

Familia García, entre la fotografía purista y las aspiraciones pictoralistas

*Garcia family, between purist photography
and pictorialist aspirations*

Dr. Salvador Salas Zamudio

Universidad de Guanajuato
photosalvador@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3724-3873

Dra. Mariana Alejandra Pulido López

Universidad de Guanajuato
marialepulidolopez24@gmail.com
ORCID: 0009-0007-3835-855X

Recibido: 27/03/2023 **Aceptado:** 16/05/2023

* Como citar este artículo / *How to cite this article:*
Salas Zamudio, S. y Pulido López, M. A. (2023). Familia García, entre la fotografía purista y las aspiraciones pictorialistas. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 84-103.

Resumen

El presente escrito propone una reflexión en torno a las fotografías de la familia García (Romualdo, Sara, Manuel y Salvador García), desde las contradicciones conceptuales entre la fotografía academicista y la pictorialista. Transformación de ciencia y arte que se vio consolidada en el oficio del fotógrafo gracias a la herencia familiar, la práctica dirigida del maestro al aprendiz en el estudio y en el laboratorio fotográfico, el trabajo autodidacta y la instrucción escolarizada.

La transición del desarrollo fotográfico entre Romualdo e hijos permite apreciar una propuesta artística, que nació con la curiosidad de un medio capaz de aprisionar momentos de la realidad y una continua disciplina por perfeccionar y mejorar las habilidades del creador que contribuyeron al desarrollo del imaginario fotográfico.

Palabras clave: fotografía, fotografía artística, pictoralistas

Introducción

Ver es mucho más complejo de lo que la disposición de una serie de ensayos ópticos y físicos nos da a entender. El ojo es un órgano de un ser vivo, y nosotros tenemos una forma de ver que corresponde a un ser vivo. No se trata propiamente de un órgano, el ojo, sino de un proceso, el ver...no vemos con el ojo, sino con el cerebro ...ver no es meramente un logro cerebral sino, más allá, también un logro cultural.
(Aicher, O. 2001, p. 62-63)

Abstract

This paper proposes a reflection on the photographs of the García family (Romualdo, Sara, Manuel and Salvador García), from the conceptual contradictions of academic and pictorial photography. Transformation of science and art that was consolidated in the profession of the photographer thanks to the family inheritance, the practice directed from the teacher to the apprentice in the studio and in the photographic laboratory, self-taught work and school instruction.

The transition of the photographic development between Romualdo and sons allows us to appreciate an artistic proposal, which was born with the curiosity of a medium capable of imprisoning moments of reality and a continuous discipline to perfect and improve the creator's skills that contributed to the development of the photographic imaginary.

Keywords: *Photography, Artistic photography, Pictorialist.*

A finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en México se vivieron grandes cambios políticos, sociales y culturales. La independencia liberal y el pensamiento positivista fueron la fuente del progreso y la modernidad, una nación que se consolidaba mediante símbolos patrios, pero con una marcada división social. Por un lado una clase moderna y cosmopolita vinculada con las elites porfiristas; por, el otro la población marginada con grandes carencias económicas.

Con la llegada a México de Jean Louis Prelier (francés), Emanuel von Friedrichsthal (austriaco), Charles Betts Waite (estadounidense), Emilio Mangel Dumesnil (francés)¹, además de otros fotógrafos se transformaron los modos de hacer y mirar imágenes; estos extranjeros contribuyeron a la formación de fotógrafos mexicanos y a la instauración de ideas básicas sobre el oficio del fotógrafo y la imagen fotográfica. Así, extranjeros y nacionales instalados en sus estudios de retrato o a través de sus recorridos por el territorio na-

1. Véase E. Fernández (1950).

cional configuraron la idea del fotógrafo como artista, científico, comerciante, reportero, documentalista y viajero. Destacaron los usos sociales de la fotografía sobre los principios de verosimilitud, belleza y reproducibilidad de la imagen fotográfica.

la mayor presencia de fotografías en las publicaciones era acompañada de un discurso positivista según el cual este tipo de imágenes reflejaban objetivamente la realidad, de manera que el progreso y la estabilidad retratados no podían ser puestos en tela de juicio... la fotografía fue hija de ese auge industrial y positivista; su exacta representación de la realidad sólo era posible gracias a la ciencia y destinada a la ciencia (Martínez, G. & Almazán M. 2019).

La fotografía en México se vio influenciada por los valores sociales, la credibilidad en las evidencias científicas, los discursos artísticos y la innovación tecnológica que contribuyó a la disminución del peso y el tamaño de las cámaras fotográficas, mejoró la calidad de la óptica, aumentó la escala tonal y disminuyó los tiempos de exposición de los materiales fotosensibles; esencialmente, por el dominio del pensamiento positivista que orientó la educación del país, la formación de élites con ideas de modernidad y aspiraciones de progreso, así como en las tendencias y aspiraciones artísticas de creación de imágenes, en particular, de la pintura, la escultura y el grabado.

La fotografía titubeaba entre los fundamentos academicistas o puristas, que impulsaban el valor artístico de la fotografía mediante la nitidez de la imagen, amplia gradación tonal y semejanza con lo observado y los principios de la fotografía naturalista o pictorialista que alejaba a la imagen del registro de la realidad, fomentaba la borrosidad de la imagen, la intervención manual y las copias únicas de las impresiones nobles. Estas contradicciones se encuentran en el trabajo fotográfico de la familia García realizado entre el periodo del porfiriato y la Posrevolución mexicana, que se caracterizó por revelar una mirada artística e idealizó la construcción de una fotografía bajo patrones de registro y principios estéticos.



Figura 1. *Mujeres*, Romualdo García, (ca. 1910),
Fuente: Fototeca Romualdo García.
Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

Fotografía academicista

La fotografía academicista se apoyó en las ideas positivista de un país con aspiraciones de modernidad a partir de la industrialización durante el régimen porfirista; pretendía demostrar la importancia y sencillez de la técnica fotográfica frente al dibujo y la pintura; así como la belleza en la reproducción detallista de las imágenes y su carácter científico definido por la exactitud matemática de las copias precisas de la naturaleza. La fotografía como documento comprendida en las ideas de belleza artística, aspiraba a la reproducción perfecta de la realidad y a la testificación de acontecimientos: un realismo que el imaginario social le atribuyó el valor de veracidad, de transparencia signada en la objetividad retiniana y la fidelidad de lo real. La propuesta de la fotografía como lenguaje visual se establecía en la verosimilitud con imágenes claras y precisas, así como en los registros fidedignos, reales y verdaderos de su entorno social.

Por lo tanto, la fotografía se reconocía como una práctica comercial, científica y artística para confirmar la élite económica a través del retrato de estudio, las imágenes de viaje o la vida cotidiana para documentar el mundo y como un medio para favorecer la memoria, la visión y la falta de inspiración en la pintura y el dibujo.

A finales del XIX, se reconocían las cualidades artísticas de la fotografía purista por la perfección técnica y la reproducción precisa de los detalles que realizaba el fotógrafo científico, definido por C. Klary (1892) como:

... un hombre muy honorable y que frecuentemente está dotado de grandes aptitudes y capacidad; el objetivo constante de sus esfuerzos es perfeccionar las manipulaciones de laboratorio... constantemente está buscando instrumentos ó medios superiores que produzcan resultados técnicos más perfectos (p. 5).

Aunque el costo de las cámaras y los materiales fotosensibles impulsaron una democratización de la fotografía, la burguesía era la protagonista de las imágenes, confirmó sus ideales de belleza y comportamiento social en la aparente exactitud objetiva. Los fotógrafos mexicanos del siglo XIX y en los albores del XX, aprendieron el oficio en el extranjero, como aprendices de fotógrafos de la clase acomodada, o en la Academia de San Carlos, que a finales del XIX aceptó mujeres como alumnas. "Algunos tienen la oportunidad de viajar a Estados Unidos o, mejor aún, a Francia, para estudiar los adelantos de la materia. Miguel Servín... aprendió en París con Alphonse Poitevin... Antíoco Cruces y Octaviano Mora pasaron asimismo largas temporadas en París... (Debroise, O. 2005, p. 54). Los aprendices realizaban la limpieza y adquirían los conocimientos básicos de técnicas de alumbrado, manejo de cámara y química fotográfica con trabajos mal remunerados.

Otros fotógrafos menos adinerados, y con menor suerte, aprendieron el oficio de manera autodidacta a través de publicaciones que promovían el manejo de las cámaras, avances tecnológicos en óptica y química, los procedimientos técnicos para la exposición a la luz los sistemas de alumbrado, la instalación de laboratorios y estudios, la preparación de productos químicos,

y fomentaban las ideas puristas. Algunas publicaciones fueron *Manual de fotografía* de José María Cortecero (1862), *Manual del viajero en México* de Marcos Arróniz (1858), *El rayo solar* de John Towler (1876), *La platinotypie* de Pizzighelli y Hübl (1883), *Método práctico para determinar con exactitud el tiempo de exposición en fotografía* de R. Clément (1891), *El fotógrafo retratista* de C. Klary (1892), *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos* de José María Rivera (1902), *La fotografía sin laboratorio* de Luis G. León (1900), *Enciclopedia del Fotógrafo Aficionado* (1900-1901), *El fotógrafo mexicano* (revista) (1901), *La photographie du Nu* (1902) y *Manual de fotografía para aficionados* (1910), los dos últimos de C. Klary².

En el área metropolitana y en los estados del interior, había centros de capacitación laboral, llamados escuelas de artes y oficios, y también escuelas técnicas o industriales, asistían jóvenes de escasos recursos y de la clase media que querían aprender los medios prácticos de un oficio o arte para incorporarse laboralmente a la industria o desempañar un oficio, ante falta de mano de obra calificada.

A finales de 1880, la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres ofrecía capacitación gratuita en fotografía, del Colegio de Artes y Oficios en la ciudad de México "van a egresar las primeras fotógrafas de quienes se tiene noticia... Margarita Henry y Galdina Melgosa... de quienes se ha conservado una fotografía, fechada en agosto de 1872" (Rodríguez, J. A. 2012, p. 25); entre 1894 y 1902, en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Puebla, se enseñaban técnicas de laboratorio y de retrato fotográfico; en la primera década del siglo XX, el Hospicio de Pobres, ubicado en la capital del país entre calzada San Antonio Abad y Río de la Piedad, ofrecía la formación de mano de obra especializada en oficios como bordado, elaboración de cajas de cartón y fotografía, que se incorporaban a los talleres artesanales y locales comerciales. En las Escuela Correccional Industrial Militar de Oaxaca, Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz de Morelia, Escuela Industrial Militar de San Luis Potosí se impartían clases de

2. Véase J. A. Rodríguez (enero-abril, 2007).

fotografía; en la última había un departamento de fotografía. Olivier Debroise (2005) hace mención que en el Colegio Civil del Estado de México se daba una clase de fotografía que impartía el fotógrafo Felipe Torres.

La Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres brindaba una formación que "...comprendía la enseñanza de oficios tales como los bordados de toda clase, trabajos en cera, modelación, dibujo natural y lineal, encuadernación e incluso relojería y fotografía" (López, 2019, p. 42-45): mano de obra calificada que contribuía al crecimiento industrial.

De igual forma era oficio artesanal o doméstico de tecnificación para acceder a la verdad como correspondencia de la realidad que se reflejaba en el espejo con memoria, exactitud entre la imagen tecnificada por la cámara fotográfica y los hechos del mundo, entre el acontecimiento y la mirada precisa, aspiración del conocimiento científico y de los métodos objetivos de investigación que relacionaban los deseos de verdad y realidad. El carácter científico de la fotografía del siglo XIX y principios del XX radicaba en la supuesta exactitud objetiva de la imagen y en su capacidad de evocar, en la memoria de papel, el recuerdo de algo que iba a desaparecer, detener el tiempo y el olvido a través de la imagen, con influencia de la experiencia subjetiva que acercaba a la fotografía y al arte.

Romualdo García

Como iniciador de la familia en los quehaceres de la fotografía, Romualdo Juan García Torres, mejor conocido como Romualdo García (1852-1930), abrió su estudio en 1887 en la calle de Cantarranas núm. 34, en Guanajuato capital, con un cartel al exterior que se anunciaba como Fotografía instantánea (1887-1905), aunque desde años antes realizaba retratos por encargo y su esposa María Guadalupe Martínez le ayudaba en el trabajo de laboratorio.

En lo fotográfico, tuvo una formación variada, un conocimiento "... científico elemental, adquirido improvisada y casi domésticamente" (Canales, 1998, p. 17): primero como aprendiz con disposición por adquirir nuevos conocimientos en física, química y fotografía; después, a través de la experimentación empírica en

el colodión húmedo y en la impresión a la albúmina, habilidades sumadas a la lectura minuciosa de publicaciones de la época, porque estaba suscrito a varias revistas ilustradas y publicaciones fotográficas como la segunda edición de *La platinotypie* de Pizzighelli y Hübl (1887). Así también, a la observación del trabajo de fotógrafos que lo precedieron como Otis M. Gove y F. E. North, dueños de la sociedad fotográfica Gove & North que realizó fotografías de la estación del ferrocarril en Marfil, Guanajuato, aproximadamente en 1883; los daguerrotipistas César von Duben, quien estuvo en Guanajuato en 1847, y Émil Mangel Dumesnil, quien llegó a la ciudad de México en 1855 y, de acuerdo con Claudia Canales (1998, p. 21-22), realizó algunas imágenes en la ciudad de Guanajuato.

Durante la visita de Porfirio Díaz a Guanajuato, del 26 al 29 de octubre 1903, Agustín Víctor Casasola, fotoreportero del *Semanario Ilustrado*, quien realizaba fotografías en placas de vidrio como complemento gráfico de sus propios escritos noticiosos, y Winfield Scott, fotógrafo viajero contratado por el gobierno de Díaz para registrar, en placas secas de gelatino-bromuro, las vías férreas y los avances tecnológicos, estuvieron presentes en Guanajuato durante los recorridos del General Díaz. Del mismo modo una cantidad cuantiosa de anónimos fotógrafos aficionados y reporteros profesionales, locales, del país y del extranjero, registraron sus recorridos en placas únicas y en imágenes estereoscópicas: la estación de Marfil antes de la llegada de Díaz, el monumento de la Paz, la fachada y el interior del Teatro Juárez, la presa de la Olla, la estatua de Hidalgo en el jardín de las Acacias, la presa de La Esperanza, la Cañada de La Labor, el templo de San Cayetano en La Valenciana y los balcones del Palacio Legislativo fueron publicadas en *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *Efemérides Guanajuatenses de Crispín Espinosa*, *El Tiempo*, *El País*, en la Revista *Moderna de México*, en noviembre de 1903.

Vicente Fernández Rodríguez, quien tenía una relación cercana con Romualdo García, experimentó con la cámara oscura en 1870 y en 1875, y abrió un gabinete de fotografía al público. Aurora Jáuregui (1999) menciona: "Es sabido que fue de los primeros en Guanajuato que se dedicó con empeño al arte fo-

tográfico... En el campo de la fotografía, uno de sus alumnos fue Romualdo García, a quien conoció en la farmacia de la Cruz Verde” (pp. 43-44). Claudia Canales (1998) lo describe como: “Autodiacto en química y física, siempre interesado por la medicina, el análisis mineralógico, el estudio de los fenómenos atmosféricos... entre los muchos intereses de Vicente Fernández siempre estuvieron los procesos fotográficos y la experimentación con ellos” (p. 16).

Así como a través de la contemplación de fotografías realizadas por sus contemporáneos entre los que se encontraban el estudio Fotografía Imperial Artística del fotógrafo francés Martín Duhalde, premiado con la medalla de oro en la Exposición Mundial de París, que realizaba vistas y retratos en la calle de Alonso número 6 en Guanajuato capital³; Francisco Leal del Castillo que realizó fotografías de 1852 a 1892 en la ciudad de León, en la localidad de Mineral de la Luz y en Guanajuato; Mariano Leal y Zavaleta, hijo de Francisco Leal del Castillo, también realizaba fotografías y fue el traductor del libro *El Fotógrafo Retratista* (1892) que le dedicó a Romualdo García en enero de 1893, texto que favoreció su aprendizaje y comprensión del retrato fotográfico (Figura 2). Del mismo modo el fotógrafo guanajuatense premiado en la Exposición industrial de Querétaro en 1882, Vicente Contreras abrió su estudio aproximadamente en 1872, en la calle de Alonso número 13 en Guanajuato capital, realizó retratos de la clase alta, vistas de paisaje y estereoscópicas hasta 1892. Luz Delia García (2001) menciona que Romualdo García fue inspirado por Fernández y por Contreras, que recibió instrucciones de dos fotógrafos experimentados que tenían el reconocimiento de la élite guanajuatense “... abandona sus estudios de pintura y de música para, con el apoyo de Vicente Fernández y Vicente Contreras, dedicarse de tiempo completo a la fotografía” (p. 32).

La importancia de los avances tecnológicos y el desarrollo del panorama artístico habían despertado el interés por la fotografía en la capital de Guanajuato, por lo tanto, se establecieron diversos fotógrafos como

Leonardo Íñigo, Leopoldo A. Ojeda, Jesús Garibay y Emilio Montes de Oca, entre otros artistas que utilizaron la cámara oscura para facilitar la labor.

Antes y después de Romualdo hubo otros fotógrafos, y es muy probable que esta circunstancia sea la que le haya permitido crecer. Como fotógrafo nunca estuvo solo, por el contrario hubo colegas que posibilitaron que el trabajo de García se desarrollara y con ello superara en mucho a los fotógrafos de la época... [como] es el ingeniero de Minas C. Rocha... 1892, don Jesús Rodríguez que para 1880- 1890 se hacía llamar el pintor- fotógrafo; y, para 1900, los retratos de los hermanos Ávila y las vistas estereoscópicas en albúmina de don Enrique Rodríguez. Otro estudio importante fue el de don Alfonso Cue de la Fuente ubicado en la Plaza Mayor número 8... en 1905; y para la década de 1910 las fotografías que sobre la minería trabajó don Jesús Garibay. (García, R. 1998, pp. 8-9)

Fotógrafos nacionales y extranjeros de fama internacional que en sus lujosos gabinetes, en publicaciones ilustradas o las ediciones de álbumes fotográficos como documentalistas o con intenciones artísticas, participaron en el desarrollo de la mirada de don Romualdo, en la forma de mirar al retrato y al retratado.

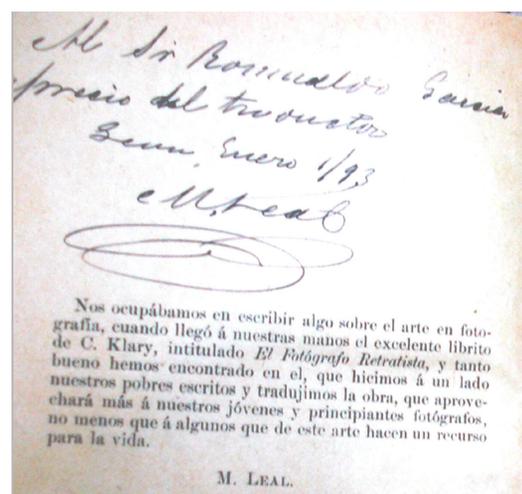


Figura 2. Dedicatoria de Mariano Leal y Zavaleta (1893). *El fotógrafo retratista* (1892). Fuente: Libro en resguardo en la Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas, Registro obtenido en 2010.

3. Véase Aguilar, A. (enero-abril, 199). Fotorreporteros viajeros en México. *Alquimia* 2(5), 7-15.

Antíoco Cruces, Luis Campa, Manuel Torres, los hermanos Valletto (Julio, Guillermo y Ricardo Valletto), Octaviano Mora, José María Lupercio, Emilio Lange, Andrés Martínez, entre otros fotógrafos que realizaban retratos en sus lujosos y novedosos estudios comerciales con el propósito de experimentar las posibilidades estéticas del arte fotográfico, influyeron en las ideas que conformaron lo fotográfico en México, sin olvidar a aquellos que lograron:

“ilustrar” las notas periodísticas principalmente en los semanarios ilustrados... desde el año 1900, aproximadamente, los semanarios editados en la ciudad de México como *El Mundo Ilustrado*, el *Semanario Literario Ilustrado*, y *El Tiempo Ilustrado*, entre otros, comenzaron a integrar a sus ediciones algunas fotografías instantáneas... (Escorza, 2015)

A finales del siglo XIX y principios del XX, el retrato fotográfico estaba influenciado por la mirada de fotógrafos franceses, norteamericanos y alemanes, como un acto simbólico de confirmación de las élites económi-



Figura 3. *Angelitos y sus trajes*, Romualdo García, (ca. 1910), Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

cas que reflejaba objetivamente la realidad, la cámara fotográfica representaba el progreso industrial, como un instrumento que realizaba una acción científica: La reproducción exacta de la realidad. Así lo fotográfico estaba envuelto en ideas positivistas, el progreso industrial y el imaginario científico.

Frente a esta documentación objetiva de la sociedad, con un carácter científico que pretendía legitimar a las clases sociales con poder económico, las aportaciones de Romualdo García a la fotografía mexicana son desde la representación no sólo plástica, social e ideológica, sino también escénica que da la sensación de verdad mediante fondos pintados a mano, decorados, vestuarios y poses, elementos fundamentales en la representación y en la creación de nuevas verdades, por lo menos para el espectador de la fotografía. Vestuario que ocultaba el origen socioeconómico del retratado, porque don Romualdo contaba, entre los adelantos tecnológicos de su estudio, con chaquetas, pantalones, vestidos, blusas, faldas, trajes de charro, sombreros y un conjunto de cosas para disminuir las desigualdades socioeconómicas en la sociedad guajuatense, probablemente con la complicidad del retratado que tenía una idea de sí mismo y de como quería ser visto. En el imaginario de lo irreal, en ese encuentro de dos individualidades e intenciones, las de Romualdo García y las del fotógrafo, surgen retratos en los que se desprende no sólo la apariencia, también los modos de ser, de hacer y de pensar, desde el artificio, probablemente para adquirir otra identidad, esconder su apariencia habitual o modificar la forma en la que quería ser mirado y, por lo tanto, recordado.

Desde 1887 y hasta 1914 que abandonó su oficio, don Romualdo participó en el relato, tradición y costumbre de ocultar la tristeza que provoca la muerte infantil, en una impostura de resignación para mitigar el sufrimiento, idealizar la muerte y mantener a infante vivo en la memoria de sus familiares. Romualdo García realizó retratos *post mortem* de niñas y niños pequeños, una práctica cotidiana entre todas las clases sociales, angelitos que con una viveza impresionante reflejaban la tranquilidad de la muerte; solos o acompañados con sus padres o hermanos, los familiares solicitaban re-



Figuras 4 y 5. Charros, Romualdo García, (ca. 1910),
Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

tratos de difuntos menores a los siete años, como si estuvieran vivos o dormidos, para ocultar las causas y el dolor de la muerte.

Niñas y niños estaban vestidos con túnicas blancas o con ropas que representaban al Santo Niño de Atocha, san José, san Ignacio de Loyola, Sagrado Corazón, la Inmaculada Concepción o la Virgen de la Caridad, prendas que hacían referencia a las advocaciones marianas; también se encontraban vestidos con sotana, sobrepelliz de tela blanca y fina con mangas anchas, utilizada por los monaguillos de la época. Algunos niños eran rodeados de flores y de motivos religiosos, artificiosidad de alegría, porque en el caso de la muerte niña existía la creencia de que sólo entraban al cielo los niños que se ofrecían con alegría: los retratos de angelitos escondieron el dolor, en la expresividad serena que intentaba conservar los aspectos espirituales en la muerte niña, para que pudieran ser recordados como no lo estaban, vivos.

El estereotipo hegemónico de la masculinidad, en la segunda década del siglo XX, se asocia al recio jinete campirano que se dedicaba a la ganadería y a la agricultura, protector, temerario y violento, de bigote espeso y bien peinado, pletórico de virilidad y de rebeldía, que no le importaba arriesgar la vida y combatió en la Revolución Mexicana, de ahí el culto a la valentía y la admiración de los charros: la veneración a Francisco Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Francisco I. Madero, caudillos del movimiento armado de 1910 y símbolos de hombría que inspiraron la cultura nacionalista, las representaciones y los discursos ficcionales de películas cinematográficas, de la literatura, de la música a través de corridos como Carabina 30-30: “Con mi 30-30, me voy a marchar / A engrosar las filas de la rebelión / Si mi sangre piden, mi sangre les doy / Por los habitantes de nuestra nación” (Canción popular de Genaro Núñez); El Zapatista: “Fue mi padre un agrarista / Y valiente zapatista / Que jugábase la vida / Como todo un gran



Figura 6. *Charros*, Romualdo García, (ca. 1910), Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

señor" (Canción popular de Alfonso Méndez); El abandonado "Tres vicios tengo y los tengo muy arraigados / El ser borracho, jugador y enamorado / ¿Qué voy a hacer? / Si yo soy el abandonado / Abandonando sea por el amor de Dios" (Canción popular de José de Jesús Martínez).

Identidad masculina que, por supuesto, se implantó en la imagen fotográfica y Romualdo García, en su lujoso estudio, realizó retratos de hombres vestidos de charro, con sombrero puntiagudo de lana, ala chica, toquilla bordada y ribete calado; chaquetilla adornada con grecas, chaleco de casimir, camisa blanca de cuello volteado; pantalones ajustados con doble botonadura plateada a los lados y botines, don Romualdo también realizó representaciones de charros o de payos⁴, que

4. Provincianos adinerados y con modales de rancharo. Véase C. Palomar (2004). En cada charro, un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco. Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.

entre decorados y fondos pintados a mano, posaron con zapatos de fabricación industrial, por debajo del tobillo de cordones, que no eran característicos de los charros de principios del siglo XX, la misma chaquetilla clara, porque en las imágenes revisadas se encontró coincidencias en la chaquetilla y en el bigote postizo, que nos lleva a imaginar que el fotógrafo sugería las prendas de vestir, los accesorios y las poses frente a la cámara, probablemente con la intención de atenuar la desigualdad social (véanse Figuras 4 y 5).

Carlos Monsiváis se refiere a Romualdo García como "... el representante de una técnica mitad magia y mitad revelación" (2012, p. 19). En la Figura 6, aparece un hombre imaginario con traje de charro oscuro, que mira de frente a la cámara con un clavel en la oreja derecha, como un objeto simbólico de belleza, fascinación e inocencia, que contrasta con el puro su mano izquierda, como símbolo de elegancia, riqueza y poder, cabello despeinado como en una enunciación instantánea y bigote indicativo de hombría y virilidad, leontina colgante que utilizaban los hombres de levita o de frac y gazné blanco de seda que refiere elegancia y refinamiento. Tranquilamente espera ser revelado por el click de la cámara, aparición que difiere con el estereotipo del hombre rudo que realizaba labores de agricultura, ganadería o minería en el Guanajuato de principios del XIX y descubre la teatralidad en el acto fotográfico, donde el fotografiado, a sugerencia del fotógrafo o por intensión propia, interpreta a un personaje. Cristina Palomar (2004) menciona que 'Vestirse de charro es vestirse de caballero', lo cual tiene una referencia a la condición de género y al honor que esto supone" (p. 74), probablemente este hombre se retrató vestido de lo que no era "un caballero" para aparentar su condición de género y de honor en la irrealidad del gabinete fotográfico, porque "el traje charro es una amalgama de signos condensados que operan para producir la ficción de una homogeneidad imaginaria" (Palomar, C. 2004, p. 77). Romualdo revela, en este retrato, algo oculto de la vida real y aparece, en un acto de magia, la verdad: un hombre que posa frente a la cámara con bigote artificioso, cadena colgante, gazné blanco no propio del traje de charro.



Figura 7. *Mujeres*, Romualdo García, (ca. 1910),
Fuente: Fototeca Romualdo García.
Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

Entre las aspiraciones de modernidad y progreso desigual, en la ilusión de la Fotografía instantánea que prometía en el letrero de su establecimiento comercial e impecable técnica academicista, don Romualdo cumplió con la disminución de las contradicciones sociales, porque en su estudio posaron tanto los hombres de huaraches deteriorados, los de botines charros al tobillo y botas de trabajo como los de zapatos de cuero impuestos por la moda europea. Así como los distinguidos señores con trajes confeccionados con gran perfección a la medida, acompañados de sombrero y bastón; los refinados dandis con bigote bien afeitado y elegante vestir, pantalón, camisa de cuello alto, chaleco, saco y corbata de nudo triangular; peones campesinos y marginados con calzón de manta, pantalones de loneta o mezclilla, camisa desfajada de algodón o franela y sombreros de palma trenzada o de paja.

Damas de la alta sociedad, con amplios y largos vestidos confeccionados en México o en el extranjero, de seda, tafetanes bordados, paño, lana o lino con en-

cajes, satenes combinados con gasas y raso, blusas de seda bordadas, con elegantes sombrero y estolas de piel, tocados mantillas, pendientes y collares. Así mismo, mujeres de clase media que pertenecían a la pequeña burguesía urbana y rural; mujeres de clases populares pertenecientes al campesinado con cabello negro y lisa, rebozos, enaguas de lana o de algodón de colores y blusas de algodón, manta o de otras telas rústicas como la bayeta.

Hombres y mujeres solas, parejas y grupos de clases sociales desfavorecidas, que ante la cámara de Romualdo certificaron su existencia, sin importarles el latifundismo, las condiciones insalubres de vida, la desnutrición, el crecimiento desequilibrado y el excesivo trabajo, pero también la presencia en ese mismo gabinete fotográfico de hombres y mujeres solas, parejas y grupos en una situación económica próspera para mostrar la pertenencia a las élites sociales, teatralidades que muestran realidades desde intensiones distintas y se revelan en el arte de la fotografía, en el registro de carácter memorial creado desde el hábil ingenio de don Romualdo García y en la integración estética de cada elemento técnico, imprimiendo en la imagen la belleza y la disposición de la puesta en escena.

Aficionados

Después de la inundación de Guanajuato, a mediados de 1906, don Romualdo reabrió su estudio en el núm. 45 de Cantarranas, con el apoyo de sus hijos Sara, Manuel y Salvador, que ya contaban con los conocimientos técnicos para dirigir el estudio, Romualdo García los había aleccionado en el manejo de cámaras y sistemas de alumbrado, por su parte María Guadalupe Martínez, seguramente guió a sus hijos, en los aprendizajes de laboratorio y en el retoque negativos, sin embargo, los jóvenes se dedicaron exclusivamente al revelado y al impresión fotográfica. El gabinete prosperó, la familia García atendió con la misma habilidad a la heterogénea sociedad guanajuatense, campesinos, mineros, comerciantes, hacendados y latifundistas que posaban orgullosos ante la cámara del prestigiado fotógrafo.

El conflicto armado de 1910 despertó gran interés y una cantidad importante de fotógrafos extranjeros se internó en el territorio mexicano, aunque había una gran cantidad de mexicanos profesionales, así como anónimos aficionados a la fotografía, que con fines comerciales tenían interés en el registro de la Revolución Mexicana desde finales del XIX se había convertido en una afición de las élites culturales y económicas del país, que encontraron en ésta un acontecimiento visual digno de ser mirado. Olivier Debrouse (2005) menciona que había "... más de cien firmas de fotógrafos diferentes trabajando en México entre 1911 y 1917" (p. 259). Los profesionales laboraban en el ámbito comercial, a través de negocio propio establecido o por contrato para hacer tareas encomendadas para periódicos y revistas ilustradas, actividades públicas y registradas; los aficionados, por su parte, realizaban su actividad en un ámbito íntimo y privado, sin inscripción o registro, imágenes que fueron publicadas en los álbumes de familia o comercializadas a través de tarjetas postales.

... desde el punto de vista de su inserción institucional, la presencia del aficionado... de comienzos del siglo XX..., era indefinida, mostrándolo como una especie de desarraigado, carente de un contexto de legitimación propio. Era un personaje que comúnmente se entretenía con y en la calle... El tipo de aficionado al que me refiero era entonces una especie de *flâneur* con equipo fotográfico portátil que, por el simple hecho de otorgarle relevancia fotográfica a todo aquello que había sido considerado ordinario e intrascendente, convertía en acontecimientos visuales, dignos de ser mirados, una serie de hechos irrelevantes que ocurrían en la calle (Massé P. 2005, p. 10).

A pesar de las adversas condiciones económicas en Guanajuato, los García no prestaron interés por documentar el conflicto armado ni la vida política; siguieron esperando a su clientela en su estudio, Manuel y Salvador realizaron algunos retratos en los cuarteles militares o en las estaciones de ferrocarril (Figura 10), con el mismo esmero que lo hacían en el estudio y "Romualdo fue abandonando gradualmente su trabajo en Cantarranas desde 1914... Quienes se hicieron

cargo del estudio... fueron los dos hijos del fotógrafo" (Canales C. 2005, pp. 73-76).

El periodo posrevolucionario trajo consigo el Primer Congreso Nacional de Industriales y la creación de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, aunque llegaron empresas extranjeras a México que impulsaron el diseño industrial y las ingenierías, los estudios fotográficos no alcanzaron un crecimiento importante por la proliferación de cámaras transportables y la fabricación industrial de papeles y placas fotosensibles, pero la práctica de aficionados se favoreció y, por lo tanto, también a la burguesía que poseía el capital económico y contaban con los tiempos de ocio para aprender esta forma de expresión artística y de entretenimiento, que cada día se hacía más fácil de practicar.

Con el desarrollo tecnológico de la industria fotográfica, el fotógrafo dejó atrás el trabajo artesanal y se sumergió en la carrera comercial impuesta por las ideas capitalistas, el fotógrafo aficionado llegó con las cámaras portátiles a los espacios cotidianos de las familias y al registros de sus paseos; turistas con cámara en mano se podían encontrar en todas las ciudades y en los momentos relevantes de la cotidianidad, para el uso doméstico y privado relacionado con la eternización de un instante.

En la producción creciente de los múltiples fabricantes de aparatos fotográficos comienzan a proliferar diferentes cámaras fuera de norma como las 'disimuladas', precursoras de las llamadas 'espías' que, camufladas en empuñadura de bastón, libro, corbata, bolso de señora o sombrero, o simplemente de dimensiones muy pequeñas, eran juguetes para adultos caprichosos y con dinero, cuya calidad de imagen no dejaba de ser mediocre; todas eran de placas. Es una tipología de cámaras que se prolongó en el tiempo, teniendo su cenit durante la guerra fría cuando ya no eran precisamente juguetes (Boisset, F. & Ibáñez S. 2018, p. 329).

En Estados Unidos de América, George Eastman patentó la primera película fotográfica flexible de nitrato de celulosa en forma de rollo en 1884, licencia que reemplazó a las pesadas placas y las prácticas artesanales. En 1888, el slogan publicitario de la Kodak

decía “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto” y el invento se popularizó. En 1900, Eastman Kodak fabricó las cámaras de caja Brownie que tenían un sistema mecánico y óptico muy sencillo, material fotosensible en una caja de madera recubierta de piel sintética con una lente y obturador de disco rotatorio, dirigida para un público infantil, por lo tanto, relacionaba el acto fotográfico como un juego y una actividad recreativa que no significaba trabajo. La Brownie costaba un dólar americano y producía imágenes circulares inscritas en cuadrados de 2.25 pulgadas, aproximadamente 5.715 centímetros por lado, en un rollo de seis fotografías.

La principal motivación de esos turistas se relacionaba con la documentación desde el recuerdo y la memoria, preservar el momento para reconstruir historias, John Mraz, en su texto *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos* (2010), menciona: “... me imagino que muchos de los marines y marineros llevaban cámaras Kodak Brownie para documentar su turismo bélico en el trópico (p. 150). Esta cámara, muy popular en México y en Estados Unidos de América, desdibujó la práctica fotográfica como una actividad refinada y propuso una estética desde la pérdida de la nitidez.

Una cámara de un dólar capaz de dar buenos resultados era innovadora y junto a la capacidad de Kodak de ofrecer un servicio de revelado e impresión directamente o a través de un enorme número de farmacias y tiendas de material fotográfico supuso que la fotografía se volvió accesible a todos sin importar su clase social o habilidades en este arte (Dowling, 2015)⁵.

Por su parte, en 1910, la ANSCO fabricó la cámara de caja Buster Brown No. 2A, de madera recubierta de piel sintética, con un lente diseñado para disminuir la aberración cromática con tres aberturas de diafragma de diferentes tamaños, foco fijo y obturación instantánea, permitía registrar imágenes de 2.5 x 4.25 pulgadas en rollos de película, un formato vertical que favorecía la experimentación a través de formatos verticales y horizontales, a un precio de tres dólares americanos.

5. (Dowling, S. 10-01-2015, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108_finde_caja_historia_carton_importante_brownie_fp

Durante el siglo XIX, los fotógrafos adquirían sus equipos y materias primas para la sensibilización y revelado en empresas especializadas en Europa y Estados Unidos: la *American Photo Supply Co.* se instaló en México en 1894 y aunque la Kodak abrió sus puertas en nuestro país hasta septiembre de 1922, desde principios de XIX los fotógrafos mexicanos utilizaban la cámaras plegables y de caja, así como la película flexible en rollo que poco a poco fue reemplazando, en algunos ámbitos, a las placas de vidrio de las cámaras de estudio, para el registro de la vida cotidiana. La película fotográfica y las placas de vidrio fueron testigos de acciones diarias como paseos viales, animales, transportes, prácticas religiosas, paisajes y los retratos espontáneos, en actitudes habituales alejados de



Figura 8. Trinidad Rodríguez y Ma. Teresa García, García, M, (ca. 1927-1930), Fuente: Colección privada familia García Rodríguez.

poses fingidas, por lo tanto la vida común y ordinaria adquirió importancia por la mirada de los aficionados a la fotografía que, a su vez, registran todo aquello que fuera relevante o interesante para ellos.

Los avances científicos y técnicos trajeron consigo el abaratamiento de las máquinas que realizaban tareas domésticas, la vida cotidiana de las personas cambió, porque tenían más tiempo libre para viajar y pasear o realizar actividades recreativas y de entretenimiento. Los fabricantes de cámaras promovían el manejo sencillo y enunciaron su uso sin conocimientos especializados en fotografía, ya que instalaron comercios como la *American Photo Supply Co.* que realizaban el revelado de las películas, impresión y reproducción fotográfica. Un sistema tecnológico y publicitario dirigido al nuevo aficionado que conformó un imaginario de registro instantáneo de la cotidianidad, de la belleza en la imagen, su trascendencia emocional y valor económico que influyó, de manera recíproca, en las ideas de la fotografía artística y sus cualidades estéticas que giraban en torno a que una fotografía bella era el registro de algo bello y de las intenciones de embellecer la realidad a través el acto fotográfico, apoyadas en los principios de verosimilitud, objetividad e imparcialidad de la cámara y, por lo tanto, de la imagen fotográfica.

La cotidianidad adquirió relevancia gracias al registro fotográfico, los momentos ordinarios se fragmentaron y dieron paso a una memoria intervenida por la *estetización* del instante, la presencia del fotógrafo profesional o aficionado era imprescindible. Los acelerados avances tecnológicos y los costos de los equipos fotográficos impulsaron que la cantidad de fotografías aumentara, las clases medias adquirieron cámaras y, a través de una práctica frecuente o de la lectura de ilustrativas publicaciones periódicas dirigidas al aficionado, impulsaron el registro de lo *instantáneo* —no desde la modernidad y el progreso que exponía el anuncio de don Romualdo—, sino desde un *instante complejo* que detiene el tiempo y provoca emociones, irracionalidad que contiene la imagen fotográfica.

Los aficionados se apoderaron de *la fotografía*, que había sido mirada desde un hecho científico y como símbolo de progreso y avances tecnológicos; la masa



Figura 9. *Niños*, Romualdo García, (ca. 1910),
Fuente: Fototeca Romualdo García.
Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

anónima sin pretensiones ni formación científica o artística realizó un registro de la realidad constituida por la experiencia emocional. Los hermanos García no estuvieron ajenos a estos adelantos tecnológicos y, aunque continuaron su trabajo en el gabinete a pesar de la disminución económica de los estudios en el país, participaron en la popularización de las cámaras transportables y por lo tanto, en la propagación de los intereses de la fotografía de aficionados, actividad que se vio influenciada por las prácticas artísticas, consecuentemente confluyeron y se independizaron en una nueva estética, en la que estaba presente la pérdida de la nitidez, la búsqueda de encuadres en formatos verticales y horizontales, exploración generalizada en la angulación —picada, contrapicada, nadir, cenital—, impulsada por la disminución de los tamaños de las cámaras (Figura 8).

La fotografía de aficionados permaneció en el juicio de la belleza y de la perfección técnica, aunque la foto de aficionados está en el ámbito de las sensaciones y del recuerdo.

Los hermanos García experimentaron en el retrato *espontáneo* en complicidad con el retratado, que lleva implícita la intimidad y las emociones por la cercanía entre los fotógrafos García y los retratados, –los fotógrafos realizan imágenes de todo lo importante para ellos y las personas o las cosas resultan importantes porque el fotógrafo las registró–, para Manuel García la vida común era muy valiosa y, por lo tanto, realizó un retrato a su esposa Trinidad Rodríguez y a su hija Ma. Teresa García (Figura 8), seguramente sin mayor pretensión que conservar el momento. Una mujer –su esposa–, con un fondo pintado a mano y sentada en la silla que en otrora utilizaron su padre, Sara, Salvador y él mismo–, la intención de las retratadas–: frente a la cámara Trinidad sostiene con amor a su hija, la exhibe a la intimidad y al *presente eterno* de la fotografía de aficionados. La niña (Figura 9) se encontraba atenta a las indicaciones del fotógrafo: ella debía ser la protagonista de la foto, por ello, sostiene a la muñeca sin preocupación, un accesorio en el simulacro fotográfico. Mientras el fotógrafo cuida todos los aspectos técnicos y los domina, el *atrezo* –vestido, alumbrado, posición corporal de la niña, mirada, muñeca, silla, fondo–, para el registro artístico y comercial. Manuel, atento a su hija, realizó el registro *instantáneo* de la cotidianidad de la belleza en la imagen por su contenido, –su hermosa esposa y su amada hija–, la trascendencia y *verdad emocional* que lleva implícito el instante. No es que no dominara los artilugios técnicos de la fotografía o los fundamentos de dirección en la escena fotográfica, quiso hacer el registro del *instante complejo*. Así es posible hablar de *la fotografía* desde las intenciones del fotógrafo y del fotografiado así como de *la fotografía* desde las emociones de la mirada anónima.

Naturalistas

Los fotógrafos academicistas se distanciaron de la fotografía de aficionados a través de una propuesta que buscaba reivindicar los valores artísticos de la imagen fotográfica. Las alternativas de expresión fotográficas entre el registro preciso y la fascinación por embellecer la realidad promovieron propuestas que florecieron durante las vanguardias artísticas del siglo XX como ten-

dencias teórico-prácticas que emanaron directamente de la actividad fotográfica. Algunos estudios y fotógrafos como Fotografía Arriaga que se estableció en México en 1904, Martín Ortiz en 1908, Hugo Brehme que llegó a México en 1908, Ignacio Zúñiga que se instaló en 1910, Librado García *Smart* en 1911, María Luisa González en 1913, Eduardo Melhado en 1913, María Santibáñez en 1919, Juan Ocón en 1920, Gustavo Silva en 1922 y Paul Strand que llegó a México en 1933, entre otros, encontraron lugar en el pictorialismo. “... la primera escuela mexicana de fotografía... en realidad era una extensa conjura que debería llamarse, en propiedad, el pictorialismo mexicano” (Córdova, C. 2012, p. 38).

El pictorialismo se desarrolló en Europa y se extendió rápidamente a América y Asia, entre 1855 y el final de la Primera Guerra Mundial; las fotografías pictorialistas se apoyaron en consideraciones ópticas y pictóricas más que fotográficas, irrumpieron como expresiones artísticas que enaltecían la sensación estética sobre la técnica; esto con la convicción de impulsar el desarrollo de la fotografía y posicionarla en la jerarquía del arte, con bases fundamentales en el hecho de que la valoración de una imagen fotográfica se debía realizar con los mismos criterios con los que se juzgaba una pintura, un dibujo o un grabado.

En México, “1871 (Circa) Empiezan a exhibirse imágenes fotográficas en los salones anuales de Academia de San Carlos, así como en las exposiciones municipales de artes y oficios” (Canales C., 2005, p. 271). Desde las ideas del movimiento fotográfico con pretensiones artísticas, inspirado en el *art nouveau*, el simbolismo, el impresionismo, el naturalismo y el realismo costumbrista de la literatura contemporánea de la época que reflejaba los usos y tradiciones sociales, en muchas ocasiones sin analizarlos ni interpretarlos críticamente, quedaba limitado a la descripción de lo aparente de la vida cotidiana. La fotografía pictorialista de la época proponía, desde una intensión poética, la representación del progreso de la revolución industrial, paisajes, personas tanto en situaciones cotidianas como en sublimes y los intereses de las élites dominantes.



Figura 10. *Colección Ferrocarriles*, Hermanos García, (ca. 1914),
Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

Los pictorialistas mexicanos encontraron su lugar en el arte a través de puestas en escena alejadas del documentalismo; la influencia del movimiento impresionista los llevó a experimentar con la luz y con formas fuera de foco, fotografías difuminadas con contornos suaves reconocidas como de efecto *floue*. Imágenes irrepetibles que negaban la reproducción fotográfica y afirmaban la condición de original único de la obra de arte mediante paisajes en días nublados, construcciones artificiales de puestas en escena con modelos desnudos en poses clásicas y representaciones simbólicas. Los pictorialistas se enfrentaron a los procesos industrializados y lograron efectos similares a la pintura, el dibujo o el grabado con impresiones nobles como goma bicromatada, bromóleo, platinotipia, vandyke, papel salado, cianotipia, impresión al carbón y mani-

pulaciones a mano con pigmentos o tintas, impresas en papeles texturizados y en lienzos de tela; la belleza de las imágenes estaba en la trasgresión al medio fotográfico industrializado y purista.

El artificio funciona al olvidar que se trata de un *performance* entre modelos y fotógrafos. Tal que el fotógrafo no intenta hacer una estética del acontecimiento en el plano de la documentación, sino una de la decadencia en el de la representación. La idealización del desnudo pone en evidencia la ausencia de "realidad" en estas imágenes. Artificios interrogando el lugar de la seducción en la cultura y del avance del desnudo como un campo expresivo (Claro, R. 2011, p. 41).

Las transformaciones sociales, los avances tecnológicos, las vanguardias de ruptura, las ideas del ser humano en el centro del proceso creador y el propio

realismo de la imagen fotográfica como un conjunto de elementos significantes llevaron a valorarla desde consideraciones estéticas, como una alternativa de representación en el arte a través de bellas obras dignas de mostrarse en los grandes salones. La fotografía se consolidó como una forma de creación artística y de expresión social, se dejó de mirar como un registro de la realidad y se valoró como un medio para fijar y organizar elementos del mundo exterior.

Sara, Manuel y Salvador aportaron al pictorialismo mexicano mediante sus intenciones de embellecer la realidad a través de la propuesta en escena de la individualidad en la colectividad, es decir, las personas que posaron ante la cámara fueron dirigidas y aleccionadas como en un retrato individual, las ideas y las técnicas del estudio fueron llevadas al exterior, al cuartel o a una estación del ferrocarril (Figura 10). Se apoyaron en los avances tecnológicos de los materiales fotográficos como la capacidad de registro de los detalles y la nitidez en la óptica de las cámaras

para enaltecer la sensación estética y contribuir al imaginario nacional de la fotografía como arte, desde el intercambio comercial y la intensión poética y, por lo tanto, alejada del documentalismo. Los García realizaron la foto con los trabajadores limpios y empresarios muy bien vestidos, *actores* que contribuyeron en la construcción artificial y representación simbólica del progreso. El artificio de los García funciona, porque los hombres posan como profesionales de la *impostura* con naturalidad ante la cámara, no intentaron hacer una documentación del trabajo en la estación del ferrocarril, sino organizar elementos del mundo exterior con una intensión meramente fotográfica.

Retratos y memoria gráfica

Estos conocimientos y técnicas fotográficas con el tiempo y la experimentación fueron perfeccionadas por el maestro Romualdo, quien las transmitió a sus hijos Sara, Manuel y Salvador García. Tres jóvenes educados y formados en el oficio fotográfico desde los quehaceres



Figura 11. *Postal del Cerro del Hormiguero Guanajuato*, Hermanos García, (ca. 1927-1935),
Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

básicos de laboratorio; éstos aprendieron o heredaron la destreza y talento de su padre para crear imágenes que representaban a la sociedad mexicana, a través de retratos y paisajes. Romualdo perdió su estudio con por la gran inundación de 1905 en Guanajuato; en 1906, con los apoyos recibidos por parte del gobierno y de la sociedad acomodada que apreciaba su labor, reabrió el gabinete con el nombre de *Romualdo García e Hijos*, "... haciendo público por vez primera el trabajo de Sara, Manuel y Salvador... ya para entonces bien entrenados en todos los aspectos del quehacer fotográfico, continuaron realizando básicamente el trabajo de laboratorio" (Canales C. 1998, pp. 52-53).

La fotografía de los hijos García mostró su gran capacidad como documento de memoria; permitió conocer y estudiar los cambios del entorno y la singularidad expresiva del ser humano; sus imágenes fotográficas encierran en sí mismas una gran posibilidad en el ámbito de las sensibilidades; por ello, apreciar a la imagen como memoria, incide esencialmente en el campo de aplicación. Valorar el imaginario de la familia García desde los procesos estéticos e incorporarlo a su valor como documento histórico, manifestándose como un lapso temporal que acerca lo distante y construyendo nuestra historia a través de un entretejido de aspiraciones, intenciones y expresiones en la imagen como memoria. Las fotografías de la familia García, como un medio de expresión, conservaron la visión positivista y el enorgullecimiento nacional y romántico que buscaba resaltar el progreso y la modernización social; Sara, Manuel y Salvador García, hijos de Romualdo, integraron nuevas expectativas, lograron imágenes expresivas, apoyados en principios de perspectiva y composición artística. Estas fotografías muestran impecables técnicas de ejecución con una aparente influencia de las vanguardias artísticas.

La educación de Sara, Manuel y Salvador se arraigó en las buenas costumbres y un gran tradicionalismo moral y católico que contrastó con la influencia de la búsqueda por una educación moderna y cosmopolita; indudablemente creció con el desarrollo del contexto histórico y social y de los procesos fotográficos. Poco se sabe del trabajo realizado por Sara; al ser la primo-

génita del maestro Romualdo se tiene la certeza de que fue la primera en participar del quehacer fotográfico bajo la instrucción de sus padres.

Gracias a Claudia Canales (2005) se conoce la importante participación en el quehacer dentro del laboratorio de María Guadalupe Martínez, esposa de Romualdo y quien seguramente adiestró a Sara en las labores del laboratorio fotográfico, actividad que requería cuidado, paciencia y delicadeza. Sara realizó las labores fotográficas con mucha destreza, aunque no se conocen con exactitud todas las actividades en las que participó dentro del estudio fotográfico, razón por la cual aún no se ha descartado su participación en la realización de tomas. Al igual que Manuel y Salvador, ella inició su oficio en el laboratorio y su participación en el gabinete influyó en la transición generacional mediante un buen entendimiento escénico, técnico y artístico.

Los retratos individuales o grupales dentro y fuera del estudio fotográfico, las bellas vistas arquitectónicas, paisajes y calles de ciudades, imágenes realizadas por Manuel y Salvador, que desde 1914 se encargaron del estudio fotográfico, con el nombre "Hermanos García", exaltaron el nacionalismo y la modernidad, pero también representaron las tradiciones sociales y el progreso industrial en una integración armoniosa entre sujetos y elementos que muestra una gran habilidad para inducir nuevas sensaciones. Los hijos de Romualdo aprendieron las técnicas de fotografía en interiores y las aplicaron a los espacios exteriores, entre las diversas actividades que realizaron también se aventuraron en la documentación como memoria, por ejemplo al registrar el cerro del hormiguero (Figura 11), probablemente un 31 de julio, día de San Ignacio de Loyola que se celebra desde el siglo XVII, con gente, automóviles, camiones y carpas improvisadas, enmarcadas bellamente en las nubes del cielo de Guanajuato y la faldas de los cerros del Hormiguero y de Calderones. Fotografía en blanco y negro con amplia escala de grises y, como la enunciaban los críticos de la época, con detalles en luces y en sombras.

Las práctica fotográfica de la familia García se desarrolló alrededor de 50 años: esta temporalidad les

permitió conocer gran parte del desarrollo fotográfico tecnológico que llegó a México, para ejercer con habilidad e ingenio en la construcción de imágenes. La colección fotográfica de la familia García forma parte de los acervos históricos del Estado de Guanajuato; en Romualdo, Sara, Manuel y Salvador, se ha distinguido un talento único que se forma por el entendimiento y el gusto por la fotografía, así como un continuo empeño para articular los conocimientos del oficio fotográfico que manifiestan un arte propio.

Sus instantáneas son composiciones de elementos creativos, registros donde imperan razonamientos que se manifiestan en una memoria de gustos y guarda en sí las intenciones del creador, del retratado y el espectador. En el caso del imaginario de la familia García, la práctica fotográfica se afirma con un carácter artístico que se sustenta con conocimientos y textos que fomentan la innovación y el perfeccionamiento fotográfico: “La fotografía no debe limitarse á ser una mera y vulgar copia de una cosa cualquiera, teniendo

en cuenta que al operador ha de servirle de guía su sentimiento artístico natural y su propio gusto” (Klary, C. 1892 p. 14).

Conclusiones

La imagen fotográfica de finales del XIX, y principios del XX se manifestó como un lapso temporal que acercó a lo distante: se fundó en la composición de principios creativos y la naturaleza del registro, un razonamiento que admitió la exteriorización de gustos, por consiguiente, recogió en sí misma las intenciones y la apreciación que se vinculó con su creador. La fotografía de la familia García se apropió de los principios artísticos mediante el trabajo como aprendices y a través de manuales que conservaron información técnica y práctica; pugnaron por comprender una nueva técnica a través de la experiencia y el perfeccionamiento por la estructuración de la imagen, la habilidad en los procedimientos y la formalización fotográfica.



Figura 12. *Acto de levitación*, Romualdo García, (ca. 1910), Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

Las cualidades de la fotografía de Romualdo, Sara, Manuel y Salvador García revelaron la posibilidad de validar su quehacer fotográfico como parte de los precursores del desarrollo artístico fotográfico mexicano, sus fotografías mostraron dominio técnico mecánico y calidad estética. Como creadores, los García se hallaron impregnados de necesidades e ideologías que trasladaron a su medio de expresión, tal vez no consciente, pero en su trabajo están presentes las habilidades del arte fotográfico, que perfeccionaron por la influencia técnica su padre y maestro Romualdo, por una educación cosmopolita que se complementó con la observación de fotografías que se articularon con tradiciones y modos de pensar en su propio tiempo.

El trabajo fotográfico de Romualdo, Sara, Manuel y Salvador García esta conformado por un amplio catálogo de retratos, dentro y fuera del estudio, que reflejan las aspiraciones y los intereses de los retratados: mujeres, hombres, niños, parejas, familias y grupos de amigos. Hay vistas de paisaje y arquitectónicas, vistas de festividades, postales que presentan lugares representativos, un amplio registro de procesos de actividad industrial en minas, ferrocarriles y el desarrollo urbano; eventos sociales como matrimonios, bautizos, primeras comuniones y el registro de los angelitos. La influencia del Romualdo resulta incuestionable, sus fotografías se guardan como memoria, un recuerdo que aún vive con un aura propia; las diferencias son evidentes, pero los procesos técnicos y avances tecnológicos facilitaron el trabajo de Sara, Manuel y Salvador, quienes se enfrentaron algunas veces a la falta de control técnico. Sin embargo, su manejo expresivo y cualidades artísticas que integraron en sus fotografías, las podemos entender en una *Estética de la Fotografía* (Disderi, A. 1862, p. 96). Desde esta visión, hoy las fotografías de Romualdo e hijos se definen desde la integridad de la imagen: una forma perfectamente indicada, fisonomía agradable, posición natural, nitidez general, las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes, proporciones naturales, detalles en los negros, pureza y limpieza de la imagen y fondos naturales.

Significados que se apreciaron dentro del imaginario de los García y enmarcaron una importante diferencia: don Romualdo realizó un encuadre y escena totalmente de importancia central; las fotografías de Sara, Manuel y Salvador se aprecian con una de lectura integral, su selección de escena no se fija en un solo elemento, todo en ellas importa, pues cumplen con los requerimientos de la llamada estética fotográfica y un posible seccionamiento en sus imágenes brinda la posibilidad de generar diferentes encuadres. Esta característica es lo que le da relevancia a sus fotografías, porque se suma a la importancia como registro y documento histórico.

Así, pues, no basta al fotógrafo el conocimiento vulgar de las materias que emplea en sus procedimientos; porque no puede decirse que la ciencia conozca completamente estas propiedades, ni la fotografía ha llegado a construir un arte estable en su modo de ser, tanto porque diariamente se modifican sus procedimientos con sus nuevas aplicaciones, como porque cada fotógrafo tiene reglas propias... Pero no basta que el fotógrafo sea un hombre de ciencia, sino debe poseer además el sentimiento artístico, sin lo cual sus obras serán áridas reproducciones, sin belleza alguna. El punto de vista que elija para una copia, la actitud de la persona que haya de retratar, el arreglo del traje, los consejos al retratado, la dulzura de las tintas, etc., dependen solo del artista y son tal vez lo que más aprecia el público y lo que primeramente impresiona a todo el que vé en una fotografía, antes de examinar la belleza de los detalles (Picatoste, F. 1882, pp. 38-39).

Referencias

- Aicher, O. (2001). *Analógico y digital*. Gustavo Gili.
- Boisset, F. & Ibáñez S. (2018) KODAK, 1900-1939. Tecnología y difusión de la fotografía doméstica. En Lázaro, F. y Hernández, J. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939 (pp. 326-344). Instituto Fernando El Católico.
- Canales C. (1998). *Romualdo García*. Ediciones La Rana.
- Canales C. (2005). Cronología. En Casanova, R. Castillo, A. Monroy R. y Morales A. *Imaginario y fotografía en México 1839-1970* (pp. 269-282). Lunwerg.
- Córdova, C. (2012). *Tríptico de sombras*. Conaculta.
- Claro, R. (enero-abril, 2011). Los borrosos desnudos. *Alquimia* 41(14), 37-48.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili.
- Disderi, A. (1862). L'art de la photographie. En Freund, G. (2019). *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, p.96
- Dowling S. (10 enero 2015). ¿Es esta la caja de cartón más importante de la historia? https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108_finde_caja_historia_carton_importante_brownie_fp
- Escorza, R. (2015, diciembre,7). Arte y fotografía en la prensa mexicana. La primera exposición de arte de los fotógrafos de prensa en 1911, L'Ordinaire des Amériques URL : <http://journals.openedition.org/orda/2143>
- Fernández, E. (1950). *La gracia de los retratos antiguos*. Ediciones Mexicanas.
- García, L. (2001). *El retrato de Angelitos. Magia, costumbre y Tradición*. Presidencia Municipal de Guanajuato.
- García, R. (septiembre-diciembre, 1998). Romualdo García Torres (o la búsqueda de la modernidad y el encuentro de la circunstancia). *Alquimia* 2(4), 7-11.
- Jáuregui, A. (1999). *Un científico del porfiriato guanajuatense: Vicente Fernández Rodríguez*. Ediciones La Rana.
- Klary, C. (1892). *El Fotógrafo Retratista*. Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria.
- López Domínguez Miguel (2019). *Aprendiendo a trabajar en la Ciudad De México: La formación laboral en Las Escuelas Nacionales de Artes y Oficios para hombres y mujeres, 1880-1911*. [Tesis de doctorado sin publicar]. El Colegio de México.
- Martínez, G. & Almazán M. (2019). Porfirio Díaz se va de gira. Propaganda, producción y circulación fotográfica en el ocaso del régimen: Guanajuato en 1903. *Secuencia* 0 105, doi:<https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i105.1626>
- Massé P. (mayo-agosto, 2005). La exagerada práctica de la fotografía en México. *Alquimia* 8(24), 7-13.
- Monsiváis, C. (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron*. Era.
- Mraz, J. (2010). *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Palomar, C. (2004). *En cada charro, un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco*. Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.
- Picatoste, F. (1882). *Manual de Fotografía*. Estrada.
- Rodríguez, J. A. (enero – abril, 2007). Fotolibros en México. *Alquimia*, 29 (9).
- Rodríguez, J. A. (2012). *Fotografías en México 1872-1960*. Turner.