
Los retratos del “bello sexo”: Una aproximación interseccional a los retratos de estudio femeninos en Guatemala, 1900-1950

Portraits of the “Fair Sex”: An Intersectional Approach to Female Studio Portraits in Guatemala, 1900-1950

PAULINA PEZZAT SÁNCHEZ

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Ciudad de México
paulinapezzat@gmail.com

Resumen: Los retratos fotográficos de principios del siglo XX, cuya circulación solía ser privada, ofrecen la oportunidad de indagar sobre las problemáticas sociales reflejadas en la imagen. Al entender a la fotografía como práctica social, es necesario problematizar sobre cómo se ejerció en contextos específicos. En este artículo, se reflexiona sobre la participación de las mujeres guatemaltecas de diferente condición social en la construcción de su propia imagen. Dependiendo de cómo fueron categorizadas las mujeres, ya fuera como ladinas o indígenas, asumieron de forma diferenciada el acto de retratarse. Por esta razón, considero importante establecer los contextos de producción, los aspectos sociales y hasta políticos que intervinieron en la producción de retratos femeninos en Guatemala durante las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: retratos, género, interseccionalidad, fotografía, práctica

Abstract: Photographic portraits from the beginning of the twentieth century, whose circulation was usually private, allow us to look into the conflictive social issues reflected in these images. Because I understand photography as a social practice, I believe it is necessary to problematize how it functioned in specific contexts. In this article, I reflect on the ways Guatemalan women, of differing social standing, participated in the construction of their own image. Depending on how these women were categorized, as white (*ladina*) or indigenous, they took on responsibility, in different ways, of the act of portraying themselves. For this reason, I believe it is important to establish the contexts of production, the social and even political forces that intervened in the production of female portraits in Guatemala during the first decades of the twentieth century.

Keywords: Portraits, Gender, Intersectionality, Photography, Practice

Recibido: diciembre de 2021; **aceptado:** agosto de 2022.

Cómo citar: Pezzat Sánchez, Paulina. “Los retratos del ‘bello sexo’: Una aproximación interseccional a los retratos de estudio femeninos en Guatemala, 1900-1950”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 43 (2021): 29-48. Web.

Contra la espontaneidad, la pose.
 Contra el azar, la voluntad y la elección.
Philippe Dubois, El acto fotográfico

El retrato fue uno de los primeros géneros fotográficos y hasta hoy día mantiene fuerte presencia. A través de este, el individuo se apropia y a la vez transforma su imagen, pero también reivindica su posición en la sociedad. No obstante su vigencia, en cada periodo histórico ha cumplido una función social específica. Desde los primeros daguerrotipos, los retratos estaban reservados para aquellos sectores con el poder adquisitivo de pagarlos. Con el surgimiento de las tarjetas de visita en 1854, los costos de los insumos fotográficos se abarataron ampliando su acceso a grupos que no necesariamente pertenecían a las élites económicas (Taracena *Imágenes de Guatemala* 7). Aun así, tampoco podríamos afirmar que ello posibilitó una democratización de la práctica fotográfica, pues esta siempre ha estado mediada por relaciones de poder que determinan quién puede acceder a la fotografía y cómo se le ejerce.

Entre 1900 y 1950, Guatemala se encontraba en medio de un proceso de modernización, al igual que muchas naciones latinoamericanas. Particularmente, la región de Centroamérica se convirtió en un espacio en disputa cuando las potencias occidentales compitieron por el control de un canal transoceánico que agilizaría los tiempos de transporte. Como resultado de lo anterior, el territorio mantuvo un flujo migratorio constante y con ello, un intercambio de ideas y mercancías. La fotografía llegó a Guatemala como parte de una apertura comercial hacia el exterior y rápidamente se convirtió en un atractivo popular en las principales ciudades del país. De esta forma, familias de la Antigua Guatemala, Quetzaltenango y la capital, se daban cita en los estudios fotográficos de mayor prestigio para congelar su imagen, y al mismo tiempo, reafirmar su posición social. Algunos de estos retratos han sobrevivido hasta nuestros días, traspasando la esfera familiar y volviéndose artículos de consulta pública. A través de ellos se puede apreciar la complejidad social y las desigualdades que se manifestaban en la práctica fotográfica en un país como Guatemala. Por esta razón, adopto un enfoque interseccional que me permite problematizar socialmente los retratos de mujeres en Guatemala.¹ Partiendo de esta postura, el análisis de imágenes que propongo no contempla únicamente los aspectos formales de su composición, sino que analizo también la posición de los cuerpos, la vestimenta y las expresiones.

En este artículo se analizarán retratos de mujeres realizados en los estudios fotográficos de Tomás Zanotti y *Fotografía Japonesa* propiedad de José de Jesús Yass y José Domingo Noriega. Los estudios se ubicaban en las ciudades de Quetzaltenango y Antigua Guatemala, respectivamente. El objetivo es demos-

¹ Autoras feministas como Mara Viveros Vigoya han reflexionado sobre la importancia de un enfoque interseccional en un contexto latinoamericano. La autora explica la importancia de evitar parámetros feministas universales y denunciar los diferentes sistemas de opresión acorde con las realidades particulares.

trar que las condiciones sociales de los retratados, así como los contextos de producción, definían las formas de representación.

El retrato es un género pictórico de representación simbólica y como tal, reproduce convenciones visuales establecidas en cada época e influidas por su contexto (ver Burke 30). El retrato fotográfico decimonónico surgió de la burguesía europea como medio de reafirmación de clase incorporando elementos propios de ella como la utilería, el amueblado, los fondos, las poses, la indumentaria y los peinados. Estas características se reprodujeron en diferentes latitudes y se mantuvieron hasta mediados del siglo XX. No obstante, lo anterior, cada grupo incorporó marcadores sociales que establecieron distinciones de raza, género y clase.

La incorporación de fuentes visuales amplificó los campos de estudio de la historia, los cuales se han desarrollado desde la historia social y cultural. Así, el análisis de fuentes del pasado abarca intereses que van desde las mentalidades, la vida cotidiana y la historia del cuerpo (ver Burke 11). Particularmente, la fotografía de retrato ha realizado aportes interesantes a la historia política, al ser una práctica asociada a los grupos en el poder (ver Massé, *Fotografía*). En general, la historiografía se ha concentrado en las representaciones de grupos privilegiados, problematizando poco o nada esta condición. Estudios más recientes, con enfoque de género, han demostrado la importancia del papel de la fotografía en la consolidación de ideas modernas de feminidad y la participación activa de las mujeres en la construcción de su imagen (ver Onfray). Sin embargo, es importante cuestionar qué significa ser mujer en contextos específicos y qué implicaciones tienen las representaciones fotográficas para reafirmar una posición social.

Tomás Zanotti, José de Jesús Yass y José Domingo Noriega. Productores de imágenes

Los acervos de los fotógrafos Tomás Zanotti y José de Jesús Yass-José Domingo Noriega,² resguardados en la Fototeca Guatemala de CIRMA (Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica), ofrecen un conjunto documental diverso. Tan solo la colección de *Fotografía Japonesa* contiene más de 900 negativos y 834 positivos. El material se compone de vistas urbanas de Antigua, arquitectura e imagería religiosa, escenas cotidianas, bodas y bautizos, una serie de retrato mortuario y retratos de grupo e individuales. Por su parte, la colección de Tomás Zanotti, también contiene un conjunto de imágenes de arte sacro, obras pictóricas de tradición católica, pero el tipo de imágenes que predominan son retratos individuales y de grupo de habitantes de la ciudad de Quetzaltenango y sus alrededores. Para este artículo, me concentraré en los retratos femeninos presentes en los dos fondos. Los dos estudios tienen en común que dedicaron las primeras décadas del siglo XX a fotografiar familias ladinas y mayas *k'iche'*, *kaqchikeles* y *poqomam*, así como a miembros de las élites económicas de aquellas regiones. Por sus características, estos acervos ofrecen una

² A la muerte de Yass en 1917, este le heredó su estudio a su sobrino José Domingo Noriega.

oportunidad para responder a la siguiente interrogante: ¿cómo influyen el género, la raza y la clase en las representaciones fotográficas? Esta pregunta resulta pertinente si consideramos que estas tres categorías se encuentran en constante construcción durante el periodo que se aborda en este texto.

Tanto José de Jesús Yass como Tomás Zanotti, llegaron a Guatemala entre 1891 y 1900 respectivamente, en el marco de una interconexión global, resultado del desarrollo de los medios de comunicación y la apertura comercial de Centroamérica. Ante el crecimiento exponencial de las ciudades, los dos fotógrafos se hicieron de un nicho de clientes en Antigua y en Quetzaltenango, negocios que crecieron de la mano de una sociedad de consumo en expansión.

A su llegada, el país estaba gobernado por grupos de inclinación liberal que, entre otras cosas, implementaron una política indigenista que apostaba por la ladinización de la población guatemalteca. Es decir, a una homogeneización que borrara manifestaciones culturales e identitarias ajenas a aquello considerado moderno u occidental. En consecuencia, se promovió la idea de que lo guatemalteco era lo ladino, entendiendo ladino por todo aquello que no era indígena (ver Taracena, "Guatemala" 539).

La mujer fue pieza fundamental en la configuración de una sociedad guatemalteca que aspiraba a alcanzar un progreso económico y a adoptar una cultura occidental y cosmopolita. Desde 1869, se planteaba que, en su papel de hija, esposa y madre, la mujer debía contribuir a la transmisión de conocimientos y al perfeccionamiento de la sociedad. Para ello, debía tener una instrucción que la preparara para esta misión:

Las conquistas del progreso que ha hecho ya la especie humana a favor de la multiplicación de las ideas han venido a elevar a las mujeres a una posición calculada para que coadyuven a la marcha de las sociedades, que hoy afortunadamente, no es dado a detener en el camino de su perfeccionamiento; y para la consecución de tan importante objeto, nada más acertado que el ensanche que en todos los países ha recibido el programa de la enseñanza del bello sexo. ("Educación" 4)

El acto de representarse a sí mismos como práctica condicionada por convenciones estéticas y sociales, tanto colectivas como individuales, se puede considerar un termómetro sobre cómo lo político abarca la esfera de lo privado. Como se verá a continuación, en los retratos de estudio se manifestaban estos esfuerzos por invisibilizar o folclorizar la indianidad guatemalteca, pero al mismo tiempo, se hace presente una identidad indígena que se apropia de este instrumento de la modernidad.³

³ En su libro *Visions of Modernity*, la antropóloga visual Deborah Poole analizó retratos de familias de la ciudad de Cuzco y sus alrededores a principios del siglo XX. Los retratos pertenecen a familias de diferentes estratos sociales y la autora evidencia cómo en ellos se insertaron marcadores de clase y raza. En retratos de familias ciudadinas, se les blanqueaba el rostro a algunas mujeres y los miembros se posicionaban de forma de reafirmar las jerarquías dentro de la familia. En cambio, en retratos de familias rurales, las poses son más relajadas y la disposición de los miembros no responde necesariamente a una escala social, sino a demostrar su pertenencia a un grupo familiar.

El retrato como práctica social. Enfoque teórico-metodológico

Por su estructura formal, los retratos de estudio pueden ser confundidos con fotografías de tipos populares, muy comunes en la época; con fotografías de registro de oficios; o incluso, en algunos casos, con fotografías de carácter etnográfico. Cada uno de estos subgéneros tenía diferencias que visualmente podrían parecer sutiles, pero que los distanciaban radicalmente. En términos formales, los cuatro subgéneros que se mencionan son fotografías de individuos, de pareja o de grupo, cuyo objetivo era capturar a los sujetos. Los encuadres podían ser de plano corto, medio plano o cuerpo completo; los sujetos posaban de frente, de perfil o perfil $\frac{3}{4}$ y podían permanecer de pie o sentados. El resto de las características que los definen, como las poses, la vestimenta y los elementos decorativos, dependían de cada contexto de producción y de los usos que se le daban a cada uno. Es precisamente este punto el que establecía las diferencias entre retratos de estudio, tipos populares, fotografías de registro de oficios y fotografías etnográficas.

Las fotografías de tipos populares que se produjeron dentro del género costumbrista capturaban a personajes de los sectores populares de las ciudades. Las imágenes de estos personajes arquetípicos se convirtieron en elementos identitarios de cada lugar para el consumo de las élites (ver Navarrete 67). Por otro lado, los registros fotográficos de oficios tenían la función burocrática de volver más eficiente su control y administración. Se solían fotografiar a individuos que ejercían oficios en los espacios públicos o de aquellas ocupaciones que las autoridades ciudadanas pretendían inspeccionar continuamente. De esta forma, se hacían registros de aguadores, cargadores y de mujeres públicas, entre otros. Por su parte, las fotografías de carácter etnográfico han tenido una serie de transformaciones a través del tiempo. A finales del siglo XIX, en un esfuerzo de estandarizar los registros fotográficos para el estudio antropológico, los antropólogos Thomas H. Huxley, John Lamprey y Alphonse Bertillon fusionaron la antropometría y la fotografía para crear un sistema de registro que permitiera el estudio de los tipos humanos por sus características fisionómicas. Bertillon propuso establecer una comparación de tomas fotográficas de frente y de perfil de los sujetos incluyendo medidas y una descripción de cada individuo (ver Sánchez 273). La fotografía antropométrica tenía como objetivo capturar la fisonomía y las particularidades físicas de los sujetos a estudiar, en tanto representantes de grupos raciales.

Entonces, ¿qué distingue a los retratos de estudio? Las investigadoras Solange Ferraz y Vania Carneiro de Carvalho los definen como un medio usado por grupos sociales "para representarse a sí mismos". De acuerdo con las autoras, el retrato se crea bajo parámetros preestablecidos por la sociedad que los crea y responde a las expectativas sociales e individuales del sujeto (Carneiro y Ferraz 271). El retratado es consciente que va a hacer un registro de su imagen mediante un acuerdo previo entre fotógrafo y fotografiado en el que el primero ofrece un servicio al segundo a cambio de un pago. En este sentido, en la representación retratística intervienen las dos partes en el acto fotográfico cuyo fin es

capturar la identidad individual de la persona fotografiada. En cambio, aquellas imágenes de carácter costumbrista o antropométrico procuraban precisamente lo contrario: despojar a los sujetos de su individualidad, reducirlos a representantes de una colectividad y destacar elementos particulares que distinguían a una cultura del resto. Además, en la producción de este tipo de fotografías, existe poca certeza del consenso con el que se realizaban esas imágenes.⁴

A pesar de lo anterior, los usos que se les daban podían modificar su sentido original para el que fueron creados. En su artículo, "Los significados de la fotografía de 'naturales' en la Exposición Histórico-Americana de 1892", el fotohistoriador Fernando Aguayo explica el uso que se le dio a los retratos familiares de descendientes del rey zapoteco Cosijoeza en la Exposición Histórico-Americana, realizada en Madrid. Descontextualizados los retratos, se mimetizaron con el conjunto de fotografías etnográficas de tipos indígenas que también se presentaron en la exposición (ver Aguayo 108). Por esta razón, es crucial conocer las intenciones de registro para evitar interpretaciones imprecisas o erróneas.

En todo acto fotográfico el operador de la cámara mantiene una posición de poder frente al fotografiado. Esta posición se sustenta por muchas razones como el conocimiento que tiene el fotógrafo sobre el aparato y de los procesos fotográficos. También por las relaciones patriarcales, de clase y raza que posicionaban al fotógrafo en un lugar privilegiado dentro de la sociedad guatemalteca. Tanto Yass como Zanotti, en tanto hombres extranjeros, se encontraban por encima de la mayoría indígena dentro de la escala social.

A partir de la documentación existente en los archivos, no hay pruebas de que Zanotti, Yass, o su sobrino Noriega realizaran fotografías de tipos populares, antropométrica ni de registros de oficios. En cambio, su nicho comercial fueron los retratos de familias de Quetzaltenango y Antigua. Esto significa que quienes solicitaban los servicios de estos fotógrafos, acudían de forma voluntaria y con el poder adquisitivo para costearlo. Si bien a principios del siglo XX la fotografía era bastante popular, no dejaba de ser un lujo. Aun así, tampoco quiere decir que todos los clientes pertenecieran a un mismo sector socioeconómico. Es probable que muchas familias asistieran una sola vez, atesorando esa sola imagen. Asimismo, también había familias o individuos que podían obtener más de un retrato suyo.

En las últimas décadas, la historiografía ha abordado a la fotografía como práctica en la que participan varios actores: el o los fotógrafos, un equipo de trabajo conformado por aprendices o ayudantes, y los clientes quienes negociaban cómo querían representarse.⁵ La investigadora Stéphanie Onfray ha estudiado la

⁴ Existen muchos ejemplos de fotógrafos o exploradores que de forma coercitiva realizaban sus tomas fotográficas de individuos. Uno de ellos es Frederick Starr, antropólogo estadounidense que realizó un viaje por el sureste mexicano para medir y fotografiar indígenas en su tarea de definir las "razas" (ver Zamorano y Poole). Respecto a las fotografías de oficios, ver Overmyer Velázquez. El autor hace un estudio de fichas de registro de mujeres públicas de la ciudad de Oaxaca durante el gobierno del presidente mexicano Porfirio Díaz.

⁵ El historiador Arturo Taracena se refiere a sociedades de fotógrafos para explicar el desarrollo de la fotografía en Guatemala (ver Taracena, *Imágenes*). En el caso de México, Patricia Massé ha estudiado a la firma fotográfica de Cruces y Campa y a su amplio catálogo de imágenes, desde

participación de las mujeres burguesas decimonónicas de Madrid en la producción de retratos. En su análisis, la autora plantea una participación activa de las mujeres, ya fuera como asistentes de sus esposos fotógrafos, como empresarias que asumieron el negocio una vez fallecido el fotógrafo titular o como parte del proceso creativo al actuar como modelos. Como clientas, también participaron en la preparación de la toma con el propósito de reafirmar su posición económica. Por ejemplo, expone Onfray que algunas usuarias se empeñaban en portar joyas o incorporar inmobiliario, como parte de una serie de códigos de distinción de clase de la época, muchas veces en contra de las recomendaciones del fotógrafo (ver Onfray 519).

Pierre Bourdieu considera que la fotografía es una práctica social altamente ritualizada. Ni el emplazamiento de la cámara ni el encuadre son producto del azar, sino que son elecciones conscientes o producto de las estructuras sociales en las que se desenvuelve el fotógrafo u operador, así como la persona fotografiada. De acuerdo con el sociólogo, existe un área asignada por cada clase social sobre lo que es fotografiable y lo que no. Estos códigos establecidos pertenecen a un sistema de valores implícitos de la clase productora de imágenes, de la profesión o comunidad artística, aunque existan pretensiones de autonomía (ver Bourdieu 44).

Desde un enfoque bourdieuano, la historiadora Monique Scheer explica que el comportamiento, gestos, posturas y reacciones corporales en general, son moldeadas por escenarios específicos. Muchas de ellas son expresiones involuntarias o inconscientes de los sujetos, y están determinadas por las estructuras sociales. Recuperando el concepto de *habitus* del sociólogo francés, Scheer enfatiza que el cuerpo no es un receptor pasivo, sino el medio y unidad física más elemental del agente histórico y como tal, está situado socialmente, se adapta, se le entrena y disciplina. En este sentido, el cuerpo está conectado a los procesos cognitivos con los que el agente interpreta su experiencia social y la exterioriza a través de la práctica (ver Scheer 200).

La selección de la ropa y las poses eran acciones asumidas como parte del ritual de fotografiarse. Acudir al estudio fotográfico no era un evento cotidiano y como tal, la ropa elegida correspondía a lo que se esperaba de esa ceremonia. La posición del cuerpo estaba dirigida por los aspectos técnicos que ofrecía la fotografía (rapidez de los tiempos de exposición, la luz, etc.), pero también por la imagen que se buscaba proyectar. Tomando esto en consideración, es posible identificar patrones y diferencias intergrupales y acercarnos a las subjetividades que se manifiestan en el corpus documental analizado. No es la intención aquí descubrir la experiencia introspectiva de los individuos, sino la manera en la que se evocaban intenciones individuales y problemáticas sociales a través de la fotografía.

La teórica feminista Judith Butler considera al género como un acto a través de la cual se experimentan significados determinados socialmente. Como tal, el género no es una identidad estable, afirma Butler, sino que se forma en el

sus retratos políticos hasta sus fotografías de tipos populares vendidas como tarjetas de visita (ver Massé, *Fotografía y Cruces*).

tiempo y se instauro en el espacio mediante la "reiteración estilizada de actos". En tanto una identidad que se reivindica continuamente en los gestos, movimientos y estilo corporal, el género es un acto performativo constante (Butler 273-274). Sin embargo, la autora argumenta que entender el género como un acto que se construye no es suficiente si no se toma en cuenta que se articula con otros sistemas que mantienen las desigualdades (ver Butler 19). Considero que los retratos de estudios fueron un espacio para el despliegue performativo de la identidad. En ella confluían las aspiraciones de clase de las retratadas, las tensiones raciales arraigadas en la sociedad guatemalteca y una noción de mujer moderna.

La complejidad social a través de los retratos de estudio

Durante las décadas en las que el daguerrotipo fue el formato fotográfico más común para los retratos, elementos como la vestimenta o los fondos, estaban más bajo el control del fotógrafo. Los fotógrafos aconsejaban a los retratados que no usaran ropa demasiado clara que dificultara el control de la luz si la exposición era de varios minutos (ver Guerra y Marino 52).

La puesta en escena era seleccionada cuidadosamente por el fotógrafo, aunque el cliente también participaba aportando elementos que alimentaban las expectativas que buscaba proyectar sobre sí mismo. Los telones de fondo ofrecían una variedad de paisajes naturales o presentaban una escenografía interior como bibliotecas, escaleras y floreros. Se procuraba que los objetos recrearan la estética del hogar burgués, formato que duró por décadas (ver Guerra y Marino 51). Sin embargo, paralelo a la popularización de la fotografía, surgió una necesidad de crear nuevos marcadores que otorgaran mayor prestigio. Una forma de hacerlo fue rompiendo el aura de solemnidad que rodeaba a las fotografías y otorgarles un carácter experimental y lúdico que permitían los cortos tiempos de exposición. Esto derivó en poses menos rígidas y mayor control de la iluminación por parte de los fotógrafos. Los retratos con fondos y utilería estilo *art nouveau* continuaron durante buena parte del siglo XX, así como formas de vestir a la moda de las metrópolis occidentales. No obstante, llama la atención un fenómeno visible en los retratos de mujeres de *Fotografía Japonesa*. Muchas mujeres no acudían a los estudios precisamente para obtener un retrato convencional de sí mismas, sino para crear ficciones sobre otras culturas. Así, encontramos mujeres disfrazadas de piratas, de árabes o hasta de mariposas. Estas imágenes contrastan con aquellas de niños y jóvenes ladinas vestidas de indígenas, con motivo de las festividades de la Virgen de Guadalupe. Estas puestas en escena tan disímiles entre sí, conviven también con retratos de mujeres mayas *k'iche'* y *kaqchikeles* que asistían a los estudios sin ninguna intención de fantasear con culturas ajenas.

Alrededor de 1920, el modernismo en la fotografía significó una ruptura de convenciones visuales decimonónicas. Muchas de ellas se manifestaron en el género del retrato formal como un auge del pictoralismo⁶ y un desdén hacia el realismo y la mimesis. En México, fotógrafos retratistas se alejaron de aquellas intenciones retratísticas de capturar una esencia atemporal, pero superflua de los individuos, y en cambio se concentraron en maximizar los gestos y las expresiones, tal como lo documentó el investigador Carlos A. Córdova. Los retratistas también jugaron con las formas de la luz y la sombra para encontrar su esencia como artistas y reflejar la singularidad propia de cada imagen, considerada una obra de arte (ver Córdova 17).

Evidentemente, nos encontramos en un momento de transición en el que los fotógrafos tenían la intención de consolidar un estilo propio, rompiendo los cánones estilísticos del XIX. Sobre todo, también hay una necesidad de destacar comercialmente y mantenerse vigentes ante el aumento de la competencia. La fotografía dejó de ser una práctica de profesionales y desde finales del siglo XIX surgieron fotógrafos aficionados que la practicaban como pasatiempo. En una revisión de la prensa guatemalteca entre 1880 y 1930, se observa una disminución considerable de anuncios de estudios fotográficos a partir de los 1920. En cambio, la publicidad que ocupaba las planas de los periódicos y revistas anunciaba la venta de cámaras fotográficas, material de fotografía, así como servicios de impresión. Por ejemplo, en la *Guía del turista* en Guatemala de 1924 aparecen anuncios de establecimientos de impresión de fotografías y venta de artículos fotográficos como el de *Standart Photo Supplies* de J. L. Legrand: "Reliquias de su vida, Historias de sus viajes. Las fotografías que usted tome se las desarrollan e imprimen en un taller especial. "Standart Photo Supplies" J.L. Legrand Materiales de fotografía en General / Artículos diversos / Precios bajos" (*Guía* s.p.).

Aunque muchos estudios continuaron realizando retratos convencionales, la competencia entre fotógrafos, más la venta cada vez más popular, de cámaras fotográficas para aficionados, obligó a muchos estudios a ofrecer servicios más variados. En Guatemala, la tendencia de romper con el realismo y crear ficciones se reflejó en retratos con disfraces de madrileñas, árabes, mariposas, mexicanas, gitanas etc., como algunos de los más populares entre las mujeres que acudían al estudio *Fotografía Japonesa*.

Contrario a lo que suele pensarse sobre una incuestionable capacidad de la fotografía de capturar la realidad, desde el siglo XIX los fotógrafos experimentaron con la luz para generar ciertos efectos y manipular la imagen durante el proceso de revelado. Además de los retratos estandarizados, en los estudios europeos también se creaban puestas en escena que reflejaban los deseos y fantasías de la burguesía. De acuerdo con Carmen Cabrejas, en acervos fotográficos de Europa, el retrato con disfraz evidenciaba aquella fascinación hacia lo exótico, propio de los imperios europeos de la época. De esta forma, afir-

⁶ Se entiende por pictoralismo una corriente de la fotografía que la concebía dentro del campo del arte. Como tal, aquellos que se identificaban con esta corriente experimentaban con la luz y los materiales durante el proceso de revelado para crear efectos que distorsionaban la imagen.

ma la autora, los retratados adoptaban atuendos de culturas árabes o gitanas, asumiendo esos roles, o ataviados como exploradores en África (ver Cabrejas 52). Además del deslumbramiento por los espacios colonizados, el retrato y la fotografía, estrechamente vinculados al teatro, también ofrecían la posibilidad de transgresión de los códigos establecidos. La sensación de libertad al estar detrás de una máscara abrió la posibilidad de “crear universos de ficción”. En la ficcionalización de la identidad iban implícitos el impulso de una catarsis y la posibilidad de fantasear con comportamientos “mal vistos” (Cabrejas 34). Lo anterior se reflejaba sobre todo en las mujeres, cuyo comportamiento solía estar mucho más regulado. De esta forma, la fotografía se convirtió en un espacio de expresión personal.

A continuación, se muestran dos retratos de la misma mujer de la colección *Fotografía Japonesa*. En la **foto 1** la mujer viste sobriamente con un vestido oscuro. Posa de pie mientras sostiene un cigarro y un cerillo encendido. La imagen de una mujer fumadora o que simulara fumar era poco común en la época, porque no era una práctica que se pudiera asociar a la feminidad que buscaban promover las élites políticas de Guatemala. En la **foto 2** la misma mujer viste de bailarina española sonando castañuelas. Es probable que los dos retratos se tomaron en la misma sesión pues el fondo es el mismo, así como lo son el peinado de la mujer, las medias y los zapatos que lleva.



FOTO 1. JOSÉ DOMINGO NORIEGA, “RETRATO DE MUJER FUMANDO”, 1917-1950, COL. FOTOGRAFÍA JAPONESA, FOTOTECA GUATEMALA, CIRMA. CÓDIGO DE REFERENCIA: GT-CIRMA-FG-005-PO8-034



FOTO 2. JOSÉ DOMINGO NORIEGA, “RETRATO DE SEÑORITA”, 1917-1950, COL. FOTOGRAFÍA JAPONESA, FOTOTECA GUATEMALA, CIRMA.

CÓDIGO DE REFERENCIA: GT-CIRMA-FG-005-P08-012

El tono lúdico de estos dos retratos contrasta con la solemnidad que ha rodeado a los retratos desde sus orígenes. La reducción de los tiempos de exposición amplió las posibilidades de representar a los sujetos, permitiéndoles más movimiento. La edad también era un factor influyente en la elección de cómo representarse. La mujer en cuestión, si bien es joven, tampoco es una adolescente. Es posible que tanto su nivel educativo como su edad, influyeran en su selección del disfraz. La moda de disfrazarse de culturas extranjeras sugiere intenciones de proyectar una imagen de mujeres cosmopolitas, en contacto con culturas del mundo moderno o exóticas. Recordando algunos de los disfraces que se pueden ver en la colección de *Fotografía Japonesa* se encuentran el de gitana, mariposa y mexicana. Aún así, la mujer retratada, decidió presentarse fumando un cigarro y como madrileña, una acción y una cultura que reflejaban mayor madurez.

Si las mujeres creaban ficciones sobre culturas europeas o de Oriente, entonces ¿a qué responden los retratos de mujeres ladinas vestidas de indígenas? En la **foto 3** vemos a una joven ladina con corte, refajo y huipil, elementos de la indumentaria característica de algunos grupos indígenas de Guatemala. Los accesorios que lleva la joven son una vasija de cerámica decorada, un tocado en la cabeza y collares. El fondo es casi liso y, como utilería, se colocó una planta a

la izquierda y una columna a la derecha. Todos estos elementos se repiten en por lo menos otras ocho imágenes, en donde las jóvenes llevan la misma ropa y la misma vasija. Algunas posan de pie mientras que otras posan sentadas de perfil.



**FOTO 3. JOSÉ DOMINGO NORIEGA, "RETRATO DE JOVEN", 1917-1950, COL. FOTOGRAFÍA JAPONESA, FOTOTECA GUATEMALA, CIRMA.
CÓDIGO DE REFERENCIA: GT-CIRMA-FG-005-P08-036**

Durante las mismas décadas, en el México posrevolucionario se cimentó la idea del mestizaje como condición para la cohesión nacional. Culturalmente, esto derivó en una folklorización de elementos identitarios de pueblos indígenas. Una práctica popular entre las mujeres de las principales ciudades mexicanas fue fotografiarse con trajes tradicionales de ciertas regiones del país. Por ejemplo, el traje de china poblana, característico del estado de Puebla, o el traje de tehuana, propio de la región del Istmo de Tehuantepec en el estado de Oaxaca. Por su parte, entre los hombres era común fotografiarse vestidos de charros, un traje asociado al estado de Jalisco. La antropóloga visual Deborah Poole interpreta este fenómeno como parte de un proceso de integrar "las patrias chicas". Es decir, las distintas identidades regionales, para volverlas nacionales. En este sentido, la forma característica de vestir de grupos étnicos, convertidos en "trajes típicos", pasó a ser una moda entre ciertos sectores sociales. Así, la

antropóloga afirma que el traje de tehuana fue apropiado por una élite de la ciudad de Oaxaca y posteriormente por mujeres burguesas de la capital del país (ver Poole, "An image" 68).

Si bien en Guatemala también se dio un proceso de folklorización de los pueblos indígenas (con sus particularidades), los retratos de jóvenes disfrazadas de indígenas no se explican en su totalidad como intentos de fomentar un folklor guatemalteco. En realidad, existe un trasfondo religioso detrás de la práctica de vestir a niños y jóvenes de indígenas.

El guadalupanismo en Guatemala se extendió inevitablemente como resultado de su contigüidad geográfica con México. Sin embargo, como explica el historiador Arturo Taracena, en el país centroamericano no se arraigó como parte de un proyecto nacionalista, ni tampoco se le asoció a una idea de mestizaje como sucedió en México. En cambio, su desarrollo ha estado marcado por distintas coyunturas políticas y sociales a lo largo de varios siglos (ver Taracena, *Guadalupanismo* 14). De esta forma, desde finales del siglo XIX se volvió tradición entre las clases medias de las ciudades de Guatemala y Antigua, acudir a los santuarios dedicados a la Virgen de Guadalupe, con sus hijos "disfrazados". El historiador hace énfasis en el término disfraz pues vestir a los hijos de indígenas no implicaba asumir, ni temporal ni simbólicamente, una identidad étnica, sino que las vestimentas sirvieran "de artificio para la obtención del favor mariano" (Taracena, *Guadalupanismo* 17).

Taracena investigó en la prensa guatemalteca de finales del siglo XIX y principios del XX cómo se documentó la costumbre del travestismo indígena entre las señoritas guatemaltecas. La influencia del indigenismo proveniente de México hizo que vestir a los niños y niñas de Juan Diego o de indígena no fuera suficiente, y se promovió esta práctica entre mujeres jóvenes no indígenas de la capital. Los periódicos de la época invitaban a las jóvenes con el incentivo de publicar sus fotografías en sus páginas (ver Taracena *Guadalupanismo* 155).

Desde los primeros años de fundación del periódico *El Imparcial*, se documentó la celebración guadalupana y se incluían imágenes de las jóvenes disfrazadas. El 11 de diciembre de 1926, se publicaron retratos de grupo de señoritas "caracterizando tipos indígenas nacionales". El evento se describió de la siguiente forma:

Es hoy el día de la india bonita. Por calles y plazas las chicas guatemaltecas ostentan la policromía de los huipiles bordados de sedas de mil colores y en cuyos dibujos predominan las hieráticas figuras del Egipto. Las fajas sujetan a las cinturas los cortes, únicas enaguas que portan las indígenas. Van las cabezas adornadas no con exóticas plumas y flores, sino con el tun-tun altísimo o con el enredado chojop. Para colocar estos hoy, necesario ha sido apelar a las trenzas postizas porque la tiranía de la moda hace días que hizo suprimir de las femeninas cabezas los cabellos largos de que aún no han prescindido nuestras indias, las verdaderas, las auténticas, las que llevan encallecidas las manos por la diaria faena de la molienda y saben del dolor de la vida del rancho. Las manos hoy en vez de bolsas de toilet y vistosas sombrillas llevan burdas escobas o cestillos con frutas. Pasa la india bonita llevándose tras sí todas las miradas bajo los arcos triunfales del barrio guadalupano. Por hoy ese vestido como un homenaje y como una coquetería. El homenaje es para la virgen bien amada a quien rezará con fervor en

el santuario y que en un día como el de hoy vistió en la aparición el traje indígena. la coquetería es para los humanos, para los que han de contemplar en las calles a la india bonita que luce la vestimenta indígena, el verdadero traje de luces. ("Fiesta" 8)

En la cita se establecen por lo menos dos contraposiciones. Por un lado, la de la "india bonita", es decir las señoritas ladinas vestidas de indígenas, en contraste con "nuestras indias", las auténticas que llevan las manos encallecidas. Por otra, parte, el acto de vestirse de indígenas representa dos significados opuestos a la vez. El vestido como homenaje religioso y como coquetería ("Fiesta" 8).

A diferencia del caso mexicano en el que los trajes de tehuana o la china poblana fueron apropiados por grupos ajenos a los zapotecos, en los retratos de guadalupanas guatemaltecas no se hace alusión directa a ningún grupo étnico. Las jóvenes retratadas en el estudio de *Fotografía Japonesa* visten el mismo atuendo como uniforme, incluyendo el corte, refajo y blusa, haciendo una abstracción de un traje indígena, aunque más cercano a la forma de vestir de las mujeres *k'iche'*.

En las fotografías de tipos indígenas o etnográficas como las del explorador Gustav Eisen, era común que se fotografiara a las mujeres con tinajas para transportar agua (ver **foto 4**). Este objeto se asociaba inmediatamente a las mujeres indígenas que las usaban como objeto cotidiano. Es posible que por esta razón las tinajas se incorporaran en algunos retratos de jóvenes con motivo de la celebración del día de la Virgen de Guadalupe, cada 12 de diciembre, para reforzar su disfraz de indígenas. Los peinados también marcan un distanciamiento con una identidad étnica. Como se observa en los retratos de estudio de mujeres indígenas y fotografías costumbristas, todas llevan el cabello largo amarrado con una o dos trenzas. Las mujeres jóvenes de las élites blancas adoptaron el corte "bob" muy popular en la década de los 20 o el cabello largo, pero recogido con un chongo como lo usan las mujeres de las **fotos 1, 2 y 3**. Como se menciona en la columna de *El Imparcial*, la moda de la época era traer el cabello corto, por lo que debían usar trenzas falsas. Esto refuerza la idea de que la intención de vestirse de indígenas no era asumir o apropiarse de esta identidad, sino participar en la folklorización que rodeaba al guadalupanismo, pero sin desprenderse de la calidad social propia.



FOTO 4. COLECCIÓN GUSTAV EISEN, AT THE FOUNTAIN, 1902, FOTOTECA GUATEMALA, CIRMA. CÓDIGO DE REFERENCIA: GT-CIRMA-FG-046-026

A juzgar por el corpus visual analizado, se puede afirmar que sólo las mujeres ladinas blancas, se tomaron retratos con disfraz. Entonces, ¿cómo se fotografiaban las mujeres indígenas?

En lo que se conoce como la región de Los Altos o el occidente guatemalteco, radican familias *k'iches* y *kaqchikeles* que históricamente ocuparon posiciones de poder en los cabildos. Greg Grandin estudió las distintas estrategias que idearon las élites *k'iché* de Quetzaltenango para conservar su posición política y patrimonio frente a los empresarios cafetaleros y los políticos liberales de la capital. Explica el autor que conforme Guatemala comenzó su transición a nación agroexportadora, las élites *k'iché* se vieron en la necesidad de justificar su habilidad para movilizar fuerza de trabajo indígena y de trabajo femenino doméstico. De esta forma, la etnicidad que desarrollaron los patriarcas *k'iché* fue una identidad vinculada a un linaje, a la búsqueda de una procedencia común y al mantenimiento de marcadores culturales. En este proceso, las mujeres fueron responsables de mantener la identidad étnica, crucial para el desempeño de las funciones políticas de los hombres. Es así que las élites indígenas de los Altos usaron la fotografía como un medio para establecer ese vínculo entre tradición y

modernidad. Mediante la fotografía, las mujeres y los niños usaban su vestimenta y fungieron como portadores de una autenticidad cultural. (ver Grandin 4-6).⁷

Algunas de estas familias fueron clientes del fotógrafo Tomás Zanotti. Sus retratos a diferencia de los de Yass y Noriega son más repetitivos en cuanto a los fondos y la decoración, pero también en las poses de sus retratados. En su colección, son muy pocas las fotografías de disfraces. Predominan aquellas tomas de plano medio que servían para las cédulas de identificación. No obstante, abundan también retratos individuales, de pareja y de grupo.



FOTO 5. TOMÁS ZANOTTI, *RETRATO DE JOVEN MAYA K'ICHE'*, 1898-1950, COL. TOMÁS ZANOTTI, FOTOTECA GUATEMALA, CIRMA.

CÓDIGO DE REFERENCIA: GT-CIRMA-FG-061-P33-003

⁷ En su libro *Vision, Race and Modernity*, Deborah Poole expone cómo las familias de Cuzco, Perú, pertenecientes a una clase media emergente, establecieron distinciones en sus retratos familiares para diferenciarse racialmente de las masas campesinas de los alrededores.

En la **foto 5** vemos a una joven mujer *k'iche'* sentada en una silla de mimbre, en el piso una escultura de perro acompaña a sus pies descalzos. De fondo, un telón que simula el interior de un hogar burgués con una escalera y cortinas estilo *art nouveau* y del lado derecho una columna. La joven viste corte, blusa blanca decorada del cuello, sostiene un ramo de flores en una de sus manos y está peinada con dos trenzas. De joyería lleva un collar de perlas, un par de aretes y anillos.



FOTO 6. TOMÁS ZANOTTI, *RETRATO DE PAREJA MAYA K'ICHE'*, 1898-1950, COL. TOMÁS ZANOTTI, FOTOTECA GUATEMALA, CIRMA.

CÓDIGO DE REFERENCIA: GT-CIRMA-FG-061-P33-020

El fondo es prácticamente el mismo en la mayoría de las fotografías de estudio de Zanotti. La utilería que el fotógrafo usaba de decoración también es repetitiva, aunque a juzgar por el conjunto, tenía varios objetos a disposición que posiblemente se incluían o no, a petición de los clientes. Por ejemplo, la escultura del perro aquí se colocó a un costado, de forma que deja ver los pies descalzos de la joven. En cambio, en otras ocasiones es usado para ocultarlos como en el retrato de pareja de la **foto 6**.

Delante de los pies de la pareja, yacen dos esculturas de perros que impiden ver si sus pies llevan zapatos o no. La mujer viste corte y una blusa, mientras que el hombre lleva un traje y camisa. Ella cruza sus manos al frente y sostiene un pequeño ramo de flores; él por su parte recarga uno de sus brazos en una columna, mientras que con el otro, rodea a su pareja como un sutil gesto de cariño que pocas veces se observa en los retratos de parejas de la época.

Aquí, la escultura del perro cumple la función de ocultar elegantemente la desnudez de los pies, característica común entre muchos indígenas que no solían usar zapatos. En las fotografías contemporáneas de corte etnográfico y costumbrista, se buscaba evidenciar precisamente este rasgo. La acción de cubrir con una escultura los pies descalzos, podía ser una forma de matizar la condición de indígenas. Aunque, si comparamos las **fotos 5 y 6**, se puede pensar que más bien era una decisión opcional y personal.

Vale la pena también mencionar las diferencias en las representaciones por cuestiones de género. En los retratos de mujeres indígenas, estas adaptaban su forma de vestir a las modas burguesas, ya fuera incorporando joyería o blusas que hicieran contraste con su corte. En cambio, los hombres prácticamente eliminaron de sus representaciones la vestimenta indígena cotidiana o ceremonial. Independientemente de si vestían con indumentaria indígena en su día a día, acudían al estudio con vestimenta occidental, casi siempre traje. En los retratos individuales de hombres ladinos, lejos de vestir "elegantemente", asumían visualmente el oficio que ejercían, o actividades que reforzaban la masculinidad que se promovía en la época. De esta forma, los hombres se retrataban como boxeadores, sacerdotes, militares y doctores. Vestir de traje para obtener un retrato, dejó de ser suficiente, se tenía que reafirmar la posición con los oficios que otorgaban un *status* social más elevado.

Consideraciones finales

La comparación de representaciones fotográficas intergrupales evidenció cómo a través de los retratos, las mujeres participaron activamente en la configuración de la imagen que buscaban proyectar de sí mismas. A través del retrato se abrieron espacios para el despliegue de la individualidad con un carácter performativo, según la condición social de las mujeres y los elementos que ofrecía el propio estudio. Sin embargo, sus imágenes también estaban reguladas, no solo por las convenciones estéticas de la época, sino sujetas a los cambios coyunturales del contexto.

Ante la masificación de la fotografía y particularmente del retrato, la puesta en escena al estilo burgués dejó de ser un marcador de distinción de clase. De ahí la necesidad de incorporar diferenciaciones como el disfraz, con el que las mujeres ladinas hacían una especie de performance como medio de expresión. Dependiendo de su edad y su cultura, algunas mujeres recreaban fantasías sobre culturas lejanas. Las más jóvenes y posiblemente solteras, se disfrazaban de indígenas como parte del fervor mariano popular en Guatemala y no propiamente producto de la folklorización. En la prensa se resaltaba la coquetería de las "indias bonitas", por lo que el disfraz, también buscaba resaltar la belleza de las jóvenes ladinas. En contraste, las mujeres *k'iché* con la posibilidad de acudir a los estudios fotográficos mantuvieron las convenciones visuales del retrato burgués, aunque adaptándolas a su realidad. Particularmente para las élites indígenas de los Altos de Guatemala, el retrato fue parte de una estrategia de demostrar su pertinencia dentro de un proceso de modernización.

Lejos de considerar a las mujeres que acudían al estudio, como seres pasivos a merced de las instrucciones del fotógrafo, entendida como práctica ritualizada, los retratos de estudio fueron un espacio de expresión performativa, a través del cual se confirmaban los roles sociales.

Obras citadas

- Aguayo, Fernando. "Los significados de la fotografía de 'naturales' en la Exposición Histórico-Americana de 1892". *Dimensión Antropológica* 26.75 (2019): 94-132. Web.
- Archivo personal del fotógrafo Tomás Zanotti. Archivo Histórico. CIRMA. Web.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Impreso.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Cabrejas Almena, M. Carmen. "El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX". Tesis de doctorado en Historia y Teoría en Arte Contemporáneo. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Web.
- Carneiro de Carvalho, Vania, y Solange Ferraz de Lima. "Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920". *Imágenes e Investigación Social*. Ed. Fernando Aguayo y Lourdes Roca. México: Instituto Mora, 2005. 271-291. Impreso.
- Córdova A., Carlos. *Tríptico de sombras*. México: CONACULTA, INAH, Centro de la Imagen, 2012. Impreso.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.
- "Educación del bello sexo. Colegio de Belen". *Gaceta de Guatemala* 16 de diciembre 1869: 4. Impreso.
- "Fiesta Tradicional de Mañana. Cuadritos Guadalupanos". *El Imparcial. Diario Independiente* 11 de diciembre 1926: 8. Impreso.
- Grandin, Greg. *The Blood of Guatemala. A history of race and nation*. Londres: Duke University Press, 2000. Impreso.

- Guerra, Diego, y Marcelo Marino. "Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915". *Cuaderno 44. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 13.44 (2013): 43-58. Impreso.
- Guía del turista en Guatemala*. Guatemala: Casa Editora Electra, 1924. Impreso.
- Luján Muñoz, Luis. *Exposición-Homenaje a: J.J. Yas & J.D. Noriega*. Guatemala: CIRMA, Instituto de Antropología e Historia, 1992. Impreso.
- Massé, Patricia. *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*. México: CONACULTA. 1993. Impreso.
- Massé, Patricia. *Fotografía e Historia Nacional. Los gobernantes de México. 1821-1884*. México: CONACULTA. 2017. Impreso.
- Navarrete, José Antonio. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2017. Impreso.
- Onfray, Stéphaney. "La imagen de la mujer a través de la fotografía en el Madrid decimonónico: el ejemplo de la colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España". *El legado hispánico. Manifestaciones culturales y sus protagonistas*. Eds. Abel Lobato Fernández, Esperanza de los Reyes Aguilar, Irene Pereira García y Cristina García González. León: Universidad de León, 2016. 515-534. Impreso.
- Overmyer Velázquez, Mark. "Visions of Modernity in Porfirian Oaxaca City". *Mexican Studies* 23.1 (2007): 63-100. Impreso.
- Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997. Impreso.
- Poole, Deborah. "'An image of our indians': Type photographs and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940". *Hispanic American Historical Review* 84.1 (2004): 37-82. Impreso.
- Sánchez Arteaga, Juanma. "La antropología física y los 'zoológicos humanos': exhibiciones de indígenas como práctica de popularización científica en el umbral del siglo XX". *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* LXII.1 (2010): 269-292. Impreso.
- Scheer, Monique. "Are emotions a kind of practice (And is that what makes them have a history)? A bourdieuan approach to understanding emotion". *History and Theory* 51 (2012): 193-220. Impreso.
- Taracena Arriola, Arturo. "La fotografía en Guatemala como Documento Social: de sus orígenes a la década de 1920". *Imágenes de Guatemala. 57 fotógrafos de la Fototeca de CIRMA y la comunidad fotográfica guatemalteca. 1850-2005*. Guatemala: CIRMA, 2005. Impreso.
- Taracena Arriola, Arturo. *Guadalupanismo en Guatemala. Culto mariano y subalternidad étnica*. Mérida: UNAM, CEPHCIS, 2008. Impreso.
- Taracena Arriola, Arturo. "Guatemala: del mestizaje a la ladinización, 1524-1964". *Antología del pensamiento crítico guatemalteco contemporáneo*. Ed. Ana Silvia Monzón, 2020. 517-544. Guatemala: CLACSO. Web.
- Viveros Vigoya, Mara. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". *Debate Feminista* 52 (2016): 1-17. Web.
- Zamorano, Gabriela, y Deborah Poole, eds. *De frente al perfil. Retratos raciales de Frederick Starr*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Fideicomiso "Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor", 2012. Impreso.