

LUCES, ATTREZZO Y ESTEREOTIPOS. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DE UN TIPO YUCATECO EN MÉXICO A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

Carlos Felipe Suárez Sánchez*
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: El artículo propone una revisión crítica del modo en el que se manipularon las imágenes de la serie de «tipos mayas» que ilustran la edición *princeps* de *México a través de los siglos* (1884-1889). Para ello, se demuestra cómo la estampa en cuestión fue basada en una fotografía que se convirtió en xilografía. En dicho proceso, se produjeron modificaciones formales y simbólicas que buscaron exotizar la imagen al alterar el contexto original. La hipótesis es que estos cambios fueron intencionales y respondieron a un cruce de las fórmulas de representación de diversos individuos en el entramado editorial, propiciado por la cultura visual e impresa de finales del siglo XIX. Estas modificaciones evidencian una interesante tensión entre las decisiones de los escritores, en México, y las de los editores, en Barcelona, que despiertan dudas sobre las implicaciones de encargar la edición ilustrada de una historia nacional a una casa extranjera.

Palabras clave: fotografía, *attrezzo*, estereotipos, escenario, historia, México, Barcelona.

Cómo citar este artículo: Suárez Sánchez, Carlos Felipe. «Luces, attrezzo y estereotipos. Una reflexión en torno a los modos de representación de un tipo yucateco en «México a través de los siglos». *Boletín Americanista*, LXXIV. 1, 88, 2024, págs. 181-203, <https://doi.org/10.1344/BA2024.88.1052>.

1. Introducción. Un contexto propicio para editar la gran historia nacional

Cuando el 17 de octubre de 1882 Santiago Ballescá Farrols y Pablo Espasa i Anguera acordaron la coedición de *México a través de los siglos* (MATS, en ade-

* suarez.carlofelipe@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-8309-1053>

lante), en Barcelona,¹ ambos pensaron que al firmar este convenio unirían a ambas casas editoriales de cara al futuro; lo que no sospecharon es que rubricaban, en sí mismo, un pleito que iba a trascender sus propias vidas, y la disolución de casi todas las sociedades que rodearon dicha empresa.² Pero al margen de las contrariedades económicas que supuso el proyecto, la fórmula Ballescá-Espasa marcó un antes y un después en la historia de la edición mexicana, no solo por el trabajo historiográfico de sus seis autores, adusto, novedoso y pa-negírico, o por el lujo y volumen de su edición (cinco tomos en folio mayor con más de setenta y cinco cromos y dos mil estampas),³ sino también por la valiosa lección que, con el paso del tiempo, traería el haber delegado el peso de la ilustración e impresión a editores extranjeros.

Para resumir el contexto en el que se consolidó *MATS*, este artículo propone una somera revisión de las circunstancias y relaciones que se tejieron a su alrededor, haciendo particular énfasis en las condiciones que llevaron a los protagonistas a encontrarse en el vasto panorama editorial de ultramar, si bien omitiendo muchos de los detalles, que escapan a esta revisión.⁴

En primer lugar, cabe señalar que *MATS* nace a principios de la década de 1880 como un proyecto oficial del gobierno de Manuel González. El entonces presidente encarga, por iniciativa de Porfirio Díaz,⁵ la escritura de la historia de la guerra contra la Intervención y el Imperio al general Vicente Riva Palacio,⁶ como estrategia para mantenerlo ocupado y alejado de la arena política.⁷ Esta empresa se transmutó paulatinamente en la anhelada historia general de México que Riva había querido escribir, tal como revela el prospecto que se encuentra en el archivo del general que resguarda la Universidad de Texas en

1. Convenio de Edición entre Espasa y Ballescá, 17/10/1882 (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona [AHPB] 1374/65, Ignasi Gallisà i Reynés [1864-1901], folios 3875-3885). Este documento fue proporcionado, en primera instancia, por la investigadora Irene Gras Valero, y después contrastado personalmente. A Irene se lo agradezco profundamente.

2. Las malas condiciones de venta y la constante disminución de suscriptores, tratándose de un tiraje de cinco mil ejemplares, promovieron grandes padecimientos económicos para Santiago Ballescá. La deuda del editor mexicano con la casa barcelonesa fue heredada por su hijo, José Ballescá y Palacios, quien se negó a pagar a los herederos de Manuel Salvat Xixivel, el socio de Espasa que se quedó con los derechos de la obra tras la disolución de la casa editorial. El fallecimiento de Manuel Salvat en 1901 y el de Santiago Ballescá en 1913 dejaron a los herederos el control de los negocios, lo que desencadenó un conflicto de derechos de autor de carácter internacional, uno de los primeros en el mundo de habla hispana de los que se tenga conocimiento. Castellano, 2004: 35-44.

3. La primera cuantificación de las imágenes, aunque de forma inexacta e indiscriminada, precede de la tesis de licenciatura de Díaz Maldonado, 2014: 153-165.

4. Este artículo es un fragmento de la tesis doctoral que realiza el autor, en la cual se dedica un capítulo a la historia editorial de *México a través de los siglos*. En él se revelan novedosos datos sobre el truculento proceso de edición entre ambas casas editoras.

5. Ortiz Monasterio, 2004: 188.

6. Don Vicente Riva Palacio fue un prolífico escritor y militar. Polígrafo, destacó como novelista, poeta, historiador y estadista. Nieto de Vicente Guerrero e hijo de Mariano Riva Palacio, fue uno de los grandes personajes políticos e intelectuales del período y un rival político para el presidente González. Sobre su vida y obra véase: Ortiz Monasterio, 1999; 2004.

7. Ortiz Monasterio, 2004: 188-189.

Austin.⁸ En el transcurso de dicha metamorfosis, la relación entre Riva Palacio y el presidente González llegó a un punto de ruptura tal, que el militar y polígrafo terminó en la cárcel.⁹ El proyecto editorial, no obstante, tomó otro rumbo, gracias a la amistad que Riva guardaba con Santiago Ballescá, viejo conocido editor de origen catalán, pero radicado en México desde su juventud. Así, se ofrecieron todas las circunstancias para que el otrora propósito de una breve historia de la Intervención se convirtiese en la más ambiciosa empresa historiográfica del siglo XIX en México.

Riva Palacio encontró a los cómplices idóneos para su plan en diversas personalidades militares, políticas y literarias del período que, además, se alineaban con el metarrelato liberal y oficialista que estaba en ciernes. Así, los otros autores de *MATS* fueron Alfredo Chavero,¹⁰ Julio Zárate,¹¹ Juan de Dios Arias,¹² Enrique Olavarría y Ferrari¹³ y José María Vigil Escalera.¹⁴ El otro socio fue propuesto por Ballescá, a saber, los encargados de la edición: la casa Espasa y Compañía, radicada en Barcelona.

Los motivos para ello consistían en la incapacidad técnica-material de las imprentas locales para alcanzar el lujo que perseguían los autores intelectuales

8. Prospecto de la Historia general de México (Archivo Riva Palacio de la Universidad de Texas en Austin [Utx-AVRP], [G-604], folios 6-7). Este documento fue provisto por la investigadora Helia Bonilla, a quien agradezco su generosidad.

9. Cosío Villegas, 1955-1973: 769.

10. Alfredo Chavero fue un abogado, político y prominente polígrafo mexicano que ocupó diversos puestos políticos, que incluyen diputaduras, magistraturas y una gobernación, entre 1862 y 1887. Su obra literaria destaca inicialmente por su extensa producción dramática; posteriormente se dedicó al estudio del período prehispánico, Torre Villar, 1998: 555, razón por la cual Riva Palacio lo contempló para la escritura del primer tomo. Ortiz Monasterio, 2005: 225.

11. Julio Zárate, el más joven de los integrantes, fue un abogado y político, que tuvo a su cargo la escritura del tercer tomo, el correspondiente al período de guerra de independencia. Ballescá y Riva encontraron en él a un escritor adecuado, aun sin muchas obras literarias en su haber, pues su fama como orador le precedía, y consideraron que lo que precisaba la narrativa independentista era la grandilocuencia de un buen narrador y no la distancia de un cronista. Ortiz Monasterio, 2004: 244.

12. El cuarto tomo de *MATS* fue escrito a cuatro manos, no por un arranque de democratización del editor, sino por la intempestiva muerte del primero de los autores que acometió la empresa: Juan de Dios Arias. Como otros autores de *MATS*, fue un notorio político y polígrafo, que también sirvió a su patria en el campo de batalla. En su historial destacan algunas de sus funciones: constituyente de 1856, encargado del despacho del Ministerio de Relaciones Exteriores en 1860, redactor del *Diario Oficial*, secretario de la legación en Washington..., es decir, que fue uno de los más importantes liberales de su época. Ortiz Monasterio, 2005: 251-257.

13. Ante la ausencia de Arias, Riva recomendó a Ballescá el prolijo trabajo del madrileño Enrique de Olavarría y Ferrari para que se ocupara de la parte restante del cuarto tomo, si bien antes había buscado a Justo Sierra O'Really, quien rechazó la encomienda, Sierra, 1889: 186. De cualquier modo, Olavarría, quien llegó a México como abogado y empleado del Banco España, fue un prolífico escritor que se dedicó a la escritura y reseña del género dramático, produciendo además una de las más completas obras históricas sobre teatro en México y España. Ortiz Monasterio, 2004: 258.

14. José María Vigil era un reconocido político de origen jalisciense que además ejerció como director del Archivo General de la Nación, como diputado de la Suprema Corte y como director de la Biblioteca Nacional. A su prominente carrera como funcionario público debe sumarse una consumada labor como periodista, cuya trayectoria trazó en más de diez diarios. Ortiz Monasterio, 2004: 272. A él se debe la narrativa del quinto tomo dedicado a la guerra de reforma y contra la Intervención francesa.

del proyecto. Nótese que, para finales del siglo XIX, en Barcelona la mayoría de las imprentas ya disponían de potencia motriz provista por máquinas de vapor, como en el particular caso de Espasa,¹⁵ que usaba dos motores a vapor sistema Vapter con fuerza de cuatro caballos cada uno;¹⁶ y existían además enormes establecimientos de encuadernado industrial de lujo, como el de Hermenegildo Miralles, que contaba con más de 300 operarios.¹⁷ Miralles fue quien, a la postre, realizó las planchas para *MATS*. En México, en cambio, algunos establecimientos aún trabajaban con sistemas de impresión manual, por lo que proliferaban las encuadernaciones rústicas en pergamino, o algunas en piel de borrego, pero carecían de la pompa que ostentaban las publicaciones catalanas o francesas.¹⁸

Con todo, la diferencia sustancial entre la industria editorial mexicana y la catalana no venía determinada únicamente por la ausencia de maquinaria de aquella o por su imposibilidad para conseguir impresiones de determinadas técnicas,¹⁹ sino que se correspondía también con la capacidad productiva que tenían las casas editoriales, es decir, al volumen de producción, los sistemas de distribución y la capacidad de importar y adaptar los avances técnicos de impresión y encuadernación que se desarrollaban en las capitales editoriales²⁰ de París, Berlín y Londres. Es en este escenario tan particular, que entre 1883 y 1889, *MATS* fue impreso en Barcelona, y profusamente ilustrado a través de la mano de más de 22 dibujantes, 21 xilógrafos, tres casas de fotograbadores y algunos otros litógrafos.²¹

Los dos convenios que rigen el acuerdo entre Ballescà y Espasa reglamentaban el sistema de publicación, costos, tiraje y periodicidad de las entregas, así como los derechos de propiedad artística y literaria.²² El primero de los contratos establecía un sistema de entregas semanales para la edición de la obra, tal y como les había dado réditos a las dos compañías contratantes por su propia cuenta. Los originales literarios bajo autoría de los escritores antes mencionados y las imágenes (litografías, grabados, fotografías o material impreso de

15. Castellano, 2000: 229.

16. La lista completa se encuentra valorada en la condición tercera. Convenio de Fundación de la Sociedad Espasa y Compañía, 17/2/1881 (AHPB, 1374/55, Ignasi Gallisà y Reynés [1864-1901], folio 522).

17. Quiney, 2005: 21-22.

18. Romero de Terreros, 1943: 3.

19. Helia Bonilla y Marie Lecouvey, 2015: 119, han demostrado que, a finales de siglo, en México se contaba ya con diversas combinaciones técnicas entre xilografía, litografía, cromolitografía y sistemas de fotograbado directo.

20. Bonilla y Lecouvey, 2015: 119-125.

21. La identidad de los ilustradores, xilógrafos, fotograbadores y litógrafos se ha averiguado después de una exhaustiva investigación en archivos como el AHPB, el Archivo General de la Nación de México de México (AGN) y el Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBSJ), así como en hemerotecas como la Hemeroteca Nacional de México, la Hemeroteca Nacional de España y la Hemeroteca de la Biblioteca de Catalunya, entre otras. La gran mayoría de ellos eran trabajadores al servicio de la industria editorial catalana, no de una casa editorial en particular.

22. Castellano, 2004: n. 1.

otras fuentes bibliográficas) debían ser entregados por Ballescá y Cía. a Espasa y Cía. con una regularidad semanal para garantizar que la impresión y entrega de cuadernos no se interrumpiera.²³ Una vez reunidas, las imágenes se enviaban a Espasa para su adecuación técnica, es decir, para la preparación de planchas de xilografía, piedras litográficas o clichés fototipográficos. Este proceso no se describe con exactitud en el convenio, pero es fácilmente deducible dadas las condiciones materiales de las impresiones de *MATS*, y de los artistas gráficos que la hicieron posible.

En este complejo sistema editorial internacional, y en cuanto a la producción de la imagen se refieren, Ramón Pablo Cantó (de origen valenciano pero radicado en México desde la década de 1870)²⁴ era el engranaje principal. El ilustrador era amigo íntimo de Santiago Ballescá y muy cercano a Vicente Riva Palacio, como revela la correspondencia de aquella época.²⁵ Su vital aportación redundaba en dos cuestiones esenciales: por un lado, era el encargado de conjuntar o producir el material gráfico que los escritores solicitaban para acompañar sus textos y, por otro, al ser el único de los ilustradores radicado en México, era sobre quien simbólicamente recaía la responsabilidad de mantener una cierta identidad mexicana de las estampas y cromos. No obstante, las desiguales condiciones en que se realizaron los trabajos finales de edición, y quizá también su educación catalana,²⁶ inclinaron la balanza, de manera definitiva, hacia un gusto catalán innegable en los cinco tomos y las imágenes que componen *MATS*.²⁷ Por lo tanto, el discurso visual y el cuidado de la edición son fruto de una prolífica generación de artistas gráficos peninsulares, pese a que se trataba de un proyecto que buscaba exaltar y consolidar una imagen histórica de la nación mexicana.

Pasando por alto otros importantes detalles del convenio, que en esta ocasión no pueden ser abordados, es fundamental notar que Ballescá y Riva Palacio vigilaron de cerca el trabajo que Ramón Cantó realizó para la producción y adquisición de material gráfico.²⁸ Ambos tuvieron cierto control de la forma en la que las estampas complementaban las narrativas cuidadosamente construidas desde México; sin embargo, lo que sucedió con algunas láminas pudo escapar a sus decisiones.

Este artículo busca demostrar, con un ejemplo concreto, uno de los tipos de modificaciones visuales de orden simbólico que tuvieron lugar en el proce-

23. Convenio de Edición entre Espasa y Ballescá, 17/10/1882 (AHPB, 1374/65, Ignasi Gallisà i Reynés [1864-1901], folios 3876-3877).

24. Gras Valero, 2017: 93-106.

25. Carta de Ramón Cantó a Vicente Riva Palacio, Barcelona, 26/5/1889 (Archivo Vicente Riva Palacio de la Universidad de Austin, Texas [en adelante, Utx-AVRP], vol. 15).

26. Gras Valero, 2017: 94.

27. Esto puede decirse porque las características de la edición en cuanto a las condiciones físicas y materiales (la impresión en folio mayor, el papel glaseado, el encuadernado «bradel» en media piel holandesa, los tipos elzevirianos variantes de Didot —probablemente fundidos por Antonio López—, etc.), así como la diagramación y decoración, responden a las tendencias del *llibre esteticista* del período «modernista» catalán del último cuarto del siglo XIX. Trenc, 2008: 103-124; 2020: 21-27.

28. Carta de Ramón Cantó a Vicente Riva Palacio, s. l., 18 de julio de 1884 (Utx-AVRP, vol. 14, fólido 188).

so de adecuación de las estampas. A lo largo del mismo se pretende demostrar que dichos cambios obedecieron a una intención modeladora del discurso que consistió en reforzar estereotipos sobre los individuos y costumbres americanas que dominaban el espectro visual del viejo y del nuevo continente. Para tal efecto, primero se presenta una serie de ilustraciones basadas en fuentes fotográficas, y posteriormente se hace énfasis en el análisis de una de las láminas que permite evidenciar, de mejor manera, las implicaciones técnicas y simbólicas de dichos cambios. Finalmente se ofrece una reflexión sobre los diferentes actores involucrados en el proceso, todo ello a la luz de un estado de la cuestión y de diversas teorías que esclarecen el *modus operandi* de este tipo de estrategias, comunes en el contexto editorial decimonónico.

2. Del registro al estereotipo: tensiones visuales de ultramar

Una vez elegidos los autores para cada período, Riva Palacio se dedicó a la escritura del segundo tomo,²⁹ aquel que se ocupó del Virreinato o, como lo tituló: *Historia de la dominación Española en México desde 1521 a 1808*. Su libro es el segundo volumen con más grabados intercalados en el texto.³⁰ En él se intenta construir una historia plausible sobre el período colonial, una que debía servir como vehículo conciliador entre el ancestral pasado prehispánico, fuente primigenia de la identidad nacional, y las tendencias positivistas y antihispánicas en boga entre los historiadores liberales desde mediados de siglo. Para ello, las láminas que emplea incluyen desde retratística de los grandes nombres de la conquista y la colonia, hasta ruinas y templos prehispánicos y católicos, monumentos civiles, pinturas de paisajes, grabados antiguos y pintura de historia, facsímiles, monedas, medallas, códices, documentos, mapas, firmas, pasando por diversos grabados de tipos raciales, entre muchos otros. No obstante, hay que aclarar que este es el único tomo donde se describieron los grupos humanos que tradicionalmente habían habitado el territorio mexicano, pues con ello se buscaba remarcar el mestizaje y la cultura de los pueblos originarios como parte fundamental de la identidad colonial. Pero lo verdaderamente curioso ocurre cuando se contraponen los grabados impresos con las imágenes que sirvieron como modelo para los artistas españoles.

En principio, es importante notar que el tomo de Riva Palacio ilustra dos series de tipos raciales, que a su vez provienen de diferentes fuentes visuales, y que se encuentran en dos capítulos distintos. La primera serie de tipos se imprimió en el capítulo IV³¹ e ilustra un conjunto de grupos humanos propios de Oaxaca. Su fuente visual consiste, mayoritariamente, en los grabados de «tipos étnicos» publicados por Antonio García Cubas, en su modélico ensayo *México*

29. Ortiz Monasterio, 1999: 71-72.

30. Un total de 438 imágenes entre xilografías, fotograbados, litografías y cromos a página completa. Díaz Maldonado, 2014: 162.

31. Riva Palacio, 1884, II: 42-56.

en 1876.³² Estos diseños se basaron a su vez en una serie de fotografías de Cruces y Campas,³³ y en algunas otras provenientes del *álbum* fotográfico *Ruines du Mexique et types mexicains* con fotografías de Desiré Charnay, publicado por Jules Michaud en 1862-1863.³⁴ Todo ello bajo un sistema de composición que ya se había empleado para construir algunas imágenes sobre México, como aquellas publicadas en *Les anciennes villes* (1885), del mismo Charnay.³⁵ Los modelos empleados en *MATS* también fueron replicados en cromolitografía por el mencionado García Cubas para la «Carta etnográfica» del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, impreso por Víctor Debray en 1885. Desde luego, es preciso notar que la reutilización y la recomposición eran unas prácticas habituales en las que «el uso de algunas fotografías obedecía a dinámicas editoriales que buscaban conformar relatos y escenarios ficticios para orientar un determinado discurso».³⁶

La segunda serie con la que se ilustra el capítulo xxxii retrata, en nueve xilografías, a un grupo de tipos mayas en su «estado actual» (figura 1). A diferencia del caso anterior, en el que la serie se basaba en modelos fotográficos previamente modificados, para este conjunto de imágenes las ocho fuentes visuales identificadas son positivos fotográficos sin alteraciones que pertenecen al estudio Huertas y Cía., y que fueron realizados alrededor de 1880.³⁷ Las xilografías en cuestión son *Sirviente de campo* (pág. 320), *Vendedor de zacate* (pág. 321), *Vendedora de dulces* (pág. 324), *Molendera de maíz en el campo* (pág. 325), *Torteadora de pan de maíz* (pág. 328), *India del campo* (pág. 329), *Pordiosera* (pág. 330) y *Mestiza* (pág. 318).

Al contrastar los grabados con la fuente visual, es notorio el hecho de que en ellos hay alteraciones de la composición original que incurren en una modificación de orden simbólico, lo que constituye una manipulación consciente del estereotipo frente a la fuente visual fotográfica y ofrece un ejemplo paradigmático del modo en el que dichas alteraciones tuvieron lugar en el marco concreto del proyecto editorial de *MATS*. La xilografía denominada *Mestiza* (figura 2) y su correspondiente fuente fotográfica (figura 3) se contrastan con el propósito de aclarar el *modus operandi* de las alteraciones que aquí se han enunciado.

La estampa en cuestión reproduce un diseño del artista navarro Inocencio García Asarta (1861-1921), llevado al boj por Balaña y Crespo. En ella una joven posa al lado de una silla de estera, rodeada por vegetación autóctona, entre la que se distingue una musa platanera y un maguey. Al fondo se divisa lo que parece una *palapa* o quiosco rústico, culminado en su punta por un elemento en forma de cruz que no resulta distinguible del todo. El cielo se ve dividido entre

32. García Cubas, 1876.

33. Carrera, 2011: 165-183.

34. Library of Congress, Jay I. Kislak Collection, disponible en: <http://hdl.loc.gov/loc.rbc/kislak.00054.1> (consulta: 3/9/2023).

35. Salas Ángeles, 2019: 212-227.

36. *Ibidem*: 220.

37. El trabajo de Julieta Martínez (2019: 88-94) se ha usado como referencia para inferir la autoría y fecha de las fotografías.

Figura 1. Serie de tipos mayas en México a través de los siglos.



Fuente: Riva Palacio, 1884, II: 318, 319, 320, 321, 324, 325, 328, 329 y 330.

una trama de mediana densidad que representa el azul y una más disuelta que hace perceptible el blanco de un cumulonimbo con tendencia ascendente.

La joven fija su mirada en el espectador, mostrando algunos rasgos particulares, como los grandes labios, la nariz fina, los ojos pequeños que iluminan

Figura 2. *Yucatán. Mestiza (Tipo actual).*



Fuente: Incencio García Asarta (dib.), Balaña y Crespo (grab.). ca. 1884.
Riva Palacio, 1884, II: 318.

desde adentro las profundas cuencas oculares, y cabello liso con línea al medio y recogido, debajo del cual se asoman unas orejas muy bajas. El curioso gesto de parquedad domina la composición e interpela al espectador sugiriendo incomodidad o extrema seriedad. Pende de su cuello un largo rosario de oro con un dije circular, el cual complementa los largos aretes que cuelgan de sus orejas. El vestido, apelando a las convenciones de los tipos yucatecos, es un largo ter-

no finamente bordado con motivos fitomorfos, compuesto por jubón, fustán y huipil, que la cubren casi por completo, y su faldón se extiende hasta llegar al suelo; se trata del vestido de gala de las mestizas yucatecas.³⁸ En la mano la joven lleva algunas flores que, es de suponer, son propias de la región. La vegetación circundante está precariamente resuelta con tramas diagonales que generan variaciones al enfrentarse el sentido de las mismas, apenas insinuando hojas, follaje o algún tipo de hierba. En resumen, salvo las particularidades del gesto de la modelo, podría tratarse de una típica estampa sobre tipos americanos en la que se exaltan las condiciones raciales, las convenciones del vestuario autóctono y la flora local o endémica.

Pero si se presta la atención debida a los detalles de la imagen, ya el gesto, ya las facciones tan detalladas, estos tienden a individualizar a la modelo en lugar de estandarizarla. Todo ello permite inferir que no se trata de una copia de un grabado o una litografía pretérita de tipos populares, puesto que en aquellas se solían homogeneizar los rasgos y gestos para reforzar la condición estereotípica del tipo en cuestión.³⁹ En contraste, la xilografía sugiere, como indica la leyenda de la imagen, que se trata de un *tipo actual*, es decir, de un individuo que ha posado frente a quien realiza la imagen o captura el momento. De inmediato salta la duda al respecto de la forma en la que se obtuvo dicho diseño.

Figura 3. Serie de tipos mayas.



Fuente: «Maya Indians». José Ignacio Huertas y Francisco Oliveras, Huertas y Cía. (atrib.), ca. 1880 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology).

38. Fernández y Medina, 2019: 243.

39. Velázquez, 2018: 260.

La fuente fotográfica contrasta en muchos sentidos con el grabado, pero de forma particular en la intención que animó el registro fotográfico, por un lado, y la representación xilográfica, por otro. La captura fotográfica, realizada alrededor del año 1880, es obra de dos fotógrafos españoles: José Ignacio Huertas y Francisco Oliveras. Ambos se asentaron en Mérida, Yucatán, y formaron uno de los primeros estudios fotográficos de la ciudad, el denominado Fotografía Artística de Huertas y Cía.⁴⁰ El negocio adquirió una mediana fama local, debido a que empezó a retratar a la burguesía regional y a fotografiar las ruinas y monumentos, así como a los tipos característicos del estado.⁴¹ Esta fotografía, que hoy se halla junto a las demás de la serie en la colección etnográfica del Museo Peabody de Arqueología y Etnología (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology), puede identificarse en la figura 3, en el tablero de la derecha, en la primera fila en segunda posición de derecha izquierda. En ella se retrata a una joven maya, con un lujoso *attrezzo* destinado a recrear los gustos burgueses. Pero, a decir verdad, la fotografía responde a una fórmula común empleada por el fotógrafo Manuel Espinosa Rendón que Huertas pudo haber replicado. Espinoza fue un fotógrafo local de dicho período que se consolidó como uno de los retratistas de mayor aceptación en la sociedad merideña, convirtiendo su estudio en una de las más predilectas salas de retrato.⁴² Los señores Huertas y Cía., al no poder competir con él, cerraron el establecimiento tras solo dos años, y le traspasaron el estudio a Pedro Guerra Jordán.⁴³ Esta fotografía, y la serie que la contiene, es uno de los trabajos de mayor circulación que dejó el efímero estudio fotográfico.

En dicho contexto, como bien señala Gustavo Amézaga, «el éxito de un retrato decimonónico también dependía de la utilería o *attrezzo*, que era el conjunto de mobiliario y objetos que se utilizaban para retratar a las personas y constituían el “puente” entre el modelo y el telón»⁴⁴ y, por qué no, el vehículo expresivo de las condiciones socioeconómicas del retratado, una posibilidad, pues, de producir una perfecta mascarada.⁴⁵ No obstante, el caso de la fotografía en cuestión (figura 4) no parece responder al ejercicio voluntario de un retrato contratado para demostrar alcurnia o abolengo alguno, pero tampoco responde de forma ortodoxa a lo que se ha considerado tradicionalmente una *fotografía de tipos*, es decir, un registro con propósitos clasificatorios.⁴⁶ En la

40. Entre 1857 y 1882, se establecieron once fotógrafos en la ciudad de Mérida, entre los que se deben contar los establecimientos de José Gómez (1857), Andrés Ibarra (1859), Manuel Espinosa Rendón (1860), José Noguerras (1861), José Otón y Cía. (1862), Juan B. Villanueva (1870), Antonio Parés (1874), José Ignacio Huerta, Ignacio Huertas y Francisco Oliveras (1876), Emilio Herbrúger (1877), José L. Pichardo (1881) y José Sánchez León (1882). Véase: Concha Vargas, 2017: 13.

41. Amézaga, 2017: 193-197.

42. Es importante notar que en Mérida la fotografía se practicó mayoritariamente en los estudios, usando el proceso de placa húmeda, todo ello debido, quizá, a las complicaciones de llevar consigo un laboratorio a cuestras. En palabras de Waldemaro Concha Vargas, 2017: 14, «el señor Espinosa fue el primer fotógrafo que realizó este género de vistas durante ese periodo, surgiendo así el interés para hacer un álbum pintoresco de Mérida».

43. Concha Vargas, 2017: 13-15.

44. Amézaga, 2012: 69.

45. Freund, 1993: 62.

46. Leysinger, 2010: 87-88.

imagen analizada convive una tensión compositiva que se disputa entre la voluntad del fotógrafo y la libertad de la modelo. Al respecto de este tema, Deborah Dorotinsky ha demostrado que, a partir de los ejercicios etnográficos de François Aubert⁴⁷ (que inauguran la segunda mitad de siglo XIX en México), la fotografía de tipos étnicos y populares se ejecutaron de forma casi unilateral, predominando la dirección del retratista, que creaba estampas para un creciente mercado de estampas con cierto grado de exotismo.⁴⁸ Si bien esta descripción opera en esta primera etapa, no necesariamente continuó funcionando así. Claudine Leysinger ha reflexionado sobre las relaciones y libertades que se establecen entre fotógrafo y modelo, tomando como marco de análisis las series sobre tehuanas que realizó Teobert Maler entre 1874 y 1877.⁴⁹ En ellas, dice la autora, se confrontan las fórmulas primigenias de interacción, pues las fotografías de Maler revelan una libertad inusitada de las modelos, quienes, incluso en condiciones de desnudo, superan la barrera del individuo-objeto que supone el registro antropométrico del *otro*. En su lugar, se observa una cierta complicidad de las mujeres fotografiadas, desmintiendo esa anquilosada visión colonialista y unilateral del fotógrafo decimonónico europeo y generando nuevos cuestionamientos sobre la condición del retrato o registro antropológico de los grupos humanos mexicanos.⁵⁰

En esta escena en particular (figura 4), al ya descrito terno yucateco, se le suma, a la izquierda, una silla de lectura *regency* con brazos semicirculares, profusa tapicería floral, boleros y patas torneadas, que sirve a la modelo a manera de columna, puesto que posa sobre ella la mano derecha. Acompaña la escena, a la derecha de la composición, una mesa auxiliar circular de tres patas con fuste torneado, ataviada con un mantel bordado y caída de pompones. Sobre ella se exhibe un florero neoclásico cuya decoración no se puede adivinar con tino, pero que contiene un arreglo floral con especies locales. Este suntuoso mobiliario es circundado por una habitación que ostenta una alfombra, una pared oscura y una densa cortina con tela tupida con lazos y pompones.

De tal modo, en la fotografía hay una constante dialéctica entre la construcción arquetípica de los *attrezos* burgueses que pulularon en los estudios de la

47. François Michel Aubert fue un fotógrafo de origen francés que se radicó en la Ciudad de México alrededor de 1864. Aprovechando el auge y demanda del retrato fotográfico de aquel período, se ganó el favor de los emperadores (Maximiliano y Carlota), no solo por sus destacados trabajos retratísticos, en los que registró a un amplio grueso de la sociedad capitalina, sino también porque a él se deben algunas de las primeras series de tipos populares capturados en estudio, un conjunto de interesantes registros cuasiantropométricos que cimentaron el modo de aproximarse a dichos individuos. Aguilar, 2017: 7-13.

48. Dorotinsky, 2017: 14-26.

49. Teobert Maler fue un fotógrafo de origen alemán que llegó a territorio mexicano como voluntario del ejército austrobelga, que participó en diversas campañas de la Intervención francesa en México. Tras el declive del segundo imperio, Maler se refugió en Texcoco y Tulancingo, donde dio rienda suelta a una pasión que no había podido cosechar: la fotografía. A partir de dicho momento recorrió un extenso territorio del sur del país fotografiando diferentes grupos humanos en estudio, primero, y después en campo abierto, demostrando particular interés por la mujer indígena, particularmente la tehuana. Leisinyer, 2010: 86-92.

50. Leisinyer, 2010: 71-102.

Figura 4. *India, Yucatán.*



Fuente: «Studio portrait of Maya woman», José Ignacio Huertas y Francisco Oliveras, Huertas y Cía. (atrib.), ca. 1880 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Cat. 2004.29.8397). Disponible en: <http://collections.peabody.harvard.edu/objects/details/654522> (consulta: 3/9/2023).

capital a partir de 1860 con la llegada de las *carte de visite* francesas,⁵¹ el elegante traje de la mestiza, y los rasgos fisionómicos que pretenden clasificar el tipo yucateco. Sin embargo, al contrastar la fotografía con la xilografía, es notorio que solo la joven perviva en el diseño que se llevó al boj. El escenario se transmutó con facilidad de galante recibidor, o estancia burguesa, a un paraje tropical. Estas modificaciones podrían atribuirse cómodamente a las convenciones estereotípicas que rigieron el panorama editorial en Barcelona, pero ¿es únicamente debido a ello?

3. De lo veraz a lo verosímil en la estampa finisecular

En efecto, lo primero que hay que señalar es que el gusto de Inocencio García Asarta, el ilustrador de la xilografía de la «mestiza» (figura 2), jugó un importante rol aquí, pues quizá movido por su *habitus visual*,⁵² o por las imágenes costumbristas o típicas que solía producir para la industria editorial catalana, le pareció apropiado recontextualizarla, en procura de hacer adecuadamente exótico el ambiente que circundaba a la modelo que debía copiar. Pero no podía pasar por alto las intenciones de los editores catalanes. El afectado gusto europeizante se revela, por ejemplo, en la anárquica distribución de la vegetación, pues se disponen en un mismo espacio magueyes, plátanos y palmáceas (todos, estereotipos de la flora americana que difícilmente coinciden en un mismo piso térmico o región). Por supuesto, no se puede obviar que existe un proceso de preparación de la imagen que obedece a cuestiones meramente técnicas, es decir, el paso de la fotografía a una plancha xilográfica que permitía su posterior reproducción mecánica. No obstante, es evidente que cambios tan drásticos como este no obedecen a cuestiones meramente prácticas o estilísticas, sino que repercuten en el aspecto simbólico y conllevan decisiones intencionales que plantean, a la vez, diversos problemas de la imagen.

Si se parte de la dimensión técnica es preciso notar que, aunque la xilografía a contrafibra seguía suponiendo la principal alternativa para la impresión iconotextual de las casas editoriales catalanas del período finisecular decimonónico,⁵³ esto no suponía una limitación para reproducir una fotografía, puesto que para dicho período se empleaban diversos sistemas de fotograbado directo,⁵⁴ los mis-

51. Amézaga, 2012: 60.

52. Pierre Bourdieu, 1998: 54, asume que en la construcción del gusto participan tres elementos importantes: el *campo*, donde toman lugar los acontecimientos sociales, el *habitus*, que es «el elemento generador de la práctica, como el factor primordial de la reproducción cultural o simbólica», y la *distinción*, que es el ejercicio mismo de la identidad. Con todo, un *habitus visual* constituía una práctica visual determinada, no solo por sus labores como ilustradores y grabadores, sino también por la cultura visual que los rodea, propia del *campo* de dicha práctica.

53. Fontbona, 1992: 127-224; Bonilla y Lecouvey, 2015: 117-186.

54. Entre ellos quizá el más conveniente para la multirreproducción fotográfica era el sistema que patentó Georg Meisenbach en 1882. Este consiste en el refinamiento de la trama diagonal que cruzaba el cristal empleado por el fotograbado directo. El resultado se reproducía sobre una placa de zinc para crear una matriz zincográfica que estampaba la imagen por vía fototipográfica (impre-

mos que ilustran otras páginas de *MATS*. Por ello la elección de la xilografía implica una decisión consciente, toda vez que ello permitía la modificación formal de los elementos. De esta manera en la transcodificación técnica de esta imagen coexiste una dicotomía ontológica, la misma que Vilém Flusser ha expuesto al contrastar las diferentes propiedades de lo que ha denominado «imagen tradicional» e «imagen técnica», adjudicando a la primera una cualidad representativa-idealizadora y a la segunda una condición ultramimética propia del registro.⁵⁵ Un dejo de lo que durante mucho tiempo se consideró la incapacidad de la fotografía para mentir.⁵⁶

Desde luego, el abuso de la fotografía como fuente fidedigna de información, incluso bajo la materialidad multirreproductiva del fotograbado, ignoraba por completo que «*detrás* de ese aparente acto mecánico de la impresión de una placa estaba oculta la conciencia de quien producía las imágenes».⁵⁷ Esta estampa constituye uno de los muchos ejemplos de transformación de la imagen técnica en una imagen tradicional apelando a la capacidad de idealización que esta última posee. En otras palabras: era común la renuncia al nivel de veracidad de la imagen en favor de la verosimilitud de la misma.

Visto así, es preciso notar la diferencia que existe entre lo *veraz* (aquello que responde a los acontecimientos palpables de la realidad) y lo *verosímil* (un determinado grado de semejanza con aquello que parece verdad).⁵⁸ Para que algo resulte verosímil (reconocible), su grado de semejanza no debe guardarse con aspectos de la realidad necesariamente, sino con aquello que es socialmente conocido.⁵⁹ Así pues, con los tipos mayas de *MATS*, se asiste a una modificación del orden técnico y simbólico que apela a fórmulas reconocidas para construir un discurso verosímil, sin que en ello quede rastro de su renuncia a la veracidad.

En este entramado semiótico, la imagen fotográfica es contemplada, exclusivamente, como fotografía-documento,⁶⁰ apelando a su capacidad de registro para difundir un espectro visual que configura la verdad por convención social y técnica. Según André Rouillé, esta concepción de la fotografía-documento, o muestra de veracidad, se sustenta fundamentalmente en tres creencias. En pri-

sión en relieve). En el método de Meisenbach, la mayor presencia de puntos permitía desfragmentar la imagen fotográfica en partes menores, reproduciéndose con mayor fidelidad. Véanse: Sougez, 2007: 183-214; Trenc, 2008: 101-122; Ruiz, 1998: 183-184.

55. Según expone Vilém Flusser, 1990: 17, «las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto», y las *imágenes técnicas* son abstracciones de tercer grado, puesto que son imágenes producidas por aparatos, y los aparatos, a su vez, son fruto de la *praxis* humana.

56. Desde luego, esta afirmación ha sido ampliamente criticada y comentada, pues, como bien ha problematizado Georges Didi-Huberman, 2003: 59-65, aquello que muchos consideraban evidencia, también podría tratarse de «creencia», y aun cuando es un hecho que se requiere de un referente factual frente a la lente, ello no implica, necesariamente, exactitud. Todo ello plantea, pues, preguntas sobre la posibilidad de «mentir» a través de la fotografía.

57. Rodríguez, 2008: 27.

58. Monroy, 2008: 185-191.

59. Gubern, 1987: 62-63.

60. De este modo se deja de lado su condición de fotografía-expresión, fotografía-materia o fotografía-arte, que sería relativa a la calidad. Rouillé, 2017: 84.

mer lugar, en el fortalecimiento que el acto fotográfico realizó, durante el siglo XIX, del paradigma de la perspectiva y la *camera obscura* como mecanismo para la representación mimética.⁶¹ En segundo término, en el hecho de que:

[...] la fotografía asocia la mecanización de la mimesis con otro catalizador de exactitud y de verdad: el registro químico de las apariencias. La verosimilitud lógica de la huella (considerada más «verdadera» que «similar») viene así a combinarse con la verosimilitud estética del *ícono* (más «símil» y «probable» que «verdadero»): las propiedades químicas de la huella se suman a las propiedades físicas de la máquina para renovar la creencia en la imitación.⁶²

En tercer lugar, en la difundida creencia de que «la verdad aumenta en la medida en la que disminuye la participación del hombre en la imagen». Así, la *máquina-fotografía* exalta su producto en condición de *índice*, registro o huella. Por todo ello puede considerarse, pues, que la fotografía, o el documento, «tiene menos necesidad de parecido o exactitud que de creencia».⁶³ De tal modo, la imagen fotográfica, incluso desde su mera expresión verbal-icónica al pie de las estampas, paulatinamente fue dejando de ser fuente fidedigna y se fue convirtiendo en un vehículo propicio para mentir, por cuanto su estatuto de veracidad no era cuestionado. De allí que las imágenes *d'après une photographie* hayan adquirido un alto grado de popularidad en el siglo XIX, pese a su hoy consabido grado de manipulación visual.⁶⁴

José Antonio Rodríguez expone numerosos ejemplos en los que individuos de diversas etnias de ultramar se extrajeron de fuentes fotográficas y se trasladaron a diseños xilográficos que alteraban la composición original, ya fuese a través de censuras, de modificaciones en las vestimentas, de la omisión de otros individuos, o desplegando una leyenda que recontextualizaba la escena al antojo de los escritores o editores.⁶⁵ Esto revela una práctica tan convencional que, como afirma el autor, «hablar de fotografía y manipulación se nos vuelve así una tautología».⁶⁶ En todos los casos que documenta, sin embargo, puede observarse una característica común: las obras citadas son proyectos editoriales europeos, o estadounidenses, producidos expresamente para la recepción o lectura en dichas latitudes,⁶⁷ lo que explica en gran medida las alteraciones sufridas a manos de los «imaginistas».⁶⁸

Pero a diferencia de dichos casos, *MATS* se concibió en un rango temporal en el que se favoreció la objetividad narrativa de mano de la fotografía y su re-

61. Rouillé, 2017: 84.

62. *Ibidem*: 86.

63. *Ibidem*: 85.

64. Rodríguez, 2008: 201-214.

65. *Ibidem*: 205.

66. *Ibidem*: 202.

67. Los casos que cita son *Merveilles de la nature* (ca. 1890), *Travels in Mexico and life among the Mexicans* (1887), *Cités et ruines américaines* (1863), *Le races humaines* (1873), *The countries of the world* (ca. 1870), *Tropenphotographie* (1912), *Las razas humanas* (1927), *Géographie universelle* (1928), *Overland Montly* (1910) y *The wind that swept Mexico* (1910). Véase: Rodríguez, 2008: 191-214.

68. Rodríguez, 2008: 207, los define como los grabadores, editores y antropólogos que perpetraban las alteraciones visuales o contextuales sin miramientos.

producción fotomecánica,⁶⁹ por lo que se apoyaba en la imagen como herramienta para evidenciar y ratificar su narrativa (tal como sugiere Rouillé que se hizo común con el advenimiento de la fotografía y el positivismo de Comte).⁷⁰ Eso sí, el proyecto estuvo dirigido por igual a lectores de México y a los de otros rincones «civilizados» del mundo.⁷¹ Bajo estas premisas, la irrupción exógena de los editores catalanes es vital para comprender las alteraciones escenográficas de las imágenes, puesto que es más fácil deducir que fueron ellos los responsables de alterar la discursividad y visualidad construida y seleccionada cuidadosamente desde México. En otras palabras, si Ballescá confió en Espasa para la adecuada promoción de *MATS* en otras latitudes (cosa que no sucedió),⁷² arriesgó con ello la integridad del relato histórico y sociológico que deseaban comunicar. De acuerdo con Philippe Castellano:

[...] en esta obra se combinan la reivindicación de una independencia cultural por parte de la antigua colonia en lo que afecta al contenido, y la dependencia tecnológica frente a la antigua metrópoli respecto a las artes gráficas. Este aspecto le permite en particular a [Espasa] y Cía. controlar la dimensión iconográfica, tan importante en este tipo de libro ilustrado que transmite, más o menos conscientemente, los valores europeocentristas acerca del mundo indígena.⁷³

Si tal control iconográfico ocurrió, se trató entonces un tipo particular de dominio intelectual, propiciado por un control técnico visual; en esta ocasión, fruto de un dominio de las técnicas de reproducción gráfica que, supuestamente, aún no se conocían en México. Pero lo irónico en todo esto es que aquellas convenciones visuales europeizantes que pudieron llevar a la modificación del escenario en la xilografía también pueden explicar la presencia del fastuoso *attrezzo* en la captura fotográfica; es decir, podría tratarse de una convención iconográfica que estuviese en boga también en América. Si, como señaló en su momento John Berger, las fotografías son registros de cosas vistas,⁷⁴ y como añade John Tag, «el fotógrafo o la fotógrafa enfoca su cámara sobre un mundo de objetos ya construido como mundo de usos, valores y significados»,⁷⁵ puede entenderse entonces que la disposición de la modelo frente a la lente es un hecho inobjetable; pero el determinado conjunto de elementos que la circunda, o atavía, se dispusieron cuidadosamente, respondiendo así a las intenciones del fotógrafo o la modelo. Por tanto, la disposición de la joven de la fotografía analizada, con

69. Véase: Rodríguez, 2013: 27-28.

70. Rouillé, 2017: 87.

71. Esta expresión se usó en el convenio de 1883 entre Espasa y Ballescá en el que se establecen las normas de distribución de *MATS*.

72. Espasa no publicó la obra en España; los únicos anuncios hallados se dispusieron por la editorial Salvat en las páginas de su revista *Hojas Selectas*, entre 1903 y 1915. Las quejas de Riva al respecto son diversas y concluye: «Estoy verdaderamente desilusionado con la tal Espasa porque la obra no la ha hecho conocer, no digo en Europa, o en las otras Américas, fuera de México, pero ni aún siquiera en España mismo [...]. Es una lástima que Ballescá se haya metido con esa gente tan cursi y tan mezquina». Leal, 2017: 113.

73. Castellano, 2004: 43.

74. Cit. por Tag, 2005: 240.

75. Tag, 2005: 241.

el pomposo mobiliario, no es una excentricidad, es más bien un ejercicio que responde a la fuerza de la tradición o a las tendencias del momento.

Aquí, nuevamente, «detrás del supuesto acto mecanicista del registro de una imagen se encuentra, a pesar de todo, un acto de dirección».⁷⁶ De tal modo se puede entender que «la fotografía no es “contingencia pura”, [puesto que] tampoco capta solamente lo que encuentra en el mundo».⁷⁷ Entonces, si bien con el surgimiento de la fotografía se creyó que las posibilidades exploratorias de la composición en las imágenes eran mayúsculas, en la práctica hubo, y hay, reminiscencias pictorialistas o fórmulas otrora empleadas por los pintores.⁷⁸ Dichas estrategias se mantenían en uso por dos razones principales: en el ejercicio del retrato se debía al *habitus* del fotógrafo o de los retratados, pero en el caso de la fotografía de tipos respondía a una demanda factible de imágenes atractivas a los ojos de los extranjeros. Como bien observa Fernando Aguayo, «en estos casos, el fotógrafo busca dominar la construcción de la imagen, pues tiene una intención y objetivos, incluso tiene, en términos generales, un mercado preciso para la circulación de las imágenes que crea».⁷⁹

Esta afirmación juega un doble papel en el caso de las fotografías de Huerta y Cía., y de las xilografías que ilustran *MATS*. Por una parte, la disposición de los tipos en los estudios tenía también una clara intención exotizante que respondía a las imágenes conocidas; pero, por otra, las modificaciones sufridas a manos de los artistas españoles también pudieron haber respondido a las convenciones visuales y el gusto de los escritores o editores, pues no hay nada que confirme lo contrario. Todo ello supone una tensión singular entre los estereotipos, o fórmulas de representación de una y otra parte, algo presente, de forma implícita, en todo el discurso visual de los cinco tomos que conforman la obra editorial. En *MATS* las convenciones europeizantes no necesariamente fueron impuestas desde Europa.

4. Conclusiones

Ante la imposibilidad de ratificar de dónde proviene la intención de las modificaciones expuestas, lo único que se puede concluir al respecto es que la alteración del escenario de la imagen en cuestión no es un error técnico y debió de obedecer, como sea, a la voluntad de alguno de los individuos que hicieron parte de la cadena de producción editorial. Bajo un marco de trabajo convencional, resulta lógico pensar que las transformaciones menores (de orden técnico o plástico) corrieron por cuenta de los artistas gráficos, mientras que las decisiones de orden simbólico, retórico o semántico fueron asunto de los autores intelectuales. Esto sugiere entonces que la recontextualización debió de contar con su consentimiento; de lo contrario, aquí se asiste a un claro ejercicio de imposi-

76. Rodríguez, 2013: 27.

77. Belting, 2012: 263.

78. Esparza, 2005: 101.

79. Aguayo, 2019: 10.

ción discursiva por parte de los editores al otro lado del Atlántico (nada que cause particular extrañeza).

Este caso funciona como un singular ejemplo de alteración del sentido de un retrato a través de la modificación de elementos secundarios. Si bien la base de la composición podría considerarse la joven yucateca, la mayor parte del peso de la representación, al contrastar las fuentes, recae en la escenificación y la leyenda que acompaña la imagen, no en el sujeto. La reflexión que aquí se ha realizado ha redundado sobre los componentes del contexto y nunca sobre la personificación⁸⁰ de la modelo retratada; y valga recalcar que esto es así no solo por la ausencia de un archivo que permita conocer la identidad de la persona, sino también porque su presencia, en esta comparativa, ha servido como mero pretexto para disponer diferentes escenarios. Visto así, no puede decirse que la fotografía y, consecuentemente, la xilografía sean retratos. Esto supone una verdadera paradoja: el sujeto sirviendo de elemento relacional para el *attrezzo*.

En el marco de todas de estas tensiones y recontextualizaciones, se pone de manifiesto también una persistencia del imperialismo cultural: si en siglos pasados la imagen tradicional (la representación manual y artística) del salvaje configuró una errónea impresión del continente americano y sus habitantes, con la invención de la fotografía y sus consecuentes sistemas de reproducibilidad mecánica la situación no cambió para el caso mexicano, pues solo se renovaron los instrumentos que les permitieron configurar material y visualmente su intención representativa del otro, puesto que:

[...] ese poder de crear artificios (por medio de una cámara, por medio de un libro [...]) se dio, en principio, entre los europeos y norteamericanos que llegaron a México, ellos serían los edificadores de esa compleja construcción que desde la fotografía se comenzó a conocer/reconocer como México.⁸¹

En más de un sentido, *MATS* sucumbió inevitablemente ante la visión europeizante que pretendió confrontar. Más precisamente, en términos de la imagen, subsiste una relación inextricable entre la intención que alentó su creación/adequación/reproducción y la que animó su eventual consumo; así pues, quien controle los medios de reproducción de la imagen controlará en gran medida el instante definitivo de su percepción/recepción.⁸² Esto también es así por cuanto los imaginistas que idearon las alteraciones de los modelos fotográficos estaban al tanto de la enorme credibilidad que tenía en el público la imagen (la fotográfica o, en su defecto, la estampa *d'après une photographie*). Pero en cualquier caso

80. Berger, 1994: 87-120, hace referencia al concepto de personificación, como una construcción simbólica individualizante que identifica a una persona a partir de distintos elementos.

81. Rodríguez, 2013: 29.

82. Nótese, por ejemplo, a lo largo del siglo XIX, «la apariencia y el contenido de las imágenes que se produjeron para justificar la existencia de repúblicas independientes estuvieron notablemente marcados por los lugares donde se imprimieron. Es decir, los criollos expatriados y sus aliados en el exterior fueron los más interesados en producir imágenes de la República, pero estos dependían de las impresoras extranjeras para llevarlas a cabo». De tal modo, «los intereses diplomáticos del lugar de impresión jugaron un papel importante en el mensaje que se transmitía a través de estas primeras imágenes nacionales». Castillo, 2010: 126.

no ha de perderse de vista que, como ha señalado con precisión Hans Belting, «las imágenes son nómadas de los medios [...]. Sería un error confundir las imágenes con esos medios».⁸³ Entonces el «engaño» que supone dicha manipulación solo es considerado tal porque, al encontrar la evidencia de las modificaciones, se viola la mácula positivista que popularmente reviste el acto fotográfico. No obstante, la fotografía, como un medio de la imagen, simboliza tanto como las imágenes mismas y representa, del mismo modo que las imágenes mentales, nuestra percepción y recuerdo del mundo.⁸⁴ Como cualquier otro acto de la imaginación humana, la imagen fotográfica es sustancialmente representación.

Finalmente, vale la pena notar que el hallazgo de fuentes visuales sigue siendo una interesante vía de estudio para la comprensión de la imagen impresa, puesto que casos como el que aquí se ha revelado permiten el cuestionamiento de las relaciones transatlánticas sobre la transmisión de la cultura visual finisecular decimonónica. Este artículo ha buscado no solo reivindicar el papel de las artes gráficas ibéricas en la producción de la identidad nacional mexicana, sino también exaltar la fotografía como una fuente habitual para las composiciones que constituyeron el imaginario social en (y sobre) México.⁸⁵ En consonancia, se ha detectado que una importante cantidad de imágenes en *MATS*⁸⁶ provienen de matrices fotográficas, ya sean reinterpretadas, como en el caso de los tipos mayas, o impresas directamente, como en los cuantiosos fotograbados que lo ilustran. El estudio de sus fuentes podría revelar muchas otras sorpresas, en las que, por qué no, también se suplante un estereotipo por otro.

Bibliografía

- AGUAYO, Fernando (2019). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. Ciudad de México: CONACyT, Instituto Mora.
- AGUILAR OCHOA, Arturo (1991). *La fotografía durante el imperio de Maximiliano, 1864-1867*. Tesis de licenciatura, UNAM.
- AGUILAR OCHOA, Arturo (2017). «Preguntas a un fotógrafo. Françoise Aubert en México». *Alquimia*, 21, págs. 7-13. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11386> (consulta: 3/9/2023).
- AMÉZAGA HEIRAS, Gustavo (2012). «Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX». *Alquimia*, 45, págs. 58-75. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/1359> (consulta: 3/9/2023).
- AMÉZAGA HEIRAS, Gustavo (2017). «El trópico en el estudio». En: RODRÍGUEZ, José Antonio; TOVALÍN AHUMADA, Alberto (eds.). *Fotografía artística guerra. Yucatán, México*. México: Cámara de Diputados; Fototeca Pedro Guerra, págs. 192-209.
- BACZKO, Bronisław (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

83. Belting, 2012: 265.

84. *Ibidem*: 265-266.

85. Baczko, 1991: 7-53.

86. La investigación doctoral del autor ha encontrado que, en el total de los cinco tomos de la edición *princeps*, al menos 600 estampas se obtuvieron por vía del fotograbado, y que alrededor de 60 xilografías emplearon fotografías como fuentes compositivas.

- BELTING, Hans (2012). *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- BERGER Jr., Aby Harry (1994). «Fictions of the pose: facing the gaze in early modern portraiture». *Representations*, 46, págs. 87-120.
- BONILLA REYNA, Helia Emma; Marie LECOUCVEY (2015). *La modernidad en la «Biblioteca del Niño Mexicano»*. Posada, Frías y Maucci. Ciudad de México: IIE, UNAM.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La distinción*. España: Thesaurus.
- CARRERA, Magali M. (2011). *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping practices of nineteenth-century Mexico*. Londres: Duke University Press.
- CASTELLANO, Philippe (2000). *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CASTELLANO, Philippe (2004). «México a través de los siglos. De la coedición a la autonomía editorial». En: LUDEC, Nathalie; DUBOSQUET, Fraçoise (coords.). *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: Homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. París: PILAR, págs. 35-44.
- CASTILLO, Lina del (2010). «La Gran Colombia de la Gran Bretaña: la importancia del lugar en la producción de imágenes nacionales, 1819-1830». *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 12 (24), págs. 124-149. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=28214786007 (consulta: 3/9/2023).
- CONCHA VARGAS, Waldemaro (2017). «Los fotógrafos contemporáneos de Pedro Guerra Jordán». *Alquimia*, 13, págs. 13-22. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11566> (consulta: 9/8/2023).
- COSÍO VILLEGAS, Daniel (1955-1973). *Historia moderna de México. El Porfiriato, la vida política interior*. Primera parte. México D.F.: Hermes.
- DÍAZ MALDONADO, Yessica (2014). *Imágenes y nacionalismo. Las litografías de «México a través de los siglos»*. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Michoacán.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Invention of hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge Ms.: The MIT Press.
- DOROTINSKY, Deborah (2017). «Los tipos sociales desde la austeridad del estudio». *Alquimia*, 21, págs. 14-26. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11387> (consulta: 3/9/2023).
- ESPARZA, Ramón (2005). «La construcción del observador en la imagen fotográfica». En: LÓPEZ LITA, Rafael; MAZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier (eds.). *Análisis de la imagen fotográfica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, págs. 99-117.
- FERNÁNDEZ REPETTO, Francisco; MEDINA VÁRGUEZ, Alma Teresa (2019). «Vistiendo la identidad yucateca. Etnomercancía, tradición y modernidad». *Entre Diversidades*, 2 (13), págs. 241-275. Disponible en: <https://doi.org/10.31644/ED.V7.N1.2020.A09> (consulta: 8/9/2023).
- FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: SIGMA.
- FONTBONA, Francesc (1992). *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- FREUND, Gisèle (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CUBAS, Antonio (1876). *México en 1876*. México D.F.: La Enseñanza.
- GRAS VALERO, Irene (2017). «La trajectòria com a il·lustrador i decorador a Mèxic de l'artista valencià Ramon P. Cantó». *Butlletí de la RACBASJ*, xxxi, págs. 93-106.
- GUBERN, Román (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEAL MIRANDA, Edith (2017). *Francisco Díaz de León y Santiago Ballescá: su trabajo editorial contribución a las letras mexicanas*. Tesis de maestría. Ciudad de México: UNAM.

- LEYSINGER, Claudine (2010). «Exploración de personajes del Nuevo Mundo: el peculiar caso de la mirada sensible de Teobert Maler». En: MORALES, Ivonne (comp.). *El indígena en el imaginario iconográfico*. México D.F.: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, págs. 71-102.
- MARTÍNEZ, Julieta I. (2019). «Las mestizas yucatecas en la obra de Desiré Charnay (1860-1882)». En: AGUAYO, Fernando (coord.). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. Ciudad de México: CONACYT, Instituto Mora, págs. 34-158.
- MONROY NASR, Rebeca (2008). «Ética de la visión: entre lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental». En: PEÑA, Ileri de la (coord.). *Ética, poética y prosaica: Ensayos sobre fotografía documental*. México D.F.: Siglo XXI, págs. 183-200.
- ORTIZ MONASTERIO, José Alejandro (1999). «Patria, tu ronca voz me repetía...». *Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*. México D.F.: UNAM, Instituto Mora.
- ORTIZ MONASTERIO, José Alejandro (2004). *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- QUINEY, Aitor (2005). *Hermenegildo Miralles, arts gràfiques i enquadernació*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- RIVA PALACIO, Vicente (1884). *México a través de los siglos*. Tomo II, *Historia del virreinato*. Barcelona: Ballescá y Espasa y Cía.
- RODRÍGUEZ, José Antonio (2008). «Otras ilusiones: d'après une photographie». En: PEÑA, Ileri de la (coord.). *Ética, poética y prosaica: Ensayos sobre fotografía documental*. México D.F.: Siglo XXI, págs. 201-214.
- RODRÍGUEZ, José Antonio (2013). *Lo fotográfico mexicano. Fotografía, violencia e imaginario en los libros viajeros extranjeros en México, 1897-1917*. Tesis de doctorado. México D.F.: UNAM.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel (1943). *Encuadernaciones artísticas mexicanas*. México D.F.: Biblioteca de la II Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo.
- ROUILLÉ, André (2017). *La fotografía: Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México: Herder.
- RUIZ PACHECO, María Milagrosa (1998). *Interrelaciones puntuales entre la fotografía y los sistemas generales de grabado y estampación. Aspectos técnicos y creativos*. Tesis doctoral. La Laguna: Universidad de la Laguna.
- SALAS ÁNGELES, Alfonso A. (2019). «Mujeres del Istmo de Tehuantepec. Crítica a los usos y prácticas fotográficas de Teoberto Maler (1873-1877)». En: AGUAYO, Fernando (coord.). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. Ciudad de México: CONACYT, Instituto Mora, págs. 185-300.
- SIERRA O'REILLY, Justo (1889). «México a través de los siglos». *Revista Nacional de Ciencias y Letras*. Tomo II, págs. 113-122.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- TAG, John (2005). *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1998). *Lecturas Históricas Mexicanas*. Tomo II. México D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- TRENC, Eliseu (2008). «Del llibre il·lustrat al llibre decorat. D'Apel·les Mestres al Modernisme». En: VÉLEZ, Pilar (ed.). *L'exaltació del llibre al Viutcents. Art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, págs. 101-122.
- TRENC, Eliseu (2020). «L'Esteticisme». En: QUINEY, Aitor; TRENC, Eliseu; VÉLEZ, Pilar. *El llibre català en temps del Modernisme*. Barcelona: Consorci del Patrimoni de Sitges, Viena Edicions, págs. 21-27.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. Ciudad de México: IIE, UNAM-IIE/DGP.

Llums, *attrezzo* i estereotips. Una reflexió sobre les formes de representació d'un tipus iucatec a Mèxic a través dels segles

Resum: L'article proposa una revisió crítica de la manera en què es van manipular les imatges de la sèrie de «tipus maies» que il·lustren l'edició prínceps de *Mèxico a través de los siglos* (1884-1889). Es demostra que aquesta estampa es basava en una matriu fotogràfica que es va convertir en xilografia. En aquest procés es van dur a terme modificacions formals i simbòliques per fer més exòtica la imatge alterant-ne el context original. La hipòtesi és que aquests canvis van ser intencionats i responien a un creuament de les fórmules de representació de diversos individus en l'entramat editorial, propiciat per la cultura visual i impresa de finals del segle XIX. Aquestes modificacions evidencien una interessant tensió entre les decisions dels escriptors, a Mèxic, i els editors, a Barcelona, i despertaven dubtes sobre les implicacions d'encarregar l'edició il·lustrada d'una història nacional a una casa estrangera.

Paraules clau: fotografia, *attrezzo*, estereotips, escenari, història, Mèxic, Barcelona.

Lights, scenery, and stereotypes. A reflection on the modes of representation of a Yucatecan type in *México a través de los siglos*

Abstract: The article proposes a critical revision of the way in which the images of the “Mayan types” series illustrating the first edition of *México a través de los siglos* (1884–1889) were manipulated. To do so, it demonstrates how the print in question was based on a photographic matrix that was transformed into a woodcut. Formal and symbolic modifications were made to exoticize the image by altering the original context during this process. The hypothesis is that these changes were intentional and resulted from a blending of representation formulas from various individuals within the editorial framework, fostered by the visual and print culture of the late 19th century. These modifications reveal an intriguing tension between the decisions made by the writers in Mexico and the editors in Barcelona, raising questions about the implications of entrusting the illustrated edition of a national history to a foreign publishing house.

Keywords: photography, *attrezzo*, stereotypes, scenery, history, Mexico, Barcelona.

Fecha de recepción: 2 de junio de 2023

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2023

Fecha de publicación: 20 de junio de 2024

© Del texto, Carlos Felipe Suárez Sánchez. © De esta edición, *Boletín Americanista*.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.