

Posibilidades de la *carte de visite* en el discurso visual sobre la intervención francesa y el segundo imperio

JUAN ALFONSO MILÁN LÓPEZ *

LA *CARTE DE VISITE* O, TRADUCIDA AL ESPAÑOL, TARJETA DE VISITA, SE CONVIRTIÓ MUY PRONTO EN LA FORMA MÁS POPULAR DE RETRATO. EL OBJETIVO DEL ARTÍCULO ES MARCAR LA UTILIDAD SOCIAL QUE TUVO ESTE TIPO DE FOTOGRAFÍA DURANTE EL MÉXICO DECIMONÓNICO.

El contexto histórico social y político

Patentado por el fotógrafo francés André Adolphe Disderi a mediados del siglo XIX, la novedad de este formato era, además de su pequeño tamaño (6x9 cm), su producción masiva y de bajo costo, que resultaba menor en comparación con la pintura o el simple daguerrotipo. Disderi logró la popularidad definitiva de la fotografía al abrir la posibilidad de hacerlas accesibles para quienes vivían con menos holgura.

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Intercontinental, México.
Contacto: juan.milan@universidad-uic.edu.mx juan.milanlopez@correo.buap.mx

Para la toma de estos retratos, Disderi ajustó un tipo especial de cámara provista de cuatro lentes que operaban simultáneamente o en una sucesión rápida; así, con el empleo de un solo disparo, se obtenía un juego de fotografías. La técnica aplicada en la factura de estos retratos fue, en un principio, el colodión húmedo, cuyas cualidades respondían a la necesidad de emplear tiempos cortos de exposición; más tarde, se adoptaría la placa seca (Freund, 1993). Los retratos se imprimieron, en su mayoría, en papel aluminado, soporte comúnmente utilizado en las fotografías del siglo XIX. La demanda de la *carte de visite* se extendería por todo el mundo. Según Aguilar, en México estos registros fotográficos fueron hechos desde principios de 1860 hasta alrededor de 1910.



André Adolphe Disderi (1819-1889) patentó el formato de las tarjetas de visita.
Foto: Wikipedia



Disderi ajustó un tipo especial de cámara provista de cuatro lentes que operaban simultáneamente o en una sucesión rápida.
Foto: Wikipedia

La *carte de visite* en México

Antes de entrar de lleno en este formato, es pertinente considerar que el daguerrotipo tuvo su aparición en nuestro país durante los cuarenta. En esta época, el historiador estadounidense William Henry Prescott obsequió al primer embajador de España en México —el marqués Calderón de la Barca— una “caja fotográfica” con la que el ministro logró capturar algunas imágenes del castillo de Chapultepec (Aguilar, 1996).



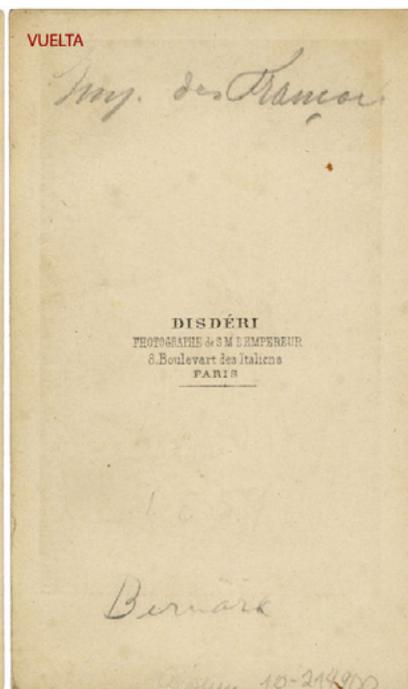
El daguerrotipo es un proceso fotográfico que llegó a México en los años cuarenta del siglo XIX.
Foto: Adobe Stock

Sin embargo, la fotografía tomó mayor relevancia durante el segundo imperio, casi veinticinco años después, con el arribo de varios fotógrafos extranjeros que vinieron con el ejército francés y la pareja imperial, Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica. Entre los fotógrafos más destacados del periodo se encontraban A. Cordiglia, Agustín Péraire y Françoise Aubert, entre otros. Las personalidades que enfocaron “fueron los propios emperadores, integrantes de la familia Iturbide, militares como Leonardo Márquez, Miguel Miramón y Tomás Mejía, las damas del palacio, los chambelanes, los prefectos del palacio, los médicos de la corte y los jefes eclesiásticos” (Acevedo, 1996: 124).

Durante la intervención francesa el intercambio y colección de *carte de visite* fue un medio ideal para mantener comunicación entre los europeos que se encontraban en México y sus familias en el viejo continente, además de convertirse en un noble pasatiempo.

Se sabe que la propia Carlota entregaba y coleccionaba *carte de visite*, pues “hacía pedidos específicos sobre los retratos de personajes que le faltaban” (Acevedo, 1996: 169-171).

La tarjeta de visita produjo un fenómeno de divulgación muy interesante, ya que el intercambio de fotografías en este formato también produjo la aparición del *libro de visitas*. En un principio fueron llamados *Leporello*; tenían tapas de cuero con doce partes encuadernadas de manera plegables, tipo acordeón, lo que permitía almacenar hasta 24 imágenes formato *carte de visite*. Rápidamente, el libro se convirtió en un bien muy apreciado, “en el cual se acumulaban las dedicatorias de importantes personajes, y se exhibía en un lugar privilegiado de la casa” (Knittel, 2007: 23).



Durante la intervención francesa, el intercambio y colección de *carte de visite* fue un medio ideal para mantener comunicación entre los europeos que se encontraban en México.
FUENTE: Foto propiedad del INAH, https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/FOTOGRAFIA%3A391930

Las familias sentían la necesidad de exponer las imágenes de sus recuerdos y los retratos familiares

Las familias sentían la necesidad de exponer las imágenes de los recuerdos de su vida cotidiana y los retratos de sus familiares junto a las tarjetas de visita de importantes políticos, militares, eclesiásticos o artistas; incluso, el propio Napoleón III obsequió a Maximiliano, antes de su venida, uno de estos libros, el cual contenía un plano topográfico y vistas de la ciudad de México.

Dinastía de Napoleón, tarjeta de visita, ca. 1860, México.
FUENTE: Mediateca del INAH.
http://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/FOTOGRAFIA%3A391854



El discurso social inmerso en las tarjetas de visita

No obstante, en la creciente popularidad de las tarjetas de visita en el México decimonónico, la fotografía continuó siendo una práctica casi reservada a los grupos del poder. Por medio del retrato se representaba y transmitía un bienestar económico y social, el cual iba de la mano de elementos de carácter “casi sagrado” que le confería a su representación, más próximos a las imágenes hieráticas de las esculturas religiosas o conmemorativas que adornaban las iglesias y los espacios urbanos.



Mujer junto a una columna, tarjeta de visita, ca. 1875, Puebla, México.
FUENTE: http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A390852

El deseo de lucir “diferente”, de “proyectar una imagen propia”, donde contara más la fachada y el exaltamiento de símbolos que remitiera a un estatus alto, respondía a una intencionalidad, a un deseo del retratado por saberse especial, con poder y prestigio. En este sentido, el discurso visual de la *carte de visite* resultó un fenómeno social y cultural, que requirió toda una preparación previa: escoger la casa fotográfica, la que, a su vez, preparaba el escenario adecuado. La acción

comunicativa con toda su pompa y parafernalia respondió también a una “secuencia de actos”, que tenían que ver con cuestiones sobre la comunicación asertiva: consolidar una posición social, transmitir sentimientos y actitudes favorables en torno al retratado.

A través del retrato se representaba un bienestar económico, social y político

Detrás de la acción hay una intencionalidad, la cual va adherida al contexto social, y no es exclusiva de un individuo que pagó determinada cantidad de dinero a un estudio para crear o consolidar una imagen. La fotografía también auxilió a las autoridades imperiales como una forma de control sobre lo que llamaban las *clases menesterosas*.

Entonces, surgió una de las series más populares y dignas de estudio del segundo imperio. Se elaboraron fichas de las prostitutas y se formó *El registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S.M. el emperador*, el cual inició en 1865 y terminó en 1867. De esta manera, la fotografía sirvió para clasificar, controlar e identificar a un sector muy específico de la población mexicana. Como lo había mencionado Van Dijk, “los actores sociales actúan con y para los demás” (2000: 31) dentro de las coordenadas de la interacción social y del contexto. Esto significa que el discurso social implícito en esta serie cumplía una función concreta, encargada por una élite: proteger, reglamentar y controlar un problema de sanidad. Las autoridades que expidieron el reglamento adoptaron una posición seria, de liderazgo, de hegemonía, y dejaron de manifiesto su papel como regulador de la convivencia social.

Dentro de la estructura social, es primordial el ejercicio de roles, las relaciones interpersonales de jerarquía en el trabajo, en la familia o en un cierto grupo donde participen los integrantes de

una sociedad. Es así como elementos contextuales que aluden a una posición social y al ejercicio de un rol varían dependiendo de quien aparece fotografiado. El marco, la utilería y la acción son distintos, aunque las poses sean similares. Siendo así, las señoritas que aparecen en el registro de mujeres públicas miran di-



Mujer aparecida en *El registro de mujeres públicas...*
FUENTE: Wikipedia.



Portada de *El registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S.M. el emperador*, 1865.
FUENTE: Wikipedia.

rectamente a la cámara, lo que imprime un halo de rudeza a su persona. La utilería también es de lo más sencilla: apenas una silla y una cortina completan la mayoría de las imágenes.

Por otro lado, podemos hablar de otras fotografías correspondientes al sexo femenino, como aquella que corresponde a Carlota leyendo también, retratada de pie y cuya utilería “doméstica” es de mayor belleza y calidad. La emperatriz se encontraba en el escalón más alto de la sociedad imperial mexicana; no se toma la molestia de mirar a la cámara, lo que puede implicar un sentimiento de curiosidad por parte del espectador; nunca sonrío, realiza una acción específica (probablemente lee la Biblia), actitud que sugiere el comportamiento que se esperaba de una señorita de la aristocracia, de gustos y actitudes refinadas.

De hecho, el fotógrafo que capturó la imagen de Carlota utilizó la misma cámara, estudio, muebles y sugirió la misma pose para clientes selectos (Acevedo, 1996). Una *carte de visite* que aludiera a una de un personaje famoso parecía transmitir esa misma fama y elegancia.



Carlota Amalia, emperatriz de México, 1964 o 1867, México.
FUENTE: Mediateca del INAH, http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A6985



Carlota de Habsburgo, tarjeta de visita, tomada por Disderi, ca. 1863
FUENTE: Mediateca del INAH, http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A6988

Pero la *carte de visite* aludida de Carlota revela otro tipo de discurso, la “democratización” o “aburguesamiento” de la nobleza. La *carte de visite* permitió a los emperadores mostrarse como ciudadanos del siglo XIX. Las poses adoptadas por ellos y los elementos simbólicos que los rodean denotaban su pertenencia a la alta sociedad. Sin embargo, de no conocerse de antemano sus cargos y abolengo, el ojo común no sabría que se trata de los soberanos. En cambio, esto sí sucedía en la pintura, donde solía retratárseles con cetro, capa de armiño y corona. En cierta medida la *carte de visite* revelaba lo cambiante de los tiempos en la comunicación visual.

En este mismo orden de ideas, la intencionalidad conferida al discurso visual de la tarjeta de visita nos habla de una “mitificación” del retratado, tal como lo dirían los investigadores Rodrigo Gutiérrez y María Luisa Bellido (2005). Ellos sostienen que, para el caso mexicano, “los fotógrafos vendían realidades modificadas, el personaje era real, pero el ambiente que lo rodeaba era ficticio” (p. 437).

La pose adoptada en una fotografía denotaban la pertenencia a la alta sociedad

Los grandes estudios fotográficos ofrecían al cliente una gran variedad de escenarios, vestimentas y complementos tales como cortinas, pisos, muebles y columnas para que la élite pudiera posar en singulares atmósferas. Por ejemplo, a principios del siglo XX, el estudio Hermanos Valletto, de la capital mexicana, contaba con tres pisos de salones decorados y hasta vestuarios y *toilettes* para la clientela. Pianos, balaustras, baúles, ventanas, consolas, mesas, plantas, bancos de jardín y demás eran frecuentes en los espacios de invención de las imágenes.

Ahora bien, podemos hablar de otras intencionalidades en la *carte de visite* sobre el imperio, por ejemplo, la de guardar luto. Es común encontrar el tema de la muerte en las tarjetas de visita. En éstas es característica la glorificación tanto de las casas natales de los hombres que encontraron una muerte prematura, como los sitios donde fallecieron algunos militares.

Es así como se remite a una forma discursiva de “glorificación”. Quizás, para el caso que nos atañe, el momento más significativo sea el fusilamiento de Maximiliano y sus generales en el cerro de las Campanas. La situación previa y posterior de los sentenciados sugiere la santi-

Maximiliano de Habsburgo, tarjeta de visita, ca. 1863.

FUENTE: Mediateca del INAH, http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A390734





Fernando Maximiliano, Emperador de Méjico [sic], ca. 1863.
FUENTE: Mediateca INAH, http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A6975

dad de los que dejaron este plano existencial, al relacionar la composición de las escenas con elementos religiosos, dando así la impresión de que los que murieron sufrieron un trance de vital relevancia y que pueden llegar a ser glorificados dentro de la sociedad de manera semejante a la veneración que se hace de un santo. Las circunstancias adversas en las que llegó la muerte se convirtieron en factores que contribuyeron a un discurso popular relacionado con la leyenda y la superstición.

Conclusiones

Por medio de estas breves líneas, tratamos de marcar la utilidad social que tuvo la fotografía conocida como *carte de visite* durante el México decimonónico. Además de un noble pasatiempo, acudir a los estudios demandó todo un ceremonial que

confirmaba el estatus del retratado. Pero la utilidad de la fotografía no sólo tuvo que ver con ese reforzamiento, sino que también fue utilizado por las autoridades imperiales como una novedosa manera de control sanitario respecto a la prostitución ejercida en la ciudad

La carte de visite revelaba lo cambiante de los tiempos en la comunicación visual

de México. Ahora bien, habría que señalar que ese control o “preocupación” tuvo que ver con salvaguardar la salud del cuerpo expedicionario francés. En este sentido, aún nos quedan vertientes por abordar; por ejemplo, si el sector masculino de la alta sociedad mexicana tuvo alguna apropiación de ese registro, así como el proceso de divulgación o circulación de éste.

Referencias

- Acevedo, E. (1996). *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*. México: Museo Nacional de Arte.
- Aguilar, A. (1996). *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gil.
- Gutiérrez, R. y Bellido, M. L. (2005). La escultura conmemorativa y la nueva imagen urbana. En Rafael López Guzmán (comp.) *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos III: artes plásticas*. Granada: Universidad de Granada.
- Knittel, R. (2007). *Fotógrafo y viajero en el sur de Chile*. Santiago: Pehuén.
- Van Dijk, T. (2000). El discurso como interacción en la sociedad. En T. Van Dijk, *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.