

LAS BUENAS MANERAS

FOTOGRAFÍA Y SUJETO BURGUÉS EN AMÉRICA LATINA (SIGLO XIX)

José Antonio Navarrete

Curador e Investigador de la fotografía latinoamericana. Asesor revista Extra Cámara, Venezuela

El presente trabajo aborda la importancia de la puesta en escena fotográfica como presentación exacta de la élite y su proyecto de modernidad en América Latina, en medio de un proceso de continuación del modelo establecido por la tradición europea. Uno de los discursos más eficaces para este fin lo constituye el *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño. La fotografía de retrato se une a la complacencia burguesa que resuelve necesidades sociales concretas puestas al servicio de la conciencia nacional y del 'buen ciudadano'.

The present work approaches the importance of the photographic staging as the accurate presentation of the elite and its modernity project in Latin America, in the midst of a continuing process of the model established by the European tradition. One of the most effective discourses in order to achieve this aim is the Venezuelan Manuel Antonio Carreño's Handbook of Urbanity and Good Manners (*Manual de urbanidad y buenas maneras*). The portrait photograph joins the bourgeois compliance that fulfills concrete social needs which are at the service of the national conscience and the 'good citizen'.

El siglo XIX es para la mayoría de los países hispanoamericanos, una vez liberados del colonialismo español, y aun en Brasil, convertido en imperio con monarquía propia, el de la creación de los fundamentos de las nuevas naciones, lo que implicó para cada una de éstas el elaborarse un perfil propio, particular. Entre otras cosas, ello significó constituir el cuerpo de la nación vinculado a los diferentes grupos sociales y étnicos en un "proyecto" de construcción de la identidad: dar consistencia, en suma, al recién adquirido gentilicio nacional, una noción generalizada e inclusiva, independientemente de las enormes diferencias y, en consecuencia, contradicciones existentes entre sus elementos constitutivos en lo económico-social, político y cultural. Es decir, hubo que hacer al brasileño, al peruano, al colombiano o al mexicano, tarea que exigió –además de una nueva institucionalidad pública– la



aplicación en el cuerpo social de diferentes estrategias de disuasión, esto es, la circulación de discursos orientados a suponer atributos de pertenencia nacional más o menos específicos para cada sector social o étnico portadores de igual gentilicio, pero que, a la vez, otorgaron a este último un contenido suficientemente homogéneo y diferenciador respecto a los demás. Hacia la misma época, el asunto tocó inclusive a los habitantes de las colonias españolas que aún quedaban en nuestro continente, lo

que fue resultado de la maduración en ellas de los ideales separatistas durante el decurso del siglo.

Lo dicho hasta ahora no niega la existencia del sentimiento nacionalista en tierras americanas al menos ya en la divisoria de los siglos XVIII-XIX. Como sabemos, éste alimentó la lucha contra el colonialismo español. Pero aquí nos interesa el momento en que este

“sentimiento” puede definirse en un proyecto de nación, lo que no fue viable hasta que emergieron las nuevas repúblicas y, todavía más, hasta que en cada una de ellas no se encontró solución, en lo fundamental, a la anarquía que sucedió a la independencia.¹ Sólo entonces, sus élites respectivas pudieron abocarse decididamente a la articulación del espacio y los individuos en los nuevos estados nacionales, y a generar propuestas para satisfacer esta necesidad. Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿desempeñó la fotografía algún papel al respecto?

LAS ÉLITES Y LAS NUEVAS SOCIEDADES

El proyecto independentista llevaba implícito, de suyo, la idea de la modernización de América Latina a tono con la experiencia europea.



Ello quedó expresado, de manera abierta inclusive, en diferentes modalidades textuales suscritas por los principales pensadores y conductores de la emancipación, tanto antes como después de consumada ésta. Ya hacia 1850, aproximadamente, las constituciones postcolonialistas, cuyo núcleo ideológico sería la libertad de los pueblos y los individuos, en la vía de la democracia social; las nuevas legislaciones, en lo económico elaboradas según los principios del liberalismo y en lo jurídico orientadas hacia la codificación de los procedimientos civiles, económicos y penales; así como las innovaciones en los métodos educativos, en particular a través de

las reformas de la enseñanza pública y universitaria, crean las bases para situar en el cauce de la “civilización” a las nacientes naciones. Por esta fecha, también, ha dicho Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): “ (...) la estabilidad fue afirmándose lentamente, ya fuese porque la democracia iba cobrando realidad, como en la Argentina, ya porque el poder quedara un largo periodo en manos de un hombre fuerte, que mantenía una apariencia de gobierno republicano al tiempo que promovía el progreso material. Sólo en algunos países, por lo general de pequeño territorio o de escasa población, persistió la antigua turbulencia”².

Dentro de esta lógica, “civilizar” a las naciones precisaba, a la vez, “modelar” a los individuos –hombres y mujeres– adecuados al funcionamiento de las primeras. Esta tarea se concebiría, específicamente, como la de formación del ciudadano, literalmente “habitante de la ciudad”, pues era sólo en la ciudad como centro y con la adopción del estilo urbano de vida que se podría realizar el proyecto nacional modernizador ajustado al paradigma europeo y formar, a

través de mecanismos disciplinarios, a la élite social responsable, de una manera u otra, de conducir los destinos nacionales.

Los periódicos y revistas tuvieron importancia en América Latina en la divulgación de las ideas formativas de este modelo de ciudadano: centrado en el género masculino, burgués, urbano y letrado. Desde la oratoria patriótica hasta el artículo de crítica de costumbres –pasando por el folletín por entregas– se abre un abanico de discursos que permiten crear la trama y sensibilidad culturales indispensables a este fin; pero, quizás, el más importante de todos ellos sea el “manual de comportamiento”, por su capacidad para sintetizar en normas específicas tanto las reglas cotidianas de conducta como las de etiqueta, con su estricta separación entre los espacios privado y público y su ordenamiento jerárquico del conglomerado social: en definitiva, excelente muestra de cómo nuestra sociedad postcolonial decimonónica no deja nada al azar en materia de control social. Este tipo de manuales, correspondiente a un género menor de prácticas textuales, fuera tanto del canon literario como de la codificación de la ley y, por ello, hasta hace muy poco tiempo despreciado por los estudios históricos –al menos, hasta que la crítica cultural reparara en él–, fue muy abundante en todo Occidente a lo largo del siglo XIX y tuvo gran circulación en Hispanoamérica en la segunda mitad del mismo. De entre todos los difundidos aquí por entonces, el que gozó de más larga popularidad, tanto por su exhaustiva comprensión del tema como por la claridad y elegancia de su prosa, fue el Manual de urbanidad y buenas maneras del venezolano Manuel Antonio Carreño (1812-1874)³, a cuya primera edición en 1854 le sucedieron pronto otras numerosas.

El Manual de urbanidad y buenas maneras de Carreño, en su carácter de dispositivo textual de regulación del comportamiento ciudadano, define claramente en su articulado el “elevado” alcance de sus objetivos:

(...) sin la observancia de estas reglas –puntualiza Carreño refiriéndose a las reglas de urbanidad–, según el grado de civilización de cada país, los hombres no podrían inspirarse ninguna especie de amor ni estimación; no habría medio de cultivar la sociabilidad, que es el principio de la conservación y progreso de los pueblos; y la existencia de toda sociedad bien ordenada vendría por consiguiente ser de todo punto imposible.⁴

Las reglas se proponen al mantenimiento del orden social y el acatamiento de la autoridad como condiciones del progreso. El Manual permite comprender cómo en el seno de las nuevas repúblicas se refrenda la tipología del burgués y se le identifica con los intereses nacionales. En sus primeros capítulos, el autor resume el conjunto de deberes supremos del ciudadano “modelo”, que implican su relación con Dios, con la sociedad (padres, patria y semejantes) y, por último, consigo mismo. Estos se presentan como una suerte de plataforma “moral” general de las acciones cotidianas o especiales con sus

normas de (auto) regulación. La estrategia textual de inflamado patriotismo que utiliza Carreño en esta sección del Manual refiere una operatoria social de identificación entre clase y nacionalidad necesaria a los fines del control y dirección del proceso de modernización; pero en todo el curso del texto el hablante y destinatario es tanto el deseado protagonista como el constructor de las nuevas repúblicas. Es, a la vez, sujeto y objeto del espacio discursivo, al hablar desde un “nosotros” que reconoce como interlocutores a sus iguales.⁵

Como texto ético de una nueva clase social en ascenso, la cual recuperaba las maneras exteriores del patriciado. –Cuyos hábitos de cortesanía tenían larga tradición– para acreditar y prestigiar su nueva autoridad social, esto es, adaptándolas a los valores burgueses en gestación, el Manual de urbanidad y buenas maneras de Carreño define las estrategias adecuadas para garantizar el éxito social. Su autor señala al respecto:

*El tacto social (...) debe considerarse como el más lato y más sublime grado de la cortesanía, pues él supone un gran fondo de dignidad, discreción y delicadeza; y es por esto por lo que las personas de tacto son las que mejor conocen los medios de ocupar siempre en sociedad una posición ventajosa (...). En muchos lugares de esta obra se encuentran reglas que tienden evidentemente a formar en nosotros el tacto social (...).*⁶

Pero el manual, también, es en su letra simétrico a las características dominantes en el retrato de tipo burgués correspondiente a la fotografía decimonónica. Dicho de otro modo, la fotografía realizó de maravillas la “masificación” visual de las reglas del primero de los sectores medios y altos urbanos del continente.

EL RETRATO DE TIPO BURGUÉS

Desde 1840, cuando los primeros retratistas comerciales del daguerrotipo inician sus actividades en América Latina, esta técnica fue utilizada en el continente, de manera casi exclusiva, en la práctica del retrato, cuyos productos eran asequibles sólo a una clientela adinerada –en consecuencia, escasa–, dados sus elevados precios. En términos comparativos con Europa y EE. UU., es exigua la cantidad de evidencias de otros usos del daguerrotipo entre nosotros y, todavía más, el retrato de algún miembro de los sectores socialmente desfavorecidos parece haber sido aquí una absoluta rareza.

En el reinado del daguerrotipo, hasta avanzada la década siguiente, los daguerrotipistas que trabajaban en América Latina son, en su absoluta mayoría, extranjeros procedentes de Europa o de América del Norte. Da ahí que el lapso de 1840-1860, llamada la época de los pioneros en otras latitudes, entre nosotros podría denominarse mejor como “la época de los fotógrafos viajeros”. La itinerancia es una característica del trabajo de estos daguerrotipistas, que permanecen pocos meses al año establecidos en un mismo sitio –incluso en un mismo país–, aunque vuelvan a él regularmente.

La itinerancia actúa a favor de la economía de elementos en la resolución de los retratos, carentes de recursos escenográficos y de utilería y reducidos a la imagen del modelo, preferiblemente sentados –en los inicios del daguerrotipo, a causa de la demora de la pose– colocado frente a un fondo neutro y con la mirada dirigida al objetivo de la cámara.⁷ Sólo en ocasiones, el daguerrotipo es iluminado. Esta simplicidad visual se acompaña de la modalidad de la técnica, con su minucioso registro de detalles y brillante luminosidad. Hablamos de aquellos atributos, comunes por todas partes a los retratos de los primeros años de la fotografía, que fueron del gusto de los artistas modernos, quienes interesados en construirse una genealogía para sus inquietudes “puristas” hicieron de los daguerrotipistas sus antecedentes históricos.

Con el daguerrotipo y su inmediato continuador, el ambrotipo, ya en el segundo lustro de las décadas de los cincuenta –con él cual comienza a extenderse el uso de recursos escenográficos en nuestro retrato decimonónico–, la aristocracia terrateniente y los grupos enriquecidos de la burguesía en gestación de nuestros países han podido dejar constancia temprana de su status social, a la vez que de su individualidad, dos nociones importantes en el imaginario del siglo XIX con las que el retrato comercial tendrá que lidiar con mayor o menor éxito.

Cuando en la divisoria de los años 50-60 se extiende el uso de la carte-de-visite en la producción retratística de América Latina, el retrato fotográfico se hace asequible económicamente a los sectores medios de la sociedad y cambios significativos se producen en su concepción. El solo paso del estuche-daguerrotipo, ambrotipo- al álbum- fotografía de papel- indica uno importante: el retrato se transforma de objeto exclusivo en acumulativo, de reliquia íntima en ícono de profusa circulación. Además, enfatiza su carácter teatral al convertirse literalmente en una “puesta en escena” con decorado y utilería: columnas, pedestales, balaustradas, alfombras, objetos de mobiliario, telones de fondo pintados con paisajes u otros motivos se instalan como conformadores del espacio retratístico. Se trata de aquellos accesorios que, como señalara Walter Benjamín, “se veían en las pinturas famosas y por eso tenían que ser artísticos”.⁸

Cronológicamente, la difusión del Manual de Carreño se inició poco-poquísimo-antes de la introducción de la carte-de-visite en el mercado fotográfico latinoamericano; pero en los aproximadamente treinta años de su predominio, ésta lleva a la apoteosis los requerimientos que aquel definió como indispensables para el reconocimiento público del individuo, mostrándolos extendidamente en su iconografía. Hablamos del retrato de tipo burgués, al que la carte-de-visite dio



forma definitiva. Aún más, ésta marcó decisivamente con sus convenciones de historia ulterior del retrato comercial hasta avanzado el siglo XX.

Carreño explicaba la urbanidad como el “ (...) conjunto de reglas que tenemos que observar para comunicar dignidad, decoro y elegancia a nuestras acciones y palabras (...)”⁹. Así, continúa Carreño: “Por medio de un estudio atento de las reglas de la urbanidad, y por el contacto con las personas cultas y bien educadas, llegamos a adquirir lo que especialmente se llama buenas maneras o buenos modales, lo cual no es otra cosa que la decencia, moderación y oportunidad de nuestras acciones y palabras, y aquella delicadeza y gallardía que aparecen en todos nuestros movimientos exteriores, revelando la suavidad de las costumbres y la cultura del entendimiento”.¹⁰ Sólo la etiqueta, parte de la urbanidad que se refiere “ (...) al ceremonial de los usos, estilos y costumbres que se observan en las reuniones de carácter elevado y serio, y en aquellos actos cuya solemnidad excluye absolutamente todos los grados de la familiaridad y la confianza (...)”¹¹ –todavía según Carreño–, “ (...) admite la elevada gravedad en acciones y palabras, bien que siempre acompañada de la gracia y la gentileza que son en todo caso el esmalte de la educación (...)”¹²

En su repertorio de adjetivos, Carreño utiliza todos los que de un modo u otro podemos asociar con los rasgos característicos del retrato de tipo burgués emblemático en la *carte-de-visite*: dignidad, decoro, elegancia, buenos modales, gallardía, delicadeza, gracia, gentileza... Se trata de rasgos que, en su conjunto, suponen en el individuo una buena educación, el disfrute del “roce social” y, en definitiva, la “naturalización” –es decir, la conversión en naturales– de las restricciones y encasillamientos ordenados por la urbanidad y la etiqueta.

Pero el vínculo que venimos siguiendo no queda sólo explícito textualmente en estos términos generales, sino también en observaciones específicas, como, por ejemplo, en los comentarios que hace Carreño referente al traje:

“Las formas y demás condiciones del traje que debemos llevar en sociedad, están generalmente sujetas a los caprichos de la moda; y a ellos debemos someternos en cuanto no se opongan a los principios de la moral y de la decencia, sin que nos olvidemos, cuando hayamos llegado a una edad avanzada, de las modificaciones que en este punto aconsejan entonces la circunspección y la prudencia (...)”¹³.

Y LUEGO:

“La diversidad en las piezas de que consta el traje, en las telas que para ellas se eligen, y en las formas que les da la moda y el gusto de cada cual, es una prueba evidente de que nuestros vestidos no tienen por único objeto el cubrir el cuerpo de una manera honesta

y decente, sino también contribuir a hacer agradable nuestra persona, por medio de una elegante exterioridad. Y como de la manera de llevar el traje depende en mucha parte su lucimiento, pues en un cuerpo cuyos movimientos sean toscos y desairados, las mejores telas, las mejores formas y los más ricos adornos perderán todo su mérito, es indispensable que procuremos adquirir en nuestra persona aquel desembarazo, aquel despejo, aquel donaire que comunica gracia y elegancia aun el traje más serio y más sencillo”¹⁴.

Actuar con corrección social, pues, exigía ser moderno, llevar el traje a tono con los dictados de la moda de las metrópolis europeas;

pero esto sería insuficiente si no viniese acompañado de la sustitución de los toscos modales rurales por los refinados de la vida urbana. De este modo, el manual es una forma de ajuste de cuentas de la civilización –la ciudad, el progreso, la mundanidad– con la barbarie –el campo, la tradición, la rudeza.¹⁵ Pero, y no menos importante– pese a los miramientos del lenguaje utilizado, aquí se expresa la conciencia que tiene nuestra sociedad decimonónica del cuerpo como espectáculo, de su exhibición autorizada y regulada por la leyes de la sociabilidad, conciencia que se desarrolla en relación con los nuevos hábitos de vida y la psicología urbana. ¿No son todos estos rasgos evidentes en la enorme cantidad de retratos en *carte-de-visite* que se conserva en nuestros sectores acomodados?¹⁶

Todavía más, el Manual, con sus numerosas reglas para el aseo; para conducirse dentro de la casa (al acostarse, al levantarse, en el trato entre los miembros de la familia, en el trato con los criados, entre otros aspectos); para conducirse fuera de la casa (en la calle, en la iglesia, en las casas de educación, en los cuerpos colegiados, en los espectáculos, en los establecimientos públicos, en los viajes); para la actuación en sociedad (que incluye temas como la conversación, las presentaciones, las visitas, las diferentes especies de reuniones, la mesa, el juego, el traje, el tacto social y reglas diversas); así como con sus aplicaciones de la urbanidad en las relaciones entre padres e hijos, entre esposos, entre sacerdotes y seculares, magistrados y particulares, superiores e inferiores, abogados y clientes, médicos y enfermos, preceptores y padres, jefe de oficinas públicas y visitantes a ellas, comerciantes y compradores, ricos y pobres, nacionales y extranjeros, por ya parar esta larga relación, se orienta hacia la uniformación del cuerpo social, hacia la construcción de un ciudadano domesticado, previsible y, en consecuencia, indiferenciado; pero, sin duda alguna, consciente individualmente de formar parte de la élite social.

El retrato *carte-de-visite*, sujeto a los convencionalismos de la representación del sujeto y a la estandarización de los recursos “estéticos”, con su masa enorme de imágenes semejantes entre sí, expone cómo sólo a través del “estereotipo” se podría satisfacer la necesidad de articular claramente al individuo burgués con la sociedad,



de proporcionarle una imagen personal acorde con sus requerimientos de clase y en correspondencia con el imaginario social de la época, cuando la tipología tenía una importancia notoria en los campos de la creación artística y las disciplinas científicas. Para América Latina agregaríamos, también, que daba así carta de ciudadanía y de pertenencia nacional a los sujetos representados.

En Latinoamérica, el retrato de tipo burgués resuelve necesidades sociales concretas al servir al proyecto de construcción de la conciencia nacional y del "buen ciudadano" que este proyecto exige. Los retratos fotográficos de la élite en formación se incluyen en álbumes que se hojean en el círculo familiar o en presencia de amigos, se confrontan unos a otros y crean una red extensa de identificación compartida. Los nuevos actores sociales se afirman a través del reconocimiento de su individualidad, a la que el retrato le da presencia "pública", a la vez que les confirma su inscripción en conjuntos más amplios de sujetos: la clase, la nación. Incluso, el sentido de pertenencia a la élite permite a estos sujetos, mediante una operación metonímica, identificar a la nación consigo misma y a sus intereses modernizadores. El sentimiento de igualdad que el retrato estimula en la élite funciona también en ésta como empalizada de separación o distanciamiento respecto a quienes no pertenecen a ella: los "otros" marginados por el orden económico-social y/o la ley, porque, como en el Manual de Carreño como discurso escrito, la situación enunciativa del retrato de tipo burgués es —no puede ser otra que— la del "nosotros" constituido por la élite. Y, finalmente, éste brinda al sujeto la posibilidad de crearse una genealogía personal de representaciones corporales, además de satisfacer con nuevos procedimientos —con las imágenes, en suma—, una necesidad característica de las élites sociales: la construcción de un linaje familiar y social.

Por algo de lo dicho, al menos, esos retratos fotográficos resultan tan importantes en el cauce de la experiencia de nuestra historia social y cultural, independientemente de cuan distantes puedan estar hoy de nuestra sensibilidad y ya convertidos a primera vista, simplemente, en "encantadoras" efigies del pasado.

NOTAS

1) El historiador venezolano Elías Pino Iturrieta ha señalado al respecto: (...) el huracán de las guerras contra el imperio provocó una metamorfosis mayor de la que se supuso en los tiempos de paz. Aquellas comarcas: cuyas hostilidades fueron particularmente crueles — el Río de la Plata, la Nueva Granada, la Nueva España, Venezuela, por ejemplo— experimentaron un sacudimiento que las hizo irreconocibles. No sólo por la explicable disminución provocada por un espeso baño de sangre que trajo masivas consecuencias como la depravación de las ciudades, el irrespeto a la propiedad urbana y la destrucción de las heredades rurales. La irrupción del pueblo con su fardo de prácticas plebeyas, con su distancia frente a las convenciones antiguas y su interpretación particular de las proclamas, hará que, cuando pierda España, pocos puedan reconocerse en los que fueron sus dominios. Elías Pino Iturrieta, "El decoro y el arabal. Aproximaciones a nuestras ciudades entrañables". En: "Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870-1930", sala RG, Caracas, 11 de noviembre, 1997. 1º de marzo, 1998, pp.10-11.

Salvo las excepciones principales de Brasil y Chile, que ya hacia 1830 habían alcanzado la estabilidad política —el primero con un gobierno monárquico local y el segundo como república de régimen autoritario—, en los países del resto del continente las guerras civiles se sucedieron alternativamente con los gobiernos despóticos hasta los años cincuenta, aproximadamente.

2) Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica: Edit. Revolución, La Habana, 1971, p.116.

Los historiadores latinoamericanos, incluyendo los de la cultura del continente como el citado Henríquez Ureña, Angel Rama y otros, coinciden en señalar que el período de afirmación de la estabilidad política concluye en América Latina hacia 1870, fecha en que se inicia una siguiente de acelerada modernización económica y cultural.

3) Manuel Antonio Carreño, exponente de la sociedad criolla venezolana del siglo XIX, fue músico, pedagogo, escritor y político. Como músico, guió los primeros pasos en el piano de su hija Teresa Carreño (1853-1917), eximia pianista, compositora y empresaria de ópera de reconocida fama internacional, y compuso piezas para este instrumento, entre ellas *La flor del desierto*; como escritor, reveló sus dotes de cultivado prosista en el *Manual*; como político, fue Ministro de Hacienda en su país natal.

4) Carreño, Manuel Antonio. *Manual de Urbanidad y buenas maneras*. Edit. Eduven, Petare, 1995, p.46.

5) Beatriz González Stephan, en "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado", estudio del *Manual... de Carreño al que debemos no pocas sugerencias para nuestro análisis*, escribe:

"El texto va fijando los mecanismos de pertinencia del "nosotros", aquellos que pertenecen al territorio de esta nueva ley que debe ser enunciada. (...) En realidad, el *Manual* pone en contacto al individuo con los otros. Pero con un "otro" que es él mismo, con sus otros posiblemente iguales: sus conciudadanos. El otro "otro" está presente a lo largo del texto. La misma escritura va progresivamente delimitando los que se quedan afuera: los criados ("por sus defectos o deformidades naturales"), el menesteroso, el desaseado, el deprimido, el que cede a los arranques de ira, el que llora y ríe en público, el que habla de sus flaquezas y de las ajenas. El régimen de las exclusiones va más lejos: el "otro" dentro del mismo va también es segregado, debe ser reprimido y controlado. La escritura del *Manual* no sólo habilita la diferencia, sino también impone el discurso de la prohibición. Van aparejadas a la letra la vigilancia y castigo. Y es en este punto donde se estrechan los lazos entre el ejercicio de una escritura que informa, inviste, circunscribe al tiempo de constituirse en mecanismo de censura y represión." En González Stephan, Beatriz; Lasarte, Javier et al.; *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Cultura y Sociedad en América Latina. Monte Ávila. Editores Latinoamericana / equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1995, pp.443-444.

6) *Ibid.*, p.321.

7) Aunque hay retrato al daguerrotipo con telón de fondo desde los comienzos de esta técnica. (ver: Jhon Plumbé. *Anciana sosteniendo un libro*, ca. 1841, en Floyd and Marion Rinhardt. *The american daguerrotype*. The University of Georgia Press/Athens, s. f. p. 65) este fue un recurso de democracia que sólo se universalizó a partir de la moda de las *carte-de-visite*.

8) Benjamín, Walter; "Pequeña historia de la fotografía". En *Cine Cubano, La Habana*, s. f., nos. 73/74/75.

9) Carreño, Manuel Antonio; *Ob. cit.*, p.45

10) *Ibid.*, p.46.

11) *Ibid.*, p.46.

12) *Ibid.*, p.47.

13) *Ibid.*, p.314.

14) *Ibid.*, p.318.

15) Ya Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) había abordado extensamente este punto en su *Facundo* (1845). Allí dijo:

"(...) La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. La elegancia de los modales, la comodidad del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tiene allí su teatro y su lugar conveniente. (...)

El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada tal como la conocemos en todas partes, allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano por ser común a todos los pueblos; sus hábitos de vida tan diversos, sus necesidades peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro. Aún hay más: el hombre de la campaña lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales cortesés, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que haya de civilizado en la ciudad está bloqueado por allí, proscripto afuera, y el que osare mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos". Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*. Edit. Tor S.R.L., Buenos Aires, 1945, pp.22-23.

16) Patricia Massé ha hecho un análisis del asunto en relación con la producción de *carte-de-visite* de los fotógrafos mexicanos Cruces y Campa. Ver: Patricia Massé. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita*. Fotografías de Cruces y Campa. Instituto nacional de Antropología e Historia (INAH), México, D.F.1998.

