



C. 1910



C. 1910

# El cristal con que se mira: Romualdo García y lo estereoscópico

*Carlos A. Córdova*

Romualdo García es quizá uno de los iconos centrales de la fotografía mexicana. Mucho se ha escrito del de Silao desde el trabajo pionero de Claudia Canales. En estas dos décadas, sus imágenes han merecido su publicación repetidas veces y han sido exhibidas en diversos museos mexicanos y extranjeros.

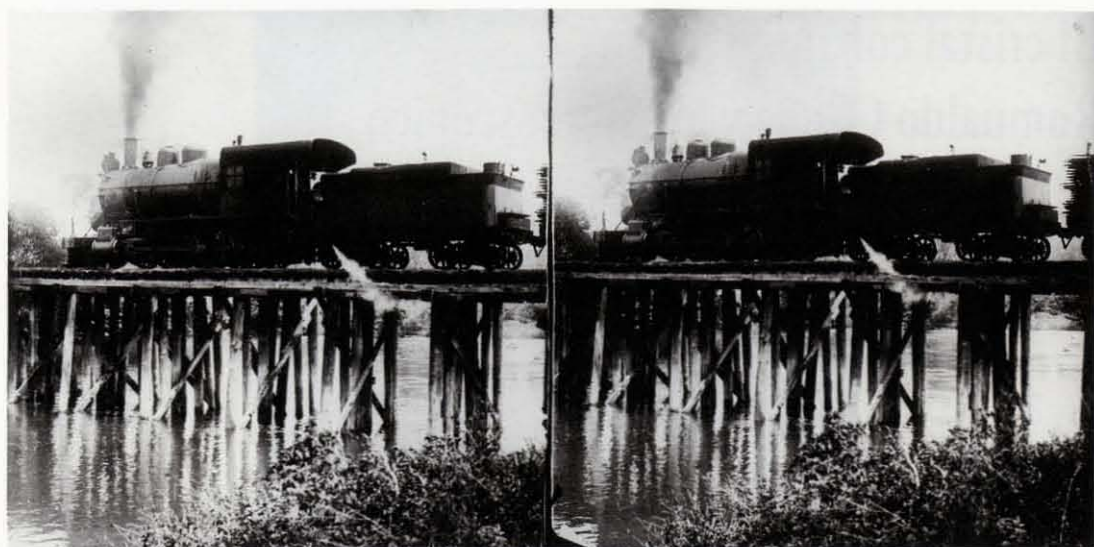
Pareciera que todo ha sido dicho. Sin embargo, su obra sigue deparando sorpresas. Una de ellas son las fotografías estereoscópicas de don Romualdo. Concentrado en sus retratos de estudio, el análisis revisa la distancia entre el telón pintado a mano y la cámara de madera. Pero hasta ahora no ha detenido su atención en estas imágenes, ciertamente una fracción de los miles de negativos sobre vidrio. Esto nos impide ver otras facetas de su obra, quizá menores en número, pero muy reveladora de una intuición plástica inédita.

Sobre esta forma de la fotografía se ha escrito poco. Considerada un “género menor” frecuentemente se le desdeña, lo que explica la lamentable ausencia de estudios sobre la materia. Al extremo que la estereoscopia es mencionada en diversas publicaciones sólo como curiosidad o anécdota. Aún cuando los críticos ingleses del siglo pasado hablaban del “stereoscopic trash”, señalando su generalizada falta de calidad, en tanto “proof of a vitiated art taste”,<sup>1</sup> sospecho que esta crítica admite



*En el monumento a Carlos IV, México, ca. 1910*





Ca. 1910

matices. Ciertamente, la composición y el enfoque en este tipo de obra pueden parecer comunes y repetidas. De autor en autor, de fecha en fecha, las tomas se reiteran.

No obstante, y pese a su gastada iconografía, creo en las vistas estereoscópicas como un espléndido mirador de la circulación social de las imágenes, de la dinámica de los mercados alrededor del acto fotográfico y de las apropiaciones de la estética por el consumo. Esta ruta quizá pueda iluminar los pares de imágenes logradas por don Romualdo, más allá de la estrechez de lo biográfico, que parece estrangula los estudios sobre lo fotográfico.

#### Algo de historia

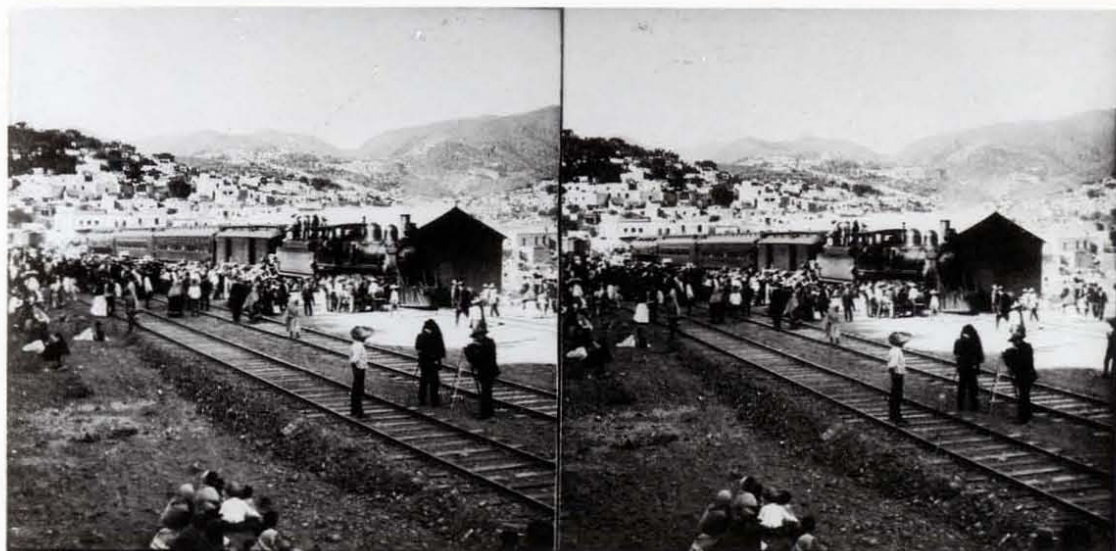
1853 fue un buen año para la fotografía. Dos eventos marcaron significativamente la arqueología de la imagen. El primero, fue la multiplicación lograda por André Adolphe-Eugène Disderi. Quien revolucionó el medio inventando una cámara que permitía diez retratos sobre una sola placa de colodión. En su formato clásico de 5.7x9 centímetros, la *carte de visite* se volvió popular y barata. Todos podían posar y obsequiar su imagen por unos centavos. La tentación del retrato se convierte, entonces, en voluntad social al decir del crítico Pedro Frade.<sup>2</sup> El segundo suceso, la materialización de un prototipo de cámara estereoscópica con dos lentes por el

óptico británico John Benjamin Dancer, reducía considerablemente el tiempo de exposición, convirtiéndolas prácticamente en “instantáneas”. La sucesión de invenciones alrededor de lo fotográfico parecía no terminar. Ese mismo año el daguerrotipista londinense Antoine Claudet patentaría una cámara estereoscópica plegable y de bolsillo.

Ciertamente, los rudimentos de la estereoscopia eran conocidos de antiguo. Euclides ya había realizado una teoría de la visión binocular. En un manuscrito de 1584, Leonardo Da Vinci resaltaba la diferencia entre las imágenes de los objetos entre ambos ojos. En 1677 Chérubin D’Orleans publicó un tratado titulado *La vision parfaite* en que abordaba nuevamente el problema de la visión binocular.

Pero la idea de que la percepción en relieve resultaba de reunir dos imágenes fue capitalizada en 1832 por el físico inglés Charles Wheatstone. Wheatstone diseñó para los ópticos londinenses Murray & Heath un aparato de espejos que permitía la ilusión de relieve resultante de fusionar imágenes divergentes. Otros de sus descubrimientos retrasaron la presentación de su invento. Sólo aparecieron algunas breves menciones en el libro de su colega Herbert Mayo, *Outlines of Human Physiology* (1833).

Los trabajos de Wheatstone serían presentados públicamente hasta junio de 1838 cuando informa



Estación del ferrocarril, Guanajuato, 1908

sus resultados a la Royal Society of London. Su escrito se llamaba *Contribución a la fisiología de la visión*, acompañado por un curioso subtítulo “Sur quelques phenomenes remarquables qui n’avaient pas encore été observés”. En ese reporte científico se acuña la expresión *stereoscopique*, misma que se mantendrá hasta la actualidad. Pero los experimentos respectivos se realizaron hasta 1840. A solicitud de Wheatstone, los ingleses Richard Beard y Henry Collen realizan los primeros daguerrotipos y calotipos estereoscópicos.

Si bien se reconoce a Wheatstone como el fundador conceptual de la estereoscopia, otra generación será responsable de su perfeccionamiento y masificación. Cuatro años más tarde de estos primeros experimentos con daguerrotipos estereoscópicos, el físico escocés David Brewster propone un visor estereoscópico prismático, mucho más práctico que el de reflexión imaginado por Wheatstone. Pero sería hasta 1849 en que Brewster construye el primer prototipo de una cámara estereoscópica prismática.

### Ciegos, tuertos y bizcos

Desesperado de promover inútilmente sus ideas y aparatos en Inglaterra, Brewster llegó a París en 1851. Tuvo contacto con los ópticos Soleil y Duboscq, así como con el abad Moigno, quienes lo apoya-

ron para la fabricación de sus instrumentos en Francia.

En la ruta abierta por el daguerrotipo pocos años antes, la estereoscopia fue entendida como novedad científica. El abad Moigno, después de escribir un breve ensayo titulado “Stèreoscope, ses effets merveilleux; pseudoscope, ses effets étranges” se dio a la tarea de presentarlo a diversos miembros de la Academia de Ciencias de Francia.

Según la versión de Louis Figuier en *Les merveilles de la science* (1869), Moigno se acercó inicialmente a Francois Dominique Jean Arago, Secretario perpetuo de la Academia y el principal promotor del descubrimiento del daguerrotipo. Arago lo recibió con frialdad, e incluso le propuso un horrendo neologismo para explicar el fenómeno, *diplopia*, que afortunadamente no prosperó. No sedujo el efecto a Arago quien, desconsoladoramente, le comentó “no veo nada”.

Moigno buscó entonces el apoyo de Becquerel, inventor de varios principios eléctricos. Lamentablemente Becquerel era tuerto, lo que le impidió apoyar un instrumento que requiere el uso de ambos ojos. La historia no termina así. El abad, desesperado por no encontrar apoyo, se dirigió a Pouillet del prestigiado Conservatorio de Artes y Medidas. Pero monsieur Pouillet era estrábico, lo que le impedía fijar adecuadamente la imagen, por lo que también rehusó declarar su





*La Presa de la Olla en la apertura para la visita de Porfirio Díaz a Guanajuato, ca, 1905*

apoyo. Probablemente la versión de Figuiet esté más cargada de ironía que de realidad. Pero por encima de historias de bizcos, tuertos y ciegos, el ingenioso sistema y sus efectos se volvieron moda.

### Entre el comercio y el arte

Con el otro pie en Francia, Brewster presentó su aparato estereoscópico en la Exposición Universal de Londres de 1851, a medio camino entre la ciencia y el entretenimiento. En la visita de la Reina al Palacio de Cristal fue ofrecido a su mirada, disfrutando largo tiempo de este nuevo espectáculo. Brewster aprovechó la publicidad y le obsequió a la Reina un aparato construido en París. La moda se impuso y los pedidos se concentraron en los estereoscopios Brewster; 250 mil estereoscopios producidos en Inglaterra y Francia fueron vendidos en tres meses.

La estereoscopia se convirtió en una experiencia extremadamente popular para la segunda mitad del siglo. Ya desde 1856 el lema de la London Stereoscopic Company es “No home without a stereoscope”, ofreciendo un catálogo de diez mil imágenes con los temas más diversos. Dos años más tarde, su oferta ya había crecido a 100 mil, con una importante reducción en el precio. El negocio prosperaba y sólo durante la Exposición Universal en Londres durante 1862 se

vendieron 300 mil vistas estereoscópicas en seis meses.<sup>3</sup> Pronto surgieron nuevos competidores y mercados. Una sociedad tempranamente masificada como los Estados Unidos fue gran consumidora de imágenes estereoscópicas. Incluso, en 1861, el médico norteamericano Oliver Wendell Holmes desarrolló un visor manual y económico, modelo extremadamente popular que se venderá por millones a escala planetaria.<sup>4</sup>

Alrededor de la idea, en tanto reproducción de lo real, se reunieron científicos, humanistas, exploradores, empresarios y artistas. La ciencia, los negocios y el arte estaban reunidos. La representación se prestó a todo tipo de escenas: fantasías, paisajes naturales, noticias, vistas de monumentos, escenarios históricos e incluso, la producción de imágenes eróticas.<sup>5</sup> Se visitaba un mundo casi real, una suerte de ilusión sobre la nariz del observador. Su ejercicio visual simulaba para el ojo la construcción de volúmenes, siempre apoyado en la tridimensionalidad que ofrecen dos imágenes ligeramente desfasadas.<sup>6</sup> La fascinación de instruir, espectacularizar y comercializar aprovechó la profundidad, el diseño de planos visuales, secreto de la fotografía estereoscópica. Certezas tan frágiles como el vidrio que las sostenía.

Pero en todo caso, la estereoscopia es una realidad reconstruida, efecto de distancias, ilustración de mundos de ficción. Aún cuando así se creyera, el visor





*Calle de San Francisco, Guanajuato, ca, 1905*

no era una ventana del mundo. Frecuentemente se manipulaba la escena: la selectividad de las vistas urbanas, el dramatismo de las escenas, lo incommensurable del paisaje. Instantáneas fáciles a los ojos. Se animaban sus volúmenes, proveyendo la seducción del “estar ahí”. Mas habría que anotar que estas producciones tuvieron una gran significación: encadenaron lo fotográfico a un complejo visual y a la accesibilidad popular, al aprovechar un enorme mercado de imágenes curiosas.

### Guanajuato

Los caminos de esta rutina iconográfica resultan simples. En el *boom* de la estereomanía, empresas estadounidenses como Underwood & Underwood, Globe Stereograph Company o Kilburn Brothers enviaron sus fotógrafos a México para documentar vistas sobre el país. Ello también atrajo a una buena cantidad de fotógrafos mexicanos: la sociedad de Cruces y Campa, Julio Michaud y Lorenzo Becerril, entre otros.

Pero mirando socialmente los contenidos visuales, la invasión estereoscópica norteamericana resultó, evidentemente, una interpretación.<sup>7</sup> Nociones como lo exótico, lo pintoresco o lo típico se consolidan en esta época. Modelos que contienen una carga ideológica nada despreciable, inventora de charros, gau-

chos, indios y negros, al documentar culturas extranjeras reflejaba y construía su propia identidad. Este poderoso esquema tendrá larga vida, y se proyectará un siglo más tarde en la influyente exposición que Edward Steichen organizó en 1955 para el Museum of Modern Art.<sup>8</sup>

La historia de la estereoscopia en Guanajuato apenas cuenta con noticias y ejemplos aislados. Desconocemos la forma en que llega a Guanajuato, pero sin lugar a dudas respondió a esta efervescencia mundial. Al decir de Oliver Debroise, fue Vicente Contreras quien la introdujo, significativamente en asociación con un empresario alemán.<sup>9</sup> Lo cual debió ocurrir antes de 1870, ya que las “Vistas mejicanas por V. Contreras” aparecen rubricadas bajo la dirección de Calle Alonso 13, emplazamiento del primer estudio de Contreras. A fines de siglo comerciar imágenes estereoscópicas en Guanajuato era buen negocio, por lo que pronto otros estudios producían y reproducían sus cartones.

En don Romualdo confluyen dos fuerzas sociales que se entremezclan a fines del siglo XIX: la imagen fotográfica y el ferrocarril. Este llegó a Guanajuato después de varias aproximaciones. Desde 1877 se expidió un decreto que facultaba al Gobierno para construir un “camino de hierro” de Celaya a León, con un ramal hacia Guanajuato. En noviembre de 1882 llegó el ferrocarril a la Estación Marfil en las afueras



de Guanajuato, para finalmente arribar a la ciudad en la Estación Tepetapa hasta 1908.<sup>10</sup>

La cercanía con Celaya, eje que articula las rutas ferroviarias le abrió un abanico de recorridos. Romualdo García no permaneció insensible a esta atracción y sus imágenes del tren son más que un esfuerzo documental. La asociación entre fotógrafos y ferrocarriles es más compleja que compartir la temporalidad. Foto y trenes son expresiones de cierta modernidad. Islas de visualidad innovadora frente a la agreste ruralidad. El estudio fotográfico y la estación de tren son eslabones de una cadena en una manera de hacer y de entender lo moderno.<sup>11</sup> Incluso nos permite un fechamiento preliminar: las imágenes estereoscópicas de don Romualdo fueron tomadas entre 1905 y 1910.

Las imágenes en archivo muestran un viajero que hace tomas estereoscópicas desde Tampico hasta



Romualdo García y sus hijos, Manuel y Salvador, ca. 1928

Colima en la primera década de este siglo. Si sabemos cómo viajaba, desconocemos la manera en que adquiere sus conocimientos sobre la estereoscopia. Posiblemente, como muchos otros, tuvo contacto con cámaras y la técnica con los mismos proveedores de Ciudad de México a quienes compraba materiales para el estudio. Cabe destacar que en ese momento, esta tecnología ya había pasado sus mejores días y se encontraba en franca decadencia. Si Romualdo García se retira del estudio hacia 1914, nos encontramos ante la última parte de su obra fotográfica.<sup>12</sup> Habría que advertir la belleza de la fórmula: un viejo artista armado con una cámara anticuada, explorando nuevas rutas.

La producción de García, tanto en albúmina como en vidrio, insiste en una hábil exploración de la espacialidad requerida por este tipo de imagen. Las más tempranas son las albúminas sobre cartón, dedicadas a exhibir los desastres provocados por las infaltables inundaciones o terremotos alrededor de Guanajuato, tomadas todas hacia 1905. Su carácter de registro, de documento sobre la tragedia, pesa en exceso sobre la obra.

Sus posteriores imágenes estereoscópicas sobre vidrio son mucho más libres. Sus vistas modernistas del mercado Hidalgo o del túnel Porfirio Díaz en la ciudad de Guanajuato, logradas hacia 1909, asombran por su capacidad de búsqueda estética a partir de la fragmentación y el contraluz. Por su parte *Puesta de sol en Chapala* o en *Rompeolas, Tampico* tomadas un año después, conmueven por su eficiencia visual, sostenidas en recursos como el contrapicado y la abstracción.

La atracción del fotógrafo por el ferrocarril se expresará en sus ensayos por capturar la fuerza de la locomotora. *Máquina* (1908), donde una de ellas atraviesa un puente de madera, es una cátedra de composición. En cambio *Fotógrafos* (1908), donde ilustra la inauguración de una estación, juega con su sentido del humor, al instalarse detrás de los fotógrafos que aparecen entonces en primer plano.

Sin embargo, el cliché ensombrece la mayoría de las estereoscópicas conservadas, resumiendo un encuadre bastante tradicional: paseos en lancha, carreras

de caballos, procesiones políticas, inauguraciones de monumentos y otros temas similares. En el mismo horizonte estaba su competencia. Las imágenes contemporáneas del “Ingeniero de Minas Luis Goerne” muestran edificios y plazas guanajuatenses sin mayores preocupaciones estéticas. Sus impecables impresiones en plata sobre gelatina montada sobre cartón resultan bastante previsibles.

Salvo algunos ejemplares repetidos, no existen indicios de que la obra estereoscópica de Romualdo García fuera destinada al mercado, sello que caracteriza a su retratística. Más parecen divertimentos que mercancía, por lo que estamos frente a una obra mucho más relajada y personal. Sus tomas en exteriores nos muestran a un fotógrafo completamente desconocido, buscando con ingenio en su vieja cámara y generando puntos focales a veces sorprendentes.

<sup>1</sup> Ian Jeffrey, *Photography, a Concise History*, Londres, Thames & Hudson, 1981, p. 37.

<sup>2</sup> Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto, a fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edicoes Asa, 1992, p. 189.

<sup>3</sup> Michael Koestzle, *Naughty Paris*, Munich, Taschen, 1994, p. 94.

<sup>4</sup> Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs, Images as History*, Nueva York, Hill & Wang, 1990, pp. 16-20.

<sup>5</sup> Ava Vargas y Carlos Monsiváis, *La casa de citas en el barrio galante*, México, Grijalbo, 1991, pp. xv-xx.

<sup>6</sup> Denis Pellerin, *La photographie stereoscopique sous le Second Empire*, París, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 17.

<sup>7</sup> María Eugenia Haya, “Fotografía en Latinoamérica” en *Primer coloquio nacional de fotografía*, México, INBA, Gobierno del Estado, CMF, 1984, p. 66.

<sup>8</sup> Edward Steichen, *The family of Man*, Nueva York, MOMA, 1955.

<sup>9</sup> Olivier Debrose, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, CNCA, 1994, p. 75.

<sup>10</sup> Isauro Rionda, “La ciudad de Guanajuato durante el Porfiriato” en Claudia Herbert *et al. El Porfiriato en Guanajuato, ideas, sociedad, cultura*, Guanajuato, CIH, Universidad de Guanajuato, 1994, p. 66

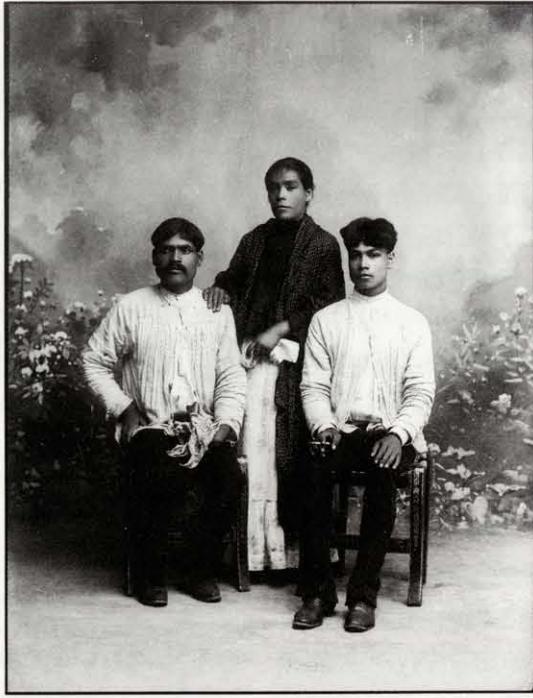
<sup>11</sup> Carlos Córdova, “De las estaciones: el arte de la luz” en *La locomotora*, México, Museo Nacional de los Ferrocarriles, 1997, p. 5

<sup>12</sup> Claudia Canales, *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Gobierno del Estado, INAH, 1980, p. 42



Ca. 1905





Ca. 1910



Ca. 1910