

GUSTAVO AMÉZAGA HEIRAS, *ARTIFICIOS, REALIDAD E ILUSIÓN EN LOS RETRATOS DEL SIGLO XIX, MÉXICO: UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, 2024, 124 PP.*

DOI: <https://doi.org/10.15174/orhi.vi21.14>

La presentación de Teresa Matabuena al libro que nos ocupa me llevó de inmediato a 1991, cuando apareció *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, de su autoría, con que iniciaron las publicaciones de la Universidad Iberoamericana sobre fotografía; así abrió el vasto acervo documental del longevo presidente a un aspecto novedoso: las felicitaciones y peticiones enviadas por ciudadanos de muy diverso estrato social, con frecuencia acompañadas de fotografías.<sup>1</sup>

Ahora tenemos un ejemplo más, escrito por Gustavo Amézaga, que relata los artificios y las condiciones de los estudios fotográficos decimonónicos. Amézaga ha encaminado sus investigaciones a las particularidades del retrato en estudio, empeñado en detallar las circunstancias reales de su operación, las prácticas técnicas y publicitarias, así como a los autores y colaboradores de estos templos de la imagen. Al igual que otros autores, comenzando por Enrique Fernández Ledesma,<sup>2</sup> ha indagado sobre las ilusiones que el retrato de estudio alimentaba en nuestros antepasados: las expectativas de la representación, la posibilidad de inventarse y reinventarse.

El libro despegua con una deliciosa crónica de Guillermo Prieto de 1869, cuando la asistencia al estudio fotográfico ya formaba parte de la vida de una parte de la población urbana. Como se ha escrito con frecuencia, si bien los precios de las fotografías fueron reduciéndose con las posibilidades que brindaba tener un negativo del que se podían obtener las impresiones que se desearan, a una parte importante de la población le era casi imposible contar con un retrato (recordemos que gran parte de los retratos de sujetos de las clases bajas del país o de indígenas resultan de estudios de corte antropológico o del ámbito del control social).

La divertida y generosa descripción de Fidel (seudónimo de Prieto) da pauta a la identificación de los espacios y procesos que Amézaga va desmenuzando a lo largo de la primera parte del libro, guiado por uno de los más

<sup>1</sup> Desde entonces, Matabuena ha acrecentado de manera notable los acervos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, y se ha empeñado en realizar espléndidos libros sobre las colecciones fotográficas que resguarda la UIA, poniéndolas en circulación, convencida de la importancia que tiene la difusión para atraer nuevas donaciones y asegurar su preservación.

<sup>2</sup> Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, Marte R. Gómez (prol.), México: Ediciones Mexicanas, 1950. El libro fue resultado de la exposición que realizó en 1933 junto con Manuel Álvarez Bravo en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública.



renombrados gabinetes de la capital: el de Cruces y Campa, que también ha sido estudiado por Patricia Massé.<sup>3</sup>

Desde la entrada a la sala de recepción (que incluía oficinas) y el salón de tomas, encontramos en Prieto y otros textos en los que Gustavo se apoya, un despliegue de calificativos que pone el énfasis en el lujo y elegancia del establecimiento, aspiración de la materialidad burguesa, al igual que atiende el anhelo cosmopolita de contar con las mismas comodidades y técnicas de los estudios parisinos o neoyorkinos.

Como hicimos varios de los investigadores que iniciamos a trabajar en la historia de la fotografía (Olivier Debroise, Manuel de Jesús Hernández, Claudia Canales o quien escribe), Amézaga recurre a la prensa y a las crónicas sobre otros establecimientos para explicar y enriquecer la narrativa de Prieto, cubriendo un amplio periodo (1862-1906) en los que se sucedieron grandes cambios tecnológicos. Los anuncios insertos en los diarios han sido una fuente preciosa para entender algunas de las demandas del público. Hay que resaltar su carácter didáctico; por ejemplo, enseñaban los colores adecuados para emplear en los atuendos utilizados en las poses; o subrayaban que las escaleras eran cómodas y alfombradas; cuando los edificios incorporaron elevadores la publicidad concedía mayor espacio a resaltar esa mejora que a la calidad o los precios del establecimiento.

Releyendo algunas de las crónicas de las primeras décadas fotográficas, recuerdo que siempre me llamó la atención que se alaben las habilidades, gusto y profesionalidad de los fotógrafos, pero no se menciona al laboratorio, o sólo de pasada. Me refiero al trabajo que hacía realidad la imagen, desde el proceso de preparación de las placas, al revelado, impresión y retoque. Quizá porque no era glamoroso e implicaba que el titular del estudio compartiría crédito con otros fotógrafos o pintores académicos.

Un tema relevante son los muestrarios donde destacados políticos y militares, “agraciadas muchachas”, “polluelos elegantes” y toda suerte de celebridades aparecen tanto en la entrada del

establecimiento (como aún se pueden ver en algunos de los estudios que sobreviven) o en la sala de recepción, junto al catálogo con el listado de las fotos en venta, formatos y precios. Una estrategia publicitaria que, como apunta el autor, es una forma de atrapar la atención de los transeúntes, mostrar la calidad del trabajo y el tipo de celebridades que frecuentaban el establecimiento que sin duda debieron ser motivo de comentarios de los curiosos que se asomaban al ingreso.

En la segunda parte del libro (con el afortunado título “Trucos y engaños para la representación”), Amézaga despliega su conocimiento de los telones y los elementos escenográficos que daban vida al estudio. Inicia con un espléndido detalle de una toma más amplia que muestra a Carmen Romero Rubio, casi adolescente, y a un maduro Porfirio Díaz en el año en que se casaron. Es significativo que sus miradas no se cruzan, ni sus cuerpos se rozan.

La propuesta de la ficción presentada como real, como verdad, es un punto central en el libro. En estos tiempos en que hablamos de la realidad creada a través de la Inteligencia Artificial, resulta interesante reflexionar sobre las formas en que nuestros antepasados construían realidades. Amézaga dice: “El estudio fue un espacio de ficción, dedicado a registrar la veracidad de las fisonomías, a crear la magia de las representaciones y a producir retratos para el autoengaño” (p. 31). Habría que matizar la aseveración sobre los rasgos, pues bien sabemos que los negativos y las impresiones se retocaban para mejorar la apariencia de los sujetos. Una forma de ajustar la realidad física con el ideal de la retratada o el retratado.

Siguiendo la idea de representación, el autor establece vínculos entre los lenguajes visuales de la fotografía, el teatro y la pintura, una perspectiva que enriquece la lectura de las imágenes. La pintura le sirve para hablar de los telones, uno de los elementos que con acuciosidad Amézaga refiere y describe a lo largo del capítulo, donde analiza la estructura visual y el contexto de numerosos retratos de las colecciones pertenecientes a la Universidad Iberoamericana. Son un anclaje para narrar las “historias” y las “fantasías” de los comitentes. Apuntarían también a la espinosa relación entre retrato e identidad, un tema que queda fuera del ámbito del libro.

<sup>3</sup> Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México: INAH, 1998. El título apunta también al aspecto ficcional que Amézaga desarrolla.

Para nuestros antepasados, el elemento central de la efigie fotográfica era que la fisonomía reproducía de manera mecánica, sin pasar por la interpretación —los ojos y la mano— de un artista. Vana ilusión, pues como podemos observar en numerosos ejemplos decimonónicos, es el emplazamiento de la cámara, el encuadre, el manejo de la luz y la posterior manipulación en el cuarto oscuro o en el salón de retoque, que determinaba la apariencia del sujeto. Fueron estas manipulaciones las que rechazó la vanguardia en las primeras décadas del siglo XX, pugnando, entre otras cosas, por la nitidez y los detalles en lo que se ha llamado *fotografía directa* o *straight photography*.

Los fondos o telones servían para aislar los modelos y al inicio fueron sobre todo telas sin texturas, en colores claros y lisos; se convirtieron en un elemento indispensable del estudio, por lo que a partir de la década de 1870 su fabricación se convirtió en una industria que reproducía interiores de residencias y exteriores, todos idealizados pero sustentados en la realidad. Combinados con muebles, objetos y diversos accesorios recreaban un escenario para la pose.

Amézaga relata las cualidades de un buen telón: mostrar el espacio representado con cierto esfumado de manera que no compitiera con la persona que posaba; la importancia de colocar de manera adecuada los muebles y objetos para lograr una perspectiva y obtener planos que guiaran la mirada; o hacer coincidir de manera plausible el borde del fondo con el piso generalmente alfombrado. Para nuestro deleite, los va ejemplificando con los rostros y cuerpos de damas y caballeros que compartían el deseo de verse plasmados en un espacio anhelado.

Las opciones que brindaban el intercambio de accesorios, muebles y telones respondían a nociones que parecerían contradictorias, pero que en realidad convergen en la puesta en escena de un momento o situación ideal para el sujeto, y que sin embargo conserva —o trata de hacerlo— el vínculo con la realidad, esa objetividad expresada como verdad, tan evocada en los textos de la época. Una operación compleja en la que los usuarios no encuentran discordancias. Y es éste un punto fundamental. El autor plantea al estudio como un microcosmos dirigido por el fotógrafo que hacía convergir los telones idealizados de residencias

burguesas con sus diversos salones, despachos, terrazas, jardines, paisajes alpinos, etcétera, con objetos reales y de utilería. Allí posaban los clientes con los atuendos escogidos para la ocasión, sus objetos personales y, sobre todo, sus aspiraciones.

Un caso aparte lo conforman las recreaciones de inmuebles y paisajes específicos para ambientar las representaciones de los oficios en la Ciudad de México, realizados por Cruces y Campa en la década de 1870. En mucho remiten a escenas del teatro de la época y he pensado que algunas de esas elaboradas escenografías debieron servir también para ambientar alguna pieza teatral.

Para Amézaga, el limitado abanico de posturas y elementos escenográficos produjo retratos comerciales, es decir estereotipados (aspecto que también ha sido estudiado). No es casual. Si bien una de las características del siglo XIX fue la creciente importancia concedida al individuo, en ámbitos como el retrato, la moda o el arreglo del hogar, lo importante era ser como los otros. Repetir e imitar modelos de conducta, patrones, poses y ambientaciones. Como sucede hoy con las *selfies* que copian las posturas y atuendos de *influencers*.

Los cánones de conducta codificados en los numerosos manuales de buenas maneras que el autor cita sitúan esas poses y escenas. Así podemos intentar comprender desde la perspectiva de la época rituales como la primera comunión o las bodas, y las tipologías de retrato que se derivó de ellos. Se teje así la relación entre iconografía y convenciones sociales.

Hace años escribí que en la fotografía convergen modernidad y tradición. Después de leer el libro siento que debo acotar y reflexionar más. La modernidad conlleva la idea de innovación y cambio, mientras que la tradición en apariencia se aferra a los cánones aprendidos. Polos divergentes que convivieron en el estudio fotográfico donde la innovación técnica prolongaba los preceptos del retrato pictórico, mientras los trastocaba. Se vincula también con la aseveración de que la fotografía fue un medio para democratizar el retrato, al brindar la oportunidad de tener en mano la propia imagen a sectores que nunca la habían tenido, como recuerda el autor. Y ciertamente abrió camino (a pesar de mis reservas), como se puede observar en algunas de las fotografías enviadas a Porfirio Díaz solicitándole ayuda. Es el caso de la lastimosa situación de

Antonia Bargas y sus cinco hijos en 1910 (p. 92). Pero la mayoría del retrato que conocemos del siglo XIX corresponde a las clases altas y las clases medias emergentes.

Repasando las imágenes del libro, llama la atención que no hay servidumbre alrededor de los personajes de alcurnia, como sucedía en la pintura novohispana, por ejemplo. Pueden recordarse varios retratos de bebés sostenidos o acompañados por sus nanas, pero aparentemente no fue una práctica frecuente. Con estos casos en mente, habría que estudiar si señalan el rechazo por incluir a los trabajadores domésticos en una imagen que se centraba en los miembros de la familia, eje rector de la sociabilidad.

Otro filón explorado por Amézaga es la gestualidad: las inclinaciones del cuerpo, la posición de la cabeza, la dirección de la mirada, la postura de las manos. Ésta también encuentra sus referentes en la pintura y en el teatro, tamizadas por los códigos establecidos en los manuales sobre el porte, las formas de desplazarse, la simbología de las manos. Por otra parte, no olvidemos que en estos años se desarrollan los estudios que relacionaban fisionomía con el carácter de las personas, estableciendo patrones (me refiero a Guillaume Duchenne de Boulogne, Jean-Martin Charcot o Cesare Lombroso, entre otros).

El análisis de las fotografías de la Colección Porfirio Díaz —que resguarda más de un millón de documentos y fotografías—, acompañadas generalmente de solicitudes o misivas, permite situar al sujeto y el motivo del retrato, lo que incrementó las posibilidades de análisis de la composición fotográfica. Lo mismo hace con otras colecciones, como sucede con los retratos de la madre y tía del político Toribio Esquivel Obregón, que Amézaga acompaña con el estupendo relato de las actividades diarias de su madre que, además, encierran una crítica al ocio de muchas damas, reivindicando el trabajo que su madre llevaba a cabo, a la vez que su elegancia (pp. 72-77).

La imagen de Concepción Miramón y Lombardo resulta fascinante al incluir el retrato de su madre, que recuerda aquel famoso en que “Concha” (la viuda del general Miguel Miramón) mira la fotografía de su esposo que sostiene entre sus manos del cual existen ejemplares en varias colecciones públicas (pp. 79-82). O la lectura de la conversación que Jesús Nicanor Ramírez y José Moselo sostienen por 1890, donde se muestra el dominio que los retratados tienen ya sobre el acto fotográfico, evidente en la soltura de las poses (pp. 89-90). Un ejemplo de cómo los clientes se apropian del discurso escenificado.

Son escasos los retratos (o autorretratos) de fotógrafos, por lo que destaca el de Vicente Contreras, conocido autor en Guanajuato, del que Amézaga nos aporta además la referencia al recuento de sus bienes que debieron ser embargados como pago de una deuda al editor Flaviano Munguía, acreditado por sus series de vistas estereoscópicas del país, aspecto que también ha sido estudiado por Pablo José Lizárraga (pp. 77-79). El uso publicitario de la fotografía se aborda con el caso del inventor de un aparato gimnástico, la polea Abelardo Carrillo y Albornoz, que utiliza el retrato en el despliegue de una serie para mostrar las posibilidades de su invento (pp. 94-99).

Para concluir, llamo la atención sobre la manera en que Amézaga guía al lector a través de las estrategias seguidas por los fotógrafos de estudio en el ejercicio del retrato y nos educa en su interpretación, tal como nuestros antepasados debieron aprender a mostrarse e imaginarse en los gabinetes decimonónicos.

Rosa Casanova

INAH-Dirección de Estudios Históricos

ORCID: 0009-0002-3366-0235

rcasanova1@gmail.com

Fecha de recepción: 11 de abril de 2025  
Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2025