

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## *Después de las utopías, la nostalgia* *El siglo XIX y su recepción en el siglo XX*

¡Daguerrotipos, ambrotipos y retratos del ochocientos!  
¡Sonrisas, *poses*, de candor, cavilaciones y vanidades  
opresas en la cartulina del papel aluminado!  
¡Fantasmas amables que nos permitís saludaros!  
¡Tomad de nosotros, de nuestra comprensión,  
balbuciente, de nuestra torpeza humilde,  
que quiere despabilarse; de nuestra intuición  
vigilante, la chispa leve, pero efusiva, que se  
enciende en la mirada y que ha nacido ante la  
revelación de vuestra gracia!

ENRIQUE FERNÁNDEZ LEDESMA, 1933

### *Fotografía retrospectiva del siglo XIX*

La noche del 18 de noviembre de 1933 se inauguró en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública la exposición “Fotografía retrospectiva. Siglo XIX”, considerada la primera muestra oficial sobre fotografía histórica mexicana. El artista Gabriel Fernández Ledesma dirigía entonces el espacio de exposición y el crítico de arte Luis Cardoza y Aragón<sup>1</sup> escribió el texto que acompañó el folleto de la muestra. El hermano de Gabriel, Enrique Fernández Ledesma, ofreció una charla titulada “La gracia de los retratos antiguos” y Manuel

1. José Antonio Rodríguez rescató esta información, véase “Testimonios del Archivo. Nota del editor”, *Alquimia*, año 7, núm. 19 (2003): 54.

Álvarez Bravo, para entonces ya un reconocido fotógrafo moderno, leyó un breve texto titulado “Orígenes de la fotografía”, muy en el tenor técnico de las primeras historias del medio, mismo que posteriormente se publicó en *Revista de Revistas* acompañado por fotografías de Agustín Jiménez.<sup>2</sup> La vanguardia de la fotografía moderna, que estaba en pleno proceso de afirmar su posición dominante dentro del medio, fue la que participó en la primera evaluación y exposición histórica de la fotografía en el país. Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, por ejemplo, acababan de ganar el concurso de Cemento Tolteca en 1931.

Aunque resulte paradójico, esto permitió rescatar los daguerrotipos del siglo XIX y empezar a establecer la noción de una tradición fotográfica contra la cual la vanguardia pudo reaccionar, de la que se escindió y, a la vez, a la cual le dirigió extravagantes añoranzas. Al parecer no hay sueño del futuro que no implique también remembranza del pasado. El mismo Agustín Jiménez había realizado ya una serie de retratos fotográficos de carácter pictorialista con focos suaves y difuminados, llenos de grises, mientras creaba fotografías con la sintaxis propia de las vanguardias: acercamientos cerrados que descontextualizaban el tamaño de los objetos, encuadres y tomas en ángulos oblicuos, los cuales torcían las perspectivas, focos nítidos y más altos contrastes muy en el tenor del constructivismo soviético.<sup>3</sup> Para Svetlana Boym, quien ha trabajado la nostalgia como una emoción histórica, ésta es un signo de época, la cara que complementa la utopía; no es antimoderna, sino coetánea del deseo de progreso. La nostalgia reaparece “como un mecanismo de defensa en un tiempo de ritmos de vida acelerados y de turbulencia histórica”.<sup>4</sup> La turbulencia, en este caso, se refiere a los cambios de valores, costumbres y comportamientos sociales; de las actitudes de las elites decimonónicas a los nuevos hábitos que la modernización y la modernidad impulsaron entre las clases media y alta en la capital.

Este texto pretende reflexionar sobre la historiografía de la fotografía del siglo XIX en el XX e indagar sobre la importancia que tuvieron las construcciones de comportamientos de clase social y de género, pensando en la complementariedad de la dupla tradición/modernidad como una tensión casi inescapable en el desa-

2. Rodríguez, “Testimonios del Archivo”, 54-56.

3. Véanse las imágenes en Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana* (México: RM, 2005); y Elisa Lozano, Jess Lerner *et al.*, *Agustín Jiménez. Memorias de la vanguardia* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo de Arte Moderno, 2008), 20.

4. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (Nueva York: Basic Books, 2001) edición Kindle, “Introducción”, posición 109.

rollo de una modernidad nacional. Por ello se vinculan con los sueños utópicos y las remembranzas del pasado tanto colonial como decimonónico, el *jicarismo* y los autos veloces, las ondas radiofónicas y los huapangos. La nostalgia por un sentir y actuar propios de ese pasado es una expresión más de lo paradójicas que fueron las energías que movieron la cultura después del renacimiento cultural de la posrevolución y de la forma en que se manifestó la modernidad en el país.<sup>5</sup>

La investigadora Adriana Zavala advierte que en el México posrevolucionario, entre más cambiaba la vida de las mujeres, parecía haber más presión para que se mantuvieran en el sacrosanto espacio del hogar y la familia y muchos productores visuales aparentemente se esforzaron sobremanera en mostrarlas como “atemporales e inmutables, como constantes y como símbolos de una tradición en una sociedad que se modernizaba con rapidez”.<sup>6</sup> El acercamiento de Enrique Fernández Ledesma a la fotografía del siglo XIX es muy claro en ese sentir, sobre todo pensado al lado de las imágenes fotográficas que estaban creando ya los herederos de Edward Weston y Tina Modotti: Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez Romay, Lola Álvarez Bravo y Eugenia Aurora Latapí.

Como otras fotografías, las de la vanguardia de los años treinta aparecían publicadas en la prensa, sin duda el medio más común para su difusión y dissemination. Semanarios como *Revista de Revistas* tenían años haciendo gala de su capacidad para publicar estos conjuntos de texto e imagen. Las publicaciones oficiales posrevolucionarias, como la revista de la Comisión Nacional de Irrigación creada en la época del general Calles en la presidencia, ya hacían uso de las mismas con fines de propaganda política. La fotografía inundaba la prensa, convertida en un medio para las masas que trataba temas de un carácter muy ecléctico y que tenía como uno de sus fines certeros la propaganda política en varios niveles. *El Universal Ilustrado*, *Jueves de Excelsior*, *Rotofoto*, *Hoy* y las revistas que se publicaron durante el gobierno cardenista primero de

5. Esther Gabara, *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (Durham y Londres: Duke University Press, 2008), 6-9. Gabara se refiere al *ethos* del modernismo como algo localizado y encarnado que se mueve paradójicamente entre el cosmopolitismo y el regionalismo, la civilización y el primitivismo y que afecta sobre todo a la fotografía en México y en Brasil durante los años veinte y treinta. Para la autora se trata tanto del sentido de *ethos* según Aristóteles —como un espíritu característico, un tono o sentimiento común entre una comunidad o un grupo de personas, es decir, una ética para la convivencia— como de la estética y la retórica antiguas. Una de las preocupaciones centrales del modernismo en América Latina radica justamente en asumir una responsabilidad ética frente a la delimitación de lo local.

6. Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming Tradition. Women, Gender, and Representation in Mexican Art* (The Pennsylvania State University Press, 2010), 4.

manera independiente, como *El Maestro Rural* de 1932 a 1940 (aunque desde 1936 la controló el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad o DAPP), dieron cuenta también de una mirada fotográfica que para la década de 1930 estaba claramente marcada por lo que los fotógrafos habían cosechado del constructivismo soviético, la nueva objetividad alemana y la fotografía directa norteamericana. Jiménez publicaba en *Mexican Folkways* desde los años veinte, y junto a Luis Márquez y Manuel Álvarez Bravo fotografiaba para la Secretaría de Educación Pública imágenes de las escuelas funcionalistas diseñadas por el arquitecto Juan O’Gorman en 1932.<sup>7</sup>

Esta mirada vanguardista daba cuenta de prácticamente toda la vida nacional: festivales, mítines, huelgas, desfiles, campesinos, indígenas, y los nuevos hombres y mujeres que habían visto la luz en el periodo posrevolucionario. En esta cultura fotográfica resalta la aparición de varios textos de Enrique Fernández Ledesma en la revista de propaganda pro México dirigida al público extranjero, *Mexican Art and Life*, publicada también por la DAPP. Los temas que abordó son casi todos una forma de rescatar el siglo XIX mexicano: desde el capítulo que dedica al editor decimonónico Ignacio Cumplido Marsto en el libro *Viajes al siglo XIX*, hasta un primer acercamiento a los daguerrotipos, el cual luego se convertiría en *La gracia de los retratos antiguos*.<sup>8</sup> ¿Ha de entenderse que Fernández Ledesma, más cronista que historiador, se lamentaba de una pérdida de “gracia” en la vorágine de las vanguardias estéticas mexicanas? ¿Es su abordaje del siglo XIX en medio de ese ambiente de experimentación y propaganda vertiginosa una nostalgia por un “espacio de experiencia pasado”, que además también se proponía como un lugar donde se “fundaba la patria”? ¿Son las mujeres que describe en

7. *Escuelas primarias, 1932* (México: Secretaría de Educación Pública, 1933).

8. Enrique Fernández Ledesma alcanzó a ver publicados: *Con la sed en los labios* (1919), *Viajes al siglo XIX. Señales y simpatías en la vida de México* (1933) e *Historia crítica de la tipografía en México* (1934-1935). Su *Galería de fantasmas: años y sombras del siglo XIX* (1939, ilustrado con litografías de Fernando Leal y capitulares grabadas en madera por Gabriel Fernández Ledesma), con textos sobre personajes y acontecimientos del México del siglo XIX, así como *La gracia de los retratos antiguos* (1950) se publicaron después de su muerte, ocurrida en noviembre de 1939. Otras publicaciones póstumas de sus textos son *La fuga de las antiguallas y otros relatos* (publicado por el Instituto Cultural de Aguascalientes en 1992) y *Nueva galería de fantasmas*, con un ensayo introductorio de Vicente Quirarte e ilustraciones de Fernando Leal Audirac (Universidad Nacional Autónoma de México, 1995). Véase además su amplia publicación de artículos en prensa como señala Carlos A. Córdova en *El Universal* durante 1925 bajo el encabezado “Museo de las Letras”, luego entre 1926 y 1928 en *Excelsior* bajo el título “El Polvo de las Horas”.

sus obras esos ideales de feminidad —púdica, sumisa y melancólica— que veía desaparecer con la moda de las “pelonas” (*flappers*) y la entrada de las mujeres a los sindicatos, a las canchas de tenis, al volante del automóvil y al cine? Entendida más como un anhelo por un tiempo pasado que por el “hogar” añorado desde la lejanía, la nostalgia es una cara más de la modernidad mexicana. Este sentir influyó, por supuesto, en las posibilidades de cambio en los comportamientos de las mujeres, particularmente las de las clases media y alta.

### *Derivación de la pose*

En los años treinta del siglo xx, los retratos pictóricos y fotográficos del siglo xix permitieron a la imaginación de los hombres y mujeres visualizar, por un lado, una pervivencia de los cánones decimonónicos, en franca búsqueda por emular una serie de valores de clase social tamizados como estéticos y, por otro, un abierto rechazo de esos cánones y la propuesta de nuevas formas de re-tratar al cuerpo. Una tensión entre el viejo y el nuevo orden. Así lo reconoció Xavier Villaurrutia, quien en 1933 presentó en la revista *Imagen* un artículo dedicado a los pintores populares, “Retratistas del siglo xix”.<sup>9</sup> Según Villaurrutia, “la invención de la fotografía vino a acabar cruelmente con la minuciosa, larga, lenta pero infinitamente matizada legión de retratistas anónimos”.<sup>10</sup> De acuerdo con el poeta, la fotografía, un arte que “casi no lo es”, acabó con ese género popular, tomó su lugar. Si bien se decía a principios del siglo xix, como asegura el poeta, que el arte era la imitación de la naturaleza, se tomaban por ciertos esos parecidos pictóricos reproducidos “más o menos” hábilmente. La fotografía, que recibió de Baudelaire “los más fieros dardos”, vino a ser “a los ojos de los más huecos aficionados de entonces, la solución de enmarañados problemas plásticos”.<sup>11</sup> Sin embargo, razona el escritor:

Si el arte consiste en reproducir fielmente la naturaleza, la fotografía lo consigue mejor que nadie. La cámara tiembla menos que la mano. Los fotógrafos, en un abrir y cerrar de ojos de su cámara, son más exactos que los pintores. Luego —concluían— la fotografía es el arte por excelencia.

9. Entiéndase por pintores populares concretamente pintores no-académicos.

10. Xavier Villaurrutia, “Retratistas del siglo xix”, *Imagen* (28 de julio 1933): s.p.

11. Villaurrutia, “Retratistas del siglo xix”, s.p.

[...] Al menos así lo creyeron nuestros abuelos que no encargaron más su retrato al oscuro pintor amigo de cuyo nombre no importa acordarse. Daguerre substituyó con su firma la del pintor ignorado que no trabajó jamás para alcanzar esa amada póstuma a quien llaman la inmortalidad.<sup>12</sup>

Si bien no ocurrió que la fotografía terminara en ese entonces con la pintura, al parecer sí lo hizo con los pintores populares de encargo. Villaurrutia aprecia estas obras de pintores anónimos y de ellas dice que la virtud que mantienen en pie es la gracia, mezcla de espontaneidad y malicia. Es esa gracia justamente la que aprecia Enrique Fernández Ledesma en las fotografías que ilustran su obra *La gracia de los retratos antiguos*.

En la revista *El Fotógrafo Mexicano* se publicaron textos relacionados con la práctica de la fotografía en la primera década del siglo xx, pero éstos tendían a ser sobre todo de orden más bien técnico que histórico. Edward Weston publicó en la revista *Forma*, en 1926, una nota muy breve sobre los daguerrotipos, a los que reduce a “documentos”, “recuerdos de familia” y a sus fotógrafos a “artesano[s] que se dedicaba[n] a su trabajo con sencillez y sin ambigüedades, sin encontrarse cohibido[s] por ambiciones de arte”.<sup>13</sup> Es curioso que Weston rescata de estas primeras imágenes su carácter como fotografía directa, acercamiento que tanto valoraba de su propio tiempo: “Por serle desconocido el retoque, no había medio de hacer concesiones a la vanidad humana —los daguerrotipos no eran mentiras. Aunque rígidos, esos retratos de nuestros antepasados son de una riqueza digna”.<sup>14</sup> Una dignidad que se asemeja a la de la fotografía nueva que se estaba practicando en México, sin la manipulación ni los efectos aparentes del “estilo”. Así, para Weston, “Nosotros heredamos hoy de la primera época de la fotografía, la más genuina, la más honrada expresión. Una imagen químicamente pura, fuerte y franca, y al mismo tiempo refinada: el daguerrotipo”.<sup>15</sup>

Francas, puras y fuertes quería Weston a sus propias imágenes fotográficas, de ahí que destaque del pasado lo que es para él valioso en el presente. Se trata de cierta forma de una valoración del carácter testimonial/documental de la fotografía, que a la vez se consolida como valor estético y que llevará con las vanguardias a la constitución de la artísticidad de la fotografía moderna. He ahí lo

12. Villaurrutia, “Retratistas del siglo xix”, s.p.

13. Edward Weston, “Los daguerrotipos”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, núm. 1 (octubre de 1926): 7.

14. Weston, “Los daguerrotipos”, 7.

15. Weston, “Los daguerrotipos”, 7.

que el daguerrotipo, tan aparentemente “carente de estilo”, y la fotografía directa tenían en común: eran imágenes sin manipular. La nostalgia, entonces, puede entenderse como una añoranza por esa imagen libre de “efectos”, contraria a la afectación y efectismos propios de los pictorialismos fotográficos que le parecían a Weston tan artificiales. Y, sin embargo, ahí la paradoja, esa misma aparente parquedad acabaría por reconocerse como un “estilo” en sí.

Las nostalgias por un pasado lejano asaltan a varios de los autores que mencionamos, quienes por unas u otras razones vuelven la mirada al siglo xix y no sólo se reconfortan evocándolo, sino que encuentran en esa época una “fuente” para las proyecciones de un futuro, construyendo así desde ese espacio de experiencia, pasado y ajeno, un horizonte de expectativas, como diría Reinhart Koselleck.<sup>16</sup> En ese sentido, la nostalgia opera como un dispositivo “otro” para la elaboración de expectativas. ¿Qué hace un grupo de intelectuales posrevolucionarios pensando el romanticismo del siglo xix en plena expansión de la vanguardia moderna del siglo xx en México? ¿Por qué en ese rescate la mirada a las clases populares y a los indígenas está ausente cuando las fotografías de “tipos” también fueron tan populares en el siglo xix y tan socorridas en el xx? (fig. 1). Se presenta ante los historiadores una interesante desviación que podríamos considerar como un gesto vanguardista “otro”, una suerte de “retro-guardia” que se encuentra escudriñando en el pasado los signos fundacionales de un “ser” mexicano independiente de las proclividades a los lenguajes raciales y antropológicos, buscando el refinamiento de una clase media alta posrevolucionaria que conceda su “gracia” a los miembros de una clase media y media alta que se reconocen sofisticados y refinados y “más allá” de las correrías vanguardistas norteamericanas y europeas. El pasado histórico tiene así otro papel en esta redefinición de los horizontes de posibilidad de algunos grupos de posrevolucionarios, al tratarse de un pasado que no es el prehispánico e indígena milenario (primitivista), sino más bien la invención de una clase media alta con tradiciones y refinamientos de origen romántico decimonónico (elitista). A decir de Svetlana Boym, en esa dimensión utópica también propia de la nostalgia, ésta ya no mira hacia el frente sino más bien a los costados para elaborar sus expectativas.<sup>17</sup>

16. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado: por una semántica de los tiempos históricos*, trad. Norberto Smilg (Barcelona y México: Paidós, 1993).

17. Boym, *The Future of Nostalgia*, “Introducción”, posición 100.





mexicanos de nuestra centuria en su mayoría se han interesado por el arte del xix como origen de algunos rasgos del renacimiento artístico de los años veinte [...]

Hace poco tiempo que empezó el interés por tratar de entender el siglo anterior en sus propios términos, no solamente como sobrevivencia del esplendor virreinal no como prólogo a las creaciones modernas.<sup>19</sup>

Aunque Scott reconoce que fueron los artistas participantes en el renacimiento artístico mexicano de los años veinte quienes se dieron a la tarea de rescatar del olvido y el oprobio el arte popular del siglo xix —que no el arte académico—, a Enrique Fernández Ledesma le dedica apenas unas líneas.<sup>20</sup> Angélica Velázquez realizó una crítica minuciosa del texto de Scott en particular sobre su triste valoración de las obras de Manuel G. Revilla sobre la historia del arte mexicano del siglo xix, por lo que remito al lector a su aguda reflexión.<sup>21</sup>

En 1933 Fernández Ledesma publicó *Viajes al siglo XIX. Señales y simpatías en la vida de México*, ilustrado con aguafuertes y un frontispicio de Francisco Díaz de León y grabados capitulares de su hermano Gabriel Fernández Ledesma<sup>22</sup> (fig. 2). El texto, con una “Justificación de la tirada” rubricado y con el ejemplar numerado, aparece con un recurso que explica así:

El texto de esta obra, de asuntos mexicanos retrospectivos, fue solicitado por la Dirección de los Talleres Gráficos de la Nación. Se destinaba para un libro que debería figurar en el certamen de Sevilla, en 1929. El volumen, compuesto y listo para su impresión, sufrió diversas demoras, que le restaron oportunidad para presentarlo a dicho certamen. Las formas, grabados, maderas y planchas de aguafuerte se guardaron cinco años, al final de los cuales el autor toma por su cuenta las tareas posteriores para la terminación de la obra.<sup>23</sup>

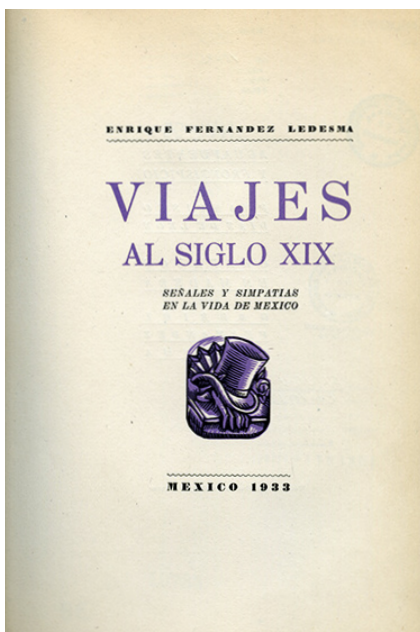
19. John F. Scott, “La evolución de la teoría de la historia del arte por escritores del siglo xx sobre arte mexicano del siglo xix”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 37 (1968): 71.

20. Scott, “La evolución de la teoría de la historia del arte”, 75. Véase Angélica Velázquez Guadarrama, “Las biografías de Manuel G. Revilla y los estudios del arte académico”, en *El arte en México: autores, temas, problemas*, coord. Rita Eder (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2001), 252-257.

21. Velázquez Guadarrama, “Las biografías de Manuel G. Revilla”, 252-257.

22. Enrique Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX. Señales y simpatías en la vida de México* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1933).

23. Fernández Ledesma, “Justificación de la tirada”, en *Viajes al siglo XIX*, s.p.



2. Portada de *Viajes al siglo XIX* (*vid supra* n. 22).

En 1929, en las postrimerías de la dictadura de Primo de Rivera en España, se realizó la Exposición Iberoamericana de Sevilla, para la cual Gabriel Fernández Ledesma organizó y llevó una muestra de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de los Centro Populares de Pintura. Además incluyó obra de arte mexicano representada por trabajos de Diego Rivera, Máximo Pacheco, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco, así como piezas de los alumnos y sus grabados. Recibió dos medallas de oro en el certamen de arte, aunque no sabemos si fue por los grabados que ilustran el texto de Enrique que no estaba listo para esa fecha.<sup>24</sup> Lo que nos interesa son las imágenes y algunos comentarios de *Viajes al siglo XIX* que se amplían y refuerzan con la obra *La gracia de los retratos antiguos*, sobre todo por la evocación que hace del siglo XIX que a nuestro autor, nacido en Zacatecas en 1888, aún le tocó experimentar. En ambos libros domina un recuento del romanticismo mexicano: el recurso son las imágenes pero sobre todo el lenguaje que revive palabras y modismos usados en la época. Una de sus fuentes literarias

24. Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1985), 34.



3. Francisco Díaz de León, *Veroly. El codiciado escaparate de los payos*, aguafuerte, 12.7 × 8.4, en Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX* (vid *supra* n. 22), s. p.

para establecer el modo y el tono de su reconstrucción de ese siglo fue Guillermo Prieto, en especial *Memorias de mis tiempos*.

*Viajes al siglo XIX* es un texto compuesto por varios ensayos a manera de capítulos que relatan algunos de los hitos sociales y culturales de la sociedad de ese siglo, por lo general dos imágenes ilustran estos cuadros de costumbres (fig. 3),<sup>25</sup> primero, en una hoja sola, un aguafuerte de Díaz de León que recrea el ambiente que describe el texto, seguido de la primera página con un grabado capitular (fig. 4). Las imágenes de Díaz de León —aguafuertes a línea muy delgada, con sombreados sugeridos por los achurados— son más bien narrativas y, aunque permiten visualizar esa sociedad al recrear las formas de vestir de la época, sus composiciones son modernas, con horizontes curvos que sugieren una superficie convexa donde se “captura” la imagen como en una esfera que distorsiona el espacio; los personajes a veces flotan en el espacio y los puntos de vista oblicuos sugieren una perspectiva “a vuelo de mosca”. Por su parte, las capi-

25. Los aguafuertes de Díaz de León miden 12.7 × 8.4 cm y los grabados de Gabriel Fernández Ledesma, 7.5 × 7.5 cm.



4. Gabriel Fernández Ledesma, capitular, *Veroly*, xilografía, 7.5 × 7.5 cm, en Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX* (vid *supra* n. 22), 13.

tulares muestran de forma sintética la idea del texto, comprimen en el recuadro una escena utilizando una perspectiva no lineal, casi intuitiva, e incluyen fondos geométricos muy dinámicos que activan las composiciones.

De los cafés famosos, destaca el Veroly que en 1838 era “refugio despreocupado de nuestros bisabuelos y la Meca de los provincianos [...] *traversistas* de todo el país que caían, después de los ajetreos de la diligencia, en la *sociedad* del Veroly, a reposar las molidas carnes”.<sup>26</sup> Se reponían frente a un “chocolate de ‘tres tantos’ (partes iguales de cacao, azúcar y canela)” con sus correspondientes molletes, soletas o las *tostadas avalinas*, de Riquelme. La clientela del café Veroly sorprendía a los forasteros, ya que contaba entre sus comensales con “políticos, militares, tahúres, tinterillos, jóvenes ociosos, de casa rica; bolsistas colegiales, actrices y bailarinas; insinuantes caballeros de industria [...] jugadores de ajedrez y dominó y por fin, periodistas y literatos”. Un tumulto pintoresco en el que no faltaban dos o tres “vejetes *rabos verdes*” que aparecían del brazo de actrices del teatro de los Gallos o *golondrinas* del callejón de López. Era un lugar para ver y hacerse ver. Las mesillas repletas de copas multicolores de libaciones cuyos nom-

26. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 13. Las cursivas son del texto original.

bres quizá estaban ya en desuso para 1930 y que nosotros ciertamente hemos dejado en el olvido: Pajarete, Licor de Lisia, Perfecto Amor y Anís Siropado. Bebidas propias para damas y otras para caballeros. Fernández Ledesma retrata al viajero provinciano como un ser que se queda “en el quinto cielo” y no da “sopa”, se queda atónito y se “embriaga” nada más de ver pasar a tanto personaje famoso en un “flujo y reflujo de escenas”, como si de una función de teatro se tratara.<sup>27</sup> La sociedad de la primera mitad del siglo XIX es para nuestro autor el “espectáculo” de una vida ya vivida y que es “otra” para el moderno habitante de la capital en el siglo siguiente. Este espectáculo del pasado difiere de las crónicas de Salvador Novo de la urbe moderna y las nuevas costumbres. Ni qué decir del abismo que lo separa del *Café de Nadie*, de Arqueles Vela, cuyos dos parroquianos más bien “se guarecen, el uno al otro, de la lluvia de las remembranzas”.<sup>28</sup> Comparar estas reflexiones sobre la vida urbana nos permite palpar la tensión entre el ritmo acelerado del presente moderno y la cadencia imaginada del siglo XIX, donde se ponían en juego diversas expectativas para el futuro.

Bibliófilo y director de la Biblioteca Nacional, Enrique Fernández Ledesma hizo en *Viajes al siglo XIX* un esbozo del importante papel que tuvo el editor Ignacio Cumplido, la entrada se titula “Don Ignacio Cumplido, apóstol de las artes gráficas”.<sup>29</sup> Ilustra el inicio de esta sección un aguafuerte de dos señoritas elegantemente vestidas, con el cabello recogido y sentadas en sendas sillas, que comparten un momento de silencio y lectura en un elegante interior (fig. 5). La domesticidad femenina decimonónica, burguesa por excelencia, remite en este aguafuerte a las publicaciones que Cumplido dedicó a las señoritas mexicanas. El grabado de Gabriel Fernández Ledesma presenta los implementos del editor: una prensa, un rodillo de entintado y una hoja en blanco sobre una mesa contra un fondo donde juega con recuadros sobrepuestos, casi cubistas, que semejan edificios o impresos. Ahí aparecen los objetos casi como los que pintan Ramón

27. La descripción de Fernández Ledesma es fuertemente evocadora de la que hace del mismo café Veroly Guillermo Prieto en *Memorias de mis tiempos*: “El Café Veroly era para entonces el punto de cita de la moda; militares briosos, abogados parlanchines, tahúres manirroto, cómicos, niños finos galanes amartelados y periodistas”. Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos* (México: Porrúa, 2004 [1906]), 139 y 254.

28. Arqueles Vela, *El Café de Nadie: novelas* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 1990 [1926]), 13.

29. Enrique Fernández Ledesma escribió sobre Ignacio Cumplido en diferentes ocasiones: en *Historia crítica de la tipografía en México*, en 1934, en el artículo “Mexican Books of the XIX Century”, en la revista *Mexican Art and Life*, núm. 7 (julio, 1939): s.p. Aquí me refiero al capítulo que le dedica a Cumplido en *Viajes al siglo XIX* (1933).



5. Francisco Díaz de León, *Don Ignacio Cumplido apóstol de las artes gráficas*, aguafuerte, 12.7 × 8.4, en Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX* (vid supra n. 22), s. p.

Alva de la Canal en su *Café de Nadie* o Diego Rivera en su retrato cubista de Ramón Gómez de la Serna (fig. 6).

Enrique Fernández Ledesma rescata a dos figuras importantes del mundo editorial del siglo XIX, a Cumplido y a Mariano Galván Rivera. A este último debemos publicaciones como el *Calendario de las señoritas mexicanas*, y a Cumplido la publicación *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*. A decir de nuestro autor, ambas publicaciones compartían estilo y propósito social, “una afinidad curiosa en la hipérbole de las dedicatorias, que no eran más que los gajos palpitantes del sentimentalismo romántico de la época”.<sup>30</sup> Es el sentimentalismo romántico el que parece añorar el autor al reseñar los prólogos de ambos editores. Se detiene a darnos las especificaciones técnicas que como editor también valoraba y rescataba así el oficio para la posteridad: en letra gótica labrada, Galván Rivera stampa el homenaje que brinda a sus jóvenes lectoras: “A/ las señoritas mexicanas/ cuyas virtudes/ forman el honor de su/ sexo/ su ternura/ el consuelo del hombre/ y su belleza/ el más brillante orna-/ mento de la Patria/ ofrece este

30. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 34.



6. Gabriel Fernández Ledesma, capitular,  
*Ignacio Cumplido*, xilografía, 7.5 × 7.5 cm,  
 en Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*  
 (vid supra n. 22), 33.



leve obsequio/ Mariano Galván Rivera”.<sup>31</sup> Por su parte, Cumplido aclara que las láminas que adornan su texto estaban

grabadas en acero; son de un buril exquisito y fueron cuidadosamente elegidas por mí en Europa. Los nombres que las designan son los comunes en nuestras familias de México, como advertirán fácilmente las lectoras, que pueden persuadirse de que sus armoniosos nombres y bellas fisonomías me han acompañado durante mis viajes [...] En aquellas lejanas regiones conservé, siempre fresca, la dulce memoria de la patria.<sup>32</sup>

Fernández Ledesma se pregunta “¿No es conmovedora esta delicadeza de la ingenuidad de don Ignacio?” Si “la dulce memoria de la patria” debe de con-movernos, no deben hacerlo menos los rostros de estas jovencitas. Las planchas se grabaron en Londres, París y Viena, y ahí mismo les agregó los nombres a los que responderían mejor sus lectoras mexicanas: Emilia, Clementina, Soledad, Francisca, Dolores, Carmen y Guadalupe. Para este último caso, por ejemplo, el

31. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 34.

32. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 35.



7. *Guadalupe*, dibujo de F. Stone, y grabado de W. H. Mote, en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, edición facsimilar (México: Cosmos, 1976 [imprensa de Ignacio Cumplido, 1851]).

autor recuerda que Cumplido cuidó que se tratara de “una figurilla meridional, de grandes ojos sombreados llenos de azoro y de cabellera parda y profusa”, y lo felicita de haber sido fiel a la fisonomía femenina nacional, tipos de mujer que no tenían nada que ver con los nórdicos, según comenta el mismo editor (fig. 7).<sup>33</sup> Sobre los textos del *Presente...* según Fernández Ledesma, Cumplido hizo que sus redactores (el “más florido núcleo literario de la época”) escribiesen “acoplados a la estampa”, es decir, partieran de la imagen para no desentonar. El acercamiento de nuestro autor al trabajo de Cumplido es una de las primeras valoraciones del trabajo del editor realizadas en el siglo xx, mientras que permite entrever en las líneas de las descripciones cierta idealización y deseo por la mujer decimonónica del romanticismo: recatada, tímida pero apasionada, sensible, dulce y quizá traviesa. Destaca Fernández Ledesma las publicaciones de Cumplido como “modelo de pulcritud, de elegancia, de decoro” donde se advierte

33. “Guadalupe” aparece en Ignacio Cumplido Marsto, *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* (México, 1851 [1847]), 257. La edición facsimilar de Editorial Cosmos-César Macazaga Ordoño, se imprimió en 1976 en los talleres de Litoimpresos, S.A. en la ciudad de México.





8. Francisco Díaz de León, *Nuestros bisabuelos y sus viajes en diligencia*, aguafuerte, 12.7 x 8.4, en Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX* (vid supra n. 22), s. p.

en cada página la pericia del gran tipógrafo y el buen gusto. Este sentido de refinamiento y gusto de la burguesía mexicana es otro de los valores que señala del siglo XIX.

Otra imagen recreada por el autor es la de los viajes en diligencia, asunto que vemos aparecer en el cine del siglo XX, el cual evoca la experiencia decimonónica.<sup>34</sup> La imagen que precede al texto muestra a unos bandidos asaltando la diligencia, tema recurrente y quizá canónico desde *Los bandidos de Río Frío*. Díaz de León nos coloca como *voyeurs*, detrás de unos arbustos como ocultos, resguardados o a la espera de que concluya el infame acto (fig. 8). El carruaje se detiene y un hombre al frente, pistola elevada en mano, hacer bajar a los viajeros. Por su parte, Gabriel Fernández Ledesma incluye un cuidadoso grabado, el cual muestra a la diligencia en plena corrida, caballos desatados por un camino que se curva de la esquina inferior derecha hacia la superior izquierda, donde apreciamos una palmera que quizá recuerda el principio de un recorrido de Veracruz a la ciudad de México (fig. 9). Por su parte, en el texto, el director de la Biblioteca

34. Un excelente ejemplo cinematográfico de esta visión es *Los bandidos de Río Frío*, de Leonardo Westphal de 1938.



9. Gabriel Fernández Ledesma, capitular, *Nuestros bisabuelos y sus viajes en diligencia*, xilografía, 7.5 × 7.5 cm, en Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX* (vid supra n. 22), 73.

Nacional relata con un lenguaje muy descriptivo y lleno de adjetivos (hiperbólico como el romanticismo que recrea), los lugares de donde salían las diligencias, su recorrido por un cambiante paisaje y, finalmente, el trágico asalto que dejaba a todos los pasajeros desnudos, por lo que la diligencia llegaba al hotel Iturbide en la ciudad de México, con las cortinas “echadas en todas las portezuelas”.

Hay frente a la experiencia de modernidad, en *Viajes al siglo XIX*, un rescate de cierto pintoresquismo, que ya constituía un mito del siglo XIX, por medio de la obra moderna de los ilustradores. No se trata de tomar como recurso a las industrias típicas o de artesanías<sup>35</sup> para expresar lo local, sino de grabar en la

35. En el transcurso del siglo XX se utilizaron diversas nomenclaturas para referirse a cierta producción de la cultura material de origen indígena: “industrias típicas”, “artesanías”, “artes populares” (éstas ya incluían a las de las clases trabajadoras en las ciudades). Para evitar anacronismos, aquí se nombran tal cual aparecen en los textos originales de los años veinte y treinta. La bibliografía en la que se aborda el término “arte popular” hacia 1980 cuando la discusión tuvo un punto álgido en la academia es muy amplia —desde el *I Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas. La dicotomía entre el arte culto y el arte popular* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979), los trabajos de Victoria Novelo (*Artesanías y capitalismo en México* [México:

memoria una serie de costumbres y comportamientos de las clases medias y altas del siglo XIX, que descubría en ellas algo autóctono, típico. Otra de las formas en las que reconstruye a la sociedad decimonónica es en su descripción en “El típico encanto del Paseo de las Cadenas”. Este paseo era, a decir del autor, “al mismo tiempo la bolsa, el bufete, el consultorio, el mentidero, la tertulia y el asilo de los enamorados”<sup>36</sup> en él se daban cita las diferentes clases sociales de la ciudad de México para llevar a cabo sus negocios. Del Paseo de las Cadenas, es especialmente simpático su relato de los encuentros entre los “pollos” (jovencitos adinerados) y las “señoritas de cortejo” (señoritas “de familia” a las que pretendían) que debe haberle parecido muy contrastante con las disolutas costumbres del siglo XX:

Los pollos presumidos procuraban que se escuchase bien su conversación cuando enfilaban ante la *señorita de cortejo*, como entonces se llamaba a la doncella asediada por el galán. Recatándose de las vigilantes mamás, hablaban siempre en tercera persona, creyendo que con este inocente subterfugio volveríase enigmático el lenguaje de sus afanes.

—¿No sabes, Eduardo, que *él* está enamorado hasta la demencia?

—¿Sí? ¿De quién?

—¿Pues de quién ha de ser? De *ella*, de la única mujer de México, de la mujer que sobrepuja a todas en virtudes y encantos; de la sola mujer digna de adorarse; de la única, te digo...

—Entonces, ya caigo, No puede ser sino...

Y aquí el interlocutor lanzaba, con un disimulo que a él le parecía perfecto, pero que ponía en ascuas a la mamá, una mirada de soslayo a la doncellita recatada que, en lento transitar, habíase detenido más de la cuenta frente a un vendedor ambulante.<sup>37</sup>

¡Qué diferente esa ciudad reconstituida por Enrique Fernández Ledesma, con sus lentos trotes, de la que nos relata Salvador Novo en *El joven* de 1925! Si bien es cierto que el espacio urbano figura ya desde los relatos de los últimos decenios del XIX como otro personaje más, es en la prosa del siglo XX, y con los Contem-

---

Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro de Investigaciones Superiores, 1976]), así como Néstor García Canclini (*Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación* [México: Grijalbo, 1977]; *Las culturas populares en el capitalismo* [La Habana: Casa de las Américas, 1982]), por mencionar algunos.

36. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 14.

37. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 95.

poráneos, sobre todo, que la ciudad emergerá como ese espacio moderno en el que la vanguardia se despliega, del que se nutre y en el que se hunde y pierde. En contraste con los lentos paseos decimonónicos donde “las pollitas, [...] entornaban los ojos admirando el mundo”, la sabiduría y el *esprit* de sus galanes. “Y así eran felices.”<sup>38</sup> El tiempo en el que la gente se “regocijaba” con los pregones populares de un “tipismo cautivador y de una intención y gracia perdidos hoy, irremediablemente”.<sup>39</sup> Así ve Enrique Fernández Ledesma la experiencia mexicana de la primera mitad del siglo XIX romántica, irreparablemente perdida.

Como explica Svetlana Boym, desde el siglo XIX, la nostalgia no era nada más una ansiedad individual sino una amenaza pública que revelaba las contradicciones de la modernidad.<sup>40</sup> Vista a la luz del trabajo de ciertos intelectuales de la posrevolución, parece haber adquirido una dimensión política ya que validaba una experiencia de las elites decimonónicas, casi como una aporía, frente a los impulsos democratizadores de las políticas de los gobiernos posrevolucionarios en las que muchos de esos intelectuales participaron. La historiadora del arte Michael Ann Holly advierte que “las ideas sobre el pasado se construyen de la panoplia polisémica de su existencia contemporánea, no nada más en el espíritu de la investigación pura”.<sup>41</sup> Es decir, toca a la historiografía revisar, re-ver, re-pensar, algunas de las narraciones históricas pasadas, encontrar en ellas otros giros, otros cometidos extraídos de los mismos intereses y experiencias que permeaban la época en la que esas narrativas históricas se escribieron originalmente. Descubrir la nostalgia en lo escrito por el historiador no sorprende, parece ser un sino del oficio.

Pero Fernández Ledesma no es el único en caer en la nostalgia. Lo hace también Luis Cardoza y Aragón en un texto que dedica a Francisco Díaz de León. Se trata del recuerdo íntimo que guarda el guatemalteco de *María* (1867) de Jorge Isaacs, el romántico colombiano del XIX por antonomasia, y de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer:

Ignoro si leer a *María* nuevamente habría de encontrarme con aquel paraíso perdido para siempre [...] Quise recuperarlo y decidí el retorno a mi adolescencia casi infancia,

38. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 97.

39. Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, 97.

40. Boym, *The Future of Nostalgia*, posición 278.

41. Michael Ann Holly, “Spirits and Ghosts in the Historiography of Art”, en Marck A. Cheetham, Keith Moxey *et al.*, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective* (Cambridge University Press, 1998), 53.

a ese mozuelo que fuimos alguna vez, desvelado, bárbaro y doliente, muerto hace tiempo. A veces lo recuerdo mejor con el auxilio de un retrato que ya me es más extraño que el de un extraño, y, viendo su sombra, escucho un eco de su pálida voz, desmayada como una violeta, entre las páginas románticas.<sup>42</sup>

Cardoza y Aragón se auxilia en su remembranza del retrato fotográfico como dispositivo mnemónico y se refiere a su juventud y a los ambientes generados por sus lecturas en los años mozos: “Sólo yo encuentro sus misteriosos móviles, sus profundidades extraordinarias, sus inconmensurables ternuras, porque las leo como lo que debí ser, con lo que ya casi soy porque lo sueño.”<sup>43</sup> No se trata, como en el trabajo de Enrique Fernández Ledesma, de un recorrido por la memoria colectiva sino por la propia, por el rescate de su pasado y la fuga a su perpetuo estar presente, algo quizá más afín a la melancolía:

Siempre existirá ese joven, reciente y lejano, como una estrella, como la cabeza de un centauro a su grupa de bestia. Un gesto inconsciente de su mano transforma los gragones [*sic*] en princesas. La perpetuidad de esa fuga hacia un tiempo que siendo nuestro pasado —el pasado— es siempre futuro próximo, nos la ofrece, concreta y permanente, la poesía de Bécquer y la de Jorge Isaacs, con su universalidad dirigida a un puro romanticismo, perenne como la poesía y el nacimiento de Venus, puntual como la muerte [...]

¿Qué de más concreto que lo que ya hemos vivido? ¿Qué de más mítico e imposible que nuestro propio pasado? [...]

No es un viaje al siglo XIX, sino a algo fuera de los calendarios, a un tiempo primordial, virgen espacio que no andan los relojes, fijos como el sol en el cielo de Josué, con el deseo de conciliar lo inconciliable. Viaje un tanto funeral éste emprendido para llevar violetas a la tumba aérea del adolescente desvanecido en mí.<sup>44</sup>

Algo de una fuga al pasado de la infancia parece haber en la memoria de Enrique Fernández Ledesma, en sus recuerdos del siglo XIX, aunque es también un adentrarse en un pasado en el que se forjaba ya la sociedad “nacional y mexicana” que para 1930 estaba en plena consolidación posrevolucionaria. ¿Serían estos sueños románticos un intento por volver al lugar mitológico de la fundación de la

42. Luis Cardoza y Aragón, “*María de Jorge Isaacs*”, *Imagen*, núm. 6 (4 de agosto, 1933): s.p.

43. Cardoza y Aragón, “*María de Jorge Isaacs*”, s.p.

44. Cardoza y Aragón, “*María de Jorge Isaacs*”, s.p.

nación independiente? ¿De qué manera ubicamos estos relatos elitistas frente al abierto “populismo” del régimen posrevolucionario? ¿Qué es lo que produce esa tensión entre lo folclórico y lo refinado, entre la tradición y la modernidad en la comprensión de las relaciones de género del periodo?

### *La gracia del retrato*

Como en sus trabajos anteriores, en *La gracia de los retratos antiguos* Fernández Ledesma reconstruyó la visión del México decimonónico a partir de una narrativa anecdótica evocativa y desde la colección de daguerrotipos expuestos en 1933. El manuscrito se había terminado con capitulares y grabados para 1938, un año antes del precoz fallecimiento de su autor. Permaneció guardado en las gavetas del impresor y, gracias al ingeniero Arturo Pani, quien lo rescató, se publicó con un prólogo de Marte R. Gómez en 1950. Fernández Ledesma intentaba con este escrito rescatar del vilipendio al siglo XIX, bastante condenado en la historiografía del arte de los primeros decenios del siglo XX:

Estas líneas, desde su caluroso punto de vista, intentan ser la defensa y, en cierto modo, la rehabilitación de un siglo calumniado. De un memorable siglo, víctima de la acrimonia de un hombre superior que escribió, con elegancia desdeñosa, la obra ya célebre por su animosidad y escándalo:

“*El estúpido siglo XIX*”.

A León Daudet, por su arrogante positivismo, desposeído, naturalmente, de sensibilidad.<sup>45</sup>

En el prólogo del libro, Gómez afirma que lo que ofrece Enrique Fernández Ledesma no es nada más una colección de imágenes, sino un aspecto más de “cómo era la vida de México en el siglo XIX” en el que pareciera que los personajes que presenta en efígie “cobraran vida” gracias a los apuntes que enriquecen el texto. Acercándonos a las imágenes, “las escucharíamos decir, con un acento que ya se ha perdido por desgracia: ‘sus finas mercedes’, o más sencillamente ‘mi alma’ y ‘chula’. Chula, sí, pero con intención afable, sin la connotación peyo-

45. Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos* (México: Ediciones Mexicanas, 1950), 19.

rativa del español castizo.” Y nos deja el prologuista, ya entrado en el tono del opúsculo, en el ambiente propicio del lenguaje decimonónico:

Disponte pues, lector amigo —yo mismo debo adoptar, llegado aquí, un lenguaje de circunstancias muy siglo XIX—, para emprender en la mejor de las compañías, un poco a la manera de Proust, ese viaje en pos del tiempo perdido que todos los hombres en edad madura gustamos realizar y que nos hace pensar, con el viejo maestro Aristóteles, que no habría tiempo si no ocurrieran cambios.<sup>46</sup>

Se trata entonces en este primer acercamiento histórico a la fotografía en México, de un rescate en el que se imbrica también una recreación del lenguaje en desuso, de modismos y giros decimonónicos que se arraigaron en la imagen para provocar en los lectores un afecto, punzar, como diría Barthes, no únicamente con el *punctum* en la imagen, sino con su complicidad con las palabras perdidas en el pasado y saboreadas en un presente que las evoca. Se trata de revivir un espacio de experiencias más que una temporalidad; la experiencia del origen de la nación propiamente mexicana, burguesa.

Aclara Fernández Ledesma:

Por los resquicios de estas páginas entramos a una verdadera galería de fantasmas. ¡Mundos de ayer, desenterrados, hoy, por la magia de la simpatía! ¡Polvo de la evocación, polvo del recuerdo, polvo del olvido, amasado con un licor que no sabemos si es de un llanto inconfeso o si proviene de la sangre de nuestras arterias! ¡Ínclita sangre que nos envuelve en gratitud hacia un mundo de donde venimos! *Sangre devota*, en todo caso.<sup>47</sup>

La memoria que restaura el paso del tiempo y nos remonta al origen de prácticas que ya no pueden descifrarse por lejanas, por los cambios que precipitaba la modernización. Enrique Fernández Ledesma identifica a la centuria que se le escapa como devota, y con esa mirada de asombro frente a una sensibilidad que se ha ido va presentando los retratos de personajes de mediados del siglo decimonónico. Imágenes que, con sus mismas poses, incluso evocan un lenguaje *sui generis* para definir lo que le parece el “carácter íntimo —desvanecido por lejano— de la historia civil y política de un México fugado ya, inevitablemente,

46. Marte R. Gómez en Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 11.

47. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 19.

de la memoria ciudadana”.<sup>48</sup> Se trata de hacer presente una época, revivir un origen de sensibilidad nacional, nutrida de la cepa romántica y la religiosidad. Los largos pies de foto dicen por ejemplo, “Señora mexicana. Suntuosísimo traje de gros, mangas de *perifollo* con puño de encaje; cuello inglés; peinado de *bandas eugenistas*, pulsera de *caduceo*”.<sup>49</sup> Para el autor, curiosamente, ése era un mundo estático, como las mismas imágenes que nos presenta, “semejante al de un escaparate de juguetes”.<sup>50</sup>

En las 79 imágenes que ilustran el libro encontramos la transición de técnicas fotográficas de 1850 a 1880 —daguerrotipos y ambrotipos sobre todo y luego impresiones en papel— y una larga lista de personajes retratados, fotógrafos y colecciones familiares: autores como J. Wenzin, Cruces y Campa, Octaviano de la Mora, Montes de Oca y Cía., personas como la señora Dolores González Rubio y colecciones como la de la propia familia Fernández Ledesma, la González Montesinos, la de Armando Zubarán, la O’Gorman o la Pérez Salazar, entre otras. La sola mención de éstas revela el importante coleccionismo que existía en la década de 1930 de esas imágenes de los principios de la fotografía en México.<sup>51</sup>

El texto nos lleva de la mano del romanticismo decimonónico a la entrada del realismo positivista y los cambios en las costumbres. El autor aclara:

¿Por qué, en la conducta real, son desorbitados los sentimientos?

¿Por qué la mujer cultiva una exquisita modestia en los modales?

¿Por qué el lenguaje de entonces oscila entre la vehemencia y el candor?

En la sociedad de nuestros bisabuelos, con relación a los días en que vivimos, se habla de otro modo, se piensa de otro modo, se siente de otro modo, se vive de otro modo [...] Los impulsos se tamizan a través de la buena crianza y las trepidaciones de carácter se atemperan en la cortesía.<sup>52</sup>

48. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 20-21.

49. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 25.

50. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 25.

51. Cuenta de ello dan las colecciones que refiere el propio Fernández Ledesma en *La gracia de los retratos*: familia Fernández Ledesma (en su mayoría), González Montesinos, Armando Zubarán, Pérez Salazar, familia Mangel, H.H. Behrens, Demetrio García, Sánchez Juárez, Murillo Cornadó, Teixidor, O’Gorman, Sánchez Navarro, familia Obregón Santacilia, M. Mariscal, Díaz de León, J.M. Quintana, Álvarez Bravo, Castillo Ledón, familia Murillo Coronado de Jalisco, familia Carbi Pérez Castro, Ruiz Santoscoy.

52. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 31-32.



Vale la pena rescatar algunas de las descripciones que hace el autor de las actitudes femeninas, porque muestran cómo se percibió a las mujeres decimonónicas en el siglo xx. Consideremos que estas figuras se estaban reescribiendo en momentos en los que las “chicas modernas” habían hecho ya su aparición en el escenario urbano nacional, después de los escándalos del verano de 1924 reportados en *Revista de Revistas* debidos a “las pelonas” y cuando *El Chango* García Cabral había cambiado a sus elegantes y andróginas *flappers* de las portadas de *Revista de Revistas* por unas turgentes mujeres que caminaban sin chaperón por las calles del centro de la ciudad de México (fig. 10).<sup>53</sup>

Veamos dos fotografías datadas entre 1860 y 1861 (figs. 11 y 12): un ambrotypo de una mujer desconocida que sostiene un rosario entre las manos y mira hacia la izquierda, desviando pudorosamente la vista fuera del recuadro de la toma, y un medallón con la fotografía de perfil de Zeferina Rojas, hija del tristemente célebre guerrillero Antonio Rojas, con la cabellera suelta que le cae por debajo de la cintura. Fernández Ledesma escribe lo siguiente:

La mujer recibe, con agrado, ciertos influjos europeos, de París, acaso de Madrid y, sin duda, más franceses que españoles, pero rectificados, siempre, por el enhiesto criollismo mexicano.

Con sus modales llenos de distinción, con la dignidad de su continente, con sus pomposos y bellos trajes, las damas imponen respeto y despiertan ternura. El hombre las acata, las protege y palpita ante su presencia; las arroja en miramientos, las ama, genéricamente, y encuentra en sus semblantes y actitudes el producto delicado, frágil, exquisito, que embellece y exalta la vida. Considera entonces, más que nunca, lo que hay en ellas de suavidad, de mansedumbre, de abnegación diligente. Así es como el poderío varonil, orgulloso y caballeresco, se difunde, con íntimo recato, alrededor de la prometida, de la esposa, de la madre, de la hermana. *De la mitad de hombre*, en fin. Y el varón se extasía ante los encantos de la mujer con la ternura que le despierta el candor de un niño, la delicadez de una rosa o la gracia inerme de un ave...

La mujer triunfa en el mundo de su época. Es, verdaderamente, la brújula del hombre y la encauzadora de voluntades. Es, sobre todo, la dueña de la gracia. De una gracia púdica que la envuelve en blanduras sumisas y en gravedad melancólica.<sup>54</sup>

53. Véase Deborah Dorotinsky Alperstein, “Nuevas mujeres; cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo xx”, en *El arte en tiempos de cambio*, eds. Fausto Ramírez, Louise Noelle *et al.* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 417-453.

54. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 50-52.



10. Ernesto García Cabral, "Bajo la Lluvia", portada de *Revista de Revistas* (1935). Biblioteca Nacional de México.



11. Fotógrafo desconocido, *Estuche de Littlefield, Parsons y Cía.*, tomada de Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos* (vid *supra* n. 45), 50. Colección Fernández Ledesma.

Subrayemos primero que se trata de una valoración del criollismo de las mujeres mexicanas, de su “mexicanidad” vista frente a cualquier posibilidad de confundirlas con mujeres españolas: distinguidas, mansas, suaves, abnegadas, recatadas, adjetivos que sirven para poner de relieve su virtud y su gracia (lo mismo que rescataba de los retratos de mujeres que hizo grabar en Europa Ignacio Cumplido). Estos términos refuerzan las imágenes con las poses femeninas que miran fuera del recuadro, lánguidas y anhelantes, hacia alguna cosa en la lejanía: el amor, la gracia divina, el pasado, las mercancías de algún cajón. Las damas dirigen la mirada hacia Europa para la moda, pero adaptan a las costumbres nacionales eso que llega de fuera. Se trata de una visión peculiar de la centuria anterior, mirada a través del filtro coloreado por el nacionalismo cultural pos-revolucionario que busca fundar nación, “hacer patria” en el pasado inmediato. Poco se recuerdan las muertas jóvenes por una tuberculosis intratable, el desamor vivido entre los muros de un convento, la falta de higiene. Para Fernández Ledes-



12. Fotografía desconocido, *Señorita Zeferina Rojas*, 1861, tomada de Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos* (vid *supra*, n. 45), 51. Colección Fernández Ledesma.

ma ese origen mitológico no se encuentra en el indígena (ni siquiera en la figura mítica de la Malinche), sino en la criolla romántica de mediados del siglo XIX.

En el texto avanzamos de mediados del siglo XIX a la preparación del ambiente del segundo imperio con el influjo del refinamiento europeo que la corte trajo consigo a las costumbres nacionales: “Se fantasea de firme y, aunque en la conciencia criolla están arraigadas la fisonomía de México y la tradición propia de costumbres e ideas, se vuelven los ojos y el pensamiento a las realidades y ficciones de un mundo encantador, al mundo de Luis Felipe y, a poco, al de Napoleón III.”<sup>55</sup> No se trata únicamente de una alusión a las costumbres o a las inclinaciones del comportamiento social de hombres y mujeres, sino que Fernández Ledesma inunda las páginas con las referencias de los lugares favoritos para las compras, los *cajones* predilectos —Las Damas Mexicanas de Antonio Leal o El Palacio de Hierro— donde es posible hacerse de telas como la tafeta de Nápoles, la piel de seda de Lyon. En El Arco Iris se adquieren los accesorios indispensables, el abanico “con las varillas maestras y menudas de nácar, de

55. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 65.



marfil o de carey, con dibujos u ornamentación dorados a fuego y con espejillos incrustados”.<sup>56</sup> Por desgracia, el libro de Fernández Ledesma carece de bibliografía y para poder dilucidar sus fuentes hay que hacer comparaciones con textos de época o perseguir las escasas pistas que nos ofrece. Por ejemplo, cuando el autor explica la cantidad de tela que consumen las faldas femeninas o *túnicos* entre los años cuarenta y los primeros de la década de los sesenta, remite a un número de 1844 de la revista de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, donde hacía la crónica de modas “L.T.A.”

El trabajo, que se trata más bien de una crónica cultural, quedó relegado y no ha sido retomado por la historiografía: ni para explorar el significado de la nostalgia por el siglo XIX, vivida en el XX por autores vinculados con el desarrollo cultural posrevolucionario y la vanguardia, ni para reflexionar sobre el rescate temprano de la fotografía de ese siglo en la propia historia de la fotografía en el país. Considero que precisamente la segunda omisión se debe al desprecio por la primera, una suerte de prejuicio frente a la crónica. Habría que preguntarse de qué manera las fotografías decimonónicas, como las mostradas en *La gracia de los retratos antiguos*, desempeñaban un papel en la nueva cultura moderna. Seguramente debieron de tenerlo como lo demuestra el coleccionismo de las mismas, ya que el propio autor lo destaca refiriéndose a las colecciones a las que pertenecen, en su mayoría a la de la familia Fernández Ledesma, pero también a la del arquitecto Obregón Santacilia, a Manuel Álvarez Bravo, a Francisco Díaz de León e incluso a la familia O’Gorman.<sup>57</sup> Un conjunto de personajes de la vanguardia que atesoraba las imágenes de su pasado familiar. La capitular con la que inicia el texto en la edición original de 1950 es una xilografía con una lámpara de querosén y un álbum de fotografías abierto: enfatiza el valor del álbum fotográfico como artefacto nemotécnicos. ¿Qué implicaba para los artistas, escritores y autores posrevolucionarios hacer una reflexión que valorara el pasado y las formas de visión del siglo anterior? ¿Fueron estos *Viajes al siglo XIX* algo más que esfuerzos por encontrar el sabor de una época? Esta nostalgia expresada en los textos de Fernández Ledesma muestra que en una de sus vertientes, la modernidad mexicana también implicó un compromiso con el pasado —quizá cierta melancolía por la infancia perdida, por la vida en familia

56. Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos*, 73.

57. El libro cierra con una “NÓMINA DE LOS MÁS NOTABLES DAGUERROTIPISTAS, AMBROTIPISTAS Y FOTÓGRAFOS, QUE TRABAJARON EN LA CIUDAD DE MÉXICO Y EN OTROS LUGARES DEL PAÍS, DE 1845 A 1880”.

en provincia—, pero sobre todo una revaloración de las costumbres decimonónicas de las clases media y alta vistas como muy mexicanas también. Al invocar el tiempo que “ya pasó y se ha ido”, se está expresando también un interés por ese *ethos*, como cultura y costumbres, al ponderar las líneas que delimitaban la experiencia moderna en el país. ♣