

# Tarjeta de visita: espectáculo y apariencia

Patricia Massé Zendejas

*A Mariana Figarella  
in memoriam*

*Representar consiste en crear el ser  
en acumular la sustancia colectiva*  
Jean Duvignaud

El tiempo dedicado a la investigación de la tarjeta de visita, específicamente a partir de mis estudios sobre la producción de los fotógrafos Cruces y Campa (1862–1877), me ha compensado con un saldo a favor de la comprensión de la dimensión cultural de la fotografía. Me permitiré utilizar este espacio para verter algunas notas sueltas acerca de ciertas circunstancias culturalmente implicadas en la aceptación y el éxito de la fotografía de aquella época.

El usual contexto referencial de las tarjetas de visita es el álbum. Me atrevería a decir que es su contexto “natural”, o por lo menos el destino donde cada una de estas imágenes se realiza plenamente como documento de una memoria individual y familiar, y también como componente de un sistema iconográfico que merece ser analizado como conjunto. Haber desarrollado una investigación, prescindiendo en la mayoría de los casos de ese contexto, me obligó a desarrollar una reflexión en torno a las imágenes como unidades aisladas. Esto no las invalidó para el análisis, pero las colocó en un orden de ideas que tenía que ver con su funcionalidad social en un sentido tal vez más abstracto, o menos apegado a una circunstancia particular de origen y existencia. En consecuencia, las líneas que siguen pueden ser leídas como parte del saldo que he guardado a partir de aquel primer acercamiento a la funcionalidad social de la fotografía.

Como objeto fotográfico en franca circulación comercial al mediar el siglo XIX, el retrato tarjeta de visita (9 x 6.5 cm) debió su oportuna funcionalidad y mundial aceptación a dos circunstancias sociales: una, a la tradición de la representación y el espectáculo como experiencias colectivas, y dos a la propia dinámica de la modernidad decimonónica, ligada a la noción de cambio, moda y apariencia. Es decir, que los novedosos retratos comerciales no sólo se sustentaban en una tradición cultural, sino que se enriquecían con la impronta del imaginario de la vida moderna.



Esto nos lleva a considerar la importancia que ha tenido en la sociedad toda el acto público como ritual, mismo que la modernidad consagró. Con el despertar de la conciencia moderna en el siglo XIX, la sociedad exploró y explotó el espacio público como un nuevo lugar de percepción social estratégicamente funcional: se convirtió en la manifestación necesaria para garantizar la identidad.<sup>1</sup> El acto público no dejó de tener correspondencia con lo que puede percibirse en el acto dramático, donde participaban una serie de intenciones (acciones) y voluntades humanas puestas para que hasta los espectadores entraran en complicidad con la ceremonia. Al estar ésta última implicada en los retratos tarjeta de visita, cumplía una función social muy importante y específica: legitimaba a la persona como entidad individual. La tecnología fotográfica que miraba hacia los circuitos comerciales, como la implementada en la modalidad tarjeta de visita, no dejó de ser altamente sensible y respondía a los requerimientos de una sociedad cuyas exigencias se habían puesto a la altura de lo que podemos reconocer como un acto dramático. No es casualidad que André Adolphe Eugène Disdéri haya tenido una modesta carrera de actor, entre otras ocupaciones, antes de convertirse en empresario de la fotografía, al patentar el formato tarjeta de visita (1854). Al conocer los secretos del acto dramático, así como los efectos e implicaciones de lo que ocurría en el escenario, Disdéri ofreció un medio eficaz para satisfacer el imaginario de una colectividad interesada en su individualidad.

Todo lo que ocurría en el estudio del fotógrafo, al momento de ir a retratarse, tenía un aspecto ceremonial. Desde mediados del siglo XIX, y durante lo que restó de ese siglo, el retrato fotográfico incluyó la participación en un montaje dispuesto especialmente para la ocasión. Como en el teatro, el artificio aquí era necesario para

FOTO IZQUIERDA  
**J. Wenzin**  
*Sin título, ca. 1870.*  
 COL. SINAFO-FN-INAH,  
 núm. de inv. 451639

FOTO DERECHA  
**Autor no identificado**  
*Condesa de Montijo,*  
*ca. 1860.*  
 COL. SINAFO-FN-INAH,  
 núm. de inv. 452749



Autor no identificado, *Gran Duquesa Marie*, ca. 1860.  
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 452680



Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1870.  
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 452324



Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1870.  
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 452850



Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1890.  
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 451981



garantizar la credibilidad de la imagen. Se creaba un mundo entre telones pintados, así como cortinajes y bastidores que moldeaban la luz que se filtraba por los amplios ventanales del lugar. Luego, al igual que en el teatro, se ponía énfasis en particularismos gestuales. Paradójicamente se inventaba un ámbito falso para poder plasmar una imagen verosímil. Dicho en esos términos, el ritual de retratarse estaba apuntado por una serie de aditamentos falsos, con el objetivo de lograr solemnidad.

FOTO IZQUIERDA  
**Autor no identificado**  
*Sin título, ca. 1880.*  
Col. SINAFO-FN-INAH,  
núm. de inv. 452356

FOTO DERECHA  
**Autor no identificado**  
*Sin título, ca. 1870.*  
Col. SINAFO-FN-INAH,  
núm. de inv. 452359

En realidad pasaba algo muy similar (y debe seguir ocurriendo) en otros planos de la vida social, como una sesión en un tribunal, o un evento inaugural, e incluso en un bautizo o en la toma de poder de un presidente. De hecho, Jean Duvignaud proyecta ese tipo de observaciones desde una plataforma antropológica general, argumentando que resulta difícil hablar de nuestra existencia colectiva (correspondiente al estado de cultura, por oposición al estado de la naturaleza o instinto) sin hacer referencia a las manifestaciones ceremoniales "...que se imponen tanto más claramente cuanto que las organizaciones, prácticas y símbolos actúan dentro del marco definido de nuestras comunicaciones reconocidas o tácitas".<sup>2</sup>

Tal vez siguiendo esa línea también se entienda la conexión entre la teatralidad del retrato decimonónico y las manifestaciones modernistas de la moda en el mismo periodo. Al parecer, la complicidad que establecen los retratos fotográficos tarjeta de visita con el orden impuesto por la moda es la de enunciar el mito del cambio. El juego de los modelos sociales que se imponen a través de las fotografías tarjeta de visita responde a aquel de la moda: el de lo nuevo, que significa lo moderno ¿Cómo se codifica lo moderno en los retratos-tarjeta? Fundamentalmente en torno de dos vectores: cuerpo y escenario. Se trataba de destacar lo superficial, generalmente a

través del vestido y de la utilería. Moda y retratos tarjetas de visita son una expresión vinculada con el surgimiento de patrones de consumo, de acuerdo con los dictados o los modelos de la sociedad de masas. Y ambos fenómenos sentaron su existencia —en gran medida— en la apariencia, que fue la nueva divisa de la sociedad moderna decimonónica.

Cuando Marshal Berman desarrolla su disertación en torno a la idea de modernidad planteada por Baudelaire al mediar el siglo XIX en “El pintor de la vida moderna”, concluye que se trataba de un texto dedicado a un burgués, el pintor Constantin Guys, cuyos temas (a decir de Berman) mostraban la pompa de la vida en un mundo civilizado. Baudelaire —que se había pronunciado enemigo de la burguesía— pretendía hacer notar que el centro de atención de la mirada del pintor *dandy* era “la vida moderna. [...] como un gran desfile de modas, un sistema de apariencias deslumbrantes, fachadas brillantes, refulgentes triunfos de la decoración y el diseño”.<sup>3</sup> El encuentro de Baudelaire con Guys resulta sintomático para Berman; fundamentalmente revelador de algo importante de la modernidad: su capacidad de generar formas de espectáculo exterior, donde las apariencias emergen como la dimensión esencial de una sociedad.

Como divisa de la individualidad, la tarjeta de visita incorporaba también los signos o referentes que apuntan hacia el reconocimiento del ser humano como persona moral y que, según Clement Rosset, han sustentado la individualidad o singularidad. Pues, en esencia, el ser humano, concebido como singularidad, no es perceptible a sí mismo, sino en tanto que persona moral.<sup>4</sup>

Considerando las referencias contextuales anotadas, hemos de admitir que el éxito comercial de la tarjeta de visita quedaba garantizado tanto por la tradición como por la modernidad manifiesta en la nueva red de fuerzas sociales, que permitían al pequeño objeto fotográfico encarnar el imaginario de un ciudadano moderno que aspiraba a ser universal, al igual que la moda.

Y ya que al inicio de estas notas mencioné el álbum de retratos fotográficos, me gustaría vincular ese objeto (donde se impone un concepto de ciclo familiar o mejor dicho de círculo familiar), que muy pronto se arraigó en la afición por coleccionar, con las correspondencias que se han señalado aquí entre la moda y los retratos tarjeta de visita. Haciendo extensiva la aproximación de la moda con la colección (cuyo concepto remite Baudrillard a La Bruyere), me permito parafrasear a Oscar Wilde, cuando se refiere al binomio colección–moda, para establecer la paridad del retrato tarjeta de visita con la moda. Coleccionismo y tarjeta de visita: ambas han dado al hombre una seguridad que ni siquiera la religión les dio jamás.



## Notas

- 1 Clement Rosset asegura que lo que garantiza la identidad es y ha sido siempre un acto público. Véase de este autor, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, París, Gallimard, 1974.
- 2 Jean Duvignaud, *Espectáculo y sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970, p. 15.
- 3 Marshall Berman, "Baudelaire: el modernismo en la calle", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 6ª. ed., México, Siglo XXI, 1988, p. 134.
- 4 Clement Rosset, *op. cit.*