

## REPRESENTACIÓN DE MUJERES MEXICANAS EN FOTOGRAFÍAS DEL SIGLO XIX

## REPRESENTATION OF MEXICAN WOMEN IN 19TH CENTURY PHOTOGRAPHS

*SILVANA BERENICE VALENCIA PULIDO<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.  
Correo electrónico: berenice\_valencia@inah.gob.mx

DOI: <https://doi.org/10.32870/lv.v7i64.8299>

### Resumen

Este trabajo analiza la representación de las mujeres en la fotografía mexicana del siglo XIX, identificando cómo estas imágenes estuvieron atravesadas por el patriarcado y las jerarquías de clase y raza. La problemática central radica en comprender cómo los retratos de estudio de mujeres de élite y las fotografías de tipos y costumbres populares construyeron y reprodujeron modelos de feminidad diferenciados, vincula-

dos tanto a la validación social como a la objetivación de los sectores subordinados.

Se afirma que los retratos de estudio, producidos en tarjetas de visita y gabinete, sirvieron como instrumentos de autorrepresentación y validación del estatus de las mujeres de la élite, exaltando rasgos europeos, indumentaria occidental y poses que reforzaban ideales de feminidad moral y estética. En contraste, las fotografías de tipos y costumbres retrataron a mujeres indígenas y mestizas como parte de una narrativa comercial y exotizante, destacando su indumentaria tradicional, oficios y rasgos físicos, en función de una visión eurocéntrica que reafirmaba jerarquías sociales. Se concluye que la fotografía femenina del siglo XIX en México no solo documentó realidades, sino que produjo discursos de poder que normalizaron la feminidad según el grupo social representado.

*Palabras clave:* fotografía, mujeres, modelos de feminidad, clases sociales, vida cotidiana

### **Abstract**

This study analyzes the representation of women in 19th-century Mexican photography, focusing on how images were permeated by patriarchy and class and race hierarchies. The central issue is to understand how studio portraits of elite women and photographs of popular types and customs constructed and reinforced differentiated models of femininity,

linked both to social validation and to the objectification of subordinate sectors.

Findings reveal that studio portraits, produced on cartes de visite and cabinet cards, served as instruments of self-representation and validation of the status of elite women, exalting European features, Western clothing, and poses that reinforced ideals of moral and aesthetic femininity. In contrast, photographs of types and customs portrayed indigenous and mestizo women as part of a commercial and exoticizing narrative, emphasizing their traditional clothing, occupations, and physical features, in line with a Eurocentric vision that confirmed prevailing social hierarchies. It is concluded that nineteenth-century female photography in Mexico not only documented realities but also produced discourses of power that normalized femininity according to the social group represented.

*Keywords:* Photograph, women, femininity models, social classes, everyday life

RECEPCIÓN: 18 DE SEPTIEMBRE DE 2025/ACEPTACIÓN: 23 DE MARZO DE 2026

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte del supuesto de que la representación de los cuerpos de las mujeres, en la fotografía del

siglo XIX en México, fue regulada por el patriarcado a partir de la clasificación de la clase social y la raza; aludiendo a la relación de poder de los hombres sobre las mujeres. Esta afirmación se sustenta en la confrontación de fotografías de mujeres mexicanas durante la segunda mitad del siglo XIX; la cual mostró dos intereses claramente diferenciados en los dos tipos de fotografías en las que se registraron mujeres en esta época.

Por un lado, se examinaron los retratos de estudio, estas fotografías estaban dirigidas a las clases altas que podían costear las fotografías en tarjetas de visita y de gabinete para obsequiarlas en su círculo social. Por otro, se revisaron registros fotográficos de tipos y costumbres mexicanas, encaminados al comercio de estas imágenes mediante la venta de vistas y de su reproducción en diferentes textos de la época, ya sea en la literatura científica o de viaje. En ambos casos, el análisis de las particularidades que muestra la representación del cuerpo de las mujeres permite conocer los parámetros que caracterizaban el "ideal" de la mujer en la época, de acuerdo con el estrato social al que pertenecen que, en el pensamiento decimonónico, necesariamente estaba vinculado con la raza. Sin importar la clase, la feminidad que reflejan los cuerpos de estas mujeres estaba determinada por la dominación de los hombres sobre los parámetros impuestos a las mujeres.

El objetivo del presente trabajo es establecer el marco de los significados y los intereses de la representación del cuerpo femenino en el México del siglo XIX, a partir de las

características del ideal físico y estético presentado en las fotografías de mujeres de esta época. Este estudio se fundamenta en la comparación de las fotografías de mujeres mexicanas realizadas en el siglo XIX como imágenes de carácter descriptivo (Alpers, 1987) dentro del espacio discursivo en el que estas imágenes circularon (Krauss, 1985) y con relación a las nociones sociales y temporales de la definición de feminidad (Nead, 1992).

Este estudio se propone desde la perspectiva de la historia de las mujeres que introduce nuevos elementos teóricos y metodológicos dentro de la práctica historiográfica que

han permitido analizar las relaciones de poder entre los sexos, su incidencia en los procesos sociales de largo alcance, así como la comprensión de lo que significan las prácticas sociales que recrean los modelos de feminidad y masculinidad que cada sociedad considera adecuados. (Lau, 2015, p. 42)

Este trabajo se sustenta en el paradigma de inferencias individuales (Ginzburg, 1994) y recurre al uso de la analogía como técnica de estudio y a la descripción como instrumento de análisis vinculados a la interpretación (Jordanova, 2012).

Los conceptos relacionados con este trabajo son: el género definido como una categoría analítica y un campo primario donde se articula el poder (Scott, 2008, p. 68); lo femenino

entendido como la construcción social y cultural de las representaciones y las prácticas “propias” de las mujeres en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre mujeres y hombres (Lamas, 2000, pp. 3-4) y la fachada comprendida como la dotación expresiva empleada intencional o inconscientemente por un individuo durante cualquiera de sus actividades ante un conjunto particular de observadores y que posee cierta influencia sobre ellos (Goffman, 1997, pp. 33-34).

#### LA HISTORIA DE LAS MUJERES Y LA FOTOGRAFÍA

La historia de las mujeres, como propuesta de estudio, surge de la historia social debido a su interés en las formas de vida de diversos grupos sociales y de los conflictos colectivos acorde con la diversidad de la experiencia humana. La perspectiva actual que plantea la historia de las mujeres principalmente aporta nuevas herramientas teóricas, no solo considera incluir temáticas donde se involucre a las mujeres; este planteamiento examina los hechos desde el enfoque de la diferencia entre los géneros y concibe a las mujeres como un grupo sociocultural (Lau, 1998, p. 161). La presente investigación analiza el marco de los significados y los intereses de la representación del cuerpo femenino en el siglo XIX en México, a partir del estudio de las fotografías de mujeres de esta época. Se ha considerado que estas imágenes describen

las características que debían tener las mujeres de acuerdo con las definiciones sociales y temporales de la idea de feminidad.

Según Goffman (1997, p. 13), en la vida cotidiana, cuando una persona arriba a la presencia de otras, generalmente, el grupo trata de obtener información acerca del individuo que acaba de llegar y se ponen en juego los datos que ya poseen los demás. Si los presentes no están familiarizados con quien aparece, en su calidad de observadores pueden recoger indicios de su conducta y su aspecto para aplicar su experiencia previa con individuos aproximadamente similares al que tienen delante; entonces, muchos detalles se vuelven accesibles y aparecen varios "vehículos de signos" que les transmiten información sobre la persona. Finalmente, confían en lo que el individuo dice sobre sí mismo y en las pruebas documentales que proporciona acerca de quién o qué es. De los dos tipos de comunicaciones mencionadas por Goffman (1997), las expresiones orales y las manifestaciones emanadas del individuo, las pruebas no verbales, juzgadas como teatrales y contextuales, son las que se exponen en los retratos fotográficos.

De acuerdo con Nead (1992, p. 18), la representación del cuerpo de las mujeres es un "acto de regulación", tanto de las propias mujeres como de los posibles espectadores. En estas imágenes se expresan las convenciones sociales y culturales, altamente formalizadas, del cuerpo y sus límites; estos acuerdos están dotados de la construcción del significado simbólico de la feminidad. En este sentido, Muñiz (2014, p. 418) afirma

que la representación corporal adquiere un carácter performativo y materializador de los sujetos de género; la imagen influye en la definición de la corporalidad de las mujeres al mismo tiempo que expresa la feminidad normalizada a través del cuerpo de las mujeres. En consecuencia, la representación del cuerpo de las mujeres es la manifestación de la identidad femenina regida por los esquemas reguladores de la época.

A partir de estas afirmaciones, en esta investigación se ha considerado que la representación corporal de las fotografías de mujeres mexicanas en el siglo XIX expresa inevitablemente los efectos de las prácticas y los discursos sobre la feminidad en México en ese tiempo. Las formas en las que las mujeres y los fotógrafos eligen o crean un escenario para la toma, optan por una postura de la modelo y adornan o alteran los cuerpos femeninos, reproducen los ideales para la normalización de la feminidad en todas sus formas. Tanto modelo como fotógrafo colaboran en la ordenación del cuerpo femenino, en una búsqueda del ideal físico y moral de ellas expresado en la imagen.

Es importante mencionar que durante el siglo XIX las fotografías eran consideradas elementos de objetividad. Esta idea parte del positivismo de la época y se basa en el hecho de que las fotografías se creaban a partir de procesos químicos, aparentemente, sin la intervención de las personas. Por ello se pensaba que los fotógrafos no expresaban su subjetividad en las imágenes fotográficas que creaban, a diferencia de lo que sucedía en la pintura. A partir de esta lógica,

la fotografía aparece ante los observadores como un producto con un nivel de iconicidad tan alto que habrá quienes no puedan evitar pensar que esa fotografía es la representación más parecida a la realidad que podría conseguirse por medios mecánicos y científicos (Bastarrica, 2014, p. 50).

Sin importar que la imagen fotográfica no sea la persona misma, ésta logra transformar al sujeto en objeto por el sentido de certeza que genera. Así, las imágenes fotográficas permiten al observador “traer” a su presencia a aquella persona que no se encuentra físicamente ahí. La noción de objetividad y certidumbre que la fotografía tiene sobre quienes ven una imagen fotográfica, le confiere un carácter de “realismo”, es decir, los espectadores la interpretan como “igual a la propia vista”. En este sentido, la fotografía se piensa como el mismo ser registrado en la imagen y expresa la misma información que el sujeto comunicaría ante su presencia física. De esta forma, en el siglo XIX, las fotografías eran concebidas como un medio inequívoco para un nuevo conocimiento del mundo y de las personas.

En la actualidad, la supuesta imparcialidad de la fotografía es cuestionada. La naturaleza de la fotografía en el siglo XIX confirma la existencia de las personas y los objetos fotografiados y contiene datos puntuales de estos, pero esta información no determina la razón por la que la imagen fue hecha ni la categoría de uso a la cual pertenece. Krauss (1985, p. 146) propone determinar el sentido de la existencia de una fotografía mediante la comprensión de las imágenes dentro

de su espacio discursivo, es decir, en el ámbito cultural específico al que pertenece una determinada imagen, asumiendo diferentes expectativas respecto a su uso y transmitiendo un conocimiento en particular. Para ello, el primer paso en el estudio de las imágenes es determinar el espacio discursivo en el que circularon, ya que de éste se deriva la información que transmiten las fotografías y los términos aplicables a su interpretación por parte de las personas a quienes se dirigió inicialmente.

#### LA FOTOGRAFÍA DE MUJERES MEXICANAS EN EL SIGLO XIX

En México, durante el siglo XIX, se realizaron dos principales tipos de registros fotográficos de las mujeres de la época. El primero corresponde a retratos de estudio de damas de la clase económica y políticamente dominante del país; quienes podían costear las fotografías en tarjetas de visita y de gabinete donde se plasmaba su imagen con el propósito de ser regaladas a familiares y amigas (Valencia, 2022, p. 39). El segundo tipo de registro se relaciona con el interés del mundo occidental por el conocimiento de los "otros"; esta curiosidad se expresó en fotografías de tipos nacionales y costumbres mexicanas, imágenes que también habían sido plasmadas en pinturas y grabados. A diferencia de los retratos de estudio, las mujeres que aparecen en el segundo tipo de imágenes no solicitaban ser fotografiadas, eran

los fotógrafos de la época quienes decidían qué y a quiénes tomar fotografías de acuerdo con sus objetivos comerciales.

Tanto los fotógrafos de estudio que hacían retratos como los que registraban tipos populares y vistas en exteriores respondían a intereses comerciales. Sin embargo, cada tipo de imagen era dirigida a un público diferente y, por tanto, mostraban de forma distinta el cuerpo de las mujeres.

En los retratos de estudio, el fotógrafo atiende las necesidades, los gustos y las expectativas de quienes acudían a su establecimiento solicitando la representación de su imagen (Bastarrica, 2014, pp. 61-64). Por ello, los miembros del estrato social más favorecido en México solían recurrir a los estudios de más renombre en el país e incluso en el extranjero. En cambio, los fotógrafos de tipos y de vistas respondían al interés por viajar y por conocer la diversidad mundial que tenía el sector económicamente privilegiado de la época y a sus posibilidades de invertir en la producción industrial. Es así como este tipo de imágenes corresponden a la esfera lucrativa, determinada por la oferta y la demanda de sus compradores (Carreón y Valencia, 2016).

Gran parte de los textos sobre los retratos en tarjetas de visita y de gabinete en México se enfocan en los fotógrafos que realizaron este tipo de imágenes. Investigaciones como las de Canales (1980) sobre Romualdo García, de Massé (1998) concerniente a la sociedad fotográfica de Cruces y Campa, de Negrete (2006) acerca de los hermanos Vallete y de Camacho (2008) referente a Octaviano de la Mora, profundizan la

producción fotográfica del siglo XIX en tarjetas de visita examinando el trabajo de un fotógrafo en específico y particularizando la cualidad que cada fotógrafo imprime en su trabajo a partir de la asociación de la fotografía con la actividad artística, es decir, desde una perspectiva de la historia del arte en particular. Algunos fotógrafos de estudio también comercializaron imágenes de los tipos mexicanos, como Cruces y Campa y Lorenzo Becerril.

De forma similar, algunos trabajos acerca de los registros fotográficos de las costumbres se han interesado en la producción de fotógrafos que han sido calificados de viajeros, como son los textos de Debroise y Casanova (1989) sobre Charnay, de Montellano (1994) acerca de Charles B. Waite, de Malagón (2012) referente a Winfield Scott y de Gutiérrez (2012) en torno a Jackson. En la mayoría de estos textos se han calificado las vistas como fotografías documentales, es decir, con una clara intención de testimoniar la realidad, aunque éste no haya sido el propósito de la creación de esas fotografías. Otras investigaciones se enfocan exclusivamente en sitios específicos en los que se realizaron registros en exteriores, los cuales pueden abarcar las costumbres locales.

Si bien en estos trabajos se describen las características que muestran las personas fotografiadas, los planteamientos expuestos no se relacionan directamente con la historia de las mujeres.

## LOS RETRATOS DE MUJERES DE LA ÉLITE DECIMONÓNICA EN MÉXICO

Las fotografías de mujeres de clase alta del siglo XIX en México principalmente son imágenes en tamaño de tarjeta de visita o de gabinete, que se realizaban al interior de estudios profesionales de fotografía. Ambos formatos estaban compuestos por un rectángulo de cartulina, al que se pegaba el papel fotográfico, y que podía incluir el nombre y la dirección del estudio que realizó la imagen, la variante principal entre éstos son las dimensiones:  $4\frac{1}{2} \times 2\frac{1}{2}$ " (10.5 x 6.5 cm) y  $6\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$ " (16.5 x 10.5 cm), respectivamente.

El uso de las llamadas *carte de visite* o tarjeta de visita se extendió a partir de 1860, después de que Adolphe Eugène Disdéri incorporara fotografías a las tarjetas de presentación. En esta época era usual que en estas fotografías se inscribieran dedicatorias al reverso para, posteriormente, ser obsequiadas entre amigos y familiares, ya fuera de forma personal o por medio de la correspondencia. La adquisición e intercambio de retratos en tarjetas de visita o de gabinete por parte de la élite fue uno de los fenómenos más característicos del siglo XIX a nivel mundial.

Los estudios fotográficos donde se adquirirían este tipo de retratos eran especialmente diseñados y equipados con los implementos necesarios para realizar fotografías, acorde con la tecnología de la época en mate-

ria fotográfica y, también, conforme a las expectativas visuales de quienes acudían para obtener su propia imagen.

En cuanto a los aspectos técnicos, era necesario contar con buena iluminación para la toma en un espacio interior, por lo que el área donde se realizaban los registros solía estar en la parte alta del inmueble y contaba con grandes ventanales. Además de algunos soportes que ayudaban a mantener la postura de la retratada debido a los largos tiempos de exposición que requería la fotografía en el siglo XIX, sobre todo en los primeros años de esta técnica.

Respecto a las expectativas de las personas que acudían a los establecimientos profesionales de fotografía, éstas estaban mediadas por la forma en que querían proyectar su imagen ante los demás. Por esta razón, los estudios comúnmente contaban con *atrezo*, es decir, mobiliario, telones y distintos aditamentos que recreaban ambientes y actividades con los que los retratados querían asociarse.

Los accesorios involucrados en los retratos de estudio son una herramienta para la construcción de sus fachadas personales, es decir, para la autorrepresentación. De acuerdo con Bastarrica

el objetivo en la construcción de una escena fotográfica y de la representación corporal de las mujeres es la representación de feminidad de la época, es que, si bien no es del todo real tampoco es irreal

o ideal, en el sentido de que representa con precisión el estatus social de la retratada. (2014, p. 64)

Además, conceptualmente, los retratos fotográficos en formatos de tarjeta de visita y de gabinete comparten algunos de los juicios utilizados en la pintura, debido a su temporalidad de producción, como son las dos cualidades esenciales y aparentemente contradictorias que se atribuye al retrato pictórico: la individualidad o singularidad y la totalidad o universalidad. En este tipo de representaciones se pretende resaltar las características que identifican al modelo del resto de la gente y, al mismo tiempo, se intenta destacar lo que el sujeto retratado tiene en común con el resto de la humanidad o, al menos, con las demás personas de su mismo estrato social y económico. En las imágenes fotográficas predomina la intención de registrar fielmente las características de la persona, no únicamente físicas sino también morales, estas últimas acentuadas a partir de la actitud, la pose y los elementos asociados a la figura del sujeto fotografiado, características tomadas del retrato pictórico (Negrete, 2006, p. 83).

Los elementos identitarios de la élite mexicana se construyeron a partir de su identificación con la élite francesa, erigida como modelo de progreso, y de su diferenciación frente a los demás sectores de la población mexicana, identificados con el atraso y la incivilización. Por tanto, el grupo en el poder en México intentaba asemejarse a la antigua realeza europea, a cuya

representación física accedía mediante la pintura. La proximidad con los modelos europeos se manifiesta en las formas de representación fotográfica, donde se puede confirmar la idealización de los rasgos europeos, las características de la indumentaria y las formas de comportamiento al modo occidental.

Como ya se mencionó, los retratos en tarjetas de visita y de gabinete fueron hechos con el propósito de ser obsequiados entre amistades y familiares, por lo que la información que las personas transmiten de sí mismas está dirigida al ámbito de la vida privada. Por lo tanto, el espacio discursivo al que corresponden estas imágenes es al ámbito de las relaciones sociales de la élite mexicana del siglo XIX.

A partir de algunas investigaciones sobre el retrato fotográfico del siglo XIX se afirma de forma genérica que estas imágenes son una simulación por aparentar bienestar económico y moral de las personas retratadas (Massé, 1998, p. 17); además, se ha considerado este género fotográfico como arquetípico y reiterativo (Negrete, 2006, p. 84).

#### LOS TIPOS Y LAS COSTUMBRES MEXICANAS DE LAS MUJERES DEL SIGLO XIX

La fascinación europea por las costumbres y los tipos nacionales de países considerados como exóticos surge a mediados del siglo XVIII. Este interés aparece en estrecha relación con el género costumbrista de la pintura, pero

sobre todo del grabado, especialmente la litografía. En un primer momento, la reproductividad de imágenes que permitía el grabado posibilitó el acercamiento de Europa a la vida cotidiana de otros lugares del mundo. Posteriormente, los registros fotográficos de las prácticas y los habitantes de distintos lugares fueron las imágenes que incrementaron el conocimiento de diversas culturas, debido al pensamiento positivista de la época que calificaba de objetiva a la fotografía.

En cuanto al registro de personas, los tipos populares representativos de una nación era un género difundido en las pinturas y los grabados costumbristas. Con el surgimiento y desarrollo de las técnicas fotográficas, esta temática se convirtió en uno de los tópicos que ocuparon el quehacer de los fotógrafos decimonónicos, quienes han sido considerados como viajeros, a pesar de que existen evidencias de que la mayor parte de ellos estuvieron asentados en estudios permanentes o, al menos, durante algunos años. Al mismo tiempo, diferentes fotógrafos realizaron tomas de las costumbres locales que más llamaban su atención y que consideraban podían tener mayor aceptación ante el público consumidor. En ambos tipos de registros aparecen hombres, mujeres e infantes.

Principalmente, los tipos mexicanos se produjeron y vendieron en formatos de tarjeta de visita. Tamaño muy común en el siglo XIX en retratos de la élite, como se mencionó en el apartado anterior. Sin embargo, existen también algunos ejemplos de este tipo de imágenes en gran formato, como

las que aparecen en algunas versiones del álbum de Charnay titulado *Ciudades y ruinas americanas*, impresas en tamaño 16 x 20 cm (Aguilar y Milán, 2015, pp. 78 y 82). Sin importar el formato de las fotografías, la mayor parte del registro de los tipos mexicanos se realizó al interior de estudios fotográficos.

Comúnmente, las imágenes de los tipos populares se alineaban a las expectativas de los posibles compradores de este tipo de fotografías. Por ello, alimentaban la idea de que México era un país rico en recursos naturales, pero atrasado a causa de que la mayor parte de su población eran indios que vivían en el límite de lo salvaje. Además, estas fotografías permitían a sus compradores ver su propia superioridad, como clases económicamente dominantes, al definir y construir la imagen del pueblo mexicano (Dorotinsky, 2004, p. 17).

Una característica importante de este género fotográfico es su objetivo de definir la identidad nacional, representada para el caso de México por personas de rasgos indígenas o mestizos, así como por la indumentaria y objetos relacionados con las labores tradicionales que realizaban. En algunas colecciones de tipos populares, como las de Aubert y Becerril, la pobreza de la población local se evidencia por medio de vestiduras rasgadas y sucias (Aguilar y Milán, 2015). En algunos casos, estas fotografías no presentan ningún fondo para enfatizar las características de las personas registradas, pero en otros, destacan los telones pintados que se relacionan con las actividades que se identifican en la imagen, como pueden ser calles, plazas, jardi-

nes o mercados. En estas imágenes, los instrumentos de trabajo y los telones de fondo juegan un papel similar al *atrezzo* o *utillería* usados en los retratos fotográficos de estudio de la élite.

En cuanto al registro de vistas, los tamaños fotográficos varían desde el más pequeño de 5x7" hasta algunos casos de 11x14" y, muy escasamente, 18x22" (Carreón y Valencia, 2016). Generalmente, las fotografías de costumbres nacionales se comercializaron más en formatos de 5x7" y hasta 8x10".

A diferencia de las tomas de retrato y de tipos populares, las fotografías de las actividades y las tradiciones locales se realizaban en exteriores. Sin embargo, esto no significaba que representaran registros documentales de la realidad. Se ha verificado que diferentes empresas fotográficas planificaban escenas para fotografiar, acorde a los intereses del mercado, es decir, creaban imágenes conforme a las expectativas de quienes compraban este tipo de fotografías según lo que esperaban ver a partir de las nociones estereotipadas

Véase Aguayo, 2019.

que se tenían sobre lo mexicano<sup>2</sup>. En este sentido, estos registros fotográficos se asemejan a los objetivos comerciales de la producción de los tipos populares.

Las vistas mexicanas de lugares, de tipos o de costumbres eran comercializadas entre la sociedad como colecciones temáticas, las cuales podían adquirirse en la compilación de un álbum o a través de fascículos coleccionables, denominados "series". Su venta solía publicitarse en los periódicos y en las guías de viaje de la época y podían adquirirse en algunos de

los estudios fotográficos que registraron los tipos populares o en establecimientos que distribuían diferentes productos fotográficos, ya fueran insumos para fotógrafos, o álbumes para fotografías y colecciones de vistas, entre otros artículos.

Como se ha reiterado, las fotografías de tipos populares y de costumbres nacionales se realizaban con el propósito de venderse a las personas interesadas en el conocimiento de los “otros” y de sus hábitos. Quienes podían adquirir estos productos fotográficos pertenecían al sector económicamente privilegiado de la época y eran adquiridas para saciar su curiosidad, pero también para confirmar su noción preconcebida del mundo alejado del progreso occidental. Por lo tanto, el espacio discursivo al que corresponden estas imágenes es al ámbito comercial y lucrativo; por un lado, de los fotógrafos quienes querían obtener remuneración por su trabajo y, por otro, de las élites del siglo XIX que deseaban incrementar su capital económico a partir de los recursos naturales y humanos en diferentes latitudes.

## LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LAS MUJERES Y LA FEMINIDAD

┌ Durante el siglo XIX la clase en el poder del país experimentó la homogeneización de la cultura occidental en todos los órdenes y, por ello, los elementos identitarios de este sector se fueron conformando por equiparación con las monarquías europeas y en contraste con la población indígena del país.

Esta diferenciación puede observarse al comparar los retratos fotográficos de la élite nacional con las fotografías de los tipos mexicanos y con los registros de las costumbres nacionales.

A partir de la confrontación de esas fotografías es posible definir que la distinción entre los estratos sociales del siglo XIX en México destaca en tres aspectos principales: las características físicas, la indumentaria y los elementos decorativos. Estas mismas diferencias se manifiestan en las imágenes de mujeres de forma particular.

En México, la mayor parte de la población es mestiza. Sin embargo, la élite nacional decimonónica se autoidentificaba con los rasgos físicos europeos. Se ha identificado la idealización de estas características en retratos de estudio de mujeres de la clase alta mexicana. Esta necesidad de reafirmarse como “raza blanca” se manifiesta en la presentación de pieles claras en los retratos de mujeres de la élite nacional, lo cual se lograba con una mayor intensidad de luz dirigida al rostro fe-

<sup>3</sup> Como ejemplo se pueden revisar en el Repositorio INAH las tarjetas de visita con Número de Inventario 453007 (<https://repositorio.inah.gob.mx/o-121922>) y 453008 (<https://repositorio.inah.gob.mx/o-121923>), donde aparece la misma mujer, pero con diferente iluminación en cada fotografía que cambia el tono de la piel.

menino<sup>3</sup>. En cambio, en las fotografías de los tipos populares y de las costumbres nacionales son evidentes los rasgos indígenas y la piel oscura, que en ningún caso trata de atenuarse.

En la mentalidad occidental las mujeres son “bellas” por “naturaleza”. Simultáneamente, la belleza femenina, expresada en juventud y en piel blanca y luminosa, encarna la representación de virtudes morales o espirituales (Muñiz, 2014, p. 426). Aunado

a este precepto de la perfección que la mujer acaudalada debía cumplir, los grupos científicos del siglo XIX justificaron la expansión colonial con argumentos biológicos acerca de la superioridad de los tipos raciales europeos. Las diferencias físicas, asociadas en la época con la diferenciación racial, permitieron desentrañar la definición de los "otros", el poder y las jerarquías también entre las mujeres (Muñiz, 2014, pp. 421-426). Así, los rasgos físicos acreditaban la superioridad de las mujeres de la élite sobre las otras clases sociales y económicas.

De acuerdo con la propuesta de Goffman (1997, p. 13), al analizar la corporalidad de una persona, el observador puede dar por sentado, a partir de experiencias anteriores, que es probable encontrar solo individuos de una clase determinada en un marco social dado y, en consecuencia, aplicarle estereotipos que aún no han sido probados. De esta forma, en los retratos de mujeres de la élite mexicana solo se espera encontrar mujeres que coincidan con el ideal de belleza occidental. En consecuencia, las mujeres acaudaladas que acudían a los estudios fotográficos para retratarse deseaban obtener su propia imagen apegada a los estándares de su cualidad moral expresada en su representación corporal. Por ende, las imágenes de las mujeres de la clase alta nacional se relacionan con la necesidad de este sector por reafirmarse como colectivo que comparte un entorno social de auge económico que, al mismo tiempo, justifica su superioridad ante los demás sectores.

Respecto a la indumentaria, la ropa usada por la clase social alta de México en el siglo XIX se caracteriza por seguir los patrones de la moda europea, en su intento por equipararse con la modernidad y civilización que representaba Europa en la época. En contraposición, las personas que aparecen en los registros de tipo y costumbres mexicanas se muestran con ropa más sencilla y, en ocasiones, incluso desgarrada y sucia.

Tradicionalmente, la representación del cuerpo femenino tiene la intención de ser admirado por los varones, esta forma de mirar a las mujeres puede identificarse en los retratos de estudios donde la postura en que se colocan las modelos permite observar mayor cantidad de sus características corporales y de los detalles de su vestimenta, prefiriendo una toma de tres cuartos en donde se reconocen los rasgos de dos planos: frente y lateral. Además, el registro de cuerpo completo refuerza esta idea, en oposición a lo que sucede con los retratos de busto.

La mujer acaudalada del siglo XIX era catalogada por su gracia, exquisitez, buena educación, belleza y buen gusto en su vestimenta, lo que hacía más fácil el hecho de conseguir esposo. Una vez casada, estos mismos atributos de la mujer representaban un beneficio social para su cónyuge quien podía ostentarla como un bien, acorde con su estatus privilegiado. Algunos de estos atributos de las mujeres de la élite decimonónica eran expresados en sus retratos por medio de los accesorios con los que aparecen; por ejemplo, la buena educación se

manifiesta cuando posan leyendo un libro o escribiendo una carta, debido a que en esa época pocas mujeres sabía leer y escribir.

Al mismo tiempo que la mujer desempeña el papel del objeto visto, es sujeto que ve, es decir, ella forma y juzga su imagen contrastándola con ideales culturales y ejerce sobre sí misma una gran autorregulación. Por lo tanto, su identidad está enmarcada por otras imágenes de mujeres que definen la feminidad (Nead, 1992, p. 25).

Los retratos de mujeres en tarjetas de visita y de gabinete, interpretadas como capital cultural material y simbólico, aseguran un beneficio de distinción proporcionado por la singularidad necesaria para su apropiación y un beneficio de legitimidad que consiste en el hecho de ser como es necesario ser. Así, las fotografías de estudio constituyen imágenes documentales que describen la forma de ser de una clase social.

En contraste, las mujeres que aparecen en los registros de tipos populares y de costumbres nacionales visten indumentarias tradicionales, caracterizadas por su sencillez. Actualmente, reconocemos la diversidad étnica en la variedad de vestimentas asociadas a los pueblos indígenas en México; sin embargo, en el siglo XIX lo más destacado de esta diversidad era su peculiaridad en comparación con la ropa occidental. Esta diferenciación era importante en la construcción de una identidad nacional homogénea sin distinción de la conformación pluriétnica del país. Al mismo tiempo, la singularidad de la indumentaria indígena se alineaba a la curio-

sidad occidental por conocer a “otros” en latitudes lejanas que no compartían su modelo de modernidad y progreso.

Goffman (1997, p. 13) afirma que cuando alguien aparece ante otros, le interesará su estatus socioeconómico general, su concepto de sí mismo, la actitud que tiene, su competencia y su integridad. El grupo intenta recabar información acerca de la persona a partir de su apariencia y su comportamiento, estos datos ayudan a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que el individuo espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así, la vestimenta de una mujer en una fotografía es parte de la información que las demás personas recaban para poder colocarla dentro de un estrato social y definir, al mismo tiempo, sus cualidades morales. En consecuencia, la indumentaria occidental confirmaba no solo la pertenencia a la élite sino también ratificaba la buena educación, la bondad y la moralidad de la mujer retratada.

En cuanto al *atrezo* que aparece en las tarjetas de visita y de gabinete, éste se relaciona con la imagen que las personas retratadas querían expresar para el reconocimiento de los demás. En cambio, en las colecciones fotográficas de “tipos mexicanos”, se representan los utensilios que caracterizan a los oficios de la clase más desfavorecida económicamente.

De forma general, las mujeres del siglo XIX en México estaban destinadas al ámbito privado. En esta época, los roles asignados a cada sexo estaban determinados por sus características biológicas; por tanto, las mujeres debían permanecer en el ho-

gar educando a los hijos y cuidando a la familia, mientras que los hombres se consagraban a las actividades públicas y al trabajo productivo que les permitiera sostener a sus dependientes. Esta definición se fundamenta en la visión dicotómica que consideraba como verdad científica la división entre lo biológico y lo cultural, lo privado y lo público, lo inferior necesariamente sujeto a lo superior: a la mujer correspondía la primera parte del binomio y al varón la segunda (Saloma, 2000, p. 208).

A partir de estas nociones, el ideal de la domesticidad femenina cobra un significado complejo que abarca lo ideológico, lo cultural, lo social, lo político y lo económico. Así, las mujeres eran responsables de inculcar en sus hijos los principios religiosos, morales y cívicos. Mujer y familia tendieron a presentarse como una unidad indisoluble. No obstante, en México, esta definición de la femineidad decimonónica únicamente se aplicaba a las mujeres de la élite, ya que las mujeres del sector inferior no solo realizaban labores domésticas al seno familiar, sino que también realizaban actividades lucrativas, como se verá más adelante.

Regresando a las fotografías, en los telones de fondo utilizados en los retratos de estudio se representan suntuosas construcciones o elaborados jardines que, aunado a los elementos decorativos, manifiestan la elegancia y educación de quien es retratado. En estas fotografías el mobiliario y los accesorios destacan por su elaborada decoración y refinamiento; en ellas se observan muebles de madera tallada finamente,

columnas, cortinajes, relojes, libros, entre otros enseres. Específicamente en las imágenes de mujeres, algunas de ellas aparecen junto a sus hijos o acompañando a su esposo, es decir, como pilar familiar, una de las principales cualidades de la mujer ideal; en otras ocasiones, se encuentran asociadas a elementos religiosos en una clara referencia a la superioridad espiritual que se atribuía a las mujeres de esta época.

En cambio, en las fotografías de tipos populares cuando se utilizan telones de fondo, en ellos se representan paisajes campestres o calles de alguna ciudad. En cuanto a los accesorios utilizados en estas imágenes aparecen exclusivamente todos aquellos utensilios o herramientas necesarias para desempeñar el oficio que se está representando. Concretamente, las mujeres que aparecen en este tipo de fotografías corresponden a vendedoras de frutas y verduras o de otros productos que ellas mismas elaboran, como tortillas o cestería. En estos casos, las mujeres pueden aparecer sentadas sobre un petate en el piso junto a los productos que venden. El oficio de tortillera es uno de los más registrados como ícono de la comida mexicana, donde las mujeres son retratadas moliendo la masa en un metate con un anafre al lado. Otro trabajo destacado en las fotografías de mujeres es el de lavandera que, mayormente, fue registrado en exteriores, específicamente en los ríos donde tradicionalmente se realizaba esta actividad.

A partir de las fotografías de tipos populares y de costumbres nacionales es posible establecer que las mujeres que apa-

recen en ellas también realizan actividades vinculadas al hogar, como es la alimentación y la higiene. Sin embargo, ellas no efectúan estas labores directamente para su familia sino como un trabajo para obtener recursos monetarios, debido a que en algunos de estos registros fotográficos se precisa que se está mostrando un oficio en títulos como: lavandera, tortillera o vendedora de fruta. Esta es una diferencia importante entre las mujeres de los sectores opuestos social y económicamente.

Retomando nuevamente el concepto de fachada, cuando una persona ofrece un producto o un servicio, comúnmente los demás se verán forzados a aceptar algunos hechos como signos convencionales o naturales de algo que no está al alcance directo de los sentidos (Goffman, 1997, p. 14). En el caso de las fotografías, no es posible verificar que los elementos presentes en ellas confirman la cualidad ni el oficio de la persona, los espectadores simplemente confían en la veracidad de la imagen. Asimismo, en los retratos de estudio, las mujeres que se presentan ante el fotógrafo desean que quienes contemplan su imagen formen un alto concepto de ella y procuran que exista suficiente armonía en la fotografía para generar esa impresión.

Goffman afirma que, "independientemente del objetivo particular que persigue el individuo y del motivo que le dicta este objetivo, será parte de sus intereses controlar la conducta de los otros, en especial el trato con que le corresponden" (1997, p. 15). En los retratos de estudio, este control se logra influyendo en la definición de la situación que los otros

formulan a partir de lo que se muestra en toda la imagen: la corporalidad de la mujer en conjunto con el ambiente que crean los elementos en su entorno. La construcción consciente o inconsciente de esta imagen influye en quienes la observan, generando la impresión que habrá de llevarlos a calificar a la retratada de acuerdo con sus propias expectativas.

La comparación de los retratos fotográficos de estudio con las fotografías de tipos y costumbres permite afirmar que estos géneros comparten ciertos formatos y técnicas. Sin embargo, sus características, intenciones y contextos de producción son diferentes. Recapitulando, las fotografías de mujeres en el siglo XIX en México se articulan en torno a una tensión entre la construcción de identidades personales y sociales, donde cada género fotográfico –los retratos de estudio y las imágenes de tipos y costumbres– ofrece una perspectiva única sobre la feminidad, el estatus y la cultura. Los primeros enfatizan el papel de la autorrepresentación y la individualidad de las mujeres de la élite, aunque ésta permanece atravesada por la dominación interna, que induce a que se presenten conforme al régimen visual europeo. Mientras que los segundos configuran una visión colectiva y a menudo estereotipada de la identidad nacional, reflejando las complejas dinámicas de poder en juego en ese momento.

## CONCLUSIONES

La representación de las mujeres en la fotografía del siglo XIX en México revela una compleja intersección entre patriarcado, clase social y características físicas, con claras implicaciones en la construcción de la feminidad de la época. Esta afirmación está fundamentada en la comparación de dos tipos de fotografías: los retratos de estudio dirigidos a la élite mexicana y los registros de tipos y costumbres nacionales que mostraban al sector inferior de la población, a menudo a través de una mirada que reflejaba juicios de valor eurocéntricos.

En esencia, los retratos de estudio funcionaban como instrumentos de validación social y afirmación del estatus. Al ser creadas para compartirse en círculos sociales restringidos, estas imágenes estaban cargadas de simbolismo, donde cada detalle, desde la vestimenta hasta la pose, era cuidadosamente diseñado para reflejar no solo la individualidad de la retratada, sino su alineación con un ideal de feminidad que respondía a las expectativas de la clase dominante determinadas por el patriarcado. Esta construcción de la identidad femenina se entrelazaba con la proyección de valores morales y estéticos de la época, consolidando así un vínculo entre imagen y poder.

Por otro lado, el análisis de las fotografías de tipos y costumbres nacionales permite comprender cómo el imaginario de la feminidad en el contexto mexicano se vincula con la representación de otras identidades étnicas. Estas imágenes, mucho

más que simples documentos visuales, eran productos de un discurso que objetivizaba a las mujeres indígenas o mestizas, reafirmando estereotipos de civilización en oposición al atraso, comunes en la narrativa decimonónica. Al centrarse en elementos que marcaban diferencias, como la vestimenta desgastada y el entorno rústico, estas fotografías, más que mostrar la realidad social, reflejaban las construcciones imaginarias de lo "exótico" que alimentaban el interés de la élite por el "otro".

En este sentido, las estrategias visuales utilizadas por los fotógrafos desempeñaban un papel central en la configuración de las identidades de género. La búsqueda del ideal físico y moral de la mujer, diferenciada por los sectores sociales de pertenencia, evidenció cómo los parámetros de la representación estaban dictados por un sistema patriarcal que no solo limitaba las expresiones individuales femeninas, sino que también consolidaba las jerarquías de poder culturales y sociales.

En este trabajo, conectar la historia de las mujeres, la teoría fotográfica y las nociones de género resultó trascendente, ya que resalta cómo las imágenes fotográficas de mujeres en el siglo XIX reflejan y construyen identidades sociales. Este marco teórico permitió entender cómo se regulaban las imágenes de las mujeres en esa época, destacando las diferencias entre los retratos de estudio y los registros de tipos y costumbres. Además, el análisis sobre el papel del fotógrafo y las expectativas de quienes se retrataban añade un componente importante a la comprensión de estas representaciones.

Finalmente, es preciso enfatizar que las fotografías de mujeres del siglo XIX en México no solo representan los ideales estéticos de su sociedad, sino que además ofrecen un campo fértil para explorar las dinámicas de poder entre géneros y clases. El estudio de estas imágenes también abre un espacio de reflexión crítica sobre cómo estas representaciones siguen influyendo en las narrativas contemporáneas sobre la feminidad y la identidad en México.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, F. (COORD.). (2019). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- AGUILAR, A. Y MILÁN, A. (2015). La otra Intervención Francesa en México los tipos populares entre 1859-1870. *Dimensión Antropológica*. 64(22), 73-103. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/8760/9539>
- ALPERS, S. (1987). *El arte de describir*. Blume.
- BASTARRICA, B. (2014). En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana. *Relaciones*, 35(140), 43-69. <https://doi.org/10.24901/rehs.v35i140.103>
- CAMACHO, A. (2008). *Octaviano de la Mora. Fotógrafo*. El Colegio de Jalisco; Instituto Cultural Cabañas.
- CANALES, C. (1980). *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- CARREÓN, D. Y VALENCIA, B. (2016). La fotografía del Distrito Federal 1880-1885. *Estudios sobre conservación, restauración y museografía*, 3, 136-150.
- DEBROISE, O. Y CASANOVA, R. (1989). *Claude Desiré Charnay*. CONACULTA;INBA;Centro Cultural Santo Domingo.
- DOROTINSKY, D. (2004). Los tipos sociales desde la austeridad del estudio. *Alquimia*. 7(21), 14-26. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11387>
- GINZBURG, C. (1994). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica.
- GOFFMAN, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrourtu editores.
- GUTIÉRREZ, I. (2012). *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson empresa fotográfica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- JORDANOVA, L. (2012). *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*. Cambridge University Press.
- KRAUSS, R. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.
- LAMAS, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*. 7(18), 1-24. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/360/335>
- LAU, A. (1998). La historia de las mujeres: una historia social o una historia de género. En *Cincuenta años de investigación histórica en México*. (pp. 159-169). Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad de Guanajuato.

- LAU, A. (2015). La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica. En G. Von Wobeser (Coord.), *Historia de las mujeres en México*. Instituto Nacional de las Revoluciones en México.
- MALAGÓN, B. (2012). *Winfield Scott: retrato de un fotógrafo norteamericano en el porfiriato*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- MASSÉ, P. (1998). *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MONTELLANO, F. (1994). *C.B. Waite, fotógrafo: una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*. CONACULTA-Grijalbo.
- MUÑOZ, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Revista Sociedad e Estado*. 29(2), 415-432. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>
- NEAD, L. (1992). Teoría del desnudo femenino. En *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (pp. 17-59). Editorial Tecnos.
- NEGRETE, C. (2006). *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entre siglos*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- SALOMA, A. (2000). De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX. *Cuicuilco*, 7(18), 205-222. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/368>
- SCOTT, J. (2008). *Género e Historia*. Fondo de Cultura Económica - Universidad Nacional Autónoma de México.
- VALENCIA, B. (2022). Identidades de género en álbumes fotográficos del siglo XIX en México. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 42(166), 26-46. <https://doi.org/10.24901/rehs.v42i166.845>