



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“EL RETRATO FOTOGRÁFICO EN MÉXICO DE 1839 A 1920”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:

PERLA FLORES GUZMÁN

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. SALVADOR SALAS ZAMUDIO

MÉXICO D.F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE	Pag.
Introducción	3
Capítulo 1 El México de 1839 a 1920	
1.1 Contexto social, político y cultural	4
1.2 Las corrientes históricas del arte mexicano	29
1.2.1 Principales retratistas pictóricos	42
Capítulo 2 La fotografía en México	
2.1 Los fundamentos técnicos para el desarrollo de la fotografía hasta 1920	54
2.2 Precursores de la fotografía en México	59
Capítulo 3 El retrato fotográfico en México	
3.1 Antecedentes del retrato fotográfico en México	77
3.2 Las técnicas fotográficas del retrato	81
3.3 El estilo en el retrato fotográfico	84
3.4 Los principales retratistas fotográficos	91
3.5 Importancia social del retrato fotográfico en México	97
Anexo 1	107
Conclusiones	110
Archivo fotográfico de la Compañía Industrial Fotográfica, Archivo General de la Nación	
1 Ficha catalográfica	113
2 Cuadro descriptivo	123
Imágenes del archivo CIF, PAL, AGN	
Imágenes complementarias	241
Bibliografía	275

Introducción

Para México, la fotografía comienza a la par de cualquier país europeo, en 1839. Tal vez con unos meses de diferencia y en una situación económica y social, como se abordará en el primer capítulo, que no ayuda en nada a la proliferación de la *Daguerrotipia*. Para la segunda década del siglo XIX el país atraviesa una situación económica precaria.

Durante la década de 1830, la situación financiera empeora considerablemente y esto deja el territorio peligrosamente expuestos a la reconquista.

En los primeros años de la fotografía, esta es ejercida por los extranjeros que traen el nuevo invento a México y por la gente adinerada posteriormente.

En el segundo capítulo se explica como el uso de la fotografía se extiende entre los artistas, principalmente los pintores de retrato, pero como una herramienta más que un medio de expresión. Los fotógrafos trasladan las técnicas y estilos de la pintura a la fotografía, y en muchos casos, sólo es una herramienta para dar un mejor acabado al retrato pictórico.

Posteriormente, y en pocos años, la fotografía alcanza a las mayorías gracias al abaratamiento de los equipos y aditamentos. Se populariza el invento y se multiplican los estudios fotográficos en donde uno asiste para obtener un retrato en esa nueva técnica que está al alcance de muchos de lo que estuvo la pintura de retrato. Así llegamos al aspecto social de la fotografía y su impacto en el cambio de costumbres, esto último abordado en el capítulo tres, donde encontraremos usos de la fotografía desde el recuerdo familiar hasta la identificación de reos y prostitutas, o la sustitución de una persona ausente por medio del retrato fotográfico. O el caso de retratos de desnudos femeninos, como los que nos muestra la serie de desnudos artísticos de la Compañía Industrial Fotográfica, de la colección de Propiedad artística y Literaria que se encuentra en el Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación y que se analizará en este trabajo de investigación.

CAPÍTULO 1

El México de 1839 a 1920

1.1 Contexto social, político y cultural

En 1822, el gasto gubernamental excedía los ingresos en más de cuatro millones de pesos. Esto era un fuerte indicio de la precaria situación económica del país. A esto hay que agregar el hecho de que el ejército, que había duplicado su tamaño, consumía gran parte del presupuesto. La presencia de fuerzas españolas frente a Veracruz, el intento de España por reconquistar México en 1829 y la amenaza potencial de Estados Unidos con expandir su territorio hacia el norte de México, explicaban la fuerte inversión que se hacía en el ejército.

El gobierno imperial, que había heredado una notable deuda de 76 millones de pesos del régimen colonial, reconoció 45 millones de esta deuda en 1822. Dos préstamos obtenidos en 1824-1825 de bancas londinenses crearon el nuevo fenómeno de la deuda externa. Estos préstamos que hacían evidente la precaria situación de la república, no lograron aliviar la situación financiera del gobierno federal recién establecido desde octubre de 1824. En 1827, el gobierno federal ya no pudo pagar los intereses adeudados a los londinenses y México, junto con la mayoría de los países latinoamericanos, perdió su solvencia crediticia a juicio de la comunidad banquera internacional.

Durante la década de 1830, la situación financiera empeoró considerablemente. Entre 1832 y 1833, por ejemplo, el gobierno suspendió los salarios de los empleados públicos y los reemplazó por bonos. El gasto alcanzó los 16 millones de pesos en 1834, aunque los ingresos no producían más que 13 millones.

La crisis de Texas degeneró en hostilidades en 1835 pero el gobierno de Santa Anna no pudo reunir un ejército suficientemente grande capaz de movilizarse rápidamente. Santa Anna reunió a un ejército expedicionario improvisado de 6000 hombres con el objetivo específico de derrotar a los rebeldes de Texas. A la pérdida de esta, que dejó a Nuevo México peligrosamente expuesto, le siguió una disputa con los franceses, que condujo al bloqueo naval

de Veracruz en 1838 y frustró los esfuerzos de reconquista. Este triunfo de Santa Anna ayudó a olvidar la humillante derrota en Texas en 1836.

Ante las vicisitudes provocadas por las deudas adquiridas, se adoptaron regímenes fiscales que no lograron ni a largo plazo, resolver los problemas heredados, pues, si bien para el año de 1837, se consolidó la deuda británica, continuaron acumulándose los intereses derivados de la misma. En 1839, sólo el déficit presupuestario ya se acercaba a los 16 millones de pesos. Entre 1835 y 1840, hubo 20 ministros de finanzas. El gobierno continuó en buena medida a merced de los importadores con capital suficiente para actuar como acreedores. La generalización del *impuesto de capitación* en 1842, proporcionó la chispa que prendió la mecha de una serie de rebeliones locales por las principales zonas en las que los indígenas y campesinos retenían la tierra. A finales de la Década de 1840 apareció la movilización popular más extendida desde la insurgencia de la década de 1810.

Durante la segunda presidencia de José Joaquín de Herrera (junio de 1848-enero de 1851), hubo 16 ministros de finanzas, de los cuales el más capaz fue Manuel Payno. En julio de 1848, tras la derrota nacional, Payno calculó que la deuda externa e interna combinadas habían alcanzado los 56.3 millones de pesos. Desde 1821, el 26% de los ingresos aduaneros, el principal del gobierno, se había asignado al servicio de la deuda. Asimismo, el gobierno ya debía a los empleados civiles y militares 25 millones de pesos atrasados. Payno intentó reorganizar las finanzas nacionales en 1850-1851 recurriendo a un impuesto del 5% del valor de todas las propiedades urbanas y rurales. Al mismo tiempo, el gobierno pretendió reorganizar la deuda londinense contraída en 1824. Las obligaciones de la deuda externa restringían aún más la capacidad de maniobra financiera del gobierno. Tras el retorno final de Santa Anna al poder en 1853, el gasto se calculó en más de 17 millones de pesos, de los cuales el ejército costaba 8.5 millones. La rápida descomposición del régimen tras la muerte de Alamán, figura principal de Santa Anna, empeoró más el estado de las finanzas nacionales y condujo al desengaño de los empresarios que al principio lo habían sostenido.

El estado adverso de las finanzas nacionales, combinado con la percepción de la inestabilidad política debida a los cambios frecuentes de

gobierno por medios violentos, dio a los observadores extranjeros la impresión de un pueblo abyecto, incapaz de gobernar sus asuntos como estado independiente. Los gobiernos europeos establecieron sus políticas basándose en las opiniones negativas que los diplomáticos extranjeros tenían sobre el país. México, sin embargo, era en muchos aspectos, más rico y estable de lo que parecía. En primer lugar, la principal exportación del país, la plata, continuó disfrutando de una gran demanda internacional a lo largo de gran parte del siglo XIX. Se calculó que la exportación legal de oro y plata presentó una media anual de 8 millones de pesos entre 1826 y 1851, pero la exportación ilegal probablemente fue ligeramente mayor, lo que suponía un total final de 18 millones de pesos. En 1860, la cifra oficial de la producción de metales preciosos llegó a los 24 millones de pesos, comparable a los mejores años de finales de la era colonial.

- La guerra con los Estados Unidos y la pérdida del lejano norte mexicano

La guerra de 1846-1848 constituyó la parte más dramática de un proceso que había comenzado en 1835 con la rebelión de Texas y que no completó su curso hasta la derrota final de la confederación en la guerra civil de los Estados Unidos en 1865 y el derrumbamiento del segundo imperio mexicano en 1867. Este proceso supuso el reajuste del equilibrio de poder en el continente Norteamericano en favor de los Estados Unidos y en detrimento de México. Aunque sus orígenes se remontaban a la compra de Louisiana en 1803 y la pérdida española de las Floridas en 1819, México no sintió las implicaciones plenas de la expansión territorial de los Estados Unidos hasta la década de 1830. El tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848 confirmó la pérdida de Texas, Nuevo México y Alta California. El significado de estos acontecimientos queda oscurecido por la atención histórica tradicional prestada a las revoluciones de 1848 en Europa. Incluso tras la pérdida de todo el norte lejano entre 1846 y 1853, la presión estadounidense para obtener más cesiones territoriales en Baja California, Sonora y Chihuahua, y derechos de tránsito por territorio mexicano

hasta el océano pacífico, no cesó hasta al menos en 1860. De hecho, la década posterior a Guadalupe Hidalgo, fue un periodo de presión intensa por parte del gobierno estadounidense e intereses privados deseosos de lograr concesiones de México. Esta presión alcanzó su clímax durante la guerra civil mexicana de la Reforma (1858-1861) y culminó en el tratado Mc Lane- Ocampo de 1859.

La guerra entre México y los Estados Unidos, se originó en el decreto del congreso estadounidense que anexaba Texas a los Estados Unidos en junio de 1845, que la república de Texas aceptó el 4 de julio. El gobierno de Herrera ordenó a Paredes y Arrillaga avanzar hacia el norte con 7 mil soldados, pero este no hizo caso de la orden y permaneció en San Luis Potosí para esperar el momento de reponer el gobierno. Herrera buscó medios de evitar la guerra en vista de la desesperada situación financiera de México, la falta de preparación militar y la situación política dividida. El gobierno mexicano estaba incluso dispuesto a reconocer la independencia texana, pero el momento había pasado. La remoción de Herrera por parte de Paredes el 31 de diciembre de 1845 empeoró las relaciones, pero la evidente preocupación del nuevo gobierno por los conflictos internos demoró las respuestas a las crecientes presiones de los estados sureños estadounidenses por su conflicto anexionista con México. El gobierno demócrata del presidente James K. Polk, que ocupó el cargo en marzo de 1845, representaba esas tendencias. Mientras tanto, el ejército del brigadier general Zachary Taylor avanzó hasta el río Bravo a comienzos de marzo, con el objetivo de amenazar Matamoros. Esta acción, que ha ocasionado muy poco comentario en la literatura, constituyó una violación calculada de la frontera mexicana posterior a 1836, que se hallaba junto al río nueces y no junto al río Bravo.

Las fuerzas mexicanas emprendieron la acción al otro lado del río Bravo (es decir, operando estrictamente en territorio mexicano) el 25 de abril de 1846, para librar de peligro al puerto fluvial norteño. Mariano Arista (1802 -1855) trató sin éxito de mantener a Taylor al norte del río Bravo en las dos batallas de Palo Alto y Resaca de La Palma el 8 y 9 de mayo, cuando la Artillería estadounidense ocasionó las primeras bajas cuantiosas a la infantería mexicana. El fracaso condujo a la pérdida definitiva del territorio del departamento de Tamaulipas

entre los ríos Nueces y Bravo. El gobierno de los Estados Unidos sostuvo que este territorio formaba parte de la república de Texas anexionada en 1845, lo cual históricamente no era así. Sin embargo, la acción en este entorno proporcionó el infundado pretexto para la declaración de guerra de los Estados Unidos el 11 de mayo. La desastrosa retirada mexicana de Matamoros el 17 de mayo, abandonado por Arista, redujo la fuerza original de 4000 hombres a solo 2600. El 7 de julio de 1846, el congreso mexicano advirtió a los Estados Unidos que rechazaría a las fuerzas de invasión, aunque no llegó a hacer una declaración de guerra.

La guerra asumió enseguida proporciones catastróficas. En 1846, la situación deteriorada de Alta California ya se había degenerado hasta el borde de la guerra civil entre norte y sur, Monterrey y San Francisco, las dos principales posiciones en el norte de Alta California, cayeron ante las fuerzas estadounidenses en los primeros días. El comodoro Robert F. Stockton ocupó los Ángeles el 13 de agosto. El 17 de agosto, el gobernador Manuel Armijo entregó virtualmente Nuevo México a una fuerza estadounidense de 850 hombres de Fort Leavenworth (Kansas) al mando del coronel Stephen W. Kearny, que había marchado cruzando el camino de Santa Fe. Kearny tomó San Diego, la última posición importante en California el 12 de diciembre. La lucha se reanuda en la zona de los Ángeles, pero la resistencia ya había sido aplastada el 8 de enero de 1847. Sin embargo, un levantamiento contra las fuerzas estadounidenses en Taos, Nuevo México, retrasó el pleno control por parte de Estados Unidos hasta comienzos de febrero. De este modo, lo que restaba del norte lejano, por el cual se había combatido amargamente desde mediados del siglo XVII, se perdió en unos pocos meses.

El derrumbe nororiental puso al país en peligro de invasión. En consecuencia, Monterrey se convirtió en el objetivo estadounidense. La seriedad de la situación había producido el desplome del régimen de Paredes, cuando el general Mariano Salas tomó el poder en la ciudad de México el 6 de agosto. La consecuencia inmediata fue el fin de la república centralista de 1836-1846 y la restauración del sistema federal de acuerdo con la constitución de 1824. México se encontraba perdiendo una guerra y en medio de esas condiciones un cambio

de estructura política desestabilizó aún más al país. El acuerdo alcanzado entre Valentín Gómez Farias y Santa Anna devolvió al último al poder como salvador potencial de la nación. Para cuando Santa Anna salió hacia el frente el 28 de septiembre, Monterrey ya había caído ante las fuerzas estadounidenses 5 días antes, tras una apretada lucha en las calles. Así mismo, hubo una segunda fuerza de invasión estadounidense operando en Chihuahua y Coahuila desde octubre de 1848.

Dejando a Gómez Farias al control del gobierno de la ciudad de México, Santa Anna hizo de San Luis Potosí su base de operaciones, pero el 16 de noviembre Taylor ocupó Saltillo. Santa Anna trató de recuperar esta ciudad a comienzos de 1847. Al inicio de febrero, salió de San Luis Potosí una fuerza compuesta por 21 mil hombres para expulsar a las fuerzas de ocupación estadounidenses de la capital del estado de Coahuila, pero las penosas condiciones de la marcha se combinaron con las deserciones para reducir a este ejército a 4 mil hombres. Taylor resistió al ejército de Santa Anna, de nuevo merced al uso decisivo de la artillería, en la batalla de Angostura (o Buenavista) el 22 y 23 de febrero. Al sufrir serias pérdidas en muertos, heridos y desaparecidos, Santa Anna se retiró hacia San Luis Potosí, hecho que le costó la mitad de la fuerza que le restaba.

A pesar de las pérdidas de territorio mexicano y las derrotas, la guerra había continuado 10 meses desde abril de 1846, sin una derrota mexicana final. La lucha proseguiría 7 meses más hasta la ocupación de la ciudad de México en septiembre de 1847. El resultado territorial de la guerra ha oscurecido el hecho de su larga duración teniendo en cuenta la debilidad mexicana. Las tres fuerzas de invasión estadounidenses experimentaron considerables bajas, mas que las ocasionadas por el ejército francés durante la guerra de intervención de 1862-1867.

Una vez más, esto no se reconoce generalmente en la literatura histórica. Los Estados Unidos pusieron en el campo 104 556 hombres entre regulares y voluntarios pero 13 768 murieron en la que acabaría conociéndose como la *guerra mexicana*. Representa la más alta tasa de mortandad de las guerras combatidas por los Estados Unidos en su historia hasta el momento actual. Como

cabe esperar, la guerra produjo un impacto considerable a los Estados Unidos, sobre todo porque el partido republicano y una de sus figuras en ascenso, Abraham Lincoln, se opusieron a ella con ahínco, basándose fundamentalmente en que sólo iba en interés del sur. Estos factores podrían muy bien contribuir a explicar porque no se tomó más territorio mexicano en el tratado de 1848 y porqué, pese a los designios estratégicos estadounidenses y los intereses materiales del sur, no se intentó ocupar y anexar el istmo de Tehuantepec de un modo comparable a la ocupación de la zona del canal de Panamá en 1903. Con todo llevó casi 5 meses alcanzar la paz final. Sigue sin respuesta la pregunta de porqué México no perdió más territorio en 1848. Quizá se debió al impacto de la guerra dentro de los Estados Unidos, las profundas divisiones políticas sobre todo entre norte y sur, la gran pérdida de vidas durante el conflicto y el reconocimiento de que las restantes metas territoriales podían perseguirse mediante métodos diferentes.

- La persistencia del malestar social

La insurgencia de la década de 1810 no resolvió ninguno de los conflictos sociales de Nueva España, que resurgieron a intervalos repetidos durante los 50 años que siguieron a la independencia. La estrecha vinculación existente entre las rebeliones rurales y las principales agitaciones políticas de ámbito nacional, puestas de manifiesto en la década de 1810, reapareció durante las de 1840 y 1850, como lo haría de nuevo durante la revolución de la década de 1910. Esta interrelación distinguió a las rebeliones del siglo XIX de las de la era colonial y sugiere una mayor integración nacional, combinada con la conciencia política de los campesinos. Las divisiones de la élite del centro acompañaban a las rivalidades existentes entre centro y regiones y entre capitales regionales y localidades. En las décadas de 1840 y 1850 las rebeliones populares alcanzaron su incidencia máxima desde la época de la insurgencia. La guerra con Estados Unidos ocurrió en medio de un periodo de conflicto social interno, que ésta empeoró.

El conflicto por la tierra adquirió mayor importancia en la protesta rural de la que había tenido en la era colonial, cuando las disputas más comunes se centraron en las cargas fiscales y los abusos administrativos. Puede verse la resistencia campesina en la defensa de las tradiciones de la comunidad y la autonomía municipal. De hecho, la experiencia de la insurgencia amplió sus perspectivas, con el resultado de que los movimientos del siglo XIX supusieron alianzas más amplias y una intención más francamente política sobre un vasto abanico de temas.

La década de 1840 representó la movilización popular más extensa desde la de 1810, aunque con la diferencia de que hasta la revolución de Ayutla no existió un liderazgo de ámbito nacional. Las principales fuentes de conflicto se centraban del control del gobierno local y la extensión del derecho de voto, las implicaciones de la participación ciudadana en los procesos políticos y la relación entre el centro y las regiones.

- La era de Reforma y el ascenso de Benito Juárez

El movimiento de reforma liberal representó un desafío directo a la herencia católica de México. Este llegó en diversas etapas, determinada la intensidad de cada una por el vigor de la resistencia. Para la jerarquía eclesiástica, el movimiento de reforma llegó tras la reconstitución de la jerarquía mexicana durante las décadas de 1830 y 1840. La alarma católica por las medidas estatales adoptadas, desde mediados de 1820, y las de reforma del vicepresidente Gómez Farias ya habían estimulado una defensa polémica de la identidad católica de México y la estrecha integración de la iglesia y el estado. La prensa católica surgió a finales de la década de 1840 y periódicos como La Cruz sometieron a la ideología liberal a un ataque concertado. El partido conservador adoptó la defensa de la religión en peligro como tema principal.

Los antecedentes de la legislación de la reforma liberal se encuentran no sólo en las medidas previas de Gómez Farias, sino en las adoptadas en las cortes españolas de 1814 a 1820 y de 1820 a 1823. Todas tenían raíces comunes en la

ilustración europea, que pretendió reducir el papel de la iglesia católica en la sociedad. La primera legislación de la reforma llegó en dos fases: la promulgación de la segunda constitución federal de México en febrero de 1857 se efectuó a final de la primera fase. Las dos fases siguientes y el periodo a partir de 1867 correspondieron a las victorias liberales en dos guerras civiles con sus rivales conservadores y condujeron a otros intentos de imponer el programa de reforma.

Aunque concebida como una medida moderada, la Reforma abrió de par en par las divisiones latentes en el país. La ley Juárez de 1855 pretendía subordinar el privilegio corporativo eclesiástico al derecho civil, más que abolirlo por completo. Juárez era un defensor notable de la supremacía del poder civil.

La Ley Lerdo del 25 de junio de 1856 resultó considerablemente más polémica que su predecesora. Esta ley preveía la conversión de las propiedades de la iglesia en unidades de propiedad privada. Inicialmente los objetivos eran dobles: liberar al mercado las propiedades hasta entonces inalienables, fomentando de este modo el desarrollo, y elevar los ingresos gubernamentales mediante la tributación de este proceso. Estas metas tan idealistas dejaban sin reconocer la condición tan agitada de los asuntos políticos, la escala de la oposición que probablemente suscitaría y la naturaleza generalmente complicada de los procedimientos que conllevaba. La entrada en vigor de la Ley creó muchos nuevos intereses que se opusieron vigorosamente a su revocación.

La Constitución de febrero de 1857, en contraste con su predecesora de 1824, no reconocía el catolicismo como la religión del estado.

Juárez fue elegido presidente de la República por vez primera en marzo de 1861 por una mayoría convincente. No obstante, su elección no puso término a las divisiones sectarias y las rivalidades personales dentro de su partido.

- La intervención

El 17 de julio de 1861, el gobierno de Juárez intentó afirmar el control del gobierno federal sobre todos los ingresos que se habían apropiado los gobernadores estatales. El propósito evidente del gobierno era fortalecer su posición fiscal en un

momento en que la situación en la frontera norte seguía siendo precaria. Esto suponía la suspensión de pagos sobre la deuda externa por un periodo de 2 años. Las potencias europeas lo tomaron como pretexto para hacer una demostración de fuerza con el fin de obligar a México a cumplir sus compromisos. Gran Bretaña, Francia y España firmaron la convención tripartita que estipulaba la ocupación conjunta de las casas de aduanas de los principales puertos para obligar al pago de la deuda. La amenaza de la intervención europea desvió seriamente al gobierno de Juárez de sus dos objetivos principales: el firme establecimiento del sistema constitucional y las leyes de Reforma, y la estabilización de la situación en la frontera norte.

La intervención francesa tras abril de 1862 presuponía la anulación de la elección de Juárez el año anterior y la superposición en México de un sistema aceptable al gobierno francés. El objetivo francés era suprimir la república establecida según la constitución de 1857 a favor de una monarquía con un príncipe europeo. El candidato seleccionado fue el archiduque Fernando Maximiliano. Sin embargo, el plan de establecer una monarquía en México suponía una previa conquista por la parte francesa. La derrota francesa a las afueras de Puebla el 5 de mayo de 1862 pospuso la ocupación de la capital un año más.

La ocupación francesa de la ciudad de México en junio de 1863 obligó al gobierno de Juárez a reagruparse en San Luis Potosí. Las fuerzas militares imperiales francesas y mexicanas se proyectaron hacia fuera para controlar todas las principales ciudades y puertos desde el verano de 1863 hasta el otoño de 1866, cuando su posición militar comenzó a derrumbarse de prisa. El gobierno francés había subestimado las dificultades de conquistar México. Las fuerzas imperiales nunca lograron controlar el territorio fuera de la ciudad de México y las ciudades desprotegidas cambiaron de manos varias veces.

El trono imperial mexicano había estado vacante desde la caída de Agustín I en marzo de 1823. Maximiliano y Carlota no llegaron a México hasta junio de 1864. "Existe una cantidad extraordinaria de fotos y pinturas de la pareja imperial, en un intento desesperado de propagar su imagen lo más pronto posible

en un entorno cada vez más adverso” comenta Brian Hamnett en su libro Historia de México.

Durante la guerra de Intervención (1862-1867), Juárez nunca abandonó el territorio nacional. Se consideraba la encarnación personal de la República, perpetuamente itinerante pero nunca obligado a salir del país. Juárez y sus dos ministros acompañantes, Sebastián Lerdo de Tejada y José María Iglesias, nunca dejaron de creer que la defensa de la soberanía nacional requería de su presencia en suelo mexicano. De este modo, evitaron que el gobierno imperial declarara que era el único que representaba al gobierno legítimo de México.

El gobierno de Maximiliano padeció desde el principio de ambivalencia política. Había sido llevado a México por los conservadores, pero sus opiniones tendían a ser liberales. El desajuste financiero fue la causa básica del derrumbe del imperio. El Tratado de Miramar entre Napoleón III y Maximiliano el 23 de marzo de 1864 obligaba a México, cuando su situación financiera ya había sido pretexto para la intervención europea, a pagar el costo de la aventura francesa. Como consecuencia, el gobierno imperial buscó constantemente ayuda financiera de los bancos europeos.

Maximiliano excluyó al Partido Conservador como tal de los cargos. Al principio, Maximiliano puso la administración en manos de moderados y liberales conocidos, dispuestos de colaborar con un imperio reformista.

Los costos en aumento, los peligros políticos en Europa, la oposición interna y la del gobierno estadounidense contribuyeron a la decisión francesa de abortar la intervención. Napoleón III, que había esperado una victoria barata y rápida, no estaba dispuesto a pagar los costos militares y políticos de una campaña de pacificación. Abandonó la idea original de una monarquía liberal, Maximiliano se realineó con los conservadores para preparar una última jugada.

Los principales comandantes liberales, Mariano Escobedo en el norte y Porfirio Díaz en el sureste, lograron la victoria final sobre el imperio mediante la captura de Querétaro y la ciudad de México en mayo y junio de 1867 respectivamente. Juárez estaba determinado a llevar a juicio a Maximiliano, Miramón y Mejía ante una corte marcial según las severas disposiciones de la ley del 25 de enero de 1862. Los tres prisioneros fueron fusilados al amanecer del 19

de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas, a las afueras de Querétaro. La ejecución quiso ser un vigoroso disuasivo para las monarquías europeas que pretendieran intervenir en los asuntos de las repúblicas americanas. El simbolismo de un Habsburgo austriaco, descendiente del emperador Carlos V, fusilado en un cerro en el centro de México por un escuadrón de soldados mestizos no se le escapó a nadie. Los republicanos mexicanos representaron la derrota del imperio como una reivindicación de la independencia nacional arrebatada a España en 1821. Representa la supervivencia de México (en su forma territorial posterior a 1853) como estado soberano y al mismo tiempo enviaba una vigorosa señal a Estados Unidos para que no intentara más desmembramientos del territorio nacional.

Sin embargo, la victoria de 1867 representó más un triunfo del nacionalismo que el firme establecimiento de un sistema constitucional. Los años de guerra exacerbaban las tensiones existentes entre el poder ejecutivo y el legislativo, y entre centro y regiones. Las antiguas divisiones del campo liberal acabaron socavando los intentos de establecer sólidamente las disposiciones constitucionales de 1857.

El triunfo del movimiento de reforma liberal en 1867 produjo un florecimiento del nacionalismo mexicano también en los círculos oficiales. Ignacio Altamirano, en particular, propuso el desarrollo de una literatura nacional característica en reacción a los modelos europeos predominantes. Pero no quedaba claro cómo se lograría, puesto que los principales innovadores literarios continuaron siendo europeos hasta las últimas décadas del siglo. El nacionalismo cultural siguió siendo una serie de reacciones confusas ante los modelos extranjeros entre un pequeño grupo de figuras literarias que luchaban con las limitaciones de su cultura nacional, pero que se mostraban incapaces de descubrir qué definiría una expresión predominantemente "mexicana". En la pintura, José María Velasco, el mejor paisajista mexicano, adaptó la tradición europea a entornos específicos de su país, más vastos y espectaculares. José Guadalupe Posada, cuyas litografías adoptaron el tema tradicional de Día de Muertos y representaron la omnipresencia burlona de la muerte mediante sus

sátiras con calaveras y esqueletos, se convirtió en un notable crítico de finales de la plutocracia de la era porfirista.

Juárez siempre había resaltado la necesidad de la educación estatal, pero las finanzas gubernamentales resultaron inadecuadas para la tarea durante las décadas de 1860 y 1870. La lucha de diez años entre liberales y conservadores demoró las reformas educativas proyectadas. La Escuela Nacional Preparatoria se inauguró a comienzos de 1868. Gabino Barreda, durante doce años su primer director, introdujo una versión mexicanizada del positivismo francés, que subrayaba la importancia de la educación científica y práctica sobre la religión y las disciplinas tradicionales a las que los pensadores liberales atribuían el retraso del país.

El intento de reconstrucción de la economía comenzó tras el derrumbe del Segundo Imperio. El gobierno de Juárez reconoció una deuda externa británica total de 66.5 millones de pesos, que habría de pagar de algún modo. Al mismo tiempo, el país experimentó una escasez constante de circulante: en 1870 la moneda acuñada se calculaba en 24 millones de pesos, pero de 21 a 23 millones se exportaban para pagar las importaciones. Este problema frenó el poder de compra interno y detuvo las industrias nacionales. La república restaurada, acosada por el conflicto interno sobre la relación entre centro y regiones, poder ejecutivo y legislativo, y poder civil y militar, no logró estabilizar la economía. En 1880, México afrontaba un abanico de obstáculos económicos: cómo reducir la dependencia tradicional de la exportación de metales preciosos en un momento de caída de los precios de la plata y diversificar la producción minera; cómo estimular la producción industrial nacional; cómo abrir a la producción nuevas áreas geográficas; cómo reducir los déficit presupuestarios anuales; cómo atender la cuantiosa deuda externa; cómo financiar un sistema educativo de base amplia, capaz de elevar la alfabetización y proporcionar una mano de obra calificada.

México pudo renegociar la deuda externa con Gran Bretaña en 1885 lo que significó el retorno del país al mercado crediticio internacional.

El acelerado crecimiento económico a partir de 1880 tuvo repercusiones sociales y políticas de largo alcance. El desarrollo de una red ferrocarrilera desde

la década de 1880 no sólo contribuyó a la integración del mercado nacional por vez primera, sino que también ayudó a que el gobierno lograra controlar toda la extensión del territorio nacional. La longitud total del ferrocarril aumentó de 472 Km a 19,205 Km entre 1873 y 1910, siendo 1882 el año cumbre de la expansión. El crecimiento del ferrocarril propició concesiones a compañías de desarrollo y amplió las oportunidades laborales. Sin embargo, el valor en aumento de la tierra ejerció presión sobre las propiedades campesinas situadas cerca de las líneas férreas y provocó una considerable intranquilidad rural bajo la fachada del desarrollo.

La expansión del sistema ferroviario desde el núcleo central hasta la frontera estadounidense abrió nuevas zonas de suministro de materia prima, lo cual demostró tener una importancia decisiva en la producción de algodón para la industria textil nacional. La construcción del Ferrocarril Central en la década de 1880 abrió la zona de La Laguna por los estados de Durango y Coahuila. Esta zona constaba de 6,000 Km de tierras algodonerías. Los aparceros pobres perdieron sus tierras maiceras ante los plantadores de algodón. La Laguna se convirtió en la zona agrícola de crecimiento más rápido de México entre 1888 y 1895. La población rural se triplicó hasta 200,000 personas entre 1880 y 1910, en su mayoría debido a la migración de México central. La situación laboral en La Laguna contribuyó a que se diera un apoyo masivo a la Revolución en 1910.

El rápido aumento de la producción de algodón redujo la dependencia mexicana de la fibra importada. Hubo una expansión paralela en la producción textil nacional como resultado de la fuerte inversión mexicana y extranjera. La industrialización contribuyó a la urbanización: las ciudades de México, Puebla y Guadalajara, todos centros textiles tradicionales, aumentaron de forma considerable.

La expansión resaltó la necesidad de importar tecnología de Europa y Estados Unidos para responder a la demanda interna. Sin embargo, esta resultó costosa en un momento en que el valor de las exportaciones de plata declinaba. En consecuencia, el método preferido para aumentar la producción textil tendió a ser el incremento de la mano de obra en vez de la adopción de nuevas tecnologías. La mano de obra calificada continuaba siendo difícil de conseguir

debido a la falta general de servicios educativos para los hombres y las mujeres trabajadores.

La exportación tradicional de México, la plata, resultó muy afectada por los valores mundiales en declive. La demanda internacional de plata mexicana como medio de cambio descendió cuando los principales países se pasaron al patrón oro a partir 1873. Sin embargo, las exportaciones de metales preciosos siguieron extendiéndose: de 25 millones de pesos a 81 millones entre 1877 y 1910. Los centros mineros se trasladaron hacia el norte, hasta que al término del periodo de Díaz, Zacatecas, San Luis Potosí, Sonora y Coahuila eran las zonas predominantes.

Las condiciones de la tierra no eran en modo alguno uniformes. La movilidad laboral era mayor en el norte en rápido desarrollo que en el sur tradicionalista, donde la comunidad campesina indígena seguía conservando el control de la mayoría de la tierra.

Entre 1867 y 1884 el sistema político mexicano funcionó de un modo relativamente abierto. Aunque los conservadores y clericales como grupo no desempeñó un papel directo en él, las diversas facciones del movimiento liberal y las personalidades conflictivas que lo encabezaban compitieron activamente para obtener influencia. La prensa criticó y satirizó sin ambages a los gobiernos y los periodistas no eran acosados por el poder oficial. Sin embargo, quedaban dos temas pendientes: la transferencia pacífica del poder político de un presidente a otro y la marcada tendencia del ejecutivo en el plano nacional y estatal a establecer el control sobre el proceso electoral. La falta de solución de estos problemas llevó a la república a un punto crítico a mediados de la década de 1870.

En la rebelión de Tuxtepec, Díaz derrocó a Lerdo en 1876 con un programa de *Sufragio efectivo: No Reelección* o estricta adhesión a los principios de la constitución de 1857. Esta postura, adelantada en todas las rebeliones desde el campo liberal a partir de 1867, le ganó el aprecio del ala radical del movimiento. Estos radicales o *puristas*, fuera del poder desde 1863, se habían mostrado muy desconfiados hacia Juárez y Lerdo formando una clientela lista para la causa porfirista. El primer gobierno de Díaz, 1876-1880, reflejó la variada base de apoyo

dentro del partido y el país. La composición de este gobierno también reveló la debilidad del apoyo de Díaz en los estratos superiores del movimiento liberal tras la división en tres partes del movimiento durante la década de 1870. La principal figura detrás de él fue su amigo íntimo y compañero de Oaxaca Justo Benítez, que había sido su secretario durante la guerra de intervención y principal consejero durante sus dos rebeliones en 1871 y 1876. Benítez había acumulado seguidores personales y podía contar con una mayoría de partidarios de la Cámara de Diputados. La expectativa general –sobre todo en vista del principio de 1876 de *No Reelección*- era que Benítez sucedería a Díaz en 1880.

La tendencia venidera del periodo de Díaz ya podía discernirse en 1880, cuando, en lugar de designar a Benítez o a alguno de sus ministros como sucesor, seleccionó al general Manuel González, un aliado del ejército sin credibilidad política. Aparentemente, no confiaba en que Benítez le devolviera el poder político cuando expirara el mandato presidencial en 1884.

La transferencia política de 1880 fue la segunda pacífica desde la independencia. Este hecho importante era la mera fachada que ocultaba maniobras más profundas: la intención de Díaz era que González le pasara el poder en 1884. En consecuencia, dejó el gobierno en mayo de 1881, tras sólo seis meses como ministro, para que no lo asociaran estrechamente con él.

Díaz comenzó la construcción de la dictadura durante su segunda presidencia de 1884 a 1888. A mediados de la década de 1880 el sistema político ya se había convertido en una *pirámide de lazos y lealtades de tipos diferentes en cuya cima se encontraba el presidente*. Díaz reunió una multitud de redes preexistentes: las lealtades personales locales y regionales se convirtieron en los cimientos de la cohesión política nacional. En la primera fase de la construcción de este estilo de gobierno personal, Díaz mantuvo el control directo. Mixteco de Oaxaca que había ascendido mediante cargos locales y provinciales, tanto civiles como militares, poseía un conocimiento profundo del funcionamiento de México en sus niveles más básicos. Las figuras intelectuales y políticas radicadas en la ciudad de México rara vez lo comprendieron.

Siguieron celebrándose elecciones, pero los leales gobernadores de los estados las controlaban. En 1885-1886, el gobierno comenzó a hacer campaña

para refrenar a los periodistas. Se utilizaron sobornos y fondos gubernamentales para silenciar a *El Partido Liberal*, *El Observador* y otros periódicos disidentes.

Muchos partidarios originales de la Rebelión de Tuxtepec se pasaron a la oposición, acusando al régimen en la prensa de violar el principio de no reelección consecutiva. Las rivalidades personales dentro del gabinete de 1884-1888 impidieron la unidad, fortalecieron la posición del presidente y presagieron malos augurios para una sucesión acordada en 1888. El resultado final fue que en 1888 Díaz se presentó de nuevo para la reelección. Adversarios peligrosos como el general Ramón Corona, gobernador de Jalisco, y el general Ignacio Martínez, editor de *El Mundo*, fueron asesinados. Fueron excepciones, puesto que la práctica normal del régimen fue la seducción y la incorporación. No obstante, a quienes se negaban a colaborar se los perseguía implacablemente. Tras la segunda reelección de 1888, el periódico opositor *El Diario del Hogar*, fundado en 1881 y editado por Filomeno Mata, firme defensor de la libertad de prensa, fue perseguido por el régimen.

En 1892, el círculo tecnocrático constituyó la Unión Liberal, una facción de élite que hizo campaña por la tercera reelección de Díaz. La Unión Liberal tenía su base más firme en la ciudad de México, sobre todo entre los empresarios modernizadores. Sin embargo, en las provincias el grupo era mucho más débil. Su objetivo era recrear el Partido Liberal como partido de Estado y utilizar el régimen como agente de la reforma. Pero preveían la reapertura de los procesos políticos, la restauración de la libertad de prensa, la reforma judicial y una forma limitada de democracia. La Unión Liberal apoyó en 1892 el imperio de la ley más que la supremacía personal del presidente perpetuo. En su lugar, se encontró con la obstrucción de Díaz, que sospechaba que su intención real era proporcionar una base política a Romero Rubio. En consecuencia, las aspiraciones de reforma política se derrumbaron y Díaz se sucedió a sí mismo sin ninguna modificación del sistema.

La tercera reelección abrió el camino para otra enmienda constitucional el 20 de diciembre de 1892, que suprimió las especificaciones de 1887 de una reelección y, de este modo, restauró la posición de 1857, que no hacía referencia

alguna al tema. Así pues, se abría campo libre a la reelección indefinida del presidente.

El notable fracaso del régimen de Díaz para resolver la cuestión de la sucesión fue la causa central de la desintegración política de México en 1910. En un vano intento de conciliar la creciente división entre facciones dentro del régimen, Díaz llevó a Reyes (quien competía con Díaz por la presidencia) al gobierno como secretario de guerra. Éste comenzó una necesaria reforma del ejército, pues Díaz, por miedo a un golpe de estado desde dentro de las fuerzas armadas, lo había descuidado estudiadamente y no se ocupó de su deteriorada condición. Sin embargo, las medidas de Reyes suscitaron la desconfianza de los *científicos*, quienes alegaron que estaba construyendo una base política para poder asumir la sucesión. La retirada de Reyes, causada por las intrigas de los *científicos* y su nuevo aliado, Corral, gobernador del Distrito federal y enemigo personal de Reyes, finalizó la política de reforma del ejército. En consecuencia, México no siguió a los principales países latinoamericanos en ese periodo en la remodelación y profesionalización de las fuerzas armadas. Ello dejó al ejército federal peligrosamente expuesto en el caso de una intervención extranjera o un conflicto internacional a gran escala.

El empeoramiento del problema sucesorio animó a Díaz en 1904 a extender el mandato presidencial a seis años, terminando de este modo en 1906. Entre la quinta y la sexta reelecciones, brotaron clubes antirreeleccionistas en las principales ciudades. La mayoría apoyaba la estricta observación de los preceptos de la Constitución de 1857, añadiéndole los principios de 1876 de sufragio efectivo y no reelección. Al mismo tiempo, el deterioro de las condiciones laborales en los sectores más avanzados de la economía, la minería de cobre en Cananea y las fábricas de tela de algodón de Río Blanco, ocasionó huelgas encarnizadas de larga duración en 1906-1907, que subrayaron el alejamiento del régimen de los intereses de un sector significativo de la clase trabajadora industrial. Contra este telón de fondo, los hermanos Flores Magón, que intentaban organizar un Partido Liberal de oposición, radicalizaron su programa en 1906 para incluir las quejas de la clase trabajadora.

La falta de resolución de la cuestión sucesoria puso de relieve el tema de la transferencia del poder político. La larga incertidumbre desestabilizó el centro del régimen, dejando a los núcleos de poder provinciales tan peligrosamente expuestos como en 1810. La inmovilidad de la cumbre deslegitimó al régimen y convirtió la acción revolucionaria en el único medio de imponer la transferencia del poder. Fue particularmente desafortunado que la retirada del régimen de Díaz sólo pudiera ocurrir contra un fondo de crisis generalizada y no por medios pacíficos, lo cual significó que el paso a una política abierta tuviera lugar durante un periodo de dislocación económica y social.

La cuestión de la sucesión se vió más exacerbada por el anuncio hecho por Díaz, a mitad de camino entre dos elecciones presidenciales, de que se presentaría para una séptima reelección.

Las tendencias modernizadoras fomentadas por el régimen de Díaz han alentado la interpretación de que los orígenes del México contemporáneo se encuentran en esta era en particular. En términos positivos, cabe argumentar que se encuentran en la era de reforma, con el intento de definir los derechos de los ciudadanos y establecer los cimientos del gobierno representativo. En términos negativos, puede sostenerse que el régimen de Díaz puso las bases del gobierno mexicano del siglo XX que ha demostrado fuertes tendencias centralizadoras (dentro de un sistema federal), la supremacía sin trabas del ejecutivo, la elección aparentemente perpetua del partido monopolista, la violación frecuente de los derechos de los ciudadanos, la falta de desarrollo de una cultura política de participación efectiva y la prevalencia de tratos privados y clientela personal. La era de Díaz enjugó los logros de la era de Reforma y recobró la cultura del autoritarismo y la extralegalidad. Las decisiones tomadas en la era de Díaz influyeron en el resultado de los acontecimientos durante y después de la Revolución. Lo que no había logrado Iturbide y Santa Anna, Díaz lo construyó entre 1884 y 1911. En ese sentido, su régimen no representó una continuación de Juárez y Lerdo, sino una considerable separación de su camino.

La impotencia del grupo de Reyes condujo al inicio de un movimiento antirreeleccionista rival encabezado por Francisco I. Madero. Desde 1889, Díaz

había marginado a la familia Madero en la política de su estado natal, Coahuila, a favor de nombramientos afines a los *científicos*. Madero, al año siguiente, publicó *La sucesión presidencial de 1910*, obra en la que pedía la democracia constitucional de México. En ella, identificaba el militarismo como el principal enemigo del país. A este respecto, se identificaba con la tradición de Juárez. Sin embargo, los principales críticos del militarismo en la década de 1900 fueron los *científicos*, ansiosos por desacreditar a Reyes. Existía una distancia considerable entre maderismo y reyismo, aun cuando ambas posiciones apoyaban los logros económicos de la era porfiriana y pretendían avanzar a partir de ellos. El legado de Díaz, considerado en términos económicos o desde la perspectiva de la cultura política, resultó una experiencia definidora para México.

Madero se pronunció por la transferencia pacífica del poder político entre las autoridades civiles mediante elecciones. México había eludido este procedimiento durante la mayor parte del siglo XIX. La perspectiva de una séptima reelección del general Díaz, que de este modo completaría su octavo mandato en 1914, flotó ante esas aspiraciones de resolver el tema de transferencia de poder. Madero fundó el Club Central antirreeleccionista en mayo de 1909. Mata, el periodista encarcelado frecuentemente, se convirtió en secretario y José Vasconcelos, miembro del círculo literario agrupado en el ateneo de la juventud, y Luis Cabrera, periodista que escribía para *El Diario del Hogar*, fueron miembros fundadores. El régimen de Díaz nunca se tomó en serio el maderismo: los *científicos* hasta llegaron a favorecerlo porque era antirreyista. En la víspera de las elecciones presidenciales, sin embargo, la creciente coalición antirreeleccionista celebró una convención en la ciudad de México que alarmó lo suficiente al gobierno como para prohibir el movimiento a comienzos de junio de 1910 y hacer arrestar a Madero. Mientras Madero permanecía en prisión durante más de un mes, tuvo lugar la reelección de Díaz.

Desde las perspectivas de los dueños de propiedades y beneficiarios del desarrollo económico habido desde la década de 1880, la inestabilidad existente en el centro, combinada con la inminencia de una lucha armada, amenazaba con dar rienda suelta a las quejas sociales contenidas hasta entonces por una estructura política eficaz. La movilización popular parecía amenazar la

modernización lograda desde la década de 1880. Dicho temor era compartido por toda la élite, prescindiendo de su lealtad porfirista o revolucionaria. Por esta razón, los nuevos grupos de poder, que surgieron durante la década de 1910, primero a escala estatal y luego nacional, se mostraron determinados a contener o subordinar los movimientos populares para conservar y extender los avances económicos heredados del desacreditado régimen porfirista. Para dicho objetivo se requería un estado vigoroso y reconstituido. Los aspirantes provincianos a la riqueza, en pugna violenta por el poder, pretenderían imponer un monopolio de control sobre este nuevo estado.

En términos políticos, la Revolución de 1910-1911 comenzó como un movimiento constitucionalista dentro del campo liberal. Diversos temas cruciales, suscitados a partir del triunfo liberal en 1867, habían surgido durante la República restaurada: la expansión del poder presidencial, el aumento del centralismo y el reeleccionismo. Igualmente fundamental fue el tema del "sufragio efectivo", suscitado en 1871 y 1876. Esta cuestión, de importancia contemporánea, constituyó una parte central de la campaña de Madero contra la dictadura.

Sin embargo, el maderismo representó una tendencia muy diferente de la del liberalismo mexicano del siglo XIX. Su principio fundamental era la democracia constitucional como tal, sin que importara qué partido o facción ganara el poder en elecciones libres. Para los porfiristas, que sostenían que la dictadura mantuvo a los clérigos fuera del poder, y para los herederos del liberalismo radical de la década de 1850, dicho resultado amenazaba con que los grupos católicos organizados tomaran el poder a escala nacional. Pese a que no era católico, Madero estaba dispuesto a aceptar esa posibilidad. Asumía que una vez en el poder, los católicos no procederían a abolir la democracia que los había llevado a él. Pocos revolucionarios coincidían con esta opinión. El constitucionalismo de Madero trascendió el anticlericalismo del siglo XIX y marcó una separación significativa de la polarización política de la era de Reforma sobre el tema de la religión. La presidencia de Madero en 1911-1913 reabrió el sistema político, aunque sobre una base más amplia que la experiencia previa durante la República restaurada.

La Revolución mexicana no estalló en los centros mineros de origen reciente, como Cananea, sino en zonas de contacto entre unidades menores (minas, ranchos o aldeas) y las grandes empresas (compañías mineras o haciendas). En dichos puntos, la rápida transformación estructural condujo a un conflicto intenso. La zona clave en la que se identificó este respecto fue el estado de Chihuahua, muy afectado por la recesión de 1907. Asimismo, en Morelos la agricultura campesina ya había entrado en pugna con las haciendas azucareras en expansión. El liderazgo de las aldeas campesinas lo asumió Emiliano Zapata. La combinación de la agresiva expansión de la hacienda y una maquinaria estatal controlada en Morelos por los *científicos* proporcionó la explicación para el alineamiento revolucionario.

El gobierno de Madero intentó un acercamiento a los trabajadores urbanos creando la Oficina del Trabajo Nacional en diciembre de 1911, y en julio de 1912 legislando un salario mínimo nacional y una semana de seis días con quince de vacaciones anuales. En ese año se constituyó la Casa del Obrero Mundial. La mayoría de sus miembros eran impresores, conductores de tranvías, ferroviarios, picapedreros, sastres y zapateros, más que obreros de la industria pesada que se mantenía débil en un país como México. Con antecedentes anarcosindicalistas, la Casa se convirtió en un foco de sindicalización obrera.

El asesinato de Madero en febrero de 1913 puso fin al intento de establecer la democracia política en México. Carranza, que se había opuesto a los objetivos de Madero, se declaró en contra del régimen contrarrevolucionario del general Victoriano Huerta, figura central en el derrocamiento y asesinato de Madero, emitiendo el Plan de Guadalupe el 26 de marzo de 1913. Este plan, apoyado no hacía mención de temas agrarios y sociales. El régimen contrarrevolucionario estaba formado por hombres de talento y ofrecía una brillante perspectiva para los empresarios nacionales y extranjeros. Sin embargo, había dos importantes problemas: la naturaleza del origen del régimen y la personalidad de su dirigente. El primero impulsó el conflicto revolucionario a una fase renovada de violencia. El segundo presagió una pronta disolución de la coherencia gubernamental.

La Revolución mexicana produjo respuestas confusas dentro de los Estados Unidos. La repugnancia ante las tendencias de nacionalismo económico del final

del régimen de Díaz había llevado a que se sintiera una simpatía inicial por Madero. Sin embargo, el escepticismo del embajador Henry L. Wilson hacia la capacidad del gobierno maderista ante el ascenso del conflicto social hizo que se vieran con buenos ojos a los contrarrevolucionarios. El grado de complicidad en la conspiración para derrocar a Madero nunca se ha aclarado de forma satisfactoria.

En 1913, el liderazgo político original de la Revolución, que databa de 1909-1910, se había desintegrado. Cuando el régimen de Huerta se derrumbó en el verano de 1914, dejó de existir un Estado mexicano a escala nacional. El mando efectivo regresó a los jefes que operaban en el campo, por lo general en el ámbito provincial, en buena parte del modo en que lo habían hecho durante la insurgencia de la década de 1810. Las bases ideológicas de estos diversos movimientos revolucionarios tendían a adoptarse sobre la marcha en respuesta a las demandas sociales y las oportunidades políticas.

Con el derrumbe de la autoridad formal del estado y la derrota del ejército federal, los caudillos revolucionarios se convirtieron en árbitros políticos decisivos. Desde el comienzo de la Revolución, un tema central había sido la relación entre el liderazgo constitucional y los movimientos campesinos y populares del país. Tras 1914, la atención se trasladó a la relación entre caudillos revolucionarios y movimientos populares: cómo contemplaba cada uno la movilización popular, pretendía utilizarla o explotarla, incorporarla o neutralizarla.

El movimiento de Carranza obtuvo un apoyo sustancial de los sectores de clase media de Chihuahua, que asumieron posiciones de liderazgo militar y civil tras un caudillo que les ofrecía acceso a puestos de mando en la esfera estatal y nacional. El resentimiento por el dominio de las compañías extranjeras del sector minero de la economía nortea avivó un intenso nacionalismo económico por todo el campo carrancista. Este nacionalismo proporcionó un sustituto a la ausencia de objetivos revolucionarios sociales en el movimiento original de Carranza.

Villa, quien se alzó por Madero en 1910, era un bandido que había surgido por vez primera en la década de 1890. Sus objetivos eran los de un revolucionario social, si bien sus métodos de gobernar eran semejantes a los de un caudillo

mexicano clásico del siglo XIX. Villa no estableció una organización política como base de poder: regía su ejército mediante una compleja red de patrón-cliente. Desde marzo de 1913, controló la mayor parte de Chihuahua. Durante un tiempo, su División de Norte fue el ejército revolucionario más poderoso.

En muchos aspectos, el movimiento de Villa representó una respuesta popular y local al apoyo de los hacendados a la rebelión contra el gobierno de Madero y el golpe de Huerta de 1913. Como tal, el objetivo era destruir el poder de los hacendados en el estado. De hecho, el decreto de expropiación de tierras de Villa del 21 de diciembre de 1913 excluía compensaciones para los latifundistas. Los rancheros desposeídos, expulsados en las décadas de 1890 y 1900 y luego golpeados por las malas cosechas de 1907-1908, llenaron las filas villistas.

El mismo ejército villista tuvo que recurrir con frecuencia para su abastecimiento de alimento a pueblos enfrentados al desempleo debido a la recesión en la minería y la madera. En cualquier caso, las haciendas ganaderas expropiadas proporcionaron la base para las campañas militares de Villa y el gobierno del estado revolucionario gestionaba dos tercios de ellas. La tierra iba a reservarse para los soldados que luchaban para el movimiento revolucionario.

El movimiento villista tuvo una base social más amplia que la revolución en el centro-sur dirigida por Emiliano Zapata, que se mantuvo esencialmente como un movimiento guerrillero de base campesina. Las bandas zapatistas de unos 200-300 hombres operaban después de las épocas de siembra y cosecha, en que volvían a sus pueblos. Sin embargo, el movimiento se extendió rápidamente por las zonas azucareras de Morelos y el sur de Puebla, y tuvo fuertes repercusiones entre el campesinado de Guerrero y Tlaxcala.

El plan zapatista de Ayala en 1911 y la Ley Agraria de 1915 intentaban una extensa reforma agraria a favor de las comunidades campesinas desposeídas a expensas de las haciendas privadas. Respaldados por la más masiva y extendida movilización agraria de la historia mexicana, Villa y Zapata controlaron la mayor parte de México, ocuparon la ciudad de México y dominaron el gobierno conocido como la Convención durante el término de 1914.

En Aguascalientes, sin embargo, no lograron acordar una solución política duradera. Por consiguiente, perdieron la iniciativa en favor de la coalición formada en torno a Carranza.

La convención de Aguascalientes (de octubre de 1914 a octubre de 1915) reflejó la profunda división que existía entre las fuerzas revolucionarias. La fortaleza de la oposición a Carranza condujo a la alianza momentánea de villistas y zapatistas. La respuesta desde el campo carrancista fue las Adiciones al Plan de Guadalupe, emitidas en Veracruz el 6 de enero de 1915. Estas Adiciones modificaban el plan original a favor de las demandas agrarias evidentes a lo largo de todo el movimiento revolucionario. Era una tardía apuesta carrancista para lograr apoyo campesino. Por vez primera, Carranza hacía referencia a la disolución de la gran hacienda y la restauración de las tierras municipales. La promesa de mejorar las condiciones de los trabajadores urbanos reflejaba la alianza táctica de Obregón con ellos. Para Carranza, Obregón y Calles, in embargo, la reforma agraria era un instrumento político para alinear grupos campesinos autónomos junto a los elementos predominantes dentro de su alianza revolucionaria. No era su objetivo central, sino un instrumento de manipulación. Obregón fue el principal instrumento de la derrota de los movimientos populares. En enero de 1915, ya controlaba la ciudad de México, Puebla y Tlaxcala, haciendo retroceder a los zapatistas. En julio, los había obligado a abandonar todo el distrito federal. Las fuerzas villistas fueron derrotadas en las dos decisivas batallas de Celaya, en abril de 1915, cuando las cargas de la caballería de Villa se enfrentaron a las ametralladoras atrincheradas del ejército de Obregón. Las victorias del último permitieron al Ejército Constitucionalista de Carranza conseguir el control de la Ciudad de México y los procesos políticos centrales.

1.2. Las corrientes estéticas del Arte Mexicano

Pensar siquiera en un arte sin raíces en la historia de los pueblos es imposible, y a través de esta investigación, se hace evidente que el arte de México moderno y contemporáneo tiene sus cimientos en la historia espiritual ante todo y después en las expresiones de la misma en los diferentes campos.

La Real Academia de San Carlos de Nueva España, la primera en su género establecida en América, fue inaugurada en 1785. La fundación de la Real Academia obedeció más bien a razones de un buen gobierno, uno correspondiente a la época de la *ilustración* y que conciente de la importancia de las bellas artes para el progreso, apoyó la creación de dicha academia.

Así como había acontecido en España, los principios neoclásicos se impusieron en México, contrastando con la expresión Ultra Barroca que se cortó de raíz y que abrió paso a la nueva manera de concebir el arte. Tal aceptación, primero en las clases ilustradas, tenía lugar en un ambiente de renovación cultural de carácter moderno iniciado importantemente por lo jesuitas.

Una muestra de la introducción de la corriente neoclásica en México es la solución arquitectónica de las torres de la Catedral Metropolitana, obra de José Damián Ortiz de Castro. Después fueron las obras del arquitecto y escultor Manuel Tolsá en aquel monumento las que vinieron a darle unidad, rematándolo con una elegante cúpula de esbelta linternilla. Pero la obra máxima de Tolsá fue el Palacio de Minería, que no sólo rivaliza sino que supera, por la grandiosidad y refinamiento de sus proporciones, a otras obras semejantes dentro del movimiento Neoclásico internacional.

Rafael Ximeno y Planes fue el máximo representante en el ámbito de la pintura neoclásica. Sus obras más representativas son dos retratos: uno de Jerónimo Antonio Gil, notable grabador de medallas, y otro de Manuel Tolsá, ambos de primer orden.

Es evidente que la Nueva España se expresó en forma importante dentro del Barroco hasta alcanzar un esplendor y una originalidad que expresan su afirmada nacionalidad. Y ahora, aquella nacionalidad afirmada en el arte barroco, se torna clasicista, racionalista y científicista, por un afán de abandonar

las viejas tradiciones y aún de negar su pasado inmediato, la época de la Colonia, para convertirse en definitiva a la modernidad.

México surgió a la vida independiente llevando a sus espaldas, desde el punto de vista del arte, un glorioso pasado barroco, pero surgió a esa vida cuando aquella tradición era cortada por el movimiento que representaba un espíritu nuevo, moderno, el *neoclásico*, movimiento que tuvo una influencia definitiva. Es bien significativo que el neoclásico hiciera su presencia en la Nueva España, pero lo es aún más que México lo aceptase, sirviéndole de símbolo renovador, "... y que lo aceptase con una furia tal como para destruir innumerables obras barrocas, en su deseo de destruir el pasado inmediato, para sustituirlas por otras expresivas del nuevo espíritu, de la nueva actitud hacia el futuro, vía racional, que significaba la libertad y el progreso, bellas tierras de promisión del mundo moderno".¹

Si se piensa que México es medularmente Barroco, el Neoclásico parecería una imposición. Más si en un principio lo fue, su posterior aceptación y prolongación demuestran que más bien es la expresión de una nueva actitud renovadora en que se da nuestro movimiento de independencia y que el México culto y luego el popular recibió con los brazos abiertos.

Los principales artistas neoclásicos que impartieron sus conocimientos y el nuevo buen gusto en la Academia de San Carlos y que dejaron grandes ejemplos del estilo renovador, murieron en México antes de concluir el primer tercio del siglo XIX. El primero en expresarse en ese estilo fue Ortiz de Castro y fue el primero en morir en 1793; le siguió Gil en 1798, Fabregat en 1807, González Velásquez en 1810, Tolsá en 1816, Ximeno en 1825. Solamente quedó el ilustre Tresguerras, que vino a morir hasta 1833. Es decir, que cuando se consumó el movimiento de Independencia, en 1821, los iniciadores del Neoclásico habían desaparecido, toda una generación de artistas que habían impuesto por las buenas una nueva expresión en el arte.

Un buen ejemplo de la influencia neoclásica iniciada por los maestros arriba mencionados es Pedro Patiño Ixtolinque, escultor de raza indígena y

¹ Fernández, Justino. El arte del siglo XIX en México. Pág. 5.

discipulo de Tolsá, "... quien se apartó de las severas enseñanzas de su maestro, expresando un cierto barroquismo que quizá le era propio. Así pues, Ortiz de Castro, Tresguerras y Patiño Ixtolinque, todos nacidos en el país, acusan una ecléctica originalidad que los distingue... y da a sus obras un matiz americano".²

Para entonces no se puede ocultar la existencia de dos romanticismos de signo diferente y la relación que existe entre ellos: el Neoclasicismo, reinstaurador de la antigüedad clásica, y un Neoindigenismo, que pretendía tender un puente entre el presente y el pasado remoto del mundo indio precolombino.

Para las bellas artes en general y para la Academia de San Carlos en particular, los años de lucha libertaria no fueron propicios; las malas condiciones del presupuesto obligaron a cerrar las puertas de la institución en 1821; cuando volvió a abrirlas, en 1824, sólo fue para continuar una existencia precaria. De hecho, con el cambio de situación del país y con la desaparición de los maestros neoclásicos, la real Academia de San Carlos de Nueva España había concluido sus días.

México sufre tal convulsión al lograr su Independencia de España que es fácil imaginar que éste no era el ambiente más propicio para el florecimiento del arte. La Academia no se encontraba en las mejores condiciones, por lo que es fuera de ella donde existieron expresiones artísticas interesantes, aunque más bien de carácter popular. Tal es el caso de los retratos en cera de José Francisco Rodríguez, hechos por lo general sobre pequeños óvalos y trabajados "...exquisitamente en relieve a colores, y que se prestaban a ser colocados en elegantes marcos de oro protegidos por vidrios convexos. Por el detalle naturalista y por el parecido con los modelos, a lo cual aplicaba Rodríguez toda su habilidad y su técnica, estos retratos son algo así como una anticipación a la fotografía".³

El *Diario de México* del 4 de junio de 1810 dice con respecto al trabajo de Rodríguez: "... no hubo sujeto, ni señora de fino y delicado gusto que no tuviese su retrato formado por este incomparable joven..."⁴

² Fernández, Justino. op. cit., pág. 13.

³ Ibid., pág. 23.

⁴ Fernández, Justino, op. cit., pág. 24.

Para la década de 1830 se comienza a organizar el sistema educativo en México. Imperan los conceptos de progreso y civilización como ideales de la vida moderna. Porque lo que se persigue como forma de vida en el país es la idea de modernidad, teniendo como modelos a Inglaterra y Francia en lo político, y a Italia en las Bellas Artes. Para esos años, lo estimado en el artista era: la dedicación, la paciencia, la habilidad, el trabajo; La creación era alcanzable por la disciplina y la habilidad. *"No es de extrañar que el verdadero arte y las artes aplicadas o industriales se llegasen a admirar en un mismo plano, en aquel que se aproxima más a la técnica, o a la ciencia, que era el modelo supremo, porque ahí se lograba la utilidad".*⁵

Como exposición del criterio artístico de mediados del siglo XIX, del gusto, de las ideas y prejuicios, nada mejor que la crítica de arte de esos días. Con frecuencia se publicaban artículos con un sentido del deber de "... informar a aquellos que no han podido gozar con su vista de los objetos que nos llamaron la atención,... dar una idea sucinta del mérito de estas obras..."⁶

Las intenciones del crítico de arte eran resaltar las cualidades de la obra y habilidades del artista, para así hacer evidente la utilidad del arte. Por otro lado, la obra es analizada crítica y metódicamente para dar fundamento a su creación.

Que México abandonase su tradición barroca en el arte y acabara por aceptar el Neoclasicismo, es expresión de aquella actitud inicial ecléctica que pretendía asimilar la filosofía experimental o ciencia moderna a la tradición religiosa. Pero una vez dado el primer paso, que también tiene sus antecedentes una vez consumada la independencia, México se había lanzado a la gran aventura: la modernidad, en su afán de reafirmación de su propio ser y de las posibilidades brindadas por la libertad y el progreso. El nacionalismo dio origen a una postura americana; se condenó el pasado español y se volvió la mirada a lo propio; así nació un indigenismo historicista, político y estético, si bien pronto había de recuperarse, de volverse a ver como propio aquel pasado español, y las

⁵ Ibid., pág. 130.

⁶ Ibid., pág. 130.

dos corrientes, frecuentemente en pugna, habían de servir de estandarte a los extremistas conservadores y liberales que no aceptaban plenamente la realidad histórica.

El romanticismo en México es clasicista en el arte; hay un romanticismo indigenista y otro religioso e idealista, pero ambos tienen que expresarse en el arte naturalista y clasicista del tiempo, que de todos modos constituía el *buen gusto*. Y fue dentro de estas corrientes como los artistas extranjeros empezaron a dar a conocer México, sus costumbres, sus tipos, su arqueología y su paisaje. Pero aún más, al reorganizarse la academia e incorporarla así al sentido general del progreso, los maestros europeos que impartieron sus enseñanzas, fueron todos clasicistas, corriente ya con un pasado en el país y que correspondía a lo que México quería ser: moderno. Para todos proveyó el eclecticismo inicial, más a la postre, el liberalismo vino a abrir las puertas de par en par a las nuevas corrientes del pensamiento e hizo posible en el arte todas las tendencias temáticas, porque las formales estuvieron siempre unificadas. El positivismo, la nueva filosofía, echó anclas en la educación y en el arte monumental hizo su intento, sin embargo, su asimilación perfecta a la tradición había de llevarla a cabo un solo artista: Velasco.

La pintura popular tuvo por carácter la religiosidad y la intimidad, más aún en ella se expresa esporádicamente la filosofía de tipo liberal y la historia. En realidad la penetración del pueblo en el arte, o mejor dicho, del sentir popular es más efectiva en el grabado o la ilustración de periódicos o en las litografías del tiempo; y en este sentido crítico, antitradicionalista y liberal que campea desde los escritos del pensador mexicano se continúa abriendo brecha.

“Las violencias llevadas a cabo por Cordero (Juan Cordero es considerado uno de los mejores retratistas mexicanos) como ejemplo, en el clasicismo, no son sino demostrativas que no obstante haberse aceptado éste voluntariamente, cuadraba mal al temperamento mexicano y sólo un espíritu tan fino como el de Velasco fue capaz de introducir novedades en él, con un sentido de medida propio de los grandes artistas”.⁷

⁷ Fernández, Justino, op. cit., pág. 136-137.

Que lo deseado era la pintura mural histórica, significa las ganas de expresar lo propio, un nuevo sentido de la vida en el arte de mayor categoría, para elevarse definitivamente a la altura de las *naciones más cultas*, pero la realización de tal deseo era particularmente difícil si no es que imposible en el tiempo, porque tratar nuestra historia en formas clasicistas era incongruente y además burgués y democrático. Tanto en Europa como aquí iba por otras vías, y lo que requería era pintura de caballete bella y agradable sin grandes temas que alteraran la paz del hogar.

Velasco por sus estructuras es un clásico, pero sus formas son *realistas* (léase naturalistas u objetivistas); así no incurrió en incongruencias y pudo ser positivista a su modo y luego idealista, sin ocuparse de la belleza del canon griego; gran parte de sus obras son monumentales y en conjunto su obra lo es también; reunió temas históricos, de costumbres, de actualidad, y supo ser romántico sin caer en cursilerías; introdujo como tema central a México y por la calidad de su expresión, el país entró en el panorama universal de la pintura con un sentido novedoso y propio; Velasco tuvo el tino, siendo católico y de tipo conservador en sus creencias, de no tratar temas específicamente religiosos lo cual significa que el arte mexicano había dado un gran paso en la modernidad.

Velasco, en fin, es el paradigma de lo que deseó el llamado *eclecticismo asimilativo* desde la segunda mitad del siglo XVIII, porque sin salirse de las creencias tradicionales asimiló la nueva filosofía y encontró su lugar en el tiempo; no obstante, esto fue a costa de que los temas específicamente religiosos no aparecieran en su pintura. Por último, el renovado interés por el paisaje le dio la posibilidad de lograr todo lo que logró y esto fue posible por su genuino amor a la naturaleza y sus grandes capacidades de pintor. No hay mayor ni más novedosa síntesis entre los paisajistas del tiempo dentro y fuera de México, que la obra de Velasco. Es la más adecuada y la más rica por todo lo que contiene, en ello radica el genio sintetizador del artista y por eso tiene valor universal.

Si tomamos la obra de Velasco como la gran expresión del arte mexicano del siglo XIX, porque en ella concurren la mayor parte de las notas que caracterizan los antecedentes y los deseos o ideales de su tiempo, hemos de admitir que el sentido profundo del arte mexicano del siglo XIX, es tal y como el

artista fue: básicamente clasicista, realista e idealista, monumental, historicista costumbrista, actual y romántico que tuvo sentido, temas y expresión propia y que si bien la tradición religiosa continuaba más latente que patente en el arte, en verdad se trata de un mas o menos equilibrado eclecticismo en el que ya se asienta el triunfo de la filosofía del tiempo. México, a juzgar por su arte había entrado en la modernidad. El arte moderno del siglo XIX significa que México realizó entonces su ideal histórico: *ser sí mismo siendo como Europa*.

- La crítica del arte

La crítica del arte inició una conciente revalorización de la pintura y la arquitectura barroca de la Nueva España. Los críticos de la pintura del propio siglo XIX, no obstante ser clasicistas todos ellos y en mayor o menor grado, idealistas o realistas, pugnaban por un arte que diera expresión a la historia y las costumbres mexicanas en un afán de autenticidad, que el naturalismo clasicista no podía expresar. Por otra parte, la crítica de aquel tiempo no dejó de comprender los problemas histórico-culturales en relación con el arte, ni de anticiparse a lo que parecía que la pintura debía realizar: grandes obras murales, siempre con temas históricos propios o más generales y filosóficos. Si la crítica se expresó de manera principal en buenas formas literarias y estéticas, tampoco faltó el sentido analítico, ni el método comparativo y el histórico para fundamentar sus opiniones. En general, la revalorización de grandes fragmentos del pasado, la comprensión del presente y el anhelo de ver realizado lo propio por el arte en el futuro, caracterizan la crítica del siglo XIX. Así, la crítica que corresponde a este lapso acentúa y reafirma ciertas direcciones de la conciencia anterior, sobre todo en relación con la historia o el pasado que los nuevos tiempos reconsideran, pero al mismo tiempo plantea los nuevos problemas del arte que significan un nuevo sentido de la expresión artística, de la conciencia y, en suma, de la vida.

- El sentido de la nueva expresión

Academicismo, romanticismo, y modernismo, caracterizan el periodo de esta parte de nuestra historia, que abarca el último cuarto del siglo XIX y hasta la segunda década del XX, si bien estos límites no indican fechas exactas.

“Comprender el sentido de las expresiones en el arte que se caracterizan por aquellos conceptos, es comprender el periodo entero. Exagerar los principios de la academia, o convertirlos en fáciles recetas es lo que se entiende por academismo. Ahora bien, dentro del academismo hubo sus dignas excepciones, cuya calidad salva esa expresión. Por romanticismo, se entiende la prolongación de aquel espíritu de principios del siglo XIX que por una parte redescubrió a la naturaleza, y por otra, libremente reinstauró formas del pasado tiñendo todo de pasión o de suavidades sentimentales. Más nuestro romanticismo finisecular se nutre tanto del pretérito como del presente: la modernidad, y así el término debe aquí entenderse sin rigor, más bien como cierta insistencia de aquel espíritu pero diferente en las circunstancias, es decir, la expresión de una época entre dos siglos y de un lugar, México. El modernismo es justamente una exageración de lo moderno y lo más radicalmente novedoso del tiempo; significa un cambio profundo en el hombre, que se expresa en el arte en formas antitradicionales”.⁸

Academismo y romanticismo no pueden separarse, por el contrario corrieron siempre juntos. Pero fue la corriente indigenista la que inspiró un enriquecimiento formal y de contenido al arte académico. No obstante la crítica advertía de sus desatinos en el ámbito académico, y estaba consciente que el arte estaba en decadencia y que lo único que se salvaba era la obra de Velasco, perteneciente por su concepto y su forma a pleno siglo XIX.

⁸ Fernández, Justino, op. cit., pág. 203.

Pero en la academia no todo era idealismo y romanticismo. La academia tuvo un brillante y fugaz momento, el naturalismo, momento de valor gracias a la disciplina rigurosa introducida en el estudio. Academia o no, se continuaba buscando una salida, surgía el interés por lo propio y se esforzaban por estar a tono con el tiempo. La primera década del siglo XX, bajo la "paz porfiriana", se caracterizó, más que por la pintura o la escultura, por la arquitectura, pues los grandes edificios levantados eran señal de la prosperidad y la modernidad de México.

"Y es en la arquitectura que, junto a las corrientes clasicistas y francamente románticas, apareció el Art Nouveau, con sus toques mexicanistas, el arte, los artistas y las corrientes extranjeras privaron por entonces. La crítica revisó y revalorizó el inmediato pasado; Revilla comprendió que el buen arte académico y clasicista estaba en decadencia y reconoció a Velasco. Más no sólo el inmediato pasado sino el más remoto, el indígena, entró por sus fueros en la conciencia crítica con Revilla, y él mismo primero y después Baxter, revalorizaron el arte de Nueva España, pugnando por enaltecer el estilo barroco y el churrigueresco especialmente, que los académicos clasicistas habían despreciado".⁹

Hemos visto, pues, que el arte académico del periodo no carece de intentos de revivificación y de ciertas novedades y que la crítica, académica también, logra un panorama histórico y valorativo de todo nuestro pasado que constituye una novedad y la expresión de una conciencia alerta.

El romanticismo tiñe y destiñe la academia, ya por el clasicismo, ya por otros estilos, o por la sensiblería dulzona de las obras religiosas o por el indigenismo; pero en el momento de la renovación profunda, que puede con amplitud llamarse *modernismo*, la sensibilidad romántica cambia de dirección y de tono abriendo nuevos horizontes.

Al *modernismo* pertenecen Ruelas, Herrán, Téllez Toledo, Clausell, el Dr. Atl; también Ramos Martínez y, aunque suene un poco extraño, Posada, verdadera

⁹ Fernández, Justino, op. cit., pág. 204.

culminación del periodo y ensanchador de perspectivas hacia el porvenir. El *Art-nouveau* es asimismo expresión de esta corriente. Ruelas ya no es un académico, en algún sentido sí es romántico y en otro *Art-nouveau*, mas lo que caracteriza su obra es su sentido metafórico, simbolista y alegórico, que revela su actitud realista y angustiada frente a la existencia humana. Es su conciencia de la crisis de los valores tradicionales, su intento de escalar la trascendencia, con resultados negativos, su irracionalismo y su imaginación, además de sus dotes de artista, lo que le dan un lugar excepcional y anticipado de otras corrientes actuales, como el *surrealismo* y el *existencialismo*. Ya Alfonso Reyes vio que *asfixiados por varios siglos de razón*, se anunciaba con Ruelas *una era de nuevo delirio*. Ruelas es artista *subjetivo* porque tuvo conciencia de que la realidad radical es la personal existencia, de donde emanan todas las imagerías posibles y, no obstante, fue "objetivista" en su expresión, pero siempre en sentido metafórico.

Después de Velasco el paisaje mexicano tiene un nuevo intérprete con el pintor *impresionista* Clausell y su obra, llena de emoción, marca un momento histórico de la pintura en México. El próximo paso fue el del Dr. Atl, cuya expresión es *post-impresionista*, si bien la enriquece con nuevas aportaciones, como la perspectiva curvilínea de Serrano, el *aeropaisaje* y aún con materiales inventados por él, como los *Atl-colors*.

Ramos Martínez fue impresionista a su modo en parte de su obra, mas el aspecto innovador que introdujo fue la "Escuela de pintura al aire libre", con lo cual se hizo presente la espontaneidad, cualidad fundamental de *les fauves*.

Con Herrán, el *modernismo*, la conciencia del valor de las propias visiones, renueva fundamentalmente al clasicismo, conservando ciertos principios; su expresión corresponde al *postimpresionismo*. Por la conciencia de elevar lo propio a categoría artística, fue mexicanista; aceptó el mestizaje que somos como se acepta una verdad incontrovertible y lo cantó a su modo, sensible e inteligentemente. También Téllez Toledo pertenece al *postimpresionismo*. La crítica estimó inmediatamente el valor de Herrán, suficiente prueba es lo que dijo de él López Velarde

En cuanto a la arquitectura, no fue conciencia artística lo que faltó en el momento, por el contrario, Mariscal y Acevedo investigaron las posibilidades de

renovar las formas del propio pasado, aunque para Acevedo el resultado fue negativo y clamó por una arquitectura de veras nueva y expresiva de la época; lo que faltó fue realizar esto, pero sí que se tuvo conciencia de lo que debería ser el futuro.

Todas las tentativas de romper con la tradición, todas las ansias por ver expresado lo propio, de renovar la expresión en el arte y de que las visiones subjetivas fuesen patentes, todo el sentido crítico antitradicionalista y liberal tiene su culminación y expresión más alta en el tiempo con Posada. Porque si alguien rompió con la tradición fue él; en su obra ya no se trata de dulzonerías académicas, ni de *objetivismo* en cuanto a las formas, ni de naturalismo, ni de indigenismo o hispanismo, ni de espontaneidad exclusivamente, ni de otras corrientes aceptadas, sino de una auténtica originalidad que expresa a México en la circunstancia de su vida finisecular, pero con nueva expresión, subjetiva, simbólica, metafórica y alegórica, como era el nuevo arte, el de Ruelas y el de Herrán. Con arraigo en la vida del pueblo entero de México y con universalidad suficiente como para que se le considere uno de los grandes artistas contemporáneos, por su conciencia de lo que la existencia humana y el arte son, según lo podemos ver hoy día, Posada responde a largos anhelos de un arte así. Alguien objetaría que se trata, en todo caso, de un arte menor, el del grabado, pero se trata de un gran arte popular, en el mejor sentido, que se ocupa esencialmente en grandes temas, expresados en una técnica cuyas posibilidades de difusión son enormes y correspondiente a la vida moderna; es también periodismo de la mayor altura.

Tenemos, pues, por una parte la decadencia del academismo romántico, sin ninguna figura de verdadero gran relieve a la vista -la obra de Velasco es de otro tiempo-, aunque sí algunas obras estimables en las que se inician rupturas y novedades, por el lado de los temas costumbristas o históricos propios, que inspiran formas originales. Por otra parte, tenemos una serie de nuevas expresiones en el arte y una figura grande y reveladora: Posada. La conciencia crítica descubre un cambio profundo en el concepto del arte y por lo tanto en el sentido de la existencia humana.

No fueron casuales las tentativas de romper con la tradición naturalista y académica, expresaban una conciencia que pugnaba por revelarse propia, auténticamente, el sentir la tradición más y más en crisis. No fue casual tampoco la plena renovación cuando vino, con Ruelas, Herrán, los demás, y sobre todos, Posada. El cambio se efectuó en forma paulatina, porque poco a poco se fue afirmando la duda de que la realidad, el arte, la belleza y la objetividad, según tradicionalmente se las había concebido, fueran las únicas, ni las auténticas posibilidades de nuestra vida. La realidad objetiva se sintió como no tan objetiva, hasta que se pasó a creer que la realidad era subjetiva. En el arte, las formas naturalistas e idealistas sirvieron para expresar visiones e imágenes subjetivas -a lo Ruelas- hasta que se desechó el naturalismo por innecesario -Posada- y en vez del idealismo, un nuevo y profundo realismo humanista tomó su lugar. La belleza había sido siempre la clásica, el modelo helénico, con ella no se podía expresar lo propio, otra belleza; vino a convenirse en que la belleza helénica no era la única verdadera y posible, sino que existían muchas otras de diversos tipos que reclamaban ser tomadas en cuenta; así, un amplio horizonte se abrió en el momento en que la belleza clásica ya no fue reina y señora y entonces floreció la verdadera reina: la imaginación. Se desconfió de la unidad objetiva, de que un objeto fuese el mismo para todos, y se tuvo, por fin, la certidumbre de que eran las visiones personales de los objetos, y no los objetos en sí, la realidad. Se pasó de un interés por los objetos a un interés por las personas, y, en consecuencia, de un naturalismo objetivista a un expresionismo personalista. No era ya la realidad percibida por los sentidos la única posible; libre de ese naturalismo y racionalismo, la realidad humana encontró que sus posibilidades eran otras, múltiples e infinitas, y que no era la razón la única parte de nuestro ser que había que atender, sino también a la irracional. Esto era y es "razonable".

Un cambio profundo se había operado, pues, en el hombre, éste era otro, era un hombre nuevo el que estaba a la vista, si hemos de hablar propiamente. Y este hombre nuevo que había perdido la fe y la razón en los valores absolutos tradicionales, encontró una nueva forma de expresión en el arte -ya no necesariamente naturalista- que por medio de símbolos y metáforas expresaba la realidad más radical: la existencia humana y sus históricos vaivenes. Éste es el

sentido de la nueva expresión en el arte, que entre nosotros empezó por la necesidad de expresar lo propiamente mexicano y acabó expresando algo que es universal: diferentes sentidos de la existencia humana. Nuestro punto de partida fue auténtico y original, el de llegada coincidente con los nuevos tiempos, a los cuales llegamos tan a tiempo como otros pueblos. La nueva expresión tuvo el sentido de un mundo nuevo.

No quiero decir que los artistas del tiempo razonaran su situación como lo vengo haciendo, pero sus actitudes y expresiones permiten hoy día interpretarlos así, sin hacer ninguna violencia a las formas o a las ideas. Más, a ese sentido profundo y universalista hay que verlo en la concreta circunstancia histórica, política y social de México y del tiempo en que nos ocupamos. La historia del siglo XIX puede resumirse como la lucha entre un sentido filosófico-liberal y otro tradicional-religioso, lucha que tiene su expresión en el arte, si se le sabe ver con profundidad. El sentido político, que invade todas las expresiones, siempre tiene un aspecto estético y ese sentido acaba por entrar francamente en el arte. La crítica social corre pareja con el sentido político y la voz del pueblo se hace escuchar por medio de su genial intérprete y acertado creador del tiempo: Posada. Tal concepto del arte ha de escalar aún otras cimas, con la pintura mural, pero en la línea que aquél trazó, así como Ruelas, el Dr. Atl y Herrán. Esta última jornada del arte del siglo XIX es también la primera del siglo XX. Muere una época y nace otra. En este periodo, que hemos extendido hasta la segunda década de nuestro siglo, expresa por medio del arte un deseo de acceso al propio ser y tiene el sentido de que México logró, de algún modo, a su manera original, *ser sí mismo*.

1.2.1 Principales retratistas pictóricos

El retrato en el año de 1861 nos permite observar una sociedad en transición: la apariencia del cuerpo, su movimiento, la pose, la expresión, la vestimenta, sus afeites, nos hablan de una sociedad que se transforma primero al grito de la modernidad y, más tarde, después de la Independencia, todo se abre para quien quiera descifrarlo. Establecer las diferencias y las permanencias que coexisten entre los distintos retratos producidos entonces, a partir de la formación de una sociedad que buscó ser mexicana, será el objetivo del capítulo.

Durante la época colonial, la formación de galerías de retratos de los gobernantes, tanto en el palacio virreinal como en el Ayuntamiento, fue una práctica oficial. El retrato institucional de órdenes religiosas siguió los mismos parámetros que el retrato civil, aunque cada cual con sus símbolos de poder según su esfera de incumbencia, símbolos que la tradición occidental había ido depurando en el transcurso de los siglos. La mesa, las columnas, los cortinajes, la silla y los pequeños objetos que hacían la diferencia; el cetro y la corona; el bonete y el bastón episcopal; los títulos y devociones, eran formas de identificación y prosapia. Instituciones como el Consulado, los colegios mayores, las congregaciones, la Inquisición, la Pontificia Universidad y los conventos, conformaron pinacotecas en donde se encontraban sus personajes más importantes y que las dotaban de una incipiente historia.

Esta historia se reconstruye a partir de la cartela que presentaban los cuadros ya fuera de forma horizontal en su parte inferior, paralela al marco, o de una filacteria donde se enumeraban dotes y cualidades, así como la función del sujeto. De algunas cartelas se pueden recoger algunos hilos sutiles que tejen la historia de fines de siglo con la respuesta de los criollos a las demandas *reales*. Tal es el caso del retrato de Antonio López Portillo, cuya cartela descubre el apoyo que dio a los jesuitas a contracorriente de las autoridades de la Corona.¹⁰

Los retratos tenían la función de evidenciar los valores esenciales de la sociedad estamental; era la forma más recomendable de transmitir ejemplos de conducta y reafirmar una colectividad. La factura de un retrato pasaba por

¹⁰ Acevedo, Esther, Hacia otra historia del arte en México, pág 108.

diferentes filtros y se hacía del natural o por referencias de los parientes o colegas cercanos. Así, para completar la colección de la sala capitular de la Catedral de la ciudad de México se incluyeron los retratos hablados de dos arzobispos que murieron antes del arribo de Alonso Fernández Bonilla y Feliciano Vega.

En un mundo masculino, la mayoría de los retratos son de hombres; la mujer empieza a aparecer como donante de alguna imagen religiosa a fines del siglo XVII. Será hasta la segunda mitad del XVIII cuando comiencen a abundar los retratos femeninos: ya fuera de monjas o de mujeres que permanecieron al margen de los conventos.

El cambio de mentalidad no se esconde detrás de las imágenes sino que salta a la vista. El movimiento para gestar una academia desde 1753, cambió paulatinamente la mentalidad del artista y de la sociedad. Por lo pronto, los artistas de la Real Academia de San Carlos (1781-1785), ya no los agremiados, también quisieron contar y dejar registro de su historia. Los autorretratos hicieron su aparición no como un pequeño rostro incluido en un cuadro mayor de orden religioso, sino como una imagen *decantada*. Siguiendo la tradición de las academias europeas de retratarse los unos a los otros, el claustro de profesores de la Real Academia se plasmó tanto en escultura como en pintura. Los mejores modelos de Rafael Ximeno y Planes, director del ramo de pintura de la Academia Real de San Carlos desde 1794, fueron los maestros de grabado y la escultura: Jerónimo Antonio Gil y Manuel Tolsá, respectivamente. Tolsá no aparece en el cuadro de Ximeno realizando sus actividades, sino que sentado en una hermosa silla y vestido de casaca y peluca blanca, apoya su brazo izquierdo probablemente sobre uno de los yesos que había traído para el estudio en la Academia; en la mano sostiene un cincel, y su brazo derecho descansa sobre la pierna que tiene doblada. El cuerpo está casi de perfil, mientras el rostro mira hacia el espectador. Los símbolos hablan de su oficio; su vestimenta y peinado, de la elevada categoría social que ocupaba en el ámbito novo hispano. El lujo en el vestir era producto de una época en que la ostentación se hallaba en apogeo y se manifestaba en todas sus formas, en opinión de Xavier Moysen, el retrato muestra resabios de pintura rococó.

En escasos seis años, surgirán nuevas costumbres y modos de representación. El *Retrato del capitán de granaderos don Manuel Solar y su familia* (1806-1808) y el de *Familia criolla del capitán Pedro Marcos Gutiérrez* (1814), presentan escenarios donde se desarrollan dos maneras de concebir el espacio, dos tradiciones: una que sucumbe y otra que emerge.

Manuel Solar se incorporó a las tropas reales en 1797, en el cantón de Orizaba. Fue diputado de comercio en Oaxaca en 1807, teniente y coronel de batallón; al entrar los insurgentes en Oaxaca, salió rumbo a Veracruz y regresó a la provincia en 1814. Su retrato data de la época en que se encuentra prestando sus servicios en Oaxaca. El pintor anónimo siguió los esquemas del árbol genealógico para dar cuenta de la familia (fig. 1), colocando a cada lado a los miembros fundadores: el marido y la esposa; la pequeña descendencia fue ubicada sobre las ramas del árbol, para formar una pirámide cuyo vértice ocupaba la hija mayor: doña María de la Concepción Josefa, de cinco años y ocho meses, quien al igual que la madre sostiene un abanico.

Para 1808 el pintor tuvo que agregar un nuevo miembro de la familia, la pequeña Ana María del Solar Campero y Magro, de tres años de edad; al estar el espacio construido en registros, fue posible añadirla sin romper por completo el esquema; de hecho, en cada hoja podría caber un descendiente más. De acuerdo con una tradición novo hispana, en la cual los niños parecen pequeños adultos, la infanta semeja más un retrato en miniatura de la madre que una chiquita de tres años. La manera de construir sin perspectiva quedaría como práctica de la pintura, que a la vez que corrió paralela a la tradición académica, se desarrolló marginalmente en las regiones alejadas del centro y su influencia.

Otro pintor anónimo ejecutó el cuadro de la familia Gutiérrez (fig. 2); presenta como escenario un interior donde los padres, al centro de la composición, instruyen a sus hijos. La pequeña familia ocupa todo el cuadro, de modo que en este espacio no podría añadirse otro vástago del matrimonio, la pintura estaba cerrada, contaba una historia en un momento determinado. El uso de la perspectiva y la unidad de la escena se inscriben en una tradición que va en ascenso y paralela al desarrollo de la Academia de San Carlos.

Al retrato de doña María Josefa Magro y Galardi lo respalda el escudo de su familia: la adquisición de blasones por servicios al rey a partir de 1700, cambiaron la cara de la aristocracia novo hispana; en efecto, los nuevos señores crearon para sí una identidad aristocrática echando mano de todos los elementos que sus recursos podían aportarles: escudos de armas, ejecutorias de hidalguías, palacios, lujosos ajuares y los retratos de los miembros de la familia. Don Manuel podía ceder su salario a la Corona en los tiempos de guerra; después fue alcalde ordinario de primer voto en el Ayuntamiento constitucional y diputado consular en 1820; finalmente, se dedicó al comercio del cacao en Guayaquil y el Soconusco.

Del capitán Gutiérrez no existe ni una breve biografía, y sólo se puede leer en el cuadro: el pilar de la familia son los dos esposos que sentados en una banca, *se dan el hombro*; su función era educar a los hijos en las labores pertinentes a su sexo, tal y como ellos lo entendían. El padre dirige los estudios del joven, quien aprende sobre esquemas algunas lecciones que podemos suponer científicas. La niña sostiene el costurero con el cual su madre ejecuta laboriosos tejidos de ornamentación; sentada en una silla más pequeña, aprende de la madre las labores domésticas vinculadas a las buenas maneras. El retrato parece el modelo ideal al que una familia debería aspirar.

Destaca también la aparición paulatina de los militares en la retratística novo hispana desde fines del XVIII. No fue una institución la encargada de coleccionarlos: el patrocinio privado nos habla del ascenso del militar en el tejido social. En el siglo XIX esta circunstancia cambió radicalmente. La frecuencia del retrato militar fue notoria, y diversas instituciones lo patrocinaron. Los militares como sujetos de honra luego de su participación en la guerra de Independencia, se harán acreedores a la gratitud del Estado y de ciertos patrocinadores, entre ellos: los colegios militares y los museos; la formación de una historia a través de sus imágenes fue el propósito que guió estas obras.

Las primeras galerías de héroes de la Independencia aparecieron en cera, más tarde en litografía, finalmente en pintura, escultura y fotografía. Después de la Independencia, tanto las obras de pintores mexicanos como extranjeros avecindados en México se propusieron captar distintas formas de representación

para una sociedad que dejó atrás la pompa del virreinato y entró en la modernidad. Algunas corporaciones, como el Ayuntamiento, continuaron la tradición de guardar las imágenes de los gobernantes, y sus archivos muestran diversas fechas en que se hicieron esfuerzos por continuar esta práctica (en 1833, 1846-1849 y 1852), se intentó completar las colecciones.

En el seno de la Academia novo hispana se produjeron excelentes retratos que reformaron los lenguajes pictóricos en la Nueva España. Apareció entonces el retrato moderno, desprovisto de las cartelas o de los emblemas heráldicos que distinguían a las obras anteriores, y que destacaba la personalidad del individuo. Sin embargo, después de la Independencia varios factores frenaron la producción retratística. Quienes podían haberla impulsado, habían fallecido: José Joaquín Fabregat en 1805, Manuel Tolsá en 1816, Rafael Ximeno y Planes en 1825 Y José María Vázquez en 1826, además de que fueron expulsados ocho maestros de ascendencia española.¹¹

En cuanto a quiénes debían ser los retratados, no hubo claridad sobre qué proyecto nacional debía patrocinarse, y la retratística se mantuvo en las monedas y unos malos retratos académicos del emperador Iturbide y su esposa elaborados de acuerdo con las viejas reglas.

Los artistas mexicanos salieron a formarse al extranjero y sus modelos más cercanos fueron sus propios compañeros. A los veintitrés años Cordero realizó los retratos de sus coetáneos, los también pensionados escultores Tomás Pérez y Felipe Valero (fig. 3), en San Lucas Roma en 1847.¹²

"Tomás y Felipe son observados por una mirada acuciosa, que deja constancia en el lienzo de los rasgos mestizos de ambos personajes, piel oscura, labios gruesos; se hallan en lo que suponemos su taller o el taller de la escuela. En un banco se encuentra una escultura que están modelando con los instrumentos propios de la práctica: el cincel y el martillo guiados no sólo por el ojo sino por el tacto, ya que uno de los personajes coloca la mano sobre el rostro del modelo. Estos jóvenes llevan batas parecidas en el corte, distintas en el color de sus

¹¹ Acevedo, Esther, "1821-1843", en Uribe, Eloisa, Y todo... por una nación, Historia social de la producción plástica de la ciudad de México.

¹² Acevedo, Esther, op.cit., pág. 112

adornos; uno ve al pintor, otro dirige la mirada tal vez hacia el modelo", nos explica Esther Acevedo¹³. Medio siglo después del retrato que Ximeno y Planes hiciera de los maestros de la Academia novo hispana, Cordero parte de la modernidad que éstos fijaron e influido por un creciente realismo, deja constancia del "verdadero" rostro de los escultores. La representación realista de situaciones concretas de la vida no surgió de la imitación, sino de la modificación de una tradición conceptual o pictográfica.

Cuando los cuadros de Juan Cordero llegaban a la ciudad de México, ya se encontraban instalados los profesores Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, quienes venían a la Academia a enseñar uno la pintura y otro la escultura; el grabado estaba en manos de James J. Baggally y más tarde, en 1855, la clase de perspectiva y paisaje la dirigiría Eugenio Landesio; finalmente, el ramo de la arquitectura fue conducido un año después por el arquitecto Xavier Cavallari. Los de 1847 y 1848 fueron años difíciles para los mexicanos; la pérdida de la mitad del territorio era la cruel constatación, por un lado, de la voracidad del vecino del norte y, por la otra, de la ineficiencia de la clase política mexicana para gobernar.

La larga crisis impidió que las reformas planteadas desde 1843 fueran establecidas sólidamente. Los maestros llegaron en 1846 y junto con los mexicanos se organizaron las primeras clases; la matrícula de inscripción subió sobre todo en el ramo de dibujo; se rediseñaron los planes de estudio, a fin de que los estudiantes se acercaran a temas y formas de la tradición occidental basada en la copia de los modelos primero de la estampa, después del yeso y finalmente del natural.¹⁴

La primera exposición de los trabajos de alumnos y maestros se llevó a cabo en los salones de la Academia en enero de 1850. El folleto editado para presentar las obras ilustra al visitante sobre los adelantos y rezagos de los jóvenes alumnos, quienes "no presentan obras de su invención, sino que son los primeros ensayos [...] sin embargo, en el dibujo se notan considerables adelantos".¹⁵

¹³ Acevedo, Esther, op. cit, pág. 114

¹⁴ Véase Uribe, Eloisa, "1843-1860", op.cit.

¹⁵ Acevedo, Esther, op. cit., pág. 114

La sala dedicada a mostrar las obras del estudio del director Pelegrín Clavé estuvo *pletórica*; de las siete obras expuestas, todas eran retratos. Al año siguiente, 1851, presentó Clavé por segunda vez únicamente retratos, aunque esta vez fueron once. Entre 1850 y 1855 mostró en la Academia un total de cuarenta y siete retratos, con lo que el empresariado emergente, los intelectuales, los políticos y religiosos quedaron identificados para la posteridad. Ellos, con su patrocinio, ayudaron a cohesionar un modelo para la Academia, ya fuera por su financiamiento directo o a través de las *acciones* con que se sufragaba el costo de las exposiciones. Para 1855 y ante los problemas que el maestro catalán tenía, presentó en la sala dedicada a su obra un cuadro de historia: *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su madre enferma* (fig. 4). Para 1856 la costumbre de presentar sus obras en una sala apartada desapareció.

Los retratos del matrimonio de Lorenzo de la Hidalga y Ana García Icazbalceta de la Hidalga podría decirse que constituyen un modelo del retrato decimonónico, el cual debía ser bello, ideal, embellecedor, profundo, verdadero, donde el cuerpo y el rostro se convirtieran en espejo del retrato interior.

El arquitecto Lorenzo de la Hidalga, famoso por su proyecto de la Columna de la Independencia de 1843, fue suscriptor con cinco acciones de la primera exposición de la Academia en 1850. Su patrocinio se extendió no sólo a obtener los retratos de él y su esposa, sino que su rostro se vio esculpido por Eugenio Thierry -quien como artista de fuera de la Academia tuvo su taller en la calle de Santa Clara. Asimismo, la casa de don Lorenzo en la ciudad y su hacienda en el campo se vieron retratados respectivamente por Álvarez y Landesio. Los retratos del matrimonio que realizó Clavé están enmarcados de manera similar y fueron colocados como *pendants*, a la izquierda el hombre y a la derecha la mujer, de modo que las miradas de los personajes se encuentran con la del observador. De la Hidalga se encuentra de pie, recargado sobre una mesa en la que apoya la mano izquierda, mientras la derecha se introduce en el pecho por encima del frac que elegantemente porta. Sobre la mesa hay planos, libros, instrumentos y al fondo una maqueta de su autoría de la cúpula de la iglesia de Santa Teresa. La

obra era un recuerdo pero también un reconocimiento a la labor del arquitecto. (fig. 5)

El retrato de doña Ana García Icazbalceta de la Hidalga (fig. 6) no penetra en lo individual, es un modelo que el artificio social imponía a la mujer; su expresión hace difícil ver a la persona como individuo. Ella reposa en un mullido sillón, atrás un cortinaje pesado vuelve a ocultar todo rasgo de personalidad individualizada. Serenamente sentada y con los hombros cubiertos por una mantilla negra, mira al observador; en una mano sostiene un abanico inmóvil, las joyas que adornan su rostro y su torso son sutiles. En el retrato vemos las cualidades de una mujer acomodada de la sociedad decimonónica.

Los cuadros, finalmente, se identifican por la presencia del hombre de familia. La fotografía como control objetivo sobre la apariencia del modelo estaba por llegar, y sería usada en los años sesenta para ejecutar los retratos.

En 1860 el maestro en escultura Manuel Vilar pidió retratos fotográficos como sustento para ejecutar los bustos de los personajes que él conocía y que rondaban la Academia como académicos, funcionarios o suscriptores, y desde entonces esta práctica se empezó a cultivar.

Independientemente del trabajo desarrollado por la Academia de San Carlos y su influencia en otras academias del territorio mexicano, un arte con lenguajes más cercanos a los desarrollados en la Colonia siguió presente en la práctica de muchos pintores regionales. Al rescatarse la historia de arte decimonónica en los albores del siglo XX, después de la gesta revolucionaria, se dio en llamar *popular* a este conjunto de obras que no cabían en la definición de lo académico, pues obedecía a lógicas de producción y pensamiento distintas.

Hermenegildo Bustos escribió algunos apuntes en un calendario deshojado que nos permiten intuir algunas de las diferencias entre los mexicanos, y cómo esa visión de mundo orienta, guía, trastoca aquello que; dejarán sobre el lienzo. "...lunes primero de enero heladita delgada con nubes, martes 2 heladita más delgadita [...] jueves 10 de marzo escarcha muy salteada [...] domingo 10 corté algo de zapote del durísimo redondo [...] a Fernando Ríos no le quiso recibir unas

naguas negras que llegó a devolver [...] se fueron Juan Reyes y Fermín Ríos."¹⁶ Bustos apuntó todo: quién murió, quién se casó, a quién robaron. Diego Rivera escribió muy a su manera una semblanza del artista: "este maestro dueño de un oficio no menos' perfecto que cualquier flamenco primitivo [...] tenía algo de caballero linajudo, algo de cacique indio asimilado a la nobleza de la corte de su majestad, el Rey Católico".¹⁷

Casi medio siglo separa la fotografía y el óleo que pintara Bustos de su mujer Joaquina Ríos. (fig. 7) La pintura probablemente fue hecha por los días de su matrimonio, el 22 de junio de 1854. Con un fondo neutro, el perfil de tres cuartos de Joaquina se impone: su cara ocupa la mayor superficie de la tela; su pelo negro y recogido enmarcan un rostro cuyos grandes ojos ven al pintor con una leve caída de la mirada; su ancha nariz la dota de carácter y su boca con las comisuras hacia abajo produce en el espectador un dejo de tristeza. El torso va cubierto con un hermoso vestido de lo que parece un brocado; al cuello, unos corales y una cinta negra de la que pende un corazón. Estos adornos, junto con unos sencillos aretes, conforman el sencillo arreglo de su persona. En la fotografía tomada por el cura Gil Palomares en 1901, doña Joaquina no ve a la cámara sino de pie y de frente, mientras su mirada se pierde en lontananza. Porta un vestido largo de manta y cubre su cabeza y torso con un rebozo; la acompaña su marido don Hermenegildo Bustos quien la abraza. La pareja aparece en un exterior, en una escena de intimidad familiar. El retrato en la lámina de doña Joaquina fue donado por Roberto Montenegro al INBA.

El retrato que de María de Gracia Navarrete (1839) realizó José María Estrada (fig. 8), pertenece a la tradición de los retratos de "angelitos", es decir de los niños que han muerto y a los que se nombra así por la certeza de que ingresarían en la corte celestial como un ángel más. Los ejemplos más antiguos provienen del siglo XVIII, cuando la pintura dieciochesca estableció dos maneras de representar la muerte temprana de los infantes¹⁸. Una de ellas consistió en presentar al angelito de pie, como si estuviera vivo: con una flor a veces marchita y un objeto en la

¹⁶ Tibol, Raquel, Hermenegildo Bustos. Pintor de Pueblo, pág. 7

¹⁷ *Ibid*, pág. 8-9

¹⁸ Acevedo, Esther, *op. cit.*, pág. 117

mano. Ésta es la forma que escogió Estrada en el retrato de María de Gracia, quien sostiene en la mano izquierda un burro de madera coloreada que come alguna hierba, y en la derecha una rosa roja que recarga sobre el pecho a la altura del corazón. La pequeña, con su vestido blanco y su collar rojo, parece observar a quien la pinta sobre un fondo neutro, donde lo que resalta es el rostro de la pequeña y el resto es tratado siguiendo el patrón de vestimenta. Nos enteramos de su fallecimiento por una cartela en que se puede leer lo acontecido. Este tipo de retratos fue del gusto de los grupos sociales surgidos después de la Independencia, y que a finales de siglo serán sustituidos por los retratos fotográficos.

Édouard Pingret fue un pintor francés que llegó a México "como consecuencia de las enormes pérdidas que esta Revolución [la francesa de 1848] le causó al Sr. Pingret, [quien] decidió para repararlas expatriarse temporalmente e ir a América a ejercer su talento de pintor de género y retratista"¹⁹. Pingret llegó a México' en 1850 y, con la pericia de su pincel y la experiencia que había obtenido al servir en la corte de Luis Felipe, se acercó a los círculos políticos. Dos son los retratos que hiciera del entonces presidente Arista, y hoy uno de ellos aún se exhibe en las galerías de Palacio Nacional.

Pingret no sólo se ocupó de componer retratos para lo mejor de la sociedad mexicana, sino también de halagar al presidente Santa Anna con una serie de cuadros históricos (fig 9.). El negocio de las antigüedades y el coleccionismo lo impulsó a formar una colección de cerca de dos mil piezas, que pudo llevarse a París gracias a la inexistencia de una legislación procedente²⁰. Su labor como artista le permitió exponer como pintor ajeno a la Academia en las exposiciones de 1850, cuando envió la obra que había hecho en Europa pues apenas se estaba instalando en el país²¹.

Para 1852 su temática había cambiado y presentaba una multitud de retratos y paisajes mexicanos. Se ausentó del país en 1853, probablemente debido a sus líos con la justicia mexicana, pues demandó a Eustaquio Barrón, uno de sus

¹⁹ Acevedo, Esther, op. cit. Pág. 118

²⁰ Ibid., pág. 118

²¹ Ibid., pág. 118

cercanos amigos, acusándolo de vender unas acciones de la compañía inglesa de transportación marítima. Esta disputa desembocó en un pleito callejero con el embajador británico Percy Doyle, incidente por el cual Pingret fue recluido en la prisión de la Acordada. Al salir de la prisión en 1854, desencantado del país, expuso el mayor número de sus retratos, entre los que destacan aquellos en las terrazas de las haciendas tanto de los Escandón como de Eustaquio Barrón. En los cinco años que permaneció en el país, Pingret dio clases vespertinas en su taller a las señoritas mexicanas. Éstas progresaron rápidamente e hicieron múltiples copias de los cuadros del maestro, sobre todo de los interiores de cocinas y conventos que se encontraban colgados en las paredes del taller. Entre los documentos de la Academia aparecen los de Paz Cervantes, Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel, Eulalia Lucio y Mercedes Espada de Díez de Bonilla, quienes expusieron sus obras *como artistas fuera de la Academia*, y que incluyen no sólo las copias del maestro sino retratos y bodegones. Mercedes Espada fue una de las primeras en ser retratadas por el maestro; el doctor Lucio, padre de Eulalia, fue uno de los coleccionistas más renombrados de mediados de siglo y en su colección figuraban varios Pingrets.

A la familia Polidura la pintó en dos cuadros, separando por género a la familia. En uno vemos al señor Polidura con sus hijos, y en el que aquí documentamos aparece la señora *Josefina Eguía y Gil de Polidura con su madre e hija*. (fig 10.) Los dos, sin embargo, tienen como escenario las terrazas de sus propiedades. El paisaje descrito por Pingret sitúa a las mujeres en un país tropical; los plátanos asoman y sirven de marco a la figura de la señora Polidura, que luce un amplio vestido y carga a su pequeña, quien a su vez estira la mano para tocar el largo collar de la señora, que más que una joya cotidiana, parece una indicación de estatus. La madre -como todas las viudas de la época- va vestida de negro y se encuentra sentada a la derecha de las otras dos. En el vértice entre la figura de pie y la sedente se ve la carretela donde van los niños retratados con su padre en el otro cuadro. La carretela es remolcada por unos borregos, lo que ubica a los personajes en un paseo placentero y sin relación con las jornadas de los minúsculos peones que laboraban arduamente la tierra. Al fondo, una ermita parece bendecir las tierras y una gran chimenea sugiere algún

ingenio. La familia Polidura contaba con dos haciendas azucareras en lo que hoy es el estado de Morelos: San Vicente y Chiconcuac, que fueron puestas a la venta por la señora Eguía de Polidura debido a los levantamientos de tierra caliente que se suscitaron a fines de los años cuarenta y se agudizaron en los cincuenta, y cuyo escenario más sangriento fueron esas dos localidades en 1856, cuando ya Pío Bermejillo había adquirido ambas haciendas en 450 000 pesos²².

Los cuadros de los niños se volvieron populares entre las clases acomodadas. La familia Martínez de la Torre encargó al artista mexicano Juan Cordero un cuadro de sus hijos. La obra formó parte de la exposición de 1864 que este pintor hiciera en la Academia. Juan Cordero era uno de los pocos artistas que después de ser pensionados por la Academia en el extranjero no participaban en el colegio de profesores. A su regreso de Roma en 1853, consideró que tenía méritos necesarios no sólo para ingresar en la Academia, sino para ser el director del ramo de pintura; conocida es la carta en que se niega a ocupar el puesto de subdirector. La contrata de Clavé estaba por vencerse y Cordero buscó su nombramiento con el presidente Antonio López de Santa Anna; sin embargo, los directivos de la Academia no lo apoyaron. Hacia 1864 buscaba un lugar para presentar sus cuadros: la exposición duró doce días. Martínez de la Torre era además un asiduo coleccionista, y entre sus obras se hallaba *La Purísima y la estrella de la mañana* de Cordero.

El cuadro está compuesto en un amplio jardín, donde un gran árbol cierra la perspectiva. En el primer plano la imagen de los tres pequeños, dos niñas y un varón elegantemente ataviados a la manera decimonónica, acata la costumbre colonial de presentar a los niños como pequeños adultos. Una de las niñas va sobre un borrego detenido por el varón que años después, sería uno de los grandes fraccionadores de las colonias Buenavista y Guerrero.

El retrato decimonónico, sobre todo el ejecutado fuera de la Academia, amplió el espectro de personas retratadas, cuyas identidades ha borrado el paso de los años. La fotografía vino a acrecentar aún más el número de retratados, e invocó la manera de ver.

²² Acevedo, Esther, op. cit., pág. 118

2.1 Los fundamentos técnicos para el desarrollo de la fotografía hasta 1920

No hay un único inventor de la fotografía: la idea de capturar las imágenes aparecidas en la cámara oscura, creada en 1545 por el holandés Reiner Gemma Frisius y ampliamente utilizada a partir de la publicación en 1558 del tratado del científico napolitano Giovanni Battista Della Porta sedujo a artistas gráficos, pintores, químicos y ópticos, escritores y poetas.

La cámara oscura y su variante, la cámara lúcida, se convirtieron en el instrumento predilecto de los pintores de vistas, de moda en Europa en el siglo XVIII. Más que paisajes tal y como los concebimos ahora, estos cuadros pretendían ser representaciones de un determinado espacio, de carácter descriptivo-científico en el sentido que introdujo la Ilustración: ampliaciones a tres dimensiones del mapa. "En esta tradición -escribe Jean François Chevrier- el tratamiento del paisaje participa de la misma búsqueda ilusionista de la vista arquitectónica o de la vista urbana... Valdría hablar de *vista topográfica* porque la intención de realismo en la representación de las formas y del espacio parece imperar sobre las intenciones de interpretación subjetiva". Estas imágenes, comenta Chevrier, tenían un valor inseparable de su calidad artística.

La imagen reproducida sobre el vidrio esmerilado de la cámara oscura era la más fiel que se podía imaginar; "Ningún objeto -escribía el pintor y mecenas veneciano Francesco Algarotti a finales del siglo XVIII- puede ser visto mejor que a través de la cámara óptica en la cual la naturaleza pinta las cosas más cercanas al ojo con pinceles muy finos y firmes, y las más lejanas, con toques cada vez más matizados y blandos." El éxito de estos artefactos indujo a algunos comerciantes del XVIII a fabricar cámaras portátiles para uso de ricos aficionados que se detenían ante un paisaje pintoresco y lo observaban a través del aparato.

El nuevo invento propició también especulaciones de tipo científico. Al iniciarse el siglo XIX la química y la óptica modernas permitían teóricamente retener las imágenes. El sueco Carl Wilhelm Scheele había descubierto las propiedades fotosensibles del cloruro de plata en 1765; el inglés Thomas

Wedgwood publicó en 1802 un tratado sobre la manera de *dibujar* sombras o siluetas sobre una superficie cubierta de nitrato de plata, aunque no pudo fijarlas.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) logró, en 1816, lo que perseguían Sir John Herschel (1792-1871) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) en Inglaterra, Hyppolite Bayard (1801-1887) en París, Hércules Florence I(1804-1879) en la villa de Campinas, cerca de Sao Paulo, en Brasil, Enrique Martínez en Ciudad Real (según comentarios de Carlos Jurado), José Manuel Herrera (1782-1856) en el Colegio Minería de la ciudad de México, y otros más, desconocidos y olvidados.

Inventar la fotografía no fue tanto descubrir los medios de reproducir las imágenes, sino encontrar la manera de retenerlas, fijarlas y volverlas perennes.

La coincidencia de propósitos entre Joseph Nicéphore Niépce y Hércules Florence -dibujante francés originario de Niza que había emigrado al Brasil en 1824- son notables. Permiten definir el perfil del inventor ilustrado en los inicios de la revolución industrial. Tanto el uno como el otro, aislados de los grandes centros urbanos y aferrados a la vida de campo, se interesaban por los descubrimientos científicos. Florence pretendía reproducir *automáticamente* imágenes que pudieran ser comercializadas. Experimentó con lo que, desde 1834, llamó *Fotografía* y llegó a fijar las imágenes con su propia orina y todos los ingredientes que tuviera a la mano. No dio importancia a sus descubrimientos y los abandonó.

Nicéphore Niépce imaginó que las proyecciones de la cámara oscura podrían fijarse en un soporte. Se lanzó a tientas en sus experimentos; no era un científico en el sentido moderno de la palabra y su labor nos recuerda, más bien, la de sabios de una era precientífica que obtuvieron resultados inesperados de manera empírica gracias a su intuición y fértil imaginación. Las cartas que Nicéphore manda a su hermano Claude dan la idea de una especie de alquimista, lleno de entusiasmo, que tropezó una y otra vez con su propia desinformación.

Al igual que Florence, Niépce mezclaba todos los productos que tenía a la mano, desde la miel de sus panales hasta el cloruro de plata, que abandonó en 1817 sin haber descubierto sus propiedades fotogénicas que permitirían el posterior desarrollo de la fotografía. En 1824 aplicó bálsamo de Judea (asfalto común) sobre una hoja de papel y colocó el aparato en su laboratorio, frente a

la ventana con las persianas totalmente abiertas hacia el palomar. Y la imagen invertida (lo que hoy llamamos el negativo) quedó impresa en el papel tratado. En 1826 el procedimiento de Nicéphore Niépce, llamado *Heliografía* por el autor y posteriormente rebautizado *Niepçotipia*, estaba a grandes rasgos definido, pero todavía inconforme con los resultados, a Niépce no se le ocurría qué hacer con su invento, ni mucho menos divulgarlo. Al año siguiente, Niépce entró en contacto con un fabricante de aparatos ópticos parisiense, Charles Chevalier, quien informó de sus progresos a Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851), empresario de espectáculos, entonces en el apogeo de su carrera.

Daguerre había construido en 1822 el *Diorama*. Vistas y escenas pintadas al tamaño natural sobre lienzos translúcidos se modificaban según se iluminaban por el frente o por atrás. Poco a poco, Daguerre había aumentado planos, hasta lograr una verdadera animación de los cuadros. Este antecedente precario del cinematógrafo atraía multitudes de curiosos en la época de la Restauración francesa. Daguerre vislumbró las posibilidades de la heliografía y entró en relación con Nicéphore Niépce a finales de 1827, para tropezar con el recelo del inventor quien se rehusó a proporcionarle su secreto. Insistió en varias ocasiones sin éxito alguno.

El procedimiento debía permanecer en secreto hasta poder aplicarlo al grabado tendrían que transcurrir todavía diez años para lograrlo. Niépce murió en la pobreza en 1833. Daguerre buscaba modificar la receta para atribuirse la paternidad del invento. Tardó varios años en descubrir la variante de la heliografía que llamó *Daguerrotipia*. Daguerre vendió su invento por una renta anual vitalicia de 10 000 francos al gobierno de Francia con la condición expresa de que fuera *donado al mundo entero*.

Desde mediados de 1838 y hasta 1850 se multiplicaron a un ritmo acelerado los inventos destinados a perfeccionar la calidad de las imágenes. Prácticamente todos los mejoramientos, fueron descubiertos en aquel período: los aceleradores que permitían reducir el tiempo de exposición (Claudet, 1841), las lentes más precisas y sobre todo más luminosas (Petzval, 1840), la cámara reflex (Wolcott, 1841), el fotograbado partir de la daguerrotipia, las bases teóricas de la fotografía en color becquerel, 1848; Maxwell, 1855), el negativo de vidrio al que se

adhiera una emulsión con albúmina de huevo (Abel Niépce de Saint-Victor, sobrino de Nicéphore, 1848) o con colodión húmedo (Frederick Scott Archer, 1851), la fotolitografía (Lemercier, Lerebours y Bareswill, 1853), etcétera.

Mientras tanto Henry Fox Talbot, aristócrata inglés con una preparación científica mucho más avanzada, afinaba la fórmula que llamaron *Diseños fotogénicos*. En 1839 Fox Talbot presentó ante la Real Sociedad de Londres su método, la *Calotipia* (conocida también como *Talbotipia*): el primer procedimiento fotográfico estrictamente hablando.

Los negativos de papel translúcido servían para obtener positivos, pero tenían la desventaja de proporcionar imágenes menos nítidas que el daguerrotipo. En 1841 Fox Talbot patentó su método, permitiendo su libre uso a los aficionados y a los artistas, y prohibiendo su utilización comercial.

Todos los procedimientos fotográficos descansan en un principio único: las alteraciones que sufren las sales de plata a la acción de la luz. Todos los inventos se parecen, por consiguiente, entre sí y se presentan como variantes mínimas, aunque magnificadas por sus usos concretos.

Durante tres décadas la fotografía seguiría confundiendo a los ojos del público. No hay que sorprenderse de la repentina proliferación de artífices de la fotografía: todos experimentaban a partir de las mismas ideas, sirviéndose de las mismas fuentes y con el mismo propósito. Les favorecía tanto el acelerado desarrollo de la circulación de información gráfica, resultado de la revolución francesa y de las guerras napoleónicas, como las crecientes demandas de la industria.

La fotografía fue promovida por individuos que fincaban sus esperanzas en los progresos de la ciencia, motor del siglo XIX. En el primer tercio de ese siglo forjaron una cultura que pretendía transformar el mundo: no sólo organizar la producción de bienes materiales, sino controlar la distribución de productos, de informaciones y de técnicas mediante el aceleramiento del transporte (barcos de vapor, ferrocarriles) o de las redes de comunicación (telégrafos, correos institucionalizados). El progreso se ofrecía como movimiento ineludible hacia el futuro no obstante reticencias y la permanencia de tradiciones y de estructuras particulares a cada región.

Concebida como un aparato de precisión la fotografía se podía equiparar con el microscopio y el telescopio: permitiría la observación y el análisis más detallado de los objetos, de la naturaleza y de sus fenómenos. Los primeros en ser atraídos por el descubrimiento fueron los científicos interesados en experimentar, probar y explorar las capacidades y el espíritu del nuevo medio. Le impusieron los objetivos que les dictaban sus necesidades profesionales: los físicos realizaban daguerrotipos del espectro solar o de experimentos de iluminación eléctrica; los botánicos y los zoólogos aprovecharon su precisión para complementar sus registros de especímenes; los astrónomos tomaron daguerrotipos de la Luna y de algunos planetas; los médicos presentaron en sus clases daguerrotipos de huesos y dientes; los psiquiatras mandaron retratar a los alienados. Estas utilidades inmediatas parecían justificar en sí a la fotografía.

Sin embargo, en sus inicios la fotografía apuntó hacia otros rumbos: al ofrecerse como un eventual sustituto de las artes gráficas invadiría el dominio de la representación pictórica en todos sus aspectos. La aparente sencillez del proceso fotográfico y su exactitud -la cualidad más evidente y que desencadenó más expectativa- modificaron substancialmente los cánones pictóricos heredados del renacimiento. En realidad, la daguerrotipia y luego la fotografía, que utilizan lentes adaptados a la visión unidimensional y planimétrica, reforzaron las consignas académicas determinadas desde el *Quattrocento*.

Antes de inscribirse en la vida cotidiana y formar parte de la cultura de una época, el nuevo medio tuvo que vencer innumerables obstáculos técnicos, además de formales, ideológicos y sociales para ir construyendo su propio lenguaje, pues por sí solo, un descubrimiento no basta para integrar la técnica a la civilización.

2.2 Precursores de la fotografía en México

La fotografía nace a la par de algunas prácticas que vinieron a conformar la cotidianidad del siglo XIX: la lucha incesante contra el tiempo, el empleo de los medios de difusión masiva, en ese momento encarnada en la prensa, el uso de la publicidad como vía para asegurar un mercado. Pero también nace con toda la riqueza de la tradición artística. La fotografía, o mejor dicho los fotógrafos, saben cómo elaborar un retrato, cómo estructurar un paisaje o una vista urbana, tienen a sus espaldas centurias de imágenes y teorías, que en México se concentraban alrededor de la Academia de San Carlos.

La convergencia de modernidad y tradición vuelve fascinante el estudio de la fotografía decimonónica, especialmente en nuestro país que en ese periodo tuvo que inventarse como nación independiente con conceptos, límites, tradiciones y perspectivas que eran aún frágiles salvavidas ante la realidad política y social, tantas veces percibida como caótica. Aún más en el periodo de la Revolución mexicana. Y en este contexto la fotografía sienta raíces profundas. Podríamos hablar entonces de procesos paralelos que resultan concurrentes. Las explicaciones las debemos rastrear en la naturaleza misma de la imagen fotográfica que consciente registrar, verificar e imaginar la cambiante realidad doméstica y social.

El daguerrotipo y, más tarde, la fotografía se anuncian, se consumen y se adoptan dentro de los parámetros de la cultura occidental, con las diferencias y particularidades propias de un país como México, que no era productor ni exportador de tecnología. Desde esta perspectiva, la fotografía en México adquiere su justa dimensión: no es necesario rastrear y blandir originalidades, sino señalar y estudiar las temáticas, técnicas y modalidades practicadas.

Aquí se examina primero el periodo de introducción de la técnica (1839), cuando precisamente se asientan la gran mayoría de los usos y géneros que se mantendrán vigentes en lo que resta del siglo XIX. Un momento de constantes experimentos que se concretaron en los años sesenta, cuando la *carte de visite* facilitó la difusión, casi masiva, del procedimiento.

Las noticias sobre el daguerrotipo arriban al país tan pronto como lo hacen las naves, retrasadas por una de las tantas luchas de ese cruento siglo, la llamada Guerra de los Pasteles. Los cargamentos de periódicos y revistas reseñan las famosas sesiones de la Cámara de Diputados y la Academia de Ciencias francesa y, tal como se acostumbraba, se traducen los artículos de la prensa europea que en el caso de la fotografía reflejan los apuros de los editores para explicar el proceso y, sobre todo, las imágenes que con él se obtenían. La misma naturaleza de la fotografía debía definirse aún, problema epistemológico que comparte toda la cultura occidental.

En términos prácticos, la dificultad estriba en usar un léxico apropiado para describir un proceso desconocido, pues no queda sino emplear el propio de las artes gráficas, intercalado con terminología científica y con las nuevas palabras mágicas: daguerrotipo⁷, fotografía, ambrotipo, eburneotipo, melanotipo, estereoscopia, etc⁸. En realidad, una mezcla que se genera en la práctica y que refleja con fidelidad las dobles raíces de la fotografía: una búsqueda científica y otra artística que aún perviven.

En diciembre de 1839 arribaron a Veracruz algunas *máquinas para daguerrotipo*, como se les designaba entonces. Las importó un comerciante y grabador francés establecido en la capital, de nombre Prelier, en cuyo establecimiento vendía todo tipo de material artístico y que bien conocía las potencialidades de los medios publicitarios. Consciente de la necesidad de realizar exhibiciones públicas que permitieran a un público amplio observar -si no entender- el proceso del daguerrotipo y las imágenes que con él era posible obtener, para lograr vender los costosos aparatos, Prelier realizó *experimentos* en varios sitios del puerto de Veracruz y, el 26 de enero de 1840 en la capital, donde

⁷ El término empleado en los primeros años es daguerreotipo, traducido casi literalmente del francés o del inglés.

⁸ *El Diario del Gobierno de la República Mexicana* se dedicará con esmero a reproducir los debates sobre las dificultades inherentes a la descripción del daguerrotipo, véase Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, pág. 20-21.

quedaron plasmadas las primeras vistas *fotográficas* de nuestro país.⁹ Recientemente, Fernando Osorio dio a conocer ocho placas de daguerrotipo que, por sus características técnicas y temáticas, podrían formar parte del trabajo de Prelier.¹⁰

El Castillo de San Juan de Ulúa y la Plaza de Armas de Veracruz, entre otros lugares, se incorporan al repertorio de vistas que se había ido construyendo, en grabado y litografía, a partir de la obra de Alexander von Humboldt. Los límites de la técnica en ese momento descartaban la posibilidad del retrato y ponían el acento sobre las vistas de paisajes, ciudades y monumentos que para Francois Arago constituían uno de los usos prometedores de la nueva técnica.

En el primer año de vida del daguerrotipo encontramos numerosas referencias a la importación de aparatos y materiales que hacen pensar en un público, perteneciente a la clase alta educada de la capital, interesado en adquirir la novedad; por otra parte, sabemos que el señor Prelier se ve obligado a rifar sus cámaras, ya que, con seguridad, no encuentra adquirentes dispuestos a desembolsar 500 pesos por un aparato con el cual no se sabía bien qué hacer y cuyo funcionamiento no era fácil de dominar. En este primer momento, el daguerrotipo constituye una novedad científica y artística, y como tal se vendía en los almacenes que expendían una amplia gama de objetos importados, ninguno de ellos indispensable en sentido estricto, pero que eran necesarios para el decoro y el esparcimiento de las clases altas. La curiosidad del público multiplica las noticias que aparecen en la prensa sobre el *extraño invento*.¹¹

⁹ Para la cronología de la fotografía en México queda así establecida la fecha de la introducción del medio, misma que ha sido objeto de controversias; véase José Antonio Rodríguez, "Historia de la fotografía mexicana", en *Artes de México*, núm. 18, octubre-noviembre de 1990, p. 25-29; Manuel de Jesús Hernández, *Los inicios de la fotografía en México, 1839-1850*, México, Hersa, 1989; Casanova y Debroise, *op. cit.* La información sobre Prelier proviene de *El Cosmopolita*, 15 y 29 de enero de 1840, que a su vez lo toma de *El Censor*, posiblemente de Veracruz. Allí se mencionan por lo menos siete tomas de Veracruz y una de la capital.

¹⁰ Las dio a conocer en 1998. Se conservan en el Museo Internacional de Fotografía y Cine de Rochester, Nueva York. Véase Fernando Osorio Alarcón, "Los daguerrotipos mexicanos en la Colección Gabriel Cromer", en *México en el Tiempo*, núm. 22, enero-febrero de 1998, p. 40-45

¹¹ Acevedo, Esther, *op. cit.*, pág. 196.

Uno de los ejemplos más conocidos refuerza esta hipótesis. Se trata de los experimentos que hiciera en Chapultepec, en noviembre de 1840, el ministro plenipotenciario de España en México, Ángel Calderón de la Barca, acompañado por el barón de Normoso, ministro de Bélgica, y Federico von Geroldt, ministro de Prusia. Frances Erskine, mejor conocida como Madame Calderón, consignó el paseo en una de sus célebres cartas. Aparentemente los resultados no fueron satisfactorios, pues, a la descripción minuciosa que acompaña casi todos sus recorridos, la marquesa simplemente anota que fueron a Chapultepec a tomar unas vistas con el daguerrotipo que el historiador William Prescott le había enviado de Boston a su esposo. Ante el excesivo calor provocado por los rayos de sol, inevitables acompañantes de cualquier toma en ese momento, ella se retira de las *manipulaciones*.¹²

En 1841 se nota un cambio. Desembarcan en Yucatán tres personajes interesados en estudiar las ruinas de la cultura que hoy conocemos como maya.¹³ El primero en llegar es el barón Emanuel von Friedrichsthal, secretario de la Legación de Austria en México, quien lleva consigo un daguerrotipo que usa para tomar vistas de algunos de los edificios de Chichén Itzá y Uxmal, calificadas por una publicación local como *dibujos preciosos*.¹⁴ Como tantos otros, Friedrichsthal es un pionero involuntario, pues con seguridad ejecuta *retratos de medio cuerpo y cuerpo entero* para sufragar algunos de los gastos ocasionados por el viaje. De cualquier manera se trata del primer anuncio de un estudio en el país y contiene todos los elementos que se repetirán con mayor o menor sofisticación en los años siguientes: precios, horario, recomendaciones sobre la vestimenta y el arreglo apropiado para la pose, ofrecimiento a las señoras de acudir a sus casas y exhibición de ejemplares.¹⁵ También por primera vez se

¹² Esther Acevedo, op. cit., pág. 196.

¹³ Ibid. pág. 196. Las ruinas atraían la atención del mundo académico y de aficionados desde su redescubrimiento en 1784, especialmente a raíz de las publicaciones definidas a partir de la década de los veinte, de escritos y dibujos de Antonio de Río y Guillermo Dupaix, y del ofrecimiento de la Sociedad de Geografía de París de asignar un premio a la mejor investigación sobre Palenque.

¹⁴ *Museo yucateco*, 1841, p. 160, citado en Esther Acevedo, op. cit., pág. 197.

¹⁵ Acevedo, Esther, op. cit., pág. 197. Los retratos de medio cuerpo costaban seis pesos y los de cuerpo entero ocho, pero la fuente no especifica el tamaño de la placa usada; se

indica la existencia de una tarifa, dos reales, para poder echar una ojeada a las famosas planchas. Podemos imaginar que en los años iniciales los curiosos se arremolinaban a la entrada de la sala, pero pocos debieron pertenecer al grupo social que podía permitirse una imagen. Ante ello, los daguerrotipistas debieron concebir la estrategia de cobrar por mirar para obtener alguna ganancia.¹⁶ Poco después llegaron a la península John L. Stephens y Frederick Catherwood, provistos de un aparato de daguerrotipo con la esperanza de facilitar el registro de las ruinas. La experiencia anterior en Chiapas y Centroamérica había dejado muy claro, especialmente para Catherwood, que el trabajo de copiar los edificios, relieves y esculturas era un proceso largo, agotador y frustrante, aunque se tuviera la ayuda de la cámara oscura. Según nos relata Stephens, el daguerrotipo resultó poco satisfactorio, pues en Uxmal:

“Catherwood comienza a tomar vistas; pero los resultados no son lo suficientemente buenas para satisfacer sus ideas. En ocasiones, las proyecciones de cornisas y ornamentos producían partes del sujeto en sombra, mientras otras estaban totalmente iluminadas; por lo tanto, mientras unas partes estaban bien expuestas, otras requerían del dibujo a lápiz para corregir los defectos. Las fotografías daban una idea general del carácter de los edificios pero no ayudaban al grabador a evitar copiar las vistas en papel, además de requerir un mayor trabajo que si se hacía desde el principio un solo dibujo completo. El sin embargo completaba todo con el dibujo y la cámara lucida...”¹⁷

A partir de ese momento, la atención sobre el daguerrotipo se centró en el retrato, la fotografía se convirtió en un negocio y el oficio de fotógrafo en un quehacer redituable.

cobraba un peso por el marco. Desafortunadamente, ninguno de los retratos o vistas han sobrevivido.

¹⁶ Acevedo, Esther, op. cit., pág 197. El aviso de D. H. Custin (o Gusrin), publicado en *El Monitor Republicano* del 22 de agosto de 1849, aclara que la entrada es "libre", de lo cual se infiere que algunos cobraban.

¹⁷ Ibid, pág. 198. Traducción de la autora.

Es innegable la presencia de numerosos extranjeros que se dedican a la fotografía. Para el retratado parecía constituir una garantía contar con la experiencia de un francés o un estadounidense, pero también contribuye el espíritu aventurero de muchos extranjeros que llegaban a las costas mexicanas dispuestos a ganarse la vida desempeñando cualquier actividad, facilitada por el prestigio que en sí generaba su calidad de extranjero. Un articulista exclama en 1849: "Llueven los daguerrotipos. A más del sin fin que ya hay en esta ciudad, acaba de llegar con otro el Sr. Cosmes, que viene de los Estados Unidos. Los retratistas de todos los países del mundo parece que han conocido que aquí reina la hermosura".¹⁸

La mayoría de estos pioneros se dedicaron a la fotografía por un tiempo breve, para luego abandonarla por otro oficio más atractivo o lucrativo.

En ese sentido, A. J. Halsey es precursor y representante de un tipo de fotógrafo que sobrevivirá hasta las primeras décadas de nuestro siglo.¹⁹ Sus anuncios son didácticos y necesariamente innovadores, tratándose de una profesión que se va construyendo en la práctica. Entre 1845 y 1855 llega a la capital en los últimos meses de cada año y parte alrededor de abril o mayo hacia algunas ciudades del "interior de la República", en un recorrido que debió regirse por el calendario de las fiestas religiosas, generalmente aunadas a las ferias locales. La estancia en cada sitio dependía de la demanda del público; por ejemplo, en Querétaro, Halsey avisa que permanecerá diez días, pero su estancia se prolonga tres o cuatro más.²⁰

En 1858, el "apreciable y laborioso... D. Miguel Servín" se anuncia orgulosamente como fotógrafo mexicano, quizá el primero, aunque los apellidos de Joaquín Díaz González hacen pensar que, por lo menos desde 1844, ya hay fotógrafos mexicanos.²¹ Parece que no importa demasiado defender un arte creado por ellos, pues el nacionalismo será fruto del experimento imperial de Maximiliano y coincidirá con la expansión de los estudios fotográficos. Sin

¹⁸ Acevedo, Esther, op. cit., pág. 199.

¹⁹ De origen canadiense, abrió su primer estudio en la capital mexicana en 1845 y se quedó en el país al menos hasta 1860.

²⁰ Ibid., p. 200.

²¹ Acevedo, Esther, op. cit., pág. 200.

embargo, se mantendrá como garantía de calidad e innovación la procedencia de los productos y técnicas que deben ser europeas, de preferencia francesas, o estadounidenses.

La nueva profesión sobre todo se aprende como ayudante de algún fotógrafo. Miguel Rodríguez, por ejemplo, declara con orgullo que aprendió el "bellísimo arte" como asistente, "por muchos años", del mismo Halsey.²² Ciertas características de la organización del trabajo, el aprendizaje y el celo por los secretos profesionales asemejan esta ocupación al trabajo artesanal, mientras que la modernidad del recurso, su vínculo con la experimentación científica y con el mundo artístico van creando una profesión ligada al mundo moderno. Los aficionados aprenden mediante lecciones, "ocho [...] o más hasta el buen éxito", como anuncian los señores Latapi y Martel. "En los primeros tiempos resultaba costoso aprender, pero en nueve años los precios se derrumban de 250 o 150 pesos que se anuncian en 1850, a 40 en 1855 y, finalmente, a 25 en 1859. En *El Monitor Republicano*, 10 de julio de 1850; *El Federalista*, 11 de agosto de 1850, citado en Priego Ramírez y Rodríguez, *op. cit.*, p. 35; *El Monitor Republicano*, 24 de septiembre de 1855, y *Diario de Avisos*, 14 de octubre de 1859."²³

Varios fotógrafos tienen algún tipo de formación artística, aunque sólo sea en las clases nocturnas de dibujo de la Academia de San Carlos²⁴ y, ante todo, son conscientes del prestigio que brinda al estudio fotográfico la colaboración con artistas académicos. Éstos, por su parte, voluntariamente participan en las incipientes empresas, ya que eso les asegura un ingreso no despreciable, en especial ante la carencia de comisiones públicas o privadas que permitiera complementar los escasos sueldos de la Academia de San Carlos. Por otra parte, la relación bellas artes-fotografía se refuerza al convertirse esta última en auxiliar de las primeras, tanto en la enseñanza como en la realización de obras

²²Ibid, p. 197.

²³ Ibid, p. 197.

²⁴ Ibid., p. 197. Joaquín Díaz González es uno de los fotógrafos que pasaron por la Academia de San Carlos; su primera inserción anuncia sus servicios para "el daguerrotipo como en cosas de pintura". *El Siglo XIX*, 25 de noviembre de 1844.

concretas. El director de escultura Manuel Vilar, por ejemplo, solicita retratos de José Joaquín Pesado y José Fernando Ramírez para esculpir los bustos de estos personajes que adornarían la sede de la Academia, con una finalidad conmemorativa.²⁵

Los pintores son los expertos en la aplicación del color a las imágenes, requerimiento del público que de esa manera pensaba obtener una obra más cercana a la naturaleza. Con seguridad también influyó el deseo de contar con una imagen más rica, connotada por la miniatura. La coloración se convirtió en una especialidad descrita en manuales y celosamente guardada como secreto profesional por pintores y fotógrafos.²⁶

Gracias al retrato, el oficio de fotógrafo se convierte en una segura fuente de ingreso, como lo confirma la ley de derechos de patente de 1861, según la cual los "establecimientos de retratistas, daguerrotipo y fotografía" pagarán una contribución mensual de \$2.00, mayor de la que pagan otros profesionistas, como los arquitectos y los agrimensores. Otro indicador lo constituyen las noticias sobre 34 establecimientos fotográficos en la capital del país entre 1842 y 1860, dirigidos por al menos 40 fotógrafos; así como los cinco estudios asentados por Manuel Orozco y Berra en su estadística de 1854²⁷; en ese mismo año se tiene la primera noticia vinculada al derecho de exclusividad que otorga el gobierno sobre descubrimientos o mejoras técnicas. El fotógrafo Agman refiere: "El precio de la máquina y la enseñanza de su manejo es sumamente barato como lo verán las personas que quieran aprender, las que pueden hacer su suerte con corto capital".²⁸

La presencia de las tropas estadounidenses en el país con motivo de la llamada guerra del 47 propició el registro de sitios, eventos y personajes, e

²⁵ Acevedo, Esther, op. cit, p. 201.

²⁶ Ibid., p. 201. Algunos de estos daguerrotipos y ambrotipos resultan de una frescura fascinante, reflejo de la pericia del autor, mientras que otros escondían -y arruinaban- bajo una gruesa capa de pintura la toma fotográfica.

²⁷ Ibid., pág. 202.

²⁸ Ibid., pág. 202.

incrementó el número de fotografías.²⁹ Entre 1846 y 1848 se tienen noticias de al menos cinco nuevos fotógrafos y de alrededor de 90 daguerrotipos que representan sobre todo la visión del ejército invasor. Se trata de M. Palmer, Chas. J. Betts, Richard Carr, George Noessel y S. D. Allis, a los que se suman los fotógrafos establecidos en la capital como Halsey. En la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale y en el Museo Amon Carter de Fort Worth se conservan 89 daguerrotipos que con certeza se puede afirmar que fueron realizados en el país. Véase Martha A. Sandweiss, "Daguerreotypes of the Mexican War", y el catálogo en Martha A. Sandweiss, Rick Stewart y Ben W. Huseman, *Eyewitness to War*, Fort Worth y Washington, D.C., Amon Carter Museum/Smithsonian Institution Press, 1989. Los daguerrotipos producidos han sido celebrados como las primeras imágenes relacionadas con eventos bélicos, pero, al igual que las albúminas realizadas en la guerra de Crimea (1854-1856), no constituyen reportajes fotográficos tal como hoy los concebimos.³⁰ La gran mayoría de ellos son retratos y vistas que dan la impresión de haber sido comisionados como recuerdos que los oficiales -y soldados, tal vez- enviarían a sus familias, para que éstas pudieran imaginar los sitios en que ellos se encontraban.

Destacan las series que muestran una visión oficial de las maniobras militares de las tropas estadounidenses en Saltillo o en un campamento cercano a Buenavista, puesto que corresponden a secuencias de la marcha de los regimientos. Sin duda el daguerrotipista contó con la colaboración del ejército, puesto que logró captar con bastante precisión escenas que necesariamente implican movimiento, pero hay que reconocer su destreza al solucionar las tomas panorámicas que reconstruyen una visión de conjunto. "El daguerrotipo que muestra la amputación de la pierna de un soldado efectuada por el médico Pedro Vander Linden (fig 11.), del ejército mexicano, marca un hito en la fotografía por la ingenua mezcla de realidad y recreación que permitió detener en una imagen todo el dolor y la miseria de la cruenta guerra. Se trata de una

²⁹ Acevedo, Esther, op. cit., pág 44, 69, 203, y 174-235.

³⁰ Debrouse, Olivier, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, pág. 140.

recreación, muy influida por la pintura heroica, pero va más allá: el soldado herido es patéticamente real, al igual que el muñón y la pierna amputada".³¹

Hasta ahora ha sido imposible determinar la autoría de esa imagen, pero no hay duda de que la mayor contribución en la materia la hicieron los daguerrotipistas estadounidenses, pues aunque no se tiene noticia de que el ejército de su país haya contado con el servicio de un profesionalista de la cámara, las crónicas y noticias vinculadas con esas tropas evidencian la presencia de fotógrafos. Sin duda estas imágenes abrieron el camino para posteriores reportajes de las futuras guerras y, sea cual fuere su motivación, resulta claro que el daguerrotipo se consideró un medio adecuado para dejar registro de eventos que ya desde ese momento tenían una dimensión histórica.

A raíz del boom fotográfico producido por la guerra de 1847 se afianzaron los estudios, que dependen sobre todo de la labor retratística para subsistir. El principal requerimiento de un estudio lo constituye la apariencia decorosa, de un espacio que imita los salones de las residencias, reales o imaginarias, de los clientes. En tales establecimientos se retrata, se copian daguerrotipos, pinturas y miniaturas, se venden imágenes *de los mejores autores*, aparatos, químicos y todos los materiales necesarios para preparar fotografías; asimismo, se expenden marcos, estuches y joyería para guardar las imágenes y, a veces, libros, grabados y pinturas. En fin, se trata de emporios que sintetizan el doble carácter del estudio fotográfico: comercio y arte a la vez, que marcará el concepto más generalizado sobre el medio. Subraya, además, el ámbito privado donde se desarrolla la fotografía en México, ante la carencia de comisiones oficiales.

Toma tiempo implantar la costumbre de asistir al estudio fotográfico que, con el tiempo, se convierte en un escenario más de la sociabilidad. En este contexto, no habría que menospreciar el carácter educativo de los anuncios publicitarios. Durante los primeros años la clientela debió ser una elite reducida y adinerada y, por tanto, con la pretensión (fantasiosa o real, poco importa) de

³¹ El daguerrotipo se conserva en la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca. Véase Casanova y Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, pág. 31-36, y Rodríguez, Gina., Cerro Gordo, abril 18 de 1847, en *Alquimia*, núm. 2, enero-abril de 1988, pág. 44-45

poseer refinados gustos. Con recelo, los clientes se sometían a la novedosa experiencia de asistir a un sitio desconocido, donde se debía posar en patios o azoteas, bajo la mirada curiosa de vecinos y clientes en espera de ser capturados por la lente. Para salvar la intimidad, ya desde 1844 se ofrece, especialmente a las señoras, asistir a las residencias a cambio de tarifas más elevadas (fig 12).

Las primeras galerías fotográficas se establecen en los locales que pueden ser adaptados para tales menesteres en las principales calles de la capital y que con el tiempo se vuelven espacios codiciados que se rentan y traspasan para tal uso. Pocos se mantienen y un estudio que ha permanecido por tres años se considera "antiguo y acreditado". En la década de los cincuenta se acentúan la elegancia y la amplitud de los espacios y los modelos son los estudios de Nueva York, París y Londres, como era de esperarse, aunque también sientan precedentes los establecimientos de La Habana, que, como puerto central en el comercio entre Europa y las Américas, resultaba un paso obligado entre los continentes. La necesidad de contar con una luz intensa había obligado a ubicar los primeros estudios en lo alto de los edificios: en las azoteas, como critica Halsey en 1856, puesto que él "a gastos considerables ha hecho un tragaluz que da precisamente a la sala", el cual le permite filtrar la luz. Los salones de toma y revelado se prolongaban hacia la calle a través de anuncios y exhibiciones en la entrada, y convidaban a la clientela a ascender las inevitables escaleras (fig. 13).³²

Los mismos requerimientos tienen los fotógrafos que recorren el país; en todo sitio al que llegan deben ser capaces de garantizar un espacio digno que aliente la visita de los potenciales clientes. Podemos suponer entonces que estos viajaban con cámaras, los materiales necesarios para las tomas y el revelado, así como con algunos objetos decorativos que permitieran simular un ambiente mundano. Ante los ojos provincianos, estos personajes encarnan el cosmopolitismo que tanto se añora.

³² Acevedo, Esther, op. cit., pág.. 206

Los costos de los daguerrotipos se abaten en pocos años. A ello contribuye la competencia cada vez más feroz, librada entre los numerosos fotógrafos y, sobre todo, el desarrollo de la técnica que industrializa paulatinamente la producción de los materiales y equipos, con la consecuente reducción de los costos.³³ Hoit y Doistua asientan, a sólo cuatro años de los primeros daguerrotipos, que el precio: "Se ha procurado sea cómodo en general, teniendo presente que las circunstancias han variado desde que se introdujeron en la República los primeros daguerrotipos, y con este motivo esté al alcance de todos" (fig. 14). Más allá de la retórica publicitaria, todos se refieren a la población no-indígena, que tenía acceso a la educación y a algún tipo de empleo, profesión o ingreso que permitiera vivir con la dignidad necesaria. La competencia por la clientela, como en cualquier comercio, conduce a anunciar constantes rebajas de precios, aduciendo que se trata de una manera de agradecer el apoyo del público. Por otra parte, y con base en las malas experiencias de los primeros años, cuando el dominio de la técnica era aún incierto, el público exige que se le cobre sólo si está satisfecho por el trabajo realizado. Las variantes en las tarifas son innumerables; por ejemplo, se cobra más por asistir a las casas a retratar enfermos o cadáveres, aunque resulta ambiguo el motivo: ¿explotación de la circunstancia o compensación ante la natural displicencia por el encargo? La muerte era una constante en la sociedad decimonónica: el índice de mortandad, en especial infantil, era muy alto y, por otra parte, las continuas luchas significaron un alto costo en vidas de jóvenes y adultos que luchaban en uno y otro bando.

Con frecuencia se avisa la inminente partida del fotógrafo, y bien podemos imaginar el efecto de tal amenaza en los sitios apartados donde todavía no existe un estudio fijo. No asistir de inmediato significaba esperar un año para retener la efigie propia o la del ser querido. Un fotógrafo itinerante, C. Duben, expresa brutalmente: "No hay duda de que éste [el retrato] sirve para estrechar más y más los lazos de amor y amistad, pues es una copia viva del pincel de la naturaleza; ¡y qué gusto es para una madre conservar la efigie de su hijo, cuando éste ya no existe entre los vivientes"

³³ Casanova y Debroise, *op. cit.*, pág.. 39-42

En poco tiempo el retrato fotográfico se transforma en un sustituto de la persona representada, y adquiere características propias del uso social al que se destina: personal, de control social o generador de estereotipos sobre los oficios y personajes que poblaban las ciudades del país. De esta manera el retrato se vincula con la identidad, personal y de grupo, que va adquiriendo connotaciones diferentes como resultado de las profundas transformaciones sociales y políticas. Basta pensar en la mutación radical que implicaba que un individuo se concibiera como súbdito del estable imperio español o como ciudadano de un país que cambiaba sin cesar de forma de gobierno y hasta de territorio. En un primer momento la principal repercusión del retrato fotográfico fue la concepción que el individuo adquirió de sí mismo y de la manera de presentarse a la vista de las convenciones sociales e iconográficas existentes. Después, la identidad adquiere rostro en el espacio del comportamiento anómalo, ya sea en el ámbito de la infracción de la legalidad o de la enfermedad, sirviendo de base para el estudio e identificación de estas conductas e individuos. El retrato fotográfico se convierte entonces en un vehículo de auto celebración, una vía para la homogeneización de las clases sociales o un registro para el control social.

Los retratos elaborados en respuesta al deseo de recrear la propia imagen se vinculan inmediatamente con el recuerdo y el sentimiento. Para la sociedad decimonónica se convierten en una manera de confirmar la propia identidad, la "normalidad" ante las pautas sociales, a la vez que en una defensa ante la muerte. En este tenor Agman ambiciona en 1850 que "... hasta las personas de poca fortuna puedan dejar a sus familiares y amigos los recuerdos gratos no sólo para la época presente sino para la posteridad". Custin, por su parte, subraya el valor romántico del retrato, es decir el de símbolo de amor eterno u objeto de coqueteo. Un desesperado *galán*, como lo denomina Custin, ofrece una recompensa a quien le regrese un retrato perdido en una cartera extraviada en el Teatro Nacional, conforme a un patrón perfecto del tipo de sujeto que se hace retratar y conserva imágenes del ser amado. En este contexto vale la pena señalar el mayor peso concedido al objeto-estuche, aunado a la pérdida de importancia de la imagen-retrato cuando el sujeto ya no forma parte de la

memoria familiar o social. Porque para nuestros antepasados el daguerrotipo fue un objeto precioso, que adquiere cuerpo en el inevitable estuche o *cajita*.

Pero el retrato también se emplea como un mecanismo útil para controlar la delincuencia que, ante la inestabilidad política, crece desmesuradamente, hasta convertirse en una de las principales amenazas del orden que trataban de imponer las facciones políticas. Es éste uno de los temas sobre los cuales todos coinciden: se tiene la esperanza de identificar a los sujetos criminales mediante el retrato, frágil barrera ante el asalto y la violencia. En 1855, Antonio López de Santa Anna publicó el *Reglamento para asegurar la identidad de los reos cuyas causas se sigan en la Ciudad de México mediante retratos fotográficos* que debían adicionarse a la *media filiación* contenida en las causas criminales. Esta práctica implicó el uso del negativo-positivo que garantizaba la obtención de cuatro copias que, en el caso de los prófugos, se podían aumentar para repartirlas entre los "agentes de policía", para facilitar la captura. Son de notar las restricciones que se imponen a la circulación de estas imágenes para no afectar los derechos de los malhechores.

La fe se pone en el binomio retrato-identidad, que al poco tiempo se cuestionó, puesto que, con frecuencia, la calidad de la imagen o la manera en que el delincuente posaba ante la lente dificultaban reconocer al fotografiado. Como toda práctica nueva, tenían aún que definirse las modalidades del retrato de identificación, que se concentrará en el rostro. En los inicios, lo único que se tenía claro era que el retrato debía ser frontal, lo cual permitía una infinidad de variantes en la pose de casi medio cuerpo. La mayoría de los transgresores provenían de las clases bajas y era ésta su primera experiencia ante la cámara, que resultaba un aparato amenazador por su misma novedad; por otra parte, al tener conocimiento del uso reservado a la imagen obtenida, los prisioneros rápidamente aprendían a esconder sus rasgos, con el cabello o los atuendos, o a modificarlos mediante muecas. La diferencia con la fotografía comercial radica en la turbación evidente del retratado, que de cualquier modo logra mantener su dignidad, y en la apariencia física, marcada por la pobreza, que constituía en sí misma una prueba de marginalidad y, por tanto, para las autoridades de posible delincuencia.

Un uso diverso del retrato lo constituyen las imágenes que se empiezan a tomar en los últimos años de la década de los cincuenta de los personajes que ejecutaban los servicios necesarios para reproducir la vida cotidiana en las ciudades. En este caso el retrato no sirve para identificar individuos sino, por el contrario, para recrear estereotipos que sientan sus raíces en la literatura costumbrista y en grabados y litografías, que contaban con una amplia tradición en México y en Europa. La fotografía viene a subrayar la realidad de estos sujetos que, a partir del decenio de los setenta, llevarán el nombre genérico de tipos populares.

Esta operación cultural la lleva a cabo el librero y editor Julio Michaud a fines de la década de los cincuenta, seguramente como respuesta a *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicado por entregas en 1854. Michaud asigna el título de *tipo mexicano* a cada personaje que recrea, en fotografía (fig. 15), pero reserva más espacio a los vendedores ambulantes de evidente raíz indígena. Como era de esperar, la fotografía subraya la realidad física de los sujetos que sin artificio portan los objetos correspondientes a su oficio. La suciedad y la miseria mostradas en esas imágenes no debieron ser del agrado del público, ya que hacían desaparecer el encanto anecdótico de la literatura o la litografía. Además, en estos últimos campeaba un vigoroso humorismo que a veces se volvía sátira, ausente en la serie de Michaud. Habrá que esperar a la década de los setenta, cuando Cruces y Campa elaboran una cuidada escenografía, para que la fotografía de tipos populares adquiera un sitio en el mercado de imágenes.

En México han quedado escasos ejemplos de vistas (paisaje), aunque los documentos nos hablan de su toma y de su venta, especialmente en el caso de construcciones prehispánicas y coloniales, que llegan a representar la historia y la cultura del país. Podemos pensar que el público consumidor de estas imágenes eran los extranjeros que querían llevar consigo un recuerdo, pero un primer análisis hace pensar que también los mexicanos deseaban conservar la memoria de los sitios ligados a su historia personal y de sus propiedades (fig. 16).

Los fotógrafos que se han definido como viajeros son fundamentales para este género, así como para el desarrollo de la fotografía en el país. Dieron a conocer en el extranjero vistas fotográficas de México y divulgaron técnicas y usos de su oficio. La vaga definición permite englobar el trabajo realizado por extranjeros con formación y motivaciones muy diversas y alude también al carácter transitorio de su presencia. En ellos predomina el registro de los restos de las culturas antiguas del país o de las vistas que constituían el paisaje urbano, especialmente de la capital. Después de Friedrichsthal, Stephens y Catherwood aparece Théodore Tiffereau, francés que llega a México como químico interesado en la minería y en el estudio de la técnica del beneficio de la plata. Todo indica que estuvo en Jalisco, Colima, Michoacán y Tamaulipas entre 1842 y 1847, realizando vistas que desafortunadamente se perdieron.

Los primeros papeles salados que se conservan son del húngaro Pal Rosti, geólogo que recorrió la zona central del país entre 1857 y 1858. Él empleó la cámara para registrar edificios de la capital, las ruinas de Xochicalco, y vistas de las áreas ligadas a la explotación minera, como Pachuca, y a la industria. Sus imágenes no tuvieron una difusión amplia, aunque se publicaron en 1861 en Hungría en versión litográfica. Por primera vez se registraron el Jardín Borda de Cuernavaca, el Árbol de la Noche Triste y edificios modernos como la sede diplomática francesa. Es interesante comparar los sitios y, sobre todo, el punto de vista elegido por Rosti, con el trabajo que llevó a cabo, casi contemporáneamente, Désiré Charnay. El francés llega a México en 1857, aparentemente con una beca del gobierno francés para realizar un *tour* científico y fotográfico del mundo, pero se queda en el país hasta 1860. Durante su estancia en la capital realizó un álbum de vistas con Julio Michaud, quien había editado estampas y litografías como el *Panorama de México*, de Pedro Gualdi. El *Álbum fotográfico mexicano* de Charnay se publicó en 1860 por entregas, con veinticinco imágenes en papel salado (fig. 17) y con textos de Manuel Orozco y Berra, el distinguido erudito e historiador. Ese trabajo sentó las bases iconográficas de las vistas en fotografía que se realizarían durante todo el siglo. Poco después, en 1863, Charnay publicó en París su *Cités et ruines*

américaines, conocido álbum con 49 fotografías que difundió al público europeo algunos de los vestigios de las culturas prehispánicas que se añoraba conocer.

Tanto Rosti como Charnay registran monumentos, pero con un proyecto diferente. Las tomas del francés nos resultan familiares, pues establecieron una iconografía a raíz de su publicación en México y en Francia. La finalidad era divulgar en el mundo las peculiaridades de un país en materia de arquitectura, a la manera que habían establecido las *Excursions Daguerriennes*, publicación de Lerebours de 1840-1843, y las *Missions héliographiques*, de la Comisión de Monumentos Históricos francesa de 1851. En cambio, las vistas del húngaro registran los monumentos -arquitectónicos, arqueológicos y naturales- como parte y reflejo de la historia del país y, mediante la gradación de los planos, el autor recrea la atmósfera del sitio. La divergencia de perspectivas se concreta en la elección de tomas diferentes, no sólo por el encuadre sino por los sitios elegidos.

Son pocos los artículos de prensa que proveen juicios o elementos de crítica fotográfica. A los ojos de nuestros antepasados se trataba de una técnica más, de la cual se escribía cada vez que se presentaba una novedad, mas no como una reflexión sobre los significados de la fotografía en relación con los cambios de mentalidad y de costumbres que comportaba. Se consideraba que el daguerrotipo, y por tanto la fotografía, *habían venido a sorprender al hombre por su originalidad, y a proporcionarle un medio, el más sencillo y el más acertado para retratar a la naturaleza con toda su propiedad, con una exactitud que es prodigiosa*. En este sentido se incorpora al lenguaje cotidiano el término daguerrotipo, usado en la literatura como metáfora de la descripción, en general humorística, de situaciones o personajes.

Los debates fotográficos surgen hasta 1859, con la polémica entre Juan María Balbontin y Joaquín Díaz González y con la discusión sobre las concesiones de exclusividad solicitadas (1854 y 1858). En ambos casos, la raíz se encuentra en los espacios de venta, pero adquieren cuerpo en las discusiones sobre los méritos artísticos de las técnicas.

Balbontin y Díaz González son vecinos y, por tanto, rivales cercanos, ya que ambos pretenden ser fotógrafos cultos. La polémica se desarrolla en la prensa en

forma poco cortés y las acusaciones no se hacen esperar, en especial de parte de Balbontin. Curiosamente la discusión es abandonada cuando Díaz González presenta el aval de pintores, fotógrafos y químicos reconocidos, a los que había apelado Balbontin. Las solicitudes de exclusividad presentadas por fotógrafos aficionados se publican, como preveía la reglamentación, en el *Diario Oficial*, de manera que pudieran enterarse de ellas todos los profesionales del ramo. Inmediatamente, levantan las protestas de varios de ellos que se sintieron amenazados en su campo de trabajo.

En relación con el gusto decimonónico, Debroise apunta que no se ha reflexionado suficiente sobre el "factor de calidad" del daguerrotipo. La precisión y riqueza de la imagen obtenidas con él hizo que se mantuviera por largo tiempo como la técnica favorita del público. Finalmente, el negativo-positivo se impuso por sus bajos costos, por la capacidad de utilizar una variedad de soportes y, ante todo, por la posibilidad de reproducirlo sin límites. Lo granuloso, texturizado o esfumado de las impresiones en papel salado o en las primeras albúminas no podía competir con la magia de una placa que, casi como un espejo, reflejaba al observador, a la vez que presentaba con minucioso detalle el momento fijado en la cámara.

3.1 Antecedentes del retrato fotográfico en México

El retrato hacia mediados del siglo XIX nos permite observar una sociedad en transición: la apariencia del cuerpo, su movimiento, la pose, la expresión, la vestimenta, nos hablan de una sociedad que se transforma al grito de la modernidad.

“Los retratos tenían la función de evidenciar los valores esenciales de la sociedad estamental; era la forma más recomendable de transmitir ejemplos de conducta y reafirmar una colectividad.”⁷

La hechura de un retrato pictórico era sometido a diferentes filtros y se hacía directamente del modelo o por referencias de los parientes o colegas cercanos.

En un mundo masculino, la mayoría de los retratos son de hombres; la mujer empieza a aparecer como donante de alguna imagen religiosa a fines del siglo XVII. Será hasta la segunda mitad del XVIII cuando comiencen a abundar los retratos femeninos: ya fuera de monjas o de mujeres que permanecieron al margen de los conventos.

De acuerdo con una tradición novo hispana, los niños parecen pequeños adultos. Se les pinta en una proporción menor pero con los mismos rasgos de los adultos.

La manera de construir sin perspectiva quedó como práctica de la pintura, que a la vez que corrió paralela a la tradición académica, se desarrolló marginalmente en las regiones alejadas del centro y su influencia.

El uso de la perspectiva y la unidad de la escena se inscriben en una tradición que va en ascenso y paralela al desarrollo de la Academia de San Carlos.

La aristocracia novo hispana, o sea los nuevos señores, crearon para sí una identidad aristocrática echando mano de todos los elementos que sus recursos podían aportarles: *escudos de armas, ejecutorias de hidalguías, palacios, lujosos ajuares y los retratos de los miembros de la familia.*

El retrato parece el modelo ideal al que una familia debería aspirar. Destaca también la aparición paulatina de los militares en la retratística novo hispana

⁷ Acevedo, Esther, op.cit., pág. 108

desde fines del XVIII. No fue una institución la encargada de coleccionarlos: el patrocinio privado nos habla del ascenso del militar en la estructura social. En el siglo XIX esta circunstancia cambia radicalmente. La frecuencia del retrato militar será notoria, y diversas instituciones lo patrocinarán. Los militares como sujetos de honra luego de su participación en la guerra de Independencia, se harán acreedores a la gratitud del Estado y de ciertos patrocinadores, entre ellos: los colegios militares y los museos. La formación de una historia a través de sus imágenes será el propósito que guíe estas obras.

Después de la Independencia, tanto las obras de pintores mexicanos como extranjeros establecidos en México se propusieron captar distintas formas de representación para una sociedad que dejaba atrás la pompa del virreinato y entraba en la modernidad.

La Academia novo hispana produjo excelentes retratos que reformaron los lenguajes pictóricos en la Nueva España. Apareció entonces el retrato moderno, desprovisto de las cartelas o de los emblemas heráldicos que distinguían a las obras anteriores, y que destacaba la personalidad del individuo. Sin embargo, después de la Independencia varios factores frenaron la producción retratística. "Quienes podían haberla impulsado, habían fallecido: José Joaquín Fabregat en 1805, Manuel Tolsá en 1816, Rafael Ximeno y Planes en 1825 y José María Vázquez en 1826, además de que fueron expulsados ocho maestros de ascendencia española."⁸ En cuanto a quiénes debían ser los retratados, no hubo claridad sobre qué proyecto nacional debía patrocinarse, y la retratística se mantuvo en las monedas y unos malos retratos académicos del emperador Iturbide y su esposa elaborados de acuerdo con las viejas reglas.

La representación realista de situaciones concretas de la vida no surgió de la imitación, sino de la modificación de una tradición conceptual o pictográfica.

Entre 1850 y 1855 el pintor Pelegrín Clavé mostró en la Academia un total de cuarenta y siete retratos, con lo que el empresariado emergente, los intelectuales, los políticos y religiosos quedaron identificados para la posteridad. Ellos, con su patrocinio, ayudaron a cohesionar un modelo para la

⁸ Acevedo, Esther, op. cit., pág. 112.

Academia, ya fuera por su financiamiento directo o a través de las *acciones* con que se sufragaba el costo de las exposiciones.

El retrato de doña Ana García Icazbalceta de la Hidalga (fig. 18) no penetra en lo individual, es un modelo que el artificio social imponía a la mujer; su expresión hace difícil ver a la persona como individuo. En el retrato vemos las cualidades de una mujer acomodada de la sociedad decimonónica.

El retrato de María de Gracia Navarrete (1839) que realizó José María Estrada (fig. 19), pertenece a la tradición de los retratos de *angelitos*, es decir de los niños que han muerto y a los que se nombra así por la certeza de que ingresarían en la corte celestial como un ángel más. Los ejemplos más antiguos provienen del siglo XVIII, cuando la pintura dieciochesca estableció dos maneras de representar la muerte temprana de los infantes⁹. Una de ellas consistió en presentar al angelito de pie, como si estuviera vivo: con una flor a veces marchita y un objeto en la mano.

Este tipo de retratos fue del gusto de los grupos sociales surgidos después de la Independencia, y que a finales de siglo serán sustituidos por los retratos fotográficos.

Las pinturas que representaron a los niños se volvieron populares entre las clases acomodadas. Eran común que se encargara a un pintor el retrato de los hijos de estas familias.

El retrato decimonónico, sobre todo el ejecutado fuera de la Academia, amplió el espectro de personas retratadas. La fotografía vino a acrecentar aún más el número de retratados, e invocó la manera de ver.

Los cuadros, finalmente, se identifican por la presencia del hombre de familia. La fotografía como control objetivo sobre la apariencia del modelo estaba por llegar, y sería usada en los años sesenta para ejecutar los retratos.

En 1860 el maestro en escultura Manuel Vilar pidió retratos fotográficos como sustento para ejecutar los bustos de los personajes que él conocía y que rondaban la Academia como académicos, funcionarios o suscriptores, y desde entonces esta práctica se empezó a cultivar.

⁹ Acevedo, Esther, op. cit., pág. 117

Independientemente del trabajo desarrollado por la Academia de San Carlos y su influencia en otras academias del territorio mexicano, un arte con lenguajes más cercanos a los desarrollados en la Colonia siguió presente en la práctica de muchos pintores regionales. Al rescatarse la historia de arte decimonónica en los albores del siglo XX, después de la gesta revolucionaria, se dio en llamar *popular* a este conjunto de obras que no cabían en la definición de lo académico, pues obedecía a lógicas de producción y pensamiento distintas.

3.2 Las técnicas fotográficas del retrato

Las técnicas más difundidas en México en el siglo XIX son primero la daguerrotipia y poco más tarde la ambrotipia. Tienen por característica sus estuches de cuero repujado, forrados de satín o terciopelo, el acabado con color, como imitando las miniaturas al óleo que tan de moda estuvieron en Europa poco antes e incluso durante la aparición de la fotografía, y “que parece ser una característica de la producción mexicana, o por lo menos, latinoamericana”.¹⁰

La daguerrotipia era un instrumento incompleto: sólo sacaba una copia de la realidad para conservarla. Con excepción del factor fidelidad, un daguerrotipo se acercaba más al concepto tradicional de la pintura que al de obra gráfica en continuo auge desde la invención de la litografía a fines del siglo XVIII.

Por otro lado, la calotipia ofrecía la posibilidad de reproducción múltiple, aunado al desarrollo de la óptica moderna, ya hacia 1860 la fotografía se convertía en algo más que un simple mecanismo de representación: en un medio en sentido moderno, instrumento de comunicación y conocimiento.

La noción de copia introducida y fomentada por el daguerrotipo fue desapareciendo y tomó su lugar la idea de reproducción. Al pasar del daguerrotipo al colodión húmedo y el papel albuminado se da un cambio no sólo cuantitativo sino cualitativo también; se agiliza y democratiza el proceso, a diferencia de las técnicas iniciales requerían de largos tiempos de exposición. Los retratos de formato pequeño inundaron el mercado desde los años cincuenta, y así la fotografía cruzaba la frontera entre un quehacer propio de hincados y un oficio que empezaba a poner sus secretos al alcance de sectores más amplios. Los fotógrafos tienen que recurrir a novedosos decorados para atraer a los clientes, que cada vez son más exigentes. Los estudios utilizan decorados suntuosos: telones, alfombras, muebles elegantes, etcétera.

En muy pocos años el invento de Daguerre había recorrido un largo camino, sin embargo aún faltaba un último obstáculo, aquel cuyo dominio liberaría definitivamente al fotógrafo de las exigencias que le imponían las placas

¹⁰ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 26

húmedas con tiempos de sensibilidad limitados. En 1882, gracias a la introducción de las placas secas ya preparadas y que no tenían que revelarse de inmediato, la fotografía ingresó de lleno en la era de la fabricación masiva, tal y como lo soñó la burguesía que cuarenta años atrás la vio nacer.

En pocos años surgieron en Europa y Estados Unidos empresas especializadas en la fabricación de cámaras cada vez más precisas y de todo tipo de implementos y productos químicos; al mismo tiempo los fotógrafos se convierten también en pequeños industriales. Así como de la Academia llegaban técnicas pictóricas que se introducían en la fotografía, también esta se introdujo en la academia. Jesús Corral, profesor de dibujo de la Academia, utilizaba retratos fotográficos para eliminar tediosas sesiones de pose. Así mismo, Luis Campa trajo de Italia una colección de reproducciones fotográficas de esculturas griegas y romanas, de pinturas y grabados, de las cuales muchos alumnos de la academia hicieron copias durante sus estudios.

Los fotógrafos además recurren a los pintores para que realicen retoques e iluminen retratos. La aceptación de los retratos iluminados o coloreados se prolonga en México hasta la masificación del proceso Kodacolor entre los años 1950 y 1960. Otra técnica poco extendida es la de las esculto-fotografías, fotografías colocadas sobre un soporte en relieve que simulaba el volumen del rostro.

La iluminación, aunque se inició en los primeros años del daguerrotipo, tuvo sus mejores años en el siglo XIX con los ambrotipos y melanotipos de la década de 1850. Pero el retrato iluminado no fue una simple costumbre popular pues hasta los años de 1880 se practicó en estudios importantes y se conocen ampliaciones iluminadas de Cruces y Campa, al mismo tiempo que la revista *El Fotógrafo Mexicano*, que editaba la *American Photo Supply*, publicaba recetas de iluminación. El iluminador no sólo retocaba con colores discretos los retratos, sino que a veces se realizaba toda una pintura al óleo sobre la fotografía. Esta técnica se incrementó al introducirse las ampliaciones solares que permitieron obtener imágenes del tamaño de un lienzo convencional.

Y si por un lado se hacen retratos de tamaño natural o más grandes, también se promueven diversas formas de utilizar los retratos y que pueden

ocupar un mínimo de espacio, como insertarlos en relicarios, en la tapa de una cigarrera, en una pulsera o inclusive un anillo. Otros ofrecen retratos impresos sobre los más variados soportes como tela, hule, madera, platos, bandejas y tazas de porcelana, etc.

En cuanto a la forma de utilizar las fuentes de luz, Theodor Mason mencionó en 1906 sobre el estudio de los hermanos Valletto que este contaba "... con los más modernos instrumentos y aparatos para luz artificial (eléctrica)".¹¹

Y en el caso de utilizar luz natural, se intentaba que el estudio donde se hacían las tomas se ubicara en la azotea de los edificios para aprovechar la mayor cantidad de luz solar.

¹¹ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 28

3.3 El estilo en el retrato fotográfico

En la primera etapa del daguerrotipo y la fotografía en México se buscó instaurar estilos derivados de la tradición pictórica occidental entrelazados con cánones arquetípicos de mitad del siglo XIX.

El daguerrotipo, y más tarde el ambrotipo, son considerados como objetos personales, verdaderas joyas. Su uso es exclusivamente privado pues eso significan sus lujosos estuches en cuero repujado, con interiores forrados de satín o terciopelo y acabados con color imitando a los miniaturistas al óleo.

Lo anterior indica que en esta primera etapa la imagen fotográfica no sólo utiliza estilos derivados de la pintura en Occidente, romántica y burguesa, sino que la imagen fotográfica se afirma también como un objeto de culto y veneración. Walter Benjamin explicó que "... el procedimiento de la daguerrotipia hacía que los modelos vivieran, no fuera del instante, sino dentro de él durante la larga duración de la pose, se instalaban, por así decirlo, en el interior de la imagen..."

Pasada la primera etapa de la fotografía en la que los fotógrafos nómadas van en busca de su clientela de pueblo en pueblo, el fotógrafo se establece en un sólo lugar para compartir con su clientela estatus y un modo de vida. Ahora los estudios tienen salas de exposición donde presentan vistas y retratos de gente famosa, además de pinturas al óleo; también cuentan con cómodos recibidores amueblados con "buen gusto" para atender a los clientes, donde además se les enseñan catálogos de poses, decorados y mobiliarios. "También tocadores para cambiarse y arreglarse antes de penetrar en el sacrosanto estudio situado preferentemente en la azotea."¹² El fotógrafo supervisa todas las manipulaciones, desde atender al cliente, aconsejarlo, hasta dirigirlo sobre la pose, la vestimenta y el peinado.

Con el paso de la daguerrotipia al colodión húmedo y al papel albuminado, no sólo se agiliza el proceso, sino que aumenta la competencia y los fotógrafos empezaron a recurrir a un sinfín de recursos para atraer a una clientela

¹² Debroise, Olivier, op. cit., Pág. 34

cada vez más exigente. Entonces los estudios se llenaron de decorados suntuosos: telones, alfombras, muebles elegantes.

En los retratos de señoritas son característicos los atuendos como “los rebozos de seda, mantillas a la española –un lujo sin duda-; los hombres visten chaparreras de piel de jaguar, chaleco con bordaduras de plata y el inevitable sombrero de ala ancha entre las manos”.¹³

Hay un estilo que permanece desde los primeros daguerrotipos y hasta la masificación del Kodacolor (1950): Las imágenes iluminadas o retratos coloreados que obtenían color por medio del retoque de un pintor o del encargado de dicha tarea en cada estudio fotográfico.

Otro tipo de retrato muy común y frecuente es el de los llamados *angelitos*, retratos de niños difuntos que se convirtieron en objetos de un culto específico.

Los retratos de gobernantes gozan de gran difusión en México, a pesar de la difícil situación económica del país. “En 1876, a la muerte del presidente Benito Juárez, la empresa Cruces y Campa comercializa una edición de veinte mil ejemplares de su retrato en formato *carte de visite*, cifra enorme, que rebasa con mucho la de cualquier impreso”¹⁴. Los retratos de Maximiliano también fueron muy difundidos, y esta vez no sólo en México sino también en Europa.

Según el historiador francés Jean Francois Chevrier se puede considerar que el autor de cada imagen fotográfica es el propio retratado, pues es él “quien impone al fotógrafo sus actitudes, sus poses, sus chistes y sus disfraces”¹⁵. Y es que el retrato se torna en un medio para decir lo que no se es. Los historiadores Chevrier y Sagne escribieron al respecto: “... así como la fotografía redujo las distancias geográficas, también redujo las distancias psicológicas; el hombre se vistió de mujer, de animal, de monstruo.” Con los artificios infinitos de la puesta en escena, una técnica antaño dedicada al registro de los hechos devino medio de proyección. Las identidades cedieron ante la invención de seres híbridos. El individuo se inventó nuevos rostros, trastornó su anatomía, anticipó su propia muerte.

¹³ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 26

¹⁴ Ibid., pág. 32

¹⁵ Ibid., pág. 37

El autorretrato puesto en escena introdujo el exceso de las fantasías en el mundo cómodo de las identidades y los datos objetivos.”¹⁶ Con lo anterior intentaban comprobar que el retrato puede comprenderse como un discurso sobre la realidad. “En ese mismo sentido, en su único autorretrato conocido, el fotógrafo guanajuatense Romualdo García se representó vestido de soldado griego o romano. En el estudio de Pedro Guerra, el fotógrafo de Mérida, un individuo se hizo retratar como guerrero maya armado de utensilios de cocina, tenedores y cucharas...”¹⁷

En su libro *La Gracia de los retratos antiguos*, Enrique Fernández Ledesma intentó una temprana relectura de la producción de retratos fotográficos del siglo XIX, analizando ahí las actitudes, las poses, las vestimentas, de un sector de la sociedad que tiende a retratarse. Debroise lo llama “una incipiente semiología de los comportamientos”. Todo lo anterior destaca un aspecto fantasioso del retrato, un gusto por el disfraz y la representación exagerada al grado de delatar los deseos y ambiciones del retratado. “Las imágenes de seres que con sus actitudes, sus hábitos, sus modas, su lenguaje y hasta con su fisonomía de rostro y de ademanes, dibujan una manera de ser *sui generis* y definen el carácter íntimo de la historia civil y política de un México fugado ya, inevitablemente, de la memoria ciudadana. Y extranjero a nuestros conceptos y a nuestra sensibilidad. Así contemplamos sus efigies y así nos las muestra el aire inolvidable de sus gracias remotas. Así las vemos en las fotografías que nos han dejado como herencia. Preciosas fotografías de fines de los cuarenta o de principios del cincuenta (1840-1850): daguerrotipos de Balbontin, de Halsey, de Jacobi, únicos en su singularidad, como es único el ejemplar de una miniatura: daguerrotipos encantadores, en los que la efigie, presa de una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o un espejo”.¹⁸

Y todos estos significativos retratos requieren de un enmarcado que los realce y conserve. Así como los daguerrotipos tuvieron sus estuches en cuero repujado, , ahora se utiliza el álbum, que es también un objeto privado.

¹⁶ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 37

¹⁷ Ibid., pág. 37

¹⁸ Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, pág. 20-21

Empastado en piel repujada, el álbum de familia es un objeto imprescindible en los hogares a partir de 1865, cuando la tarjeta de visita facilita la circulación de imágenes y ofrece la oportunidad de obtener varias copias. El álbum se convierte en el núcleo de la memoria familiar: tiene su lugar de honor ya sea en la sala, o en la biblioteca entre los clásicos de la literatura y las enciclopedias. Una máquina mnemotécnica que se exhibe una y otra vez, y desencadena innumerables relatos íntimos, compilación de anécdotas familiares. Con el tiempo, los álbumes se fueron llenando de figuras desaparecidas, y los nietos y biznietos buscan reconocer rasgos familiares en estos rostros.

Con la distancia en el tiempo, la repetición de las poses atribuye una especie de anonimía a los retratos, que contradice su primera intención. Se trataba inicialmente de identificarse como individuos reconocibles, distinguibles, y de asegurar la permanencia.

“Pero la afirmación de sí mismo pasa también por el reconocimiento de los márgenes, la localización de aquellos que no forman parte de la *buena sociedad*”.¹⁹

En donde se sigue utilizando el retrato fotográfico como un medio de identificación es en el sistema penitenciario, que clasifica a sus reos por medio de fotografías. Aunque no desde el principio de esta práctica se logran los objetivos; hay que aprender a reproducir los rasgos esenciales y a identificar técnicas para retratar a los prisioneros.

“Aún no se trata de fotografías señaléticas, sino simple y sencillamente retratos. Ni el fotógrafo, ni las administraciones han definido todavía como debe de ser el retrato de identidad. Hasta cierto punto la verosimilitud de la fotografía es una prueba suficiente.”²⁰ Y entonces, en 1982, se define clínicamente y con estudios antropométricos cómo se debe retratar a los presos, sentándolos en un aparato que deriva del cepo que ayudaba a los retratados a permanecer inmóviles en los primeros años de la fotografía.

Pero de la clasificación de los reos se pasó a la clasificación de todos los grupos sociales que no estaban incluidos en las clases altas y que incluso le

¹⁹ Debrouse, Olivier, op. cit., pág. 40

²⁰ Ibid., pág. 42

incomodaban. Es así como en el Segundo Imperio se intenta clasificar a las prostitutas, como medida de control contra las enfermedades venéreas. Fueron retratadas en diversos estudios de la ciudad de México, lo cual nos muestra una variedad de decorados, técnicas y formatos.

Para ser eficaces, los retratos de identificación tuvieron que someterse a reglas precisas por lo que evolucionan a contracorriente del estilo del retrato social, una fotografía que buscó mayor refinamiento y distinción.

Pareciera que la normatividad sobre los retratos ayuda a mantener el modo más antiguo de retratarse. Aún se estilan esa clase de fotografías con fines de identificación.

En el Museo del Hombre, en París, se conserva una peculiar imagen fotográfica tomada por el francés Paul-Emile Miot (1827-1900) en Veracruz. La imagen mencionada muestra a una mujer de rasgos indígenas sentada en una banca, en una casa de madera típica veracruzana. La joven lleva el pelo suelto y sólo viste una falda, mostrando su torso y pechos desnudos. La imagen parece fue tomada en los barrios bajos, algo parecido a una zona roja de la ciudad de Veracruz, y la mujer en este caso sería una prostituta. Esta es una imagen única pues no se conocen otras en México de mujeres desnudas en la calle. Otras fotografías de mujeres indígenas semidesnudas fueron tomadas por fotógrafos como Teoberto Maler y Elías Ybáñez.

Estas fotografías, más que retratos son imágenes etnológicas muy cercanas al exotismo decimonónico y que buscaban clasificar y posteriormente estudiar a los fotografiados.

Y es que para los españoles, algunas imágenes les resultan tan atractivas y exóticas que no escapan de la lente aunque el retrato se realiza mas bien de forma obligada e impositiva, posiblemente remunerado para conseguir las imágenes deseadas. En estas fotografías los retratados no tiene voz y tienen que someterse a códigos preestablecidos y ajenos, para posteriormente ser analizados.

En las últimas décadas del siglo XIX se incrementa la competencia entre fotógrafos, aunado a esto aparece la fotografía de prensa, razones que obligan al fotógrafo a distinguirse; cada quien adoptó un estilo que lo caracterizó.

Algunos imitan los claroscuros de Rembrandt, otros se identificaron con el estilo de Rubens. Los temas y las poses son los mismos pero la mirada del fotógrafo cambió. "Las gomas bicromatadas, los virados, el papel sensibilizado con platino, los efectos de luz, esa especulación estetizante, neorromántica, por no decir cursi y complaciente, introduce una sensación de irrealidad que contiene la cruda realidad de la imagen fotográfica"²¹. Tal vez por lo que reproduce una fotografía y que Debroise nos describe como *cruda realidad* sea que el retratado este siempre tan preocupado por dar la mejor apariencia posible en sus propias fotografías.

Pero en las ciudades de provincia y en ciertos puntos periféricos de la capital, como la Villa de Guadalupe, Chapultepec, la Alameda y Xochimilco, se mantiene la costumbre de retratar a los sujetos simplemente de pie frente a un telón pintado y con la mirada fija en la lente, a la manera del siglo XIX y que se prolongó hasta muy entrado el siglo XX.

"La fotografía en México ha sido siempre algo más que un producto mecánico. Los retrateros de feria, de arrabal y de parques públicos, han sido creadores, a su manera, pero con infinidad de intenciones participantes. Los fotógrafos profesionales han sobrepasado lo marcado por las necesidades del negocio. El mal gusto del público amanerado a las modas de la frivolidad realmente condicionaba el ambiente para que el fotógrafo no pudiera existir como arte."²²

La profesión de fotógrafo retratista entró en crisis a finales de los años veinte (1920), por lo menos en la capital y las principales ciudades de la república mexicana. Una posible causa la encontraríamos en la difusión que tuvo, entre las clases acomodadas, la cámara portátil, muy publicitada por la Kodak en la prensa.

La boga por la fotografía instantánea llegó a México con el desarrollo de las películas de la compañía Eastman, introducidas en 1901 por la American Photo Supply Co. a México. Estos hechos fueron apartando cada vez más a un amplio sector de asistir al estudio fotográfico, a no ser que se tratase de una

²¹ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 45

²² Ibid., pág. 46

ocasión excepcional, como hasta la fecha lo es el caso de una boda, por ejemplo.

Los fotógrafos de estudio empezaron a enfocar su profesión hacia otros sectores de la población menos favorecidos y que no tenían la posibilidad de adquirir su propia cámara. Algunos requerimientos oficiales también les permitieron sobrevivir, como es el caso de las fotografías para credenciales.

Olivier Debrouse menciona que a partir de 1910 el fotógrafo de retratos se convierte en un personaje excéntrico de los barrios de la ciudad y regresan los fotógrafos ambulantes que atienden ya sea a las zonas rurales o las áreas de la ciudad que reúnen multitudes y que bien ameritan una fotografía de recuerdo, como lo es Chalma, la Villa de Guadalupe o el Bosque de Chapultepec.

3.4 Los principales retratistas fotográficos

El primer daguerrotipista mexicano que se ha ubicado es Joaquín María Díaz González. Era estudiante de pintura en la academia de San Carlos, alumno de Primitivo Miranda, y abrió en 1844 un efímero estudio en la calle de Santo Domingo, en el que realizaba miniaturas al óleo y daguerrotipos compitiendo con los extranjeros Andrew Halsey, Francisco Doistua, entre otros. Aunque aparentemente no le fue muy bien en el negocio ya que no se vuelven a tener noticias de él hasta 1858.

Díaz González es un caso excepcional y puede considerarse vanguardista pues en esta fecha, a sólo cuatro años de haberse divulgado el procedimiento del daguerrotipo, los fotógrafos en México no tenían la capacidad de instalarse de forma permanente. La clientela es escasa todavía y el daguerrotipista tiene que ir a su encuentro en regiones más prósperas.

Dejaron sus huellas en publicaciones mexicanas de la década de 1840 fotógrafos extranjeros como Francisco Doistua, Randall Hoit, Philogone Daviette, Andrew Hasley, Charles Betts, H. Custin, Oliver Curtis, Robert Chauner, Marcos Vallete, Emmanuel Mangel Dumesnil, por citar algunos. Richard Carr, por ejemplo, recorrió de 1845 a 1850 México y Centroamérica tomando fotografías.

Daguerrotipistas y fotógrafos de paso contribuyeron al desarrollo de la profesión pues importaron adelantos técnicos e instalaron estudios que luego fueron ocupados por fotógrafos locales formados por ellos mismos, como en el caso de Miguel Rodríguez, aprendiz del norteamericano Halsey, pero sobre todo, implantaron estilos de representación fotográficos que fueron asimilados posteriormente por la clientela local y luego modificados en función de la demanda.

El primer establecimiento formal que se tiene registrado fue el del francés Emmanuel Dumesnil, quien llegó de Buenos Aires entre 1853 y 1854, y establece el estudio La Fama de los Retratos. Dicho estudio pasa posteriormente a manos del alemán Rodolfo Jacobi, quien a su vez emplea a varios artistas extranjeros como Teodor Gottfried Dimmers, especialista en *carte de visite*.

Entre un grupo de comerciantes europeos, llegaron a México los fotógrafos, algunos franceses como Amiel, Mérille y Francois Aubert, Jean Baptiste Prévost, Adrien Cordiglia y Auguste Péraire; españoles como Julio de María y Campo, José Pedebielle y J.B. Parés; estadounidenses como J. Tomwang, Vaughan y Compañía, John Tutrig. Los mexicanos Francisco Montes de Oca, Lauro Limón, Andrés Martínez, Luis Campa, Antíoco Cruces, Agustín Velasco, Joaquín y Maximiliano Polo, Luis Veraza, Manuel Rizo y Julio Vallete se vieron beneficiados por lo que en el momento era la moda de la fotografía.

Para mediados de la década de 1860, los fotógrafos ya habían dejado de ser científicos experimentadores o pintores convertidos a una nueva forma de representación, para transformarse en pequeños industriales, aunque en las provincias todavía se les considerara *sabios* del conocimiento científico.

Por regla general, el fotógrafo mexicano del siglo XIX perteneció a la clase acomodada, que era la única susceptible de adquirir en el extranjero las sofisticadas herramientas para el estudio fotográfico así como de suscribirse a revistas francesas, inglesas o españolas de la materia.

Algunos tuvieron la oportunidad de viajar a Estados Unidos o Francia y estudiar los adelantos técnicos. Miguel Servín aprendió de Alphonse Poitevin, el inventor de la fotolitografía. Antíoco Cruces y Octaviano de la Mora tuvieron largas estancias en París.

La mayoría de los fotógrafos nunca se separaron del todo de la Academia de San Carlos. Es así como hacia 1870 la fotografía ingresó poco a poco en los salones anuales que organizaba la Academia y en Exposiciones Municipales de Artes y Oficios. Y fue en estas Exposiciones Municipales y en años muy recientes a la llegada de la fotografía a México que aparecieron algunas mujeres en el campo de la fotografía: el primer caso registrado es el de Margarita Henry, alumna de la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas. De igual forma, Vicenta Salazar expuso "dos buenos retratos fotográficos de la niña Maria Villalobos en la Exposición Municipal de 1874".²³ El encargado de dirigir las clases de fotografía en la Escuela de Artes y Oficios desde 1871 y hasta 1899 fue José Siliceo.

²³ Debroise, Olivier. Fuga Mexicana. pág. 31

En México, la producción de retratos fotográficos dominó la profesión hasta los años de 1870-1880. A consecuencia de esto, la competencia aumenta entre fotógrafos y las estrategias para ganar clientela se diversifican.

Rodolfo Jacobi, fotógrafo más parecido a un empresario, anuncia constantemente haber adquirido los servicios de *notables artistas extranjeros*, que se encargaron de retocar los retratos.

Los fotógrafos o dueños de empresas fotográficas proponen además diversos atractivos a los clientes: numerosas formas de utilizar o de llevar los retratos consigo mismo, insertos en preciosos relicarios de plata o de oro, en la tapa de una cigarrera, en una pulsera o incluso en un anillo. Andrés Martínez se especializó en estos retratos miniaturas, algunos de apenas un centímetro y medio de diámetro. Otros ofrecen retratos impresos sobre los más variados soportes como tela, hule, madera, platos, bandejas tazas de porcelana.

A continuación presento la descripción que Theodore Mason, viajero americano, hizo del nuevo estudio de los hermanos Valleto y que instalaron en 1901 en la calle de San Francisco número 1 (ahora calle Madero).

“Los hermanos Valleto son quizás los reyes de la fotografía mexicana. Ciertamente ellos están en el rango de los más eminentes artistas de los más famosos salones de Europa o América. Estos caballeros tienen una gran experiencia en el arte, y poseen esa cultura y conocimiento que sólo se adquieren con los viajes al Extranjero; son individuos de grande intelectualidad y de los que cualquiera Capital puede enorgullecerse”.²⁴

No existe hasta este momento academia alguna de fotografía; los fotógrafos aprenden en el mismo estudio, y el saber se transfiere de fotógrafos a ayudantes y aprendices, y de padres a hijos. El asistente del fotógrafo en ocasiones llegó a superar al maestro, a congraciarse con su clientela y a ocupar su lugar. Miguel Rodríguez, por ejemplo, anunció en *El Heraldo* en 1856, que tenía “...el honor de anunciara este respetable público que habiendo aprendido con perfección este bellissimo arte con el Sr. Halsey, que tiene su establecimiento en La Gran Sociedad, y habiéndose estado con él muchos años, ahora alentado por las instancias de muchas personas de estimación, y confiado en la

²⁴ Citado por Debroise, Olivier., op. cit., pág. 34

protección que ha dispensado siempre el público de esta capital a personas de su profesión, tiene el honor de ofrecer sus servicios al público mexicano en todo lo que pertenece a este hermoso arte, ofreciendo servirle con todo esmero, garantizando siempre un retrato perfecto e igual a la persona y asegurando a los señores que le ocupen que nada recibirá hasta que queden completamente satisfechos de sus retratos".²⁵

La fotografía se convirtió en una empresa de tipo familiar. Esto no exclusivo de México pero las circunstancias y la realidad social le favorecen. La sucursal en la ciudad de México del fotógrafo de Puebla Manuel Rizo se llama, de forma muy elocuente, Tío y Sobrino. Otros ejemplos de empresas fotográficas familiares son los hermanos Vallete, Los veraza e hijos, Julio Michaud y los suyos, Elías Ibáñez, se esposa y sus hijos.

En un momento dado, el fotógrafo cede su establecimiento a su esposa o sus hijas, como en el caso de Romualdo García en la primera década del siglo XX. Así es como la profesión empieza a convertirse paulatinamente en oficio femenino.

En Toluca, los hermanos Torres son en realidad dos hermanos, Felipe y Manuel y una hermana, Victoria. Se instalaron hacia 1890 en la calle de La profesora número 2 de la ciudad de México. En 1899 se anunciaban ofreciendo como novedad en el estudio "la presencia de la mujer desempeñando las tareas del arte fotográfico".²⁶

Más conocida es la obra de la queretana Natalia Baquedano, dueña del estudio Fotografía Nacional, ubicado en 5 de Mayo y Alcaicería en la ciudad de México. De ella se conservan algunas de sus imágenes publicitarias y una especie de reportaje sobre la vida de su hermana Clemencia, trabajo que Raquel Tibol llama *biografía visual* y que se adelantó al concepto de secuencia.

Un retrato muy particular fue el de los reos en las cárceles del país. Entre 1855 y la Revolución Mexicana hubo seis encargados de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México. El primero fue el coronel José Muñoz quien ocupó el cargo entre 1855 y 1860. De 1860 a 1861, el primer encargado de la

²⁵ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 35

²⁶ Ibid., pág. 36

plaza de fotógrafo de cárceles en la prisión de Belén (ahora el claustro de Sor Juana) fue José de la Torre. En febrero de 1961 fue nombrado el conocido Joaquín Díaz González, que ocupó el cargo hasta 1880, con excepción del periodo de la intervención francesa y el imperio de Maximiliano, durante el cual la plaza fue, primero suspendida y luego ocupada por Dámaso Hjar de marzo a mayo de 1866. En 1880, Díaz González es cesado y el puesto es entregado a Hilario Olaguíbel, quien fue liquidado a su vez en 1896.

A finales del siglo XIX se incrementó la competencia y con la aparición de la fotografía de prensa, los fotógrafos se ven obligados a distinguirse. Adoptan estilos que los caractericen y algunos adoptan los estilos pictóricos de Rembrandt o Rubens. Se adaptan a este cambio los hermanos Vallete, Antiocho Cruces, ahora separado de su socio Luis Campa, Emilio Lange, Wolfenstein, Martín Ortiz, Ocón, y David Silva, este último, retratista predilecto de los intelectuales de la década de 1920 quien también introduce poses equivalentes a retratos al óleo.

“David Silva, con sus delicadas luces, una amplia gama de medios tonos, prepara el terreno para Enrique Semo, quizás el último de los grandes retratistas de estudio, dedicado en los años cuarenta a la promoción de actores y actrices”.²⁷

Por otro lado, en las ciudades de provincia, en barrios periféricos de la ciudad de México y en lugares de atracción multitudinaria como la Villa, el Bosque de Chapultepec, la Alameda y Xochimilco se siguen instalando estudios provisionales y fotógrafos ambulantes en busca de la clientela de bajos recursos. Continúa la costumbre de retratar a los sujetos de frente a la cámara y con un telón pintado de fondo, estilo que se mantiene ya muy entrado el siglo XX y que fotógrafos como el guanajuatense Romualdo García y el juchiteco Constantino Sotero Jiménez, quien ejerció hasta la década de 1940 sin modificar su estilo y que logró peculiares contrastes entre las poses estereotipadas y las vestimentas y adornos modernos.

Agustín Aragón Leiva publica un artículo en 1933 en el que concluye que “...la fotografía en México ha sido siempre algo más que un producto mecánico. Los retrateros de feria, de arrabal y de parques públicos, han sido creadores, a su

²⁷ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 45

manera, pero con infinidad de intenciones participantes. Los fotógrafos profesionales han sobrepasado lo marcado por las necesidades del negocio. El mal gusto del público amanerado a las modas de la frivolidad realmente condicionaba el ambiente para que la fotografía no pudiera existir como arte".²⁸

²⁸ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 47

3.5 Importancia social del retrato fotográfico en México

Cada momento histórico presencia el nacimiento de particulares modos de expresión artística, que corresponden a la situación política, a las ideologías imperantes y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación arbitraria e inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de condiciones de vida definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.

Cualquier variación en la estructura social influye en las expresiones artísticas de la época, ya sea tanto en el tema como en las modalidades o estilos de dicha expresión. A medida que ascendía la burguesía y se consolidaba su poder político, cambiaba la clientela y el gusto se transformaba. El tipo ideal deja de ser suntuoso para en su lugar aparecer el rostro burgués. "Levita y sombrero de copa remplazan el traje de encajes y la peluca, el bastón sustituye a la espada"²⁹. Así se observa cómo cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que surgen de sus exigencias y tradiciones, reflejándolas a su vez.

En el siglo XIX, en la era de las máquinas y del capitalismo moderno, se vio cómo se modificaba no sólo el carácter de los rostros en los retratos, sino también la técnica de la obra de arte. La invención de la fotografía fue decisiva en esa evolución. La fotografía es el descubrimiento con el que la burguesía en auge no sólo dejó constancia de sí misma, de sus creaciones y sus dominios, sino también el descubrimiento que revolucionó la noción misma de realidad, ofreciendo a la observación fragmentos de tiempo y espacio que hasta antes sólo pudo fijar la memoria.

Desde su nacimiento la fotografía tuvo una rápida integración en la vida cotidiana. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibió de todas las capas sociales. Esto lo convierte en un medio de expresión democrático. Ahí reside su gran importancia política. "Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada

²⁹ Freund, Gisele, La fotografía como documento social, pág. 8

en una jerarquía de profesiones”³⁰. Al mismo tiempo, la fotografía se convierte, para esta sociedad, en un instrumento de primer orden debido a su poder para reproducir *exactamente la realidad externa*, que es un poder inherente a su técnica pues “... la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tienen una objetividad ficticia. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador... por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social”³¹.

El retrato fotográfico corresponde a una etapa particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Los precursores del retrato fotográfico surgieron en estrecha relación con esta evolución. Ahora el fotógrafo podía, a un precio diez veces menor comparado con los pintores, producir retratos que no sólo se ajustaban a los medios de la vida burguesa por su bajo costo, sino que además respondían a los gustos de la burguesía. Es así como el estudio de retratos representó para el fotógrafo Romualdo García la obtención de un status social y el acceso a un medio de vida honorable, lucrativo y por demás seguro ya que casi todos querían y podían retratarse.

El ascenso de esas capas sociales ha provocado la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades, y particularmente el retrato. “Pues *mandarse hacer el retrato* era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social”³². Esa evolución transformaba al mismo tiempo la producción artesanal del retrato en una forma cada vez más mecanizada de la reproducción de los rasgos humanos. El retrato fotográfico es el grado final de esa evolución.

³⁰ Freund, Gisele, op. Cit., pág. 13

³¹ Ibid., pág. 14

³² Ibid., pág. 16

El retrato, que era privilegio de algunos círculos, se somete, con el desplazamiento social, a una democratización. "Con el ascenso de las capas burguesas y el incremento de su bienestar material, aumenta la necesidad de hacerse valer. Necesidad profunda que encuentra su manifestación característica en el retrato y que se halla en función del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y tomar conciencia de sí misma"³³.

El fisionotrazo (1786) constituye el precursor inmediato del aparato fotográfico. Gracias al fisionotrazo una gran porción de la burguesía pudo tener acceso al retrato; pero el procedimiento no respondía aún lo suficiente a los deseos de las amplias capas de la burguesía media, y menos aún de la masa del pueblo. El trabajo manual individual dominaba todavía en exceso ese nuevo género de ejecución. Hubo que esperar a que la técnica impersonal se volviera preponderante, es decir, que llegara la fotografía, para que el retrato alcanzara una democratización definitiva.

El fisionotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía. Sin embargo, se le puede considerar como su precursor ideológico.

El retrato fotográfico se convierte en herramienta de una idea de civilización ya que, siendo este un vehículo de imágenes, sirve para trasplantar subrepticamente modos de ser, de vestir, de peinarse, de posar.

A diferencia de otras tecnologías del siglo XIX, la fotografía se implanta en las costumbres mexicanas muy rápidamente: no sólo porque es un instrumento portátil y los practicantes logran llegar hasta las regiones más apartadas, sino sobre todo porque el medio atañe, en primera instancia, a la vida privada.

Los fotógrafos se avocan a la tarea de copiar por medio de la fotografía a quien esta dispuesto a pagar el precio relativamente elevado de las imágenes. Ponen sus conocimientos y su arte al servicio de clases en ascensión; propician además, en el caso de la burguesía urbana, la autoafirmación al proponerle una serie de referencias visuales. En ese sentido, la fotografía es la primera herramienta técnica que define, y al mismo tiempo borra, la frontera entre la esfera de lo privado y la dimensión pública. Como práctica individual, el retrato esta investido de una serie de valores subjetivos, de orden sentimental: el retrato fotográfico

³³ Freund, Gisele, op. cit., pág. 8

conmemora ciertos acontecimientos, festeja a los parientes y amigos ausentes. “Conforma una práctica colectiva al servir de enlace como medio de comunicación visual: define ciertas actitudes y recompone –en el espacio mítico del álbum familiar, versión burguesa decimonónica del altar doméstico o de la galería de ancestros- un paisaje social”³⁴.

Estas imágenes personales, estos testimonios privados adquieren un valor de fetiche. Se les atribuyen valores sentimentales incalculables. Se les adora, se les destruye, se intercambian o se destruyen si es necesario.

“La contemplación de la imagen propia deja de ser un privilegio... La fotografía autoriza la democratización del retrato. Por primera vez, la fijación, la posesión y la comunicación en serie de la imagen propia se vuelven posibles... El acceso a la representación y a la posesión de la imagen de sí mismo exagera el sentimiento de la propia importancia, democratiza el deseo de aprobación social. Los fotógrafos lo perciben claramente. En el interior del estudio-teatro, lleno de accesorios, de columnas, de telones, de mesitas, lo que ponen de ahora en adelante es la estatura. Exageran el énfasis, estimulan el crecimiento del ego del sujeto... Esta teatralización de las actitudes, de los gestos y de las expresiones del rostro, la pose pues, llena poco a poco la vida cotidiana”.³⁵

El burgués europeo ya había vivido la experiencia de posar en el estudio del miniaturista; algo había aprendido ahí que le permitía enfrentar la lente de la cámara con cierta tranquilidad. Pero ese no era el caso de México: los clientes llegan inexpertos al estudio del daguerrotipista improvisado en un cuarto de hotel, se sientan incómodamente, imitando quizás una actitud convencional, obedeciendo las órdenes del *maestro*. Son característicos en los retratos de señoritas atuendos como “los rebozos de seda, mantillas a la española –un lujo sin duda-; los hombres visten chaparreras de piel de jaguar, chaleco con bordaduras de plata y el inevitable sombrero de ala ancha entre las manos”.³⁶ Todos estos símbolos de posición en la escala social.

³⁴ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 26

³⁵ Corbin, Alain, Historia de la vida privada, El secreto del individuo. ág. 423, 424

³⁶ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 26

El daguerrotipo, y más tarde el ambrotipo, son considerados como objetos personales, verdaderas joyas. Su uso es exclusivamente privado pues eso significan sus estuches en cuero repujado, forrados de satín o terciopelo. Aquí en México existe una apreciación diferente que en Europa o Norteamérica pues se atiende menos a la fiel representación del icono y más al objeto compuesto (imagen y marco). La imagen fotográfica se afirma como objeto de veneración, de culto.

En México, la fotografía no sólo asombra a la aristocracia y a la nueva burguesía que copian los modelos europeos, también deslumbra, quizás por su aspecto mágico, a las sociedades rurales, quienes convierten a las imágenes de sus héroes personales (jefes tribales, familiares) en objetos de culto. Las imágenes investidas de valores míticos se confunden con *reliquias* y adquieren un estatus de emanación, de presencia de lo ausente, reafirmando así la función original de la fotografía.

Muy pronto, la fotografía se inserta en el altar doméstico, entre veladoras, ramos de flores, yerbas de olor, estampas con representaciones de santos. "Desde 1842, el daguerrotipista francés Philogone Daviette comercializa reproducciones de la Virgen de Guadalupe. Manuel de Jesús Hernández encontró así mismo un temprano daguerrotipo que reproduce una estampa neoclásica de Cristo y la Virgen."³⁷

La privilegiada posición de los daguerrotipistas cambia a partir de 1851; la repentina aparición de nuevas técnicas, papeles salados o albuminados, negativos de vidrio emulsionados con colodión, ferrotipos y melanotipos, desencadena una guerra de precios, atrae automáticamente a sectores más amplios. Los mismos daguerrotipos, forzosamente, se vuelven más accesibles ante la competencia. Los precios se derrumban y lo que de ahora en adelante se va a llamar fotografía inicia su proceso de democratización y la ampliación de la clientela ofrece nuevas perspectivas a los incipientes fotógrafos. Aquellos personajes casi mitológicos que recorrían increíbles distancias con sus frágiles equipos ahora abren estudios en las azoteas de las calles céntricas de las principales ciudades.

³⁷ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 27

Pasada la transhumancia de los años precursores el fotógrafo se vuelve un profesional sedentario que comparte con su clientela estatus y modo de vivir. Entre 1864 y 1967 ocurre lo que podríamos llamar el primer boom de la fotografía en México: se inauguraron en la ciudad de México más de veinte estudios dedicados a la producción de tarjetas de visita y de tarjetas imperiales. Los estudios más importantes, como La Fama de los Retratos de Rodolfo Jacobi, a un costado del Portal de Mercaderes, o la Fotografía Artística de Antíoco Cruces y Luis Campa, al otro extremo del Zócalo, ocupan edificios enteros.

Esta repentina explosión se debe a la particular situación política: la instauración del estricto e inédito protocolo imperial que significó reafirmar las actitudes sociales, actos de representación en los que la fotografía tendría una función determinante.

En estos años las sociedades de fotógrafos se formalizaron, se expandieron inclusive, al grado de que algunos tuvieron varias sucursales en la misma capital. Si nos atenemos a la fotografía, el segundo imperio es sinónimo de prosperidad.

A mediados de la década de 1860 los fotógrafos ya habían dejado de ser científicos experimentadores o pintores convertidos, mal que bien, a las técnicas modernas de reproducción. En pocos años los fotógrafos se convirtieron en pequeños industriales, aunque todavía considerados en la provincia como sabios en la vanguardia del conocimiento científico, a la par del médico o el boticario.

En estos casos el autor del *autorretrato* intenta hacerse pasar por otro; es decir, se pone a sí mismo en estado de representación, exagera o disfraza su personalidad. Se muestra tal y como *no es*. De esto podemos concluir que la fotografía invita al retratado a fantasear con lo que le gustaría ser, lo que no es. Según Chevrier y Sagne, "la práctica del retrato puede comprenderse, casi siempre, como discurso sobre la identidad y sus contrarios, la falta y/o transformación de identidades".

Mucho se ha escrito acerca del rápido desarrollo de la fotografía como mecanismo de reconocimiento social, instrumento de un individualismo exacerbado y complemento de otros signos de fortuna que el siglo XIX instauró. Charles Baudelaire interpretó esta boga por los retratos fotográficos como expresión del pueril narcisismo de una sociedad en éxtasis ante sus nuevos

poderes. Pero la práctica social del retrato también indica una imperiosa y casi desesperada búsqueda de inmortalidad, producto de una angustia existencial. No surge, entonces, como una actitud en relación con los otros, sino como una manera de verse a sí mismo en el tiempo y a través del tiempo. La autocomplacencia expresa una crisis de personalidad, vinculada indudablemente a la toma de conciencia de la propia muerte.

La burguesía decimonónica invirtió un enorme potencial sentimental en las imágenes de novios y novias, parientes, grupos familiares, hombres públicos, paisajes amados y lugares de veraneo predilectos, viajes turísticos, lunas de miel, instantes de extrema felicidad, de ocio amable, que escapan a la cotidianidad. La fotografía canaliza la esperanza escatológica del siglo: sobrevivir como imágenes de papel sensible, vencer el horror de la desintegración, afirmar una felicidad irreal o irrealizable.

En este sentido, la fotografía se relaciona con un rito funerario porque, como estos, se centra en la pura apariencia corporal, fija una imagen temporal (y hasta cierto punto artificial) del ser; el álbum de la sala parece un altar doméstico, extensión del cementerio vecino.

“En varios de los álbumes de tarjetas de visita que se han conservado en México se intercalaron, no sólo retratos de los miembros de la familia, sino una serie de figuras públicas que acaban formando parte, de esta manera, del *mundo privado* familiar, y sitúan al grupo ideológicamente. En esta especie de santoral civil, aparecen políticos con sus propias familias (Benito Juárez, su esposa, sus hijas y sus yernos, por ejemplo, o Maximiliano, Carlota y los miembros de la familia imperial austriaca, sino, Porfirio Díaz y Carmen Romero Rubio, etcétera. Algunas veces se agregan pensadores, filósofos y poetas (Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y Víctor Hugo, el defensor de Juárez)”³⁸.

En 1874, la firma Cruces y Campa lanzó al mercado una célebre “Galería de Gobernantes con los retratos de los personajes que han ejercido el poder en México desde la Independencia”. Esta iniciativa fue inmediatamente imitada por varios fotógrafos con creciente éxito, ampliando así el rango de los personajes

³⁸ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 40

famosos a los diputados y senadores, a los literatos notables, a los jefes del clero, a todo tipo de héroes.

Las imágenes históricas parecen haber cumplido un papel importante en la definición de una identidad histórica nacional. Sin embargo, Debroise nos dice que es el retrato, con su enorme dosis de subjetividad, lo que determinó los modos de ser del mexicano moderno de finales del siglo XIX y principios del XX.

Y es que, la fotografía aparte de indicar cánones y modos de ser, también indica los límites permitidos por la sociedad, y es entonces cuando aparece la fotografía de retrato utilizada para identificar reos. Esta medida pretendía cubrir algunas de las carencias del sistema carcelario mexicano.

Estos retratos de los reos están sujetos a un reglamento que delimita la circulación de los mismos. "Idealmente, se respetaba la intimidad de los reos, y sólo podían ser publicadas bajo ciertas restricciones. Sin embargo este punto fue infringido incontables veces"³⁹. Años antes de que existiera lo que conocemos como *prensa amarillista*, imágenes que exhibían los órganos sexuales y deformidades de los presos, alimentaron el morbo colectivo. Estos retratos, a diferencia de los que se realizaban en los estudios de la Ciudad de México, se caracterizan por la apariencia andrajosa de los presos. La mayoría de los reclusos provenían de las clases bajas, y este era su primer enfrentamiento con las cámaras. Pero hay excepciones como el caso de José María Flores que parece desafiar la lente, mira con orgullo aun cuando ya conoce la sentencia desfavorable en su contra. Cayetano González, el único que parece haber sido absuelto en 1859, esta sentado con las manos cruzadas y una leve sonrisa. No obstante su pobre vestimenta, comunica cierta dignidad. En cambio, Marcos Castillo y Justa Varela, quizás los primeros en ser retratados en 1855, se delatan con una postura encorvada, una mirada asustadiza. Aun no se trata de fotografías señaléticas, sino simplemente de retratos. Ni el fotógrafo ni las administraciones han definido cómo debe ser el retrato de identidad. Hasta este momento y hasta cierto punto, la verosimilitud de la fotografía es suficiente.

Pronto los reos conocen la importancia de los retratos y esto produce que por todos los medios posibles intenten no parecerse en los retratos. La toma de la

³⁹ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 42

fotografía se convierte en toda una hazaña pues no existe un lugar especial para hacer los retratos (se toman en el momento el arresto). Es en 1887 cuando se estipula que se debe retratar a los reos de frente y de perfil: "... el fundamento de esta modificación consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos, dificultad que desaparece con el retrato de perfil".⁴⁰

Esta cárcel *de papel* se convierte en un laboratorio ya que los datos obtenidos por el fotógrafo podían eventualmente servir para definir el territorio geográfico y social de una delincuencia específicamente nacional. Por ello, la fotografía sirvió muy pronto para clasificar, situar, definir y controlar a otros sectores de la sociedad.

Además de la temprana adopción en México de la fotografía para identificar a los presos, se intentó durante el segundo imperio controlar de esta manera el ejercicio de la prostitución y así limitar los estragos de las enfermedades venéreas. En 1865, Maximiliano de Habsburgo encarga un registro de la filiación y los datos clínicos de las mujeres galantes de la ciudad de México, y que incluye sus retratos. Ellas fueron retratadas en los estudios de la ciudad, por lo cual se observa una variada mezcla de formatos, técnicas y decorados, sin contar con las vestimentas y las poses. Este raro antecedente del carnet de salubridad instaurado por el porfiriato permite adentrarse en un mundo no solo mal visto, sino nunca verdaderamente visto.

A partir de 1872 se registraron de modo similar los *vagos*. El problema de la vagancia, derivado de la incapacidad de situar tanto mental como física y geográficamente a ciertos individuos marginales, preocupó continuamente a las autoridades mexicanas desde la época virreinal. Un amplio sector de la población de la Nueva España y de la joven republica del siglo XIX nunca pudo encajar en las categorías sociales eurocéntricas que se implantaron sucesivamente en el país; el rubro de *vago*, con su connotación de movilidad, agrupó a ese sector impreciso al que se quiso erradicar infructuosamente. Debrouse nos menciona en Fuga Mexicana que "según un reglamento del imperio fueron considerados como vagos *todos aquellos individuos que no tienen*

⁴⁰ Debrouse, Olivier, op. cit., pág. 40-43

domicilio cierto, o bienes y rentas bastantes para la subsistencia, ni ejercen habitualmente, oficio o profesión lícita y lucrativa..."⁴¹ paralelamente se empezó a retratar a sirvientes (1871) y cocheros(1881). A finales del porfiriato esta medida se extendió a maestras normalistas, enfermos mentales y, en vísperas de las Fiestas del Centenario de 1910, a todos los periodistas a quienes se les entregó un carnet que les daba acceso a las ceremonias conmemorativas. De esta manera se fueron consignando en un registro los rostros de los ciudadanos que, por su labor, debían ser identificados, conocidos, o mejor dicho, reconocidos por la clase en el poder.

⁴¹ Debroise, Olivier, op. cit., pág. 44

Desnudos Artísticos, Compañía Industrial Fotográfica (C.I.F.), Propiedad Artística y Literaria (P.A.L.),
 Archivo General de la Nación.

FICHA CATALOGRAFICA

# FOTO	AUTOR	TITULO	AÑO	TECNICA	TAMAÑO	PROCEDENCIA	COLECCIÓN	DESCRIPCION
1	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada con jarrón al lado y al fondo paisaje en pintura.
2	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada en balcón de piedra y al fondo paisaje en pintura.
3	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie y de espaldas, los brazos elevados recargados sobre una columna.
4	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie sobre piedras, simulando caminar.
5	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda casi de espaldas, alcanzando con su mano una rama.
6	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda, de perfil, recargando un brazo en árbol y sosteniendo su pierna con el otro brazo.
7	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda, de frente a la cámara, sentada en un tronco con las manos sobre su cabeza.
8	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada y recargando su cuerpo en su brazo izquierdo.
9	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda semiflexionada, con la pierna izquierda arriba de una piedra, de espaldas a la cámara.

10	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie junto a un árbol, recargando su brazo derecho en él.
11	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de perfil recostada y mirando a la cámara; su cabeza sobre su brazo. Al fondo paisaje pintado.
12	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada de perfil, con la cabeza agachada; paisaje pintado de fondo.
13	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda, sentada, recargada sobre piedras y con objeto en las manos.
14	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada en balcón de piedra y sosteniendo con las manos sobre sus piernas un ramo de flores.
15	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada de perfil, con paisaje en pintura al fondo.
16	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada sobre piedra y atando la correa de su sandalia.
17	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie, de espaldas a la cámara, sostiene una rama de flores

								sobre sus hombros.
18	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada, de perfil, con paisaje pintado al fondo.
19	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie y espaldas a la cámara, junto sillón sobre el cual sostiene un brazo, y el otro levantado alcanzando la pared frente a ella.
20	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada de perfil, con piernas flexionadas y la cabeza hacia la derecha de la cámara.
21	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda frente a espejo, de espaldas a la cámara, con sus brazos elevados sobre el espejo.
22	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda frente a espejo y viendo a través de este hacia la cámara.
23	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de espaldas con la rodilla sobre una silla.
24	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda, de perfil, recostada, sosteniendo su cara sobre sus manos.
25	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie frente a la cámara con los brazos elevados

								sostiene una corona de flores, al parecer para coronar a l busto en piedra a su derecha.
26	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie, alzando brazos y una pierna como simulando baile.
27	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada de frente a la cámara, sostiene su torso en su brazo derecho y con el izquierdo un ramo de flores.
28	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada y como buscando algo con sus manos.
29	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda (torso y rostro) casi de frente a la cámara con sus manos en la nuca y un velo alrededor de su espalda y cintura.
30	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada de perfil sobre sillón de corado y flores al fondo.
31	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de perfil sentada sobre lienzos de tela, estos sobre una piedra.
32	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de espaldas a la cámara, hincada en silla y frente a ella espejo.
33	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada sobre sillón con tela muy decorada, la mirada hacia la cámara.
34	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda agachada como para recoger algo.
35	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada de perfil sosteniendo sobre su pierna flexionada un

								jarrón que decora con pincel, en el piso más pinceles y dos jarrones.
36	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada sobre una de sus piernas en un sillón, apoyando su brazo sobre un libro abierto, pensativa, meditando tal vez.
37	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda, de espaldas a la cámara, alzando sus brazos con una corona de flores en sus manos como para coronar al personaje en piedra frente a ella. Esta fotografía pareciera secuencia de la número 25.
38	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada de frente a la cámara con los brazos cruzados sobre su rostro y una pierna flexionada.
39	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada sobre piedra y lienzos de perfil hacia la cámara y en su mano un espejo pequeño en el cual se observa.
40	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada en piedra, su cabeza recargada en sus brazos y mirando al cielo.
41	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de perfil sentada sobre piedra y con la mirada hacia abajo.
42	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda sentada sobre

								pedra, de perfil, el torso y la vista girados hacia la cámara.
43	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	9 x 14 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de perfil sentada sobre piedra, con una pierna sobre la otra y recargando su cabeza en su brazo que a la vez esta sobre su pierna.
44	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda recostada en su lado izquierdo, de frente a la cámara, torso elevado y apoyando su cara en su brazo.
45	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	14 x 9 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de perfil sentada sobre piedra con sus brazos sobre sus piernas flexionadas y su rostro sobre sus manos.
46	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	17 x 27 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer desnuda de pie frente a la cámara con un velo cubriendo la mitad del cuerpo, entre flores.
47	C.I.F.	Mujer Posando	1924	Plata/ Gelatina	17 x 27 cm	Ciudad de México	P.A.L. Desnudos Artísticos	Mujer de pie con traje que deja descubierto la mitad del torso, una mano en la cintura y la otra sostiene una trompetilla, con tocado al parecer de frutos. Podría representar algún personaje mitológico.

CUADRO DESCRIPTIVO

DESNUDOS ARTÍSTICOS, Compañía Industrial Fotográfica, Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

Foto # 1	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Pintura de paisaje de fondo. Piedra (simulada) para asiento de la modelo. Jarrón de piedra.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda sentada casi de frente a la cámara, pierna izquierda cruzada sobre la derecha, torso y cabeza levemente inclinados, brazo izquierdo recargado en el jarrón y la mano derecha sobre este. La mirada hacia el lado derecho de la cámara.
Actitud	Posición evidentemente posada que con la mirada en el horizonte intenta hacernos olvidar la presencia del fotógrafo.

Foto # 2	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje de árboles en pintura al fondo. Balcón de piedra.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda sentada de perfil sobre balcón, con la pierna izquierda sobre la derecha, brazo derecho sobre pierna izquierda, la otra mano tocando el balcón. Torso levemente girado hacia la cámara, la cabeza inclinada hacia el lado inferior derecho.
Actitud	Modelo en actitud pensativa aunque más bien recordando sin que deje de ser evidente que es una pose.

Foto # 3	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje de arbustos pintado al fondo. Columna y muro en piedra.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda de pie y casi de espaldas con el rostro de perfil. Brazos recargados sobre la columna, pierna flexionada como para dar un paso y la mirada hacia la izquierda.
Actitud	Pensativa o reflexiva, sin aparente pose pues su mirada y atención se dirigen a un punto diferente a la posición del fotógrafo, el cual parece no estar ahí para la modelo.

Foto # 4	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje de arbustos pintado al fondo. Piedra en primer plano.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda de perfil simulando dar un paso con la pierna izquierda, el torso levemente inclinado hacia delante y la cabeza inclinada con la mirada dirigida hacia la cámara.
Actitud	Franca pose ante el fotógrafo que se refuerza por la mirada dirigida a la cámara.

Foto #5	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado para el fondo y arbustos colgando al lado derecho.
Vestimenta	Ninguna
Pose	a de perfil, con el brazo derecho alcanzando un arbusto en lo alto frente a ella, brazo izquierdo en posición de reposo; toda la pose se sostiene en la pierna derecha, la izquierda se recarga en el pie.
Actitud	escena en la que no parece tener conciencia de la presencia del fotógrafo, como en una escena cotidiana para la modelo.

Foto # 6	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda, difusa.
Encuadre	Plano general
Decoración	Al fondo paisaje pintado; en primer plano tronco de árbol y hierba en el piso.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas. Listón alrededor de la cabeza.
Pose	a de perfil con la pierna derecha alzada y flexionada, el brazo izquierdo sobre el tronco y el derecho tocando pierna derecha. La mirada hacia abajo.
Actitud	Muestra la fracción de todo un movimiento, como si congelara una acción más que posarla.

Foto # 7	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado para el fondo (el mismo que en la foto #6), pedazo de tronco de árbol y hierba en el piso.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas, listón alrededor de la cabeza.
Pose	a sentada sobre tronco, de frente a la cámara con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha, los brazos alzados y sus manos sobre su cabeza como arreglando su cabello. La mirada ligeramente hacia la derecha de la cámara.
Actitud	Por lo aparentemente incomodo de la posición, no se puede dejar de percibir como una actitud regida y fingida.

Foto # 8	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado para el fondo; en primer plano piedras simuladas y hierba en el piso.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas, listón atado alrededor de la cabeza.
Pose	Mujer desnuda sentada en las piedras, casi de perfil; inclinada a su lado izquierdo y recargándose con su brazo izquierdo sobre una de las piedras; en la mano derecha sostiene una flor; la mirada levemente hacia la izquierda.
Actitud	Aunque la pose no parece muy cómoda, la modelo muestra una actitud relajada y sin dar mucha importancia a la presencia del fotógrafo.

Foto # 9	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado para el fondo; en primer plano una piedra y hierba en el piso.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda casi de espaldas, con la pierna izquierda elevada y sobre la piedra; el torso un poco agachado; la mirada hacia abajo como dirigida a sus manos que parecen arreglar la atadura de su sandalia izquierda.
Actitud	Más que una pose pareciera el instante previo a posar y que hubiera sido captado por el fotógrafo con la intención de mostrar una pose natural, sin rigidez.

Foto # 10	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda

Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado para el fondo, a la izquierda un tronco de árbol, ramas que parecen salir de él y hierba alrededor de la base del árbol.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de frente a la cámara con la cabeza y el torso levemente girados hacia la izquierda; el brazo derecho alzado y recargado sobre el tronco, el izquierdo en reposo. Una de las ramas que salen del árbol cubre el área de los genitales de la modelo.
Actitud	Un poco tímida y esto se refuerza por el detalle de cubrir el área de los genitales con una de las ramas del árbol. Aunque es un detalle seguramente sugerido por el fotógrafo da la apariencia en la modelo de inhibición y pudor.

Foto # 11	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado al fondo que parece extenderse al piso en un color claro, si no es que blanco.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda acostada boca abajo, de perfil, con la cabeza un poco levantada y apoyada en sus brazos; la mirada dirigida a la cámara.
Actitud	Sin que parezca rígida es una actitud muy posada. La modelo se nota muy relajada.

Foto # 12	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo, en primer plano piedra y hierba en el piso.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda, sentada de perfil, piernas un poco flexionadas, brazos sobre las piernas y la cabeza agachada descansando sobre el brazo izquierda.
Actitud	Refleja una situación como de ensimismamiento, la modelo pareciera no querer lo que siente en ese momento. La posición refleja timidez y una intención de protegerse de algo externo a ella.

Foto # 13	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo, en primer plano piedra grande y hierba en el piso.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas, listón alrededor de la cabeza.

Pose	a sentada y recargada sobre piedra, de perfil, piernas cruzadas, un ramo de flores entre las manos y la mirada hacia las flores.
Actitud	Aunque pareciera solo concentrada en las flores es más bien una actitud pasiva.

Foto # 14	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje pintado al fondo de árboles y arbustos; en primer plano balcón de piedra.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda de perfil, sentada sobre el balcón, piernas cruzadas y entre las manos un ramo de flores. Pose muy parecida a la foto #13.
Actitud	Da la apariencia de estar recordando o imaginando algo agradable; su actitud es como de ensoñación.

Foto # 15	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo y en primer plano piedra grande.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda de perfil, sentada en la piedra, piernas y brazos flexionados, las manos sobre las rodillas.
Actitud	Aunque la posición es incomoda porque la espalda no tiene soporte, la modelo la hace parecer cómoda y relajada. Por la leve sonrisa parece recordar algo agradable.

Foto # 16	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo y en primer plano piedra grande.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda sentada en la piedra, de perfil, piernas cruzadas, la cabeza agachada, con las manos parece ajustar las correas de sus sandalias.
Actitud	Por concentrarse la pose en las ataduras pareciera una posición cotidiana sin mayor resultado expresivo.

Foto # 17	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo
Vestimenta	Ninguna

Pose	Mujer desnuda de espaldas, levemente girada hacia la derecha, con sus manos sujeta a una flor a la altura de sus hombros, sobre su espalda.
Actitud	La pose exalta la sensualidad, se hace uso de su peinado y la flor para conjugarlos en la forma.

Foto # 18	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo, en primer plano, una especie de alfombra de pasto
Vestimenta	Sandalias (solo se distinguen las suelas) y listón alrededor de la cabeza
Pose	Mujer desnuda sentada sobre el pasto, de perfil (su perfil izquierdo hacia la cámara) con las piernas cruzadas y levemente flexionadas, recargada en sus brazos y la mirada hacia la izquierda del plano.
Actitud	Refleja relajación y parece encontrarse en una actitud reflexiva

Foto # 19	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Pared al fondo con tapiz de arbustos, y en la parte baja, decoración en madera, a la izquierda, una silla aparentemente de madera
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda de espaldas con una mano (izquierda) sobre la silla, y la otra sobre la pared.
Actitud	La posición es muy rígida, ya que la foto muestra que la pose implica mucha tensión en los músculos

Foto # 20	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura para el fondo y un poco de hierba en el piso.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda, de perfil, acostada, con piernas flexionadas, la cabeza girada hacia la cámara y la mirada hacia el lado derecho de la toma. Brazo derecho a un costado del cuerpo y brazo izquierdo flexionado sobre su cabeza. En la cabeza ostenta un tocado de flores.
Actitud	La posición de las piernas le da mucho dinamismo a la pose, incluso refleja cierta sensualidad.

Foto # 21	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Espejo sobre base de madera y lienzo de tela para el fondo.
Vestimenta	Ninguna

Pose	Mujer desnuda de espaldas a la cámara y de frente al espejo, sujetándose de este con las manos. Su cabeza girada a la izquierda del plano, la pierna derecha ligeramente flexionada. Tanto la modelo como la cámara han sido situadas de modo que se perciba el reflejo de la mitad del cuerpo y el rostro completo.
Actitud	Se muestra bastante pasiva, solo a la espera de que culmine la toma, en fotos así, el modelo advierte fuertemente la presencia del fotógrafo

Foto # 22	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Espejo en base de madera, lienzo de tela colgado en el. Al fondo, una pared decorada con pintura de arbustos, mitad en madera.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de perfil, parada frente al espejo con su brazo izquierdo en la esquina superior izquierda del espejo y el reflejo de la parte frontal del cuerpo con la mirada directamente hacia el fotógrafo
Actitud	Aunque la situación es similar a la de la toma anterior (foto 21) el hecho de mirar al fotógrafo cambia en mucho la actitud de la pose. Pareciera una toma clandestina, realizada mientras el fotógrafo espía a la modelo en un momento de intimidad y ella al darse cuenta, se deja observar.

Foto # 23	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial; lateral izquierda a 45 grados
Encuadre	Plano general
Decoración	Silla tallada en madera, muy decorada; al fondo, pared decorada con una pintura de arbustos en la parte superior y cubierta de madera en la parte inferior.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de espaldas, hincada en la silla con la pierna izquierda, los brazos sobre la silla y la cabeza levemente girada hacia la izquierda.
Actitud	Por la cabeza agachada pareciera sumisa y pasiva, no tiene intención de "moverse".

Foto # 24	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral superior izquierda a 45 grados.
Encuadre	Plano general
Decoración	Lienzo al fondo que parece ilustrar olas de mar.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda recostada de perfil en el piso, apoya su cabeza en sus manos y sus brazos sobre sus codos. El rostro también de perfil.
Actitud	Esta pose, junto con la #11 salen de lo convencional visto en el resto de las tomas. Muestra de forma muy estética el cuerpo femenino. Aun cuando es de las tomas que menos

	muestran el cuerpo es de las que más dicen de él. Hay un gran énfasis en la forma o formas del cuerpo femenino.
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Foto # 25	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda.
Encuadre	Plano general
Decoración	árbol pintado al fondo, ramas colgando, columna en piedra con busto de algún personaje y enredaderas alrededor de éste.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda entre perfil y de espaldas, los brazos elevados sujetando una de las ramas, la pierna derecha un poco flexionada y hacia delante.
Actitud	La pose representa una acción, movimiento. Al observar la foto #37 encuentro que es una secuencia de la foto #25 y se nota que la acción a realizar es colocar una corona de flores al busto en piedra.

Foto # 26	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda superior
Encuadre	Plano general
Decoración	Lienzo de un paisaje para el fondo
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda, torso casi de frente y piernas de perfil; brazos y pierna derecha elevados
Actitud	Pose demasiado rígida (parece simular un baile) aunque poco se refleja en la toma misma, pues la modelo sonríe sin aparente esfuerzo.

Foto # 27	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, cenital, un poco de frente a la modelo
Encuadre	Plano general
Decoración	Lienzo de un paisaje para el fondo, al frente piedra cubierta de hierba
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de frente, recostada sobre su lado derecho y apoyada en su antebrazo derecho. Su otro brazo dirigido a las rodillas. La mirada hacia la cámara.
Actitud	Con la mirada hacia el fotógrafo, parece retarlo y refleja enojo, furia.

Foto # 28	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, cenital izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Lienzo de un paisaje para el fondo, al frente piedra cubierta de hierba (

	misma decoración que en la foto anterior).
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda, boca abajo que soporta cadera y piernas sobre la piedra, su torso hacia el piso como alcanzando algo en el piso de la escena.
Actitud	Una combinación de posiciones del cuerpo que le dan movimiento y una inestabilidad no desagradable.

Foto # 29	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral derecha.
Encuadre	Medium shot
Decoración	Ninguna
Vestimenta	Se aprecia un delgado lienzo alrededor de la modelo.
Pose	Torso desnudo de una mujer, de perfil, con el rostro hacia el frente, los brazos elevados y las manos en la nuca. Lienzo alrededor de la cintura y la espalda. Primera toma en toda la serie de un torso en lugar de cuerpo completo.
Actitud	La pose refleja un deseo de exhibición por parte de la modelo, con una mirada que pide que se le observe.

Foto # 30	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda.
Encuadre	Plano general
Decoración	Sillón con textil decorado y cojín. Jarrón con flores. Al fondo pintura en la pared al parecer representando palmeras, se alcanza a distinguir una sección de chimenea, en el piso una alfombra.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda sentada de perfil, la cabeza inclinada un poco hacia abajo, las piernas flexionadas recargadas sobre el sillón, ahí mismo una baraja.
Actitud	Aunque no muy evidente parece representar una acción con las cartas sobre el sillón. De cualquier forma la actitud resalta menos la acción y más la falta de esta.

Foto # 31	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral y cenital a la vez.
Encuadre	Plano general
Decoración	Al fondo unas ramas con flores, por lo difuso no se distingue si son pintadas o reales. En primer plano un asiento de piedra tallada y un lienzo blanco sobre la piedra.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda sentada en la piedra, de perfil con los pies cruzados, el

	brazo derecho sobre sus piernas y el otro recargado en un soporte mas elevado de la piedra. La mirada hacia el piso.
Actitud	Pareciera sufrir un desconsuelo, muestra resignación.

Foto # 32	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Espejo grande en la pared, con marco muy decorado. Pared tapizada con figuras orgánicas. Silla de madera con tallados orgánicos también y lienzo blanco sobre la silla.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de espaldas, hincada en la silla y viendo el reflejo de su torso en el espejo, su mirada hacia ella misma en el espejo.
Actitud	Pareciera muy concentrada en encontrar algo de ella misma en su reflejo.

Foto # 33	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda suavizada
Encuadre	Plano general
Decoración	Sillón con lienzo floreado, al fondo chimenea y en la pared cenefa de flores, cojín del mismo decorado que el sillón.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda recostada de perfil, con la pierna derecha flexionada arriba del sillón, brazo izquierdo sobre el cojín. El otro brazo hacia arriba de su cabeza y la mirada hacia la cámara.
Actitud	Una de las pocas fotografías que muestra una gran sensualidad, pues a pesar de ser todas desnudos, casi ninguna lo refleja.

Foto # 34	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, cenital a 45 grados
Encuadre	Plano general
Decoración	Pintura al fondo al parecer de mar con nubes, en primer plano una piedra grande y unas pequeñas
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda, de perfil, agachada y tomando la piedra con la mano izquierda. Los pies un poco separados y la mirada hacia abajo, con el otro brazo parece recoger las otras piedras.
Actitud	Parece solo la fracción de una secuencia, pues como pose es bastante incomoda.

Foto # 35	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Al fondo una pared con tapiz de cenefas, en primer plano 2 jarrones en el piso, uno sostenido por la modelo, un tazón pequeño con pinceles y una paleta de colores.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda sentada de perfil, las piernas semiflexionadas, con el brazo izquierdo sujeta sobre la rodilla izquierda un jarrón que decora con un pincel en la mano derecha.
Actitud	Solo representa una acción, muy posada.

Foto # 36	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general, vertical
Decoración	En el fondo pared decorada con cenefas y palmeras pintadas, sillón con textil decorado y libro. Al fondo pintura en la pared al parecer representando palmeras, se alcanza a distinguir una sección de chimenea, en el piso una alfombra.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de perfil sentada en el sillón sobre su pierna izquierda. Su brazo izquierdo sobre el libro y su cabeza recargada en ese mismo brazo. El brazo derecho sobre la pierna izquierda.
Actitud	Con expresión triste en el rostro, parece recordar algo desagradable.

Foto # 37	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general, vertical
Decoración	árbol pintado al fondo, ramas colgando, columna en piedra con busto de algún personaje y enredaderas alrededor de éste.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de espaldas, los brazos elevados y sosteniendo en las manos una corona de flores, al parecer para coronar al personaje en le busto de piedra
Actitud	Aunque la acción a realizar es la coronación del busto, no parece reflejar relevancia el hecho y el personaje.

Foto # 38	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, de frente casi cenital
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura al fondo con árbol y pastizales

Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda de frente acostada sobre su costado izquierdo, pierna derecha flexionada, brazos cruzados cubriendo la mayor parte de su rostro.
Actitud	Posición relajada para el cuerpo pero que refleja cierta inquietud emocional, hasta podría representar sufrimiento.

Foto # 39	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda.
Encuadre	Plano general.
Decoración	En el fondo un lienzo degradado de claro a oscuro, ramas colgando; en primer plano una piedra grande con un lienzo sobre ella
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda recostada boca abajo sobre la piedra y el lienzo. Muestra perfil izquierdo a la cámara. Su rostro levemente girado hacia la cámara. En su mano izquierda un espejo en el cual se observa.
Actitud	Aunque a primera vista parece una representación de la vanidad, más bien la modelo invita a que se le vea, como sabiéndose bella y eso la vuelve atractiva.

Foto # 40	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial. Loop lateral superior izquierdo.
Encuadre	Plano general. Vertical
Decoración	Paisaje pintado al fondo, al parecer mar. En primer plano, una piedra.
Vestimenta	Ninguna
Pose	Mujer desnuda sentada en la piedra casi de perfil, con la mirada hacia arriba a la izquierda; sus brazos flexionados y sus manos bajos su barbilla. Piernas semiflexionadas
Actitud	De total ensoñación, o tal vez añoranza, Muy concentrada en sus pensamientos.

Foto # 41	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial. Lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje de arbustos y árboles en el fondo. En primer plano una piedra y pasto alrededor.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas y listón en la cabeza.
Pose	Mujer desnuda sentada de perfil en la piedra. Su pierna izquierda apoyada en el piso, la derecha flexionada y hacia atrás. Su brazo izquierdo sobre su rodilla izquierda y la mirada hacia abajo.
Actitud	Pareciera tomar un descanso después de mucha actividad y a la vez darse tiempo para reflexionar.

Foto # 42	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda, levemente sobreespuesta
Encuadre	Plano general
Decoración	Pintura de un mar para el fondo y piedra en primer plano.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda sentada de perfil, la pierna derecha un poco arriba sobre la piedra. La mirada hacia la Cámara y la cabeza un poco inclinada a la derecha.
Actitud	Refleja un poco de incomodidad por la posición pero con el rostro muestra una gran tranquilidad.

Foto # 43	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Al fondo pintura de árboles y arbustos; piedra al frente.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas.
Pose	Mujer desnuda sentada de perfil con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda. Brazo derecho apoyado sobre pierna derecha y la cabeza sobre su mano derecha. Brazo izquierdo sobre la piedra y la mirada hacia el piso.
Actitud	Refleja cansancio y a la vez parece pensativa.

Foto # 44	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Al fondo pintura de arbustos y nubes, en el piso pasto.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas y listón en la cabeza.
Pose	Mujer desnuda recostada en su lado izquierdo, de frente a la cámara; su torso elevado y apoyado en su codo izquierdo, la mirada hacia la cámara.
Actitud	En actitud desafiante y bastante atractiva, esta pose también muestra las formas del cuerpo.

Foto # 45	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Arbustos y pequeño lago en pintura al fondo; piedra pequeña en primer plano.
Vestimenta	Sandalias atadas a las piernas con correas y listón en la cabeza.
Pose	Mujer desnuda de perfil sentada en la piedra, las piernas un poco flexionadas, los codos sobre las piernas y el rostro sobre sus manos. La mirada hacia la izquierda.
Actitud	Rendida, como si se diera por vencida en alguna empresa.

Foto # 46	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral superior izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura con árbol y arbustos, un lago y praderas. En primer plano flores.
Vestimenta	Lienzo muy delgado que cubre a la modelo
Pose	Mujer semidesnuda de pie y de frente, mirando hacia el piso junto a ella. La mitad de su cuerpo está cubierto por el lienzo.
Actitud	De una mayor sensualidad que las anteriores, aún cuando el cuerpo no está expuesto en su totalidad, o más bien por eso. Con movimientos de brazos muy naturales, como si no supiera que es observada.

Foto # 47	
Locación	Estudio
Iluminación	Artificial, lateral izquierda
Encuadre	Plano general
Decoración	Paisaje en pintura de un bosque, en el piso algo parecido a flores secas
Vestimenta	Vestido muy corto sujeto a un hombro y el otro descubierto, cinturón ancho, collar largo, brazaletes en cada brazo, tocado de frutas y.
Pose	Mujer semidesnuda de pie y de frente, la mano derecha en la cintura y en la izquierda una corneta que dirige a sí boca. La mirada hacia la derecha.
Actitud	Más bien parece la representación de algún personaje, tal vez el tocado o la corneta son símbolos



Foto 1 CIF, PAL AGN



Foto 2 CIF, PAL AGN



Foto 3 CIF, PAL AGN



Foto 4 CIF, PAL AGN



Foto 5 CIF, PALAGN



Foto 6 CIF, PAL AGN



Foto 7 CIF, PAL AGN



Foto 8 CIF, PAL AGN



Foto 9 CIF, PAL AGN



Foto 10 CIF, PAL AGN



Foto 11 CIF, PAL AGN



Foto 12 CIF, PAL AGN



Foto 13 CIF, PAL AGN



Foto 14 CIF, PAL AGN



Foto 15 CIF, PAL AGN



Foto 16 CIF, PAL AGN



Foto 17 CIF, PAL AGN



Foto 18 CIF, PAL AGN



Foto 19 CIF, PAL AGN



Foto 20 CIF, PAL AGN



Foto 21 CIF, PAL AGN



Foto 22 CIF, PAL AGN



Foto 23 CIF, PAL AGN



Foto 24 CIF, PAL AGN



Foto 25 CIF, PAL AGN



Foto 26 CIF, PAL AGN



Foto 27 CIF, PAL AGN



Foto 28 CIF, PAL AGN



Foto 29 CIF, PAL AGN



Foto 30 CIF, PAL AGN



Foto 31 CIF, PAL AGN



Foto 32 CIF, PAL AGN



Foto 33 CIF, PAL AGN



Foto 34 CIF, PAL AGN



Foto 35 CIF, PAL AGN



Foto 36 CIF, PAL AGN



Foto 37 CIF, PAL AGN



Foto 38 CIF, PAL AGN



Foto 39 CIF, PAL AGN



Foto 40 CIF, PAL AGN



Foto 41 CIF, PAL AGN



Foto 42 CIF, PAL AGN



Foto 43 CIF, PAL AGN



Foto 44 CIF, PAL AGN



Foto 45 CIF, PAL AGN



Foto 46 CIF, PAL AGN



Foto 47 CIF, PAL AGN

Conclusiones sobre el archivo Desnudos Artísticos, Compañía Industrial Fotográfica (C.I.F.), Propiedad Artística y Literaria (P.A.L.) Archivo General de la Nación

La serie de Desnudos artísticos de la Compañía Industrial Fotográfica representa un singular trabajo de fotografía de retrato en México. Las fotografías, todas ellas realizadas en el año de 1924 y de autor desconocido son una particular muestra de lo que se hizo en esos años con la fotografía.

Dicha serie no es para nada una muestra de un trabajo muy generalizado, pues para esos años abordar temas como el desnudo, representa un intrépido ejercicio fotográfico que no podía evitarse tomando en cuenta que la fotografía adoptó de la pintura muchas de sus técnicas, mucho de su estilo retratístico, lo cual les debe haber llevado a pensar: ¿por qué no incursionar en la representación del desnudo?; aunque con cautela y mesura, tal vez en estas fotografías en especial, intentando no caer en imágenes obscenas o agresivas.

Muy probablemente estas fotografías ni siquiera se divulgaron fuera del estudio de la Compañía Industrial Fotográfica (C.I.F.) y más bien sólo fueron apreciadas por el fotógrafo mismo y algún colega o incluso las propias modelos.

Hay que apreciar que todas las fotografías se realizaron en estudio, lo que nos habla de la intención de mantenerlo de la forma más privada posible. El desnudo y su retrato siguen siendo imágenes que transgreden lo comúnmente permitido aún en nuestros días.

Otra razón de peso para realizar las fotografías en estudio es el hecho de poder controlar la iluminación (artificial ya, pues para el primer cuarto del siglo XX las técnicas de iluminación están ya muy avanzadas y permiten un control y una calidad de la iluminación vigentes y admirados hasta nuestros días).

La iluminación es, en la mayoría de estas fotografías, de una suavidad que produce en la imagen una gama tonal de grises muy rica. Además ayuda a

provocar ambientes algo fantásticos. (¿No ha sido de cualquier forma la mujer un motivo de fantasía para los hombres?)

Fantasía que se vuelve un poco repetitiva conforme observamos todas las fotografías; a veces se repite el paisaje del fondo, a veces los ornamentos alrededor de la escena, a veces la modelo no cambia sus accesorias sandalias atadas a los pies por varias tomas. Aunque esta serie fotográfica muy seguramente no es resultado de un par de sesiones, sino más bien del trabajo de varias semanas o quizá meses, la totalidad de las imágenes crean un conjunto con un estilo muy definido, mucho gracias a la repetición de ciertos patrones como la ambientación de cada toma o los accesorios de las modelos (sandalias y listón en la cabeza, por ejemplo). Trabajo que tiene tres excepciones en las fotografías 29, 36 y 37.

ANEXO 1

Fundamentos técnicos para el desarrollo de la fotografía hasta 1920.

- 1545 Reiner Gemma Frisius crea la cámara oscura.
- 1553 Giovanni Battista Della Porta publica un tratado para el uso de la cámara oscura.
- 1568 Daniello Barbaro demostró que se podía obtener una imagen más brillante colocando una lente en el lugar del orificio de entrada.
- 1727 Johann-Heinrich Schulze observó que ciertas sales de plata, especialmente los haluros, quedaban radicalmente alteradas por su exposición a la luz.
- 1765 Carl Wilhelm Scheele descubrió las propiedades fotosensibles del cloruro de plata.
- 1786 Gilles-Louis Chrétien inventa el fisionotrazo.
- 1802 Thomas Wedgwood fue la primera persona que intentó registrar la imagen de la cámara valiéndose de la acción de la luz. Publicó un tratado sobre la manera de dibujar sombras o siluetas sobre una superficie cubierta de nitrato de plata, aunque no pudo fijarlas.
- 1807 William Hyde Wollaston diseñó la cámara lúcida.
- 1816 Joseph Nicéphore Niepce logró fijar imágenes producidas en cámara oscura. Sólo se conserva una del año 1827.
- 1824 Joseph Nicéphore Niepce emulsiona hojas de papel con bálsamo de Judea (asfalto común) y consigue imprimir en el papel una imagen invertida (negativo); procedimiento que llamó Heliografía o Niepçotipia.
- 1837 Invención del daguerrotipo por el francés Louis Mandé Daguerre.
- 1839 Se divulga públicamente, en París, el proceso del daguerrotipo.
- 1839 John Herschel determina que se pueden fijar las imágenes de la cámara oscura por medio de hiposulfito de sodio. También son atribuidos a él mismo los términos de fotografía, positivo y negativo.
- 1840 Petzval produce lentes más precisas y más luminosas.
- 1841 Fox Talbot, de origen inglés, descubrió el negativo en papel (calotipia). Primer procedimiento fotográfico estrictamente hablando.

- 1841 Claudet descubre aceleradores que permitían reducir el tiempo de exposición.
- 1841 Wolcott inventa la cámara reflex.
- 1841 Fizot inventa el fotograbado a través de la daguerrotipia.
- 1846 Carl Zeiss abre la primera fabrica de instrumentos ópticos, incluyendo las lentes.
- 1848 Sustitución del negativo en papel por el de cristal. Se comenzó a utilizar la albúmina (clara de huevo) para obtener una superficie lisa y ligeramente satinada.
- 1848 Becquerel produce imágenes en color del espectro solar.
- 1849 David Brewster desarrolla satisfactoriamente el visor estereoscópico.
- 1850 Blanquart-Evrard produce el papel salado y el papel a la albúmina.
- 1851 Frédérick Scott inventó el colodión, que fue inmediatamente adoptado por la nitidez y su fácil manejo, y desplazó a la albúmina.
- 1854 James Ambrose Cutting patentó un nuevo método para fotografiar sobre vidrio.
- 1854 Disdéri patentó su invento sobre la fotografía *carte de visite* (tarjeta de visita, de 9 x 6 cm) que en un corto tiempo desplazó al daguerrotipo.
- 1854 Root inventa el ambrotipo; un positivo directo con un tipo de colodión.
- 1856 Alphonse-Louis Poitevin inventa las copias al carbón y el colotipo (técnica fotolitográfica).
- 1856 Hamilton Smith inventa la ferrotipia.
- 1857 Aparición de los retratos estereoscópicos, también llamados de bulto pues a simple vista, sin necesidad de lentes, se ven con volumen.
- 1858 Aparición de las cámaras solares utilizadas para ampliar fotografías.
- 1864 Walter Bentley Woodbury inventa un proceso para copiar negativos sobre gelatina sensibilizada con bicromato de potasio, al lo que llamó woodburytype.

- 1866 Invención de las fotografías mágicas que consistían en tener invisiblemente el retrato de una persona en papel blanco; cuando se quería ver la imagen se ponía el papel en agua y aparecía el retrato.
- 1871 Richard Leach Maddox inventa las placas secas, untadas con bromuro de plata en una emulsión a base de gelatina
- 1873 El inventor británico William Wills patenta el proceso de impresión al platino. Por otro lado, Peter Mawdsley inventa el papel de bromuro de plata sobre base de gelatina.
- 1880 Aparece, en un periódico en Nueva York, la primera reproducción en medio tono de una fotografía.
- 1885 Moessard inventa la cámara panorámica.
- 1888 George Eastman introduce la cámara kodak de pequeño formato, la cual utiliza película en rollo, mismo que después se envía a una fábrica para su revelado. Lo cual permite a las masas involucrarse con la fotografía
- 1890 Paul Rudolph produce mejoras en el sistema óptico de las cámaras fotográficas, reduciendo considerablemente deformaciones astigmáticas.
- 1892 Las primeras fotografías marinas exitosas son tomadas por Louis Boutan.
- 1893 Edison perfecciona la película de 35 mm.
- 1904 Louis Lumiere patenta el autochrome, primer proceso que hace viable la realización de placas a color.
- 1913 Oskar Barnack diseña el prototipo de la cámara Leica.

IMÁGENES REFERIDAS EN EL TEXTO



Figura 1



Figura 2



Figura 3

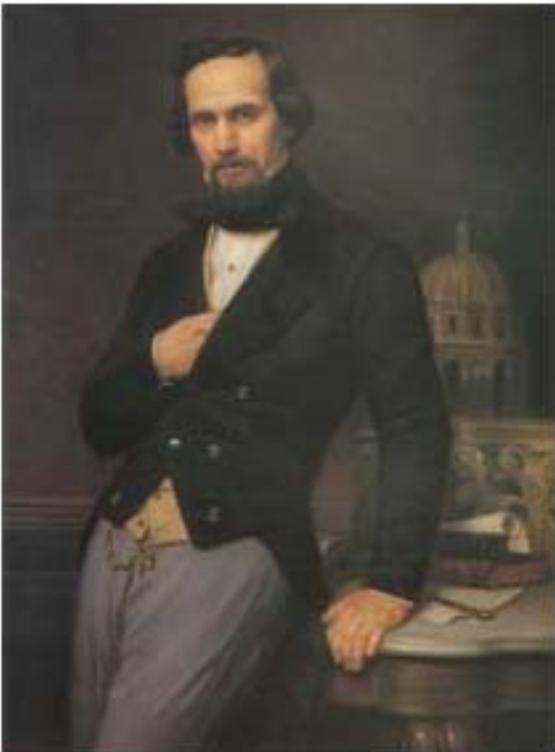


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

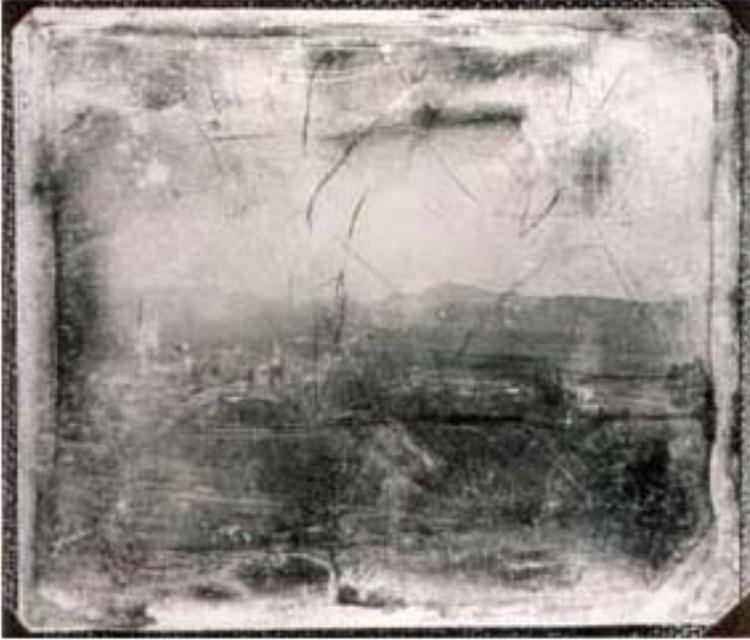


Figura 15



Figura 16



Figura 17

Bibliografía:

BARTHES, ROLAND. La cámara lucida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1999.

BOURDIEU, PIERRE. La fotografía: un arte intermedio. México: Nueva Imagen, 1979.

CARRILLO A., RAFAEL. La pintura mural en México: la época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo. México: Panorama, 1985.

CASANOVA, ROSA – DEBROISE, OLIVIER. Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

DEBROISE, OLIVIER. Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

FERNÁNDEZ, JUSTINO. El arte del siglo XIX en México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

FREUND, GISELE. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

_____ Historia general de México. México: El Colegio de México, 1976.

GOMEZ TEPEXICUAPAN, AMPARO. Veinte Fotógrafos del siglo XIX. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

HAMNETT, BRIAN. Historia de México. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

MATABUENA PELAEZ, MARIA TERESA. Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato. México: Universidad Iberoamericana, 1991.

_____ Memoria del tiempo, 150 años de fotografía en México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

MORA, GILLES. Photo Speak: a guide to the ideas, movements and techniques of photography, 1839 to the present. New York: Abbeville, 1998.

NEWHALL, BEAUMONT. Historia de la fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días. México: Gustavo Gili, 1978.

SOUGEZ, MARIE-LOUP. Historia de la fotografía. Madrid: Cátedra, 1981.