

que ligan a los estratos del campesinado, y que de hecho crean una interdependencia entre ellos. Este segundo asunto es importante porque apunta hacia dos fallas sustanciales en el libro.

La primera falla tiene que ver con un supuesto conceptual. Castellanos remite acciones individuales a una explicación en términos de intereses de clase. Ya hablar de clase entre campesinos es de por sí incierto. Pero es inaceptable suponer la correspondencia automática entre acciones individuales e intereses de clase. Castellanos, además, enuncia pero no aborda esta explicación. En este sentido, el lector no tiene más opción que aceptar o rechazar el presupuesto del autor.

El asunto podría ser indiferente si no fuera porque individuos que provenían del mismo estrato —o clase— actuaron de maneras opuestas. La exposición del autor no ayuda a comprender el porqué de esta situación. La descripción sigue con minucioso detalle los caminos de los trámites. Además, el recurso a la descripción año con año hace que este seguimiento se corte para proseguir páginas después y con frecuencia se pierde en detalles que no van a ningún lado. El estudio, en cambio, care-

ce de profundidad por lo que toca a los actores centrales. Castellanos los ubica escuetamente en relación con sus actividades económicas y, no en todos los casos, su participación en puestos públicos. Pero para ligar sus acciones individuales a intereses de grupo habría que detallar las redes de relaciones sociales que los acercan o alejan de los otros estratos rurales, incluyendo en un extremo a los hacendados y en el opuesto a los campesinos pobres y jornaleros. Los planteamientos de Castellanos carecen de esta densidad histórica, de manera que parece como si los actores, siguiendo la racionalidad económica del máximo beneficio por el mínimo esfuerzo, terminaran o bien aliados a los hacendados o bien al gobierno federal. Es posible pensar, sin embargo y en especial para el segundo grupo de gestores, que el fin de la historia no es igual a la finalidad perseguida por los sujetos históricos.

Aquí cabe reflexionar brevemente sobre el uso que el autor hace de la historia oral. Recurre a ella, durante la exposición, para ilustrar lo que puede afirmar basado en otras fuentes o para suministrar información que no existe en otro registro. Sorprende entonces que no usara la fuente oral para explorar las

complejas redes de relación que sostienen la convivencia en comunidades rurales, similar a lo que Friedrich hizo para el pueblo de Naranja. Las historias orales podrían haberlo llevado también a reflexionar sobre la experiencia del proceso vivido por los pobladores.

Y es precisamente en términos de esa experiencia que hay que subrayar la importancia del libro de Castellanos. El libro, por encima de sus debilidades, tiene el acierto de mostrar cómo ese sector medio podía encaminarse en direcciones opuestas. Unos fomentaron la lentitud y frenaron el reparto agrario, otros persistieron y efectivamente lograron la formación de ejidos. Las opciones posibles, la percepción de ellas y la decisión por una u otra, revelan tensiones importantes dentro de la comunidad agraria y específicamente dentro de ese sector medio. El libro pone en el centro de la discusión sobre el reparto agrario la tensión entre soluciones individuales y soluciones colectivas. Comprender esa tensión implica estudiar —además de las coyunturas políticas y económicas— el peso de las relaciones sociales, el bagaje cultural y las expectativas respecto de la propiedad de la tierra.

De formas, mentalidades y contenidos

Rebeca Monroy

Patricia Massé Zendejas, *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, México, Círculo de Arte, Conaculta, 2000, 32 pp., fotografías.

Cuando André Adolphe Eugène Disdéri creó las fotografías de tarjeta de visita sí pretendía su comercialización masiva y sí deseaba que el invento circulara por todo el mundo dada la posibilidad de multirreproducir las imágenes con bajos costos.

Al permitir la fácil adquisición tanto de los rancios aristócratas como de los recién estrenados burgueses, deseosos de verse y saberse, se convirtió en la fórmula por excelencia para la realización de retratos. Así, la bisabuela de las fotos de ovalito

presentaba una gran ventaja, por encima de los daguerrotipos únicos, de los talbotipos de suaves tonos y de los otros formatos grandes del colodión húmedo, pues obtuvieron la atracción de sus compradores y consumidores por su pequeño formato —ya que eran del tamaño de las tarjetas comunes de presentación. El concepto de presentación y de publicidad visual inmediata empezó a formar parte de los formalismos de la época y de los objetos suntuarios de sus consumidores. La aparición en el mundo profundizó el coleccionismo fotográfico, al aumentar la difusión de la imagen, hasta entonces privada, en ese momento con mejores posibilidades de convertirse en pública.

El libro que ahora nos ocupa de Patricia Massé, *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, toca de cerca esta experiencia y sus posibles manifestaciones, reconstruyendo una época y sus modos de apreciación a partir de un profundo estudio de fuentes de primera mano. Recuerdo con regocijo uno de los ensayos pioneros de la investigación que publicó Patricia en diciembre de 1990, en *La Jornada Semanal*, donde hacía un ejercicio comparativo entre la pintura de Juan Cordero y los retratos fotográficos de los socios Antíoco Cruces y Luis G. Campa. Ahí expuso con claridad semejanzas y diferencias entre la pintura clásica de Juan Cordero y las fotografías de estudio que contenían cierto amaneramiento pictórico realizadas por Cruces y Campa. A lo largo del texto mostraba esos tenues hilos que ligaban a la imagen pictórica con la fotográfica, los encuentros visuales en las composiciones, el compartido clarooscuro, de la presencia de los mediotonos y las tenues sombras, entre otros atributos que rodeaban las poses y actitudes del trabajo fotocreativo de fin de siglo. Los elementos narrativos vi-

suales que compartieron ambas manifestaciones artísticas, los expone y fundamenta la historiadora, y también las diferencias en las formas de producción, pues señala: “el retrato de Cruces y Campa que hemos examinado va más allá de la tenue sombra de una pintura, al resplandecer por sí mismo, con luz propia”.

Esas reflexiones provienen de un riguroso análisis—como lo es toda su obra—, con base en las presencias más bien formales y de determinaciones teóricas y técnicas de los objetos estudiados. Con imágenes originales y una amplia consulta hemerográfica plantea importantes descubrimientos, aportaciones y conclusiones en torno a la historia de la fotografía mexicana, que dieron origen a su tesis de maestría. Con un sustento claro en los quehaceres y formas de representación del siglo XIX, también enriqueció sus planteamientos con la literatura de la época, donde crea importantes enlaces históricos, sociales y culturales. En una parte sustancial de aquel material, la historiadora reflexiona:

El numeroso mosaico de tipos populares de la ciudad de México de Cruces y Campa se inserta en la coyuntura ideológica del patriotismo de aquella época... Desde luego también el pensamiento romántico de la época tiene que ver como detonante, no sólo del gusto por lo que se relaciona con las costumbres populares... sino de la idea que asocia el nacionalismo con la soberanía popular.

El texto tuvo un final feliz en 1998 al publicarse por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en su exitosa serie de libros *Alquimia*, y forma parte obligada de la historiografía sobre fotografía en nuestro país.

Ahora, desde otra perspectiva, la historiadora nos propone entrar a ese mundo de las imágenes desde

una vertiente de difícil acceso para anodinos o inexpertos estudiosos. Resuelve plantarse ante la lente de la historia de las mentalidades y nos provee, a través del discurso semiótico, un complejo aparato de percepción de las posibles formas del ser y del estar de aquellos hombre, mujeres y niños que posaron en el elegante estudio de Campa y Cruces en la ciudad de México, entre 1862 y 1877.

En esta ocasión Patricia Massé rebasa con mucho las fronteras de la presentación formal, para dar rienda suelta al discurso contemplativo, profundo y explícito desde los planos de la sociología y la estética. De tal manera desconstruye el discurso visual para enfocar su lente sobre:

Los pequeños retratos estaban hechos para trascender el cerco de la discreta intimidad, pues se utilizaban para mostrar un prestigio individual. La práctica del intercambio y el coleccionismo se ven afectados por este nuevo uso del retrato, introducido con la tarjeta de visita... La originalidad de estos retratos residía en su pública exhibición. Se trata del comienzo de la cultura visual del cuerpo, que hasta ese momento sólo se aceptaba para los santos y los héroes. La tarjeta de visita era como un pequeño escaparate en el que podían apreciarse personas ordinarias y extraordinarias, cuyo rostro, cuerpo y ropajes podían ser mirados hasta la saciedad.

Es cierto que la introducción de la tarjeta de visita modificó en el mundo entero la forma de autorrepresentación y de reflejo de la imagen, de exhibirse y de mostrarse. Asimismo, transformó la manera en que la clientela y los espectadores se enfrentaron al gran lente con un fuelle de por medio, los enormes tripiés de madera y toda una extraña parafernalia

que parecía humanizada gracias a la presencia del fotógrafo. Al posar esos largos minutos o segundos sería inevitable pensar en la mejor pose, gesto y actitud para el reencuentro de las miradas entre el yo de la foto y los ojos de los demás “espectadores”—novios, esposos, amantes, amigos. Sería necesario elegir la imagen que mejor hablara del yo que quería ser a través de los elementos externos—objetos, mesas, flores, libros— para enfatizar los valores morales que se llegaran a percibir en la imagen. La posibilidad de permanencia visual “para la eternidad” era un nuevo género de percepción de la imagen propia y ajena, gestado en tan sólo un instante efímero.

Este concepto nuevo de autopublicidad más o menos masiva quedaba definitivamente en manos de la habilidad creativa y mecánica del fotógrafo. Es por ello que los estudios que lograran traducir de manera más fiel y enfática los deseos de la clientela, tendrían mayor demanda de trabajo. En ello la investigadora Massé repara:

En tanto que se trata de un práctico objeto de promoción social y acreditación visual de las personas—producto de la naciente cultura visual—, este tipo de retrato generó una particular conciencia colectiva del cuerpo (el rostro, el vestido, los ademanes) y de la representación de la identidad social que procuró afianzarse en medio de la elegancia y la distinción... Podría decirse que es el epítome de la fatuidad y de la vanidad de la sociedad moderna, que pretendía aparentar seguridad.

En lo que se refiere al análisis particular de las imágenes de Campa y Cruces, la investigadora plantea la manera en que los fotógrafos lograban ir más allá de sus competidores más cercanos, como los her-

manos Valletto y Montes de Oca ya que:

La sobriedad de los ambientes creados en el estudio de Cruces y Campa contrarrestó esa pretensión por los falsos decorados... Demostraron sus habilidades como retratistas especialmente con las mujeres. La clave de su buen tino está en el manejo diligente de los ademanes, de manera que en muchos de esos retratos se despliega un fino catálogo de virtudes femeninas ponderadas en la época: modestia, discreción, candor, pudor, timidez, gracia, recato, delicadeza.

La autora realiza además un cultivo fino de la imagen y desentraña una posible resignificación de dos retratos que los fotógrafos Cruces y Campa realizaron al cabo del Segundo Imperio. El primero de Concepción Lombardo de Miramón y el segundo de fray Luis G. Aguirre. Asegura observadora:

Ambos comparten la variante de incluir un retrato dentro del retrato; tal inclusión fija la intención de la pose porque puede reconocerse como objeto que inspira el gesto de quienes posan para la cámara fotográfica... La señora Miramón mira el retrato de su esposo el general Miguel Miramón y, en la otra fotografía, el capellán del ejército imperial en Querétaro mira fijamente el retrato del emperador: el ausente, que se hace presente por su foto, en el primer caso parece ser motivo de quebranto; en el segundo, de oración.

Es así como este estudio profundo de las fotografías nos refiere a un mundo ficticio, simbólico y místico, creado desde la lente de la cámara, donde la apariencia encontró una

gran aliada, ya que los estilos de vida se muestran, se fingen, se imponen o se recrean. Atrevidas interpretaciones se trabajan desde los retratos, los cuerpos y los objetos empleados para satisfacer necesidades existenciales, y desde el mundo de las apariencias se percibe y describe un mundo interno.

Patricia Massé propone en este libro de Círculo de Arte una revisión novedosa de los materiales gráficos, los revela como las ricas vetas y fuentes de información que son. Utiliza y muestra con riqueza analítica la polisemia de arte, esta herramienta tan subutilizada en y por la historia moderna y contemporánea. Se aventura en ese mundo que se mueve en el ámbito de lo semirreal y lo testimonial al cual hay que conocer para desentrañar; la autora lo hace sin temor, pues conoce sus materiales, los ha vivido, soñado y no dudo que también emulado, para finalmente proponer: “La tarjeta de visita tiene un importante papel en la construcción del cuerpo moderno; tal es el valor cultural que es preciso rescatar de ese pequeño producto comercial para la historia de la fotografía.”

La lectura de *Cruces y Campa* permite sumirse en la recreación de las formas y estilos de una parte de la cultura decimonónica. Ilustra claramente las formas de trabajo fotográfico, el interés social por la imagen, el coleccionismo y deseo de posesión surgido de las conciencias urbanas, de la inclemente competencia del mundo burgués y una de sus más claras formas de representación. El libro de pequeño, práctico y cómodo formato muestra unas maravillosas reproducciones de las fotos sepia y algunas retocadas a color de los socios fotógrafos, lo que agrega al recorrido textual y visual del libro el singular y delicioso sabor del antaño, que se permea suave en nuestra conciencia y formas actuales de visualizarnos también.



Olmedo bautiza al señor de Tezcoco. Enconchado. Fines del siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, tabla XIX.