.

III. *El Mundo Ilustrado*: Concursos Nacionales de Fotografía

A lo largo de esta investigación, hemos podido observar la manera en la que las imágenes producidas a lo largo del siglo XIX transformaron por completo los medios de comunicación y con ellos, las maneras de recepción de los discursos. *El Mundo Ilustrado* fue una de las revistas decimonónicas que participó en este fenómeno histórico, ya que en el último cuarto de siglo dio a conocer una gran cantidad de fotografías, litografías y fotograbados, mismas que sirvieron como contenedor de la cultura mexicana, así como de un factor de transformación de ésta.

La enorme producción de imágenes hecha durante este periodo, permite dar cuenta de los valores culturales de la época, con esto nos referimos a que la imagen más que ser reflejo de su contexto, es un constructo social que se moldea con base a las necesidades de su momento histórico. Los diferentes productores de dichas imágenes ejemplifican y materializan la cultura de la que forman parte¹²⁹, pero de la misma manera la imagen se convierte en un artefacto cultural, porque funciona como agente activo en la producción de la misma cultura, de tal manera que reafirma o impone modelos, valores, estereotipos y discursos.

Uno de los objetivos principales de este tercer capítulo, consiste en una breve reconstrucción de la cultura visual a través de los concursos nacionales de fotografía, con la intención de identificar en las formas y contenidos de las fotografías ganadoras, aquellos rasgos que nos permitan hablar de estas imágenes como constructos sociales y artefactos

¹²⁹ Keith Moxey. Op. Cit. p. 28.

culturales que influyeron en la visualización de la vida cotidiana durante el siglo XIX y principios del XX.

Para ello retomaremos algunos de los aspectos desarrollados por Nicholas Mirzoeff, ya que se tendrá especial interés en aquellos acontecimientos visuales en los que el consumidor y el mismo productor de la imagen buscan el significado, la información o el placer conectados con la tecnología visual. Entendiendo por éste último aspecto “cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural”¹³⁰.

Una vez definido el objetivo principal de este apartado, regresemos a nuestro objeto de estudio. La revista decimonónica *El Mundo Ilustrado*, como ya sabemos, fue uno de los medios que registraron algunos de los primeros concursos nacionales de fotografía en México. Gracias a la información obtenida en esta publicación hemos podido reconstruir dos de los concursos convocados por el semanario, en los cuales participaron fotógrafos de toda la República.

El presente capítulo es uno de los ejes principales de esta investigación, porque mediante los concursos de fotografía podemos encontrar una forma de difusión y justificación del “arte fotográfico”¹³¹. Una de las peculiaridades que llama la atención, es que en estos concursos compitieron profesionales del ámbito como los hermanos Valletto, los hermanos Torres, Lorenzo Berrecil, José María Lupercio y Emilio Langue, frente aficionados de la fotografía, todos ellos participaron por los mismos premios, y fueron calificados bajo las mismas exigencias, sin importar su procedencia.

¹³⁰ Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Editorial Pidos, 2003. p. 19.

¹³¹ Término utilizado en las revistas decimonónicas para denominar gran parte de la producción fotográfica publicada.

Es necesario recordar que la participación de los fotógrafos en exposiciones y posiblemente en concursos tenía ya sus antecedentes en Europa y Estados Unidos. Desde la invención de la fotografía en Francia, Daguerre había hecho propaganda de su trabajo mediante exposiciones, que tuvieron un alcance significativo en Norteamérica, por lo cual no era extraño que con el tiempo dichas prácticas llegaran a México.

Otra de las manifestaciones que sirvieron para difundir y propagar la producción fotográfica, fueron las exposiciones internacionales, que en muchos casos incluyeron a la fotografía en el rubro de las bellas artes. La participación de la fotografía en estos eventos, tuvo como objetivo crear una reputación mediante la exposición de los trabajos realizados por varios fotógrafos en el mundo, así como los primeros pasos dados para abrir camino dentro del terreno de las artes, de esta manera se buscó el reconocimiento local e internacional.

Convocatorias de los primeros Concursos Nacionales de Fotografía

El 5 de enero de 1896 el semanario ilustrado *El Mundo* emitió un breve anuncio en el que se dio a conocer el interés que había por hacer el primer concurso de fotografía nacional organizado por la revista. En este ejemplar se comenta que se recurrió a “personas serias y especialistas en el ramo”¹³² para elaborar las bases del concurso, que se dieron a conocer en el siguiente número. En este mismo anuncio también se advierte que “la convocatoria se hará

¹³² *El Mundo*, 5 de enero de 1896.p. 15.

a [todos los fotógrafos] residentes en la República Mexicana, y habrá cuando menos seis premios”¹³³.

Así en el siguiente número de la revista, impreso el 12 de enero de 1896 el semanario ilustrado publicó una convocatoria para el que sería su primer concurso nacional de fotografía¹³⁴, con la intención de mostrar la introducción de México en las grandes industrias y desarrollos científicos. La convocatoria se abrió a todos los fotógrafos residentes en la República, y se pidió que los trabajos enviados se guiaran por determinados “tipos”¹³⁵ de fotografías establecidas ya de antemano.

De esta forma se presentan siete propuestas fotográficas: a) retratos y grupos, b) paisajes y monumentos, c) interiores, d) instantáneas, e) reproducciones, reducciones y ampliaciones, f) ampliaciones científicas: astronomía, micrografía, medicina, levantamientos de planos judiciales, etcétera, y g) estereoscópicas.

También se consideró que para cada uno de estos grupos se concedería un primer y segundo premio, así como una mención honorífica. El primer premio consistió en una medalla de plata y diploma, el segundo en medalla de bronce y diploma, y para el tercer lugar únicamente la mención honorífica en diploma. Además se concedió un gran premio que consistió en medalla de oro y diploma, otorgado al mejor trabajo de entre los premiados.

Los trabajos debían ser enviados a la administración de la revista, la cual estaba ubicada en la segunda calle de las Damas número 4 en la Ciudad de México. Las fotografías

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *El Mundo*, 12 de enero de 1896. p.31.

¹³⁵ Al decir “tipos” de fotografías hemos retomado la denominación que hace la revista, interpretando el término como un referente de ciertos géneros fotográficos que se han identificado a través del estudio de este concurso, sin embargo en el semanario ilustrado no se plantean como géneros fotográficos tal cual.

serían recibidas en primera instancia desde el 12 de enero hasta el 31 de marzo, y debían entregarse montadas en cartón y guardadas dentro de una cubierta gruesa o una caja. Por otra parte, se dejó al gusto de los participantes el envío de “una relación que indique el asunto, objetivo, placa, cámara, revelador, tiempo de exposición, diafragma, etcétera, que hayan empleado para tomar la negativa”¹³⁶.

Una vez aclarados los diferentes “tipos” de fotografía y los premios, se dio a conocer el jurado que daría validez y seriedad a este concurso, que estaba integrado por: el ingeniero Fernando Ferrari Pérez, quien fue director de los talleres de fotografía del Ministerio de Guerra y fotógrafo amateur; el doctor Ángel Gaviño Iglesias, fotógrafo amateur; y el diputado Francisco Palencia, que fue uno de los fotógrafos que ejerció en Colima durante algunos años.

Por otra parte este concurso de fotografía tenía la intención de dar a conocer las fotografías que había recibido, mediante una exposición que en principio, había sido planeada en un salón ubicado en el Casino Nacional, prestado por el ingeniero Fernando Ferrari Pérez, sin embargo por reparaciones del edificio, esta iniciativa se vio frustrada.

Finalmente el 30 de agosto de 1896, fueron publicados los resultados del primer concurso nacional de fotografía de *El Mundo*. El veredicto fue postergado varias veces, posiblemente debido a la enorme recepción de trabajos, ya que concursaron novecientas treinta y siete fotografías y cincuenta y cuatro fotógrafos¹³⁷. A pesar de dar una gran lista de

¹³⁶ *El Mundo*, 12 de enero de 1896. p. 6.

¹³⁷ *El Mundo*, 30 de agosto de 1896. p. 15.

fotógrafos que se destacaron por su trabajo¹³⁸, sólo son 7 fotografías las que se publicaron en la revista, mismas en las que enfocaré mi análisis.

Después del concurso de 1896, fue necesario que pasaran nueve años para que la revista lanzara de nueva cuenta otra convocatoria. El 14 de marzo de 1905 se abrió la invitación al concurso primaveral de arte, el cual se dividió en tres, con el propósito de premiar: I. Una Cabeza Femenina, II. Un estudio fotográfico de cabeza femenina y III. Una rosa de junio¹³⁹. Para la primera sección del concurso la revista comunicó que recibiría los trabajos de cualquier parte de la República, a partir del 15 de mayo hasta el 25 de junio. Se tenían que presentar retratos fotográficos de bustos que no fueran menores al tamaño llamado imperial (35 x 28 cm) y cada envío debía ser marcado con un lema y contraseña, sin olvidar adjuntar con cada retrato un pliego que contuviera el nombre, domicilio y lugar de residencia de la dama a quien corresponda el retrato, así como el nombre y dirección de la persona que entregaba éste al certamen.

Las fotografías de este apartado del concurso primaveral pasarían por las manos de “un jurado especial constituido por un reputado artista y un grupo de damas de reconocido buen gusto”¹⁴⁰ quienes decidirían cuál de las bellezas era merecedora del triunfo. Una vez señalado el lugar de honor, dicho jurado procederá a publicar los resultados en el semanario. Posteriormente la misma convocatoria abría un espacio específico para los fotógrafos, declarando que “como en este certamen el arte de la fotografía tiene un importantísimo papel, establecemos un premio para el mejor estudio de hermosa cabeza femenina, siempre que el

¹³⁸ Para ver el listado de los fotógrafos ganadores del primer concurso Vid. Anexo 1

¹³⁹ *El Mundo Ilustrado*, 14 de marzo de 1905. p. 7.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

fotógrafo sea el que directamente nos remita el retrato”¹⁴¹. Para ello la revista ofreció la conformación de otro jurado, integrado por José Luis Requena, reconocido por su competencia y honorabilidad, el maestro de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes don Antonio Ruiz y el profesor de dibujo en la Escuela Nacional Preparatoria Juan de Mata Pacheco¹⁴².

Finalmente el último fragmento del concurso dedicado a la rosa más bella y fragante cultivada en los jardines del Distrito Federal, que debía ser enviada la mañana del domingo 25 de junio, en su respectivo florero. En principio esta notificación de un nuevo concurso primaveral parecía no ser sólo un concurso de fotografía, ya que la propuesta se dividió en tres. Sin embargo, tras el seguimiento de las publicaciones semanales de *El Mundo Ilustrado*, es posible observar que el premiar a la joven y a la rosa más bella pasó a segundo término, porque se dio mayor reconocimiento al trabajo presentado por los fotógrafos. La participación de los interesados recibió una prórroga de tiempo, ya que algunos fotógrafos de la Capital y de los Estados manifestaron la necesidad de una extensión temporal, porque no les había sido posible terminar los trabajos que deseaban remitir al concurso, de tal manera que la revista prolongó la entrega hasta el 31 de julio¹⁴³.

Los integrantes del jurado se reunieron el 19 de agosto para observar los más de sesenta trabajos recibidos y poder emitir los resultados de dicho concurso, los cuales fueron publicados en el ejemplar del 27 de agosto de 1905. El premio correspondiente al primer fragmento del concurso se le otorgó a la señorita Luisa Gordillo, vencedora del concurso de

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *El Mundo Ilustrado*, 27 de agosto de 1905. p. 10.

¹⁴³ *El Mundo Ilustrado*, 25 de junio de 1905. p. 5.

belleza, residente en Coyoacán. Y de igual manera recibió un premio al mejor estudio fotográfico Emilio Lange.

Por su parte los fotógrafos ganadores del concurso fueron: con la primera mención honorífica José María Lupercio (Fig.9), segunda (Fig.13.) y tercera (Fig.16), Antonio Moreno, cuarta (Fig.11), Arturo J. González, quinta (Fig.9), José M. Lupercio, sexta (Fig.12), Arturo J. González y séptima (Fig.17), J. Blanco Aragón. Dentro de este mismo concurso fue necesario abrir un breve espacio para un caso muy particular, que fue el de los Señores Valleto quienes presentaron al certamen una imitación de un bronce antiguo que el jurado no pudo considerar como verdadero estudio fotográfico, porque dicho efecto se había producido mediante “procedimientos extraños a la fotografía”¹⁴⁴. Si bien este trabajo no concursó como cualquier otro, sí fue merecedor de una mención especial fuera del concurso (Fig.10), esto posiblemente debido a que los señores Valleto siempre fueron reconocidos y estimados por su buen gusto artístico.

Otro aspecto a considerar es la manera en la que se publicaron las fotografías ganadoras de los diferentes concursos dentro del semanario, pues es posible observar que hay diferentes tipos de interacción entre éstas y la misma revista. Por ejemplo, para el primer concurso algunas de las imágenes se dieron a conocer en la portada como fue el caso de *Romeo y Julieta*, *De paseo* y *Dos purezas*, otras se incluyeron en el interior de la revista, en ocasiones acompañadas de un texto que nada tenía que ver con el concurso, que fue el caso de *El consentido de la abuelita* y *Grupo de señoritas de Hermosillo*, mientras que el caso de las

¹⁴⁴ *El Mundo Ilustrado*, 27 de agosto de 1905. p.10.

fotografías de Ignacio Romero tituladas *Grutas de Xtacumbilxunaan* y *Ruinas de Hoch-ob* se acompañaron de un texto alusivo al tema.

En el segundo concurso sólo una fotografía fue digna de presentarse en la portada, que fue la *Señorita Gordillo* hecha por Emilio Langue, mientras que las otras formaron parte del interior de la publicación, algunas como las de José María Lupercio y los hermanos Valletto se imprimieron a página completa mientras que las demás fueron colocadas en dos páginas adornadas con decorados al estilo *art nouvo*¹⁴⁵. Con esto podemos pensar que posiblemente en el caso del primer concurso de la revista, un mayor número de fotografías formó parte de la portada ya que era necesario darle propaganda a la novedad del primer concurso fotográfico de *El Mundo*, mientras que en el segundo concurso, si bien sólo una fotografía fue parte de la portada, se ve un interés diferente ya que las demás fotografías fueron colocadas en un formato grande o simplemente porque se les había destinado un par de páginas únicamente para dar a conocer los trabajos ganadores. Es importante hacer esta aclaración ya que a partir de este momento las imágenes de las que se hablará a continuación serán presentadas en acercamientos o detalles para poder apreciar mejor los elementos que las constituyen, y hacer más fácil el análisis iconológico e iconográfico.

Concursos fotográficos de *El Mundo Ilustrado*: análisis comparativo

Ahora bien, una vez descritos ambos concursos es necesario pasar a su respectivo análisis comparativo, el cual dividiremos en tres partes, en primer lugar se abordaran los

¹⁴⁵ Para observar la publicación original y los tamaños de estas fotografías Vid. Anexo 2.

propósitos que tenían estos concursos, para posteriormente pasar a la conformación de los diversos jurados, y finalmente concluir con el análisis iconográfico de las fotografías ganadoras. Cabe mencionar que en este último apartado también destinaremos un breve espacio al aspecto iconológico, sin embargo, no entraremos mucho en detalles, ya que el siguiente capítulo tiene por objetivo ahondar en la manera en la que se manifestaron las representaciones femeninas, a través de las fotografías de estos concursos.

Uno de los cambios más notorios entre ambos concursos está en la naturaleza de su organización, en donde la intención de cada una de las convocatorias contiene aparentemente intereses muy particulares. El concurso de 1896 anunció que el propósito primordial era: “[...] ayudar con nuestro grano de arena al adelantamiento de nuestro país de un ramo de industria y ciencia más importante, y que en México ha alcanzado gran perfección, ya por el talento de los artistas que se han dedicado a [él], como por las grandes cantidades de dinero que gastan aquellos en mejorar sus procedimientos y adquirir los nuevos secretos de tan delicada profesión”¹⁴⁶.

En este fragmento de la convocatoria podemos observar la importancia de la prensa ilustrada, primero que nada porque la revista se concibe como aquel medio capaz de colaborar con la visión de progreso muy característica del pensamiento positivista de la época, el cual buscó siempre respaldo en el desarrollo científico y tecnológico. En este ámbito es en donde se desarrolló en principio la fotografía, como aquel artefacto capaz de capturar la realidad tal cual, evitando el velo subjetivo del cual estaba supuestamente dotada la pintura.

¹⁴⁶ *El Mundo*, 12 de enero de 1896.p. 6.

Esta es una de las razones por las cuales fue importante el primer concurso de fotografía en *El Mundo*, porque la fotografía representaba de alguna manera esa visión “objetiva” del mundo, y al ser una de las innovaciones tecnológicas más importantes del siglo, era necesario equiparar la producción mexicana de fotografías, con aquellas que se presentaban en las otras grandes urbes del mundo.

En general, ambas convocatorias de fotografía realizadas por *El Mundo Ilustrado* muestran que la revista tenía una circulación nacional, lo cual le permitía hacer este tipo de eventos. Por otra parte, cuando vemos los resultados de estos concursos observamos también un poder de convocatoria significativo, ya que se confirma una participación nacional, lo que revela hasta qué punto se había extendido la práctica de la fotografía en todo el territorio mexicano.

En este breve fragmento de la convocatoria también podemos confirmar el status del fotógrafo decimonónico, ya que el semanario hace un breve recordatorio de que si bien es cierto que existen fotógrafos importantes que han destacado por su talento, también existen aquellos a los que hay que agradecer su dedicación e inversión para ponerse al día en la técnicas y conocimientos que requiere esta práctica, así como la misma profesión.

Por su parte el segundo concurso manifiesta una naturaleza diferente, en la cual premiar el progreso y la ciencia resulta secundario, porque el motor que impulsa esta convocatoria de 1905, es la belleza y el arte en sus diferentes manifestaciones. Este concurso primaveral de arte se dividió en tres, en primer lugar se buscó premiar la belleza femenina de las damas mexicanas, quienes debían enviar sus retratos con sus datos. Posiblemente se trate del primer concurso de belleza femenina, o un antecedente de los concursos de belleza que conocemos actualmente.

En segundo término se dio un espacio a la producción de un estudio fotográfico de cabezas femeninas, justificando la participación de los fotógrafos de esta manera: “Como en este certamen el arte de la fotografía tiene un importantísimo papel, establecemos un premio para el mejor estudio de hermosa cabeza femenina, siempre que el fotógrafo sea el que directamente nos remita el retrato”¹⁴⁷. En este breve fragmento podemos observar que aún es importante la fotografía como registro de la naturaleza, en este caso de la belleza femenina, pero algo en lo que debemos reparar es en la denominación que recibe esta técnica, al atribuírsele el nombre de “arte”.

Finalmente el último aspecto a concursar en esta ocasión, fue la participación de “otro objeto de arte” como lo denomina la revista, al referirse a la rosa más bella cultivada en los jardines del Distrito Federal. Como hemos podido observar, la convocatoria hace hincapié en el valor que debe tener la belleza física y natural, por ello se considera prudente elaborar un concurso que dé reconocimiento y valor a dichos atributos.

En este sentido, otro de los aspectos a destacar es la relación existente entre las flores y la figura femenina, misma que se puede rastrear mediante poemas o escritos en pequeños manuales impresos en México durante el siglo XIX, ejemplo de ello fue uno que realizó la imprenta de editores, Aguilar e Hijos en 1887, titulado *El lenguaje de las flores, frutas, raíces, hojas, colores y piedras preciosas*.

En este pequeño manual se describen algunos códigos que suplían la comunicación verbal o escrita, porque se recurría a ciertos simbolismos que podían simplificar o hacer más fácil un mensaje. En el caso de las flores podemos encontrar “un lenguaje elocuente que

¹⁴⁷ *El Mundo Ilustrado*, 14 de marzo de 1905. p. 10.

revela la creación, eleva el alma y está al alcance de todo el mundo; ellas tienen también otro lenguaje más misterioso”¹⁴⁸

Así, la más bella de las flores podía significar belleza, una idea que durante el siglo XIX y parte del XX se vio relacionada con las mujeres de la época y sus respectivas representaciones. El texto al que nos referimos explica que como una consecuencia a los vicios producidos a raíz de los progresos de la civilización, este tipo de códigos se hicieron más comunes o recurrentes en la vida cotidiana a lo largo de diferentes regiones en el planeta, pues dice que:

Los progresos de la civilización produjeron algunos vicios: el hombre abusó de sus fuerzas y sometió a su dominio los seres más débiles; las mujeres del Oriente fueron encerradas en serrallos, y para comunicar sus pensamientos sin que sus carceleros lo supiesen, imaginaron *el lenguaje de las flores*. Así un lirio blanco significaba ¡no me olvides! Una margarita sencilla expresaba lo pensaré; una corona de rosas, recompensa a la virtud; una rosa marchita era un emblema de la desgracia. También los paladines y las damas de la edad media adoptaron este idioma.

Si la naturaleza creó las flores, así como las mujeres, para brillar en este mundo, para encantar nuestra vista con su hermosura, nuestros sentidos con su perfume; si a la vista de una flor, como al solo aspecto de una mujer, nuestros ojos se animan, nuestro corazón palpita, y parecemos tomar un nuevo ser; si hay en las palabras mujeres y flores un no sé qué delicado, tierno, armonioso, que halaga y seduce nuestros oídos... ¿por qué extrañar entonces las frecuentes comparaciones que los poetas y los amantes han hecho entre estas dos privilegiadas maravillas?¹⁴⁹

Encontramos aquí que hay un lenguaje de las flores, el cual busca aludir a las características de las mujeres de la época, las cuales se perciben como entes delicados y hermosos que deleitan los sentidos, y al igual que las flores, éstas conservan un toque de misterio, misma característica que se atribuye al mundo femenino.

A pesar de la información que hemos obtenido de este manual, en donde se enlista alfabéticamente el nombre de las flores con su respectivo significado, se debe pensar que este

¹⁴⁸ *El lenguaje de las flores, frutas, raíces, hojas, colores y piedras preciosas*. México: Imprenta de los editores, Aguilar e Hijos, 1887. p. 7.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 8.

no es un lenguaje universal para todas clases sociales, pues seguramente sólo las clases medias y altas tenían conciencia de estas prácticas complejas. No por ello se descarta la posibilidad de que las clases bajas recurrieran al lenguaje de las flores, sin embargo es posible pensar que estos códigos no se llevaran a cabo de manera estricta, como dictaban este tipo de publicaciones, tal vez fueron llevados a cabo como parte de un imaginario colectivo que se filtraba o generaba en otros estratos sociales y económicos.

Una vez que se ha explicado la importancia de las flores y su relación con lo femenino, es preciso volver a los concursos de fotografía, en donde podemos observar que a pesar de que esta segunda convocatoria parece no ser exclusiva para los fotógrafos, a partir del seguimiento del concurso y la publicación de los resultados, pudimos observar que en realidad la producción fotográfica que concursó eclipsó los otros dos ámbitos que también estaban en juego. Una vez establecido nuestro interés en las producciones fotográficas ganadoras, una pregunta casi instantánea que surge cuando hablamos de un concurso es ¿Quién determina al ganador o ganadores? Pues bien, éste es otro de los aspectos a destacar en estas convocatorias.

Cada concurso contó con un jurado “especializado” en la materia, en el caso del segundo concurso debemos tener presente que se formaron dos jurados, uno que determinara a la joven más bella y otro que eligiera el trabajo de los fotógrafos ganadores. Teniendo esto claro y, como se apuntó antes, hablemos del jurado que dictaminó en 1896, éste se conformó por el ingeniero Fernando Ferrari Pérez, el doctor Ángel Gaviño Iglesias y el diputado Francisco Palencia.

Poco sabemos de estos personajes, por lo cual la escasa información que podemos ofrecer se ha reconstruido a través de la revista y del trabajo de algunos estudiosos de la

historia de la fotografía. Sabemos gracias a la convocatoria que para el año de 1896 estos tres fotógrafos no ejercían su profesión o afición, ya que para ser seleccionados como jurado se tomó en cuenta “que no fueran fotógrafos en ejercicios, para no dejar fuera de concurso a varios de los mejores artistas de México, que seguramente por ser jurados no podrían presentar sus [trabajos]”¹⁵⁰.

Ferrari Pérez era un reconocido fotógrafo que había dedicado gran parte de su vida y de su fortuna a estudiar todos los nuevos procedimientos fotográficos, con la intención de dominarlos por completo¹⁵¹. *El Mundo* lo cataloga como un amateur, sin embargo, hay que tener presente que fue un personaje importante en la historia de la fotografía mexicana, porque fundó la primera Sociedad Fotográfica Mexicana, misma que para 1890 ya había iniciado la práctica de concursos de fotografía, dirigidos exclusivamente para sus socios¹⁵². Por ello podemos pensar que la cuestión de los concursos fotográficos no era cosa nueva para Ferrari, quien en 1896 tenía el puesto de director de los talleres de fotografía del Ministerio de la Guerra¹⁵³.

Lamentablemente de los otros dos jurados no poseemos información tan detallada como ocurre con Ferrari, no obstante podemos decir que la revista considera al doctor Iglesias como uno de los fotógrafos amateur de corte científico que era reconocido en México, mientras que el diputado Palencia fue un fotógrafo de éxito que durante algún tiempo residió en Colima, y dedicó gran parte de sus ingresos en recorrer la República para practicar su profesión.

¹⁵⁰ *El Mundo*, 12 de enero de 1896. p. 6.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² Claudia Negrete Álvarez. *Op. Cit.* p 73.

¹⁵³ *El Mundo*, 12 de enero de 1896. p. 6.

Una de las singularidades de este jurado radica en que en su mayoría, sino es que todos, son fotógrafos amateurs, según la catalogación de nuestro semanario. Posiblemente de estos tres fotógrafos Ferrari sea el más importante por los cargos que desempeño en el ámbito de la fotografía, sin embargo este primer concurso consideró prudente la articulación de un jurado conformado por fotógrafos amateurs.

Mientras que para el segundo concurso tenemos dos jurados que fueron compuestos para tareas distintas, del primero desconocemos los nombres de sus integrantes, ya que la única información proporcionada por la revista es la intención de elaborar un primer jurado integrado por “un reputado artista y un grupo de damas de reconocido buen gusto”¹⁵⁴ quienes evaluaron a las bellezas femeninas, para determinar quién era la dama más hermosa.

Por otra parte tenemos noticias de un segundo jurado integrado por el licenciado José Luis Requena, abogado de profesión original, quien tiempo después se convirtió en el presidente de la Sociedad Fotográfica Mexicana. También cabe señalar que este fotógrafo amateur fue uno de los ganadores de la mención honorífica en el primer concurso convocado por *El Mundo*. Otros de los integrantes del jurado fueron, el pintor Antonio Ruiz a quien le había sido otorgada una pensión en el ramo de la pintura en 1882, también fue profesor sustituto de Atanasio Vegas¹⁵⁵ y tiempo después consiguió un puesto como maestro de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Por último tenemos al dibujante Juan de Mata Pacheco, quien durante sus años de estudiante en la Academia fue discípulo de Salomé Pina, José María Velasco, Santiago Rebull. En el bienal de 1901 ganó un reconocimiento por un

¹⁵⁴ *El Mundo Ilustrado*, 14 de marzo de 1905. p.6.

¹⁵⁵ Flora Elena Sánchez Arreola. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México: UNAM, 1996. p. 60.

cuadro de figura¹⁵⁶ y también llegó a ser profesor de dibujo en la Escuela Nacional Preparatoria.

En esta ocasión podemos observar un cambio significativo, ya que sólo encontramos un fotógrafo reconocido entre el jurado, mientras que las otras dos partes provienen del campo de las artes como son la pintura y el dibujo. Esto nos habla de un interés diferente, ya que al cambiar la composición del jurado, seguramente también estaba cambiando lo que se esperaba de la fotografía en términos estéticos, siempre teniendo en cuenta la técnica. Esto último debe acentuarse, debido a que la participación de los hermanos Valletto fue descalificada del concurso, no sin antes ser reconocida como una obra interesante, merecedora de una mención especial fuera del concurso.

Aquí podemos observar que en el caso de los hermanos Valletto, su trabajo no pudo ser evaluado como fotografía, ya que aludía a técnicas ajenas a ésta, sin embargo por ser un trabajo producido por fotógrafos “tan estimados por su buen gusto artístico”¹⁵⁷ era necesario destacar su innovación, sin mencionar que en cuestiones de contenido, poseía las mismas características que los otros retratos premiados, por lo cual se ajustaba de alguna manera a las exigencias iconográficas del jurado.

Finalmente para poder concluir con este análisis comparativo entre los concursos de 1896 y 1905, pasaremos a la revisión de las fotografías ganadoras del concurso, limitándonos sólo a aquellas que fueron publicadas en la revista, ya que ello nos permite hacer un análisis más completo de los concursos. Estas producciones fotográficas cuentan con una particularidad que debe destacarse, en su mayoría son fotografías que aluden a

¹⁵⁶ *Ibid.* p. XXXII.

¹⁵⁷ *El Mundo Ilustrado*, 27 de agosto 1905.

representaciones femeninas en diversos escenarios y papeles, aspecto que hemos considerado digno de estudiar en esta tesis, bajo la premisa de no considerar este hecho como una mera coincidencia, puesto que tenemos información sobre las diversas temáticas o géneros fotográficos existentes.

Las fotografías ganadoras en el caso del primer concurso permiten observar, en algunos casos, el uso de los géneros fotográficos que planteamos en el capítulo anterior, con la particularidad añadida de la presencia constante de la figura femenina, a excepción de dos fotografías hechas por Ignacio Romero, quien concursó en el rubro de vistas y monumentos.



Fig.2 Ignacio Romero. Ruinas de Hoch-ob— Vista de las Torres. El Mundo, 6 de septiembre 1896.

Estas fotografías, a diferencia de las otras, fueron un hallazgo muy particular a lo largo de nuestro proceso de investigación, porque originalmente no se habían tenido noticias claras de las fotografías de Ignacio Romero, esto debido a que su trabajo fue empleado para ilustrar un artículo hecho por *El Mundo Ilustrado*, sobre las ruinas de Hoch-ob en el estado de

Campeche, este artículo se publicó con la intención de “hacer un positivo servicio a los lectores de *El Mundo* que se curen de conocer las patrias bellezas”¹⁵⁸

El artículo constaba de seis fotografías que ilustraban el hallazgo en Hoch-ob y las grutas de Xtacumbilxunaan, de las cuales dos pertenecían al registro de las grutas, mientras

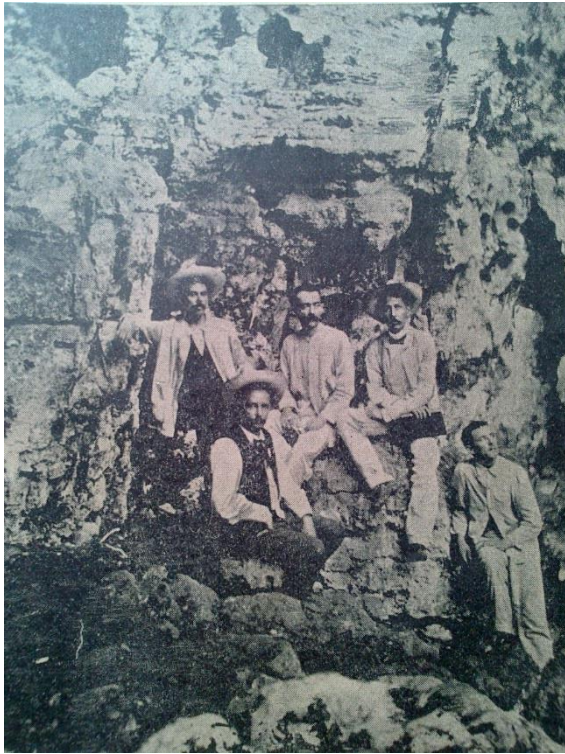


Fig. 3. Ignacio Romero. Grutas de Xtacumbilxunaan.—“La Concha” El Mundo, 6 de septiembre 1896.

el resto ilustraba las formas arquitectónicas de las ruinas. De estas seis fotografías sólo dos cuentan con un pie de imagen que otorgan la autoría a Ignacio Romero, así como la aclaración de su pertenencia a las fotografías ganadoras del primer concurso (Fig. 2 y 3), del resto de las fotografías no podemos afirmar nada concreto respecto a su naturaleza porque no hay ninguna información que presente al autor o su participación en algún concurso.

A diferencia de las demás fotografías ganadoras que fueron publicadas, éstas simplemente se incluyeron en el artículo con un pequeño mensaje que indicaba su procedencia, mientras que algunas de las otras llegaron a ser portada del semanario, obteniendo una difusión diferente. En primera instancia tenemos las fotografías que fueron

¹⁵⁸ *El Mundo Ilustrado*, 6 de septiembre de 1896.

ganadoras de la medalla de oro y acreedoras al primer premio en el rubro de grupos, son dos fotografías tituladas *Romeo y Julieta* y *El consentido de la abuelita*, fueron hechas por el licenciado Requena, quien no era un fotógrafo de profesión, sino un amateur que se había dedicado al estudio de grupos infantiles.

La fotografía de *Romeo y Julieta* apareció en la portada del 30 de agosto (fig. 4), como el título lo dice, la imagen hace alusión a la escena del beso de Romeo y Julieta, pero en este caso los personajes son representados por niños. La escena se lleva a cabo en un balcón que está rodeado por una enredadera, por la que trepa un niño pequeño, que representa a Romeo para darle un beso a su amada Julieta, una pequeña con el cabello trenzado.

Uno de los rasgos distintivos de esta fotografía se encuentra en su elaboración, ya que al estudiar la imagen no hemos podido encontrar un telón de fondo que nos hable de la construcción de un escenario. Es claro que uno de los retos del fotógrafo era elaborar con tal perfección y realismo el espacio en el que llevaría a cabo su trabajo, para ello muchos empleaban varios telones que ofrecían profundidad de campo en las habitaciones o espacios, incluso se llegaron a emplear elementos escenográficos reales como muebles y plantas. En este caso podemos afirmar que el balcón y las plantas empleadas en esta toma son elementos “reales” que no estaban pintados en un telón.

Esto nos lleva a pensar en dos posibilidades, la primera guiada hacia una fotografía en exterior que seguramente requirió mucha maestría por los tiempos de exposición, el manejo de la luz y la misma composición del escenario, porque aunque se haya realizado fuera del estudio, la escena está calculada. La segunda opción por la que nos inclinamos es por el hecho de haber realizado un perfecto escenario en un estudio fotográfico, que se destaca por el

empleo de objetos reales que más que aparentar volúmenes y diferentes planos, realmente están logrados.



Fig. 4. Requena. Romeo y Julieta. El Mundo, 20 de agosto 1896, portada.

Dejemos de lado por un momento la forma y pasemos al contenido, en esta representación de *Romeo y Julieta* nos enfrentamos a una escena de amor, pero un amor que alude al primer amor, al amor infantil y prohibido, porque no es casualidad que Romeo suba por una escalera escondida entre la enredadera, como tampoco lo es el rescate de la historia de esta famosa obra de William Shakespeare publicada por primera vez en 1597. Estamos frente a una revaloración del dramaturgo inglés y la difusión de sus obras como fuente para las artes visuales, fenómeno que se manifestó desde el romanticismo y perduró a lo largo del siglo XIX.

Recordemos que el siglo XIX se caracterizó por el importante papel que tuvo el teatro, así como la producción de novelas románticas de la época, como bien decía *El Mundo* en su primer número, esta publicación anunciaba que “obsequiaría a sus abonados hermosos y finísimos cromos que representaban famosos cuadros de pinturas europeas, novelas modernas que causen o hayan causado sensación en el mundo literario, y finalmente escogidas piezas musicales”¹⁵⁹

Una de estas obras fue seguramente *Romeo y Julieta*, que fue retomada por distintos ámbitos artísticos, como lo fue por ejemplo la pintura; artistas como John Francis Rigaud en 1797, Francesco Hayez en 1823, Frederic Lord Leighton en 1854, Ford Maxon Brown en 1870 y Frank Dicksee en 1884, por mencionar sólo algunos, plasmaron con sus pinceles diversas escenas de la obra de Shakespeare. Aquí podemos identificar de igual manera ese lazo tan fuerte que existía entre la fotografía y la pintura, ya que este arte se convirtió en el primer modelo a seguir por la nueva ciencia.

¹⁵⁹ *El Mundo*, 5 de enero de 1896

La segunda fotografía del licenciado Requena lleva el título de “El consentimiento de la Abuelita” (fig. 5), la escena fotografiada se presenta en la habitación de una casa en donde se encuentra una anciana sentada en una mecedora, y en sus piernas frente a ella está sentado un pequeño niño, ambos tienen un gesto de felicidad en el rostro. A su alrededor se encuentran varios objetos, como juguetes y muebles, pero el más cercano es una mesita con una cesta, misma que contiene el tejido de la anciana.



Fig. 5. Requena. El consentimiento de la Abuelita. El Mundo, 20 de agosto 1986.

Esta fotografía ilustra de mejor manera el uso de una escenografía en el interior de un estudio, aquí podemos observar en el fondo el uso de telones que dan la sensación de profundidad de campo, misma que se acentúa con los objetos repartidos en toda la escena, como son muebles, juguetes, una alfombra o tapete sobre la que está la mecedora de la anciana, etcétera. En cuanto al contenido parecería que una de las líneas temáticas características del fotógrafo era el amor, visto desde diferentes perspectivas, en esta ocasión el amor maternal que representa una abuela para con el nieto.



En segunda instancia aparece publicada como portada del semanario ilustrado, el 6 de septiembre de 1896, la fotografía titulada *De paseo* (fig. 6), que es una toma hecha por el estudio Méndez Hermanos, de San Luis Potosí, dicha fotografía ganó la medalla de plata en el rubro de retratos.

Fig. 6. Estudio Méndez Hermanos. De paseo. El Mundo, 6 de septiembre 1986. Portada.

El escenario de la fotografía aparenta ser un estudio pues en el fondo se hace alusión a un clima tropical, por las palmeras de la izquierda. Sin embargo al mismo tiempo parece un jardín por la apariencia de las plantas que aparecen a la derecha. Al centro se encuentran dos mujeres de pie, ambas con vestidos y sombreros de la época. La de la izquierda sostiene el semanario ilustrado *El Mundo*, y voltea hacia el mismo lado, con una mirada que invita a la mujer de la derecha a leer la portada.

Esta fotografía intenta presentar una recreación de las actividades de la vida cotidiana, retomando la costumbre decimonónica de los paseos por la alameda en donde las clases altas y medias lucían sus hermosos y sofisticados trajes. En este tema Cosío Villegas presenta un pequeño bosquejo de lo que fueron estos paseos, al contar que: “El lugar preferido para el paseo matutino ha sido siempre la Alameda, en la cual hay un poco de todo [...] principalmente los domingos, aquello es un vergel que ha sustituido con ventaja a la misa de once y media en la Catedral”¹⁶⁰.

Con este fragmento proveniente de la obra de Cosío Villegas encontramos que hay un proceso de secularización de las actividades cotidianas, en donde las prácticas tradicionales como la asistencia a misa han pasado a un lugar secundario, en el sentido de que se presentan nuevas prácticas cotidianas de socialización, que si bien no sustituyen por completo a las anteriores, si conviven con ellas y adquieren fuerza en la cotidianidad.

En estas prácticas se podía percibir el juego entre el espacio público y privado, los días de paseo eran aquellos en los que las mujeres podían salir de sus hogares para caminar y platicar con las demás mujeres de su mismo status social. Los mismos intelectuales de la

¹⁶⁰ Daniel Cosío Villegas. *Historia moderna de México. La República Restaurada: La vida social*. México: Editorial Hermes, 1956. t3. p. 455.

época y prensa, promovieron dicho ejercicio, bajo el argumento de que se necesitaba una sociedad más higiénica, a base de deportes, o por lo menos de caminatas, así, “se animaban sobre todo a las mujeres para que no se quedaran encerradas en sus casas por la simple pereza de arreglarse”¹⁶¹.

Las mujeres salían de paseo siempre acompañadas “la regla era que fueran acompañadas de la madre, o de algún pariente o persona de edad y respetable”¹⁶², esto era para todas las mujeres, pero especialmente aquellas de edad muy joven, aunque en esta representación las retratadas se encuentran solas, pero no se niega su nivel socioeconómico que sale a relucir por su ropaje y el sentido intelectual que ofrece una revista ilustrada como *El Mundo*. En esta imagen observamos una de las prácticas de socialización, pero también la clara propaganda de la revista, mismo que se identifica en el uso cotidiano dado por las clases altas.

En este mismo número de la publicación, encontramos en el interior, la fotografía de Eduardo Bernal, que fue merecedor del segundo premio del género de grupos, la fotografía tiene el nombre de *Grupo de señoritas de Hermosillo* (fig. 7), la escena se lleva a cabo en un interior, en donde seis mujeres se reúnen a tomar el té o café, cuatro de ellas están sentadas en dos grupos de dos, uno a la derecha y otro a la izquierda, mientras que en el centro hay dos mujeres de pie, que se encuentra frente a la mesita sobre la que reposan las tazas y tetera.

La nota al pie de esta fotografía identifica a cada una de estas mujeres, de izquierda a derecha tenemos a Sara Villaseñor, Jesús Ramírez¹⁶³, Margarita Fort, Blanca Villaseñor,

¹⁶¹ *Ibid.* p. 457.

¹⁶² *Ibid.* p. 469.

¹⁶³ Posiblemente hubo un error en la publicación al escribir el nombre de la Srta. Ramírez ya que en la nota al pie de la fotografía está bajo el nombre de Jesús, sin embargo por falta de documentación de estas mujeres, ha sido imposible saber el nombre exacto de ésta.

Beatriz de la Vega, y Amalia Ramírez. Esta composición realizada en estudio destaca por los elementos anteriormente mencionados, como son: dos telones que hacen la ilusión óptica de profundidad de campo, así como los muebles lujosos que dan muestra del nivel social y económico de estas mujeres, al igual que sus vestidos lujosos y ataviados de accesorios. También llama la atención la práctica del café o el té, costumbre originaria de Oriente, pero que gracias al imperialismo se retomó y resignificó en las clases burguesas inglesas y francesas, para después ser exportada a México.



Fig. 7. Eduardo Bernal. Grupo de Señoritas de Hermosillo. El Mundo, 6 de septiembre 1986.



Fig. 8. Torres Hermanos. Dos purezas. El Mundo 1896. Portada.

Finalmente la última imagen referente al primer concurso de fotografía que publica *El Mundo*, es la de los señores Torres Hermanos, que está bajo el nombre de *Dos purezas* (Fig. 8) dicha fotografía comparte el primer lugar del genero de retratos, y es precisamente el retrato de un niña, que parece estar hincada o sentada con una paloma blanca entre sus manos, y con la mirada dirigida hacia arriba a la izquierda. De igual manera que las otras representaciones femeninas, el

vestuario de la niña da la apariencia lujosa de la burguesía, mientras que en contenido la imagen se presta a dos interpretaciones.

La primera de ellas podría identificar la paloma blanca como la inocencia de esta pequeña, mientras que la segunda se inclina por una postura más conservadora en cuanto al significado ya conocido que puede tener la paloma blanca en un contexto religioso, en donde representa al Espíritu Santo, propuesta que se puede reforzar con el acto de hincarse en lo que aparentemente parece un reclinatorio.

Para el concurso de 1905 tenemos un cambio muy tajante en las fotografías ganadoras, empezando por el hecho de que son solo retratos, que corresponden a una modalidad de bustos o como la misma revista denomina al género: cabezas de estudio. Todos estos retratos son representaciones femeninas y la distinción e innovación de los trabajos radica en las poses, los juegos de luces y sombras, el arreglo de las modelos, ya que al ser una toma más cerrada, el arreglo del escenario deja de ser importante y el centro de atención es el rostro del personaje o modelo.

Todas las fotografías publicadas por el semanario, incluyendo el trabajo de los hermano Valletto, corresponden a retratos de estudio, de frente, perfil y tres cuartos, que destacan por la maestría en el uso de la iluminación. Estos retratos no presentan escenarios tan elaborados y específicos que guarden relación con las obras pictóricas o literarias como los trabajos del primer concurso, pero definitivamente siguen rescatando el manejo de la composición del retrato y la iluminación de las obras pictóricas.

Otro factor importante que debemos tener presente en las fotografías ganadoras de este segundo concurso, es que en esta ocasión no todas las fotografías dejan ver la posición social, económica o cultural de las retratadas, incluso en la revista pocas veces se menciona el nombre de la dama que se ha prestado al estudio fotográfico. Esta característica tan particular se da gracias a que los atuendos lujosos y complejos dejan de ser prioridad, en algunos retratos las mujeres solo muestran el rostro, mientras que su cabello y hombros se cubren con una especie de rebozos, mantillas o simples paños de tela. (Fig. 9 y Fig. 10).



Fig. 9. Lupercio. Sin título. El Mundo Ilustrado. 27 de agosto 1905.

Fig. 10. Hermanos Valleto. Imitación de un bronce antiguo. El Mundo Ilustrado 27 de agosto 1905.



Incluso el cuerpo se presenta de otra manera, ya que se descubren acercamientos a pequeñas partes del cuerpo como el hombro y la espalda (Fig. 11 y Fig. 12), por su parte el cabello ya no conserva el peinado perfecto y cuidado (Fig. 13 y Fig. 14), las normas estilísticas han cambiado en el siglo XX, incluso habrá tomas en las que no sea necesario tener presente la mirada del personaje central.



Fig. 11. A. J. González. Sin Título. El Mundo Ilustrado. 3 de septiembre 1905.



Fig. 12. A. J. González. Sin título. El Mundo Ilustrado. 3 de septiembre 1905.

Fig. 13. Sres. Moreno. Sin Título. El Mundo Ilustrado. 3 de septiembre 1905.





Fig. 14. Sr. Lupercio. Sin título. El Mundo Ilustrado. 3 de septiembre 1905. .

En cuanto a contenidos, estas imágenes del segundo concurso contraponen de alguna manera discursos, pues como ya expusimos algunas páginas atrás, podemos ver un quiebre en las composiciones, así como en la misma representación femenina, discurso que se enfrenta a las representaciones “clásicas” de las mujeres de clase alta y media. Con este término me refiero a que en los tirajes anteriores al año de 1905 ya se había construido un modelo femenino, no sólo en cuanto a características morales e intelectuales, también en cuanto a las representaciones gráficas se refiere, esto debido a la publicación de fotografías y grabados



Fig. 15. Langue. Señorita Luisa Gordillo. El Mundo Ilustrado. 27 de agosto 1905. Portada.

de las señoritas de clases altas, las bodas de sociedad, así como de las mismas familias que contaban con poder político y social en México.

Por esta razón se presentan también en este segundo concurso imágenes que ya no resultan extrañas a la vista, incluso muchos de estos retratos si poseen un título que alude a estas señoritas importantes que merecen mención, a diferencia de las otras fotografías en las que se ha perdido el nombre de quien ha posado frente

a la cámara (Fig. 15, Fig. 16 y Fig. 17).



Fig. 16. Antonio Moreno. Sin título. El Mundo Ilustrado. 3 de septiembre 1905.



Fig. 17. Blanco Aragón. Señorita Débora Martínez. El Mundo Ilustrado. 3 de septiembre 1905.

IV. Representaciones femeninas: una visión fotográfica

A lo largo de este trabajo de investigación hemos podido abordar diversos temas como el concepto decimonónico de modernidad y sus implicaciones sociales y culturales, el desarrollo de la prensa ilustrada del siglo XIX, la invención y perfeccionamiento de la fotografía, así como los concursos fotográficos convocados por *El Mundo Ilustrado*. Así es como esta serie de elementos entrelazados nos han traído a este último punto, en el cual se analizarán las representaciones femeninas que fueron realizadas por los fotógrafos mexicanos que estuvieron en el escenario entre 1896 a 1905.

Esta última temática parecería, a simple vista, muy alejada de aquellos caminos por los que hemos pasado ya, sin embargo, las representaciones femeninas de entre siglos resultan ser el puente que une y da coherencia a todos los elementos antes mencionados, porque resulta que una de las constantes que encontramos a lo largo del siglo XIX y parte del XX, es la recurrencia al tema de las mujeres y sus respectivas representaciones. Esto lo podemos observar de principio en las fotografías ganadoras de ambos concursos, en las que se ve que todas éstas, a excepción de dos¹⁶⁴, enfocaron sus lentes en las figuras femeninas de la época.

La cuestión que viene enseguida es preguntarnos por la naturaleza de estas imágenes, es decir, se deben entender como simples representaciones que cuentan con elementos recurrentes que han sido tomados de modelos iconográficos previos, los cuales tienen como propósito mantener vigente un discurso sobre el deber ser de la mujer, o debemos pensarlas

¹⁶⁴ Vid. Fig. 2 y 3.

como nuevas construcciones, que a pesar de tener influencias ya existentes, nos plantean nuevos rasgos o perspectivas del género femenino.

Antes de entrar en materia, consideramos importante explicar la perspectiva mediante la cual abordaremos este último fragmento de la investigación. En principio se debe aclarar que no se pretende hacer una historia de la mujer, lo que nos llevó al tema de las representaciones femeninas es en realidad el análisis de las fotografías ganadoras de los concursos nacionales, que fueron convocados por la revista *El Mundo Ilustrado*.

En estos concursos encontramos que casi todas las fotografías que fueron merecedoras de un premio se interesaron por plasmar diversas escenas en las que se identifican mujeres de diferentes edades realizando varias actividades. Por ello hemos considerado prudente dar un espacio al análisis de estas representaciones femeninas, que más que ser producto del azar, son un constructo social que nos permite acceder a la cultura visual de la época.

Al referirme a imagen con este término, me gustaría apoyarme en el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu en el cual se plantea que existe un esquema generador y organizador, tanto de prácticas sociales, percepciones y apreciaciones de éstas, tomando en cuenta las propias y las colectivas¹⁶⁵. Esto sin perder de vista la historicidad del agente, es decir, “plantear que lo individual, lo subjetivo, lo personal es *social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI, 2011. p.15.

¹⁶⁶ *Ibid.* p.16.

Se trata de aquel sistema creado por una sociedad que determina las actitudes y comportamientos aceptables, para los individuos que la conforman. Por ello las imágenes que se analizaran en este capítulo son producto de aquel constructo social conformado durante el siglo XIX, mismo que permite entender las composiciones de la fotografías ganadoras de los concursos de *El Mundo Ilustrado*.

Uno de los aspectos que debemos tener presente para poder abordar con mayor profundidad estas imágenes es el concepto de género, mismo que no sólo alude a la diferenciación existente entre el sexo femenino y el sexo masculino. Al utilizar el término género para referirnos a la mujer o al hombre, existe una diferenciación que va más allá de las características biológicas, de alguna manera también encontramos ciertas expectativas de cada uno de ellos, es decir, ciertos papeles otorgados tanto a hombres como a mujeres.

La construcción del género es entonces una categoría que define a hombres y mujeres de acuerdo al rol que desempeñan en una sociedad, contemplando así que dichos papeles se conforman por conductas, gestos corporales, comportamientos, emociones, hábitos y educación. Esta misma categoría obedece a una serie de construcciones culturales hechas por una sociedad, mismas que responden a las expectativas que se tienen en determinada época.

La etnóloga Marcela Lagarde plantea una perspectiva muy interesante, en la que explica que la conformación de géneros se da “por la atribución de cualidades sociales y culturales diferentes para cada sexo, y por la especialización y el confinamiento exclusivo del género femenino en la sexualidad concebida como naturaleza, frente al despliegue social atribuido al género masculino”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Marcela Lagarde. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1997. p. 60.

Ahora bien, otra de las cosas que debemos tener presente es que las cualidades sociales y culturales de las que nos habla Lagarde¹⁶⁸, poseen una naturaleza histórica, con ello nos referimos a que cada escenario constituido por tiempo y espacio específicos otorgan diferentes patrones de conducta tanto a mujeres como a hombres. Esto sucede porque cada sociedad impone modelos diferentes de vida, a los cuales se ajustan los sujetos que participan en esas dinámicas sociales.

De esta manera uno de los fenómenos que ocurren en la dinámica social que determina las conductas del género masculino y femenino, se encuentra en los conceptos que se generan de las expectativas correspondientes a cada uno, es decir, el ser se conforma a partir de lo que no se es. Con esto nos referimos a que la construcción de lo que significa ser hombre o ser mujer en un momento específico está en la manera en la que se crea una concepción a través del otro; la mujer se concibe así misma en relación a las diferencias que encuentra en los hombres que la rodean, así como el hombre se define a partir de las diferencias que encuentra en las mujeres que lo rodean.

Como pudimos observar a lo largo del primer capítulo, una de las características del siglo XIX fue la manera en la que se consolidó la idea de espacio público y espacio privado. Con esto se determinó de igual forma el lugar que debía ocupar la mujer en el espacio privado, esto debido a que para la sociedad decimonónica la mujer estaba hecha para dedicarse al cuidado de la familia y la vida doméstica¹⁶⁹, así como la ubicación del hombre se encontraba en el espacio público, debido a que su papel en la sociedad estaba relacionado con el aspecto

¹⁶⁸ Es importante tener presente que esta autora sólo es una entre muchas que se han dedicado a este tema de investigación.

¹⁶⁹ Michelle Perrot. *Mujeres en la ciudad*. Chile: editorial Andrés Bello, 1997. p. 9.

político, militar, judicial, intelectual e incluso deportivo¹⁷⁰. Ante esto no debemos olvidar que aunque estaba establecido el juego de ambos roles, esta distinción de espacios para las mujeres de clase alta nunca llegó a ser estricta, ya que era común la práctica de los paseos por parques, alamedas, y plazas concurridas, los bailes y fiestas en ambientes públicos, en donde existía una interacción entre hombres y mujeres.

Se debe tener presente también que hay mujeres de clase baja que por cuestiones económicas y sociales se desarrollan en la vida pública, en donde su trabajo las obliga a una interacción totalmente diferente a la que ocurre con la clase media y alta. Ante esto, el tema que nos corresponde en esta ocasión queda fuera de este tipo de mujeres, sin embargo son ejemplo de que las reglas que determinaban el espacio público y privado no siempre se llevaron a cabo como se esperaba.

Una de las posibles razones para la diferenciación de espacios en la clases altas y medias, se encuentra en la división del trabajo, ya que éste es “un conjunto de actividades, de capacidades y destrezas, de conocimientos y sabiduría, de relaciones sociales, de normas, de concepciones, de tradiciones y de creencias que realizan los seres humanos para vivir, transformando la naturaleza, la sociedad y la cultura”¹⁷¹. De esta forma las habilidades que distinguen a hombres y mujeres los llevan a desarrollar diferentes trabajos, lo cual permitió que durante el siglo XIX las labores del hombre se establecieran en el espacio público, mientras que el trabajo de la mujer se mantuvo en el espacio privado o doméstico para las clases hegemónicas.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 39.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 114.

Una de las características significativas del siglo XIX, fue la manera en la que mediante las expresiones artísticas se representó la vida cotidiana, como bien afirma Angélica Velázquez “después de todo, la pintura y grabado constituían una construcción simbólica del espacio doméstico y de los papeles sexuales que obedecían a distintos intereses políticos y sociales”¹⁷². Este simbolismo también se extendió al ámbito de la fotografía, como hemos visto en el primer concurso convocado por *El Mundo Ilustrado* es posible identificar rasgos estereotipados del género femenino que se establecieron a lo largo del siglo XIX, mismo que conservan una permanencia en estas representaciones fotográficas de 1896.

La vida cotidiana en la Ciudad de México: el papel de la mujer de la sociedad moderna en el Porfiriato

Uno de los placeres de realizar una investigación de corte cultural¹⁷³, que nos permita adentrarnos en pequeños fenómenos que se insertan en procesos históricos más amplios, es la posibilidad de acercarnos a la vida cotidiana, para visualizar las prácticas sociales que permiten imaginar cómo era un día en determinada época. Es por ello que a lo largo de esta tesis, mediante el desarrollo de temas como la fotografía, la prensa y los hombres y mujeres de la sociedad decimonónica, podemos abrir la puerta a una breve visión de lo que fue la cotidianeidad de aquel tiempo, con el objetivo de poder comprender de una manera más

¹⁷² Angélica Velázquez Guadarrama “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo” en CAIANA Revista de *Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte* (CAIA), número 3, 2013. p. 2.

¹⁷³ Vid. Peter Burke. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Paidós, 2006. pp. 169.

completa nuestro principal objeto de estudio, las representaciones femeninas que se dieron en la fotografía durante 1896 y 1905.

Como ya se ha destacado en esta investigación, la división entre espacio público y espacio privado es fundamental para poder entender la vida cotidiana durante el periodo porfiriano. Esta división se delimitó también en las estructuras arquitectónicas, ya que los portones, balcones y enrejados eran las barreras físicas entre la intimidad y el carácter público de las calles. El hogar como núcleo particular del espacio privado tuvo una importancia fundamental, especialmente a la hora de hablar del papel de la mujer en la sociedad decimonónica.

Es por ello que al hablar de la vida cotidiana y de sus individuos en la ciudad de México decimonónica, es interesante adentrarnos en los diferentes estilos de vida, marcados principalmente por el *status* social y económico. Una muestra de ello fueron los diversos hogares existentes en la ciudad, para ello es importante considerar el trabajo de Daniel Cosío Villegas, quien realizó un estudio completo sobre la historia moderna de México, en la cual se pueden observar estos pequeños detalles de nuestra historia.

Es así como sabemos que la gente rica habitaba grandes casas ostentosas, en su mayoría “fruto de los primeros afanes de los estudiantes de la Academia”¹⁷⁴, esta clase social poseía casas muy grandes y solas, en donde laboraban diversas personas de clases más bajas, quienes ayudaban en los deberes del hogar. Por su parte la clase media ocupaba viviendas principales de las casas de vecindad, caracterizadas por “sus corredores llenos de jaulas y macetas, sus recámaras, sala, comedor, a veces un recibidor y una cocina adornada con

¹⁷⁴ Daniel Cosío Villegas. *Op. Cit.* t.3.p. 461.

cazuelas, cucharas, molinillos y aventadores, con un fogón que se alimentaba con carbón o leña»¹⁷⁵.

En cuanto al decorado de las habitaciones era común cubrir las paredes con papel tapiz para ocultar los enladrillados y viguerías, mientras que para acortar la distancia entre piso y techo se empleaban los “cielos rasos” de manta de cielo, mismas que tenían en el centro un rosetón del que colgaban las lámparas o candiles¹⁷⁶. Muchos de estos adornos o estilos en las viviendas los encontraremos en los escenarios que enmarcaron las representaciones femeninas del primer concurso nacional de fotografía.

Estos fueron los espacios de dominio por excelencia de las mujeres, en donde dedicaron gran parte de su tiempo a la realización de tareas domésticas, o en su defecto a la supervisión de que éstas se llevaran a cabo a su gusto. Comúnmente las señoras y señoritas acudían por las mañanas a misa, para después regresar al hogar, en donde las mujeres casadas eran las encargadas de organizar la comida, mientras que las señoritas solteras se dedicaban a leer alguna novela¹⁷⁷. No obstante, toda mujer debía dedicar parte de su tiempo al bordado de pañuelos, carpetas e iniciales en la ropa¹⁷⁸.

Esto debido principalmente a que la educación durante el siglo XIX no siempre fue mixta, y en muchas ocasiones las mujeres sólo estudiaban hasta la primaria, sin mencionar que tanto en la escuela como en la casa recibían lecciones de bordado, pintura y costura, elementos indispensables para una buena ama de casa¹⁷⁹. Los hombres por su parte, a quienes

¹⁷⁵ Cristina Barros y Marco Buenrostro. *Vida cotidiana de México: 1850-1910*. México: F.C.E, CONACULTA, 2003. p. 62.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibid*. p. 63.

¹⁷⁸ Daniel Cosío Villegas. *Op. Cit.* t.3.p. 462.

¹⁷⁹ Cristina Barros y Marco Buenrostro. *Op. Cit.* p. 64.

estaba destinado el ámbito público, estudiaban hasta el bachillerato y después heredaban el negocio familiar o estudiaban una carrera como: medicina, leyes, ingeniería, o artes. Ellos se caracterizaban normalmente por el dominio intelectual y el conocimiento en temas como la política, las ciencias, la economía y el comercio.

Este aspecto es muy importante porque durante el siglo XIX se implementaron varios proyectos para la educación, misma que en muchos casos permitió que durante el último cuarto del siglo XIX las mujeres pudieran acceder al ámbito escolar en niveles más altos que el de la primaria y secundaria. Ya desde el 4 de julio de 1869 se había abierto la primera escuela secundaria para mujeres con carácter nacional y oficial, ésta promovía la educación de fieles esposas y madres dignas¹⁸⁰. Recordemos que esto fue significativo ya que para las necesidades modernas del siglo XIX, era necesario que la mujer fuera capaz de implantar en sus hijos los ideales de la nación y la religión católica, por lo que era igualmente necesario dotar a la mujer de una educación propia para llevar a cabo dicha misión.

Posteriormente el 21 de diciembre de 1889 se expidió un reglamento que transformó el sistema de la antigua secundaria de niñas, convirtiéndola en la Escuela Normal para Profesoras¹⁸¹, con esto se dio pie a que las mujeres mexicanas pudieran acceder a una educación superior, misma que abrió las puertas al campo laboral, carreras como medicina, derecho y enfermería fueron las receptoras de mujeres que emprendieron una nueva opción de vida.¹⁸² Ante esto podemos observar un cambio significativo en el papel femenino, ya que de alguna manera se permitió su desempeño en el ámbito laboral de una manera profesional.

¹⁸⁰ Angélica Velázquez. *Op. Cit.* “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad...” p. 5.

¹⁸¹ Luz Elena Galván. *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940.* México: SEP, 1985. p. 16.

¹⁸² *Vid.* Luz Elena Galván. *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940.* México: SEP, 1985.

Esto no quiere decir que tuvieron una aceptación total o que las condiciones habían aceptado el nuevo rol femenino, se sabe que muchas mujeres durante el siglo XIX trabajaban, esto debido a las necesidades económicas a las que se enfrentaban, por ello generalmente eran mujeres de clase baja. Sin embargo el fenómeno al que nos enfrentamos con la educación superior hace referencia más bien a mujeres de clase media, que debido a ciertas crisis familiares o incluso mediante decisión propia accedieron a estas nuevas oportunidades.

Ejemplo de ello podemos observarlo en la literatura de la época, novelas como *La Calandria* escrita por Ángel de Jesús Rafael Delgado en 1890, en donde Carmen una joven de la época porfiriana se queda huérfana y en la necesidad de trabajar para poder procurar su bienestar, sin embargo esta joven se ve en conflictos cuando su triángulo amoroso la pone entre la espada y la pared, al tener que decidir entre un artesano y un aristócrata. Finalmente la tragedia rodea esta historia porque esta joven nunca perteneció a una clase alta y bien establecida.

En contra parte a la tragedia de *La Calandria* tenemos *Reconquista* de Federico Gamboa Iglesias, escrita en 1908. Esta obra presenta la historia de dos niñas que pierden a su madre, y se ven en la necesidad de trabajar después de que su padre ha perdido su estabilidad económica, a pesar de las adversidades por las que debe pasar la hija mayor, ésta llega a un final feliz porque ha conservado los valores de su clase social original, la de una verdadera señorita. Ambas obras literarias nos muestran un cambio en la condición de la mujer, en donde es posible identificar que cada vez hay más mujeres trabajando, esto debido a que las mujeres de clase media con acceso a la educación y al trabajo se van a ver en la necesidad de ocupar un espacio en el ámbito público.

Otra de las características de la época fueron las modas en el vestido, ya que después de 1821 con la apertura del comercio se favoreció el flujo de una gran cantidad de bienes de consumo, ante esto el político Lorenzo Zavala afirmaba que “hasta los más pobres mejoraron su apariencia”¹⁸³. Es preciso señalar que a pesar de la opinión del político yucateco las modas importadas desde Europa no fueron utilizadas por toda la población, pues las zonas indígenas conservaron muchas de sus tradiciones en la forma de vestir, por ello esta influencia europea en las modas del vestido influyó en su mayoría a las clases altas y medias de la sociedad decimonónica.

Debemos tener en cuenta que otro fenómeno que concuerda también con muchas de las actividades de la época, fue el seguimiento que se dio a los modelos de la prensa europea, así como las expresiones artísticas como la pintura, la música y la fotografía. Seguir estos modelos implicó en muchas ocasiones la demostración de civilización en el territorio mexicano, por ejemplo en la ropa era común la idea de que entre “más se asemejaba la vestimenta mexicana a la europea, más civilizado estaba el pueblo”¹⁸⁴.

Este aspecto predominó más en mujeres que hombres, ya que éstos de alguna manera eran más sencillos para vestir, mientras que las mujeres invertían una considerable parte de su tiempo en su arreglo personal, en donde los accesorios eran parte fundamental del vestuario, el uso de guantes, sombrilla o paraguas eran elementos cotidianos en la clase media y alta. El uso del abanico fue otro elemento muy característico en las mujeres, éste “sirvió no

¹⁸³ Anne Staples y Pilar Gonzalbo Aizpuro. *Historia de la Vida cotidiana en México: bienes y vivencias. El siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, t. IV. p. 314.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 314.

sólo como adorno, sino como una forma de telégrafo amoroso, pues cerrarlo, abrirlo o llevarse a la cara tenía un significado que conocían los iniciados”¹⁸⁵.

Algunas publicaciones, como la empleada en el capítulo anterior¹⁸⁶ sumaban a su contenido los códigos empleados en el lenguaje del pañuelo o el abanico, así es como sabemos que “el abanico en las manos de una mujer es como el alambre eléctrico para el telegrafista. Este, por medio del telégrafo, se entiende con las personas sin desplegar los labios; aquella por medio del abanico habla con los hombres sin pronunciar una palabra”¹⁸⁷. Pequeños manuales como este describían la manera en la cual se utilizaba el abanico y cómo descifrar los mensajes emitidos por este lenguaje corporal, que utilizaba como una extensión del cuerpo el mismo abanico¹⁸⁸.

Durante la época que se aborda, las moda fueron fundamentales por dos razones, en principio demostraba la vanguardia de la ciudad y de las clases altas y medias, mismas que denotaban su poder con el acceso a modas en boga en otros países; en segundo lugar porque la presencia de una mujer en la esfera pública implicó muchas veces el deber de la belleza, así como de la demostración de un poder económico, pues la opulencia en el vestido y las joyas dejaba entre ver la riqueza de un marido o una familia¹⁸⁹.

Entre las actividades de la sociedad decimonónica se encontraban también los paseos dominicales y las festividades cívicas y religiosas, aquí es preciso acotar que “la mayoría de las familias eran católicas y si bien las ideas liberales se habían extendido entre ciertos grupos

¹⁸⁵ Cristina Barros y Marco Buenrostro. *Op. Cit.* p. 62.

¹⁸⁶ *El lenguaje de las flores, frutas, raíces, hojas, colores y piedras*. México: Imprenta de los editores Aguilar e Hijos, 1887.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 37.

¹⁸⁸ Para ahondar más en el lenguaje del abanico y el significado de ciertas usos *Vid.* Anexo 3.

¹⁸⁹ Michelle Perrot. *Op. Cit.* p. 24.

de profesionales, intelectuales y artistas, aún entre ellos se solían aceptar ciertas prácticas religiosas que se seguían escrupulosamente y que eran motivo de convivencia social, de lucir vestuario y de enterarse de las últimas noticias¹⁹⁰.

Se debe tener presente que ambas prácticas, tanto cívicas como religiosas tuvieron que convivir en la sociedad moderna mexicana, ya que se mezclaron las viejas tradiciones con las nuevas costumbres, ejemplo de ello fue la Cuaresma, cuando no todo fue devoción, porque después de cumplir con la Iglesia, se acostumbraba ir a la neverías y restaurantes, para refrescarse y disfrutar de diversos manjares culinarios¹⁹¹. Con esto se puede observar que más que un quiebre con los lazos religiosos, simplemente se realizó una asimilación de tradiciones que permitió la convivencia de unas y otras.

Este proceso de asimilación se presentó también en otros ámbitos como fue la asignación de “estereotipos ideales” para hombres y mujeres, mismos que se conformaron a partir de una ambigüedad que correspondió por una parte al pensamiento conservador y católico existente ya en América, y por otra parte a las modas y modos importados desde las grandes urbes como Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

En este aspecto es importante destacar el trabajo de la historiadora Valentina Torres Septién, quien analizó cuatro manuales extranjeros, difundidos en México, que influyeron de manera significativa en el proyecto educativo que hacía hincapié en el ideal de la mujer y el hombre. Este estudio nos permite conocer un doble discurso difundido durante la segunda mitad del siglo XIX, en primera instancia salta a la vista la preocupación que había por parte de las ciudades latinoamericanas, por demostrar ante los ojos extranjeros un alto nivel de

¹⁹⁰ Cristina Barros y Marco Buenrostro. *Op. Cit.* p. 61.

¹⁹¹ Daniel Cosío Villegas. *Op. Cit.* t3. p. 503.

urbanización y con él, la excelencia en los modos de comportamiento. Ejemplo de ello fue el primer manual que analizó Valentina Torres, este *Manual de urbanidad y buenas maneras*, escrito por el venezolano Manuel Antonio Carreño en 1854¹⁹², presentó una serie de reglamentaciones destinadas a normar el comportamiento de los individuos en sociedad y sus múltiples ediciones nos muestran la vigencia esos modos de comportamiento, pues como afirma la historiadora:

El éxito del *Manual* se explica ante la necesidad de los habitantes de los nuevos estados independientes de América Latina, pero sobre todo de las ciudades en pleno desarrollo de aparecer como civilizados frente a las naciones europeas, es decir, mostrar ante la comunidad occidental que sus hábitos no eran en manera alguna inciviles o bárbaros y que había una clara diferenciación entre estos y aquellos de la gente de campo.¹⁹³

En segundo lugar, encontramos que otro de los propósitos de estos manuales, consistió en la enseñanza y el reforzamiento de los roles asignados a cada género, sin embargo, hay un especial cuidado y extensión en aquellos aspectos dedicados a la mujer o “ángel del hogar”¹⁹⁴. En este aspecto destacan: *Educación de las madres de familia o de la civilización del linaje humano por medio de las mujeres*, escrito por el francés L. Aimé Martin, aunque fue publicado en Barcelona, se dio a conocer de igual manera en México; *El manual de las mujeres*, publicado en la ciudad de México en 1881 por el francés D. L.J Verdollin; y por último el único texto escrito por una mujer americana, titulado *Cartas sobre la educación del bello sexo*.¹⁹⁵

¹⁹² Valentina Torres Septién “Un ideal femenino: los manuales de urbanidad; 1850-1900” en Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela. *Cuatro estudios de género en el México Urbano del siglo XIX*. México: UNAM-PUEG, 2001. p.98.

¹⁹³ *Ibid.* p.99.

¹⁹⁴ Denominación comúnmente usada durante el siglo XIX para referirse al papel que debían desempeñar las mujeres honradas, y bien educadas que permanecían y cumplían sus deberes en el hogar.

¹⁹⁵ Valentina Torres Septién. Op. Cit. pp. 99-100.

Los tres manuales exponen los modos de comportamiento, así como las virtudes que debía poseer una mujer de clase acomodada, para poder dar honor a su familia y a su propio papel en la sociedad, algunos de estos textos se presentan como simples consejos o reglamentos, mientras que otros adoptan un método más pedagógico recurriendo a poemas, novelas, ejemplos, etcétera. No se expondrán las particularidades de cada manual, debido a que este trabajo ya ha sido realizado, pero sí se hará una recuperación de los aspectos más trascendentales para la propia investigación.

Una de las características presentes en los tres textos es la importancia que posee la visión católica, es con base en ésta que se fundamentan ciertas virtudes que deben tener las mujeres, partiendo siempre de la función civilizadora que tienen, pues se considera que está en su naturaleza la educación de hombres y mujeres. De esta forma las mujeres como madres de familia son las encargadas de formar los cimientos educativos que conformaran a los ciudadanos y a las buenas mujeres del futuro, dichos cimientos abarcan tanto los conocimientos católicos, como los cívicos.

Este aspecto es muy importante porque se ve en la mujer la posibilidad de alcanzar una educación capaz de otorgar homogenización en la sociedad, de tal manera que más que buscar la individualización de los sujetos, como se había estipulado en los primeros oleajes de las ideas ilustradas, estos papeles otorgados a las figuras femeninas tienen como objetivo la unificación de ciertos comportamientos que sean socialmente aceptados, pero no sólo a un nivel nacional, sino que también sean vistos con buenos ojos ante las nuevas potencias mundiales. Esto sin dejar de lado el hecho de que la virtud en la mujer era considerada una garantía de un linaje y fundamento para el patrimonio familiar.

Por otra parte, estos manuales permiten de igual manera adentrarnos en la manera en la que deben comportarse las mujeres de clase alta y media, así como los medios a los cuales debe recurrir para alcanzar el máximo nivel de refinamiento y decencia. Para ello es importante aclarar que existen ciertas virtudes infalibles que son: la caridad, la humildad, la economía, la prudencia, la resignación, el pudor y la castidad.

Muchas de estas virtudes femeninas fueron representadas por pintores y grabadores de la época, con lo cual se muestra que más que la existencia de este discurso escrito del deber ser de la mujer, existe un reforzamiento del mismo a través de las imágenes, que van desde la producción artística en la Academia hasta el uso de grabados e ilustraciones para las revistas difundidas por todo el mundo.

En este sentido, es posible identificar una ambigüedad en el deber ser de la mujer, por una parte nos enfrentamos a un discurso establecido por parte del estado, en donde lo que predomina es la secularización de las prácticas, de ahí la importancia de implementar de una manera laica la educación femenina, sin embargo, el mismo estado estaba en la necesidad de preservar algunas características propias del discurso religioso.

Esta disputa entre los liberales y conservadores, que fue tan característica a lo largo de todo el siglo XIX, se manifiesta en las necesidades educativas de la mujer, por una parte el estado impulsó la educación escolar mediante primarias, secundarias y escuela superior, mientras que la Iglesia por su parte reforzó el culto mariano, en el cual buscó reforzar la figura femenina a través de los valores atribuidos a la Virgen. Con esto se manifestó una “religiosidad femenina discreta, moderada y practicada sólo en la privacidad”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Angélica Velázquez Guadarrama. *Op. Cit.* “La pintura costumbrista...” p. 5.



Un ejemplo de esto es el cuadro que Alberto Bribiesca presentó en la exposición de 1879, la obra titulada *Educación moral. Una madre conduce a su hija a socorrer a un menesteroso*, catalogada como pintura costumbrista, presenta la escena de una madre que enseña a su hija a socorrer a un mendigo que pide limosna. La caridad, como ya se mencionó, era una virtud que debían poseer las mujeres, principalmente porque se creía que el rico debía ayudar al pobre, sobre todo a través de la limosna.

Esta obra de Bribiesca, más allá de demostrar solamente la caridad de la mujer, permite

Fig. 18 Alberto Bribiesca. *Educación moral. Una madre conduce a su hija a socorrer a un menesteroso*, óleo sobre tela, 114 x 142 cm, 1879. Museo Regional de Querétaro, INAH.

también identificar la función de educadora que recaía en la madre, ya que en este cuadro es la madre la que transmite el valor de la caridad a su hija, demostrando la enseñanza y los valores heredados a los hijos.

Por una parte encontramos la enseñanza de la madre hacia la hija, mientras que otro elemento representado por la muñeca que sostiene la niña en su mano, deja entre ver la transmisión de conocimientos o enseñanzas a cargo del papel femenino. El cuadro permite ver ambos discursos, de los que hemos hablado líneas atrás, el principio el valor católico de la caridad, acto que es llevado a cabo en el escenario laico de un estudio que presenta el mapa de la República y la educación a través de los libros.¹⁹⁷

Existen obras como *El amor del colibrí* del pintor Manuel Ocaranza, en la que no se presentan claramente las virtudes que debe tener una mujer, pero que de igual manera, como la obra de Bribiesca, permiten identificar ciertos rasgos femeninos de clase media y alta de la época, como es el vestido, la lectura, el bordado y hasta cierto punto el pudor que debían tener las mujeres, este último aspecto es muy importante porque una mujer que interactuaba a solas con un hombre era mal vista e incluso incurría en una falta a la moral y las reglas sociales, por ello en este cuadro podemos ver que la señorita representada permanece a solas, pero sostiene una carta en sus manos, debemos recordar que en muchas ocasiones el galanteo o el romance entre hombres y mujeres ocurría en el balcón, o mediante la ayuda de mensajes enviados con la servidumbre de la familia¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Vid. Angélica Velázquez. “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en *Pintura y vida cotidiana en México*. México: Fomento cultural BANAMEX, 1999. pp. 118-120.

¹⁹⁸ Angélica Velázquez Guadarrama. “Castas y Marchitas: “El amor del colibrí” y “La flor muerta” de Manuel Ocaranza”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: I.I.E-UNAM, 1998. p. 133.

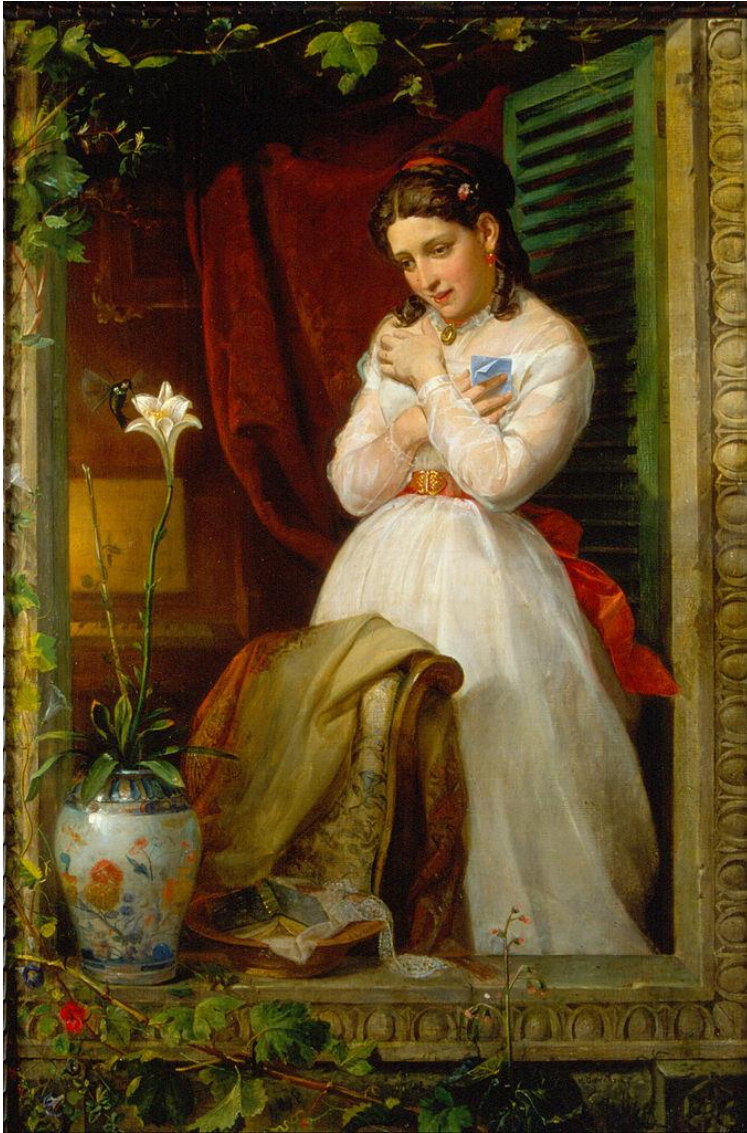


Fig. 19. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí*. Óleo sobre tela, 145 X 100 cms. Museo Nacional de Arte, INBA.

Finalmente se debe comprender que estos manuales difundidos en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX, cumplieron con una función reguladora de conductas y espacios. A pesar de que estos escritos aparentemente estaban dirigidos a las sociedades urbanas, hay un cuidado especial en el discurso encaminado a las mujeres, esto debido a que éstas eran consideradas reproductoras de la cultura y la identidad, en consecuencia se debía reforzar a toda costa el papel otorgado a las mujeres, pues como bien afirma Valentina Torres “[estos] no son simples discursos retóricos o de ficción, es decir, estos términos en los manuales remiten a prácticas que se articulan dentro de un sistema social que incluye

a las instituciones en que se manifiestan, tales como la familia, la Iglesia y el Estado”¹⁹⁹.

De esta manera es posible darse cuenta que la idea decimonónica de “mujer” se construyó con base a un ideal, propuesto en parte por la propagación de este tipo de textos,

¹⁹⁹ Valentina Torres Septién. *Op. Cit.* p. 105.

así como por la serie de representaciones ideales que se produjeron en la época, mismas que respondieron a una cultura basada en el deber ser.

Uno de los principales puntos a desarrollar en este capítulo consiste en explicar la manera en la que se construyó el papel femenino en la sociedad mexicana que va de finales del siglo XIX a principios del XX. Para ello es necesario comprender que existen dos factores fundamentales que son los que moldean los estereotipos que corresponden a cada género, estos elementos son: cultura y sociedad. De esta manera “cada cultura define asimismo, y simultáneamente, el rol que espera adopten las mujeres que pertenecen a ella. Rol que viene determinado en parte, como ya hemos visto, por la necesidad de la división del trabajo entre ambos sexos, pero mucho más aún por una concepción imaginativa y afectiva, de la naturaleza y del lugar de la mujer en el seno de la comunidad humana”²⁰⁰.

A cada sociedad corresponde una cultura diferente y ambos elementos (cultura y sociedad) en conjunto dan vida a lo que conocemos como imaginario colectivo, el cual se constituye a través de las tradiciones, ideas y costumbres que se heredan y forman parte de la historia, y que con el tiempo se transforman para adaptarse a nuevos escenarios históricos o políticos. El imaginario colectivo viene a ser todo aquel conjunto de ideas que perduran en el tiempo y conservan un fundamento o explicación en el pasado, teniendo así un alcance general.

Ejemplo de ello es el papel otorgado a las mujeres, ya que se han creado ciertos estereotipos de lo que significa ser mujer y de la manera en la que ésta debe conducirse por la vida, sin embargo éstos son una especie de cliché mental colectivo, que contiene

²⁰⁰ Suzanne Simon. *El carácter de las mujeres*. Barcelona: Editorial Herder, 1996. p. 49.

tradiciones o aspiraciones insatisfechas que creen poder expresarse en juicios globales²⁰¹. En el caso de México durante el siglo XIX y parte del XX, nos encontramos con un momento de imaginarios colectivos que se difunden por todo el mundo, pero no sólo imaginarios sobre la modernidad, sino también de las modas, el vestido y con ellas los estereotipos femeninos, mismo que se plasmaron en imágenes, noticias, consejos, etcétera.

Las ideas ilustradas otorgaron a la mujer la oportunidad de participar en dinámicas sociales, en las cuales fue necesario el uso del intelecto, porque “una mujer a la moda no debe únicamente tener espíritu y mantener una conversación, sino que debe manifestar además un gusto y una competencia por una ciencia”²⁰². Las mujeres pertenecientes a la burguesía decimonónica sabían leer, poseían conocimiento de la música y de las noticias nacionales e internacionales, porque tenían acceso a las revistas y periódicos que facilitaban el conocimiento de la cultura y la información.

Los movimientos revolucionarios que despojaron al siglo XIX de las estructuras del antiguo régimen, se vieron en la necesidad de buscar un sentido nacionalista, mismo que tenía que heredarse a través de la educación, a partir de ese momento la figura femenina adquirió una importancia significativa, ya que mediante el papel de la maternidad, la mujer fue la responsable de educar a sus hijos como ciudadanos, a quienes debía transmitir ese sentido nacionalista. Por otra parte la mujer también era (en parte) la responsable de dar honor y prestigio a su familia, mediante su papel de esposa e hija, al mantenerse dentro del margen de los hábitos y comportamientos socialmente aceptados.

²⁰¹*Ibid.* p. 50.

²⁰² *Ibid.* p. 62

Con esto nos damos cuenta que la imagen que se crea del individuo está moldeada por la educación y la misma presión ejercida por la sociedad, en donde también se ven las aspiraciones individuales y grupales. Por lo cual los papeles asignados al género se imponen como una especie de norma que debe ser seguida por un grupo social, en determinada época, para que se pueda cumplir la función socialmente asignada. Esto permite la distinción de dos universos diferentes, que marcan su distancia mediante sus acciones, para unirse únicamente en un nivel individual delimitado por las relaciones que dan vida a la familia nuclear.

Representaciones femeninas a través de la fotografía mexicana

Las imágenes de mujeres que dieron la vuelta al mundo durante el siglo XIX, presentaron un estereotipo que se difundió y dio sentido a lo que significaba la feminidad, así, encontramos diferentes representaciones femeninas que abarcan diversas edades y papeles, como ocurrió en los concursos de fotografía convocados por *El Mundo Ilustrado*, en donde podemos observar una transformación en la manera de fotografiar a las mujeres mexicanas durante el periodo que va de 1896 a 1905.

En las fotografías del primer concurso (1896) se pueden encontrar diversas escenas en donde el amor en sus diferentes manifestaciones tiene un papel fundamental, al menos en tres de las fotografías ganadoras que son: *Romeo y Julieta*, *El consentido de la Abuelita* (ambas de Requena) y *Dos purezas* (Torres Hermanos). En la primera de estas imágenes (*Romeo y Julieta*) es claro que el amor representado se dirige hacia el ámbito de la pareja en

donde es posible rescatar la influencia del romanticismo, porque implica muchas actitudes e ideales sobre el amor.

Como se mencionó en el capítulo anterior, en esta fotografía podemos observar a dos niños que representan a los protagonistas de la obra de William Shakespeare, llevando a cabo la escena del beso en el balcón, que da muestra de la relación amorosa que existe entre ambos, pero que en esta ocasión se caracteriza por la ternura que pueden inspirar dos pequeños niños. Parecería que la evocación que buscó el fotógrafo se dirige a ese primer amor, lleno de inocencia e inexperiencia que debe recurrir al escondite del balcón para llevarse a cabo.

Este último elemento también se convierte en una característica significativa del siglo XIX, pues como hemos podido leer en algunas publicaciones como *La Semana Alegre*, encontramos que para 1904 existe una nostalgia por “la vida de balcón”, que permitía las expresiones amorosas de las parejas, que conservaban la decencia y no tenían que recurrir a las demostraciones cariñosas en público, en cualquier banquilla o en la calle. En la publicación del 27 de noviembre de 1904 encontramos un breve artículo titulado *Amor callejero y vida de balcón*, en el cual se expresan las inconformidades causadas por ver a los enamorados expresando su cariño en cualquier parte de la ciudad porque se explica que:

Durante un buen cacho de siglo que pasó a mejor vida, era timbre de orgullo promulgar que vivía uno en casa con tres balcones a la calle, y se consideraba humillante residir en viviendas interiores e indigno pernoctar en un tercer patio [...] En esa época lírica [...] se acostumbraban las serenatas y en los sonetos de los domingos, infaliblemente, se citaba a la morena asomada a su balcón; a la rubia encuadradas por las enredaderas de una ventana [...] las entonces muchachas de no mal ver, se aquerenciaban frente al espejo para retocar sus percales; prenderse moños en la cabeza y aplicar hasta siete centavos de flores en la región precordial; es decir, quedaban listas para lo que constituía el placer del día; la distracción standard; el acto extra dry: asomarse al balcón.²⁰³

²⁰³ Ángel de Campo. *Op. Cit.* pp. 238-239.

Con este breve fragmento nos damos cuenta que encontrar al enamorado en el balcón era una práctica cotidiana durante el siglo XIX, con lo cual podemos concluir que la fotografía de Requena cumple de alguna manera con dos objetivos, en primer instancia la representación del amor heterosexual, que conlleva una serie de entramados más complejos cuando se habla del papel femenino en cuanto a pareja, pero que en este caso se ve enfocado a un amor cortesano inspirado en la obra del siglo XVI, aspecto que nos lleva al segundo objetivo pues nos devela la importancia y difusión que tuvieron las obras de teatro, a tal punto de tener una influencia en la producción fotográfica del siglo.

El amor que en principio estaba determinado por las limitantes que planteaba la religión católica se transforma mediante las corrientes del romanticismo, y es en la literatura y obras teatrales donde podemos dar cuenta de esta metamorfosis, en las que se invierten los papeles, de tal manera que lo que nos ocupa en este momento es la manera en la que el romanticismo entendió y adecuó lo religioso a sus propios intereses, porque “los grandes sentimientos, los sentimientos del amor puro que antes encarnaban en el amor divino, encarnan ahora en los amores trágicos del Romanticismo”²⁰⁴.

Este sentimiento representado en las obras del siglo XIX retoma el valor del amor imposible en la vida terrenal, generalmente las parejas protagonistas de estas representaciones “transforman su amor en una religión, y mueren en ella como verdaderos mártires”²⁰⁵. Por esta razón el acceso de las mujeres a la lectura de novelas y obras teatrales en general tuvo una polémica significativa durante la época, ya que algunos apoyaban el uso de la lectura con mensajes morales, de tal manera que las mujeres pudieran educarse mediante

²⁰⁴ Montserrat Galí Boadella. *Op. Cit.* p. 164.

²⁰⁵ *Ibidem.*

este recurso, mientras que otros abogaban por la eliminación de estos textos porque suscitaban la ilusión, las pasiones y las fantasías del espíritu de sus lectoras.

Ante esta ambigüedad muchas de las revistas ilustradas que difundieron las novelas y obras teatrales más importantes, como fue *La semana de las Señoritas Mejicanas*, simplemente dejaban en claro que “no hay libro que sea malo absolutamente hablando ni lectura que no dé algún provecho. Con todo las mujeres deben proceder con sumo tiento a lo relativo a la lectura de libros”²⁰⁶. Bajo este precepto se dejaba a libertad de conciencia la lectura de dichas obras, por ello nunca dejaron de circular por la sociedad decimonónica, por el contrario hubo una enorme recurrencia al tema.

Obras dramáticas como *Romeo y Julieta* de Shakeapeare siguieron inspirando expresiones artísticas en la literatura, la pintura y la fotografía. Este tipo de revistas presentó constantemente estas obras románticas, de tal forma que se proponía de alguna manera como modelo femenino a famosas heroínas, capaces de todo por mantener su amor, ejemplo de ello fue Julieta de quien se decía que “su amor es tan fuerte como la muerte, a pesar de que acababa de conocer a Romeo en el baile”²⁰⁷. De aquí también una de las características femeninas más constantes a lo largo de la época, aquella que nos habla de la mujer como una sentimentalista por “naturaleza”.

La segunda fotografía de Requena que fue premiada se titula *El consentido y su abuelita*, aquí podemos observar a primera vista uno de los roles más significativos durante el siglo XIX, el de madre, definitivamente la imagen no muestra el nexo directo entre hijo y madre, pero la figura de la abuela trae consigo esta carga maternal retomada anteriormente.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 193

²⁰⁷ *Ibid.* p. 195.

Esta figura femenina que da cuenta de un camino de experiencia ya recorrido da otro sentido a lo que significó ser mujer durante la época.

Porque la madurez y la vejez aportan a la mujer otro despliegue y desarrollo de su persona menos vinculado al sexo, y que abarca los aspectos más individuales y más profundos de su personalidad. Cada ser humano, en efecto, se define, no sólo en función de sus relaciones con el otro sexo, sino también en función de la trama entera de sus relaciones con los *demás* y con el *mundo* y las *cosas*²⁰⁸.

En este sentido se puede identificar en esta fotografía que la figura femenina de la anciana se caracteriza por su sencillez en el vestido y actitud, ya que lo único importante en su representación consiste en la demostración del amor filial existente entre el nieto y su abuelita. Otra de las características que encontramos aquí son las labores manuales que esta mujer desarrolla, como es la presencia de su tejido, actividad característica de las mujeres.

Finalmente tenemos la tercera imagen denominada *Dos purezas*, a la que anteriormente dimos dos posibles interpretaciones, pero para este caso nos inclinaremos más por aquella que da una carga religiosa a los elementos iconográficos representados en la fotografía, ante lo cual se aludirá al sentido de amor religioso que debía tener una mujer, incluso se podría interpretar también como la alusión a la primera comunión, a pesar de que la niña del retrato parece ser de una edad muy pequeña.

Como mencionamos anteriormente, ante los ojos de la iglesia la pureza espiritual era un elemento de gran importancia, por lo cual las mujeres debían conservar el pudor y la devoción a la religión católica, elemento visible con la paloma blanca que sostiene esta pequeña, otro de los rasgos que permiten hablar de una devoción religiosa es la posición

²⁰⁸ Suzzane Simon. *Op. Cit.* pp. 76-77.

adoptada sobre el reclinatorio, así como al mirada dirigida a la parte superior izquierda, como en acción de plegaria.

En este mismo concurso tenemos también la presencia de otras dos fotografías, que por el contrario, nada tienen que ver con las representaciones afectuosas y las relaciones con la figura masculina. Estas imágenes se dirigen más hacia las conductas y hábitos que poseían las mujeres de la época. La primera de ellas titulada *De paseo*, estudio de Méndez Hermanos, es, en resumidas cuentas, la representación de los ya conocidos paseos, uno de los momentos en los que se mezclan ambos universos, el privado y el público, ya que dentro de estas prácticas las mujeres pueden salir a pasear, siempre acompañadas por un hombre u otra figura de autoridad moral, que mantenga presente la figura patriarcal de la familia, encargado de resguardar el honor de sus hijas, hermanas, esposa, etcétera.

Otra de las características de esta fotografía reside en la revista que sostiene una de las mujeres, lo cual se convierte en un signo de carácter intelectual que otorga a la mujer el conocimiento en cultura y noticias nacionales e internacionales, la vestimenta de ambas mujeres y la misma revista denotan una posición socioeconómica, en la que las damas poseen cualidades intelectuales que destacan y amplían sus diferentes papeles sociales, con ello se busca denotar que las señoritas acomodadas o de prestigio leen *El Mundo Ilustrado*.

Uno de los rasgos que provocan interés en la imagen, es el hecho de que en esta representación estas mujeres van de paseo solas, lo cual demuestra de entrada un quiebre con la tradición que mencionábamos en el capítulo anterior, posiblemente esto se dio así porque

nos encontramos en la última década del siglo XIX, en donde se avecina una fuerte transformación en los usos y costumbres de las prácticas sociales de las mujeres²⁰⁹.

Finalmente tenemos la última fotografía que es un retrato de grupo hecho por Eduardo Bernal, al cual dio el nombre de *Grupo de señoritas de Hermosillo*, en esta fotografía se puede observar la reunión de un grupo de señoritas burguesas para tomar el té o café, en donde podemos confirmar que las damas de posición acomodada “por las mañanas solamente salen a la iglesia, dejando las noches para visitar a sus amigas”²¹⁰. Esta última usanza se ve representada en este retrato de grupo en donde las mujeres están en una sala, y denotan su posición social mediante el vestido y los accesorios que portan. Recordemos que estos elementos eran muy empleados en la pintura de retrato, en la cual sólo las familias aristocráticas, de renombre o importancia social y económica tenían el privilegio de encargar una pintura de este estilo y era natural el uso de la vestimenta más lujosa, misma que se complementaba con los accesorios más preciados.

Con estas características es posible establecer un nexo entre la fotografía y la pintura de retrato, que durante el siglo XIX tuvieron una constante retroalimentación que se identifica por dos aspectos muy particulares, por una parte la necesidad de los pintores por alcanzar una fidelidad impecable en los detalles del rostro y la vestimenta, necesidad que los llevó al uso de la fotografía como herramienta para conseguir sus objetivos, y por otra parte la necesidad de los fotógrafos por tener una base sólida que permitiera la elaboración de

²⁰⁹ Con esto nos referimos a que las representaciones posteriores que se crearon durante el siglo XX en México, mostraron un estereotipo de *femme fatale* muy distinto al que se conoció durante el siglo XIX.

²¹⁰ Gloria Espinosa Spíndola. “El retrato femenino en México durante el siglo XIX” En *Tiempos de América*, núm. 8, 2001. p. 108.

encuadres y escenarios dignos de ser fotografiados, para poder dotar su trabajo de calidad y estilo.

Así, la producción fotográfica premiada en el segundo concurso de 1905, presenta cambios significativos en la manera de ejecución del encuadre, una de las innovaciones que presentan son las variantes en las tomas, ya que no todas las modelos conservan una pose frontal o de tres cuartos que denote los rasgos físico, por el contrario algunas sólo presentan tomas de espaldas, con el rostro de perfil, en el cual vale la pena desatacar una forma diferente de representar a las mujeres y el cuerpo de éstas.

Es probable que este tipo de encuadres y posturas de la modelo o retratada sean una



aportación de la fotografía, puesto que en la pintura son muy pocos o casi inexistentes los ejemplos que permiten abordar esta característica como una influencia de la pintura, posiblemente el ejemplo más cercano serían los retratos renacentistas que en ocasiones nos recuerdan estas fotografías. Existen varias fotografías previas a los concursos que se asemejan a estas poses, y refuerzan la hipótesis antes planteada.

Fig. 20. Julia Margaret Cameron. *La señorita Herbert Duckwoth*, 1867. Colección Beaumonts Newhall, Santa Fe.

Ejemplo de ello encontramos en el retrato de *La señora Herbert Duckwoth*, realizado por Julia Margaret Cameron en 1867, en donde la señora

Herbert mantiene una postura de perfil, misma que define sus rasgos faciales a través del juego de luces y sombras que ha creado la fotógrafa.

En el caso de México un antecedente de las fotografías que estudiamos lo podemos encontrar en un retrato que se le hizo a la emperatriz Carlota durante el segundo imperio, el que realizó F. Aubert nos presenta un retrato de perfil, ya que se resalta los rasgos de la mita del rostro y el peinado de esta dama.



Fig. 21. F. Aubert. *Rostró en perfil de Carlota.*

De igual forma encontramos que en este tipo de representaciones se deja de lado la importancia de los diferentes papeles femeninos, así como las prácticas realizadas por este género, ya que al limitarse a la producción de bustos, se elimina por completo el uso de la escenografía y la representación de escenas específicas como ocurrió en el primer concurso. Por el contrario, nos encontramos con representaciones femeninas aisladas de la interacción con su contraparte masculina, por lo cual es inexistente el reforzamiento total del papel femenino en las

prácticas del hogar. Estas imágenes se muestran como una serie de representaciones de naturaleza diferente al primer concurso, en donde se determinan algunos estereotipos femeninos de clase social media o alta, pero definitivamente no se encasillan en el espacio privado o labores cotidianas, es decir, el valor de estas representaciones no está dado mediante la aparición de la figura masculina y la interacción con ella, sino mediante la presentación de la mujer en sí misma.

Las fotografías ganadoras del segundo concurso de *El Mundo Ilustrado* se pueden dividir en dos tipos, por una parte contamos con aquellos retratos de damas de clase media o

alta que se caracterizan por la vestimenta, joyas y el peinado, mismo que conservan estereotipos marcados que ya habíamos visto en el primer concurso, estas fotografías cuentan con el nombre de la señorita retratada, por lo cual se le da reconocimiento social, pues se da a conocer su procedencia económica y familiar. Por el contrario el otro grupo de imágenes posee dos particularidades muy interesantes, por una parte la ausencia del nombre de la retratada, con lo cual podemos suponer que algunas de éstas eran modelos pagadas y por otra parte la manera en la que fueron retratadas.

Estas mujeres anónimas en su mayoría rompen con el esquema de los estereotipos tradicionales, en principio un rasgo importante a destacar es el tratamiento del cabello, en estas fotografías encontramos el uso del cabello suelto, desarreglado, con adornos como perlas o mantas que cubren por completo la cabeza. Esto llama la atención porque a lo largo del tiempo el que las mujeres se presentaran con cabello suelto o desarreglado era una falta moral y social muy marcada, ya que ese estado era parte del ámbito privado, del cuidado personal y público de la mujer, incluso solo a veces el esposo era el único que podía ver con el cabello suelto a su mujer en la intimidad de la alcoba.

¿Qué es entonces lo que encontramos en estas fotografías de segundo concurso? Ante el uso de una cabellera abundante y suelta podemos dar dos interpretaciones con base al trabajo de Erika Bornay, quien ha dedicado algunas investigaciones al estudio del cabello en las representaciones femeninas. La primera de las interpretaciones que se proponen está ligada a la metáfora telúrica, misma que alude a la naturaleza como elemento de fertilidad, característica relacionada comúnmente con las mujeres, Bornay expresa que dicho “simbolismo se limita a establecer unos paralelismos entre el mundo floral y la belleza de

unos cabellos, lugar ideal donde insertar las flores, que empalidecen ante la belleza del pelo que han de adornar”²¹¹.

La metáfora telúrica de la que se habla tiene cabida en la fotografía que presentó A. J. González, en donde la mujer (no identificada) presenta un peinado no tan cuidado como el de otras damas, este arreglo del cabello se adornó con una flor blanca, posiblemente una rosa que ha abierto ya sus pétalos, la postura de esta mujer es igualmente atractiva e innovadora ya que se presenta de espaldas a la cámara, dejando una parte de la espalda y el hombro al desnudo, al mismo tiempo giró un poco su rostro para permitir al fotógrafo captar su expresión facial mediante el perfil.

La siguiente fotografía que de igual manera empleó el uso de rosas en el peinado como adorno fue el retrato de la *Señorita Luisa Gordillo*, realizada por Langue. En este retrato en principio notaremos que cuenta con la identificación de la mujer retratada y en segundo lugar nos presenta un peinado bien cuidado y un vestido más formal que aquellos que presentan otras fotografías, en donde a veces no se distingue si es un vestido como tal o simplemente algunas telas blancas que cubren el cuerpo.

Otro punto a considerar en esta interpretación a favor de una metáfora telúrica son la bases de la misma convocatoria, recordemos que este concurso salió a la luz como un concurso primaveral en el que aparte de premiar a la belleza femenina y la ejecución de la fotografía, también se dio un espacio a la premiación de la flor más bella, con lo cual encontramos una relación entre los tres elementos del concurso, mismos que corresponden

²¹¹ Erika Bornay. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994. p. 40.

de igual manera con ese enaltecimiento de la naturaleza que se reconoce en la actitud romántica de la época y posteriormente en el decadentismo²¹².

Por otra parte otra de las interpretaciones que podemos dar a algunos de los retratos está ligada al simbolismo erótico que provoca la presencia del cabello suelto, en donde se ha llegado a afirmar que “una exuberante mata de pelo posee una dimensión sexual”²¹³, con lo cual se establece una relación entre la abundancia del cabello y la potencia sexual, este elemento erótico y fetichista refuerza también la feminidad de una mujer. El cabello femenino como signo de feminidad y elemento de belleza, que trae consigo su contraparte representada con su pérdida como castración. En este ámbito podemos traer a colación el caso de Sor Juana Inés de la Cruz quien se autoimponía un reto intelectual, mismo que si no era alcanzado traía como consecuencia un castigo, que consistía en cortarse el cabello²¹⁴.

Algunas de las mujeres fotografiadas para este segundo concurso de fotografía de *El Mundo Ilustrado* entran en esta interpretación a favor del erotismo y el cabello como elemento fetichista, retratos como A. J. González o los señores Moreno permiten identificar esta hipótesis, ya que ante la falta de excesivos accesorios o vestimentas elegantes el único elemento a destacar es el rostro y el uso del cabello. En la primera de estas imágenes (carentes de título ambas) se muestra una mujer de frente, con la cabeza ladeada hacia la derecha para conseguir el perfil tan empleado en estas fotografías, dicha mujer deja al descubierto parte de su hombro derecho, mientras el otro se cubre con lo que parece ser sólo una manta blanca, sobre ésta deja caer su largo cabello negro que carece de un arreglo exhaustivo.

²¹² Corriente artística, filosófica y literaria de finales del siglo XIX europeo, esta corriente iba en contra de la moral y las costumbres burguesas, explora el inconsciente y la sensibilidad.

²¹³ Erika Bornay. *Op. Cit.* p. 56.

²¹⁴ *Ibidem.*

Mientras que en el segundo retrato encontramos a una mujer de frente, con la mirada dirigida hacia el lado superior izquierdo, esta mujer totalmente cubierta de los hombros presenta un cabello ondulado, mismo que acentúa el poco cuidado que ha recibido antes de la toma del fotógrafo. La ausencia de identificación de estas mujeres en los retratos presentados para el concurso le permiten al fotógrafo una apropiación de la personalidad del personaje, con lo cual al ser modelos pagadas y acceder al anonimato otorgaban al fotógrafo la libertad de hacer este tipo de imágenes, mismas que no hubieran sido permitidas de ninguna manera por la señoritas de clase alta o renombre familiar.

Finalmente los últimos retratos a los que recurriremos para este análisis son los que llevaron a cabo los hermanos Valletto y el fotógrafo Lupercio, quienes presentaron una interesante representación femenina al cubrir por completo con mantón de mantilla bordado con flores, la cabeza de la modelo, ante esta representación podemos rescatar por una parte el uso de las flores como adorno de la mantilla, que de igual manera sirvió como elemento decorativo para el rostro al cubrir por completo el cabello, y por otra parte el juego que se llevó a cabo con ello, ya que ambas fotografías resultan ser la únicas que se preocuparon por no mostrar el cabello suelto o peinado, como se vio en las otras fotografías, de la misma manera en la que se cubrió por completo la vestimenta de ambas modelos, lo cual deja en el anonimato su condición social y económica.

Ambas fotografías nos recuerdan las pinturas de la segunda mitad del siglo XIX, en la cuales apunta Bram Dijkstra que “era casi imposible que una mujer “pura” se moviera sin verse literalmente cubierta hasta el cuello de flores. La mujer se convirtió en la personificación de Flora y, como los artistas nunca se cansaban de indicar, vivía y moría

como los pétalos de las flores que cargaba para siempre. Ella era ante los ojos de los pintores, la encarnación de la campanilla, la rosa y la flor de lis”²¹⁵

Bajo esta premisa hemos encontrado otro significado de las flores, diferente al que habíamos planteado con las fotografías anteriores. Éste resalta otro aspecto importante para el presente análisis, que consiste en retomar la idea de vivir y morir como los pétalos de las flores que cargaban las mujeres, porque muchas de las representaciones femeninas que se realizaron en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, buscaron un varias ocasiones mostrar a la mujer en un estado de enfermedad.

Este último rasgo es posible identificarlo es ambas fotografías, si ponemos atención a las imágenes a las que hacemos referencia, encontraremos un rostro diferente al de las otras mujeres que fueron fotografiadas, en estos casos en específico resaltan a la vista unos ojos enmarcados por la oscuridad de las ojeras, muestra de fatiga y en ocasiones enfermedad. Ante esta característica muy particular Dijkstra señala que para muchos hombres de la época decimonónica “una mujer saludable era muy sospechosa. En consecuencia los pintores de la época preferían pintar sus parangones de virtud en un avanzado estado de debilidad física y enfermedad”²¹⁶. Posiblemente esta misma idea fue rescatada en estos retratos, de otra manera simplemente sería un imaginario cultural arrastrado de modelos de representación femenina anteriores a la producción de estas fotografías, mismos que pudieron o no llevarse a cabo en conciencia.

²¹⁵ Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: editorial debate, 1986. p. 15.

²¹⁶ *Ibid.* p. 23.

Por último es pertinente señalar, que el sentido de belleza que se muestra en este concurso de fotografía, nos presenta la belleza femenina como un objeto de la naturaleza, desposeído de nombre, de *status* socioeconómico, de contexto en el sentido en el que se enfoca únicamente el busto o cabeza, toma fotográfica que anula el ejercicio de alguna actividad o papel social que refuerce su acción en la cultura y la sociedad de su momento. A pesar de ello se presentan rasgos o características muy particulares que han permitido el análisis de estas imágenes. Con lo cual hemos visto que no hay una correspondencia marcada con la figura de esposa o de la maternidad como un deber ser femenino, gracias a ello nos encontramos con nuevas figuraciones del cuerpo femenino que han abierto la oportunidad de acceder a un sistema de imágenes que conformaron el modo de ver a la mujer en la cultura de los primeros años del siglo XX.

Al final debemos tener en mente que “una obra de arte no es un producto ‘inocente’ desprovisto de carga ideológica, sino que por el contrario responde a los discursos dominantes en la sociedad en la que fue creado”²¹⁷. Así es como se crea la cultura visual propia de cada momento histórico, a partir de la creación artística y gráfica, que permite una circulación constante de imágenes que adoctrinan, refuerzan o ponen en tela de juicio los discursos en boga.

²¹⁷ Patricia Mayayo. *Historias de mujeres. Historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003. p. 164.

CONCLUSIONES

El proceso de modernización del siglo XIX se caracterizó por la adopción de innovaciones tecnológicas, la incorporación de la economía nacional al sistema capitalista internacional, la división de las esferas públicas y privadas, así como la ascensión y el crecimiento de las clases burguesas. Pero no sólo los ámbitos económico y social se transformaron, paralelamente a estos, tanto las prácticas cotidianas, como las producciones artísticas, enfrentaron sus respectivos cambios.

Gracias al modelo económico porfiriano, México se vio inmerso en la modernidad, que se reflejó tanto en el desarrollo de la infraestructura del país, como en la cultura mexicana que aceptaba como progreso los modelos europeos y el desarrollo científico y tecnológico. Este desarrollo también se manifestó en las revistas ilustradas decimonónicas, que crearon una especie de imaginario colectivo de la modernidad, porque aunque cada país tenía una participación diferente dentro del proceso capitalista, este género de la prensa permitía ver las mismas imágenes en todo el mundo.

México se vio inmerso en un proceso modernizador impulsado principalmente por el ferrocarril que conectaba cada rincón del territorio nacional con posibilidades de comprar los productos que llegaban. Así la formación del Estado-Nación en el Porfiriato permitió crear un sentimiento entre la población de pertenencia a algo, mismo que se reforzó mediante la difusión de la prensa y sus imágenes.

En el último cuarto del siglo XIX surgió un nuevo tipo de prensa mexicana, que se concebía como una empresa industrial con fines informativos y de entretenimiento, con

capacidad para una difusión masiva gracias a las maquinarias traídas de Europa.²¹⁸ Esta industria informativa fue impulsada principalmente por Rafael Reyes Spíndola, quien fundó periódicos como *El Universal* (1888) y *El Imparcial* (1896). Pero no sólo la prensa diaria adquirió importancia, paralelamente se renovaron las revistas ilustradas que se guiaron por los modelos previamente establecidos por la influencia de revistas europeas y americanas.

Una de estas revistas, dirigida por el mismo Spíndola fue *El Mundo*, dada a conocer en noviembre de 1894,²¹⁹ esta publicación sobresalió principalmente por la calidad en su producción y contenidos, así como por los nuevos nexos entre imagen y texto que permitieron crear un imaginario colectivo muy diferente al que se tuvo a principios del siglo XIX, logrando dar continuidad y renovación a los procesos de modernización que llegaron hasta el final del Porfiriato.

Uno de los elementos que hizo fascinante este tipo de revistas ilustradas fue la inclusión de la fotografía como una técnica de producción y reproducción de imágenes, ya que este nuevo tipo de ilustraciones que acompañaban al texto, contaban con una mayor fidelidad; se creyó incluso que eran capaces de reproducir la realidad de una manera completamente objetiva.

Esta idea que se tenía sobre la fotografía fue justo lo que la englobó como una ciencia, debido a que los primeros fotógrafos debían ser especialistas en materias como la óptica, física y química para poder conseguir una imagen bien hecha, incluso el mecanismo y los resultados obtenidos con la cámara fotográfica concordaban con las ideas positivistas tan de moda durante el Porfiriato.

²¹⁸ Julieta Ortiz Gaitán. *Op. Cit.* p. 41.

²¹⁹ Antonio Saborit. *Op. Cit.* p. 9.

Sin embargo, la fotografía no sólo fue empleada como ciencia, ya que muchos de los pintores que formaban parte de las Academias hicieron uso de la cámara fotográfica para poder mejorar su trabajo en el lienzo. Este hecho fue muy polémico tanto para artistas, fotógrafos y críticos de arte, pues se ponía en tela de juicio si la fotografía podría ser englobada dentro de las artes plásticas.

Lo cierto es que a pesar de las opiniones a favor y en contra, se estableció un puente entre la pintura y la fotografía, mismo que generó una retroalimentación constante para ambas prácticas, por una parte la pintura se encontraba en una búsqueda por la máxima fidelidad de las imágenes, mientras que la fotografía por ser un descubrimiento tan joven necesitaba las bases tan sólidas con las que contaba ya la pintura, elementos como las temáticas, la composición y las puestas en escena era lo que necesitaba la fotografía para continuar con su desarrollo.

Fue así como empezaron a surgir diferentes tipos de fotografías y fotógrafos, que en su mayoría correspondieron a las necesidades del cliente. Con el tiempo la profesión del fotógrafo se volvió más común de lo que en un principio se pudo pensar y ante el juego desafiante de la oferta y la demanda, fue necesario buscar una forma de destacar entre los demás fotógrafos, es así como empiezan a nacer las sociedades de fotógrafos, las exposiciones y los concursos de fotografía, como un medio de obtener reconocimiento y prestigio para su trabajo.

Los concursos de fotografía son muy interesantes porque dejan ver una contradicción muy clara sobre la posición de la fotografía; en el primer concurso, la paradoja consiste en que por una parte existe una completa seguridad de que la fotografía pertenece a las ciencias,

sin embargo en muchas de las exposiciones y concursos, como se vio en el segundo capítulo, incluye a la fotografía dentro del ramo o espacio de las artes.

En el caso de los concursos de fotografía convocados por *El Mundo Ilustrado*, se puede ver muy claramente esta problemática, por una parte la primera convocatoria se afirma como una aportación a la modernización del país, demostrando mediante los concursos la participación nacional en las ciencias, pero al mismo tiempo convoca a los “artistas” a participar. Por otra parte, también podemos observar una tendencia artística en cuanto a la elección del jurado para ambos concursos.

Mientras para el primero nos encontramos con fotógrafos amateurs, que no tenían ninguna formación artística en el sentido estricto de la palabra; para el segundo concurso se puede observar un cambio muy significativo, en éste el jurado se conforma por profesores de la Academia, hombres con una formación artística de años. Con esto podemos ver como a pesar de la catalogación de la fotografía como una ciencia, estuvo también latente la necesidad de incluirla en las artes.

Otro de los hallazgos significativos en estos concursos fueron las líneas temáticas que nos llevaron constantemente al mismo punto, las representaciones femeninas de la época, la mayoría de las fotografías ganadoras, como se pudo observar en el tercer capítulo, fueron imágenes de mujeres. Para el primer concurso es interesante observar la manera en la que permanecieron los estereotipos femeninos como fueron los de madre, hija y esposa.

En estas primeras fotografías se pudo dar cuenta de la forma en la que se veía y analizaba el mundo, teniendo en cuenta las relaciones de género, que estructuraban ciertos

aspectos de la realidad social y cultural, así como las conciencia y las vivencias de la época²²⁰. En estas producciones fotográficas se ha partido de la condición cotidiana de las mujeres durante el siglo XIX, para dar vida a estas representaciones que nos muestran la construcción social de lo que en su momento significaba la feminidad, reforzando así un discurso que se había engendrado ya desde los movimientos ilustrados. Desde los pensadores ilustrados de finales del siglo XVIII, se había propuesto un nuevo modelo de familia, y con él la concepción de que la felicidad de la mujer se encontraba en el cumplimiento de sus deberes como buena madre, esposa e hija²²¹. De esta manera también se encontró en el primer concurso, la representación de las prácticas cotidianas de esparcimiento que desarrollaban las mujeres, como fueron los paseos o las reuniones entre mujeres de clases altas y medias.

En contraste con el segundo concurso fotográfico, existe una ruptura con el discurso que se había establecido en las fotografías ganadoras de 1896, ya que en esta ocasión las representaciones femeninas se desprendieron de esos modelos o estereotipos del deber ser. Así, los fotógrafos enfocaron de nueva cuenta sus lentes en las mujeres de 1905, pero esta vez el centro de las tomas fueron los rostros de las mujeres, y en algunos casos nuevas formas de representar el cuerpo, mediante poses o vestimentas que dejaban al descubierto espalda y hombros. En estas segundas representaciones nos encontramos con un quiebre para con lo que se pensaba debía ser de la mujer, en esta ocasión no hay una representación de actividades o estereotipos, simplemente es la belleza femenina por sí misma, como objeto, la que guía estas producciones fotográficas. Mientras en el primer concurso la belleza femenina estuvo estipulada de acuerdo al cumplimiento del deber, en este último concurso se ha perdido esa

²²⁰ Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. *Crítica femenina en la teoría e historia del arte*. México: PUEG-UNAM, 2007. p. 7.

²²¹ *Ibid.* p. 200.

intención. Podría decirse que estamos frente a un cambio de paradigma que modificó las formas de representar a las mujeres, misma que mostró una expresión corporal muy distinta a la que se vio en el primer concurso, de la misma manera en la que la fotografía mostró nuevas poses en los retratos de bustos que no se habían visto antes en representaciones pictóricas o litográficas.

Estos cambios iconográficos que se analizaron a través de la fotografía mostraron no sólo las transformaciones en las formas de ver a las mujeres, sino los mismos cambios entre las mujeres de entre siglos, en las que los modelos de buenas esposas, madres o hijas, si bien no desaparecieron, se difuminaron dando paso a otras expresiones o formas de ser mujer que en muchas ocasiones incluyeron también maneras diversas de representar el cuerpo.

Anexo 1²²²

Retratos

Primer premio.- número 15. Sres. Torres hermanos, de México. Diploma. / Número 4. Sres. Méndez hermanos, de San Luis Potosí. Medalla de plata. / Número 16. Sr. F. Bustamante, de Puebla. Diploma.

Segundo premio.- número 9. Sr. J. M. Aguilar de Zacatecas. Medalla de Bronce / número 3. Sr. Ignacio Romero, de Campeche. Diploma.

Tercer premio.- número 10. Sr. M. de la Flor, de San Juan Bautista Tabasco / número 13. Sres. S. Olmos, de Morelia.

Grupos

Gran premio. Medalla de Oro.- número 17. Sr. Lic. José Luis Requena, de México.

Segundo premio.- número 22. Sr. Eduardo Bernal, de Hermosillo, Sonora.

Vistas y Monumentos

Primer premio.- número 28. Sr. Lic. A. Arroyo de Anda, Guadalajara. Medalla de plata. / Número 11. Sr. Lorenzo Becerril de Puebla. Diploma. / Número 3. Ignacio Romero, de Campeche. Diploma.

Segundo premio.- número 8 Sr. M. Romero Ibáñez, de Oaxaca. Medalla de bronce. / Número 2. Sr. M. M. Aguilar de Zacatecas. Diploma.

Tercer premio.- número 1. Sr. Emilio Leal, de Guanajuato. / Número 7. Sr. J. P. Chávez, de México.

Interiores

²²² *El Mundo*, 12 de enero de 1896. p.15.

Primer premio.- número 11. Sr. Lorenzo Becerril, de Puebla. Medalla de Plata.

Instantáneas

Primer premio.- Medalla de plata. Número 6. Sr. Dr. F. L. Ortiz, de León.

Segundo Premio.- medalla de bronce. Número 14. Sr. C. H. Barriere, de Guadalajara. /

Número 12. Sr. Dr. Armendáriz, de México.

Científicas

Primer premio.- Medalla de plata. Número 19. Sres. J. Labadié Sucs. Por sus fotografías a través de cuerpos opacos.

Segundo premio.- Medalla de bronce. Número 12. Sr. Dr. Armendáriz por microfotografías.

Tercer premio.- Diploma. Número 8. Sr. M. Romero Ibáñez por microfotografías.

Estereoscópicas

Segundo premio.- número 50. Sr. C. Spino Barros, de México. Medalla de bronce.

Anexo 2



Requena. Romero y Julieta. *El Mundo*, 20 de agosto 1896, portada.

EL MUNDO.

REVISTA SEMANAL DE ENTERTENIMIENTO

SEPTIEMBRE 1986



De paseo.

Las hermanas Méndez, de paseo en el Jardín Botánico de la Universidad de Chile.

Estudio Méndez
Hermanos. *De paseo.*
El Mundo, 6 de
septiembre 1986.
Portada

EL MUNDO.

OMO II

MEXICO, DOMINGO 27 DE SEPTIEMBRE DE 1896.

NUMERO 13



Dos purezas.

De fotografía de los Sres. Torres Hnos., premiada en el Concurso Fotográfico de EL MUNDO.

[Grabado en los talleres de "EL MUNDO"]

Torres Hermanos. *Dos purezas*. *El Mundo*, 27 de septiembre de 1896. Portada.

El consentido de la abuelita



De la colección de grupos del Lic. Requena, premiada con medalla de oro en el concurso fotográfico de "EL MUNDO."
[Grabado en los talleres de "EL MUNDO."]

¿QUIEN SERA EL FUTURO PAPA?

Nada hay más triste que el fin de un reinado. Los cortesanos no solicitan ya los favores de un poder cuya duración no les inspira confianza, y por inexorable fatalidad de la naturaleza humana se prohibe á los ancianos hacerse nuevos amigos.

León XIII entre la ley común. Los esplendores de un pontificado que ha sabido hacer glorioso á fuerza de presario político, no podrían fluir al respecto á los presarios que se acunaban alrededor de él. Ha visto desparecer uno á uno los fieles colaboradores que, para darle pruebas de una devoción personal exenta de todo cálculo y de toda previsión, no esperaron á que se instalase en el Vaticano.

El cardenal Laurenzi, que durante 22 años había sido su vicario general en Perugia; monseñor Botelli, que había secundado con una inteligencia tan notable los proyectos de la política pontificia en Francia y en Oriente;

monseñor Roccalli, el confidente más íntimo y más seguro de los secretos del maestro, han sido heridos por la muerte en cortos intervalos: los peregrinos no son más que un recuerdo. Por último, el cardinal Joseph, ese hermano tan tiernamente amado, á quien la Providencia parecía haber conservado cerca del Papa como un testamento viviente de la longevidad de los Papes, ha cedido á su vez al peso de los años.

El vacío se ha hecho poco á poco, y el Santo Padre encuentra aislado durante esta última y dolorosa etapa, en que es tan necesario á los viejos tener alrededor de sí á amigos fieles, que con sus piadosos artificios les impidan, al declinar la vida, aperturarse demasiado sobra ellos impacientes, que despierta una sucesión sobra ellos lenta para iniciarse.

No creará uno—sin embargo es la verdad—que los que rodean al vicario de Jesucristo, son los que le recuerdan,

sin cesar, la ley fatal cuyas inexorables exigencias se ejercen temprano ó tarde, sobre todas las criaturas humanas. Del palacio apostólico es de donde parten las noticias alarmantes, en que la más insignificante indisposición del santo Padre, se eleva á la altura de una grave enfermedad.

Un decreto del Papa Simaco, prohibe, bajo las penas más severas, tratar de la elección del futuro Pontífice en vida y á sabiendas de su predecesor. Este monumento relativo se distingue por su previsión y es venerado por su antigüedad. Se remonta, sin efecto, al año de gracia de 1099, y trataría uno mucho para encontrar en el cuerpo del derecho canónico, una disposición que haya sido más prudente, son las más frecuentemente violadas.

Cuando un cambio de reino comienza á aparecer en el mundo próximo, ninguna decretal puede impedir á un

Requena. *El consentido de la Abuelita*. El Mundo, 20 de agosto 1986.

El Mundo Ilustrado

116118

Año XII.—Tomo II.

México, 27 de Agosto de 1905

Numero 9

Registrado como periódico de la Secretaría de Fomento el 10 de Septiembre de 1891. Impreso en México en la imprenta de "El Mundo Ilustrado".



SEÑORITA LUISA GORDILLO,

Propietaria de el Ministerio de Bellas Artes de "El Mundo Ilustrado".

Impreso en México en la imprenta de "El Mundo Ilustrado".

Emilio Langue.
Señorita Luisa
Gordillo. *El Mundo
Ilustrado*, 27 de
agosto 1905.
Portada.



Hermanos Vallete. *Imitación de bronce antiguo*. *El Mundo Ilustrado*,
27 de agosto de 1905.



Publicación de fotografías ganadoras del concurso fotográfico de *El Mundo Ilustrado*, *El Mundo Ilustrado*, 3 de septiembre de 1905.



Publicación de fotografías ganadoras del concurso fotográfico de *El Mundo Ilustrado*, *El Mundo Ilustrado*, 3 de septiembre de 1905.

Anexo 3²²³

El lenguaje del abanico es el siguiente:

La mujer que abre y cierra su abanico muchas veces en un corto espacio de tiempo, o tiene celos o se halla dominada por la cólera.

La que, por el contrario, lo abre y cierra con mucha pausa, es porque observa con indiferencia a los que la miran.

La que lo cierra de golpe y con rabia, indica desdén.

La que se entretiene en jugar con sus varillas, amor hacia el que la mira.

La que estando abanicándose fija de repente su mirada en los adornos o pinturas que el abanico tenga, da una cita a su amante: contando después las varillas se indica la hora; contando con la mano derecha, la mañana; con la izquierda, la tarde; y si al contar se vuelve hacia abajo el abanico, la noche.

La que lo mantiene cerrado durante unos instantes y después se abanica muy despacio, quiere dar a entender que su corazón está ocupado.

La que después de mirar a un hombre se abanica muy deprisa, indica que le ama.

La que lo lleva cerrado y en vez de tomarlo por la unión de las varillas lo coge por el lado opuesto, da a entender a los que la miran que no tiene amante.

El hombre declara su amor a la mujer entregándole el abanico entreabierto. Si ella lo abre del todo, indica que corresponde a su cariño, pero si lo cierra manifiesta claramente que no le ama.

Cuando el abanico se da por las varillas, significa amistad; por el lado opuesto odio.

²²³ *El lenguaje de las flores, frutas, raíces, hojas, colores y piedras preciosas*. México: Imprenta de los editores Aguilar e Hijos, 1887.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR OCHOA, Arturo. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 2001. PP.191.ils.

ALVARADO, Lourdes. *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*. México: UNAM, 2005.

ANDERSON, Patricia. *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*. Inglaterra: Oxford, University Press, 1999.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: ENAP, 2009. P 194.

BARROS Cristina y Marco Buenrostro. *Vida cotidiana de México: 1850-1910*. México: F.C.E, CONACULTA, 2003.

BEAMONT, Newhal. *Historia de la fotografía*. España: Editorial Gustavo Gili, 2002. 341pp.

BORNAY, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI, 2011.

BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Paidós, 2006.

CASTRO, Miguel Ángel. *La semana Alegre. TICK TACK*. México: UNAM, 1991.

CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman. *La República de las letras: publicaciones periódicas y otros impresos*. México: UNAM, 2005. TII.

CORDERO REIMAN, Karen, e Inda Sáenz. *Crítica femenina en la teoría e historia del arte*. México: PUEG-UNAM, 2007.

CORONADO E HIJÓN, Diego. “De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitarios” en *Ámbitos*. España: Universidad de Sevilla, número 3-4, 2º semestre 1999 – 1º semestre 2000. Pp. 221-245

COSÍO VILLEGAS, Daniel. *Historia moderna de México. La República Restaurada: La vida social*. México: Editorial Hermes, 1956. T3 y T4.

CURIEL, Gustavo. Fausto Ramírez. Antonio Rubial. Angélica Velázquez. *Pintura y Vida Cotidiana en México: 1650- 1950*. México: Fomento Cultural BANAMEX, 1999.

DEBROISE, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, 2005.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: editorial debate, 1986.

ESPINOZA SPÍNDOLA, Gloria. “El retrato femenino en México durante el siglo XIX” En *Tiempos de América*, núm. 8, 2001.

FARWELL, Beatrice. *The Cult of Images. Baudelaire and the 19th century Media Explosion*. California: University of California, Santa Barbara, 1977. 149 Pp.ils.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Iñigo. “Un recorrido por la historia de la prensa en México. De sus orígenes al año de 1857” en *Documentación de las Ciencias de la Información*, Universidad Panamericana, 2010, vol.33. p. 69-89.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. P 30-31.

GALÍ BOADELLA, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México: UNAM-IIE, 2002. 548Pp. Ils.

GALVÁN, Luz Elena. *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940*. México: SEP, 1985.

GARCÍA GRANADOS, Ricardo. *La Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma en México*. México: UNAM-IIIJ.

GIRON, Nichole. “El proyecto de folletería mexicana del siglo XIX: alcances y limitaciones” en *Secuencias*, número 39, septiembre- diciembre, 1997. Instituto Mora.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (coord.). *Arte e Identidades culturales: actas del siglo XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia y Arte*. España: Universidad de Oviedo, 1998.

GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia. “Ecos de Ambos Mundos, dinámicas trasatlánticas en la prensa decimonónica” en *La prensa decimonónica: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. p 68.

GUERRA, Francois-Xavier. *Modernidad e Independencia. Ensayos sobre las Revoluciones Hispánicas*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009. Pp. 491.

HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza y Forma, 1979.

LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1997.

MASSÉ ZENDEJAS, Patricia. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México: INAH, 1998.

MATUTE, Álvaro. “De la prensa a la historia” en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*. México: UNAM, 2001.

MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. España: Cátedra, 2003.

MEDINA, Cuauhtémoc. ¿Identidad o Identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso Oaxaqueño. en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América Latina. Visiones comparativas*. México: I.I.E-UNAM.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Editorial Pidos, 2003.

MOXEY, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.

NEGRETE ÁLVAREZ, Claudia. *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglo*. México: UNAM-I.I.E, 2006. P 31.

ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: UNAM, 2003. Pp. 440.

PEREDO CASTRO, Francisco. “La historia cultural de la vida cotidiana en el porfiriato tardío a partir de la hemerografía” en *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. P 137-153.

PÉREZ SALAS, Ma. Esther. “El impacto de la imagen en las revistas literarias del siglo pasado durante los años cuarenta” en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*. México: UNAM, 2001. P 295- 304.

PERROT, Michelle. *Mujeres en la ciudad*. Chile: editorial Andres Bello, 1997.

RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-IIE.2008.PP477.

-----, “La visión europea de América Tropical: los artistas viajeros” en *Historia del arte mexicano*, México, SEP/INAH-Salvat, 1984, tomo 7, pp. 1367-1391

RODRÍGUEZ, José Antonio. “Revisión de una historia visual” en *Alquimia*. México: Sistema Nacional de Fototecas, enero- abril 2011, número 41

SABORIT, Antonio. *El Mundo Ilustrado de Rafael Reye Spíndola*. México: Grupo CARSO, 2003. 287.

SANABRIA, Tania. “Breheme y Mantel en la Ville Luminière” en *Alquimia*. México: Sistema Nacional de Fototecas, enero- abril 2011, número 41

SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena. Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920. México: UNAM, 1996.

SIMON, Suzanne. *El carácter de las mujeres*. Barcelona: Editorial Herder, 1996.

SOLARES ROBLES, Laura. “Justicia y libertad de imprenta en el siglo XIX.1821-1855” en *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. p 15-26.

STAPLES, Anne y Pilar Gonzalbo Aizpuro. *Historia de la Vida cotidiana en México: bienes y vivencias. El siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, T. IV.

TORRES SEPTIÉN, Valentina “Un ideal femenino: los manuales de urbanidad; 1850-1900” en Cano Gabriela y Georgette José Valenzuela. *Cuatro estudios de género en el México Urbano del siglo XIX*. México: UNAM-PUEG, 2001.

TOUSSAINT ALCARAZ, Florence. Escenario de la prensa en el Porfiriato. México: Universidad de Colima, 1984. Pp. 108.

TREVIÑO, Estela. *160 años de la fotografía en México*. México: CONACULTA- CENART, 2004.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica. “pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en *Pintura y vida cotidiana*. México: Fomento cultural BANAMEX, 1999.

-----“Castas y Marchitas: “El amor del colibrí” y “La flor muerta” de Manuel Ocaranza”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: I.IE-UNAM, 1998.

-----“La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo” en CAIANA Revista de *Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA)*, número 3, 2013.

VERA, Catherine Anne. *El modernismo y la expresión nacional en El Mundo Ilustrado*. Columbia: Universidad de Missouri, 1975. (Tesis para obtener el grado de Doctor)

VERDON, Jean. *El amor en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2006.

HEMEROGRAFÍA

La Orquesta, miércoles 1° de abril de 1866.

El lenguaje de las flores, frutas, raíces, hojas, colores y piedras preciosas. México: Imprenta de los editores Agu8ilar e Hijos, 1887.

El Mundo, 14 de octubre 1894.

El Mundo, 5 de enero de 1896.

El Mundo, 12 de enero de 1896.

El Mundo, 30 de agosto de 1896.

El Mundo Ilustrado 6 de septiembre de 1896.

El Mundo Ilustrado 14 de marzo de 1905.

El Mundo Ilustrado 25 de junio de 1905.

El Mundo Ilustrado 27 de agosto de 1905.