

Arte y simulación: imágenes de las clases populares en Guadalajara durante el porfiriato

Juan Arturo Camacho Becerra
El Colegio de Jalisco

Este trabajo tiene como objetivo discutir dos usos de la fotografía en la Guadalajara porfiriana. Uno de estos fines era el de la elaboración de registros (fichas de prestadores de servicios domésticos y otro tipo de oficios) por parte del gobierno municipal de Guadalajara entre 1888

y 1913; el segundo propósito era de carácter artístico y estético, y se desprende de la representación de tipos populares por parte de un artista profesional de la fotografía. El hilo conductor es la imagen fotográfica de las clases populares en Guadalajara durante el porfiriato.

Palabras claves: Fotografía, Guadalajara, porfiriato, clases populares.

La fotografía fue uno de los inventos mecánicos que conmocionaron por igual la esfera de la difusión impresa de las ideas, la percepción de la imagen y la creación artística.¹ Durante el último tercio del siglo XIX, la popularización de aparatos fotográficos y métodos de revelado es digna de ser considerada como un fenómeno de globalización por la difusión de imágenes “fidedignas” de la tierra y sus habitantes.

Desde el principio se dejó sentir su impacto dentro de las instituciones de gobierno; la posibilidad de tener un registro más fiel de las clases subalternas² obligó a usar la fotografía en todo tipo de registros, desde

¹ Peter Burke señala dos revoluciones en la producción de imágenes, la imagen impresa en los siglos XV y XVI y la imagen fotográfica que en el siglo XX dio lugar al cine y la televisión. Burke, *Visto y no visto*, p. 20.

² El concepto se debe a Antonio Gramsci (1891-1937); en términos muy generales la sociedad se divide en clases hegemónicas y subalternas, éstas están integradas por el proletariado urbano y rural y la pequeña burguesía.

penitenciarios hasta los libros municipales de sirvientes y prestadores de servicios, como fue el caso de Guadalajara.

Este trabajo tiene como objetivo presentar dos usos de la fotografía: uno con fines específicos de registro (como lo son las fichas de prestadores de servicios domésticos y otro tipo de oficios) hecho por el gobierno municipal de Guadalajara entre 1888 y 1913; el segundo es el objetivo artístico y estético que se desprende de la representación de tipos populares por parte de un artista profesional de la fotografía. El hilo conductor es la imagen fotográfica de las clases populares en Guadalajara durante el porfiriato.

Estudiar la fotografía más allá de los valores y esquemas de la historia del arte implica una consideración de referentes sociales y circunstancias técnicas, para lo que se requiere un método de arqueología de la imagen. “Arqueologizar la imagen supone el abandono de sus valores puramente estéticos en beneficio de su más extensa reflexión histórica”.³ No se trata de revisar fotografías antiguas únicamente por sus cualidades técnicas y de belleza; por el contrario, se busca su valor secuencial y la continuidad de su valor histórico y documental.

Con esta idea se trabajaron 300 registros de sirvientes y oficios no para significarlos estadísticamente en cuanto a salarios y modos de vida, sino para indagar acerca de las características de su representación y los propósitos de ésta. De los cien tipos populares captados por el fotógrafo José María Lupercio escogí diez, en atención a los límites de extensión de este artículo, y únicamente con la finalidad de señalar un uso distinto de la fotografía en el registro de las clases populares, así como por las siguientes cualidades: veracidad en el escenario de trabajo de los retratados, composición entre sujeto y entorno e información respecto de la condición social.

Fotografías de un real: credenciales del porfiriato

A finales del año de 1839, cuando William Fox Talbot y Jacques Daguerre ya habían presentado en sus respectivas academias de ciencias un informe para fijar la imagen,⁴ llegó a México el primer daguerrotipo. El

³ Carlos Córdova define la “arqueología de la imagen” como una propuesta de investigación centrada en el análisis de la circulación social de la fotografía, de cómo se produce, reproduce y consume. Córdova, *Arqueología de la imagen*, p. 86.

⁴ Desde 1816 Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833) había descubierto un procedimiento para fijar la imagen sobre papel mediante la cámara oscura y diez años más tarde conseguiría plasmar una imagen tomada desde su ventana en lo que llamó un punto de

grabador francés Louis Prélief desbarcó en Veracruz el 2 de diciembre con dos máquinas para hacer daguerrotipos e inmediatamente ofreció demostraciones con vistas tomadas del palacio, la plaza de armas, el convento de San Francisco, la bahía y el castillo de San Juan de Ulúa del famoso puerto. El 26 de enero de 1840 Prélief hizo una exhibición del aparato en la plaza mayor de México.

La marquesa Fanny Calderón de la Barca contó en su célebre relato *La vida en México durante una residencia de dos años* que en noviembre de 1840 su esposo hizo tomas en el bosque de Chapultepec con un daguerrotipo que le había enviado desde Boston el historiador William Prescott.⁵

Al margen de obsesionarnos con el dato histórico preciso del invento y la llegada de la fotografía a México, lo importante es que comenzó un proceso tendiente a popularizar la imagen fija y que este hecho tendría enormes repercusiones artísticas y sociales. La fotografía fue un invento que se popularizó rápidamente en nuestro país y pronto también sirvió como elemento de control; desde 1855 se hicieron retratos de los presos de las cárceles de la ciudad de México⁶ y lo mismo ocurriría desde 1867 en la penitenciaría de Escobedo de Guadalajara.

Poco sabemos del paso de los daguerrotipistas por tierras jaliscienses entre 1840 y 1850, sólo la noticia de que en 1846 el último alquimista, Théodore Tifferau, estuvo unas semanas en Guadalajara buscando transformar la plata en oro y haciendo daguerrotipos. Los historiadores regionales refieren que Jacobo Gálvez, constructor del teatro Degollado, trajo de su *grand tour*⁷ una cámara oscura para hacer fotografía, aunque

vista; la asociación con el escenógrafo Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) y la muerte de Niepce en 1833 facilitaron el camino para que por medio de una campaña publicitaria Daguerre se hiciera de la patente del invento. El 7 de enero de 1839 el diputado François Arago presentó el informe a la Academia de Ciencias del descubrimiento del daguerrotipo; unas semanas más tarde, el 25 de enero, William Henry Fox Talbot presentó en la Royal Institution de Londres unas imágenes obtenidas por la simple exposición al sol de objetos –flores, hojas, plumas, etc.– aplicados sobre un papel sensibilizado. Por su parte, Hercules Florence (1804-1879), en 1833 consiguió fijar la imagen en un papel sensibilizado con nitrato de plata por la acción de la luz al que llamó *photographie*; el acontecimiento ocurrió en Sao Carlos, (hoy Campinas, en Sao Paulo, Brasil), lo que dificultó su difusión. En sentido estricto se debe a los tres la paternidad del invento. Sogues, *Historia de la fotografía*, y Newhall, *Historia de la fotografía*.

⁵ Casanova y Debroise, *Sobre la superficie*, pp. 21-22.

⁶ El decreto del Ministerio de Gobernación para la identificación de reos data del 14 de mayo de 1855; citado en Barrón Cruz, “Bosquejo histórico”, p. 38.

⁷ Tradición de los jóvenes aristócratas ingleses de viajar por “el continente” y en par-

no se conoce ninguna imagen de su autoría. En el Museo Regional y en colecciones particulares se conservan ambrotipos fechados en la década de 1850 y también se ha difundido ampliamente el anuncio en la prensa local de 1858 de Amado Palma, quien se comprometía a hacer retratos en 14 segundos, de las nueve de la mañana a las cuatro de la tarde, “aun cuando estuviere lloviendo”.⁸

Amado Palma o Justo Ibarra pueden haber sido el autor de la primera fotografía histórica de la ciudad; se trata de un colodión⁹ que registra la imagen de la parte sur del palacio de gobierno en ruinas después de haber estallado el cuarto de municiones la mañana del 10 de enero de 1859. A Ibarra se le atribuye haber instalado el primer estudio fotográfico de la ciudad y haber captado la entrada de los franceses a Guadalajara, por la calle de Loreto, el 6 de enero de 1864.

Para 1870 el desarrollo de los estudios fotográficos en las principales ciudades de México se había consolidado, a pesar del estado de guerra latente y las dificultades para conseguir los materiales; esto se explica en parte porque el desarrollo de la industria fotográfica se vincula a una idea de modernidad “promovida por los grupos ilustrados de cualquier credo político”.¹⁰

A partir de esa década “el retrato fotográfico se convertirá en el instrumento ideal de las apariencias sociales, servirá para demostrar a los demás y a sí mismos los progresos alcanzados. En este sentido, su historia puede eventualmente servir de indicador de la evolución de la sociedad”.¹¹

Las noticias de fotógrafos y establecimientos fotográficos en Guadalajara dan cuenta de que en 1872 el almacén de drogas y productos químicos del prestigioso farmacéutico Lázaro Pérez ya ofrecía un completo surtido de artículos fotográficos: cámaras inglesas, cámaras estereoscópicas con lentes de acción instantánea, placas para ferrotipos, papel albuminado, colodiones y toda clase de sustancias químicas.¹² Al año siguiente Miguel Moret anuncia que hace cien tarjetas de visita por 16 pesos y una por un

titular a las ruinas de Pompeya y Herculano después de su descubrimiento en 1737; para los jóvenes artistas americanos durante el siglo XIX se convertirá en un viaje a las capitales europeas del arte: París y Roma.

⁸ Orendain, “El daguerrotipo y la fotografía”, p. 109.

⁹ Proceso fotográfico que consiste en barnizar con una emulsión química una placa de cristal para obtener el negativo.

¹⁰ Casanova y Debroise, *Sobre la superficie*, p. 42.

¹¹ Casanova y Debroise, *Sobre la superficie*, p. 51.

¹² En Juan Panadero, Guadalajara, 30 de marzo de 1873.

real; su estudio estaba por la calle del Santuario. Mercado y Barrière se establecieron en el portal de Agustinos número 2, antigua casa de Justo Ibarra,¹³ y ofrecían, además de retratar, “la más completa colección de vistas estereoscópicas del país y del extranjero”.

Los gabinetes fotográficos utilizaban como técnicas más frecuentes la impresión sobre papel albuminado (clara de huevo y sales de plata) y el colodión (placas tratadas con nitrocelulosa, alcohol y éter), que permitían la multiplicación de imágenes, desde la común “carta de visita” a las llamadas *promenade* (con el eje de composición vertical), *cabinet* (cuadradas) y la *imperial*, utilizada principalmente en retratos de boda.¹⁴

Durante los primeros cuarenta años el retrato fue el género preferido por el público en general: “la fotografía autoriza la democratización del retrato. Por primera vez, la fijación, la posesión y la comunicación en serie de la imagen propia se vuelven posibles”.¹⁵ En la fotografía de este periodo lo creativo es la sumisión a la moda. Los fotógrafos mexicanos no sólo siguieron las propuestas de posturas y escenografías sugeridas por Disdéri en su famoso manual,¹⁶ sino también lo que observaban en los fotógrafos contemporáneos como Nadar (Gaspar Félix Tournachon) o John Jabez Edwin Mayall, autor de un retrato de la reina Victoria, realizado en 1861, en el que la soberana inglesa aparece de pie y de perfil posando sus manos en el borde de una cómoda, una imagen que muchos fotógrafos consideraron como fórmula modelo para los retratos de damas.

En los retratos de damas y caballeros los escenarios, las poses, así como su relación con los objetos “servían para construir un sistema de diferenciaciones simbólicas”¹⁷ que mostraban a una clase en ascenso social acelerado. Entre otras ideas acerca del estudio de la fotografía en México, Rita Eder escribió que la burguesía mexicana vio en el retrato una manera de filiación mimética con la cultura europea que le permitía manifestar su deseo de lo que no tenía y acababa de conseguir, además

¹³ Ibarra fue el primer fotógrafo registrado con un estudio fotográfico hacia 1860.

¹⁴ Para mayor información sobre técnicas y formatos consultar Soguees y Pérez Gallardo, *Diccionario de Historia de la fotografía*.

¹⁵ Alain Corbin, citado por Debrouse, *Fuga mexicana*, p. 27.

¹⁶ André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), fotógrafo francés creador de la *carte de visite*, el formato más popular de la fotografía en ese periodo, escribió además dos folletos de instrucciones a los fotógrafos: *Renseignements photographiques indispensables à tous* (1855) y *L'Art de la photographie* (1862), difundidos en México según Negrete Álvarez, *Valleto hermanos*, p. 31.

¹⁷ García Canclini, “Uso social y significación”, p. 18.

identificó la influencia de formas pictóricas en su composición provenientes del neoclásico y el romántico.¹⁸

La llegada del ferrocarril a Guadalajara en 1888, además de congregar a los fotógrafos para obtener el testimonio visual del hecho histórico, fue ocasión para que aparecieran las primeras vistas panorámicas de la ciudad, producidas por el gabinete fotográfico de Francisco Sánchez Guerrero y Antonio Figueroa. Entre ellas destaca una donde la locomotora arrolla a las vacas, paradoja visual: la máquina como símil del progreso espanta a las vacas, símbolo de una sociedad rural; un cambio radical para la antigua ciudad en la que los vecinos se conocían entre sí y que con esta conexión vinculó a muchas poblaciones más allá de su región y aseguró su crecimiento demográfico.¹⁹ Se empieza a marcar los barrios por clases sociales, la gran masa ocupada en los diversos oficios durante los años de dominación colonial estaba identificada en los gremios y ahora pasaba a estar compuesta de ciudadanos fuera de control.

Identidad y simulación en el registro de sirvientes

El positivismo y las ideas del criminólogo italiano Césare Lombroso (1836-1909), quien sostenía que las inclinaciones criminales obedecían más a estados patológicos o anomalías físicas que a factores sociales o económicos, se difundieron ampliamente en nuestro país entre 1880 y 1910. Desde esta perspectiva, las prostitutas, y los empleados domésticos, al igual que los reos, eran considerados como inestables y susceptibles de asociarse a la delincuencia.

Un reglamento expedido por el Ayuntamiento de la ciudad en 1888 obligaba a todos los prestadores de servicios domésticos, así como a los trabajadores ambulantes, a registrarse con una fotografía en la oficina municipal.²⁰ Esta medida hizo que cocineras, cocheros, mozos, niñeras, recamareras, caballerangos, jardineros, porteros, boleros, peluqueros, vendedores de lotería, sastres y un largo etcétera se volcaran en la docena de establecimientos fotográficos de la ciudad. Con esta disposición de corte decimonónico la fotografía prácticamente estaba al alcance de todas las clases sociales y los patronos ejercían control sobre sus sirvientes, pues se quedaban con su *carnet* durante el tiempo que estaban a su servicio. A este respecto conviene considerar la opinión de Robert Curley:

¹⁸ Eder, “El desarrollo de temas”, p. 27.

¹⁹ En 1895 el censo reportó 83,000 habitantes, mientras que el de 1900 sumó 101,000 habitantes. Becerra y Solís, *La multiplicación*.

²⁰ Curley, “La democratización del retrato”.

las ciencias sociales de fin de siglo, ya que no fue sólo el gobierno, tenían el afán de clasificar, encauzar, y moldear a los ciudadanos de la República mediante sus nuevas técnicas “ortopédicas”. Los registros fueron un símbolo de esas nuevas técnicas y vale la pena compararlos con los registros de presos: son prácticamente idénticos.²¹

Más que analizar las relaciones amo-servidor, así como los reglamentos que las norman, me interesa destacar los aspectos artísticos y estéticos de este conjunto de fotografías que no obstante sus propósitos se atuvieron al canon del retrato burgués de la época.

Este peculiar registro realizado entre 1888 y 1913²² es un espléndido mosaico fisonómico del pueblo tapatío durante el porfiriato. Cada una de las fichas de registro incluye once puntos que consignan, además de filiación fisonómica, el nombre de los padres, el lugar de origen, la ocupación, el domicilio, el sueldo, el nombre del patrón o el de un fiador en el caso de los ambulantes.

Para este trabajo se revisaron registros de diferentes periodos: 1888-1889, 1900-1905 y 1909-1912; se escogieron 70 imágenes que reunieran los siguientes elementos: manejo de luz evidente en sus contrastes y composición, posturas que denotaran un estilo o moda específica, un gesto de expresión y actitud, así como su evolución estilística dentro de la historia de la fotografía en su referente local.

El *corpus* nos permite asomarnos también a un estilo de época donde las apariencias eran lo más importante, por lo que la presentación física de los sirvientes de la casa era una cuestión de cuidado; de allí que la gran mayoría aparezcan, tanto hombres como mujeres, con vestimenta singular que junto con algunos *atrezzos* (que seguramente les proporcionaba el fotógrafo) como flores y canastillos formaban el atuendo básico para las damas. Es frecuente el uso de un saco negro de manga larga y holanes que marcan un corte amplio en algunas de las señoras retratadas. Este tipo de saco se comenzó a utilizar a finales de los setentas del diecinueve, a imitación de las damas que montaban a caballo y representaba simplicidad y elegancia, en contraste con el voluminoso vestido de polisón.²³

Existe como esquema fijo la intención de parecerse al patrón o la patrona (imágenes 1 y 2). En estas secuelas de los retratos pictóricos del

²¹ Curley, “La democratización del retrato”, p. 35.

²² En el Archivo Municipal de Guadalajara se conserva una veintena de libros de registros de prestadores de servicios y otros oficios.

²³ El polisón era un cojín para levantar el *derrière*; más información sobre estas modas en Benítez, *El traje y el adorno*.

Imagen 1



Imagen 2



romanticismo, la representación consigue simulaciones fabulosas en las cuales los personajes aparecen junto a un mueble de estilo francés o frente a un jardín o un bosque (imágenes 3, 4, 5).

Un retrato representativo de la influencia de la iconología utilizada en la pintura para representar cualidades se observa en el caso de la pilmama Francisca Carrillo, de 22 años (imagen 6), quien aparece en el registro de oficios con un rebozo cruzado y llevando flores y cerezas en las manos, en clara referencia a la abundancia, representada como una mujer de pechos voluminosos ataviada con túnica y portando canastillos de flores y frutos. Esto refleja también las instrucciones del fotógrafo al cliente, quien debía posar o actuar un personaje en actitud de “parecer y reconocer”, a decir de Walter Benjamin: “el procedimiento mismo inducía a los modelos a no vivir fuera, sino dentro del instante. Mientras posaban largamente crecían dentro de la imagen misma y se ponían en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea”.²⁴

²⁴ | Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, p. 69.

Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Si consideramos que los salarios de estos empleados oscilaban entre \$1.50 y \$6, es probable que no tuvieran necesidad de una bolsa de mimbre adornada con flores, una prenda que les confería una imagen de

dama o señora de acuerdo al canon de su época (imágenes 7 y 8); casos excepcionales son los de doncellas dedicadas a la costura o al cuidado de niños, ataviadas con vestuarios más a la moda, como los vestidos que marcan el talle, tal cual aparece Ángela Villalobos, costurera de 20 años (imagen 9).

Imagen 7



Imagen 8



Este proceso de credencialización, además de su significado social como forma de control, significa también la popularización de la carta de visita en Guadalajara. La *carte de visite*, patentada en Francia en 1854, consiguió un nuevo uso del colodión para obtener estos pequeños retratos del tamaño de una tarjeta de presentación:

Se hacía primero un negativo de placa húmeda, con una cámara especial que poseía cuatro lentes y un soporte de placa que podía ser deslizado de izquierda a derecha o viceversa. Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de plata, o sea que se conseguían ocho poses sobre un negativo. Una sola copia del negativo podía ser cortada en ocho retratos separados [...] Disdéri, que tenía un gran sentido del espectáculo, hizo mundialmente famoso este sistema de producción en serie para el retrato.²⁵

²⁵ | Newhall, *Historia de la fotografía*, p. 64.

Imagen 9



En 1861 se vendieron en Inglaterra 70 000 retratos del príncipe consorte en la semana inmediatamente posterior a su muerte.²⁶ Desde un principio comenzaron a retratar a las personas de cuerpo entero, por lo que la cabeza era el doble que la de un alfiler; el perfeccionamiento y alcance de lentes para 1880 ya permitía hacer acercamientos de tres cuartas partes o de medio cuerpo para destacar la filiación.

El sistema era fácil de imitar y pronto en todo el mundo se hicieron cartas de visita de manera mecánica y rutinaria por improvisados fotógrafos que apenas tenían rudimentos de técnica, ya no digamos de óptica. En este contexto es que ubicamos las cartas de visita de los

sirvientes tapatíos del porfiriato, con la variante de que no todas las fotografías fueron hechas por fotógrafos ambulantes que se instalaban por el rumbo del manantial del Agua Azul o en San Juan de Dios, sino que algunas fueron realizadas en estudios establecidos como aquéllos donde a las damas retratadas se les identifica en muchos casos por una bolsa de mimbre adornada con flores y en otros con un saco de vestir.

En las fotos tamaño credencial o carta de visita de los sirvientes se aprecian formatos que siguen los retratos de la burguesía en ascenso. De acuerdo con Jean Baudrillard,²⁷ quien califica de *kitsch* la simulación con pretensiones artísticas para representar lo que se tiene y se ambiciona, los fotógrafos mexicanos de las décadas finales del siglo XIX pueden considerarse junto con muchos de sus colegas contemporáneos de diferentes partes del mundo como precursores de la estética de la simulación.

En este registro de sirvientes los niños aparecen en el año de 1902. Se trata de retratos despojados de escenografía para captar un acercamiento objetivo del sujeto, rasgo que se aprecia como un adelanto en la composición fotográfica: centrar el objetivo en el personaje. Este avance se acentúa con el manejo de la luz que enfatiza la expresión del rostro, hay un cambio

²⁶ Newhall, *Historia de la fotografía*, p. 65.

²⁷ Baudrillard, *El espejo de la producción*.

en la técnica de iluminación provocada por el fognazo y la dirigida con un reflector o ventanas transparentes desde una altura superior al retratado. Por otra parte también prefigura una tipología de indumentaria del proletariado urbano, como es el uso de la prenda que vestían los obreros norteamericanos conocida como cubretodo (*overall*), estas características están claramente observadas en los retratos de boleros (imágenes 10 y 11). Las fotografías de niños trabajadores son síntoma de una sociedad que no cumple con atender a las familias de clase baja, grupos al margen del progreso pregonado por el régimen. Niños en la calle para completar el gasto familiar fueron los boleros, los vendedores de lotería y los voceadores de periódico; de los dos primeros grupos se hicieron registros, el otro será también tema pictórico, como veremos más adelante (imagen 12).

Imagen 10



Imagen 11



Esta serie de fotos tamaño credencial pasan de ser el cuadro escenográfico de la simulación a revelar un acercamiento al carácter del retratado, influidas por corrientes pictóricas, como me parece observar en el retrato de Victoria Razón (imagen 13), de 38 años, con domicilio en la calle de Catalán, del barrio de Analco; ejemplo pleno de significados y con un armonioso volumen de luces y sombras que nos remiten al expresionismo. Igual efecto tenemos en las líneas de la vida que representan

Imagen 12



la nobleza de la mirada de las ancianas sirvientas o la complicidad de María Ventura González, de 45 años (imagen 14), vendedora de lotería, habitante de la vecindad del Reposo, cuya imagen se nos revela como un elocuente documento estético de condición de vida y expresión; el anónimo fotógrafo ha concitado la atención de un perro que retoza sobre la mano envuelta en su rebozo pinto, una discreta solución del fotógrafo para envolver las manchas de jiricua que dice padecer la retratada y de esta manera rescatar la confianza de doña Ventura, quien aparece serena ante la cámara.

Imagen 13



Imagen 14



Los trajes de los cocheros son evidencia también de una ciudad que aspiraba a dar imagen de orden en los prestadores de servicio y, a la manera de los europeos, aparecen con corbatas y en algunos casos leon-
tinas, o en un reflejo de modas como lo evidencian el gasné de Eufemio Chávez (imagen 15), o el sombrero estilo chambergo de Donaciano Leño (imagen 16).

La escueta redacción que acompaña las fotos nos informa que muchos de estos servidores eran originarios de poblaciones y ciudades del occidente de México. Venían de Arandas, Tepatitlán, Autlán, Aguascalientes, León, Ixtlahuacán del Río, y estaban domiciliados en las calles del Cometa, el Alacrán, Industria, 28 de Enero, en los barrios de Analco, Mexicaltzingo, de la Capilla de Jesús y san Juan de Dios. Muchos mostraban secuelas de la viruela según lo consigna el punto “señas particulares”: “hoyoso de viruelas”, pocos eran “ciegos de dos ojos”, sordos o mudos (imagen 17).

No obstante el contenido discriminatorio de la medida, visto a distancia se aprecia un intención identitaria más allá del fichaje de tipo policiaco.²⁸ Podemos ver las caras de las llamadas clases populares, no en

Imagen 15

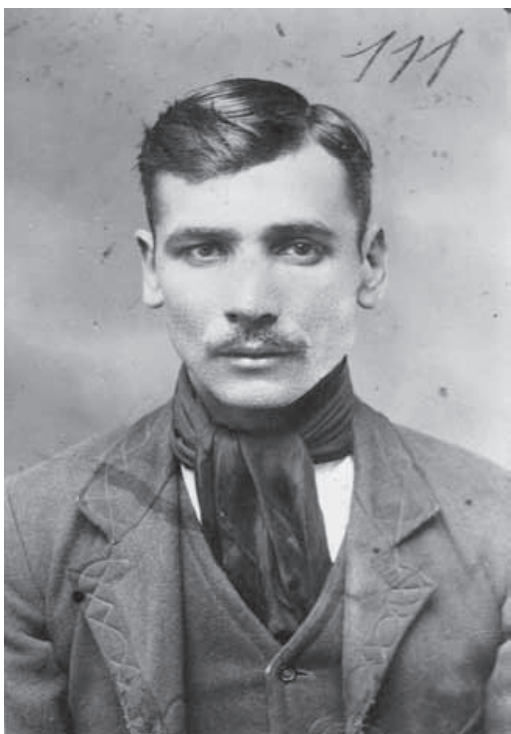
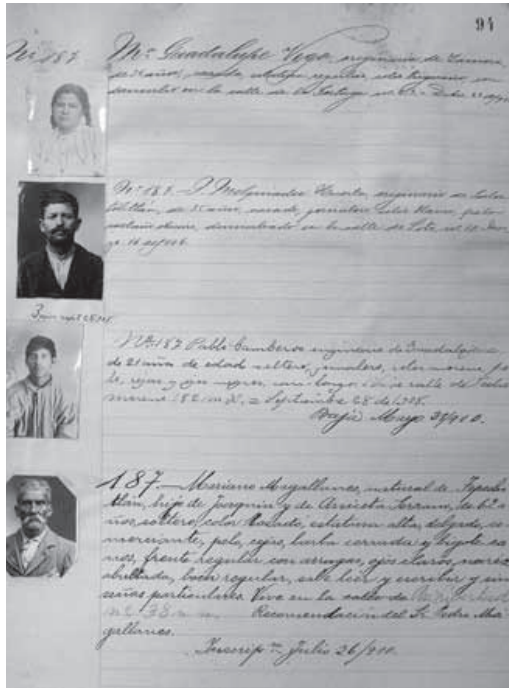


Imagen 16



²⁸ En “La democratización del retrato” Curley nos hace notar que se trata de un reglamento de corte policiaco.

Imagen 17



su totalidad aunque sí en un muestrario que consideramos representativo de edades y condiciones. Esto en gran medida se debe a la intención estética de los fotógrafos, a quienes no les importó que fueran impresas con el proceso de albúmina en papel contacto, hasta entonces el más económico de los conocidos, y muestran un conocimiento de la técnica y sus resultados que en mucho dependían de la destreza del maestro de estudio. En este sentido, por una parte estamos ante el inicio de la fotorendencialización; muy pocas veces las cartas de visita representan valores estéticos, pero observo en éstas una excepción.

Escenas y personajes del natural

Junto con el progreso material vivido por Guadalajara durante el medio día del porfiriato se comenzaron a presentar síntomas de descomposición social provocados por una migración rural que no alcanzaba vivienda ni servicios públicos. Barrios como Mexicaltzingo, Mezquitán y Analco comenzaron a llenarse de viviendas colectivas conocidas como alcaicerías o vecindades (imagen 18). Según la prensa, los dueños subdividían las grandes casonas coloniales a su arbitrio, sin considerar si tenían las condiciones mínimas de higiene. En 1892 el cronista del diario *El Mercurio* consideraba que las alcaicerías o vecindades eran “un verdadero oprobio a la cultura y una constante amenaza para la higiene. En ellas no hay luz, no hay aire, no hay ventilación, los propietarios dividen un chiquero con tapias y alquilan los compartimientos a precios elevadísimos”.²⁹

Un ejemplo de este tipo de vivienda fue la vecindad de Medrano, establecida en lo que hasta el siglo XVII había funcionado como la sede de la Audiencia de Nueva Galicia (imagen 19). El pintor José Vizcarra tomó el tema para hacer dos versiones: en la primera, realizada hacia 1890 (imagen 20), pinta la vida cotidiana; las señoriales arquerías han sido habilita-

²⁹ | *El Mercurio*, Guadalajara, 4 de septiembre de 1892.

Imagen 18



das como tendederos, se observa también que en el segundo piso, lo que en la casona fue una terraza, se han improvisado viviendas; el punto de vista triangular se compone a partir del tronco de un árbol que proporciona sombra a una pila y un lavadero en el que distribuye una discreta presencia humana representada por una mujer que extiende un mantón, otra que se aproxima con ropa en las manos, una párvula que juega con el chorro de agua que cae a la pila. Esta sutil manera de indicar la clase social de sus habitantes se afirma con los poblados tendederos. En la segunda composición, probablemente realizada hacia 1900 (imagen 21), en primer plano vemos un par de arrieros con su recua; el espacio es limpio, la presencia humana es discreta. Además de los arrieros, un personaje está situado en las escale-

Imagen 19



Imagen 20



ras; por su perspectiva parece ser el punto de vista opuesto al anterior. Aquí no hay lavaderos.

En ambos casos está presente un interés por una parte en el realismo, y otro tanto en la experimentación del manejo de la luz para recrear diferentes horas del día. En el primero parecen ser las primeras horas de la mañana y en el segundo el mediodía, a la hora que llegaban los arrieros a calmar su sed y la de sus acémilas. Ha sido cuidadoso en marcar la sombra como una diagonal que separa espacios.

En estas escenas no se observan las riñas ocurridas en los barrios: “en una casa de vecindad situada en la calle del Cometa se desarrolló antenoche un drama que tuvo un sangriento final”;³⁰ tampoco dan cuenta de los servicios de la ciudad: “los carros en los que conducen

Imagen 21



³⁰ | *Diario de Jalisco*. “Un mal hombre”, Guadalajara, 13 de noviembre de 1901.

la carne del rastro a los diversos expendios de la ciudad amenazan hacerse pedazos en las calles según están desvencijados, y además provocan náuseas porque están muy descuidados”;³¹ no hay ningún vestigio de los electrocutados como José Ascensión Torres, albañil de la cervecería La Perla, que cayó fulminado por uno de los alambres de luz eléctrica del recién instalado servicio público.³²

Las pinturas de Vizcarra son idealizaciones que corresponden más a una búsqueda plástica que a un retrato realista. Su interés está presente en su trabajo con la luz. Es en este contexto que surge de nuevo un vínculo entre pintura y fotografía para tratar de captar esencias que confluyen en la intención estética de conseguir una expresión desprovista de andamiajes. En la pintura, por los volúmenes y densidades de color en función de la proyección de la luz; en la fotografía, para experimentar también con los volúmenes de luces y sombras que iba a captar la cámara al aire libre.

El interés de hacer fotografía con lenguaje pictórico se ejemplifica con la serie de tipos populares hecha hacia 1900 por el fotógrafo José María Lupercio (1870-1929), quien captó en sus escenarios de trabajo a tortilleras, lavanderas, niños vendedores y hasta evangelistas, con escenas cargadas de realismo y desprovistas de mirada folclórica.

Probablemente con motivo de la exposición regional organizada en 1902, el fotógrafo y pintor Lupercio preparó una serie de tipos populares (cien). Por ser de interés para el presente trabajo se han seleccionado *El voceador de periódicos*, *Los herreros*, tres versiones de las *lavanderas*, un retrato de *tortilleras* en el mercado, los *aguadores* captados en diferentes circunstancias, un *evangelista* y una *niña sacándose una espina*, piezas que me permitirán abonar a la idea antecedente y que resultan válidas en cuanto a intereses temáticos de la pintura de la “escuela mexicana”, un arte que fuera para el pueblo y donde éste se convirtiera en protagonista.

El voceador de periódicos fue uno de los personajes callejeros que irrumpió en la escena plástica a finales del siglo XIX. En Guadalajara fue Bernardelli quien hizo una primera versión que influyó en los trabajos estudiantiles para la exposición de fin de cursos de 1891. Entre los alumnos que siguieron una carrera pictórica encontramos a Marcelino Dávalos, José Vizcarra y Otón de Aguinaga. Un año después, a propósito de la exposición en la Sociedad de Paisajistas Gerardo Suárez, Fernán Gil, columnista de *El Mercurio*, comentó del “papelerito”: “La pureza de líneas, los detalles de la exposición, el tipo bellísimo de esas niñas que

³¹ | *Diario de Jalisco*. “Un mal hombre”, Guadalajara, 8 de noviembre 1901.

³² | En *Jalisco libre. Diario del pueblo*, Guadalajara, 13 de septiembre de 1905, núm. 441.

Imagen 22



Imagen 23



son como el vehículo de la prensa diaria en una capital y que prestan inconscientemente alas al progreso forman el verdadero mérito de ese cuadro”.³³ El tema estuvo vigente hasta fines del porfiriato, como lo prueban dos fotografías tomadas por José María Lupercio en 1900 en las que el fotógrafo captó a este niño vestido de harapos para significarlo como un síntoma negativo de la vida urbana (imágenes 22 y 23). Lupercio capturó dos versiones. En la primera el niño aparece de cuerpo entero y la segunda es un acercamiento de plano medio; ninguna tiene fondo, están fuera de contexto. En la del niño que está completo y de pie, lo muestra en un gesto de vocear el periódico; el segundo, que sostiene bajo el brazo derecho el famoso periódico *Juan Panadero*, con la mano metida en la bolsa del raído pantalón, mira serenamente a la cámara. En ambos es evidente lo dañado de sus prendas de vestir, pantalones y sombrero roto, y el primero va descalzo.

El interés por personajes surgidos como consecuencia del progreso y al margen de él los convirtió en ejemplos de la corriente sentimentalista del realismo, además de su propuesta social: “estaba la demanda del mercado burgués muy propenso a coleccionarlas en el último tercio del siglo. En esta posición estaría *El papelerito*, uno de los tipos urbanos que

³³ | *El Mercurio*, Guadalajara, 30 de octubre de 1891, vol. I, núm. 18.

más representaron los alumnos de la ENBA en las décadas de los setenta a los noventa”.³⁴ Estas manifestaciones iconográficas deben su interés a una continuación del realismo más que a la búsqueda de configurar una escena con intención de denuncia social, circunstancia que cambiará en la siguiente década.

Otra imagen que tuvo por igual versiones en pintura como en fotografía fue lo de los herreros. En 1896 Bernardelli pintó su versión con un estilo impresionista, donde la luz del fuego de la fragua choca con la claridad del día que deja pasar la puerta abierta por el jinete para iluminar la escena central, protagonizada por dos herreros (imagen 24). De esta manera Bernardelli trajo a Guadalajara el estudio del desnudo natural, ajeno a las poses clásicas, y la consideración de la luz como protagonista de la composición; con estos lineamientos sentaba las bases para el desarrollo de la pintura contemporánea en esta región.

Luz y naturaleza son elementos que el fotógrafo y pintor José María Lupercio tomó muy en cuenta hacia 1900, cuando realizó su serie de tipos populares. En su versión de *Los herreros* (imagen 25) la cámara también ha centrado la acción en la forja, sólo que aquí intervienen tres personajes; al que vemos al centro, la escalera del fondo para conducir al nivel de la calle le confiere una atmósfera de contraste con la blancura que surge del fogón. Este tema milenario del arte de Vulcano se convertía en una postal de tipos populares por obra de la fotografía.

Resulta interesante destacar dos posturas de parte del artista, una que se presenta distante de involucrarse y otra en la que le interesa lo gestual. La composición de las lavanderas marcada con el número 40 de la serie presenta una notable diferencia con la número 18. En la primera

Imagen 24



Imagen 25



³⁴ Velásquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas”, p. 216.

Imagen 26



Imagen 27



ha querido captar al grupo alineado en torno al arroyo; nadie voltea a la cámara, y la composición es una perfecta diagonal (imagen 26). En la segunda, a la manera del impresionismo (imagen 27), ha jugado con los blancos de la ropa y

presenta una mujer en camisón que aparece de pie con una blusa en la mano; completa la escena al aire libre una niña que no rebasa los cuatro años y cubre su desnudez entre los dos carrizos que sostienen el improvisado tendedero. La pose parece haber sido convenida por el fotógrafo; la modelo de la lavandera sola parece ser una señora de clase media. Su corte de pelo es a la moda, recortado al hombro, ya no es la larga melena, orgullo indígena. Su camisón luce discretos encajes en el cuello y bordes, y su ademán es de mostrar la prenda. El hallazgo estético de Lupercio está en este juego de blancos y grises que le dan la ropa, las ramas de jarilla y el fondo a cielo abierto, como si fuera una pintura hecha a *plein air*.

Las lavanderas fue otro de los temas tratados en este periodo. Eran mujeres que se dedicaban a lavar y planchar ropa, en su mayoría se trata de personajes humildes procedentes de los suburbios de la ciudad que lavaban en los ojos de agua de los Colomos o en el arroyo de Atemajac. Gerardo Murillo fue uno de los primeros en ocuparse del tema: *Lavanderas indígenas*, fechado en 1900, es un óleo sobre madera de regular tamaño (68.5x95.5 cms.) (imagen 28), en cuyo primer plano dos mujeres sin rostro definido dirigen su eje visual al espectador y refriegan ropa en un lavadero de piedra; al fondo, otra mujer arrodillada y de espaldas hace lo mismo. Hay también un niño al lado de la mujer que vemos en el primer plano del lado izquierdo. La escena se enmarca con un paisaje

de montañas y se rige por el monumento que parece ser una fuente. Su factura es a base de pinceladas que más que marcar esbozan el paisaje y los tipos de las mujeres. Es un cuadro en la línea de búsqueda plástica y de pintura al aire libre que Gerardo Murillo había aprendido en el taller de Félix Bernardelli.

En las tortilleras (imagen 29) captadas por el ojo y la cámara de Lupercio en plena acción, el fotógrafo se presenta como el ojo testigo de una actividad cotidiana. En esta escena, tomada dentro de un mercado, una de las mujeres incluso tiene el pelo corto, seguramente por un ataque de piojos o tiña, y otra una delgada trenza que hace un arco en su espalda. Su oficio era considerado como “rudo y poco productivo”, pasaban gran parte del día arrodilladas por “insignificantes utilidades”,³⁵ además de estar sujetas a accidentes laborales como la trituración de brazos en el molino.³⁶

Imagen 28



Imagen 29



El fotógrafo acudió al lugar de trabajo. Por las columnas parece ser el desaparecido mercado Corona; en el cuadro ha reunido una valiosa información etnográfica: los metates para la molienda del maíz, incluido el de la trituración, las ollas para el agua junto con una tinaja, los raídos petates que sirven para mitigar el sol, o tal vez colocados intencionalmente por el fotógrafo para conseguir la iluminación deseada. Lupercio capturó un cuadro estético de un momento cotidiano.

Para el tema de los aguadores ensayó dos variantes, una con intención estética y otra más relacionada con el fotorreportaje. En el primer caso (imagen 30), el personaje que muestra su registro con el medallón característico ha suspendido su tarea de ofrecer agua para beber, traída por tubería desde el manantial de los Colomos hasta la fuente pública,

³⁵ | *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 5 de noviembre de 1901.

³⁶ | *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 5 de noviembre de 1901.

pues parece estar complacido frente a la cámara. En la otra versión los aguadores han sido sorprendidos en el acto de llenar los cántaros de agua y ninguno atiende a la cámara; en esta fórmula consigue el registro etnográfico y por el emplazamiento de la cámara un documento estético de la fotografía al aire libre (imagen 31).

Lupercio fue más allá en su intención de retratar tipos populares de la ciudad y se trasladó a Chapala para capturar una hermosa imagen de niños a la orilla del lago (imagen 32). En primer plano, una niña de espaldas a la cámara carga un cántaro, en tanto un grupo de niños trata de lanzar una canoa al agua. Algunas niñas enrebozadas, una de ellas con una criatura abrazada, completan la escena enmarcada por el espejo lacustre y el follaje que se sumerge en el agua. El fotógrafo ha cuidado los ejes de su composición además de los contrastes en su claroscuro. La imagen de los niños en el porfiriato osciló entre los retratos de estudio de los hijos de clase acomodada, que son representados en escenarios artificiales (como la niña en una barca escenográfica captada por Octaviano de la Mora) (imagen 33) y fotografías de niños empleados en faenas como llevar el agua o cuidar a los hermanos pequeños.

Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Indagar sobre el registro iconográfico de las clases populares en México nos remite a las pinturas de castas (imagen 34); algunos tipos como el cerero, el carbonero, la buñelera o el evangelista persistieron hasta el siglo XIX en las recopilaciones que hicieron grabadores y escritores³⁷ (imagen 35).

Imagen 33

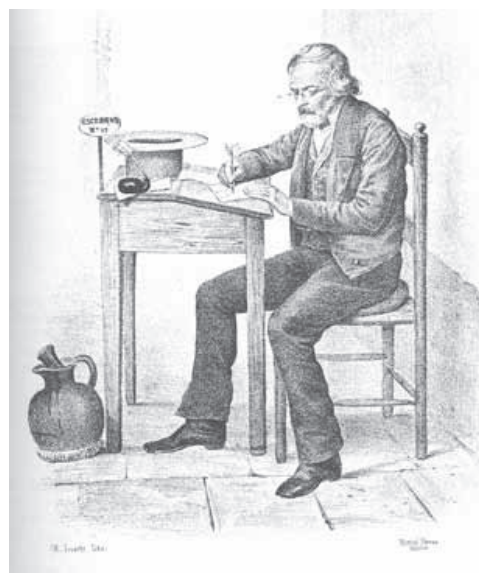


Imagen 34



Las clases populares irrumpieron en la fotografía mexicana con la llegada del fotógrafo francés François Aubert, quien entre 1865 y 1867 realizó un ejercicio documental en su estudio de tipos populares. Su punto de vista privilegia una visión clasista y racista; es el extranjero que indaga en la peculiar identidad del otro. Obligados a posar en el estudio del extranjero, “los harapientos indígenas se ven agobiados por la miseria y tienden a aparecer ante la cámara en condiciones de sumisa servidumbre, abatidos e incluso tristes”³⁸ (imagen 36).

Imagen 35



³⁷ | *Los mexicanos pintados por sí mismos.*

³⁸ | Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia*, p. 117.

Imagen 36



Imagen 37



En 1870 en el despacho de Antiocho Cruces y Luis Campa se hizo una serie de 80 fotografías de “tipos populares” entre las que hay indistintamente personajes auténticos y modelos caracterizados en escenarios recreados en el estudio, un proceso que imitó el de la pintura: primero los retrataron en el estudio sin escenografía para que se acostumbraran a posar frente a la cámara, luego los volvieron a fotografiar en su correspondiente escenario. Para cada personaje se reconstruyó el lugar donde se le reconocía ordinariamente; no tenían ninguna intención documental, pues los modelos son una “colección detalladamente planeada para comercializarlos abiertamente como un repertorio ocupacional”³⁹ (imagen 37).

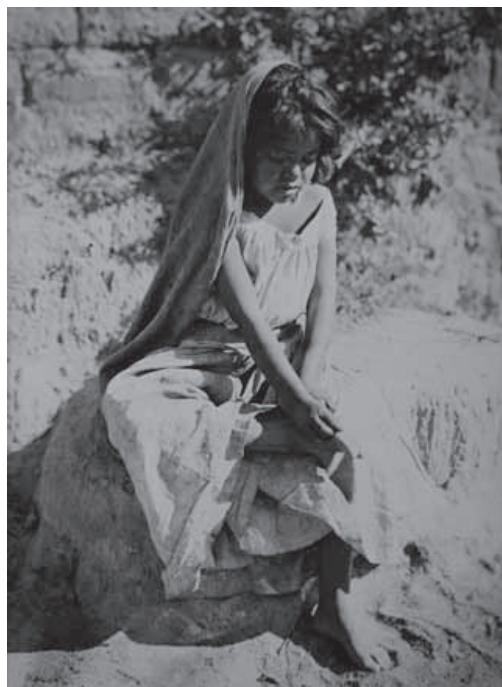
Lupercio ha sacado su cámara del estudio. Su mayor audacia es experimentar al aire libre con un medio de representación hasta entonces poco explorado; desprovistos de todo folclorismo, los personajes se presentan en sus lugares de trabajo. Es el caso de *El evangelista* (imagen 38), ubicado en un lugar público; dentro del cuadro también ha incluido a un niño vendedor descalzo y con harapos.

³⁹ | Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia*, p. 118.

Imagen 38



Imagen 39



Concluiré con la imagen de la niña que parece extraer una espina (imagen 39); una niña con un vestido de manta que está sentada sobre un peñón, cubierta con un rebozo de percal que deja ver su despeinado cabello. Esta imagen será motivo de otras versiones por parte de pintores de la llamada escuela mexicana.⁴⁰

Ningún otro fotógrafo mexicano de su época tuvo los propósitos de Lupercio. En sus imágenes de tipos populares su intención realista es superada por la composición artística; imbuido de los intereses de la expresión plástica de su época, ensaya una estética naturalista en la que desliza una denuncia social al poner en su objetivo sus condiciones materiales de vestido.

Reflexiones finales

Las tarjetas de visita de estos sirvientes no se corresponden con las de registros de presos en cuanto a su cualidad artística. Estas últimas se hacían con una fórmula objetiva que captaba “el rostro de los criminales”, y en las de los sirvientes y prestadores de servicios tratan de hacerlos

⁴⁰ Raúl Anguiano pintó un cuadro en el que una indígena chiapaneca se extrae del pie una espina; se conserva en el Museo de Arte Moderno de México.

parecerse al patrón al pedirles posar con vestuarios ajenos a su cotidianidad. También observamos una evolución respecto del llamado retrato de credencial, que con el paso de los años va afinando su objetivo y pierde interés por captar la apariencia y centrarse en la expresión.

Por su parte, Lupericio fue en búsqueda de su objetivo, sin importarle si el vestuario era el correcto o si el contexto físico era estético; buscó hacer un retrato fiel de las clases populares con intenciones artísticas, por lo que estudió iluminación y composición y en algunos casos, como el de *Los herreros*, consiguió un ejemplo del arte fotográfico. Este acercamiento a los tipos de representación fotográfica de las clases populares nos muestra también la evolución de la fotografía como arte y técnica en Guadalajara durante el porfiriato.

La representación de las clases populares en Guadalajara osciló del simulacro presente en los registros de prestadores de servicios al esteticismo naturalista de la tarjeta postal con pretensiones; en ambos, las clases populares se convierten en protagonistas, como ocurrirá unos años más tarde en la escuela mexicana de pintura.

Siglas y referencias

AHM

Archivo Histórico Municipal de Guadalajara.

AICC

Archivo del Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.

FHBPJJA

Fondos Históricos de la Biblioteca Pública de Jalisco Juan José Arreola, Guadalajara, Jalisco.

Hemerografía

Juan Panadero, Guadalajara, 1873.

El Mercurio, Guadalajara, 1891.

Diario de Jalisco, Guadalajara, 1901.

Jalisco Libre. Diario del pueblo, Guadalajara, 1905.

Bibliografía

Barrón Cruz, Martín Gabriel

“Bosquejo histórico. La cárcel de Belén y su sistema carcelario”, en *Catálogo de documentos. Cárcel de Belén (1900-1911)*, México, Gobierno del Distrito Federal, 2000.

Baudrillard, Jean

El espejo de la producción o la ilusión crítica del materialismo histórico, Barcelona, Gedisa, 2000.

- Becerra, Celina Guadalupe y Alejandro Solís Matías
La multiplicación de los tapatíos (1821-1921), Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Ayuntamiento de Guadalajara, 1997.
- Benítez, José R.
El traje y el adorno en México, 1500-1910, Guadalajara, Imprenta Universitaria, 1946.
- Benjamin, Walter
“Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 61-83.
- Burke, Peter
Visto y no visto, Barcelona, Crítica, 2001.
- Casanova, Rosa y Olivier Debroise
Sobre la superficie bruñida de un espejo, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Curley, Robert E.
“La democratización del retrato: registro de empleados domésticos, 1888-1894”, en Arturo Camacho (comp.), *El rostro de los oficios*, Zapopan, Editorial Amate, 2006.
- Debroise, Olivier
Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México, México, CONACULTA, 1994.
- Eder, Rita
“El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en Eugenia Meyer (ed.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-SEP, 1978, pp. 23-34.
- García Canclini, Néstor
“Uso social y significación ideológica de la fotografía en México”, en Eugenia Meyer (ed.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-SEP, 1978, pp. 12-22.
- Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales, por varios autores*, México, Imprenta de M. Murguía y Comp., 1854; edición facsimilar de Miguel Ángel Porrúa, México, 1974.
- Massé Zendejas, Patricia
Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- Negrete Álvarez, Claudia
Valleto hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 2006.
- Newhall, Beaumont
Historia de la Fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Orendain, Leopoldo

“El daguerrotipo y la fotografía”, en *Cosas de viejos papeles*, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1969.

Soguees, Marie-Loup

Historia de la Fotografía, Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, 8ª edición, 2001.

Soguees, Marie-Loup y Helena Pérez Gallardo

Diccionario de Historia de la fotografía, Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, 2003.

Velásquez Guadarrama, Angélica

“Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en Gustavo Curiel (*et al.*), *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, CONACULTA-Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 155-241.