

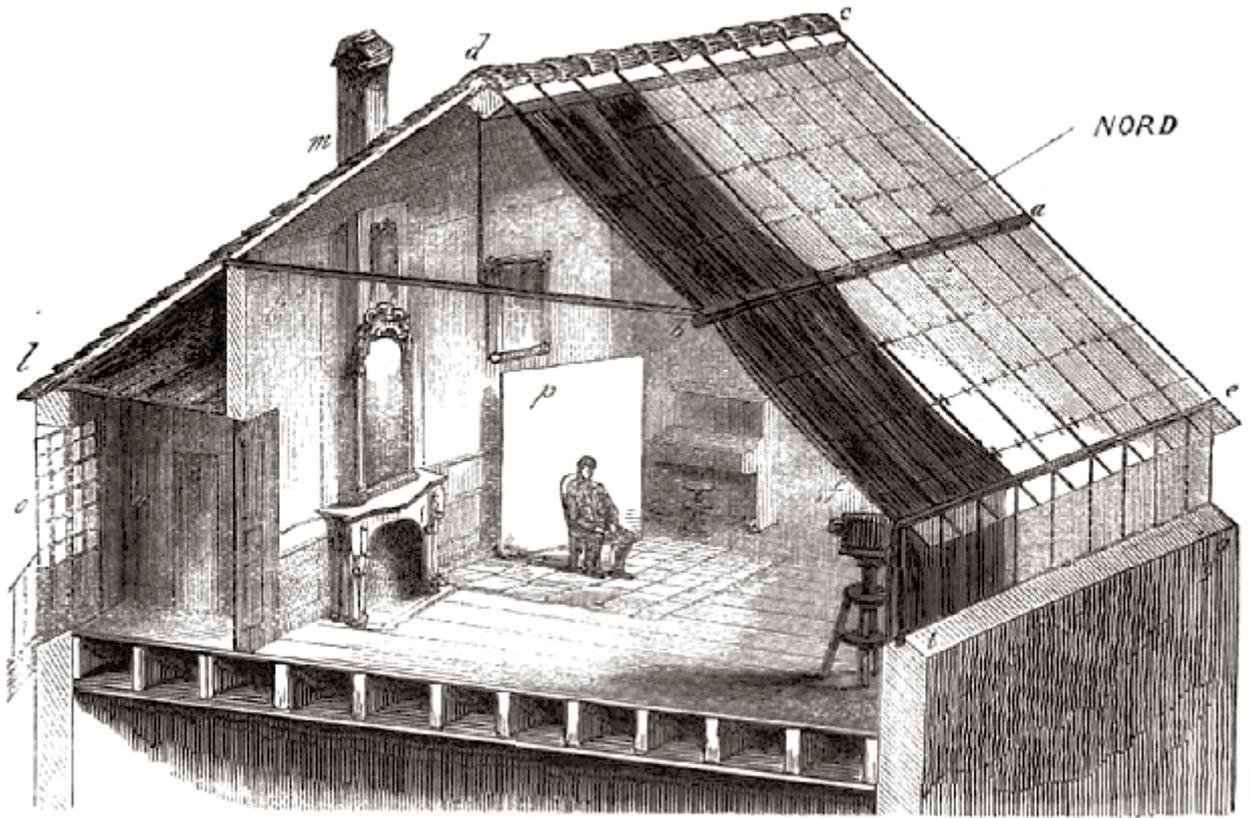
El retrato en los manuales fotográficos del siglo XIX

Brenda Ledesma

Hasta fines del siglo XIX, el retrato fotográfico fue realizado principalmente en los estudios. Un recurso complementario a la historia de estos establecimientos, así como al análisis y la apreciación del retrato fotográfico, es la revisión de los manuales de fotografía de la época. Estos libros de autores franceses, belgas, austriacos, británicos, españoles e italianos, principalmente, circularon en México desde la década de 1840; sólo unos pocos fueron editados, traducidos o escritos en este país.¹ Los manuales eran ricos en información técnica, generalmente estaban dedicados a orientar la ejecución de los procesos fotográficos de mayor uso en los años de su edición. Sin embargo, en esas publicaciones los capítulos técnicos se intercalaron con breves historias de la fotografía, con la divulgación de los nuevos avances tecnológicos en la materia, y con recomendaciones acerca de las formas más adecuadas de practicar los diversos géneros fotográficos.

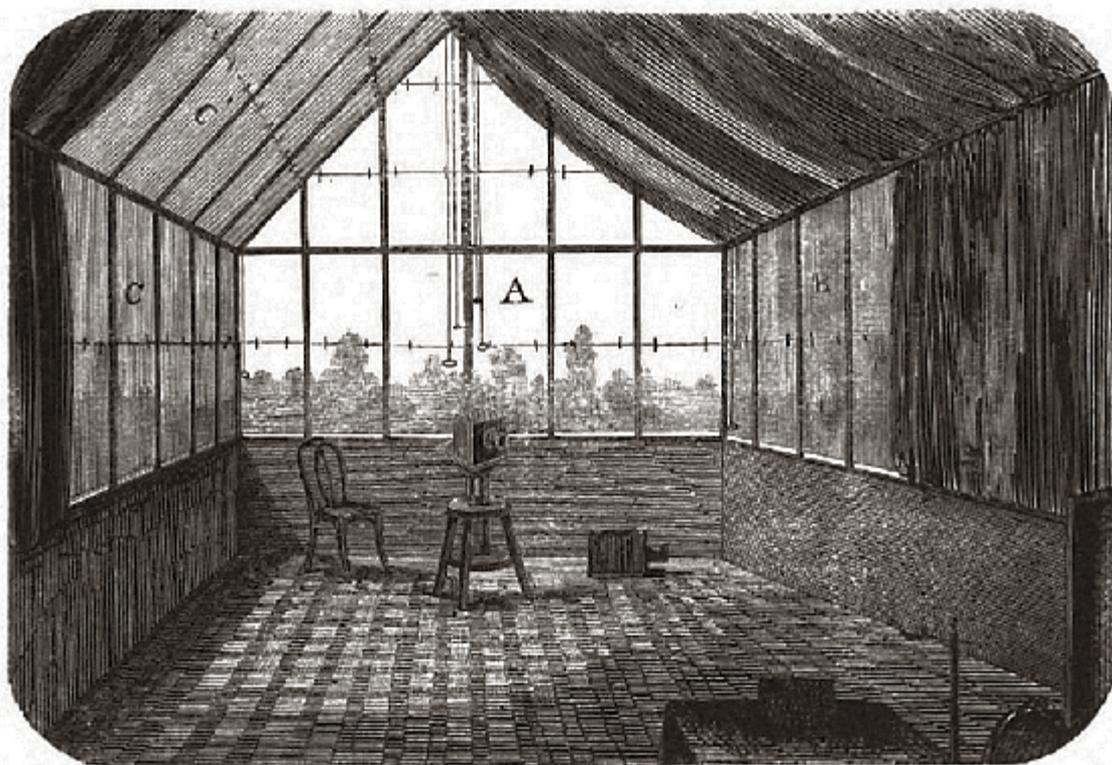
Sabemos que una incesante avalancha de mejoras técnicas arrastró el campo de la fotografía a lo largo del siglo XIX, los manuales reflejaron los cambios que se dieron en la práctica del retrato a medida que estas técnicas se sustituyeron unas por otras. Unas cuantas de esas transformaciones serán esbozadas en este breve texto, que es una invitación al estudio de los libros.

El tiempo de exposición que requería la imagen realizada con cada proceso técnico fue determinante en la manera de trabajar el retrato. En la época de los primeros daguerrotipistas (1839-1840), las exposiciones llegaron a durar entre quince y treinta minutos bajo la luz directa del sol. Éstas se realizaban en terrazas o balcones, y posteriormente en salones equipados con cristales de color azul —cuya construcción era guiada por los manuales— que pretendían



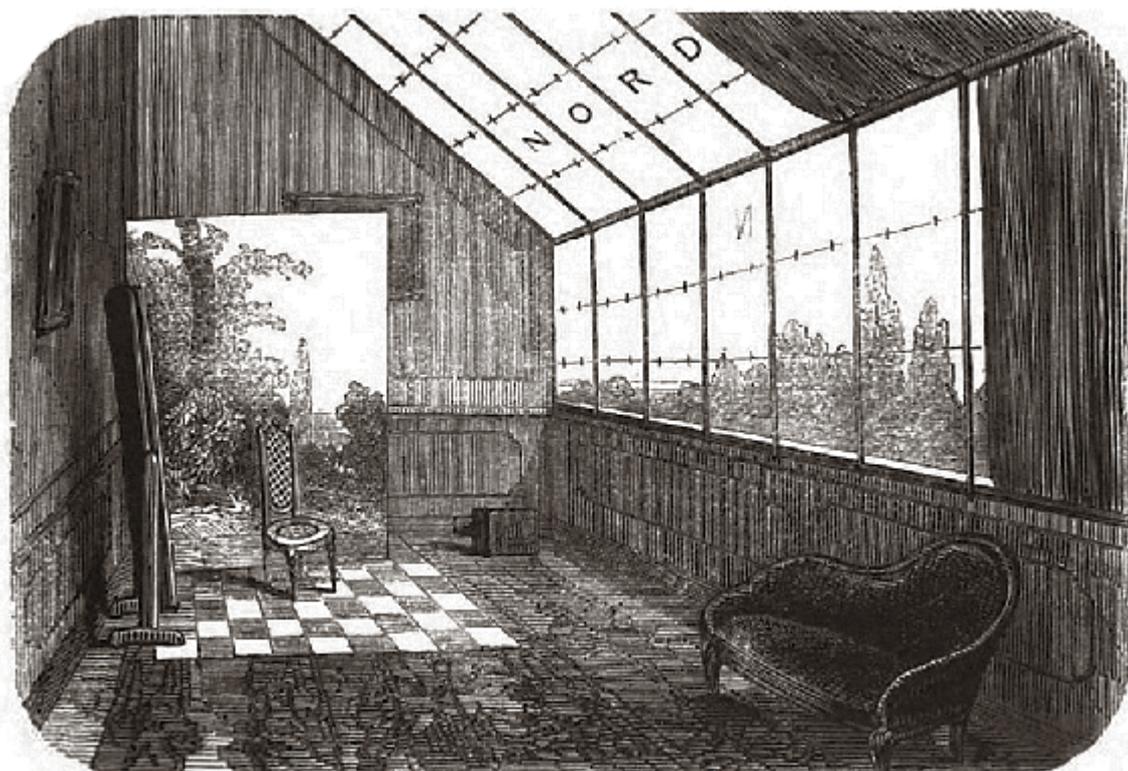
proteger a los retratados de los deslumbrantes rayos sin afectar la exposición, ya que el daguerrotipo era sensible a ese color. Uno de los grandes problemas fue precisamente la molestia y el gesto que causaba la luz directa y la larga pose en el rostro de los retratados. Sin embargo, alrededor de 1841, las mejoras en el procedimiento redujeron la pose a un lapso de quince a veinticinco segundos.² Aun así, el fotógrafo debía asegurarse de que el modelo se mantuviera inmóvil, lo cual fue solucionado años después con la implementación del apoya-cabezas, que en ocasiones también daba soporte al cuello y a los brazos de quien posaba. El francés Marc Antoine Gaudin, expuso estas situaciones en el tratado de su autoría en 1844.³ Gaudin explicaba que el retrato no consistía únicamente en obtener las líneas y los volúmenes que reflejaban los rostros, como señalaban los pintores que descalificaban el daguerrotipo, sino que “el parecido” se encontraba en la expresión, es decir, en el semblante.⁴ El retrato debía reflejar “vida” y mostrar una “mirada acariciante”, a pesar de que el modelo tuviera que congelar sus movimientos alrededor de medio minuto. Gaudin señalaba también que la luz debía brillar en los ojos del retratado para que estos no parecieran los de un ciego; y al mismo tiempo, la persona debía relajar su vista y no fijarla en un solo punto.⁵ El autor también solicitaba recordar que el daguerrotipo invertía los lados de la imagen, por lo que una pluma o un pincel jamás debían ser colocados en la mano derecha de quien se retrataba. Posteriormente, en el cambio entre las décadas de 1840 y 1850, cuatro proce-

Grabado de un estudio con modelo. Albert Londe, La photographie moderne: pratique et applications, Paris, G. Mason, 1888



Los fotosensibles existieron al mismo tiempo: el daguerrotipo (1839), el calotipo (1834), la niepsotipia (1847)⁶ y el colodión (1851).⁷ Las técnicas idóneas para el retrato eran el daguerrotipo y el colodión según Auguste Belloc, a causa de su nitidez, su calidad en los detalles y en la impresión de relieve, así como su rapidez de impresión; en ellas encontraba “vida”, “respiración” y “movimiento” debido a su sensibilidad.⁸ En cambio, el calotipo y el niepsotipo, que requerían exposiciones largas pero que era más sencillo manipular en exteriores, eran útiles para realizar paisaje y monumentos. El tiempo de exposición se relacionaba con la naturalidad y la viveza en los retratos; no obstante que la emulsión de colodión apenas había reducido su duración a un lapso entre cinco y quince segundos.

Los franceses Belloc y Adolphe Legros,⁹ cuyos libros fueron publicados a mediados de siglo, y el español José Antonio Sey,¹⁰ de la década de 1860, describieron cómo debía estar construido un estudio en la época del colodión. El salón de exposición debía recibir la luz del norte, estar dotado de grandes ventanales, pantallas y cortinas blancas, y pintar sus paredes de color pizarra —el verde oscuro absorbería los rayos actínicos—. Al igual que Gaudin, estos autores recomendaban los colores y tipos de telas que debían vestir los retratados. Sus manuales también abordan la factura y la pertinencia de diversos tipos de fondos escenográficos —lisos, degradados, de paisaje o de salón—. La utilería y el mobiliario que completarían el cuadro y la representación de la identidad de los modelos, son mencionados brevemente; así también los juegos con la fisonomía del modelo —la forma de la nariz y la boca, la extensión de la frente, la complejión,



la forma de la cara, etcétera — y con la luz. Legros es uno de los autores que describe “cómodas” y “naturales” posturas para hombres y mujeres.¹¹ Por el contrario, escritores como el belga Désiré van Monckhoven, consideraban que la disposición y el arreglo del modelo dependían del buen gusto del operador, y dado que el buen gusto no podía enseñarse, sólo se limitaban a dar información técnica.¹²

AMBAS PÁGINAS
*Grabados de estudios
sin personajes.*
Désiré van Monckhoven.
*Traité général de
photographie*, Paris,
Victor Masson et fils, 1865

Una nueva reducción de los tiempos de exposición ocurrió en 1878, cuando la placa seca de gelatina —inventada en 1871— atravesó por varias mejoras que incrementaron su sensibilidad. Los fotógrafos fueron capaces de exponer en brevísimos lapsos entre 1/10 o 1/50 s en interiores, y hasta 1/150 s al aire libre. Esta situación modificó nuevamente la idea acerca de la “naturalidad” en el retrato. La sensibilidad de la placa seca había motivado la creación de cámaras portátiles, es decir, que podían ser utilizadas sin necesidad del tripie. Estas cámaras eran ligeras y relativamente fáciles de manejar, se utilizaban en espacios exteriores ya que requerían de una fuerte iluminación. Por otro lado, el uso de la cámara portátil estaba estrechamente ligado a la práctica de aficionados, cuyo número se había multiplicado a causa de la relativa simplificación de los procesos fotográficos que también encausó la nueva técnica.¹³ Los manuales publicados entre la década de 1880 y el fin de siglo XIX, estaban dirigidos principalmente al público *amateur*. Los instructivos fotográficos eran más delgados que los de tiempos anteriores: contenían cada vez menos fórmulas y menos descripciones de instrumentos fotográficos, y al mismo tiempo, incluían nuevas invitaciones a la experimentación con la rapidez de las placas. El austriaco Josef Maria Eder y el francés Albert

Londe, quienes publicaron en el año de 1888, hablaban de retratar a las personas sin prevenirlas, para así ganar en “naturalidad” y “sinceridad”.¹⁴ Londe consideraba que el retrato al aire libre ganaba en originalidad, respecto a “un retrato lamido sobre un fondo degradado (...) en su cuadro habitual, aquel que todo mundo conoce”.¹⁵ Por su parte, Eder se ocupaba de la fotografía de personas sonrientes en el estudio, y de la minuciosa distribución de los planos del retrato en exteriores.¹⁶ Eduardo de Bray, traducido en 1898, despreciaba el uso del apoya-cabezas en el retrato convencional, ya que causaba rigidez y “una actitud a todas luces violenta y envarada” en los modelos.¹⁷ Finalmente, los franceses Jorge Brunel y Pablo Chaux (1900), oponían el retrato al aire libre, que entendían como “retrato artístico”, al retrato de estudio. Al retrato en interiores también le llamaban retrato “de parecido”, y lo comparaban con “miniaturas bien acabadas”.¹⁸ En cambio, consideraban que “para conseguir un retrato característico” no había necesidad de “hacer el personaje en sí”, sino fotografiarlo “en su vida activa, dentro de su casa, en la granja, en el campo, en el círculo de su existencia propia”.¹⁹ Tras la invención de la placa seca, el retrato se vio renovado con la paulatina introducción de la sonrisa, la soltura despojada de los aparatos de apoyo, la práctica al aire libre y la captura de los modelos en medio de un gesto o de la realización de una acción; un nuevo código que contemplaba la espontaneidad y la captura de instantes, transformó la recreación escenográfica y simbólica de la identidad que había sido practicada en décadas anteriores.

PÁGINA SIGUIENTE
Grabado de retrato con sonrisa. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences*, París, Gautier Villars et fils, 1888

1 Los conocidos hasta ahora son: José María Cortecero, *Manual de fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía* (Enciclopedia Popular Mejicana), París, Librería de Rosa y Bouret, 1862, y sus reediciones de 1873 y 1885 (ésta última editada en México); R. Clément, *Método práctico para determinar con exactitud el tiempo de exposición en fotografía* (Biblioteca Cosmos), Tacubaya, F. F. Pérez, 1891; C. Klary, *El fotógrafo retratista*, León, Imprenta de la escuela de instrucción secundaria, 1892; Luis G. León, *La fotografía sin laboratorio: apuntes para el principiante en el arte fotográfico*, México, Librería de Ch. Bouret, 1900, y su segunda edición de 1904; José María Rivera, *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*, Santa Cruz, Imprenta guadalupana, 1902; Eduardo de Bray, *Nuevo manual de fotografía*, México, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898, y sus ediciones de 1910 y 1920.

2 Hubo también afortunadas ocasiones en que fue posible realizar exposiciones de un segundo, véase Timm Starl, “A new world of pictures. The use and spread of the daguerreotype process” en *The New History of Photography* [1ra ed. 1994], Michel Frizot (ed.), Milán, Könemann, 1998, p. 41.

3 Gaudin fue uno de los primeros daguerrotipistas. Presenció personalmente la presentación del daguerrotipo que realizó Arago en 1839. *Ibid.*, p. 26. M. A. Gaudin, *Traité pratique de photographie. Exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype*, París, J.-J. Dubochet et Ce, 1844.

4 Gaudin, *op. cit.*, p. 123.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 Emulsión de albúmina sobre placa de cristal, nombrada en honor de su inventor, Claude Abel Niépce de Saint-Victor, quien fue sobrino de Nicéphore Niépce, véase Josef Maria Eder, *History of Photography* [3ra ed. 1905], Nueva York, Dover Publications, 1978, p. 338.

7 También llamada archerotipia en honor de quien fue reconocido como su inventor, Frederick Scott Archer.

8 A. Belloc, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion: suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art*, París, edición del autor, 1854, p.p. 26-29.

9 Adolphe Legros, *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes et toutes espèces de reproduction sur papier, collodion, verre négatif et positif*, París, edición del autor, 1854.

10 José Antonio Sey, *La fotografía puesta al alcance de todos. Tratado completo de archerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan, seguido de los elementos de óptica aplicados á este arte*, Barcelona, Librería de D. Juan Oliveres, 1861.