

Retrato decimonónico: la identidad como puesta en escena

Claudia Negrete Álvarez

A la memoria de Marcelo Silva

No se requería ser rey ni marqués o banquero para obtener una imagen personal que abriera un nicho en la memoria familiar y afectiva. Cuando surgió la posibilidad de fijar la imagen formada dentro de una cámara oscura gracias a las sales de plata, una de sus vertientes más comerciales, el retrato, se convirtió en un artefacto social y cultural de gran éxito a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Desde entonces se estableció un esquema de representación que predominó en los estudios retratísticos comerciales: incluía el uso de telones lisos o pictóricos, muebles y objetos decorativos de utilería, donde se colocaba al fotografiado con pose y vestuario en concordancia. El emplazamiento de la cámara —su altura y distancia en relación con el sujeto—, el foco y los recursos lumínicos también eran parte del repertorio visual del fotógrafo convertido en director de la puesta en escena de la personalidad.

Los estudiosos del siglo XX desdeñaron por mucho tiempo este tipo de retratos porque, al tratarse de un esquema rígido aplicado de manera generalizada, no tenían originalidad ni expresaban la singularidad del retratado. Y tenían razón en términos de representación de una identidad



SALVADOR V. GORDILLO,
FOTOGRAFO.

Salvador V. Gordillo, Sin título, ca. 1890, Colección particular.



individual: tanto a la dama fulana como a la sutana se les ponía el mismo fondo, se les colocaba en el mismo espacio a cuadro, con la misma pose. A los ojos de quien pagaba su retrato en el siglo XIX, su rostro y presencia aparecían en la imagen, lo cual significaba que efectivamente sus rasgos personales se encontraban representados, pero además de eso también adquiría una identidad social, una pertenencia a un cierto sector de la sociedad. En su novela *Los mariditos*, José Tomás de Cuéllar, escritor mexicano del siglo XIX —quien, dicho sea de paso, también fue fotógrafo—, puso en evidencia, además de su opinión personal sobre las fotos de bodas, el carácter aspiracional que podía tener acudir a un cierto estudio. En dicho relato, una pareja de pocos recursos económicos recurre a la figura de “padrino de fotografía” para hacerse la fotografía de bodas como los ricos de la ciudad:

La ceremonia religiosa no ofreció nada de notable, y al salir de la iglesia, la comitiva se disolvió en el atrio, dirigiéndose la familia de Rebeca a su casa, y los novios y el padrino a la fotografía de Vallete, a tomar el consabido retrato en que sobresale la novia [...] y a su izquierda el novio, perdiéndose en el fondo negro, vestido de negro, y víctima del diafragma que fue necesario poner a la máquina para que el traje blanco de la novia saque detalles [...] Para el fotógrafo la novia es lo que importa, para ella es el foco, la luz, el arte, la atención, la estética; el pobre novio es artísticamente menospreciado, es un detalle del fondo, un accesorio como el sillón, la cortina, la puerta; junto a la cual se supone a la pareja matrimonial, en una actitud en que parece estar diciendo “nos está retratando”.¹

El estudio tenía los recursos escenográficos necesarios para la puesta en escena de la identidad no sólo individual, sino también social y cultural. Lamentablemente, las imágenes tomadas en establecimientos fotográficos más económicos han sobrevi-

PÁGINA ANTERIOR
Foto Félix.
Figurines del día,
en *El Mundo Ilustrado*,
19 de mayo, 1907.

vido muy poco a los embates del tiempo debido al empleo de insumos de menor calidad. No obstante, se puede observar la utilización del mismo esquema con elementos escenográficos más modestos para clientes cuya aspiración debió ser menos pretenciosa, pero donde la identidad social y cultural desborda las intenciones tanto del fotógrafo como del sujeto fotografiado.

El estudio fotográfico con todos estos recursos escénico-visuales tenía, incluso, la posibilidad de construir identidades ficticias, para el divertimento de quien acudía al estudio a ser representado en las formas en que su bolsillo e imaginación le permitieran, cuestión que puede resultar una trampa para el historiador bisoño que cree que lo primero que se presenta ante sus ojos sin reconstruir es el contexto original de la imagen.

El esquema retratístico decimonónico sirvió también, paradójicamente, para la construcción del antirretrato por partida doble. Lo que se conoció como “tipos populares” eliminaba la referencia personal para construir identidades culturales de grupos subalternos urbanos (en torno a los oficios) y de distintas etnias a lo largo del país. En el caso de los tipos populares como los del estudio Cruces y Campa, los fotografiados eran introducidos a su estudio por el profesional de la cámara y con sus propios recursos escenográficos les construía la atmósfera adecuada bajo un esquema costumbrista. En este caso en particular, hubo una inversión en los telones hechos especialmente para la serie, que se recuperaría con la venta de los mencionados antirretratos, cuyo consumo era tanto nacional como internacional.

PÁGINAS 12 Y 13
Fotógrafo no identificado,
*La mejor máquina
de escribir,*
en *Arte y Letras*,
septiembre, 1905.

Lavillete y Torres.
“Del país del ensueño”,
en *Arte y Letras*,
septiembre, 1905.

La representación de la identidad cultural en términos étnicos, de voluntad científico-clasificatoria, también echó mano de los recursos retratísticos del estudio, como ya fue mencionado, en los llamados “tipos nacionales”. A veces con algún fondo pictórico de alusiones bucólicas que al fotógrafo le parecía adecuado, en otras ocasiones se utilizaban telones en donde el individuo



Fotógrafo no identificado, Sin título, ca. 1900, Colección particular.

SOLEDAD ALVAREZ.



La mejor Máquina de Escribir.

GUILLERMO BROCKMANN,

AGENTE GENERAL.

CALLE DE CADENA No. 22.

MEXICO.







Ricardo a mi inolvidable

padre
10-6-1911
He hizo J. L. Evans

parecía un elemento bastante ajeno al entorno visual o, ya de plano, una simple tela lisa de fondo. Cualquier duda sobre los fotografiados se solucionaba mediante el título de la imagen, en el que quedaba clara la pertenencia étnica, como se aprecia en las imágenes que se mandaron a la Exposición Histórico-Americana de 1892² hechas por distintos fotógrafos retratistas a lo largo del país. Todas ellas constituyen un ejemplo de las distintas soluciones para construir identidades culturales, anulando la identidad individual por medio del rígido esquema del retrato de estudio.

Este mismo patrón visual comenzó a aplicarse con distintas intenciones cuando la puesta en escena de la personalidad entró en los contenidos de las revistas ilustradas. Por medio de ellas se ofrecían noticias de diversa índole en las que se incluían los retratos de sus protagonistas. A la puesta en escena retratística le seguía la puesta en página periodística, redirigiendo su lectura en el discurso editorial. Los retratos de políticos, de bellas señoritas, de nuevos matrimonios, de actores, bailarinas y cantantes comenzaron a poblar las páginas de revistas como *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras* o *El Tiempo Ilustrado*. La identidad personal se volvía noticia en un ámbito que potenciaba su difusión más allá de las fronteras de los álbumes familiares.

Al mismo tiempo, el consabido esquema visual del retrato decimonónico tendría otros usos. Las imágenes que difundían la moda femenina entre las páginas de las revistas ilustradas tenían origen en el grabado, pero ya para finales de siglo comenzaron surgir los que parecían retratos de señoritas muy elegantes que lucían atavíos para paseo, viaje, visita o *soirée*. Lo relevante de la imagen no era la mujer, sino el vestido que portaba; era para la exhibición de éste que se escogía el fondo pictórico y *atrezzo* para la ubicación virtual, mientras el fotógrafo dirigía la pose de la modelo para la puesta en escena de la moda.

Los retratistas de estudio también se convirtieron en fotógrafos publicitarios y utilizaron los recursos escenográficos de su

PÁGINAS 14 Y 15

Gabriel Benítez,

J. L. Guerra,

ca. 1905,

Colección

Ana María Guerra

Fotógrafo no identificado,

J. L. Guerra,

ca. 1905,

Colección

Ana María Guerra

293

99

4



(7) Yndígena tarasca.
República Mexicana. - Estado de
Michoacán. - Distrito de Morelia
Municipalidad de Acuitzio.

© 465755 Fotógrafo no identificado, Yndígena tarasca (sic), Michoacán, México, ca. 1890,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

establecimiento. Una mujer con un cigarro en la mano o una máquina de escribir sobre una mesa de la utilería del estudio anunciaban los objetos aparecidos en la imagen con un texto que precisaba la marca.

El fotógrafo retratista también realizó imágenes de pretensión artística hacia fines del siglo mediante la contratación de modelos para el montaje de una escena frecuentemente alegórica, muy lejana de la identidad personal o social del fotografiado, pero con elementos culturales muy claros para el ejercicio hermenéutico. Estamos de nuevo ante otro antirretrato, uno que nos muestra el reflejo del imaginario de un sector social que quiere demostrar su pertenencia al mundo de la representación occidental.

La fotografía puede revelar un rostro o construir una máscara, de manera individual, social o cultural. Esa doble cara, que es una sola, termina siempre por mostrar más por lo que oculta que por lo que devela. Hemos cambiado de siglos, pero la puesta en escena de la personalidad es aún vigente por una sencilla razón: seguimos preguntándonos quiénes somos.



© 451991 **Adrien Cordiglia**, *Retrato de mujer de pie, tarjeta de visita, ca. 1865, México, D. F.*, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



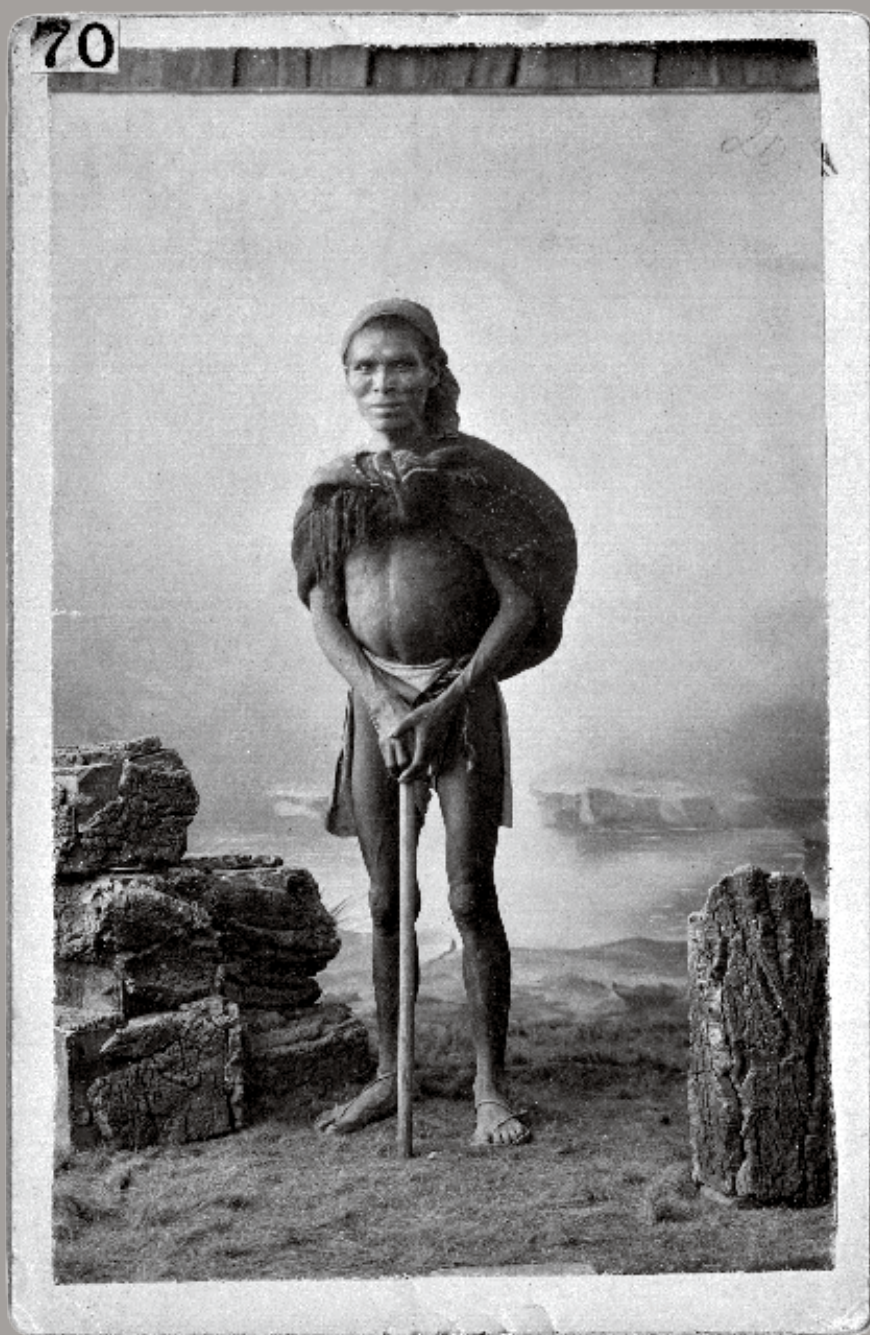
© 451989 **Adrien Cordiglia**, *Mujer de pie, tarjeta de visita*, ca. 1866, México, D. F., Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 451985 **Adrien Cordiglia**, *Mujer de pie con vestido floreado*, ca. 1868, México, D. F., Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 453796, **Cruces y Campa**, *Vendedores de fruta*, Tipos Mexicanos, México D. F., ca. 1870, Colección Cruces y Campa, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



© 610013 **Luis Musy**, No. 7 Indio otomí de la Hacienda de la Quemada, Chihuahua, México, 1892, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Claudia Negrete Álvarez es egresada de la licenciatura de historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuenta con estudios de maestría y doctorado en historia del arte en la misma institución. Ha dedicado sus investigaciones al retrato fotográfico decimonónico, la cinefotografía y las imágenes de la invasión estadounidense a Veracruz en 1914.

- 1 José Tomás de Cuéllar, *Los mariditos* (México: Libro-Mex, 1955), 97 y 98.
- 2 Véase Georgina Rodríguez, "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista en la Exposición Histórico-Americana de 1892", *Revista Cuicuilco*, 5, núm. 13 (1998).