

Desacato en el estudio fotográfico

Patricia Massé Zendejas

A Guillermo Tovar de Teresa *in memoriam*, a quien agradezco haberme regalado la edición del libro de Gisèle Freund que cito en este texto.

PÁGINA SIGUIENTE
Cruces y Campa
ca. 1875
Col. particular

A partir de su clásico estudio *L'Atelier du photographe*, Jean Sagne resumió así el asunto: “el cuarto donde se tomaba la fotografía era casi como el área de utilería de un teatro. No había lógica en el acomodo de balasutradas y columnas sobre alfombras orientales o en la duela de parquet, junto a una variedad de sillas y mesas de toda clase de estilos... Era inusual que un retrato fuera tomado en un escenario cotidiano”.¹

La puesta en escena que ocurría en los estudios del siglo XIX surgiría no sólo de lo que ofreciera el retratista fotógrafo; a veces también de la propia iniciativa del cliente. Una combinación de ambos podía resultar incluso óptima. La moderna industria fotográfica también crearía sus manuales que ordenarían las condiciones físicas para el manejo y modelado del cuerpo, así como todo el artificio escénico. Sin embargo, la sesión de retrato llegó a generar en algunos de ellos ciertas iniciativas desde inventivas originales, tendientes a probar más allá del dispositivo escénico sugerido por el manual normativo.

La iniciativa llegaría a rozarse con un ejercicio lúdico, para el cual el propio retratista participará directamente frente a la cámara. La inventiva podría tener mucho de improvisación o de premeditación. Adivino que al disponer de accesorios y atuendos, el fotógrafo de la Ciudad de México Andrés Martínez eligió vestirse de religioso para la toma de un retrato ¿o debería decir autorretrato porque lleva el sello de su propio taller fotográfico? Pudo haber sido tomado entre la década de 1860 y 1890. La certeza de su identidad la proporciona la información textual al reverso del soporte, donde se lee: “Don Andrés Martínez a los 64 años. 30 de julio de 1891”. Un artificio que se completa con los objetos dispuestos sobre la mesa:



un cráneo y un globo terrestre, además de algunos libros, quizás participando como elementos simbólicos de sabiduría, de conocimiento de la vida y el más allá.

En la medida en que existe otro retrato que identifica a la misma persona, se puede confiar en la información escrita que proporciona el ejemplar. Pretendiendo ser más realista en la intención de la representación, Martínez posó en este otro retrato junto a lo que podríamos pensar fue una de sus cámaras fotográficas. Sus mano derecha sujeta un objetivo fotográfico más pequeño que el del aparato que se aprecia y la izquierda sostiene la cubierta del objetivo de la cámara en la escena. De ese modo se insinúa una relación de posesionamiento del equipo y, por ende, su oficio. Pese a que no está identificado, no hay duda de que se trata del mismo Andrés Martínez, toda vez que contamos con otro pequeño retrato de él mismo, y en éste volvemos a leer en el reverso del soporte una información similar que en el primero (“El día 30 de julio de 1891 se retrató Andrés Martínez a los 64 años 8 meses”). Además se agrega una dedicatoria: “A. Agustín le dedica este su padre.”). No falta el sello que identifica el estudio “A. Martínez. Escalerillas 14. México”.

Tala vez este caso sea de los pocos en México que nos permiten reconocer al fotógrafo titular participando más de una vez como sujeto fotografiado en su propio estudio. Es difícil hablar de un autorretrato. Si la razón social de negocio fue “Andrés Martínez y C^a fotógrafos”, es muy probable que alguno de los miembros de la compañía (entre quienes estaba su propia familia) haya sido el operario de la cámara y ejecutor del retrato.

De Cruces y Campa sobrevive un enigmático retrato de una presunta pareja — hombre, mujer— acompañada de un niño, donde alguien está disfrazado de mujer aparentando un rol femenino. La puesta en escena podría ser producto de una insensata broma fotográfica basada en el travestismo; materializa una perversión. Haya o no sido la verdadera identidad del sujeto, lo que aparenta es una presumible condición de homosexualidad. En la escena domina, sin embargo, un ámbito parsimonioso, donde la impecable circunspección del personaje que posa su mano sobre el hombro del niño es acompañada de la aparente moderación del travestido. Y hay que subrayar la moderación aparente porque al colocar su mano sobre el hombro de su acompañante, el supuesto feminoide se delata dominante e inmoderado, insinuándose al mismo nivel que el otro ¿Acaso un homosexual se podía mostrar de esa manera en el siglo XIX? No se percibe fiesta, ni exceso, ni sordidez sino todo lo contrario, todo procura una especie de escena de familia, aunque extrañamente el pequeño esquiva mirar de frente. Al girar su cabeza (la apreciamos de perfil) el posible juego de miradas frontales se rompe de un modo extraño con la actitud del niño. Como composición la escena fue resuelta con suma destreza; en la posición de pie de los tres se procura que las manos elaboren una sutil integración del grupo. Sin embargo, como retrato la fotografía exhibe una aberración social, un invertido que lo más probable es que solamente haya fingido ese rol dentro del estudio fotográfico. Salvo en la literatura de José Tomás de Cuéllar —en su novela *Chuco el Niño* (1871)—, el travestismo fue invisibilizado, por ser socialmente repudiado. Y con todo, la fotografía exhibe a plena luz al que debía estar oculto, con una proverbial dignidad.

PÁGINA SIGUIENTE

ARRIBA

© 466416

José Martínez Castaño

Andrés Martínez, ca. 1885

Col. particular

ABAJO

©452065

Andrés Martínez y C^a

Sin título, ca. 1875

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

El retrato puede parecerse una humorada. Tal vez en este caso la improvisación fue el detonador de una actitud lúdica, que quizás tuvo que ver con la inmediatez de lo que puede ocurrir dentro de un lugar que propiciaba la simulación. Y, por cierto, no podemos dejar del lado la posibilidad de que este retrato se haya hecho como parte de una motivación carnavalesca o de mascarada, como cuando varios integrantes de la corte de Maximiliano en México acudieron al estudio fotográfico disfrazados con penachos y taparrabos; era su traje de fantasía, pretendiendo vestir a la usanza de los altos estamentos sociales de la antigüedad mexicana.

El componente creativo deviene en un reordenamiento y desordenamiento de la normatividad del manual aceptada como convención. La dosis de teatralidad implicada en la sesión de pose debió estimular la experimentación, dando cabida a la espontaneidad y a la originalidad. En todo esto no deja de estar implicada, en mayor o menor medida, una toma de conciencia de los recursos materiales adoptados como parte de cierto convenio social que el retrato fotográfico comercial experimentó a lo largo del siglo XIX. Un destacado ejemplo de ello, que se coloca en el extremo de lo que supongo es un ejercicio experimental, lo encontramos en el caso de Juan Antonio Azurmendi. Presumo que él y su familia participan en la representación fotográfica de lo que podríamos llamar un no-retrato, muy cerca del cierre del siglo XIX. El componente de realidad (que se pretendía en los escenarios fotográficos) está subvertido, en gran parte, adrede.

La alteración resulta inquietante. Podemos decir que la figura masculina es la de Juan Antonio Azurmendi, en la medida en que la colección de placas fotográficas que dejó en México nos permite reconocerlo, no solamente como fotógrafo en una escena (no obstante que él se aprecia de espalda), sino también posando con su familia. Entre esas placas negativas hay un retrato, que es de los pocos tomados dentro de un estudio, donde lo podemos apreciar a detalle: corpulento y bien parecido. Él no tuvo un estudio fotográfico, pero debió ser muy allegado al lugar donde fue retratado, puesto que se quedó con el cliché.

La identidad de las tres figuras sentadas en la escalera de tijera da cabida a la especulación acerca de quiénes están debajo de la máscara. No es difícil adivinar que en los extremos están las dos hijas de Juan Azurmendi posando erguidas, pero con naturalidad. La de en medio resulta una incógnita. Comparada con las otras, esta última se muestra



titubeante; apenas vemos una de sus manos que no termina por entrelazarse con la otra; además, su torso insinúa un extraño encorvamiento. Tal vez esta tercera figura sintió timidez o incomodidad. En ella se advierte cierta actitud esquivada e insegura ante la cámara. Es posible que se trate de la esposa de Juan Azurmendi: Dolores de Teresa. Ella también figuró (aunque muy poco) en algunas fotografías de la misma colección Azurmendi, e incluso llegó a parecer descontenta. Pero si quisiéramos dar cabida a una fantasía, podríamos vincular esa tercera figura con la posible personificación de una hija ausente, que falleció a una edad bastante prematura.

La investigación detallada de la colección, cuya naturaleza y autoría han dejado de ser desconocidos, a partir de un pormenorizado análisis de las fotografías, en un estudio de mi autoría, me permite apostar a que esta misteriosa representación es una suerte de acertijo en el que Juan Antonio Azurmendi participó como autor.² Aunque la escena no tuvo lugar dentro de un estudio fotográfico, tiene la peculiaridad de remover y jugar con todos los elementos que remiten a lo que aparece en escena dentro del estudio fotográfico. Es una representación que bien podría colocarse en la línea del esperpento, es decir, de un hecho grotesco, e incluso ridículo.

Como estilo dramático consagrado en la década de 1920, creado por Ramón del Valle Inclán, el esperpento se caracterizó por la deformación grotesca de la realidad, con una implícita intención crítica de la realidad. En un sentido pleno sus obras apelaron a la degradación de los valores, hasta llevarlo a una situación ridícula.³ No debemos olvidar que Goya (Francisco de Goya y Lucientes, el de las pinturas negras y los grabados), ha sido considerado un predecesor, así como también el propio escenario artístico europeo de fines del siglo XIX y principios del XX, como el expresionismo.

El principal punto de anclaje con el esperpento se halla en la estética deformada. Salta a la vista que la placa acude a lo grotesco como una forma de expresión. Aunque no sabemos de qué es expresión, apreciamos la alteración de la identidad de los personajes; todos son objeto de una cosificación; son reducidos a muñecos. El mundo real parece infiltrado de pesadilla. La representación es una deformación ridícula. Como escenificación concentra su radio de atracción en lo absurdo. Quiero entender que en este no-retrato de los Azurmendi se subvierte, se rompe con un imaginario fotográfico realista de retrato decimonónico y, en ese sentido, podríamos hablar de una contemporaneidad de esta fotografía, que dialoga con cierta cultura caricaturesca, esperpéntica, pero en general europea, que no era para nada ajena a la del propio Azurmendi.

Vale la pena aclarar que Juan Azurmendi nació de padre y madre vascos; creció en México entre una élite económica empresarial (fundamentalmente *esquerra*) cuyo poder económico se extendió a Francia y España; su lugar de residencia en la juventud no lo privó de estancias en España, Francia e Italia; cultivó un gusto por las Bellas Artes, además de que manifestó un vena artística. Fue habitual que su mundo fluyera de un lado y otro del Atlántico; su red familiar así lo predispuso. En suma, perteneció a un mundo cosmopolita.



Como fotógrafo Azurmendi se asumió enteramente libre y vinculado de un modo personal con la fotografía, detrás de sus imágenes hubo siempre intenciones personales. En la que vengo comentando él mismo participa, junto con el resto de su familia, en su transformación en muñecos que pueden ser manipulados. Esta conversión ocurrió en dos momentos distintos: primero, el de la toma de la fotografía, donde las pelucas fueron usadas como accesorio sobrepuesto en las niñas, y los objetos donde están sentados también conforman una utilería *sui generis*, introducida deliberadamente. Un segundo momento lo constituyó el retoque en el laboratorio. Recordemos que mediante el retoque el retratista fotógrafo hacía desaparecer todo lo que le pudiera disgustar a la clientela.⁴ Para esto último también involucró dos etapas. Primero el enmascaramiento de la cara y las manos de cada uno de los participantes, mediante el entintado azul aplicado con el dedo en esas pequeñas zonas del negativo. Segundo, se sobrepuso en las respectivas caras

© 366401
Juan Antonio Azurmendi
Escena donde participa
la familia Azurmendi de Teresa
ca. 1897
Col. Juan Antonio Azurmendi
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

el dibujo simplificado de las fisonomías, aplanándolas enteramente. Del mismo modo se completó el ocultamiento del cabello natural allí donde no hay peluca, sobredibujando una cabellera falsa. Todo confluye en el encubrimiento del rastro físico de una condición humana. No perdamos de vista que sus ropas parecen las de uso ordinario.

El resultado de la intervención fue ganando forma paulatinamente ¿Y qué tal si todo provino del intento de rehabilitar una placa fotográfica insatisfactoria, introduciendo alteraciones posteriormente? El error pudo haber funcionado como punto de arranque de una iniciativa creativa, donde la placa fallida pudo haber sido asumida como una pieza susceptible de reparación.

Entre sus reflexiones acerca del error en la fotografía Clement Cheroux expresó que “todo error genera problemas. Pero tal vez es precisamente ahí donde reside su interés”.⁵ El hipotético error generado en la aplicación del entintado azul en los rostros y manos pudo haber suscitado la experimentación creativa. La reposición de una imagen aparentemente inútil pudo haber sido detonante de una actitud lúdica que ya se había insinuado desde la sesión de la toma del retrato.

La simplificación de los rostros también pudo haber sido motivada por la caricatura y su juego de las manipulaciones y transformaciones. Particularmente en el primer tercio del siglo XX la cultura de la ilustración había tenido un gran auge, sobre todo a través de los libros ilustrados. El impulso de libertad y de juego estaba presente en la actividad creadora. Entre aquella revolución cultural empezaría a manifestarse a fines del siglo XIX la estética de la distorsión. Subyacía el deseo de romper las normas de representación convencionales.

Podríamos pensar que mediante la deformación de la puesta en escena se pretendía un desordenamiento, que tendría como propósito burlarse de una supuesta “realidad” montada en el estudio, o de caricaturizarla. Podría tratarse de un ejercicio crítico con intenciones satíricas.

La presunta ironía del retrato en el estudio fotográfico, que podemos leer en la placa de Azurmendi en cuestión, se completa con la participación de objetos de uso cotidiano: una escalera de tijera que utilizaba el servicio doméstico y de jardinería en la casa de los Azurmendi, así como un triciclo infantil. El uso de objetos totalmente desprovistos de cualquier supuesto valor podría estar provocando un desordenamiento del artificio consagrado mediante la utilería en el estudio fotográfico. Así también la elección del fondo de la escena, aprovechando la trama del mosaico que cubría gran parte de la fachada de la casa habitación de la familia, termina por saturar la composición que podría parecer una escena teatral salida de una especie de pequeño tinglado de marionetas. Tal vez era esta imaginaria la que se pretendía delatar mediante esta ficción, donde lo natural, lo real está desquiciado. Es tan sólo la imagen de una escenificación que algo tiene de carnavalesco y de ridículo, totalmente alejada de lo que se pretendiera buscar en un retrato. Pero como conserva el referente de una puesta en escena, como la del estudio fotográfico, sería en todo caso una imagen que pone en juego el desgaste de un tipo de retrato, de un todo escenográfico hipertrofiado.

Desde una mirada dinámica, experimental y creativa la escena es susceptible de revelar una acción fotográfica autorreflexiva, como si se tratara de un ejercicio de distanciamiento con respecto al retrato artificioso que se estaba agotando en esos años. Es como llevar al absurdo la intencionalidad puesta en escena, donde la deformación podría constituir una revelación de algo que parece un disparate. Tengamos presente que fue un mundo de apariencias lo que buscó representar el retrato comercial del siglo XIX y quizás la ficción materializó una crítica. La búsqueda de un recurso figurativo no dejaba de interponer un distanciamiento. La máscara, en este caso, pudo ser usada como objeto desenmascarador. Si se tratara de poner en evidencia la falsedad del evento, mediante elementos que subrayasen lo artificial, estaríamos ante una intención desarticuladora del soporte ideológico del retrato de estudio. La exhibición deliberada del artificio, tal vez pretendía mostrar la transformación de la realidad representada.⁶

Quizás alterando la imagen se pretendía cuestionar los límites de la representación del retrato fotográfico como espejo de la realidad. Ante todo pareciera poner en tela de juicio los elementos definitorios en la representación, De modo que podríamos interpretar esta imagen dominada por la farsa como una elaborada y creativa propuesta visual, que podría estar comentando la representación de una realidad aparente, susceptibles de manipulación.

1 Jean Sagne, "All kind of portraits. The photographer's studio" en: *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998, pp. 103 -129

2 Patricia Massé, *Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor*. Tesis de doctorado, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, BUAP, 2013.

3 Entre otras fuentes se consultó a José Mario Horcas Villareal, "El esperpento, visión teatral, visión vital", en *Contribución a las Ciencias Sociales*, mayo 2009, <http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv5.htm>. Consultado el 29 de octubre de 2015.

4 Desde que Gisèle Freund redactó su ensayo de sociología y estética (tesis de doctorado) *Las fotografías y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, hizo notar que el retoque en fotografía fue el principio de su decadencia, "porque su empleo desmesurado y abusivo eliminaba todas las cualidades características de una fiel reproducción [...] El fotógrafo que juzgaba la estética de su arte comparándola con la de la pintura, creía ser pictórico cuando, a fuerza de retoques, hacía las figuras lisas y sin sombras". (La edición consultada se imprimió en español: Buenos Aires, editorial Losada, 1946, pp. 93-94. Gracias al enorme apoyo que recibió Freund de Victoria Ocampo para viajar a América, y vivir temporalmente en Buenos Aires, entre otros países del continente —como México—, el libro tuvo una edición en español, que data de los años en que la fotógrafa estuvo en Argentina.)

5 Clement Cheroux, *Breve historia del error fotográfico*, México, Televisa, Serie-ve, 2009, p. 13.

6 Henri Lefebvre se refiere a la comedia como un recurso de distanciamiento para dar cabida a un agudo estado de conciencia que se expresa mediante la puesta en escena, consúltese Henri Lefebvre, *Introducción a la modernidad*, Madrid, Tecnós, 1971.