

En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana

Beatriz Bastarrica Mora*

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

En este artículo¹ se analizan distintas estrategias usadas tanto por los fotógrafos como por las mujeres –provenientes de diferentes clases sociales– fotografiadas durante la segunda mitad del siglo XIX mexicano, para construir la imagen del otro(a) y de sus fachadas personales, en el contexto más general de la representación de la figura de la mujer. Se utilizan para ello claves conceptuales tomadas del mundo de la semiótica (Barthes 1986; Eco 1999), de la sociología (Bourdieu 1989; Goffman² 1987; Veblen 2005) y de la historia cultural (Burke 2005).

(Fotografía, representación, mujer, siglo XIX)

INTRODUCCIÓN

En algún momento de 1868, Julia Sánchez, que sería condenada por un jurado el 7 de diciembre de ese mismo año a 7 años y 4 meses de deportación por el delito de “receptación de robo”,³ fue fotografiada para incluir su retrato en los libros de

* beatrizbastarricamora@gmail.com

¹ Agradezco sinceramente a mis correctores, tanto anónimos como conocidos –específicamente, entre los segundos, al doctor Robert Curley–, los numerosos y enriquecedores comentarios que me han hecho llegar sobre este texto.

² Tomo el concepto de “fachada personal”, central para mis proposiciones, del sociólogo Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1997, 35. Goffman incluye, entre los elementos de esta fachada personal, variables que el individuo puede o no controlar, como “las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes”.

³ Este delito, que encontramos reseñado con frecuencia en el Registro de Penitenciaría, no está tipificado actualmente en el código penal mexicano, aunque sí en el de otros

registro de la Penitenciaría de Escobedo, en la ciudad de Guadalajara. En la fotografía 1, un retrato frontal, de medio cuerpo y muy austero que aún se conserva adherido a la ficha de la rea incluida en el libro 1 bis de dicho registro, observamos a una mujer de mediana edad, rostro moreno y gesto triste que, sentada en una silla y envuelta desde la cabeza hasta la cintura en su rebozo, apenas enseña el rostro y ambas manos. Con la derecha, Julia sostiene un objeto pequeño, blanco y de forma redondeada, objeto que, si no se trata de una imagen carcelaria, institucional, fruto de la sombría conjunción entre las circunstancias desfavorables en la vida de la rea y la necesidad de control por parte de las autoridades,⁴ identifi-

países de Latinoamérica, como Chile. El *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, escrito por Joaquín Escriche y publicado en 1874, que se tomó como referencia básica en toda América Latina, describe al “receptor”, en este caso de un robo, como el “que oculta ó encubre maliciosamente algún delito” (p. 1415).

⁴ Al calor de lo que ya había comenzado a suceder en Europa —fundamentalmente en Francia—, y casi simultáneamente, la fotografía carcelaria en México se instauró y afianzó durante la segunda mitad del siglo XIX. Concretamente, el año de 1855 fue el de su implantación en la capital de la República (Casanova y Debrois, “Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX” en *Nexos*, número 119, noviembre de 1987, 16), mientras que en 1867 se realizan los primeros retratos de reos en la Penitenciaría de Escobedo (Jorge Alberto Trujillo Bretón, *Entre la celda y el muro. Rehabilitación social y prácticas carcelarias en la penitenciaría jalisciense “Antonio Escobedo”. 1877-1911*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011). El objetivo era el control: la identificación fidedigna y seguimiento de los delincuentes por parte de las autoridades una vez que éstos entraban en el sistema judicial. En la Penitenciaría de Escobedo, en la ciudad de Guadalajara, se comenzó con el registro de reos y reas en 1867. El primer fotógrafo que ocupó la plaza cuya identidad se conoce, fue Carlos Barriere, un fotógrafo de estudio muy conocido en Guadalajara, que llegó a la Penitenciaría en 1889. Las fotografías, que sobre todo a medida que fue avanzando el Porfiriato, trataron de ser una representación precisa y objetiva de los reos y reas, se anexaban a los libros de registro, en las correspondientes fichas, que incluían, además del nombre del condenado o condenada, datos generales y procesales. En pos de la ansiada objetividad y asepsia, el modo de tomarlas fue cambiando con el tiempo y, así, ya a finales del Porfiriato cada ficha incluye dos imágenes de la misma persona, una de frente y otra de perfil. Son en total 19 los libros del Registro que recogen aproximadamente 15,000 fichas, muchas de las cuales —en algunos de los libros todas— están parcial, carecen de fotografía, o totalmente vacías, al faltar también el texto manuscrito. Para completar la información sobre la vida en la Penitenciaría de Escobedo y las políticas carcelarias de la época, se recomienda la lectura del texto de Jorge Alberto Trujillo Bretón, ya referido líneas más arriba; de él se extrajo la información de esta nota al pie sobre la fotografía carcelaria de la Penitenciaría de Escobedo.

FOTOGRAFÍA 1. Julia Sánchez, condenada a 7 años y 4 meses de deportación por el delito de receptación de robo el 7 de diciembre de 1868



Fuente: Ficha del libro de registro 1 bis, Registro de Penitenciaría, AHJ

caríamos sin dudar demasiado con una flor. Pero, volviendo a la pequeña flor, y dado el contexto, la duda resulta casi inevitable, porque ¿qué hace una mujer que acaba de ser condenada a la deportación posando para la cámara con una flor, suponemos que fresca y fragante, en la mano?

FOTOGRAFÍA 2. Micaela García, delito y fecha desconocidos (ca. 1869)



Fuente: Ficha del libro de registro 1 bis, Registro de Penitenciaría, AHJ.

Entonces pasamos página y acudimos a las fichas de las otras reas, a los retratos fotográficos de Micaela García, Francisca Gómez, María Jesús López (fotografías 2, 3 y 4)⁵ sólo para corroborar que,

⁵ María Jesús fue condenada por homicidio y Manuela por plagio y asesinato. En la época, el “plagio” se definía como “el hurto de hijos ó siervos ajenos para servirse de ellos ó venderlos como esclavos” (Joaquín Escriche, *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, Madrid, Imprenta de Eduardo Cuesta, 1874-1876, 1350). La diferencia fundamental entre asesinato y homicidio radicaba en que mientras que el asesinato era el perpetrado siempre de manera intencionada, persiguiendo un fin concreto (“El homicidio cometido por dinero, u otro motivo, y en general el acto de dar a otro la muerte alevosamente, esto es, sin pelea o riña, o con arcabuz, pistolette, puñal u otra arma corta”, *Diccionario...* p. 289), el homicidio podía ser voluntario o involuntario (remito al lector a la extensa voz “Homicidio” del mismo *Diccionario...* de Joaquín Escriche, p. 822).

FOTOGRAFÍA 3. María Jesús López, condenada por homicidio en 1869



Fuente: Ficha del libro de registro 1 bis, Registro de Penitenciaría, AHJ.

efectivamente, lo que sostiene Julia con su mano derecha es una flor, muy similar a la que muestran algunas de las otras condenadas. El gesto triste, el rebozo, la pose cerrada sobre sí misma, se repiten en muchas de las imágenes, y también lo hace la flor, una y otra vez.

Y, entonces, recordamos: no es la primera vez que nos encontramos con esta suerte de sintagma visual que reúne los mismos signos icónicos⁶ –mujer, rebozo, flor en la mano– en una sola imagen.

Fechado cuatro años antes que la imagen fotográfica de Julia Sánchez, el retrato que corresponde a la fotografía 5, de autor desconocido

⁶ Umberto Eco, *La estructura ausente, introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999, 192 y ss.

FOTOGRAFÍA 4. Manuela Moreno, condenada por plagio y asesinato en 1870



Fuente: Ficha del libro de registro 1 bis, Registro de Penitenciaría, AHJ.

y, pintado al óleo sobre tela, representa, esta vez de cuerpo completo, a una mujer llamada Vicenta Ibarra. Las similitudes iconográficas entre ambas imágenes resultan evidentes, como también lo resultan las diferencias en términos de funcionalidad de la imagen: el retrato de doña Vicenta Ibarra, más costoso en tiempo y en precio —en Jalisco se pagaban por un retrato fotográfico, en los inicios de su implantación, alrededor de los 4 pesos, mientras que por uno pictórico se pagaban cerca de 20⁷— no fue encargado para formar parte de un expediente carcelario, sino para representar a esta mujer, a todo color, del mejor y más

⁷ José María Muria, dir., *Historia de Jalisco*, t. III, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1981, 522.

FOTOGRAFÍA 5. Anónimo, Retrato de doña Vicenta Ibarra, 1864, óleo sobre lienzo



amable (suponemos) modo posible, y sobre la pared de algún hogar, frente a propios y ajenos, y también de cara a la posteridad. Doña Vicenta, es cierto, posa, al igual que Julia Sánchez, sentada, cubierta por un rebozo y con un ramillete de flores en la mano. Pero su rebozo descubre la cabeza y se abre para dejar ver la blusa y las joyas que porta; su abultada enagua se adivina, a tenor de la textura y los colores empleados por el pintor, bien cuidada; los zapatitos negros de raso que cubren sus diminutos pies, mostrados probablemente a propósito, y a la última moda del momento, han sido pintados sin mácula, como recién estrenados. Las diferencias biográficas entre ambas mujeres comienzan a adivinarse, ahora, considerables. Entonces, ¿por qué hay tantos elementos similares en estas dos imágenes?

CÓDIGOS VISUALES HISTÓRICOS

Necesitamos hacer ahora una breve especificación epistemológica, relativa a la manera en la que, a quienes queremos observar con atención, nos llega la información de una fotografía.

El mensaje de la imagen fotográfica figurativa se organiza, de una manera similar a lo que le sucede al mensaje pictórico también figurativo, en dos niveles de significación, el de la denotación y el de la connotación.⁸ La diferencia entre ambas disciplinas estriba en que, mientras que en el caso de una imagen pictórica quien la observe seguramente dará por sentado que fue el artista quien produjo, organizó y creó de la nada ambos niveles, es decir, que el artista tradujo las dos dimensiones con base en ciertos códigos visuales y con mayor o menos fortuna ética y estética. La realidad que busca representar la imagen fotográfica, en cambio, especialmente cuando se contemplan imágenes tomadas con anterioridad a la era digital, no resulta tan clara; a fin de cuentas, fue la cámara fotográfica, una fría y objetiva máquina, la encargada de realizar esa traducción. El resultado de la misma aparece, entonces, ante nuestros ojos 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, por mecánica y aséptica, que podría conseguirse. El nivel denotativo del mensaje fotográfico resulta, así, tan poderoso, tan magnético y acaparador, que puede llevar al espectador a la conclusión, errónea, de que más allá de él no hay nada. Desde luego, tendría que ser un espectador con una dosis alta de inocencia o un escaso sentido crítico, uno que cayera en la ya antigua trampa que conduce a tomar como verdadera a la, en realidad, ficción fotográfica,⁹ pero la simple posibilidad de que esto

⁸ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 1986, 13 y ss. Por denotación entenderemos el significado directo, obvio, de las imágenes. Connotación es aquello que se deduce a partir de la interpretación, algo más subjetiva por parte del espectador, de los elementos denotados.

⁹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009, 15. Fontcuberta realiza en este texto una interesante reflexión sobre los límites de verdad de la fotografía en su texto. El autor, al igual, creo, que debería hacer cualquier historiador, considera inevitable la mentira fotográfica, pero no la juzga

ocurra es un buen aliciente para tratar de entender cómo es que surge el segundo nivel —aquel en el que Roland Barthes anuncia que se dota de un segundo sentido al mensaje fotográfico¹⁰, y cómo puede rastrearse esta operación en el producto final. El propio Barthes señala varias estrategias de connotación que, en el caso de la fotografía decimonónica, y más concretamente en el caso del retrato carcelario de Julia Sánchez, resultan fáciles de identificar. Dos de ellas, la pose del retratado y el uso de objetos como introductores de ideas o como símbolos, se hallan, de hecho, en el corazón de la pregunta que nos hacíamos un poco más arriba: Julia Sánchez posa sentada, con las manos sobre el regazo, y en esa postura mira al espectador, cubierta con un rebozo —prenda femenina por antonomasia en el México decimonónico— mientras sostiene con su mano una flor. Ahí tenemos la pose y los objetos —con seguridad fruto de las ideas del fotógrafo— y, también, el motivo por el que este sintagma visual de obvio carácter femenino —y empleo aquí el término “femenino” no en el sentido de las características biológicas de una mujer, sino en el de constructo cultural, de género— se repite con tanta precisión en el retrato pictórico de Vicenta Ibarra: el acto de otorgar significado a ciertos elementos y combinarlos con base en ciertas reglas, el acto de crear un mensaje de la índole que sea, es posible solamente en el seno de una sociedad inserta en un momento histórico concreto, dotado de sus propias y específicas condicionantes en el terreno económico, cultural y social —y esto último incluye la forma en que hombres y mujeres se relacionan entre sí, y se representan—. El fotógrafo que decidió incluir flores en las manos de las reas de la Penitenciaría de Escobedo no lo hizo por casualidad, o en un simple arrebató de creatividad artística individual —aunque, finalmente, su decisión tuvo cierto componente individual—. El fotógrafo, en su particular construcción simbólica de la mujer —de la mujer concreta que tenía frente a sí, pero también del concepto, abstracto y plural en su esencia, de “mujer” que con-

negativamente, sino que, situándose en un punto de vista cercano a la crítica del arte, considera que “el buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*”. *Idem*.

¹⁰ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso...*, p. 17.

sideraba correcto—¹¹ actuó de ese modo por dos motivos fundamentales: por un lado, en aquel momento aún no se había construido, en el contexto de la práctica de la fotografía carcelaria mexicana, un modelo específico de retrato —“signalético”,¹² orientado a la representación del reo del modo más fidedigno y lleno de información posible, algo que sí sucedería después, ya entrados en el siglo xx—¹³ por lo que la fotografía de Julia Sánchez debe verse más bien como un retrato tradicional.¹⁴ Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, toda una tradición iconográfica, integrada por códigos y significados que el fotógrafo poseía y dominaba en cierta medida, le indicaba a éste que un retrato “femenino” —feminizante, diría yo en mi particular contexto histórico—, no estaba completo sin una flor en la mano, sin una pose recogida sobre sí misma, quizás sin un rebozo. Concluir esto resulta sencillo desde el momento en que aceptamos que la lectura de una fotografía siempre tiene un componente histórico. En el caso concreto del retrato fotográfico, que en sus inicios pretendió, por momentos, convertirse en una versión más asequible del pictórico, la lectura que de él hagamos deberá tener en cuenta esto último, así como el hecho de que el retrato como género pictórico occidental, y sobre todo antes del siglo xx,

¹¹ Conviene señalar que este acto de construir realizado por el fotógrafo se lleva a cabo en el contexto de unas relaciones de género esencialmente asimétricas, que lo convierten, además, en un acto de poder. Del poder ejercido por los hombres sobre las mujeres, un poder que se manifiesta tanto en prácticas cotidianas de relación física directa entre unos y otras como en otras de carácter simbólico como la que nos ocupa: la “fabricación” de una representación de la mujer por parte del hombre. Si bien, la teoría feminista contemporánea demuestra que la categoría historiográfica de “mujeres” (*women*) es engañosa e inexacta (Denise Riley, cap. 1: “Does a sex have a history?”, *Am I that Name? Feminism and the Category of “Women” in History*, 1995), que muta con virulencia —en contenido e implicaciones— a lo largo de la historia y que es ineficiente a la hora de caracterizar al grupo de individuos inmenso y absolutamente heterogéneo que lo integra, esta misma historiografía identifica y analiza el carácter comúnmente antagónico de las relaciones entre géneros, y pone en evidencia el hecho de que quien ejerce el poder trata, generalmente, de caracterizar a quienes integran el género subyugado mediante generalizaciones que funcionan como mecanismos de control (Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, 2008, 19 y 25).

¹² Olivier Debrouse, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 64.

¹³ Jorge Alberto Trujillo Bretón, “Entre la celda y el muro...”, p. 199.

¹⁴ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana...*, p. 64.

vio cambiar el sistema de convenciones que lo hacían operar con cierta lentitud –quizás con la misma lentitud con la que las propias dinámicas de género cambiaban–, y esto incluye a las poses, los gestos de los modelos y sus atributos materiales.¹⁵ Parece que parte de ese sistema de convenciones integraba el bagaje cultural y artístico desplegado por el fotógrafo de la Penitenciaría de Escobedo, aquel año de 1868, y que éste lo usó, consciente o inconscientemente, en un contexto distinto en cuanto a la funcionalidad del producto plástico final, pero similar en lo relativo a la esencia del sujeto/concepto representado: una mujer (concreta) como representación de lo femenino (abstracto).

La construcción de representaciones de la mujer por parte de los fotógrafos decimonónicos, mexicanos en nuestro caso, se puede rastrear en multitud de ejemplos, como el que nos ofrece la siguiente imagen. Se trata del retrato fotográfico de María Guadalupe Amaya (fotografía 6), incluido en su ficha del Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara, que aún se conservan en el Archivo Municipal de la ciudad. La elaboración de este Registro comenzó en 1888 y continuó durante casi un par de décadas, dando como resultado varios libros, de los que se conservan, en total, en los que –de un modo no por casualidad muy similar al de los libros de la Penitenciaría– aparecen reseñados los datos principales de los hombres y mujeres incluidos en él –nombre, edad, origen, ocupación, empleador, sueldo y una breve descripción física– acompañados de una foto de estudio del empleado en cuestión.¹⁶ María Guadalupe Ama-

¹⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso...*, p. 30. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica S. L., 2005, 30.

¹⁶ En el caso del Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara, se conservan 7 libros en el Archivo Municipal, los cuales contienen, aproximadamente, 3,700 fichas. Éstas, al contrario de lo que sucede con el Registro de Penitenciaría, cuentan en una inmensa mayoría con su correspondiente retrato fotográfico. En este caso, por otro lado, un detenido análisis de las distintas imágenes demuestra que fueron tomadas en los estudios de diferentes fotógrafos –como, por ejemplo, Pedro Magallanes–, aunque aún es necesaria una investigación que aclare si algunas de las imágenes fueron tomadas por un fotógrafo pagado por la Jefatura Política, que, al igual que el que operó en la Penitenciaría de Escobedo, habría actuado como fotógrafo “oficial” del Registro. Aunque se puede adelantar, a tenor de la literatura y la documentación existente, que esto es poco probable.

FOTOGRAFÍA 6. María Guadalupe Amaya, de 15 años, soltera, recamarera de profesión, fue incluida en el Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara el 10 de agosto de 1889, con el número de expediente 2617



ya tenía 15 años en el momento en el que se tomó su retrato, y ejercía la profesión de recamarera,¹⁷ bajo la cual se inscribieron,

¹⁷ La de recamarera fue una de las dedicaciones más comunes dentro del ramo general de los empleados domésticos. Las tareas que una recamarera desempeñaba en las casa de sus empleadores –donde casi siempre, además, habitaba– eran variadas y se relacionaban en su mayor parte con la limpieza y puesta en orden de las diferentes estancias de la casa. El libro *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, Biblioteca

aquel año de 1888, otras 137 mujeres en el mismo registro. La profesión de doméstico fue, durante todo el siglo, una fuente constante de trabajo para las capas pobres de la sociedad mexicana, sobre todo para las mujeres: el censo de Peñafiel, de 1895, señala que en aquel momento había en la ciudad un total de 7,764 empleados domésticos, de los que 1,922 eran hombres y 5,842 eran mujeres. De hecho, la de “doméstico” es la profesión, de todas las que aparecen en el censo, desempeñada por más personas en Guadalajara, que por entonces era una ciudad de 107,276 habitantes. Los sueldos fueron durante todo el siglo XIX y principios del XX muy bajos—la media de salario de una recamarera en Guadalajara durante el Porfiriato fue de dos pesos con 80 centavos— y las relaciones, profundamente asimétricas, que se establecieron entre señores y criados en el interior de los hogares se construían con base en múltiples condicionantes culturales y económicas, y constituyen una representación cotidiana y compleja de las relaciones entre clases en el México decimonónico. Esta relación “Señor”-criado fue normalmente cercana, de roce diario, pues gran parte de los domésticos vivía en la casa, generalmente en las habitaciones situadas en la planta baja, al fondo de la construcción. Los sirvientes fueron denominados con frecuencia “gatos” o “garbanceros”,¹⁸ y escritores como Julio Guerrero los describieron, muy despectivamente —y también desde una profunda subjetividad—, como individuos sin vida propia, “sujetos á las órdenes incondicionales de sus amos” en el momento que fuera, cuando éstos los necesitaran.

La pose de María Guadalupe resulta estereotípica de la época y, al mismo tiempo, es otro buen ejemplo de la estrecha colaboración entre fotógrafo y fotografiado que se produjo en el proceso de elabo-

Central y Estudios Neolitho, 1935, publicado originalmente en 1854, la describe, arquetípica y casi caricaturescamente, como una “casta hija de la pobreza”, cuya rutina diaria consiste, básicamente, en “Levantarse á las siete, fregar los orinales, hacer las camas, barrer la casa, lavar las toallas, hacer algunos mandados cuando no están los otros sirvientes, y pare vd. de contar; tales son las obligaciones de la recamarera, amen [*sic*] de las que se toma por comedimiento ó por su cuenta y riesgo, como la de servir á los niños de la casa y llevar cartitas al novio de la niña y viceversa”, *Los mexicanos pintados...*, pp. 100 y 101.

¹⁸ Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México*, México, Editorial Porrúa, 1977, 168.

ración del retrato de estudio durante la segunda mitad del siglo XIX.¹⁹ Cuando una persona acudía al “salón de posiciones”²⁰ del fotógrafo para ser retratada, era común que éste ayudara a su cliente a asumir una pose determinada —elegida en muchos casos por el primero—, e incluso que le añadiera o quitara alguna prenda a su atuendo,²¹ manipulando así la fachada personal del retratado para que su fotografía, además de representarlo en su individualidad, colaborara, simbólicamente, en su inserción en un grupo social determinado, el propio o el deseado, y también en su género correspondiente —y aquí regresa la asimétrica relación de poder a la que hice referencia unas páginas atrás—. Como ya hemos visto, esto sucedió incluso en contextos menos afortunados que el del retrato común, que es como puede calificarse hoy en día al de María Guadalupe Amaya. Ella posa sentada, con su torso y brazos orientados a la izquierda del espectador y la cabeza mirando hacia el lado contrario; algo que, como decíamos, resultaba común en los retratos de la época, tanto de mujeres como de hombres, lo que nos indica que seguramente su retratista tuvo bastante que ver con la elección de dicha pose. El atuendo de María Guadalupe es similar al de otras mujeres quienes, como ella, se registraron ese mismo año: un saco

¹⁹ Un análisis detenido de los miles de imágenes que componen el Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara, revela que, al contrario de lo que sucedía con las de la Penitenciaría —que fueron tomadas, en una inmensa mayoría, dentro del recinto carcelario por el fotógrafo contratado en turno—, éstas son obra del trabajo de diferentes fotógrafos, cada uno operando desde su estudio particular. Entre los que se han podido identificar, por medio del análisis y comparación de diversos objetos y fondos que aparecen en los retratos, está Pedro Magallanes, quien trabajó en la ciudad de Guadalajara durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX. Volviendo a la comparación con los sucesivos fotógrafos de la Penitenciaría de Escobedo, puede decirse que, en el caso de quienes retrataron a los domésticos, es más frecuente y más fácilmente identificable el conjunto de convenciones simbólicas que, en general, aplicaron en la composición de los retratos los fotógrafos comerciales de toda la República.

²⁰ Se llamaba “salón de posiciones” a la parte del estudio del fotógrafo abierta al público, en la que el primero disponía de muebles, fondos pintados, plantas, ropa y otros objetos que le ayudaban a componer el escenario adecuado para el cliente. Rubén Rodríguez García, coord., *Octaviano de la Mona. Verdad y belleza del retrato*, Colección Jalisco, Serie Biografías, Guadalajara, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, 2007, 10.

²¹ Olivier Debroyse, *Fuga mexicana...*, p. 49.

oscuro, ceñido y bordado en sinuosas formas con cordón de algodón, una enagua en tono claro y decorada con estampado pequeño, y una mascarada también clara, que cubre pudorosamente lo poco de su cuello que el saco deja al aire. Su cabello recogido de forma sencilla en la parte posterior de la cabeza, y el poco elegante —para la época— contraste entre el tejido de la falda y el del saco delatarían el estatus humilde de María Guadalupe, si no lo hiciera ya el hecho de que su retrato pertenece al Registro de Domésticos.

Regresando al motivo por el que elegí esta fotografía en particular, quiero destacar un detalle en la misma que salta a la vista enseñada cuando se observa con atención. Primero, resulta evidente el delgado talle de María Guadalupe, cuyo diámetro, dada la época en la que se tomó la imagen, podría ser atribuible al uso de un corsé, poco común en una empleada doméstica, aunque no imposible. Pero, al acercar la lupa a la fotografía, no se tarda en descubrir que parte de la cintura de la muchacha ha sido cubierta con alguna clase de tinta que la hace ver más delgada de lo que en realidad es (fotografía 7). El fotógrafo —sin ninguna duda un hombre—, retocó esa parte de la imagen, la trucó, intervino en el plano de denotación de la fotografía para engañar al ojo del espectador y, así, hacer pasar como denotada a una información que, en realidad, está muy fuertemente connotada.²²

Nunca sabremos si esta decisión fue tomada por el fotógrafo o si el estrechamiento óptico de su cintura fue idea de la propia María Guadalupe; pero, fuera como fuere, este detalle ilustra muy bien el hecho de que, en 1888, la relativa democratización del retrato fotográfico había ya puesto al alcance de las clases populares ciertas convenciones de autorrepresentación que hasta entonces solo habían estado disponibles para la elite.²³ Y es por eso que, en muchas ocasiones, los retratos reproducen, más que el presente real de los

²² Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso...*, p. 17. Barthes destaca como quien hace uso de la estrategia del trucaje “utiliza la particular credibilidad de la fotografía que [...] consiste en su excepcional poder de denotación” para conseguir esto; “ningún otro tratamiento”, dice, “permite a la connotación ‘enmascararse’ con más perfección tras la ‘objetividad’ de la denotación”.

²³ Peter Burke, *Visto y no visto...*, p. 32.

Fotografía 7. El trucaje fotográfico: el talle de María Guadalupe Amaya ha sido retocado por el fotógrafo para hacerlo parecer más esbelto



individuos fotografiados, una suerte de presente ideal,²⁴ una condensación iconográfica de sus aspiraciones, en un momento en el que la movilidad social comienza a verse como una posibilidad desde las capas bajas de la sociedad mexicana. Y lo hacen aprovechando al extremo ciertas características de la fotografía que la convierten en una extraordinaria máquina de representar, con todas las implicaciones que este concepto de fuerte resonancia en la historiografía contemporánea posee. “Extraordinaria densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad, verdad”,²⁵ seguramente muchas de estas características, o una versión vaga de ellas, resonaron en los juicios del fotógrafo y la fotografiada en el momento de producir el retrato del

²⁴ Por “presente ideal” entenderemos la representación, en este caso en una imagen fotográfica, más de los anhelos y aspiraciones que de las realidades cotidianas, tanto del fotógrafo como de la, en este caso, fotografiada.

²⁵ James Borcoran, citado en Joan Fontcuberta, *El beso de Judas...*, p. 33.

que hablamos ahora. ¿Cómo renunciar a un artefacto tan efectivo como productor de significación?

En este caso concreto, además, fuera idea de María Guadalupe o del fotógrafo que la retrató, el afinamiento del talle femenino por medio del trucaje se erige ante el historiador como un interesante hecho que, a su vez, conduce a la identificación de un poderoso símbolo en el universo decimonónico de las relaciones de género y de las apariencias. Porque, si tal como dijo Susan Sontag, “fotografiar es conferir importancia”,²⁶ entonces no podemos ignorar la prioridad que se da, en esta imagen, al talle femenino. ¿Por qué ese énfasis?

CINTURAS DE AVISPA

“Respiración embarazada y frecuente, palpitaciones de corazón, sangre mal áurea y por consecuencia debilidad de los órganos; infección [*sic*] de la espina dorsal y desarreglo del talle, digestión trabajosa y finalmente, enfermedades pulmonares, he aquí los inconvenientes de los corsés demasiado apretados”.²⁷

Éstos son los peligros amenazantes que, en un temprano 1840, el articulista de la revista *El Mosaico Mexicano*, en la sección llamada “Higiene”, enunciaba y denunciaba como consecuencia del uso de los corsés muy ajustados al cuerpo femenino. El hecho, por cierto, de que una revista como ésta dedicara algunas líneas a la cuestión del corsé —y un par de ilustraciones que mostraban gráficamente las deformaciones corporales referidas—, ayuda a hacerse una idea de la implantación que este tuvo entre ciertas capas sociales del país, en una época en la que el dimorfismo sexual en la indumentaria vivía, en todo el hemisferio occidental, momentos de especial auge, y para cuya consecución resultaba tan útil la prenda en cuestión.

El corsé no era un invento precisamente nuevo: en diversas modalidades —*surcote*, *stays*, y el mismo corsé, entre otras—, y con pe-

²⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Santillana, Ediciones Generales, 2006, 49.

²⁷ “Del daño de los corsés muy apretados”, en la sección “Higiene” de *El Mosaico Mexicano*, tomo 1, 1 de enero de 1840, 72, Hemeroteca Nacional Digital de México, HNDM, <http://www.hndm.unam.mx/>

riodos intermedios de abandono de su uso, las mujeres venían utilizándolo, primero en Europa y luego también en el continente americano, desde mediados del siglo xiv,²⁸ entre otras cosas, para afinar su cintura y, de ese modo, aumentar la sensual diferencia de ancho entre la misma y el binomio hombros/caderas. El corsé al que se refiere el articulista de *El Mosaico Mexicano* seguramente fue del tipo de los hechos con varas de sauce o de metal enfundadas en tela, que constreñían el tronco de la mujer desde el escote hasta bien entradas las caderas y, efectivamente, dificultaban considerablemente la respiración y, en general, cualquier clase de movimiento que se intentara realizar con la parte superior del cuerpo. Estos corsés se habían puesto de moda con la imposición de la “nueva silueta romántica”, a mediados de la década de 1820,²⁹ y al llegar las dos últimas décadas del siglo, habían sufrido algunas modificaciones, que los volvieron más cortos, más apretados y, también, más incómodos de llevar en el contexto de la vida diaria. En México, además, su precio los volvía de difícil acceso para la mayoría de las mujeres: en 1867, por ejemplo, encontramos, en el periódico tapatío *La Prensa*, el anuncio de una tienda llamada “Siglo xxi”, donde se vendían “corsés de señora a 20 reales”.³⁰ Ambas cuestiones, la incomodidad y el elevado precio, otorgaban al corsé, finalmente, un alto potencial como herramienta para la ostentación de riqueza

²⁸ James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, 66.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Cada peso contenía 8 reales, y el sueldo medio de una empleada doméstica tapatía durante la segunda mitad del siglo xix no superó casi nunca los 3 pesos mensuales, no así el de las personas que trabajaron como empleadas y empleados domésticos en otras ciudades, como la ciudad de México, donde los sueldos fueron superiores, tal y como demuestran fuentes de la época, como el libro escrito por Francisca Erskin Inglis, conocida como Madame Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, México, Editorial Porrúa, 2006, 165; o textos actuales, como el de Marie François, “Vivir de prestado. El empeño en la ciudad de México”, en I. Gonzalbo Aizpuru, dir., *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo iv, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2004-2005, 96. La información estadística sobre los salarios de los empleados domésticos en la ciudad de Guadalajara fue generosamente proporcionada por el doctor Robert Curley, a partir de la investigación realizada por él tomando los datos contenidos en el Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara ya mencionado.

y estatus social,³¹ y también para la emulación: no cualquier mujer podía permitirse el desembolso económico y, mucho menos, la inactividad física que suponían su uso. Las integrantes de la elite económica, con el ánimo de encajar en su grupo social, procuraban no ser vistas en público sin él (fotografía 5), y las más humildes fueron aprendiendo, poco a poco, a usarlo como medio para la manipulación de su fachada personal con el fin de reconstruirla con base en sus aspiraciones, en un momento en el que la movilidad social, como decíamos, comenzaba a estar al alcance de más personas. Además, la posibilidad de “congelar” ese gesto de ostentación o emulación, y convertirlo en algo sólido, en un dispositivo de representación duradero de cara al resto de su vida e incluso a la posteridad, por medio de la cada vez más económica fotografía, terminó convirtiendo a la pareja formada por el corsé y el retrato fotográfico en un cóctel poderoso en términos de la construcción de la imagen de la mujer ante el mundo.

UN MISMO SÍMBOLO, DOS ESTRATEGIAS

Las diferentes consecuencias simbólicas de una práctica de consumo y de autorrepresentación como el uso del corsé, por parte de las mexicanas decimonónicas, son rastreables hoy de modo vívido cuando analizamos el producto visual y tangible de esta práctica: las fotografías. Éstas, puestas en su debido contexto, nos hablan acerca de *habitus*, aspiraciones, códigos culturales, lugares comunes y otras muchas cuestiones. Tan importante resulta, a la hora de señalarlas como vestigios para la historia, el tratar de determinar el objetivo que perseguía el fotógrafo cuando las tomó —cuando construyó su particular “mentira”—, como los de las propias retratadas.³² Las estrategias utilizadas por las mismas —particularmente interesantes para entender diferentes modelos de apropiación individual de representaciones de largo alcance— variarán en función de sus posi-

³¹ Como texto fundador de esta teoría de la ostentación y la emulación se recomienda Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

³² Peter Burke, *Visto y no visto...*, p. 22.

bilidades materiales, de su capital social y cultural, y de sus aspiraciones personales. El caso de la imagen número 8 resulta, por ejemplo, paradigmático en el contexto de la elite mexicana –y en buena manera también la occidental–: una mujer muy joven, Clotilde Cruz, posa para una fotografía del formato que se denominó “carta de visita” o también “tarjeta de visita”³³ en medio de una escenografía pintada que simula un lago. La muchacha, que sostiene un remo con ambas manos, parece estar dentro de una barca, la cual también forma parte de la escenografía y resulta, por cierto, demasiado pequeña para el tamaño de la modelo. La escena, a ojos actuales, resulta algo rígida y absurda, entre otras cosas por el contrasentido que supone que una mujer enfundada en un vestido y un corsé muy apretados³⁴ e incómodos se disponga a realizar una actividad física exigente como es el deporte del remo.

Pero cuando cambiamos el punto de vista y nos esforzamos en entender esta imagen como un producto histórico, sus diferentes elementos comienzan a relacionarse de un modo muy distinto. Si pasamos de un enfoque práctico –aquel que encuentra absurdo el binomio corsé/práctica del remo–, a otro construido en términos de ostentación, el resultado es que una mujer encorsetada, enfundada en un vestido costoso y practicando una actividad de ocio, como era el deporte del remo en la época³⁵ y el lugar en que fue tomada la fo-

³³ Éstas eran fotografías pulcramente montadas sobre cartulina, que medían cinco por nueve centímetros y servían tanto para regalar –habitualmente dedicadas por medio de una breve frase– o intercambiar, como para conservar o, incluso, como medio publicitario. Patricia Masse cita al francés Disdéri y su texto *L'art de la photographie*, editado en París en 1861, en su artículo “Ilusiones compartidas entre la albúmina y el óleo. Las tarjetas de visita de Cruces y Campa”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 63, 1992, 130. El fotógrafo tapatío Miguel Morett, por ejemplo, ofrecía hacer 100 “cartas de visita” por 16 pesos y una por 6 reales, en 1873. Arturo Camacho en Rubén Rodríguez García, coord., *Octaviano de la Mora...*, p. 17.

³⁴ A efectos de composición, por cierto, la ubicación de la cintura encorsetada de la modelo es muy significativa: justo en el cruce de las dos diagonales del rectángulo que enmarca la imagen, un espacio privilegiado al que la mirada del espectador se dirige casi al principio del acto de mirar.

³⁵ En el contexto particular de la ciudad de Guadalajara y sus alrededores, que es donde fue tomada la fotografía, el escenario compuesto por el lago y la barca remiten necesariamente a la laguna de Chapala –situada a 30 kilómetros al sur de la ciudad–, y el pueblo del mismo nombre situado en su ribera, los cuales fueron, durante las últimas

FOTOGRAFÍA 8. Clotilde Castellanos Cruz, miembro de la elite tapatía durante el Porfiriato, aparece retratada aquí por Octaviano de la Mora, en algún momento de la década de 1880. El formato de la imagen es el de “visita”, y es probable que se positivaran algunas decenas de la misma para regalar a familia y amigos



tografía, nos habla acerca del modo de vida de quienes no necesitan trabajar para vivir y, además, se visten cada mañana para marcar su clase y posición particular dentro de la misma. La estrategia elegida por modelo y fotógrafo³⁶ es, entonces, la de la ostentación, por medio de la construcción de una escena que, si bien no es del todo real en el plano denotativo, no es tampoco irreal o ideal en el connotativo, en el sentido de que representa con precisión el estatus social de la retratada, aunque lo haga a través de lo que en principio, a ojos actuales puede parecer una contradicción: el hecho de incluir en la misma imagen una prenda de vestir que constriñe sustancialmente los movimientos de quien la usa, y una referencia a un deporte absolutamente físico, para cuya práctica son necesarias la comodidad y libertad del cuerpo.

En la siguiente imagen, la número 9, la estrategia usada por fotógrafo y fotografiada es otra. Juana Beltrán, quien tenía veinte años en el momento en que fue inscrita en el Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara, en 1889, aparece fotografiada de cuerpo entero. Viste un conjunto de saco y falda que resulta inusualmente sofisticado —en cuanto a corte, materiales, detalles y acabados—, para una empleada doméstica de su momento, es decir, para alguien que necesitaba trabajar para vivir y que, además, recibía un salario muy bajo por ello, tal y como ya hemos apuntado.³⁷ Este conjunto, además, se ve aderezado con el uso del corsé, que marca la cintura de la

décadas del Porfiriato, espacios elegidos por la elite jalisciense y de otros puntos de la República para pasar sus días de descanso.

³⁶ Octaviano de la Mora, autor de esta imagen, fue el fotógrafo más conocido y reconocido en Guadalajara en las últimas décadas del siglo XIX, y el responsable de los retratos de casi todos los miembros de la elite tapatía. Tenía su “salón de posiciones” en pleno centro comercial de la ciudad, en el Portal de Agustinos, y casi todas las fotografías que tomó y que han llegado hasta nosotros hoy aparecen montadas sobre una cartulina que incluye su nombre en el anverso y un sello con su lema “Verdad y belleza” y sus múltiples premios, nacionales y extranjeros en el reverso. Ser fotografiado o fotografiada por él constituía, en sí mismo, una práctica con un cierto componente de ostentación. Arturo Camacho en Rodríguez García, coord., *Octaviano de la Mora...*, pp. 6 y ss.

³⁷ Juana Beltrán pudo haber “heredado” el conjunto o sus partes de su empleadora —una práctica común en la época— (Marie François, “Vivir de prestado. El empeño en la ciudad de México”, tomo IV de la *Historia de la vida cotidiana en México...*, p. 89), pero también pudo haber usado su exigua paga para comprar la tela y coser el atuendo o, incluso, pagar a un sastre o modista por el trabajo.

FOTOGRAFÍA 9. Juana Beltrán, de veinte años de edad, recamarera de profesión, fue incluida en el Registro de Domésticos de la ciudad de Guadalajara el 14 de agosto de 1889 con el número de expediente 2631. Una vez más, su talle ha sido retocado por el fotógrafo que tomó la imagen



mujer, la cual, por cierto, de nuevo ha sido “adelgazada” por el fotógrafo con el mismo tipo de trucaje empleado en el retrato de María Guadalupe Amaya. Juana Beltrán –seguramente en connivencia con el fotógrafo–, por lo tanto, no está tratando de decir al mundo que puede vestir de modo incómodo porque no necesita trabajar. La estrategia empleada por esta mujer no es la de la ostentación, sino la de la emulación. Por medio de un inteligente uso de su cuerpo, del atuendo y de los complementos, Juana Beltrán remeda la fachada personal de los miembros de la elite, vulnera los límites, a nivel simbólico, entre estratos sociales, y con ello, introduce cierta confusión en las dinámicas de reconocimiento entre individuos de diferente clase social, tan característica del fin del siglo XIX en todo Occidente.³⁸ Juana está, de manera activa y estratégica, construyendo su imagen ante el mundo. Conoce las reglas del juego de las apariencias y elige el momento –preciso y accesible a sus medios económicos y de sociabilidad– para usarlas a su favor.

CONCLUSIONES

La práctica del retrato fotográfico durante la segunda mitad del siglo XIX mexicano fue dinámica en sus modalidades, rica en su potencial para significar y muy útil, sobre todo para quienes se hacían retratar, como herramienta para la construcción de sus fachadas personales, es decir, para la autorrepresentación. Observar retratos fotográficos, sobre todo de las décadas de 1860, 1870 y 1880, se convierte, además, en una vía fértil para el trabajo de la historia, tanto de la fotografía como la del vestido y, por supuesto, de las representaciones, por los frecuentes nexos que encontramos entre distintas tradiciones iconográficas –y, por tanto, de pensamiento–, materializadas en disciplinas diversas, como la pintura y la fotografía. Estos nexos nos hablan de representaciones, en este caso de la mujer, que van cambiando en procesos de mediana y larga duración y que, con la llegada del fin de siglo, se construyen, cada vez más, en estrecha colabora-

³⁸ Efrat Tsëelon, “Fashion and the signification of social order”, *Semiótica*, vol. 91, 1-2, Amsterdam, 1992, 3 y 4.

ción entre el fotógrafo y su modelo. La importancia que estas fotografías tuvieron en la vida personal de las mujeres fotografiadas queda patente en el hecho de que unas, miembros de la elite, fueron muy aficionadas a la práctica del retrato fotográfico y, así, la costumbre muy extendida de regalar a amigos y familiares sus fotografías tamaño “visita” se une al hecho de que pueden encontrarse, en la colección familiar consultada, numerosas imágenes con atuendos y poses diferentes de una misma mujer; y otras, las económicamente menos afortunadas, eligieron y cuidaron al extremo el aspecto que querían mostrar en sus retratos, pues, sabían del potencial de éstos para reforzar la construcción de su persona³⁹ ante el mundo, en el que cada vez se sentían con más agencia, y con mayor dominio de su destino.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1989.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica S. L., 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Francisca Erskin Inglis, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, México, Editorial Porrúa, 2006.
- CAMACHO, Arturo, *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1997.
- _____, *El rostro de los oficios*, Zapopan, Amate Editorial, 2006.
- CASANOVA, Rosa y Olivier DEBROISE, “Fotógrafo de cárceles. Usos

³⁹ “Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara [...] En cierto sentido, y en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos –el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir–, esta máscara es nuestro “sí mismo” más verdadero, el yo que quisiéramos ser [...] Al fin, nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad. Venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas”. Erving Goffman, *La presentación de la persona...*, p. 31.

- de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Nexos*, núm. 119, noviembre de 1987.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente, introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.
- ESCRICHE, Joaquín, *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, Madrid, Imprenta de Eduardo Cuesta, 1874-1876.
- FRANÇOIS, Marie, “Vivir de prestado. El empeño en la ciudad de México”, en I. Gonzalbo Aizpuru, dir., *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo IV, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2004-2005.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009.
- GUERRERO, Julio, *La génesis del crimen en México*, México, Editorial Porrúa, 1977.
- GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1997.
- LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.
- MURIA, José María, dir., *Historia de Jalisco*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1981.
- ORENDAIN, Leopoldo I., “El daguerrotipo y la fotografía”, en *Cosas de viejos papeles II*, recopilación, Guadalajara, Banco Industrial de Jalisco, 1969.
- PERROT, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008.
- RILEY, Denise, “Am I that Name?” *Feminism and the Category of “Women” in History*, University of Minnesota Press, 1990.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Rubén, coord., *Octaviano de la Mora. Verdad y belleza del retrato*, Colección Jalisco, Serie Biografías, Guadalajara, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, 2007.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Santillana, Ediciones Generales, 2006.
- TRUJILLO BRETÓN, Jorge Alberto, *Entre la celda y el muro: Rehabili-*

tación social y prácticas carcelarias en la penitenciaría jalisciense “Antonio Escobedo” (1877-1911), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011.

TSËELON, Efrat, “Fashion and the signification of social order”, *Semiótica*, vol. 91, 1-2, Amsterdam, 1992.

VARIOS AUTORES, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, Biblioteca Central y Estudios Neolitho, 1935.

VEBLÉN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

“Del daño de los corsés muy apretados”, en la sección “Higiene” de *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1 de enero de 1840, 72, Hemeroteca Nacional Digital de México, HNDM, <http://www.hndm.unam.mx/>

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Municipal de Guadalajara (AMG).

Archivo Histórico de Jalisco, en la ciudad de Guadalajara (AHJ).

Colección particular de las hermanas Ana Rosa y Patricia Gutiérrez Castellanos, Guadalajara, Jalisco.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 24 de julio de 2012

FECHA DE APROBACIÓN: 21 de enero de 2013

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 6 de febrero de 2013