

**EUGENIO ESPINO BARROS,
RETRATISTA**

Xavier Moyssén L.

I

Según lo relata Plinio el Viejo (23-79 d.C.), el origen del dibujo se remonta al momento en que una joven corintia, hija del alfarero Butades de Sición, traza sobre una tablilla de barro el perfil que proyecta la sombra de su amante dormido; la joven habría sido motivada, según la leyenda, por el deseo de conservar un recuerdo, lo más vivido posible, para cuando estuviera ausente el novio. No se requiere de mucha imaginación para darnos cuenta de la similitud que guarda el procedimiento que describe el historiador romano con el que sigue la propia fotografía, como tampoco la necesitamos para advertir que desde entonces la idea del retrato queda asociada a las de memoria e identidad. De hecho, es este último aspecto el que, a la par de lo que sabemos gracias a Plinio el Viejo, da origen, ya en el imperio Romano, al retrato al surgir la necesidad de dar a conocer la efigie del emperador. Práctica que rápidamente se extendió por todo el imperio y sus clases sociales como lo demuestran los extraordinarios retratos de Al Fayum (I-III d.C.) Casi contemporáneos suyos son, en América, los llamados “huaco-retratos” vasijas antropomórficas de un verismo que asusta y que provienen de la cultura de los Moches del antiguo Perú (entre 100 y 800 d.C.). Fuera de este caso, difícilmente encontraremos otros intentos por lograr el retrato

naturalista, así hasta llegar al período virreinal en donde éste se ceñirá a los moldes que Europa fue desarrollando, pues al recuerdo y la identidad, se le fueron sumando las variables ideológicas relativas al prestigio, la clase social, religión y profesión.

Mas si el retrato ha servido para la difusión, la exaltación, la deformación, el recuerdo y la promoción, ha sido también, y desde muy temprano, un negocio, y si la pintura, el dibujo, el grabado e incluso la escultura a través de los bustos, pudieron hacer de él su medio de supervivencia, con mucha más razón la fotografía desde el siglo XIX lo convertirá en pujante empresa comercial; incluso, como sabemos, esta fue una de las primeras aplicaciones prácticas que se le encontraron al nuevo invento. Ahí está para probarlo Eugène Disdieri por supuesto, pero también nuestros Rodolfo Jacobi, Juan María Balbotin, Francisco Doistua, los célebres hermanos Valletto, o los Lagrange en el caso de Monterrey. De entonces a la fecha, trátase de conocidos retratistas como Thomas Ruff, Diana Lui, Rogelio Cuellar en México, o Juan Rodrigo Llaguno en Nuevo León, o del simple y anónimo aficionado que lo mismo retrata velorios que quinceañeras, todos continúan indagando sobre la fisonomía, el carácter, la personalidad de quienes les rodean, fijando su identidad y preservando su recuerdo, a través de una tarea que no tiene fin.

II

Francisco Eugenio Espino Barros y Rebouche, nació en la ciudad de Puebla, Puebla, un 10 de octubre de 1883 y muere, después de una larga,

venturosa y prolífica vida en Monterrey, N.L., el 15 de agosto de 1978 a la edad de 94 años. Su trabajo como fotógrafo empezó desde muy joven y aunque destacó particularmente en la fotografía industrial y comercial, también llevó a cabo trabajos de corte publicitario, editó el famoso álbum México en el Centenario de su Independencia (1910), inventó, desarrollo y produjo la no menos famosa cámara NOBA, hizo fotografía de paisaje y fue un retratista destacado. Por las características de estos últimos, los retratos, y el espacio que ocupan al lado de su demás producción, por lo general no son prioritarios al momento de hacer un balance de los méritos o aciertos del fotógrafo, de ahí que sean desconocidos o pasen desapercibidos. El objeto pues de estas líneas es insistir en esta otra faceta del trabajo de Eugenio Espino Barros (en adelante EEB) y aportar algunos elementos para su valoración.

III

A la edad de 18 años y después de un breve pero intenso primer contacto que tuvo con la fotografía, el entonces joven EEB se trasladó a la ciudad de México en busca —quién no en esa época— de mejores horizontes. Encontraría en la antigua estación del ferrocarril de Buena Vista su primer empleo formal. Siendo inquieto por naturaleza, insta a su hermano José, con quien vivía, a construir lo que a la postre fue su primer cámara fotográfica “profesional”, con ella se dedica los fines de semana a fotografiar, a retratar, a los empleados de la estación y sus familias. Según el mismo lo relata, en poco tiempo ya estaba ganando más dinero por esta

actividad que por su empleo en ferrocarriles, razón por la que, obviamente, lo abandona para dedicarse de lleno al oficio, que sin duda podemos calificar, de retratista. Identificamos pues, a través de este primer pasaje, a EEB iniciándose en la fotografía como eso, como retratista, lo que no es de extrañar, en primer lugar por ser un negocio que, de entrada tal como se ve, se le presentó bonanzoso y, en seguida, porque en ese momento y por un buen tiempo, se considerará sinónimo de fotógrafo profesional al retratista, en tanto que las instantáneas, paisajes y sociales quedarán reservadas a los aficionados (salvo el caso destacado de los foto-reporteros).

Así pues, entre 1902 y 1908 EEB retrató familias, grupos escolares, personajes individuales, niños y parejas entre las clases acomodadas de la capital. A falta de un estudio fijo, ofrecía sus servicios a domicilio, lo que seguramente, a pesar de lo duro y difícil que debió haber sido esto, le aseguró una demanda permanente y constante.

Nuevas motivaciones llevarán a EEB a embarcarse hacia los Estados Unidos, concretamente con destino a la ciudad de Nueva York. Allí permanecerá de mayo de 1911 al año siguiente trabajando, según lo apunta en su autobiografía, en un estudio ubicado en la 5ta. Avenida, propiedad de un fotógrafo judío; las habilidades que ahí debió perfeccionar y que lo mantuvieron ocupado ese año fueron las de preparar las fórmulas para emulsionar placas de vidrio, y el retoque de negativos, recurso este último, que pondría en práctica a lo largo de toda su carrera.

Para junio de 1912 lo encontramos

de nuevo en la Ciudad de México, ahora incorporado al estudio de Martín Ortiz que, como sabemos, fue uno de los más grandes y prestigiosos del momento. Con Ortiz, no cabe duda, debió concluir su formación como retratista, al grado de reunir la suficiente confianza como para independizarse a los pocos meses de haber llegado y montar su propia galería de retratos. Esto debió suceder aproximadamente entre 1913 o 14 y 1917, lo que significa que en la ciudad de México actuó como retratista, cuando menos, tres años; si se los sumamos al trabajo que hemos visto desarrolló como su primer empleo “profesional” dentro de la fotografía, resulta que para 1917 contaba ya con un mínimo de entre 9 y 10 años como fotógrafo retratista.

Siendo al parecer un hombre con múltiples intereses y necesidades concretas, EEB decide abandonar la capital del país en 1917 para trasladarse, seguramente atraído por la bonanza petrolera, a la ciudad de Tampico, Tamaulipas. Según se asienta en su biografía, en esta ciudad instaló una “elegante galería fotográfica” que, como era de esperarse, en poco tiempo logró tener entre sus clientes a lo más granado de la sociedad tampiqueña, incrementando así, su prestigio como retratista.

Hay que mencionar que es también en este período cuando inicia a trabajar la fotografía de corte industrial al atender la variada demanda de las compañías petroleras, así como los requerimientos de las autoridades del puerto. También de esta época proceden sus fotografías urbanas y paisajes (aclaremos que estos

géneros ya había sido practicados por Espino Barros y que incluso en el álbum del centenario incluyó algunas de ellos).

Incógnitas son las razones por las que después de 12 exitosos años, EEB decide cambiar de residencia una vez más.

En julio de 1929 toma rumbo hacia la ciudad de Tuxpan, Veracruz, lleva entre su menaje, pesadas cajas de madera que contienen todos sus implementos fotográficos, no sólo cámaras, lámparas y tripiés, sino también todo lo necesario para el trabajo en el laboratorio, y lo más sorprendente de todo, un tragaluz completo, desarmado con todos sus juegos de cortinas y reflectores; es claro que tiene en mente abrir un estudio de fotografía una vez que encuentre acomodo en esta otra ciudad, un estudio, por supuesto, de retratos.

Por desgracia, la aventura veracruzana sólo dura un año. La falta de sofisticación de la ciudad, su desarrollo económico e incluso su higiene pública, aunado a la permanente amenaza de las lluvias torrenciales, lo empujan de nuevo, a buscar otros horizontes, mismos que se encuentran, para él y su familia, en Monterrey, Nuevo León, a donde llegan a mediados de 1930.

A partir de este momento y por extraño que parezca la práctica del retrato fotográfico pasará a ocupar un tercer o cuarto puesto dentro de sus actividades y servicios como fotógrafo profesional (excepción hecha de los retratos de grupo, y, fundamentalmente, los de su familia que veremos a continuación). Más de dos décadas dedicadas al retrato ceden su puesto a otros motivos y encargos, los siguientes 48 años de su vida los dedicará, quizás sin esta

intención, a la exaltación de Monterrey y sus alrededores.

IV

Con base a lo que se ha dicho, podemos dividir la trayectoria de EEB en dos grandes períodos, el previo a su llegada a Monterrey y el que siguió a este momento, que como hemos dicho fue por mediados de 1930. La primer parte la dedicó fundamentalmente a su trabajo como retratista, en tanto que la segunda será más bien el trabajo industrial y comercial el que ocupe su atención. Podemos suponer que al decidir cambiar su residencia de Tampico a Monterrey —el momento clave en su trayectoria— se pudieron haber concretado otras modificaciones que venía trabajando sobre la concepción de su quehacer y las funciones y usos de la fotografía (el lapso de un año que pasaron en Tuxpan, habría servido sólo para confirmar lo acertado y necesario que era llevar a cabo tales modificaciones),

Tenemos pues, a un hombre, un fotógrafo, montado entre dos momentos de la historia y dos concepciones de la fotografía. Ha sido educado, formado, dentro de la más estricta tradición del retrato, esa es la labor del fotógrafo profesional; mas sabe que los tiempos están cambiando, que el México de 1930 casi nada tiene que ver ya con el de un decenio antes, por no decir con aquel que se pierde en el tiempo antes “de la bola”; este otro país que ahora le apuesta a la industria y al comercio, al fomento del mercado interno, que se enfrenta a los vaivenes de la economía mundial, requiere de otro tipo de imágenes, otros registros, de otra clase de testimonios, y EEB le

apuesta a lo que alcanza a ver de futuro. Es en este sentido que lo hemos calificado como un fotógrafo moderno, en tanto que, como otros, arriesgando su familia y prestigio, se lanza junto al país en esta nueva empresa.

Ahora bien, dentro de la actividad retratística de EEB, se pueden delimitar distintos segmentos. Por ejemplo, podemos hablar de dos diferentes clases de trabajo que llevó a cabo hasta antes de su arribo a Monterrey, los retratos que podríamos llamar “de encargo” y los, digamos, más “libres”. Habría una tercer categoría, el retrato familiar que llevó a cabo tanto en Tampico como en Monterrey, en tanto sus hijos no crecieron hasta ser adolescentes; aquí sí, a partir de ese momento, el retrato no vuelve a parecer en su producción (con excepción, como se dice líneas arriba, del retrato de grupo que realizó principalmente para la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey).

Como ejemplo del primer grupo podemos citar a Sin título, ca. 1925 fechada en Tampico, Tamaulipas. No hay nada en esta fotografía que no hable de corrección (nunca fue más cierto que fotografiado y fotógrafo se determinan mutuamente y queda fijada la personalidad de ambos en el producto final), el equilibrio de los elementos, el empleo de la luz y su reflejo, la composición que da paso no sólo a la robusta presencia del personaje, sino a la mesa de trabajo desde la cual ha de tomar importantes decisiones respecto a la industria naviera, composición que se ve reforzada con la pose del retratado, ligeramente inclinado hacia su derecha, para guiar la mirada hacia esta otra parte del

salón donde se encuentra, su indumentaria y demás elementos de utilería. El retrato es tan perfecto que resulta casi inhumano, frío y con una distancia entre el naviero, el fotógrafo y el espectador que además de experimentarse psicológica e ideológicamente, fácilmente se extiende también a la lejanía física.

Los que hemos denominado “retratos libres”, son, por ejemplo el centrado en el medio torso, el rostro y los brazos de una joven violinista. Decimos que son más libres porque hay en ellos un cierto dejo de romanticismo que permite compartir al espectador el entornado de los ojos de la ejecutante, la línea que define su rostro a partir de las ondas de su cabello, su respiración contenida, la tensión de sus brazos y manos al pulsar cuerdas y arco; la misma composición permite elucubrar sobre el amante al que le dedica las notas que arranca de su instrumento. Esto es, todo en esta otra imagen apunta en sentido contrario a la anterior; esta es más cálida, más subjetiva, más retrato y no sólo simple, dura y objetiva descripción como en la imagen anterior.

Cercano a este grupo se encuentran las fotografías familiares. Si trazáramos una línea continua en donde un extremo representa el mayor grado de control y objetividad, y el opuesto, el máximo de libertad y subjetivismo, es aquí donde habría que ubicar a este tercer grupo. Pongamos de ejemplo la fotografía que lleva por título el de Eugenio Espino Robles, 1930, Tuxpan, Ver. esto es, la fotografía del cuarto de sus hijos varones. Obviamente lo primero que sorprende es el desnudo infantil en un momento en que el

tema ni es común ni aceptado consensualmente, si acaso son temas que se reservan para la intimidad, para los espacios privados. La composición en vertical que permite el despliegue de cuerpo completo, más la pose que asume el infante recuerda la estatuaria griega clásica, pero el detalle del cabello y, sobretodo, los frutos que penden de la parte superior, obligan a pensar en otras referencias. Podríamos decir que estos retratos están muy cerca de los que Edward Weston dedicó a su hijo Neil, en 1925. Por igual, los primeros retratos de Weston, los previos a su estancia en México (el fotógrafo llega nuestro país en 1923), son, en cierto sentido, semejantes a los de EEB, sobretodo los que hemos destinado al segundo grupo, por tanto no sería descabellado que estos desnudos fueran igualmente parecidos. No obstante la apariencia o cercanía formal, creemos que difícilmente EEB hubiera conocido la obra de Weston en ese momento, por lo que las coincidencias se deben a otras razones.

Tan cerca como la obra de Weston en esta fotografía, estaría también —y quizás con mayor probabilidad— la pintura impresionista, por ejemplo la de Mary Cassat, o mejor aún, su contraparte inglesa de fin de siglo, la pintura Pre-Rafaelista. Si nos fijamos bien, la composición toda que es enteramente ornamental, está cargada de un profundo simbolismo religioso que tiene que ver con la pureza, el contacto con la naturaleza, y el recibimiento de los dones de Dios que hay que agradecer.

Si dicha influencia es notoria en esta fotografía, más evidente nos parece en la que se titula Rafael y Enrique Espino Robles, o sea, la fotografía

ahora de su primogénito y segundo hijo varón. Por supuesto que se trata de una fotografía controlada, posada, pero entre la obtención del resplandor del fondo, las muchas tomas que debió haber hecho EEB hasta aceptar esta, los cambios de iluminación, el cansancio y hartazgo de los niños por no moverse, por intentar una y otra vez complacer a su padre, por recordar la postura que debían tomar, a qué poner atención, se escapa todo registro objetivo de los niños y se convierte en un mensaje cifrado sobre la niñez, el futuro y el valor de la educación.

V

Tratándose de un fotógrafo como EEB es muy difícil trazarle una genealogía estética o artística, principalmente porque no contamos con documentación alguna que nos permitiera siquiera intentarlo, y porque al decir de sus biógrafos, poco o nada hablaba de la fotografía en los términos que nosotros hubiéramos querido lo hiciera. Lo que se diga en ese sentido no es, en consecuencia, más que una serie de suposiciones que surgen del análisis, la crítica, la investigación y estudio de su obra y trayectoria. Ya hemos dicho que a pesar de poder dividir su quehacer en dos grandes grupos, antes y después de Monterrey, ello no quiere decir que lo hecho en uno no tuviera consecuencias en el otro. Lo mismo debemos decir ahora respecto a la clasificación de sus retratos y su obra posterior. En otras palabras, sus fotografías industriales y comerciales no están ajenas a lo que en sus retratos ya había puesto en práctica. Creemos que lo anterior se puede apreciar con facilidad al comparar

las características que hemos dicho aparecen en sus retratos de encargo, con, por ejemplo, las fotografías que tomó de comedores industriales, oficinas corporativas o la recepción de instituciones bancarias, e incluso, con algunas de sus imágenes arquitectónicas. Es decir, hay en todas estas fotografías un cierto despegue físico y psicológico con lo que se está fotografiando, o mejor dicho, con lo que se está simplemente registrando, y para que este registro sea perfecto —léase apegado a la realidad— debe estar realizado cuidando todos los pormenores que exige el empleo de un medio como lo es la fotografía. Podemos decir, por tanto, que estos ejemplos y los grupos de los que proceden, responden a una concepción rigurosa, ortodoxa de lo que es, o mejor dicho, de lo que fue la fotografía, un instrumento con el que se registra, con distintos fines, la realidad. Nada de extrañar siendo su profesión y sustento de su familia; pero tampoco por su formación; habiéndose hecho prácticamente sólo o habiendo aprendido de otros formados como ahora él. Es de esperar, en consecuencia, que entendiera que su superación y supervivencia dependieran de cuán estricto fuera en su quehacer cotidiano.

Quisiera suponer que el pictorialismo de sus retratos más libres y de los familiares, ya que esta es su principal característica, lo cultivó aún haya sido sólo para él mismo, o que estuviera destinado, como ya se apuntó, a su consumo doméstico y familiar, a partir de lo que vio y apreció en su estancia en Nueva York y más concretamente en la Galería 291 de Alfred Stieglitz. Habiendo trabajado para un

fotógrafo que tenía su estudio, como ya se apuntó, en la 5ta. Avenida, esto es, siendo su vecino, estando, por supuesto, interesado en el medio, y teniendo ya cierta fama la galería, no suena descabellado el que ahí hubiera entrado en contacto con los trabajos de Stieglitz, Steichen, Corburn, White y demás integrantes del círculo de la Photo-Secession, que precisamente propugnaban, en ese momento, por una fotografía pictorialista, esto es, más libre, creativa y subjetiva, en pocas palabras por una fotografía artística. Quisiera pensar que así fue e incluso me gustaría imaginarlo presentándole a Stieglitz y compañía su invento de máquina impresora, echando pestes contra la Kodak por haberlo rechazado, pero no, por desgracia no tenemos ninguna evidencia documental que nos permita confirmar nada de esto. Tenemos, claro está, sus imágenes, pero antes de poner a volar la imaginación hay otra explicación, quizás no tan glamorosa como esta, pero sí más plausible y apegada a los hechos que hemos consignado a lo largo de estas líneas.

En el libro que Carlos A. Córdova dedica a Agustín Jiménez, fotógrafo con el que EEB guarda semejanza formal en los trabajos industriales que ambos llevaron a cabo, observa que todos valores de la vanguardia puestos al servicio de las imágenes más conocidas de Jiménez, aquellas por las que ha ganado el valor que hoy día se le reconoce en la historia de la fotografía de nuestro país, desaparecen en sus retratos para dar paso al pictorialismo, es decir a un momento previo de la vanguardia; en otras palabras, los retratos de Agustín Jiménez son pictorialistas, tanto o más que los que hemos

descrito aquí de EEB.

Hasta hace unos cuantos años, el tener dos o tres estilos dentro de una práctica artística se consideraba uno de los pecados más gordos que productor alguno pudiera cometer. No obstante, no estoy muy seguro de la vigencia universal de esta condena, pienso, por decir algo, en un Diego Rivera pintando escenas surrealistas para Breton, o en un Rufino Tamayo dibujando vasijas prehispánicas. Incluso siendo la fotografía un nuevo medio, que apenas empezaba a ser considerado por unos pocos como un miembro más del mundo de las artes, resulta lógico que nuestros fotógrafos experimentaran con este y aquel estilo en busca de una definición. Pero al margen de cualquiera de estos aspectos, creemos que más bien conviene subrayar el hecho de la temporalidad vivida por EEB y los cambios que en ella experimentó lo mismo él que la sociedad mexicana, el país por completo. Nos parece que la división que hemos hecho de su trayectoria, la producción de retratos y su clasificación, una de entre muchas otras posibles, responde más que nada a esos cambios que vivió junto al país; sus respuestas —sus fotografías— antes que ir en pos de un estilo, de un género, de una tendencia, estuvieron dictadas por la necesidad de adaptarse rápidamente a un medio que al estarse también transformando, demandaba ahora este tipo de imágenes, mañana estas otras, y pasado las apenas imaginadas.

Ciertamente los retratos de EEB son también producto de una época, pero se trató de un tiempo que el mismo fue dejando atrás.

Universidad de Monterrey
Agosto, 2007