



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
INSTITUTO DE HISTORIA

LOS AÑOS HEROICOS DE LA
F O T O G R A F I A
E N C H I L E 1 8 4 0 - 1 8 8 0

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

MARIA DEL PILAR MORALES ALLIENDE
PROFESOR GUIA: ISABEL CRUZ

ABRIL DE 1992

I INTRODUCCION

Esos rostros inmóviles color sepia, casi fantasmales, de rígidas y estudiadas poses me han seducido desde mi infancia. Jugaba a imaginarme a parientes lejanos que no tuve la oportunidad de conocer y que, gracias a esas añosas fotografías, tenían rostro. Más tarde por mi trabajo en Revista Universitaria he podido ver numerosas fotografías antiguas, en su gran mayoría de importantes personajes de nuestra historia. Mi interés por estos retratos, lejos de disminuir, ha ido en aumento. Así las cosas al momento de decidir el tema de mi tesis no dudé demasiado: estudiaría las primeras décadas de la fotografía en Chile, cuando los heroicos pioneros de este arte debían hacer "de tripas corazón" sorteando las dificultades que la técnica y las distancias geográficas les imponían.

Muy pronto surgió la primera (casi amorosa) desilusión: era poco y nada lo que había sobre el tema, sobre todo considerando el enfoque que quería dar al trabajo, cual era ir más allá de la mera cronología de daguerrotipistas y fotógrafos que habían trabajado en Chile entre 1840 y 1880 (establecí este límite considerando la fecha de invención de la llamada "placa seca"). Comenzó la larga y muchas veces tediosa carrera por obtener la información en las publicaciones de la época.

Al revisar el material existente encontré algunas obras de destacados historiadores nacionales. Eugenio Pereira Salas publicó en el Boletín de la Academia Chilena de la Historia del año 1942 un artículo titulado **Centenario de la fotografía en Chile 1840-1940** muy general y con algunas imprecisiones, pero valioso como material documental; Alvaro Jara editó en 1973 un colección de fotografías tomadas por inglés Willim L. Oliver en su paso por Chile en 1860; Hernán Rodríguez realizó un completo catastro de daguerrotipistas y fotógrafos denominado **Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipos, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940** para el Boletín de la Academia Chilena de la Historia del año 1985 y está pronto a salir un libro de este mismo autor sobre nuestra historia

de la fotografía. Sin embargo en las obras mencionadas el tema de la fotografía no ha sido abordado como una posibilidad documental, ni como un fenómeno de importancia social, sino más bien como una recopilación de antecedentes relativos a la evolución cronológica de la fotografía en nuestro país.

Esta investigación, en cambio, tiene por objetivo principal demostrar que la introducción de la fotografía en Chile fue un hecho de capital importancia que impactó hondamente a la sociedad de la época, alterando definitivamente la manera de legar la propia imagen a la posteridad y ejerciendo su influencia en distintas esferas de la vida nacional.

Esta idea- que atraviesa toda la tesis- será desarrollada a través de los siguientes aspectos:

- Análisis del poder real de la imagen y de su capacidad de entregar información, estableciendo sus diferencias con el lenguaje escrito.
- Determinación de las relaciones entre fotografía y pintura (¿sujeción o caminos paralelos?).
- Proposición del tema de la fotografía como fuente documental para la investigación historiográfica.
- Profundización de la historia de la fotografía europea, dando énfasis al impacto social que produjo, a las sucesivas innovaciones técnicas de que fue objeto y a los grandes fotógrafos de la época.
- Esbozo de la trayectoria de los pioneros de la fotografía en Chile, analizando si la fotografía fue o no uno de los principales medios de expresión de la etapa romántica.
- Revisión del contexto social, político, económico y cultural del período -a través de un análisis por decenios- en busca de las claves que nos ayuden a comprender la importancia que tuvo la fotografía en sus primeros cuarenta años en Chile.
- Estudio y análisis de la recepción que tuvo entre los chilenos y los usos que se le dio. Asimismo trataré la acogida que le dieron los pintores, intentando dilucidar si éstos rivalizaron con los fotógrafos en la misión de registrar el mundo o si tomaron distintos caminos.

II FOTOGRAFIA E HISTORIA: ALGUNOS ASPECTOS FUNDAMENTALES

La bibliografía con que se cuenta es relativamente escasa, sobre todo si se considera que se incursionará en un área poco tratada en los planes de estudio de la carrera de Historia: el análisis de fuentes visuales. De aquí que sea fundamental intentar un camino propio para el estudio de las fotografías.

"aquel que crea ser,
aquel que quisiera que
crean, aquel que el
fotógrafo crea que soy y
aquel de quien se sirve para
exhibir su arte"

Roland Barthes

Santiago, abril de 1992.

I. EL PODER DE LA IMAGEN

Es un hecho indiscutible que las imágenes poseen gran fuerza y magnetismo. Si recorremos la historia del ser humano, podemos encontrar innumerables ejemplos de la importancia del mundo que se ofrece a los sentidos. Lo de carácter visual es el primer registro que se tiene de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo que se ha conservado (aparecen en el Paleolítico superior 35.000-8.000 a.C.) sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de ese entonces. Así también durante la Edad Media y el Renacimiento, el artista sirvió a la Iglesia de propagandista. En las vitrales, las estatuas, las tallas, los frescos, las pinturas, las ilustraciones de manuscritos, estos artistas transmitieron el Mundo a un público que, gracias a esos esfuerzos, veía las historias bíblicas de una forma palpable. Las imágenes fueron utilizadas también de manera deslumbrante por los artistas mexicanos Diego Rivera, Orozco, Rivera para comunicar el mensaje de revolución social de su gobierno. El uso de medios visuales con fines educativos se ha aplicado además, por ejemplo, en campañas de control demográfico, en la identificación de partidos políticos en todo el mundo, y en el adoctrinamiento político. No hay quien dispute la eficacia de la comunicación visual.

La necesidad innata del ser humano de registrar el mundo a través de imágenes se volcó en las llamadas "bellas artes" -la pintura, escultura y en

II FOTOGRAFIA E HISTORIA: ALGUNOS ASPECTOS FUNDAMENTALES

"Ante la cámara soy a la vez
aquel que creo ser,
aquel que quisiera que
crean, aquel que el
fotógrafo cree que soy y
aquel de quien se sirve para
exhibir su arte"

Roland Barthes

1- EL PODER DE LA IMAGEN

Es un hecho indiscutible que las imágenes poseen gran fuerza y magnetismo. Si recorremos la historia del ser humano, podemos encontrar innumerables pruebas de la importancia y eficiencia de la información visual. De hecho, es de carácter visual el primer registro que se tiene de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo que se ha conservado (aparecen en el Paleolítico superior 35.000-8.000 a.C.) sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de ese entonces. Así también durante la Edad Media y el Renacimiento, el artista sirvió a la Iglesia de propagandista. En las vidrieras, las estatuas, las tallas, los frescos, las pinturas, las ilustraciones de manuscritos, estos artistas transmitieron el Mundo a un público que, gracias a esos esfuerzos, veía las historias bíblicas de una forma palpable. Las imágenes fueron utilizadas también de manera deslumbrante por los artistas mejicanos Siqueiros, Orozco, Rivera para comunicar el mensaje de revolución social de su gobierno. El uso de medios visuales con fines educativos se ha aplicado además, por ejemplo, en campañas de control demográfico; en la identificación de partidos políticos en todo el mundo; y en el adoctrinamiento político. No hay quien discuta la eficacia de la comunicación visual.

La necesidad innata del ser humano de registrar el mundo a través de imágenes se volcó en las llamadas "bellas artes" -la pintura, escultura y en

cierta medida la arquitectura-. Pero éstas exigen una buena dosis de habilidad al ejecutante, lo que limitaba enormemente el registro, haciéndolo asequible sólo a una elite. Por otro lado, evidentemente estas manifestaciones artísticas conllevaban una clara interpretación de la realidad por parte del artista. Es por ello que desde muy antiguo hubo personas que buscaron afanosamente imitar fielmente la realidad pro medio de la mecanización del proceso.

El descubrimiento de la cámara oscura como auxiliar del arte durante el Renacimiento -un juguete que servía para ver el entorno reproducido sobre la pared o el techo- fue sólo el primer retoño de una árbol muy ramificado que ha hecho posible, gracias al cine y la fotografía, llegar a ese enorme y poderoso efecto que la magia de las lentes ha tenido sobre nuestra sociedad. Desde la cámara oscura a los medios de comunicación como el cine y la fotografía impresa *"ha habido una lenta, pero firme progresión de medias técnicas cada vez más perfectas para fijar y conservar la imagen y mostrarla a millones de personas de todo el mundo."*¹.

Los numerosos pasos que median desde el daguerrotipo no reproducible hasta el colotipo negativo y de impresión múltiple pasando por la película Kodak flexible, la película de cine de 35mm y los métodos lentamente mejorados de reproducción de la fotografía de tono continuo gracias a las placas de huecograbado para la impresión en serie han llevado a la omnipresencia de la fotografía, en reposo o en movimiento, dentro de nuestra sociedad. Gracias a la fotografía, registro visual e incomparablemente real de cualquier hecho en la prensa diaria, semanal o mensual, la sociedad se sitúa codo a codo con la historia, participa de ella. Por ejemplo, cuando la nave espacial norteamericana Apolo XI alunizó y los astronautas pisaron por primera vez la superficie de la Luna, ¿de qué otro modo los televidente podrían haber obtenido una transmisión igualmente viva de la acción, momento a momento? Un reportaje escrito o hablado por detallado o elocuente que hubiese sido no habría sido comparable. Esta ocasión histórica es sólo un ejemplo más de la preferencia humana por la información visual.

¹Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pág 86.

Las imágenes ejercen hoy una autoridad ilimitada. Este poder radica en que las instantáneas no son sólo una imagen -como la pintura- es decir, una interpretación de la realidad, sino también es un vestigio, una huella directa de lo real. Se podría decir por lo tanto que, dado su carácter directo, la información visual constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de las cosas. Es más. Como plantea Donis A. Dondis en su obra **La sintaxis de la Imagen**, "*el pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, el sueño, el semisueño hipnagógico, las alucinaciones psicóticas, la visión del artista.*". Al ver, hacemos muchas cosas más: experimentamos lo que está ocurriendo de una manera directa; descubrimos algo que nunca habíamos percibido o posiblemente ni siquiera mirado; "*nos hacemos conscientes, a través de una serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber; contemplamos cambios mediante la observación paciente. Tanto la palabra como el proceso de la vista han llegado a tener implicaciones mucho más amplias. Ver ha llegado a significar comprender.*"²

A nivel cerebral, en la percepción visual todas las unidades individuales de los estímulos visuales actúan unas sobre otras, creando un mosaico de fuerzas cargadas de significado, "*pero de un significado especial, específico de la alfabetidad visual, de un significado que puede absorberse directamente casi sin esfuerzo en comparación con la lenta descodificación del lenguaje*". La inteligencia visual transmite información a una velocidad asombrosa y, si los datos están claramente estructurados y formulados, "*no sólo es más fácil de absorber sino también más fácil de retener y de utilizar referencialmente*"³.

Con la fotografía se ha restablecido en cierto sentido la antigua relación entre imagen y realidad. En las sociedades primitivas la cosa y su imagen -dos manifestaciones físicamente distintas- eran una misma energía o espíritu. Dentro del proceso de desacralización que vivió Occidente, fue fundamental desligar la imagen de lo real -por tanto darle a la imagen la categoría de apariencia-. En momentos que se había logrado secularizar la pintura, renace algo que imprime el antiguo carácter de las imágenes, que restaura la

²Donis A. Dondis, op cit, pág 19.

³Ibidem, pág.171.

relación más primitiva: aquella identidad parcial de imagen y objeto. Pero la potencia de la imagen se experimenta ahora con otro cariz. *"La noción primitiva de la eficiencia de las imágenes presume que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las cualidades de una imagen"*.⁴ La fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje, sino que forma parte de él y es una extensión suya y, a la vez, un medio poderoso para adquirirlo y controlarlo.

No es que en el mundo moderno se considere a la imagen como algo real. Lo que pasa es que la realidad se está identificando cada vez más con las imágenes. Es común escuchar a personas que han protagonizado un hecho de violencia -robo, tiroteo, asalto- afirmar que "parecía una película". Esto se *"dice para dar entender hasta qué punto fue real, porque otras explicaciones parecen insuficientes para explicar la realidad del hecho. Mientras mucha gente de los países no industrializados todavía siente aprensión cuando los fotografian porque intuyen una suerte de intrusión, un acto de irreverencia, un saqueo sublimado de su personalidad o cultura, las gentes de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que sus imágenes, que las fotografías les confieren realidad"*.⁵ Pocas personas sienten aún el temor primitivo a las cámaras. Pero algunos vestigios quedan: por ejemplo, nuestro rechazo a tirar fotografías de seres queridos si están muertos o lejanos. Inconscientemente asociamos este acto a un rechazo a la persona retratada.

Para Susan Sontag, autora del libro **Sobre la fotografía**, el hecho que nuestra sociedad prefiera las imágenes a la realidad no es por perversidad, sino es una suerte de evasión, una *"reacción a las maneras en que la noción de lo real se ha complicado y debilitado progresivamente, entre otras cosas a partir de la crítica de la realidad como fachada que surgió entre las clases medias ilustradas en el siglo pasado"*.⁶ Es la percepción de una realidad cada vez más compleja que ha creado simplismos compensatorios, de los cuales el más tentador es la fotografía: las instantáneas tienen la capacidad de elaborar un mundo sucedáneo, cifrado en imágenes que exaltan, consuelan o acicatean.

⁴Susan Sontag, **Sobre la fotografía**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980, pág. 168.

⁵Ibidem, pág. 171.

⁶Ibidem, pág. 170.

De esta manera, las fotografías nos dan la sensación de poder apresar el mundo entero en nuestras cabezas, algo así como una antología de imágenes. Es como coleccionar el mundo.

2- FOTOGRAFIA Y "BELLAS ARTES"

Una controversia ha marcado la historia de la fotografía: si su fidelidad a las apariencias y su dependencia de una máquina no le impedía ser considerada dentro de las bellas artes o si era meramente un oficio, una herramienta de la ciencia. Porque era obvio que, desde un principio, suministraba útil información. Ante los reiterados ataques que intentaban rebajarla, los fotógrafos se defendieron por más de un siglo argumentando que ella constituía una revuelta vanguardista contra las pautas ordinarias de visión. En el siglo XIX sus defensores dieron argumentos que la emparentaron con la pintura. Así la fotógrafa inglesa **Julia Margaret Cameron** aseguraba que la fotografía alcanzaba la categoría de arte porque, al igual que la pintura, buscaba la belleza y su compatriota **Henry Peach Robinson**, afirmaba que también podía mentir.

En nuestros tiempos, los fotógrafos más afamados no discuten ya si la fotografía es o no es arte y proclaman que sus obras no están involucradas con el arte. Esto refleja claramente el triunfo del concepto moderno de arte que, como define Susan Sontag, *"cuanto mejor el arte, más subversivo respecto de las metas tradicionales del arte"*⁷. En este sentido, la fotografía se ha adaptado plenamente al gusto moderno en su versión pop, *"con ese empeño en desmitificar la cultura elevada del pasado (concentrándose en fragmentos, desechos, rarezas sin excluir nada), esos meticulosos coqueteos con la vulgaridad, ese afecto por el kitsch, esa habilidad para conciliar las veleidades vanguardistas con las ventajas comerciales, esas críticas impartidas y paternalistas que tildan al arte de reaccionario, elitista, snob, insincero, artificial, desligado de las grandes verdades de la vida diaria, y esa transformación del arte en documento cultural"*⁸.

⁷Susan Sontag, op cit, pág 137.

⁸Ibidem, pág 141.

Aunque la fotografía genera obras que perfectamente pueden clasificarse como arte -requieren subjetividad en su apreciación, brindan placer estético- no es en su esencia una manifestación artística. Podría definírsela como una técnica, un medio por el cual se pueden crear obras de arte, pero que también tiene infinidad de otros usos: sirve para ilustrar textos científicos, crea retratos para pasaportes, rayos X e incluso imágenes pornográficas. En sí la pintura no debiera competir con la fotografía. Son empresas de distinto orden. Y más importante que la cuestionada categoría de arte para la fotografía es que ésta ha pregonado nuevas ambiciones para el arte. Es el prototipo de la tendencia característica de las artes en nuestro tiempo: el transformarse en metaartes o medios. Claros ejemplos son el cine, la televisión, el video, extensiones lógicas del modelo impuesto por la fotografía. Lo que se logró fue hacer participar del arte al gran público, democratizarlo, des-elitizar las manifestaciones artísticas en forma de obras singulares y romper la jerarquía temática según la cual ciertos asuntos son importantes, profundos, bellos y por lo tanto "dignos" de una obra de arte, y otros, irrelevantes, triviales, vulgares.

En sus inicios se consideró a la fotografía una usurpadora del arte pictórico en cuanto a su función de registrar el mundo lo más objetivamente posible. En realidad, lo liberó de retratar en forma realista dándole la libertad de interpretar al mundo a su manera. Así influyó significativamente sobre el Movimiento Impresionista, que, como se sabe, se preocupó fundamentalmente de cómo la luz afecta y modifica las formas de la naturaleza y de la captación de los momentos fugaces en que se presenta. Los impresionistas se sirvieron de la fotografía para perfeccionar sus objetivos y los pintores manejaban el documento fotográfico como parte importante de sus creaciones. Un detalle elocuente: la primera exposición impresionista se realizó -en abril de 1874- en el estudio del afamado fotógrafo Nadar del Boulevard des Capucines, en París.

Pese a la presunción de veracidad que les confiere autoridad, interés y fascinación a todas las fotografías, el trabajo de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones de interpretación de la realidad por parte del arte. A primera vista parece que el realizador de imágenes está limitado a lo que se encuentra delante de la cámara. Pero esto no es cierto. Al decidir

sobre las características de un retrato, al preferir una exposición a otra, los fotógrafos inevitablemente imponen pautas a los modelos: *"cien fotógrafos con sus cámaras que se ocupen del mismo tema producirán cien soluciones visuales distintas por la influencia de ese factor inevitable que es la interpretación subjetiva"*⁹.

Al igual que la pintura, lo que mueve a alguien a sacar una fotografía es el hallazgo de algo bello. A excepción de la fotografía documental o de denuncia, lo que se busca al utilizar la cámara es hacer perdurar lo hermoso, aquello que consideramos "digno" de trascender el instante. Es verdad que ciertos fotógrafos se han especializado en fotografiar cosas "feas", en el fondo su tarea se ha reducido a encontrar belleza en la fealdad. Aún las crudas fotografías de Jacob Riis tomadas entre 1887 y 1890 parecen bellas a causa del rigor del tema -habitantes de un barrio bajo de New York, hoscos, difusos, de edad indeterminada- y por lo atinado de su encuadre "erróneo". Esto significa que la fotografía sin querer cambió o más bien democratizó el concepto de belleza: *"las fotografías han revelado que la belleza, tradicionalmente asociada a modelos ejemplares (el arte figurativo de los griegos clásicos sólo mostraba la juventud, el cuerpo en su perfección), existe por doquier. Como a las personas que se acicalan para la cámara, a lo desagradable y chato también se le ha asignado su belleza"*¹⁰. En este sentido el gran mérito de la fotografía ha sido esta aptitud para descubrir belleza en lo humilde, en lo decrepito y eso es una forma de hacer arte.

3- LA FOTOGRAFÍA Y SU RELACION CON LA HISTORIA

La invención de la fotografía corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político, económico y social. Este ascenso hizo que sus representantes sintiesen la necesidad de legitimarse frente al resto de la sociedad y nada mejor para ello que mandarse a hacer un retrato, ya que esto *"era uno de esas actas simbólicas mediante las cuales los individuos de la clase social*

⁹Donis A. Dondis, op cit, pág 195.

¹⁰Susan Sontag, op cit, pág. 113.

*ascendiente manifestaban su ascenso, tanto de cara así mismas como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social*¹¹. La fotografía, técnica masiva y de menor costo que la pintura, se ajustó perfectamente a los requerimientos de la burguesía. Además, la aceptación casi inmediata que tuvo por parte de esta clase se debió a que, más que cualquier otro medio, la fotografía poseía y posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Al respecto, cabe recordar que son los grupos burgueses quienes manejan los medios de comunicación, teniendo así el control efectivo de toda la información tanto escrita como visual que en ellos se difunde.

3.1 La nostalgia de las fotografías

La Revolución Industrial trajo consigo profundos cambios en la estructura familiar. Las sociedades tradicionales se habían caracterizado hasta ese entonces por *"una sola línea de filiación que asociaba tres generaciones; ... se identificaba estrechamente con la casa, cuyo nombre llevaba y englobaba, además de la vivienda y sus dependencias, tierras y derechos sobre bienes colectivos de la comunidad"*¹². La fotografía se transformó paulatinamente en un verdadero rito social justamente en los momentos en que la institución de la familia -en los países industrializados de América del Norte y Europa- empezaba a desmembrarse. A medida que el núcleo familiar se distanciaba de un grupo familiar mucho más vasto, la fotografía acudía a conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada. *"Esos rastros fantasmales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum fotográfico familiar se compone generalmente de la familia en su sentido más amplio, y con frecuencia es lo único que queda de ella"*¹³.

Al permitir las fotografías acceder a un pasado hasta cierto punto irreal para quien no lo ha vivido, posibilitan la posesión de una realidad ajena,

¹¹Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 18.

¹²François Zonabend et al, *Historia de la familia*, Tomo I, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 65

¹³Susan Sontag, op cit, pág. 19.

desaparecida o pronta a desaparecer. Un ejemplo: después de la apertura del Oeste norteamericano en 1869 con el ferrocarril transcontinental, vino la colonización mediante la fotografía. Hacia finales de siglo, un verdadero ejército de turistas invadió la zona, ávidos de una "buena" instantánea de la vida aborigen que rápidamente avanzaba a su total exterminio. Los turistas "*invadieron la vida privada de los indios, fotografiando objetos religiosos y danzas y lugares sagrados, en caso necesario pagando a los indios para que pasaran y persuadiéndolos de que revisaran sus ceremonias para proporcionarles material más fotogénico*"¹⁴. Resulta curioso evocar que Kodak instaló en las entradas de muchos poblados, carteles enumerando los sitios para fotografiar. Las fotografías son la evidencia irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje. Son verdaderos trofeos fotográficos que satisfacen tanto a los cosmopolitas que recorren los lugares más recónditos del planeta como a los millones de turistas que invaden Europa. De este modo se certifica la experiencia y se condensa al limitarla a una imagen, un verdadero y auténtico *souvenir*:

La nuestra es una época, al igual que el siglo pasado, marcada por la nostalgia. Las fotografías promueven activamente la nostalgia, ya que el acto mismo de fotografiar lleva inherente cierto patetismo de un instante que no volverá. "*Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo*"¹⁵. Llama la atención que la cámara se hiciera popular cuando el mundo estaba comenzando a sufrir cambios vertiginosos: la destrucción de grandes zonas, la creciente desaparición de ciertas especies y la demolición de tradicionales contrucciones y barrios como el París decimonónico de los fotógrafos Atget y Brassai que ya no existe. De igual manera que los parientes y amigos muertos preservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza en parte la ansiedad y el dolor provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y esterilizadas, procuran una relación visual con el pasado. Como

¹⁴Susan Sontag, op cit, pág. 74.

¹⁵Ibidem, pág. 25.

señalara Berenice Abbott: "El fotógrafo es un ser contemporáneo; a través de su mirada el ahora se transforma en pasado" ¹⁶

3.2 Imágenes "pintorescas"

El cazador-fotógrafo ha rastreado y capturado la realidad desde los comienzos. Es interesante resaltar que lo que siempre fascinó a la fotografía fueron las cumbres y los abismos de la sociedad. Los fotógrafos documentales prefirieron los últimos. Hemos sido testigos de más de un siglo de fotógrafos revoloteando alrededor de oprimidos registrando escenas violentas con una buena dosis de espectacularidad: "la injusticia social ha incitado a los acomodados a tomar fotografías, la más delicada de las depredaciones, con el objeto de documentar una realidad oculta, una realidad oculta para ellos"¹⁷. Atento a realidades ajenas, el fotógrafo actúa como si las trascendiera, como si su perspectiva fuera universal.

De cierta manera, a través de la historia de la fotografía el registro de realidades sórdidas se ha hecho considerando al mundo "pintoresco". Prueba de ello son las instantáneas tomadas en la década de 1890 por Paul Martin de las calles de Londres; las de Arnold Genthe del barrio chino de San Francisco y las de las tiendas decrepitas del París crepuscular de Atget. Así también el famoso libro de fotografías de Jacob Riis (con el sugerente título **Cómo vive la otra mitad**) igualmente de fin de siglo sobre los pobres de Nueva York, aunque concebido como documento social de denuncia, lleva inherente un afán de mostrar lo exótico.

Lo pintoresco (lo pobre, lo extranjero, lo anacrónico), lo importante (los ricos, los famosos) y lo bello fueron los principios que en sus incios tuvo la fotografía europea, propendiendo, por ello, más al elogio que a la neutralidad. En cambio, los norteamericanos, menos rígidos en sus estructuras sociales y convecidos de la inevitabilidad del cambio, se sirvieron de la fotografía no sólo para mostrar qué había que admirar, sino también para señalar las fallas del sistema social que había que remediar. Conocida es la historia de

¹⁶Citado por Susan Sontag, op cit, pág. 77.

¹⁷Ibidem, pág. 65.

principios este siglo acerca de la fotografías de Lewis Hine sobre el trabajo de niños en los molinos de algodón, campos de remolacha y minas de carbón que contribuyeron a proscribir legalmente la mano de obra infantil.

Hace mucho tiempo que la fotografía ha dejado de ser un conjunto de imágenes pintorescas para formar parte de la vida cotidiana, constituyendo una aproximación reduccionista de la realidad que se percibe ahora como un conjunto de hitos y hechos memorables de los que se guarda registro fotográfico (resulta inconcebible un cumpleaños o celebración sin fotografías). Por otro lado, la industrialización de la fotografía permitió que fuera rápidamente absorbida por los métodos racionales -o sea burocráticos- de dirigir la sociedad. Es así como la visión "realista" del mundo que determina la burocracia redefine el conocimiento como técnica e información. Y esta información es de primera calidad si es entregada por la fotografía porque se tiene "certeza absoluto" de ella.

La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social consistente en unidades pequeñas de número aparentemente infinito, pues el número de fotografías que podría tomarse de cualquier cosa es ilimitado. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, y en cambio confiere a cada momento un carácter único. Toda fotografía tiene múltiples significados: ver algo en forma de fotografía es enfrentar un objeto de fascinación potencial. Es como si nos dijeran esa es la superficie. Ahora piensen -o mejor sientan, intuyan- que hay más allá, cómo debe ser la realidad si ésta es su apariencia. Las fotografías, que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.

3.3 La fotografía como documento histórico

Hay pocas dudas de que la vida contemporánea está profundamente influida por la fotografía. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones, que dan el objeto de manera indirecta, discutible e incitan, de este modo, a desconfiar de lo que se está entregando. Toda fotografía es un certificado de presencia que constituye *"un nuevo gen que su invención ha producido en la familia de las imágenes. Las primeras fotos contempladas por el hombre debieron darle*

la impresión de parecerse como dos gotas de agua a las pinturas; sabía sin embargo, que se encontraba frente a frente con un mutante; su conciencia situaba el objeto encontrado fuera de toda analogía, como el ectoplasma de lo que "había sido": ni imagen, ni algo real, un ser nuevo, auténticamente nuevo: algo real que ya no puede tocar"¹⁸. Ningún escrito puede proporcionar tal certidumbre. Es la gran desventaja del lenguaje oral y escrito, el no poder autenticarse a sí mismo. El lenguaje "es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento; mientras que la fotografía es indiferente a todo añadido; no inventa nada; es la autenticación misma... la fotografía jamás miente; o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza; pero jamás podrá mentir sobre su existencia"¹⁹.

En los impresos, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios. Actualmente, en los medios de comunicación ocurre justamente lo contrario. Predomina lo visual; y lo verbal viene dado por añadidura. Es evidente que el impreso no ha muerto ni seguramente no morirá jamás, pero, con todo, nuestra cultura, dominada por el lenguaje hasta mediados de este siglo, se ha desplazado ahora perceptiblemente hacia lo icónico. La mayor parte de lo que sabemos y aprendemos, compramos y creemos, identificamos y deseamos, viene determinado por el predominio de la fotografía sobre la psiquis humana.

Es claro que en la investigación historiográfica el dominio del texto escrito ha sido determinante. Por eso, es hora de incorporar el registro visual, ya que entrega una certidumbre total de los hechos históricos. Roland Barthes, en su obra **La Cámara Lúcida**, al referirse a una fotografía de un esclavo negro, señala: "pienso en el retrato de William Casby "nacido esclavo", fotografiado por Avedon... Aquel a quien veo en el retrato ha sido esclavo; certifica que la esclavitud existió, no muy lejana a nosotros; y lo certifica no por medio de testimonios históricos, sino mediante un nuevo orden de pruebas de algún

¹⁸ Roland Barthes, **La cámara lúcida**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pág.152.

¹⁹ *Ibidem*, pág 151.

modo experimentales, aunque se trate del pasado, y ya no solamente inducidas: la prueba según Santo-Tomás intentando tocar al Cristo-resucitado. Era seguro que aquello había sido; nada tenía que ver con la exactitud, sino con la realidad; el historiador no era ya el mediador, la verdad nos venía dada sin mediación, el hecho aparecía sin método"²⁰.

Muchos historiadores han utilizado fotografías para complementar sus libros y, de hecho, algunos han logrado reunir importantes colecciones, como es fue el caso de Carlos Peña Otaegui y en la actualidad Hernán Rodríguez y Hugo Rodolfo Ramírez. Pero como se plantea en la obra **Imagen Ambiental de Santiago 1880-1930**, en la mayoría de las investigaciones historiográficas *"no se consiguió de la imagen gráfica todo el resultado que podría haberse obtenido, pues la mayoría de las veces ella sólo sirvió para adornar o hacer más amena una publicación"*²¹. A juicio de los autores la gran ventaja que ofrece la fotografía *"consiste en la posibilidad de reconstruir las escenas de la vida social y económica, de la vida cotidiana que ocurre en un medio urbano (también en el medio rural a mi entender) de modo tal que los datos escritos puedan encontrar una mayor coherencia dentro del conjunto de los testimonios. La observación de los actores insertados en el ambiente de su tiempo, permite que cada dato recupere su más completa dimensión, mucho mayor de la que se puede obtener observando el antecedente aislado en un documento escrito"*. Por ello cuando la fotografía se constituye en una fuente de información viva y dinámica, *"pasa a convertirse en un documento histórico capaz de proporcionar, casi por sí sola, la fuerza necesaria para afirmar una conclusión o para sostener una hipótesis. Desde ese momento, ya no está solo el documento escrito, sea de origen oficial o privado, sino que lo acompañarán también estas nuevas fuentes enriqueciendo con elementos probatorios la investigación histórica"*²².

Hasta principios de nuestro siglo (y después también) las fuentes que utilizaba el historiador consagrado conformaban *"un corpus tan cuidadosamente jerarquizado como la sociedad a la que destinaba su obra"*

²⁰Roland Barthes, op cit, pág 142.

²¹Armando de Ramón et all, **Imagen ambiental de Santiago 1880-1930**, Ediciones Uiversidad Católica de Chile, Santiago, 1985, pág. 12.

²²Ibidem, pág 14.

*modo experimentales, aunque se trate del pasado, y ya no solamente inducidas: la prueba según Santo-Tomás intentando tocar al Cristo-resucitado. Era seguro que aquello había sido: nada tenía que ver con la exactitud, sino con la realidad: el historiador no era ya el mediador, la verdad nos venía dada sin mediación, el hecho aparecía sin método*²⁰.

Muchos historiadores han utilizado fotografías para complementar sus libros y, de hecho, algunos han logrado reunir importantes colecciones, como es fue el caso de Carlos Peña Otaegui y en la actualidad Hernán Rodríguez y Hugo Rodolfo Ramírez. Pero como se plantea en la obra **Imagen Ambiental de Santiago 1880-1930**, en la mayoría de las investigaciones historiográficas *"no se consiguió de la imagen gráfica todo el resultado que podría haberse obtenido, pues la mayoría de las veces ella sólo sirvió para adornar o hacer más amena una publicación"*²¹. A juicio de los autores la gran ventaja que ofrece la fotografía *"consiste en la posibilidad de reconstruir las escenas de la vida social y económica, de la vida cotidiana que ocurre en un medio urbano (también en el medio rural a mi entender) de modo tal que los datos escritos puedan encontrar una mayor coherencia dentro del conjunto de los testimonios. La observación de los actores insertados en el ambiente de su tiempo, permite que cada dato recupere su más completa dimensión, mucho mayor de la que se puede obtener observando el antecedente, aislado en un documento escrito"*. Por ello cuando la fotografía se constituye en una fuente de información viva y dinámica, *"pasa a convertirse en un documento histórico capaz de proporcionar, casi por sí sola, la fuerza necesaria para afirmar una conclusión o para sostener una hipótesis. Desde ese momento, ya no está solo el documento escrito, sea de origen oficial o privado, sino que lo acompañarán también estas nuevas fuentes enriqueciendo con elementos probatorios la investigación histórica"*²².

Esta nueva forma de investigar...

Hasta principios de nuestro siglo (y después también) las fuentes que utilizaba el historiador consagrado conformaban *"un corpus tan cuidadosamente jerarquizado como la sociedad a la que destinaba su obra"*

²⁰Roland Barthes, op cit, pág 142.

²¹Armando de Ramón et all, **Imagen ambiental de Santiago 1880-1930**, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985, pág. 12.

²²Ibidem, pág 14.

Sus documentos se dividían sin esfuerzo en "privilegiados, marginados, villanos, «dumpen»... En cabeza del cortejo, prestigiosos, he ahí a los Archivos del Estado, manuscritos o impresos, documentos únicos, expresión de Su Potencia, de la de las Casas, Parliamentos, Cámaras de cuentas; luego viene la cohorte de las impresos que ya no son secretos: textos jurídicos y legislativos, primero expresión del Poder, periódicos y publicaciones después, que no emanan sólo de él, sino de la sociedad cultivada total. Las biografías, las fuentes de historia local, los relatos de viajeros forman la cola del cortejo. La historia se comprende desde el punto de vista de cuantos han tomado a cargo la sociedad: hombres de estado, diplomáticos, magistrados, empresarios y administradores."²³ En este esquema ¿qué papel podría tener, por ejemplo, el folklore cuya supervivencia atestigüa que la unificación cultural del país no está aún terminada?; ¿qué utilidad para la Historia podrían tener las fotografías, cuyo protagonista era la sociedad en su conjunto? ¿cómo fiarse de ellas si todos sabemos que estas imágenes, estas supuestas representaciones de la realidad se escogen, se modifican, se transforman mediante montaje?

La Historia de las mentalidades nació para huir por un lado, de los conceptos pobres de la historia positivista: acontecimiento o azar, y por otro, de la historia económica y social marxista, cuyos artifices no lograron hacer coherente el paso de las infraestructuras a las superestructuras. "En el espejo que la economía tendía a las sociedades, no se veía más que el pálido reflejo de esquemas abstractos, no rastros ni vivientes resucitados."²⁴ Como escribiera Michelet en 1869 "la historia me parece aún débil en sus dos métodos: demasiado poco material...demasiado poco espiritual, hablando de las leyes, de los actos políticos, no de las ideas, de las costumbres"

Esta nueva forma de análisis histórico, el de las mentalidades, se define por el contacto con otras ciencias humanas como la arqueología, la sociología y la etnología, por la emergencia de un dominio reprimido por la historia tradicional. Es también el lugar de encuentro "de exigencias opuestas que la

²³ Marc Ferro, **El Cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?**. En "Hacer la historia". Tomo III. Editorial Laia, Barcelona, 1980, pág. 243.

²⁴ Jacques Le Goff, **Las mentalidades. Una historia ambigua**. En "Hacer la historia". Tomo III. Editorial Laia, Barcelona, 1980, pág. 85.

peinaban, decoraban sus casas, etc... los hombres de la época de la Guerra del Pacífico y de la Revolución del 91. Se puede descender aún más en el detalle, y observar, por ejemplo, que muchos de los hombres fotografiados por Nadar llevaban uñas largas. "Pregunta etnográfica: ¿Cómo llevaban las uñas en tal o cual época? La fotografía puede decírmelo, mucho mejor que los retratos pintados. La fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí; pues hay un "yo" que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso".²⁸

Nuestra historia se verá enriquecida, por tanto, con una nueva fuente que tiene la particularidad de ocuparse tanto de los momentos heroicos como de la historia cotidiana. Esto tiene especial importancia para Chile, pues a nuestro país llegó muy tempranamente esta notable invención humana.

²⁸ Roland Barthes, op cit, pág 69.

III BREVE RELACION SOBRE LA INVENCION DE LA FOTOGRAFIA

"La teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada ser humano. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni un resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo"

Nadar

1- EN BUSCA DE ESA DIFICIL IMAGEN

Desde tiempos remotos el hombre ha querido registrar mecánicamente el mundo. Conservar un retrato para la posteridad se limitaba hasta mediados del siglo pasado fundamentalmente al grabado, al dibujo y a la pintura.

Aunque hace más de mil años se sabe cómo crear imágenes a partir de la cámara oscura, éstas no podían ser fijadas. Antecedentes sobre la cámara oscura se remontan a 26 siglos A.C., en escritos de Moa Tzu y 4 siglos A.C. con Pitágoras y Aristóteles. Este último dejó enunciado en su escrito **Problemata**, los principios de la cámara oscura en los siguientes términos: *"los rayos de sol que penetran en una caja cerrada a través de un pequeño orificio practicado en una de sus paredes, forman una imagen circular cuyo tamaño aumenta al aumentar la distancia de la pared al fondo en que se proyectan"*²⁹. Nada se sabe sobre su descubridor, aunque es conocido que figuras como Roger Bacon, Leonardo da Vinci, Leon Batista Alberti y Alberto Durero se sirvieron de ella ampliamente. Su utilidad era grande: servía a los pintores para encuadrar y copiar paisajes y también a los astrónomos para observar los eclipses de luna y de sol.

²⁹Citado por Juan Domingo Marinello, **Fundamentos prácticos de fotografía**, Editorial Salesiana, Santiago, 1978, pag.15.

La primera descripción de la cámara oscura como auxiliar del dibujante la encontramos en el renacimiento, en el libro *Magiae Naturalis* (1553) del italiano **Giovanni Battista Della Porta**. Quince años más tarde, **Daniello Barbaro**, profesor de la Universidad de Padua y autor del *Tratado sobre la perspectiva*, describió de esta manera el uso de la cámara oscura en la pintura: "*Cerrad las persianas y puertas, hasta que no entre luz alguna en la cámara excepto por esa lente, y del lado opuesto sostened una hoja de papel, que moveréis hacia adelante o hacia atrás hasta que la escena aparezca con mayor nitidez. Allí, en el papel, aparecerá toda la imagen, tal como es, con sus distancias, sus colores, sus sombras y sus movimientos... Si el papel se deja firme, se podrá dibujar toda la perspectiva con una pluma, darle sus sombras, reproducir los colores del natural*".³⁰ Sólo en los siglos XVII y XVIII al hacerse portátil llega a ser un complemento realmente útil para el artista. Así el conde **Francesco Algarotti**, en su obra *Sopra la Pintura* (1764) afirmaba que "*los mejores pintores modernos italianos han aprovechado considerablemente este recurso, y de otra manera no habría sido posible que representaran las cosas con tanta naturalidad*".³¹

La creación de retratos en forma mecánica era un viejo anhelo que en el siglo XVIII se vio estimulado por la creciente demanda de cuadros e imágenes que requería la ascendente burguesía. Este fenómeno provocó la necesidad de producirlo todo en cantidades. Por otro lado, mandarse a hacer un retrato representaba un acto simbólico mediante el cual, los individuos de la clase burguesa manifestaban su ascenso y se situaban entre aquellos que gozaban de consideración social. La nueva clientela burguesa exigía del pintor retratista una doble tarea: primeramente, imitar el estilo de los pintores cortesanos teniendo, por ello, que idealizar y hasta falsear muchas veces los rostros para que se parecieran al tipo humano dominante: el príncipe; en segundo lugar el artista debía suministrar retratos a precios acorde a las condiciones económicas de su nueva clientela. Por ello se extendió la moda de los **retratos en miniatura**. Como su nombre lo dice, estas imágenes al óleo se caracterizaron por su pequeño tamaño -generalmente en dijes o alhajas pequeña, con forma de polvoreras- su rápida ejecución y, en su mayoría, su

³⁰Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág 9.

³¹Ibidem, pag 9.

escaso valor artístico. A pesar de que la burguesía las adoptó como una manera de expresar su culto a la individualidad, el retrato en miniatura aún conservaba elementos aristocráticos propios de la pintura y cuando la fotografía se asentó definitivamente hacia la década de 1850, este arte quedó relegado al olvido.

La fiebre por los retratos llevó a buscar una técnica que mecanizara tal producción. Así en la época de Luis XIV se hizo popular un procedimiento denominado **Silhouette** que consistía en recortar en papel de charol negro el perfil del modelo a retratar. Este naciente oficio fue ejercido tanto en bailes cortesanos como en ferias populares. Mayor difusión alcanzó el **fisionotrazo**, de moda en Francia entre 1786 y 1830. Su inventor fue el grabador **Gilles-Louis Chrétien** quien hacia el año 1786 logró combinar dos técnicas: el grabado y la silueta. Basado en el principio del pantógrafo, el fisionotrazo exigía escasa habilidad al ejecutante: bastaba con dibujar los contornos de la sombra y trasladarlos a una placa de metal para grabarlos. Las más célebres figuras de la Revolución Francesa, del Imperio y de la Restauración posaron delante del fisionotrazo. Ex-grabadores y ex-pintores de miniaturas adoptaron la nueva técnica, pues sus agonizantes profesiones ya no les ofrecían un medio satisfactorio de existencia.

Otro sustituto mecánico de la habilidad artística fue la **cámara lúcida** diseñada en 1807 por el científico inglés **William Hyde Wollaston**. Fue muy utilizada por los viajeros ya que podía ser fácilmente transportada. Sobre un papel se colocaba un prisma de vidrio, suspendido al nivel del ojo mediante un brazo de bronce. Mirando a través de un borde del prisma, el operador podía ver al mismo tiempo el objeto a dibujar y el papel de dibujo, con lo que su lápiz quedaba orientado por esa imagen virtual. Aunque estos inventos vinieron a facilitar el trabajo a los retratistas, todos requerían un mínimo de habilidad al ejecutante. En muchas mentes prendió la idea de conseguir que la luz fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujarla a mano.

2- EL DAGUERROTIPO

Quien primero logró fijar la imagen de la cámara a través de la acción de la luz fue el inglés **Thomas Wedgwood**. Hacia el año 1800 sensibilizó papel y cuero con nitrato de plata; encima colocó objetos y esto lo expuso a la luz del sol. El resultado fueron los llamados *grabados al sol*, que tenían el gravísimo inconveniente de desvanecerse en un corto período.

Un inventor francés tuvo más éxito: **Joseph-Nicéphore Niepce** (1765-1833). En el año 1816 introdujo en la cámara oscura un papel preparado con cloruro de plata con el fin de fijar la "imagen lumínica", cosa que logró con cierto éxito en 1826 con ayuda de una placa de metal recubierta de asfalto fotosensible y tras ocho horas de exposición. Las *heliografías*, como Niepce las denominó, más logradas fueron una vista desde una ventana de su casa en Le Gras y una mesa puesta en el campo, ambas datadas en 1827. Este mismo año, Niepce viajó a Londres donde visitó al pintor **Louis-Jacques-Mandé Daguerre** (1787-1851), quien estaba investigando en su misma línea. Junto a un socio, Daguerre había creado el *Diorama*, un teatro donde se exhibían enormes cuadros de tipo ilusionista. En la realización de estos efectos, Daguerre se familiarizó con la cámara oscura, lo que le llevaría a la experimentación fotográfica. El 4 de diciembre de 1829, Niepce y Daguerre firmaron un acuerdo de sociedad que debía durar diez años. Sólo cuatro transcurrieron cuando Niepce falleció. Daguerre continuó solo, a pesar de que Isidore Niepce -hijo del inventor- sustituyó en teoría a su padre en la sociedad.

En 1837 Daguerre hizo una fotografía muy bien lograda. Este daguerrotipo, como se conocería más tarde, fue realizado en una hoja de cobre recubierta de plata, con un tamaño de 16,5 por 21,5 cm. Se "*pulía el lado plateado de la placa, hasta que quedara brillante como un espejo y químicamente limpia. La sensibilizaba al colocarla invertida sobre una caja que contenía partículas de yodo, cuyos gases se combinaban con la plata, formando en la superficie un yoduro de plata, que es sensible a la luz. Luego colocaba la placa en una cámara. La luz que formaba la imagen óptica reducía el yoduro de plata, reconvirtiéndolo en plata, según la intensidad de esa luz. Más tarde Daguerre*

colocaba la placa expuesta, en la que no había imagen visible, sobre una caja que contenía mercurio calentado; sus gases formaban una amalgama con la plata antes reducida y la imagen se hacía visible³². La placa era después bañada en una solución concentrada de sal común (cloruro de sodio), lo que provocaba que el yoduro de plata, en la parte no expuesta, fuera relativamente insensible a una posterior acción de la luz. Finalmente, la placa era lavada en agua y se la dejaba secar.

Un hecho extraordinario vino a darle un gran impulso al recién creado invento: el Estado francés lo adquirió por iniciativa del diputado **François Arago**. El congreso aprobó por unanimidad un proyecto de ley que concedía al inventor del daguerrotipo, el pintor Daguerre, una renta vitalicia de seis mil francos y al hijo de su ex-colaborador, Niepce, otra de cuatro mil francos. Se dio publicidad al procedimiento en el transcurso de una sesión de la Academia de Ciencias del 19 de agosto de 1839.

Para entender esta inusitada medida del gobierno francés es necesario tener presente la coyuntura histórica. Las revoluciones del siglo XIX en Francia surgieron de las profundas transformaciones que vivió este país a raíz del avance del capitalismo. La ola revolucionaria de 1830 "marcó la derrota definitiva del poder aristocrático por el burgués en la Europa occidental. La clase dirigente de los próximos cincuenta años iba a ser "la gran burguesía" de banqueros, industriales y altos funcionarios civiles³³. Pues bien, en el parlamento francés de 1839 existía una oposición legitimista y otra republicana. Esta última se veía representada por un grupo de intelectuales burgueses que propiciaban el desarrollo intelectual y moral del ser humano, ideas que caracterizaban al espíritu burgués de parte importante de la clase dirigente. No debe extrañar entonces que naciera de ese medio la idea de proponer al Estado que adquiriese el invento de la fotografía y que la diese a conocer al público de manera oficial. Sobre todo si surgió de uno de los más connotados representantes de la intelectualidad burguesa, François Arago. Conocido hombre de ciencia, Arago fue, además de diputado, director del Observatorio de París y secretario perpetuo de la Academia de Ciencias.

³² Beaumont Newhall, op cit, pág 18.

³³ Eric J. Hobsbawm, **Las revoluciones burguesas**, Editorial Labor, Barcelona, 1981, pág.204.

Con vivo interés comentaron los periódicos parisinos el reciente invento. Durante semanas, esta ciudad vivió, según la prensa, una verdadera "fiebre de experimentación". Cargados de equipos que pesaban cerca de cien kilos, físicos y sabios de la ciudad se dieron a la búsqueda de motivos para fotografiar. El daguerrotipo constituyó un tema de conversación inagotable en los salones.

Tan pronto como el invento fue del dominio público, un inglés, **William Henry Fox Talbot**, reclamó haber creado una técnica con resultados muy similares. Talbot había ideado la **calotipia**, un procedimiento "húmedo", que consistía en exponer un papel con la capa fotosensible todavía húmeda que al secarse, producía un negativo que era tratado con parafina para hacerlo transparente, lo que ya era útil para sacar copias en papel. El gran mérito de Talbot fue la creación de una técnica por la que se obtenía *"con poco esfuerzo y coste un sinnúmero de originales en lugar de uno solo... Se había cumplido el deseo de una nueva sociedad -la sociedad masificada de nuestra época- deseo que no habían podido satisfacer plenamente ni la xilografía ni la litografía: cuadros para todo el mundo, cuadros de cualquier casa para cualquier persona"*³⁴. Por ello en la actualidad se considera a Talbot como el auténtico padre de la fotografía.

En 1835 este inventor inglés logró fijar papeles de cloruro de plata e incluso obtuvo una fotografía, aunque minúscula y borrosa. Entre 1839 y 1840 realizó alrededor de 28 calotipias, con un tiempo de exposición que oscilaba entre media y una hora. Este invento habría con el tiempo de imponerse sobre los daguerrotipos, pero la nitidez y el grano más fino de este último, hicieron que la daguerrotipia se mantuviera en forma preponderante todavía algunos años favorecida además por las constantes innovaciones a que era sometida en sus comienzos.

El proceso del daguerrotipo pareció al principio excesivamente complicado, y el gobierno francés ordenó a Daguerre que hiciera demostraciones en público. La gente se quejaba del alto costo y de lo abultado del equipo, por lo

³⁴Otto Stelzer, **Arte y fotografía, contactos, influencias y efectos**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 22.

que pronto se impulsó la producción de cámaras más cómodas y de más bajo costo.

Debido al largo tiempo de exposición requerido, los primeros daguerrotipos abordaron fundamentalmente temas de arquitectura. A pesar que éstos se hicieron populares, la gente no tardó en mostrar su descontento porque no satisfacían sus naturales expectativas de lograr buenos retratos. Muy elocuente resulta entonces un artículo publicado por la revista satírica *Le Charivari* en su edición del 30 de agosto de 1839, en el que se formulaba una sugerente propuesta: *"Usted desea hacer un retrato de su esposa. Le fija la cabeza con un ocasional collar de hierro, para conseguir la indispensable inmovilidad... Le apunta la cámara hacia el rostro, y cuando obtiene el retrato, éste no representa a su esposa. Es el loro de la casa, o la tetera, o algo peor"*³⁵.

Al finalizar el año 1840, se habían hecho tres progresos considerables en la técnica daguerrotípica: en primer lugar, un lente mejorado -que producía una imagen 22 veces más brillante que la de Daguerre- fue diseñada por el vienés **Josef-Max Petzval**, el que pronto se hizo muy popular. En segundo lugar, la sensibilidad de las placas ante la luz fue aumentada considerablemente al cubrirse la superficie yodada con otras sustancias halógenas, aparte del yoduro. El uso de tal acelerador o "sustancia rápida" como la llamaron los daguerrotipistas, combinado con las lentes de Petzval, hizo completamente posible ejecutar retratos en menos de un minuto. Por último, se dió mucha mayor intensidad a las partes de luz de la imagen por medio del "dorado" de la placa, procedimiento inventado por el francés **Hippolyte-Louis Fizeau**. Básicamente consistía en que, tras el baño de la placa en hiposulfito, se calentaba colocándola horizontalmente sobre una débil llama, y se le dejaba caer encima una solución de cloruro de oro. Estos avances permitieron que el daguerrotipo se extendiera por todo el mundo, abriéndose estudios de retratos por doquier.

Se vivió una suerte de "democratización" de la imagen gracias a que la producción era comparativamente más barata que otras formas de retratarse

³⁵Citado por Beaumont Newhall, op cit, pág 18.

y muy certera. Hombres y mujeres, célebres y desconocidos posaron ante la cámara, dejando sus rostros impresos, que de otra manera habrían sido olvidados. Los retratos en daguerrotipo más notables son directos y penetrantes debido a la total ausencia de retoque. Pero lo más importante era una ventaja en la desventaja: ser daguerrotipado no era nada de fácil, ya que además de tener que estar quieto por más de medio minuto, el retratado debía tomar una pose cómoda para poder aguantar tan larga exposición, lo que le confería mucha naturalidad en su expresión.

Cabe destacar que existió una inmensa demanda por retratos de familiares, no sólo de vivos sino también de muertos. Esto podría explicarse en buena medida debido a la gran familiaridad frente a la muerte que tenía el hombre decimonónico producto de la alta mortalidad existente, especialmente en los niños. Pero también hubo otras razones. Philippe Aries ha relatado el triunfo de la tumba individual y el verdadero culto de los muertos que se instaura en esta época, en completa oposición con lo que había ocurrido un siglo antes. A fines del siglo XVIII "se habían cerrado los cementerios parisienses; en 1785 se destruyó el de los Inocentes en medio de la indiferencia general. Pero hacia 1850, la situación se invirtió" Ello por la confluencia de tres factores fundamentales: "los positivistas, por una parte, preconizaron el culto de los muertos como un elemento de civismo" ya que como escribiera Pierre Laffitte en 1874 "La tumba desarrolla el sentimiento de la continuidad en la familia, y el cementerio el sentimiento de la continuidad en la ciudad y en la humanidad". Por otra parte, "los católicos adoptan el culto de los muertos, y lo defienden como si lo hubieran practicado siempre. Actitud paradójica, porque, un siglo antes, la Iglesia había sido en parte responsable del desafecto a los cementerios. Afirmaba entonces que los despojos mortales no importaban demasiado y que lo que contaba era la vida eterna". Por último, la ciencia "no dejó de manifestar su punto de vista: se demuestra que no hay ningún peligro en el hecho de que los vivos habiten en las proximidades de un cementerio y que las influencias mefíticas³⁶ denunciadas un siglo antes no son más que supersticiones"³⁷. El cementerio se convierte a partir de 1850 en objeto de frecuentes visitas y en un lugar de meditación.

³⁶Dícese de lo que, respirado, puede causar daño, y especialmente cuando es fétido.

³⁷Anne Martín-Fugier et al., **Historia de la vida privada**, Tomo VII, Editorial Taurus, Argentina, 1991, pág.232-233.

En el cementerio se manifiesta la clara voluntad de perpetuarse, de conservar la propia imagen. Al sencillo epitafio de épocas anteriores, le seguirá en grado creciente la complicación de la obra arquitectónica y la industrialización de la sepultura que es reforzada con estereotipos como los *medallones-fotos* que se incrustan en la piedra, el que aseguraba la perpetuación de la fisonomía. En la obra **Historia de la Vida Privada** dirigida por Philippe Aries y Georges Duby, se plantea que hay un hilo conductor que une todos estos procedimientos que tienden a reforzar el sentimiento del yo: *"la tentación de la heroicización, la hipertrofia de la vanidad tranquilizadora. Esta época proporciona muchos otros signos de lo mismo, de acuerdo con el ascenso de la meritocracia; la importancia atribuida al cuadro del honor, al ritual de las distribuciones de premios, a los diplomas que se cuelgan de las paredes del salón o de la sala de visitas; así como el prestigio de la decoración o el tono hagiográfico de la reseña necrológica... Cualquiera puede sentirse en adelante tentado por una postura de héroe; aunque no sea más que en la esfera familiar"*.³⁸

Prácticamente todos los fotógrafos realizaron retratos de enfermos y retratos póstumos. Y, aunque suene macabro, *"la fotografía de difuntos era absolutamente habitual, sobre todo de niños. Tanto es así que en muchos países tuvo que prohibirse el traslado de cadáveres a los estudios para evitar la propagación de enfermedades"*³⁹.

Una vez terminados los daguerrotipos eran protegidos por cristales, en estuches similares a las cajitas de cuero que se utilizaban para las miniaturas. Venían decorados, generalmente, con motivos geométricos o florales en su parte exterior, siendo los más económicos de cartón, estampados con adornos. También algunos se enmarcaron con cartones *passé-partout* y vidrios pintados. A mediados de la década de 1850, en EEUU aparecieron los llamados *Union Cases*, estuches hechos de aserrín, goma laca y un pigmento negro o marrón, que se apretaba con broches de acero. Generalmente eran muy elaborados y con bajorrelieves basados en cuadros populares. En su

³⁸ Alan Corbin y Michelle Perrot, **Historia de la vida privada**, Tomo VIII, Editorial Taurus, Argentina, 1991, pág.130-131.

³⁹ Cecilia García-Huidobro, **Negativos de la historia**. En El Mercurio, 22 de septiembre de 1985, E5.

mayor parte, los daguerrotipos reflejaron el estilo de moda, más que el del individuo, por lo que se hace muy complicado identificar al ejecutante. En ocasiones éste firmaba directamente en la placa, otras veces el nombre del estudio se inscribía en la parte interior del estuche, pero en la mayoría de los casos eran anónimos.

El país que recibió con mayor entusiasmo al daguerrotipo fue Estados Unidos. Allí fue introducido por **François Gourand**, quien en 1839 llevó máquinas realizadas por el mismo Daguerre. El reconocimiento internacional llegó pronto a los daguerrotipistas norteamericanos, entre los que destacaron: **John Adams Whipple**, **Edward Anthony** y **Charles Richard Meade**. En 1853 había solamente en Nueva York 86 establecimientos de daguerrotipia.

A pesar de su popularidad, el daguerrotipo estaba condenado a desaparecer. No se prestaba a una duplicación. Era frágil y debía ser conservado en un estuche abultado o enmarcado. Y era caro. En la exposición anual de 1856 realizada por la *Photographic Society* de Londres se mostraron 606 imágenes, siendo solamente 3 al daguerrotipo. En Estados Unidos el procedimiento perduró mayor tiempo, pero ya en 1864 la profesión de daguerrotipista dejó de aparecer en las guías comerciales de San Francisco.

3-LA CALOTIPIA

En 1841 William Henry Fox Talbot perfeccionó notablemente su *dibujo fotogénico* al que denominó **calotipo**. Dejó que su papel sensibilizado quedara expuesto ante la luz, hasta que una imagen se hizo visible. Entonces hizo un gran descubrimiento: un tiempo de exposición más breve cambiaba de tal forma las características de las sales de plata, que se las podía reducir a plata con un tratamiento químico posterior. Este principio del revelado de una imagen latente, pasó a ser básico para la mayor parte de los subsiguientes procesos fotográficos. Como lo explicara el mismo Talbot al arqueólogo inglés Charles Fellows, descubridor de las ruinas de Xanthus: "*el papel puede ser preparado por las noches, a la luz de una vela para ser utilizado al día siguiente... Supongamos que al viajar, usted llega inesperadamente a encontrar unas ruinas, que le gustaría dibujar. Instala su cámara, abre su carpeta, retira una hoja de papel ya preparado, la coloca en el instrumento,*

*luego la retira de allí cuando cree que ha transcurrido el tiempo suficiente, y en diez minutos usted ha rehecho sus equipos y está prosiguiendo el viaje*⁴⁰.

El ritmo de producción se aceleró de tal manera, que fue posible realizar copias por millares. Así el libro **El lápiz de la naturaleza** -que editara el mismo Talbot en seis etapas entre 1844 y 1846- estaba constituido por 24 calotipos que versaban mayormente sobre arquitectura, bodegones y obras de arte.

3.1 Los primeros exponentes de la calotipia

Las primeras calotipias "artísticas" según los críticos actuales fueron realizadas por **David Octavius Hill** y **Robert Adamson**. El primero era un conocido pintor de Edimburgo a quien en 1843 se le encomendó una tarea colosal: pintar un retrato colectivo de 457 hombres y mujeres que se reunirían para fundar la Iglesia Libre de Escocia. El pintor decidió recurrir a la fotografía para asegurar el parecido de los participantes. Por ello contrató los servicios de uno de los primeros fotógrafos profesionales ingleses, Robert Adamson. Las fotografías fueron realizadas al aire libre e iluminadas sólo con luz solar. Hill citó a los participantes del sínodo individualmente o en parejas, realizando más de 1.500 negativos. Finalmente Hill llegó a pintar el cuadro, pero su calidad fue indiscutiblemente menor a la de las fotografías, "*cuya belleza y expresividad apenas ha podido ser superada hasta nuestros días*"⁴¹.

Sin embargo, el uso principal del calotipo no fue en el retrato, sino en el registro de la arquitectura y del paisaje. En Francia fue ampliamente difundido con los auspicios del gobierno, especialmente para la documentación de arquitectura.

Una importante mejora al proceso fotográfico fue ideada por el francés **Louis-Désideré Blanquart-Evrard**, quien creó un papel para revelado con el que se reducía el tiempo de impresión a 6 segundos bajo la luz del sol y a 30 ó 40 segundos a la sombra. Esto suponía la posibilidad de producir más de cuatro

⁴⁰Beaumont Newhall, op cit, pág 46.

⁴¹Otto Stelzer, op cit, pág. 26.

mil copias en un sólo día. Claro es que, a diferencia de los ricos tonos que procuraba Talbot, estas copias eran de un color gris pizarra al ser retiradas de la fuerte solución de tiosulfato de sodio que él utilizaba como fijador. La obra maestra de Blanquart-Evrard fue **Egypte, Nubie, Palestine et Syrie**, publicada en 1852. Estaba compuesta por 122 copias hechas sobre los negativos que tomara el literato **Maxime Du Camp**, quien junto al novelista Gustave Flaubert, recorrió el Medio Oriente entre 1849 y 1852. Du Camp no era fotógrafo, pero decide recurrir a ella porque, como escribiera en sus Memorias, *"comprendí en mis viajes previos que había perdido mucho tiempo valioso, tratando de dibujar construcciones y paisajes que no quería olvidar. Dibujaba con lentitud y no muy correctamente... pensé que necesitaría un instrumento de precisión para registrar mis impresiones si después quería reproducirlas con exactitud"*⁴²

4- LA REVOLUCION DEL COLODION

Una nueva era comienza para la fotografía en 1851 cuando el escultor inglés **Frederick Scott Archer** inventa un método para sensibilizar las placas de vidrio con sales de plata, mediante el uso del **colodión**. Este procedimiento reinó en la práctica fotográfica hasta aproximadamente 1880, desplazando al daguerrotipo y a la calotipia. Ya antes se había intentado reemplazar el negativo del calotipo -debido a la textura fibrosa del papel- por placas de vidrio, sin obtenerse pleno éxito. El colodión que inventó Archer era una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter. Se secaba rápidamente, formando una película dura e impermeable a la que se le agregaba yoduro de potasio para cubrir con esta mezcla una placa de vidrio. Luego, bajo una luz tenue, se sumergía la placa en una solución de nitrato de plata, la que al combinarse con el yoduro, creaba dentro del colodión un yoduro de plata sensible a la luz. Mientras la placa se mantenía húmeda, era expuesta a la luz de la cámara. Todas estas operaciones debían realizarse rápidamente, antes que el colodión se secase y se hiciera resistente a las soluciones químicas del proceso, por lo que el fotógrafo no podía estar lejos de un cuarto oscuro. A esto se debe que, si se trabajaba en el campo, debía llevarse una suerte de cuarto oscuro -habitualmente una tienda- así como la cámara, los soportes

⁴²Beaumont Newhall, op cit, pág 50.

para placas y un trípode, que era fundamental debido a que el tiempo de exposición a la luz era demasiado prolongado para que la mano pudiese soportar tal peso.

Paralelamente a la popularización del colodión o placa húmeda, como se le llamó, se sucedieron una serie de mejoras en el diseño de lentes y en el proceso de impresión para las copias. Cabe destacar el *papel a la albúmina* denominado así porque se preparaba con clara de huevo. Por los buenos resultados que dió, pronto se convirtió en el material de impresión más utilizado. Pero un problema ensombrecía a los entusiastas de la fotografía en la década de 1850: un fijado mal hecho, un lavado inadecuado u otros pequeños errores, eran factores que provocaban el desvanecimiento de la imagen.

A pesar de que la gran mayoría de las fotografías del siglo XIX fueron hechas mediante copias de contacto, por lo tanto del mismo tamaño del negativo, la ampliación fue una práctica bastante común. Mediante el uso de las *cámaras solares* como se les llamó a las ampliadoras diurnas, desde finales de los años 50 se produjeron los retratos de "tamaño natural" (aproximadamente 1,80 x 3 m). Pero la ampliación no llegó a ser una práctica generalizada hasta los años ochenta cuando se inventan papeles de impresión sensibles.

Otro procedimiento derivado de la placa húmeda que tuvo relativa difusión fue la ambrotipia, técnica que ya había sido descrita en 1854 por el inventor del colodión, Archer -cuando publica la segunda edición de su manual- como "el blanqueado de fotos en colodión como positivos". Estos ambrotipos o positivos directos en colodión ofrecían una notable similitud con los daguerrotipos, especialmente si se les montaba en los mismos estuches. Se hicieron muy populares en Estados Unidos, ya eran fáciles de producir y el hecho que todo el trabajo pudiese ser realizado y entregado en un mismo día los hacía muy atractivos. Pero su éxito fue efímero. Carecían del brillo y del nivel de resolución de los daguerrotipos.

Pronto se hace famosa otra adaptación del proceso de la placa húmeda: la ferrotipia. Las placas de vidrio eran reemplazadas por delgadas hojas de hierro recubiertas primero con laca negra y después con la emulsión sensible

a la luz. Se lanzaron al mercado el año 1856, conociéndose también como melanotipias. Como su superficie no era frágil, se les podía enviar por correo, transportar en el bolsillo o montar en álbumes y se procesaban mientras el cliente esperaba. Eran baratas y de fácil ejecución; en su falta de refinamiento se encuentra su encanto, aquella sencillez un poco ingenua del arte popular.

La competencia que presentaron el ambrotipo y el ferrotipo no anularon al daguerrotipo, sólo una tercera aplicación del colodión desplazó rápidamente la creación de Niepce y Daguerre: la carte-de-visite, patentada en Francia el año 1854 por **André-Adolphe-Eugène Disdéri**. Era una copia de papel del tamaño de una tarjeta de visita (10 x 7,5 cm.). Para obtener estos pequeños retratos, Disdéri "hacía primero un negativo de placa húmeda, con una cámara especial que poseía cuatro lentes y un soporte de placa que podía ser deslizado... Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de la placa, o sea, se conseguían ocho poses sobre un negativo"⁴³. Esto significó en la práctica que de una sola copia del negativo se obtenían ocho retratos separados, sin necesitar mano de obra especializada ni equipos muy sofisticados.

Pronto este sistema se hizo inmensamente famoso: se vivió una verdadera "cardomanía" o manía por las tarjetas; en todo el mundo se hicieron por millares cartas de visita de manera mecánica y rutinaria, por fotógrafos de escasa sensibilidad. No poseen mayor atractivo artístico, sus ejecutores raramente se esforzaron en caracterizar al retratado mediante sutilezas, por ejemplo, en la iluminación o en la elección de su actitud o expresión. Desfilan gran cantidad de rostros sin individualidad, una verdadera masificación del retrato. Se hacen populares los álbumes de familia a fin de reunir las fotos de los seres queridos y de la gente famosa. Estos álbumes fueron objetos habituales de los hogares, por lo que se han conservado gran cantidad de cartes-de-visite que, como testimonios iconográficos de época, tienen muchas veces gran encanto e interés.

⁴³Beaumont Newhall, op cit, pág. 64.

5- LOS PRIMEROS FOTÓGRAFOS PROFESIONALES

No fueron los fotógrafos que produjeron masivamente tarjetas de visita a los que la posteridad consagró. Los más admirados en la actualidad trabajaron en formatos mayores y, contraponiendo lo primitivo del procedimiento, crearon retratos excepcionalmente acabados. En su mayoría no tuvieron afanes de lucro -por lo menos en sus inicios- sino que trabajaron por una inclinación artística que los llevó a buscar en la fotografía eso tan particular que caracterizaba a cada retratado. Los más prominentes del ámbito francés pertenecieron al bohemio Barrio Latino de París, muchas veces pintores de segunda clase, caricaturistas o escritores. Al parecer, no tuvieron ninguna pretensión de hacer arte que trascendiera en el tiempo, más bien trabajaron para sí mismos y para un círculo restringido que los apreciaban. Quienes realmente buscaron hacer arte intentaron acercarse a la pintura -según el gusto académico de la época, con un arte pictórico que abordaba fundamentalmente temas alegóricos, mitológicos e históricos- *"eran los comerciantes de la fotografía, pues a medida que disminuía la calidad de sus trabajos hasta perder todo carácter artístico, esperaban, adornando su mercancía con la etiqueta del arte, atraerse aún más público"*⁴⁴.

Uno de los fotógrafos más geniales de la época fue **Nadar** (1820-1910), cuyo verdadero nombre era Gáspar-Félix Tournachon. Lo llamaban Nadar, "el grande", debido a la alta popularidad que le proporcionaron sus viajes en globo y sus inventos. En efecto, *"eran tales su vitalidad, espíritu emprendedor, humor y talento, que habrían bastado para varios mortales. Para la opinión pública la fotografía era incluso lo menos relevante de su personalidad"*⁴⁵. Como aeronauta consiguió cierto récord en altura; también se conoció su afición por los inventos; dibujante y caricaturista, colaboraba para diversas revistas de renombre. En un principio ocupó la cámara para dar mayor autenticidad a sus dibujos. Pronto se dió cuenta que sus fotografías superaban largamente a sus dibujos, por lo que decide dedicarse por completo a ella. Su principal obra fue la *Galerie contemporaine* donde reunió

⁴⁴Cisele Freund, *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág.36.

⁴⁵Otto Stelzer, op cit, pág. 32.

fotografías de grandes personajes de la época. Fueron tomadas entre 1855 y 1870, destacando los retratos de los pintores Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Jean Baptiste Camille Corot, Jean Dominique Ingres, Edouard Manet, François Millet y Claude Monet; de músicos como Franz Liszt y Richard Wagner; de poetas y escritores como Charles Baudelaire, Alexandre Dumas y Victor Hugo; y repetidamente de la actriz Sarah Bernhardt.

Los retratos de Nadar son representativos del estilo de la primera época, sus obras al estar hechas sin falsas pretensiones reivindican para sí un valor artístico. Ante las primeras fotografías de Nadar la gente queda fascinada: *"son rostros que miran, que casi hablan, con una viveza impresionante"*⁴⁶. La gran innovación estética de estas imágenes reside en la preponderancia de la fisonomía; es el descubrimiento del rostro humano a través de la cámara. En 1856 Nadar escribió: *"la teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz ... es la forma en que una luz cae sobre un rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada ser humano. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni un resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo"*⁴⁷.

Nadar fue un trabajador incesante, estuvo entre los primeros que fotografiaron con luz eléctrica y en 1858 realizó la primera fotografía desde un globo. Su estudio, uno de los principales del mundo, fue económicamente muy rentable lo que llevó invariablemente a la división de tareas. El fotógrafo que le daba el nombre disponía de las poses de los retratados, mientras el resto del trabajo lo realizaba un personal altamente calificado.

Quien realizó muchos de los mejores retratos de la época fue **Etienne Carjat** (1828-1906). Carjat poseía similar preparación que Nadar: era pintor y caricaturista. Igual que él, era amigo de artistas y escritores. Probablemente el éxito de ambos fotógrafos se debió a que, como caricaturistas, les era fácil

⁴⁶Gisele Freund, op cit, pag.41.

⁴⁷Beaumont Newhall, op cit, pag.68.

reconocer los rasgos esenciales de un rostro, lo que les revelaba el verdadero carácter de las personas. Menos popular que Nadar, Carjat realizó sin embargo gran cantidad de retratos entre los que destacan los de Daumier, Courbet y Baudelaire.

Una de las personalidades más interesantes de este tiempo fue la inglesa **Julia Margaret Cameron** (1815-1879). Madre de seis hijos, poseía una gran sensibilidad artística, era algo excéntrica y también romántica. Se desenvolvía en los grandes salones teniendo por amigos a gran parte de los artistas contemporáneos. A los cuarenta y ocho años y sin previa formación, Julia decidió dedicarse a la fotografía con el fin de legar a la posteridad el "alma" de los amigos a quienes ella tanto admiraba. En sus retratos, la Cameron procuró reflejar el "contenido de eternidad", restándole importancia a todo lo momentáneo y casual como la vestimenta, el entorno, la postura del cuerpo para centrarse en la cabeza, adelantándose por muchos años al moderno *close up*. Julia M. Cameron se opuso a introducir las innovaciones técnicas que se iban sucediendo, provocando la burla de la *Society Photographic* (sociedad de fotografía que sesionaba en Londres desde 1853 y que en 1894 pasaría a llamarse *Royal Photographic Society of Great Britain*). Improvisó esta fotógrafa su camino a través de la técnica, recurriendo a cualquier medio para conseguir los efectos deseados. Las imágenes borrosas y fuera de foco, tan deploradas por muchos críticos, eran deliberadas. Obligaba a sus modelos a permanecer quietos por ocho minutos, obligándolos así a relajarse y dejar de lado cualquier pose, para dar paso a la expresión propia del retratado, que era lo que ella buscaba.

La Cameron dió a sus fotografías ese aliento y esa simplicidad características de los primeros calotipos. Sus más notables obras fueron realizadas en la década de 1860, entre las que destacan los retratos tomados en el año 1867 del escritor Thomas Carlyle, de la señora Herbert Duckworth, de G.F. Watts y de niños. Pero esta notable fotógrafa no fue ajena a las modas de su época. En el año 1875 la encontramos trabajando en la composición de retratos "vivos", es decir en la fotografía alégorica -manipulación de la imagen a través de la recreación de escenas para entregar conceptos académicos, principios morales o con fines didácticos- de tan dudoso gusto.

La primera clientela de los fotógrafos estuvo constituida principalmente por artistas e intelectuales, gente -como se sabe- de escasos recursos. Esto llevó a un pronto adecuamiento a las necesidades y al gusto de un público nuevo constituido por la burguesía enriquecida. La vida de **Gustave Le Gray** ilustra muy bien el paso a esta segunda etapa. Pintor de mediano éxito, en sus ratos libres se dedicaba a hacer experimentos químicos. , Tras muchos años de búsqueda descubrió un procedimiento seco del colodión que desempeñó un papel decisivo en la historia de la fotografía. Para aumentar sus escuálidos recursos decidió hacerse fotógrafo abriendo un lujoso taller que compartió con los hermanos Bisson donde se dieron cita los artistas más famosos. La capacidad de adquisición de ese público era tan endeble como grande su comprensión del nuevo arte. Le Gray regalaba literalmente sus fotografías y no hay que olvidar cuántos esfuerzos y cuánto trabajo representaba una sola prueba.

La ruina total llegó con la aparición de Disderi y sus tarjetas de visita, que se vendían a un precio cinco veces más barato que el que había regido hasta entonces. Frente a esto sólo cabían dos actitudes: o se hacía frente a la nueva competencia, produciendo como Disderi retratos en masa, quedando el sello artístico relegado a segundo plano o, como hizo Le Gray, no renunciar al acabado artístico hasta que la falta de recursos económicos lo obligara a cerrar el estudio.

La suerte de Le Gray fue la de todos aquellos primeros fotógrafos que, viviendo de su trabajo, no aceptaron "producir en masa". En cambio, la mayoría de los fotógrafos contemporáneos aceptaron las nuevas reglas y adecuaron su trabajo a los nuevos precios. Uno de los ejemplos más conocidos lo propició Nadar, quien introdujo el formato pequeño de las tarjetas visita, a las que retocó sin mayores tapujos. Sus imágenes fueron perdiendo paulatinamente el valor estético, adecuándose al gusto del grueso público que las prefería con poses bastante exageradas, muy lejos de la naturalidad de sus primeros retratos.

6- LA MASIFICACION DE LA FOTOGRAFIA

Hacia 1850, Francia entraba en un período de prosperidad económica. La política de Napoleón significó, en sus comienzos, un auge en la actividad industrial y en el comercio. El bienestar económico trajo aparejado un ascenso en el número de pequeños burgueses, ya que el Estado requirió una mayor cantidad de funcionarios públicos. Los integrantes de este grupo social eran potenciales clientes de los fotógrafos, porque *"tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer ese afán de representación"*⁴⁸. La gran Exposición del Palacio de la Industria de 1855 incluyó una sección especial de Fotografía, exhibiéndose por primera vez para el grueso del público, una gran cantidad de fotos. Hasta entonces esta práctica sólo era conocida en un círculo muy restringido de artistas e intelectuales. En las exposiciones la gente tuvo la oportunidad de ver retratadas a las celebridades, que hasta ese momento sólo podían admirarse de lejos. Apretujado, el público celebraba jubilosamente las obras de los fotógrafos.

6.1 La fotografía y sus accesorios

La fotografía de esta segunda etapa se caracterizó por una absoluta falta de expresión individual. Los accesorios constituyeron elementos fundamentales, siendo los más comunes la columna, la cortina y el velador. Y, entre ellos, el retratado, de pie, de medio cuerpo o en busto. Hacia 1860 los fotógrafos comenzaron a colocar fondos pintados, en lugar de simples pantallas lisas que se usaban desde los inicios del daguerrotipo. El fondo era adornado de acuerdo al rango social del cliente con todo tipo de elementos simbólicos y pintorescos. Por ejemplo, gruesos volúmenes solícitamente amontonados sobre un velador, cuya silueta evocaba cualquier cosa, menos una mesa de trabajo y cuadernos abiertos o cerrados en ingenioso desorden, eran la representación de un escritor o un sabio o del que pretendía ser tal. Este mismo sujeto se veía constreñido a una pose: el brazo izquierdo apoyado en la mesa, los ojos meditados, una pluma en la mano derecha. Otro prototipo era el del

⁴⁸Gisele Freund, op cit, pag.55.

hombre de Estado; éste debía sostener en su mano izquierda un rollo de pergamino y apoyar su brazo derecho en una balatustra; el cantante de ópera debía ser un señor gordo y presentarse disfrazado, generalmente torciendo los brazos con un puñal a sus pies. Todos estos accesorios hacían del taller del fotógrafo un verdadero teatro esperando que llegaran los actores o retratados para entrar a escena.

Poco a poco el fotógrafo se había ido aprovisionando de los elementos necesarios para realizar su oficio. En 1840 todavía los retratados debían soportar largas exposiciones junto a una ventana, con el sol ardiente en la cara. Pronto se crea el *apoya-cabezas*, que se adaptaba al cráneo y un especie de *sillón de operaciones*. Ambos elementos eran invisibles al objetivo y su función era fijar el cuerpo del retratado, evitando los movimientos que hubiesen alterado la foto. Para mejorar el aspecto, nace el *retoque*, técnica capaz de eliminar todos los detalles molestos que la simple pose no podía disimular: las pecas, una nariz ridículas, las arrugas etc... En la Exposición de 1855 se exhibieron por primera vez fotografías retocadas. Su uso y abuso sentó un principio de decadencia en la fotografía, ya que se eliminaron todos aquellos aspectos característicos de una reproducción fiel, despojando a la fotografía de su valor esencial: la búsqueda de los aspectos más propios del retratado mediante las herramientas que proporciona la misma fotografía, ya sea de iluminación, de encuadre, de perspectiva, de luz y no recurrir al "maquillaje" mediante accesorios aderezados como escenografía. La siguiente anécdota reseña claramente cómo muchos fotógrafos abusaron del retoque : *"si alguien trae su fotografía y le hace notar al fotógrafo que tiene sesenta y no treinta años, que tiene arrugas en la frente y pliegues en el mentón, las mejillas chupadas y una nariz chata que nada tiene que ver con la nariz griega que le han fabricado, seguro que recibirá la siguiente respuesta: ¡Ah! ¡Pero usted quería un retrato que se pareciera! Haberlo dicho. ¡Cómo íbamos a adivinarlo!"*⁴⁹.

Los principales colaboradores del fotógrafo eran los retocadores y los pintores especializados o iluminadores. Estos últimos estaban encargados de colorear el retrato, efecto que se puso de moda desde los tiempos del

⁴⁹Gisele Freund, op cit, pag.63.

daguerrotipo. Lo más común era que además de retocar el negativo, las copias fueran coloreadas con pigmentos opacos. El cliente recibía la fotografía coloreada, enmarcada y pegada sobre cartulina. Y así, la fotografía se convertía en cierta medida en sucedánea de la miniatura y del retrato al óleo.

Para la mayoría de los fotógrafos, los accesorios constituían la condición fundamental de un retrato. Y éste era el mismo principio que regía para la pintura histórica, reinante en los círculos oficiales de entonces. Así como el pintor procuraba hacer de su pintura una descripción detallada de la historia, el fotógrafo -según Disderi- debía velar para que la actitud del retratado "*esté en armonía con la edad, la estatura, los hábitos, las costumbres del individuo etc.*" Porque la gran finalidad de la fotografía era halagar al cliente. Para ello se utilizaron los accesorios; intencionalmente se preparaba un escenario donde se proyectaba la imagen deseada por el retratado. Y el retoque cumplía la función de obviar aquellos detalles molestos.

7- ARTE Y FOTOGRAFIA

En sus inicios, la fotografía no fue considerada fundamentalmente una técnica, sino más bien apareció como la culminación de un ideal artístico: la reproducción objetiva del entorno, propio del arte figurativo reinante en los círculos académicos. Aunque el naturalismo no es un "estilo" en el sentido de un género temporalmente bien definido, es un principio ligado al instinto de imitación, basado en el profundo deseo humano de una reproducción objetiva del entorno.

Fueron los artistas quienes posibilitaron el auge de la fotografía, favorecidos obviamente por la labor de los químicos. Los primeros fotógrafos propiamente dichos eran pintores. La fotografía era hija de la pintura realista. Y aunque los pintores que seguían esta tendencia saludaron en un principio con entusiasmo la nueva invención, pronto la fotografía surgió como una rival que en breve lapso dejó sin trabajo a un gran número de artistas, fundamentalmente a los "pequeños maestros", es decir, a los miniaturistas, a los siluetistas, a los grabadores, a los litógrafos etc... Pero el resto de los artistas sentía gran inseguridad, manifestada claramente por el pintor de

historia Paul Delaroche al ver las primeras pruebas fotográficas en su célebre frase: *¡Desde hoy la pintura está muerta!*

Se organizó, por parte de algunos artistas, una campaña de recolección de firmas para pedir ingenuamente al gobierno de Francia que prohibiera la fotografía por considerársele una competencia ilícita. Esta campaña fue encabezada nada menos que por el pintor Ingres, uno de los principales representantes del clasicismo tardío, que tuvo su auge paralelamente con el nacimiento de la fotografía. El pintor clásico no debió sentirse amenazado, ya que por esencia la fotografía estaba totalmente incapacitada para definir la línea pura, principio básico del clasicismo, y sólo conocía un número limitado de gradaciones grises, de tonalidades, pero no un contorno propiamente dicho. Aunque intentó mantenerlo en secreto, se sabe que Ingres enviaba sus modelos a fotografiarse a los estudios de Nadar, para hacer muchos de sus retratos a partir de fotografías.

A pesar de la competencia que significó la fotografía para la pintura, tuvo un efecto positivo en ella: como se ha señalado, la liberó de su obligación de plasmar la naturaleza en forma estricta. Gracias a ello, la pintura pudo incursionar en otros lenguajes menos figurativos como el impresionismo.

Dentro de las corrientes pictóricas del siglo XIX, el romanticismo y el simbolismo fueron las que se vieron menos afectadas, o por lo menos sus exponentes así lo sintieron, ya que consideraban la fotografía "inferior a toda obra creadora tendiente a la interpretación y a la transformación de la realidad externa en cuanto al estado de ánimo subjetivo"⁵⁰. En cuanto al paisajismo, tampoco sufrió perjuicio ya que en breve lapso derivó en el impresionismo. Para un grupo de pintores, se convirtió en algo natural servirse de la fotografía aunque no se manifestaba a viva voz. Esta fue la típica actitud de los retratistas de moda. Delacroix hizo posar frecuentemente a modelos desnudas frente a la cámara de su amigo Eugene Durieu y luego dibujó bocetos para llevarlos a la tela. Gustave Courbet utilizó la fotografía de una modelo desnuda para su cuadro *El estudio del artista* en 1849, y Jean-

⁵⁰Otto Stelzer, op cit, pág. 36.

Francois Millet manifestó a su alumno Edward Wheelwright que las fotografías eran valiosas en el estudio de cortinajes y otros detalles.

Los críticos de arte aceptaron la fotografía con menos diligencia que los artistas. A menudo usaron la palabra con un énfasis negativo, para condenar aquella pintura o escultura que, en su opinión, no trascendía de la verosimilitud y sólo registraba la apariencia externa del mundo.

7.1 los fotógrafos "artísticos"

Mientras muchos pintores de observancia naturalista pusieron todo su empeño en dibujar tan bien como la fotografía de la que se creía, veía "mejor" que el ojo humano, otros intentaron dibujar de tal forma que sus obras no se diferenciaban de las fotografías. Más que imitar a la naturaleza se imitaba a la fotografía. A estos artistas, al igual a los fotógrafos se les criticó reiteradamente el ser incapaces de trascender la mera realidad. Esto afectó a muchos fotógrafos, llevándolos a componer escenas y a preparar ingeniosos arreglos para sus fotografías, como lo hacían los más celebrados pintores de la época, Delaroche, Cabanel o Piloty en sus alegorías históricas y mitológicas. Es el caso del sueco **Oscar G. Rejlander** (1813-1875) quien realizó en 1857 una fotografía alegórica titulada *Las dos vías de la vida* donde un sabio anciano con barba socrática amonestaba a dos jóvenes que ya han decidido sus destinos. Uno mira hacia la virtud, mientras el otro se inclina hacia el pecado representado por mujeres desnudas. Fue realizada en un formato de 40 x 77,5 cm. por lo que debió montar cerca de treinta instantáneas. Esta obra causó tal admiración, que fue adquirida por la reina Victoria. Su sucesor y competidor fue **Henry Peach Robinson** (1830-1901) quien se hizo famoso en 1858 con su fotomontaje de cinco negativos *Despareciendo*, en la que mostraba a una muchacha agonizante junto a sus afligidos padres. Estos dos fotógrafos son ejemplos a mi juicio de una desvirtuación del concepto de arte muy generalizado en de aquellos tiempos y que correspondía al mismo que tenían los más connotados pintores académicos de la época ya mencionados. La difusión del academicismo convertido en gusto oficial " *tiende a oponerse frecuentemente a todo intento nuevo... La clase burguesa dominante, dueña de los encargos, desconfiada frente a toda aventura artística nueva, anima cualquier arte que se apoye sobre la realidad de las obras maestras del pasado*

o sobre una visión realista de las formas" El eclecticismo, verdadera "crisis de estilo", es sobre todo "un balance del pasado, un juego sabio de escuela, una expectativa sin audacia". Se llegará a un "verismo que pretendía no registrar más que la cosa vista o componer con cosas vistas (Italia), sea transformando la cultura en inventario arqueológico (Alemania, Francia), es decir en almacén de anticuario o de ropajes para mascaradas"⁵¹.

No hay que culpar a estos fotógrafos de la decadencia que sufrió la fotografía, que se hace fuertemente palpable en la década de 1870. Fue la expansión del oficio, para el que no se requerían conocimientos ni equipos extremadamente sofisticados, lo que llevó a su masificación en desmedro de la calidad. La fotografía dejó de ser una aventura. El artista fue paulatinamente desplazado por el comerciante que buscaba fundamentalmente complacer al cliente. Hacia finales de siglo, el arquitecto Richard Muthesius se quejaba: "En el fotógrafo todas y todas adoptan la misma pose, una de las tres actitudes que prescribe el catecismo del reglamento fotográfico., desfilan ante nosotros todas las columnas y pasamanos, balaustradas y cortinajes, con los que en los cuadros de finales de siglo las mujeres de los banqueros quieren darse la apariencia de princesas a lo Van Dyck"⁵².

En este afán de hacer fotografías "artísticas", cuando el movimiento impresionista estuvo en pleno auge, algunos fotógrafos aplicaron el efecto de esfumado en sus obras. Para ello utilizaron todo tipo de retoques y productos químicos. Y para darles un mayor "valor artístico", presentaron dichas fotografías en macizos marcos de bronce o de plata, adornados con elaborados dibujos.

⁵¹René Huyghe y Jean Rudel, **El arte y el mundo moderno**, Tomo I, Editorial Planeta, Barcelona, 1976, pág. 65-66,77.

⁵²Ibidem, pág. 45.

8- LA FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DEL MUNDO

Mientras algunos fotógrafos intentaban rivalizar con los pintores en la creación de "obras de arte", y colmaron sus retratos de accesorios, muchos la usaron simple y directamente para registrar el mundo que los rodeaba. La posibilidad de captar mínimos detalles, en el momento preciso, con una reproducción casi ilimitada, de acceder a lugares lejanos sin penosos viajes, de conocer el rostro de los famosos, de dejar la propia imagen para la posteridad, en fin, las muchas posibilidades que abrió el invento de Niepce y Daguerre, hizo que miles de personas provistas de una cámara recorrieran el mundo en busca de imágenes.

8.1 Los primeros reporteros de guerra

La primera vez que se utilizó la fotografía para registrar un conflicto armado en el mismo campo de batalla fue en la Guerra de Crimea hacia el año 1855. La aventura fue emprendida por el inglés **Roger Fenton**, miembro fundador de la *Photographic Society* de Londres. Para realizar las pruebas fotográficas, necesitó un furgón o "carromato fotográfico", con el imprescindible cuarto oscuro, ya que utilizaba el proceso del colodión húmedo. Realizó más de 300 negativos, siendo en su mayoría retratos de los oficiales y sus hombres.

La Guerra civil de EEUU dió la oportunidad al antiguo daguerrotipista **Matthew B. Brady** de fotografiar el escenario bélico y hacerse famoso. En 1861 se hizo presente en el frente con su carruaje fotográfico que prontamente se convirtió en un elemento familiar para los soldados. Para obtener sus imágenes, Brady se arriesgó mucho, estando a punto de perder la vida en la Batalla de *Bull Run*. Esto no le impidió la ejecución junto a sus ayudantes de más de siete mil negativos, sbarcando todas las fases de la guerra que su técnica les permitió: campos de batalla, ruinas, oficiales, soldados, artillería, cadáveres, barcos, ferrocarriles etc... Estas fotografías causaron un hondo impacto en el público. Refiriéndose a las fotos que tomó Brady en campos de batallas con cadáveres diseminados, el *New York Times* publicó en su editorial del 20 de octubre de 1862: "*Esas imágenes poseen una terrible nitidez. Con la ayuda de un lente de aumento, se pueden*

*distinguir los rasgos de los seres muertos. No desearíamos estar presentes en la galería (donde se exponían) cuando una de las mujeres allí inclinadas reconociera a un marido, a un hijo o a un hermano en esas hileras de muertos, rígidos y sin vida, que yacen ya puestos para ser volcados a las trincheras*⁵³.

8.2 Las expediciones fotográficas

Como era de esperarse, las expediciones fotográficas fueron emprendidas en todo el mundo. En 1857 el arqueólogo francés **Desidere Charnay** fotografió las ruinas aztecas en México y en la península de Yucatán. **Francis Frith** impactó en el año 1858 con una serie de placas tomadas en Egipto y Tierra Santa. **Samuel Bourne** ascendió a los Himalayas y tomó negativos a más de cinco mil metros en 1863. Los hermanos **Bisson** acompañaron a Napoleón III a Suiza en 1860, realizando una asombrosa serie de fotografías de los Alpes. La reina Victoria seleccionó a **Francis Bedford** para acompañar al heredero del trono en su viaje por el Medio Oriente en 1862. El inglés **John Thomson** se pasó varios años fotografiando Camboya, Malasia y China. Y así, muchos fotógrafos se dedicaron a dar a conocer lugares recónditos que para el gran público eran hasta entonces completamente desconocidos.

8.3 Fotografías "turísticas"

Pronto se le dió a la fotografía otra aplicación práctica. A medida de que transcurría el siglo XIX, la densidad poblacional de las ciudades europeas aumentaba considerablemente por lo que se pusieron en práctica amplios planes de remodelación urbana, que exigieron la demolición de muchos edificios a menudo de importancia histórica. En Londres, París y Glasgow se fotografió intensamente toda aquella arquitectura que estaba condenada a desaparecer. Además se hicieron millones de fotografías sobre sitios conocidos -ciudades, pueblos, antiguas iglesias, recuerdos históricos- para venderlas a turistas. Antes de que se inventara "la cámara rápida y la tarjeta postal impresa, los viajeros coleccionaban copias a la albúmina de todas las vistas que deseaban recordar, y luego las pegaban en álbumes"⁵⁴.

⁵³Citado por Beaumont Newhall, op cit, pág.91.

⁵⁴Beaumont Newhall, op cit, pág.103.

8.4 El registro de la acción

Otro aspecto del quehacer fotográfico que causó gran impacto en la opinión pública fue el registro de la acción. Ya en 1859, **Gerge Washington Wilson** fotografió gente que caminaba por Edimburgo y **Edward Anthony** captó el tráfico de Nueva York.

Quien logra captar por primera vez posiciones que ocurren sólo en fracciones de segundos -imperceptibles para el ojo humano- fue **Eadweard James Muybridge** quien, con sus fotografías, mostró al mundo cómo galopa un caballo. Grande fue la sorpresa cuando en la década de 1870, Muybridge mostró que los caballos elevan las cuatro patas sin tocar el suelo en cierta fase del galope. Quedaba superada la tradicional "posición del caballito de madera" -las patas delanteras estiradas hacia adelante, las traseras hacia atrás- tan tradicional en la pintura.

9- LA CONSOLIDACION DEFINITIVA

En 1879 el director del *British Journal of Photography* predijo que ese año sería recordado como "una de las épocas más notables dentro de la historia de la fotografía". Y tenía razón. Porque ese año se consolidaba un nuevo invento que reemplazó al colodión húmedo y que revolucionó la práctica fotográfica: las placas de gelatina. Ya no hacía falta transportar un cuarto oscuro hasta el lugar de la acción, porque las placas conservaban su sensibilidad durante meses y podían ser reveladas tiempo después de ser ejecutadas. La emulsión de gelatina no sólo permitió conquistar, analizar y sintetizar la acción, sino que trajo consigo la estandarización de los materiales, la investigación científica del proceso fotográfico y una ampliación de la sensibilidad. A finales de siglo se había reducido el tiempo de exposición a 1/50.000 de segundo. Las cámaras eran tan pequeñas que no era necesario portar un trípode.

Aparecieron en el mercado una gran cantidad de cámaras manuales. La más recordada es la **Kodak**, inventada y fabricada por **George Eatsman** en 1888. Su slogan "usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto" correspondía a

la realidad. Todo lo que debía hacer un propietario de una Kodak era enfocar su cámara, liberar el obturador, correr la película y rearmar el obturador. La cámara venía previamente cargada, y el precio (U\$25) incluía además el procesado. Cientos de miles de personas que antes visitaban al fotógrafo profesional para retratarse, comenzaron a hacerlo por sí mismos, dándose así gran impulso a la fotografía *amateur*.

La rápida expansión de la industrialización que tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XIX, llevó aparejada un gran avance en las comunicaciones. Graham Bell inventaba el teléfono en 1876. En 1880, la red mundial de ferrocarriles se extendía a lo largo de 371.000 kilómetros. En ese mismo año se publicaba por primera vez una fotografía en un periódico reproducida puramente con medios mecánicos. Hasta ese momento, eran muy contadas las veces en que aparecían reproducciones en la prensa, dado el carácter artesanal de los mismos. El principio utilizado era el del grabado en madera. La mencionada primera fotografía fue publicada en el *Daily Herald* de Nueva York el 4 de marzo de 1880. La técnica utilizada se denominó *halftone* en Norteamérica y consistía en la reproducción de una fotografía a través de una pantalla tramada que la dividía en una multitud de puntos. El cliché obtenido se pasaba después por una prensa, al mismo tiempo que el texto compuesto. Es el mismo principio que hoy conocemos como tipografía.

Hubo de transcurrir un cuarto de siglo antes que este nuevo procedimiento de reproducción mecánica resultara algo corriente. Solamente en 1904 el *Daily Mirror* de Inglaterra ilustró sus páginas con fotografías, y en 1919 el *Illustrated Daily News* de Nueva York siguió su ejemplo. Por el contrario, semanarios y revistas mensuales publicaron fotografías desde 1885, debido al mayor tiempo que tenían para preparar sus ediciones. Al tener que hacerse los clichés al margen de los periódicos, no había tiempo suficiente y los dueños de periódicos dudaron mucho antes de decidirse a invertir en nueva maquinaria.

La introducción de la fotografía en la prensa es un fenómeno de capital importancia para la historia de la humanidad. Cambió la visión de las masas. Aunque hasta entonces el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que acaecían a su alrededor, en su calle o en su pueblo y e

través de la publicación en los periódicos de dibujos, caricaturas y grabados. Con la fotografía periodística se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los sucesos que tienen lugar más allá de sus narices que, en su mayoría trascienden sus fronteras, se le vuelven familiares. La fotografía logra reflejar concretamente el mundo donde se vive, por lo que quedaba superada la abstracción de las palabras.

Nuestro país se acomodó a la vida independiente conservando su aspecto colonial. Santiago era de un vilorio de interminables murallas de adobe: muros de casas bajas en palabras de Carlos Peña Obregón -paredes monótonas de conventos y paucísimas casas de dos pisos, grandes portones donde a veces dominaba algún escudo de armas de piedra y algunas iglesias bajo ventillas azules o blancas, y otros edificios.

La sencillez de la vida santiaguina de este período fue descrita por Vicente Pérez Rosales en sus célebres *Recuerdos del Pasado* donde es comparada con la ostentación que hizo gala la clase dirigente chilena a fines de siglo: "mientras el lujo extranjero se pensaba en invadirnos así es que los señores de nuestros días -antes solo ostentaban lujo chileno, es vez de europeizado, blanqueo, es vez de alfileres de triple cartado, estera de la India o alfombra hechiza que ocupaba solo el centro del salón y dejaba francos los lados de la pared para los sillones, cuyo colocación concordaba con las vigüetas decorativas al modo europeo de aquel entonces, porque los destinados a las señoras se colocaban siempre en el costado opuesto a aquel donde solo debía sentarse el sexo masculino... Por lo demás, mesas de mármol con entretelas de lo mismo, junto con sus blandones de maciza paja, ostentaban unajeante telegrafista, pastillas atornilladas del Perú, porras de filigrana de plata, y candeleros, manserones, sábanas blancas y pañuelos del mismo metal. El ajuar de las paredes se reducía a uno o dos espejos con marcos de recortas de espejos

³⁵ Carlos Peña Obregón, Santiago y la vida santiaguina a principios del siglo XIX. En *Revista de la Academia Chilena de la Lengua* N° 20, 1943, pag. 7.

IV ANTECEDENTES DE LA FOTOGRAFIA EN CHILE: LOS RETRATOS EN MINIATURA

"¡La vida es incierta! no se descuiden,
pues, en hacerse del retrato de los que
le son caros, mientras esté en sus
manos conseguirlo"

W. Helsby (1851)

Nuestro país se asomó a la vida independiente conservando su aspecto colonial. Santiago era de un villorrio de interminables murallas de adobe e hileras de casas bajas -en palabras de Carlos Peña Otaegui- paredes monótonas de conventos y poquísimas casas de dos pisos, grandes portones donde a veces dominaba algún escudo de armas de piedra y algunas iglesias bajo sencillos campanarios blanqueados, patios floridos y huertos.⁵⁵

La sencillez de la vida santiaguina de este período fue descrita por Vicente Pérez Rosales en sus célebres *Recuerdos del Pasado*, donde es comparada con la ostentación que hizo gala la clase dirigente chilena a fines de siglo: "*todavía el lujo extranjero ni pensaba en invadirnos; así es que los salones de nuestros ricos-hombres sólo ostentaban lujo chileno; en vez de empapelado, blanqueo; en vez de alfombras de triple cortado, estera de la India o alfombra hechiza que ocupaba sólo el centro del salón y dejaba francos los lados de la pared para los asientos, cuya colocación concordaba con las rígidas apariencias morales propias de aquel entonces; porque los destinados a las señoras se colocaban siempre en el costado opuesto a aquel donde sólo debía sentarse el sexo masculino... Por lo demás, mesas de madera con embutidos de lo mismo, junto con sus blandones de maciza plata, ostentaban imágenes religiosas, pastillas adornadas del Perú, pavos de filigrana de plata, y mates, manserinas, sahumadores y pibeteros del mismo metal. El adorno de las paredes se reducía a uno o dos espejos con marcos de recortes de espejitos*

⁵⁵Carlos Peña Otaegui, **Santiago y la vida santiaguina a principios del siglo XIX**. En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N° 20, 1942, pag. 7.

*artísticamente acomodados, uno que otro cuadro del santo de la devoción de la familia, y tal cual espantable retrato de algún titulado antecesor hecho por el estilo del buen Josephus Gil*⁵⁶.

En cuanto a su composición social, Chile conservaba esencialmente la misma estructura del siglo XVIII. La sociedad estaba dividida, en líneas generales, en dos grandes grupos, separados por un importante desnivel cultural y económico. La clase alta, el grupo más influyente y que monopolizaba el poder político, era -naturalmente- conservadora y defensora de sus privilegios, pero hay que reconocer en ella -como plantea Gonzalo Izquierdo en su **Historia de Chile**⁵⁷- una gran capacidad de apertura hacia tendencias renovadoras que quedó demostrada, por ejemplo, en su parcial adhesión al liberalismo tanto político como también económico de finales de siglo y en la favorable acogida que brindó a nuevos individuos en su seno, principalmente extranjeros y artistas que como los fotógrafos desde la década de 1830 llegaron en gran número a nuestro país. Ingleses, franceses, alemanes, italianos y norteamericanos, principalmente, ejercieron una influencia decisiva en la vida económica y cultural de todos los nuevos países americanos que surgieron de la caída del Imperio Español.

1- LA MODA DE LOS RETRATOS EN MINIATURA

Hasta los primeros años de vida independiente, sólo dos retratistas de renombre habían trabajado en nuestro país: el mulato peruano José Gil de Castro (en los años de la independencia) y el italiano Martín de Petris (a finales del siglo XVIII). Este artista fue profesor de la clase de dibujo en la Academia de San Luis (fundada en 1797). Su obra como retratista y maestro es muy poco conocida, sin embargo, el Museo Histórico Nacional exhibe de su mano un retrato del canónigo Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa. Gil de Castro, por su parte, retrató a la sociedad criolla de los primeros años del siglo XIX. En 1817 comienza un nuevo período en su brillante y fructífera carrera: *"el pintor se transforma en el artista por excelencia de los héroes de la Independencia, y acuña un nuevo tipo de retrato caracterizado por la*

⁵⁶Vicente Pérez Rosales, **Recuerdos del pasado**, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1949.

⁵⁷Gonzalo Izquierdo, **Historia de Chile**, Tomo II, Editorial Andrés Bello, 1990, pag167.

*animación, el entusiasmo patriótico y el brillo marcial del calor*⁵⁸. Conocidos son sus retratos de Bernardo O'Higgins, José de San Martín e Isabel Riquelme. A pesar de lo anterior, según escribió Manuel Blanco Cuartín en el *Taller Ilustrado* en 1887, estos artistas "se condenaron a vivir entre nosotros una vida de escasas, de desdén y de envidia"⁵⁹. La mermada actividad artística de aquellos tiempos se centraba fundamentalmente en la producción de retratos en miniatura, práctica común en el viejo continente que pasó a nuestro país ejercida principalmente por europeos.

Uno de los centros de la vida social de aquellos primeros años de vida independiente era el Hotel Inglés, ubicado entre Monjitas y Merced, al costado oriente de la Plaza de Armas. William Ruschenberger, oficial de la Marina estadounidense, quien estuviera en Chile en la década de 1820, nos dejó un panorama bastante singular del hotel mencionado. En dicho local se reunían además de los huéspedes, jóvenes de la alta sociedad chilena que acudían cada noche a jugar billar en el rato que mediaba entre la comida y los saraos. Era común que varios de ellos acabasen de llegar de París, enviados por sus padres a adquirir la cultura del viejo continente, vistiendo por ello a la moda francesa que exageraban un tanto a juicio del marino norteamericano. Este se muestra escandalizado por el tono de las conversaciones que oye en la sala de billar: estos jóvenes solían ridicularizar la patria, las costumbres nacionales y aún al clero. Es interesante destacar que en los salones de este hotel se reunía "un grupo disparatado y pintoresco formado por el pintor que se dedicaba a retratar en miniatura a las niñas de la buena sociedad"⁶⁰.

Los **retratos en miniatura** vinieron a llenar tempranamente y a precios relativamente bajos -si se les compara con los de los retratos convencionales- la sed de imágenes de las clases pudientes chilenas. También realizados al óleo, se distinguían por su pequeño formato, muchas veces en forma de polvoreras o estampados en diminutas alhajas. Su práctica fue relativamente común en nuestro país en estos primeros años del siglo XIX, aunque se hacen

⁵⁸ Isabel Cruz, **Historia de la pintura y de la escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX**, Editorial Antártica, Santiago, 1984, pág 104.

⁵⁹ Manuel Blanco Cuartín, **Estudios sobre la pintura**. En *El Taller Ilustrado*, 17 de octubre de 1887.

⁶⁰ Carlos Peña Otaegui, op cit, pág 15.

definitivamente populares con la llegada del inglés **Enrique Hervé** en 1829, fecha que señala Blanco Cuartín como un hito dentro de nuestra historia del arte por darse comienzo a una verdadera fiebre retratística en la sociedad: "Ya no eran los tiempos de Pettri i de Jil; ya no tenía necesidad el pintor de ir de casa en casa con sus trastos en la mano para excitar en damas y caballeros el deseo de mirarse reproducidos en el lienzo. Por el contrario, caballeros y damas invadieron desde el primer instante la morada del recién llegado, pasando por las condiciones que aquel viejo misántropo quería imponerles. La cuestión no era de plata ni de deseo; todos estaban decididos a hacerse retratar i pagar lo que se les pidiese; lo único en que se tropezaba era en la elección del traje del hombre i del vestido i las joyas de la mujer." Al parecer, sus óleos más que reproducciones fieles, eran imágenes idealizadas que respondían a los requerimientos de su clientela en cuanto a apariencia física y status social, razón por la cual pintaba a sus modelos muy parecidas entre sí, "¿qué pintor tan bueno es Herbett! decían las retratadas; a todas nos pinta bonitas y semejantes." Blanco Cuartín se preguntaba: "¿Se retrataría un abogado en otro traje que el negro i sin sus correspondientes colleras de diamante i cadena de oro describiendo zig zags por entre los ojales del chaleco de raso? ¿Podría la señora tal, dama virtuosísima i grave, colocarse un tanto escotada delante de la mirada investigadora del artista? ¿Se resignaría a que le pintasen las arrugas, a que le dibujaran demasiado regordidas los brazos, estirada la boca i pochos los dos dedos gordos, que hacía girar cruzando sus manos sobre la mitad del vientre?"⁶¹.

El gran éxito que tuvo Enrique Hervé en la ejecución de retratos se refleja en el siguiente aviso aparecido en marzo de 1833: "con motivo de la favorable aceptación con que ha sido recibido en esta ciudad, se haya comprometido para concluir infinito número de retratos cuyo trabajo le ocupará dos meses. En consecuencia previene a las personas interesadas en encomendarle otras obras que no podrá hacerse cargo de ellas hasta el primero del próximo mes de junio"⁶². Este pintor -como la gran mayoría de esta época- realizaba paralelamente retratos al óleo de tamaño tradicional y miniaturas.

⁶¹ Manuel Blanco Cuartín, op cit.

⁶² *El Araucano*, 29 de marzo de 1833.



Rosario Matta. Miniatura al óleo atribuida a Enrique Hervé c.1830. Museo Histórico Nacional.

Los retratos en miniatura tuvieron gran éxito en nuestro país. Son el antecedente directo de la daguerrotipia. Su principal exponente fue el inglés Enrique Hervé quien desde 1829 retrata a numerosos miembros de la clase alta para lo cual se sirvió de máquinas que le aseguraran el parecido. Estas imágenes no poseen mayor interés estético, fueron hechas masivamente y con la suprema finalidad de plasmar al cliente, obviando aquellos detalles molestos, como pueda apreciarse en este retrato, cuya composición es extraordinariamente pobre, no poseyendo el rostro expresión alguna.

Está ejecutado -probablemente- con la ayuda de un fisionotrazo, dado que la modelo está de perfil. Doña Rosario Matta viste a la moda de la Restauración Francesa: talle ceñido, (corpiño plegado); mangas amplias; cinturón floreado (ornato favorito para los vestidos); cabello trenzado apretadamente adornado con flores artificiales; largos pendientes y prodigioso collar. Aunque se ciñe fielmente la moda francesa del período, la señora Matta la adopta en su versión más sencilla, sobre todo en lo que se refiere al peinado (las francesas lo llevaban muy alto, con rodetes rizados en ambas sienes) adecuándose así a nuestra realidad criolla.

Reproducción de la revista "El Arte" de 1941.

En Chile, el primer retrato en miniatura fue el de la señora Matta, pintado por Enrique Hervé en 1829. Véase: "El Arte" de 1941, p. 345.

Los pintores miniaturistas utilizaron ampliamente distintas técnicas para afirmar la mano y asegurar el parecido. Enrique Hervé se sirvió de la cámara oscura en la delineación de los perfiles y **E.A. Hervé** (¿pariente del anterior?) se valía de "*una máquina que sujeta la cabeza para obtener una delineación exacta. Después se da el color natural, los de perfil son sacados por una especie de máquina de codos*"⁶³. Se está refiriendo al fisionotrazo que retrataba de perfil. La inclusión de estas técnicas facilitaron enormemente la labor del artista, al proporcionarle una imagen virtual -en el caso de la cámara oscura y la cámara lúcida- que debía delinear y un retrato en el caso del fisionotrazo, que posteriormente debía colorear, anticipándose así a la labor que realizarían daguerrotipistas y fotógrafos.

La moda de los retratos en miniatura no sólo se propagó en Santiago, sino que también en Copiapó y Valparaíso, puerto que recién comenzaba a adquirir cierta importancia a nivel internacional, y otras lugares debido a que la mayoría de los artistas de la época trabajaron en forma itinerante recorriendo las principales ciudades del país. Por ejemplo, **Ignacio Baz** se anunció en febrero de 1847 en Copiapó como "recién llegado de las provincias argentinas" ofreciendo retratar al óleo en tamaño natural o en miniatura en su habitación del Hotel Comercio, según da cuenta Hernán Rodríguez en el catastro que realizara de los artistas en Chile durante la primera mitad del siglo XIX. A los pocos días viajó a Valparaíso, "*recorrido que al parecer realizó numerosas veces, ya que en junio del año siguiente anunció que venía llegando de Copiapó y volvería a abrir su taller en el Hotel de Chile*"⁶⁴. La mayor parte de estos artistas itinerantes se dan a conocer al público a través de los periódicos, gran novedad decimonónica en materia de comunicaciones. Como expresara Isabel Cruz en su estudio sobre los pintores italianos en Chile a mediados de siglo XIX, hoy resulta curioso el tono diméstico con que se anunciaban; "*las señas de su alojamiento* (especificadas claramente en los avisos) *generalmente en casa de una familia conocida y quizá necesitada- demuestra la falta de hoteles y la institucionalización de la "pensión para extranjeras"*. Fue el caso de **Francisco M. Dripel**, quien el 15 de julio de 1829 avisaba en El Mercurio de

⁶³ **El Mercurio**, 29 de febrero de 1844

⁶⁴ Hernán Rodríguez, **Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX**. En el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N°100, Santiago, 1989, pág.345.

Valparaíso que "se ha instalado en la casa del capitán Ross (Monte Alegre), con el fin de hacer retratos al óleo y en miniaturas. Espera la llegada de caballeros extranjeros que deben desear mandar sus retratos a sus familias".

La especificación de los precios que aparecían en los avisos de prensa evidenciaba "que la pintura -en especial el retrato- no era sólo un "arte" en el sentido creador y desinteresado que podría dársele hoy, sino que tenía una importante función social que cumplir" cual era plasmar la fisonomía de sus modelos y perpetuarlos, "prácticas muy apreciadas por una sociedad tipo patriarcal, como era la chilena de aquel entonces"⁶⁵. Por esta razón muchos de estos artistas, paralelamente a la ejecución de sus retratos, impartían clases de dibujo. **Néstor Corradi**, un pintor italiano que trabajó en Chile desde 1844, ofrecía ese año en El Mercurio "retratos de todos tipos y tamaños por precios equitativos. Quienes quisieran aquilatar sus méritos debían visitar su colección de miniaturas expuestas "a la pública expectación" en la Bolsa de esta ciudad"⁶⁶. Estando en la capital al año siguiente "se ha propuesto dar en el corto tiempo de su estancia en Santiago algunas lecciones de dibujo natural, sea en casas particulares, sea en colegios. Los que gusten ocuparlo lo encontrarán a las 11 del día hasta las 4 de la tarde en la calle de las Agustinas N° 27 en las bajas"⁶⁷.

Poco a poco esta profesión irá perdiendo importancia en la medida que el daguerrotipo se perfecciona y se abarata a fines de los años cuarenta, aunque persistió por algún tiempo, especialmente en provincias. Por ejemplo **Walter R. Hervé** se presentaba en El Copiapino del 10 de septiembre de 1849, como "retratista recién llegado a esta ciudad, respetuosamente avisa al respetable público de Copiapó que piensa estar un corto tiempo en este lugar para ejercer su profesión, tanto al óleo como a la miniatura. Las personas que gusten ocuparlo en su arte serán ciertas de obtener una perfecta semejanza por medio de la cámara lúcida". Incluso retratistas de fama como E.A. Hervé, viendo su profesión amenazada, bajaron ostensiblemente sus precios. Estando en Santiago el año 1846, E.A. Hervé avisaba en El Progreso del 6 de agosto

⁶⁵Isabel Cruz, *Los pintores italianos en Chile a mediados del siglo XIX*, Editorial Presencia, Santiago, 1988, pág. 29.

⁶⁶Ibidem, pág. 30.

⁶⁷*El Progreso*, 23 de julio de 1845

que "siendo perfectamente idéntica la semejanza de sus retratos (en miniatura) hechos a pincel, los ha puesto a precio reducido de media onza. Para mayor satisfacción del público, advierte que no habiendo semejanza entre el retratado y la persona retratada, no recibirá su importe".

Una etid eterna subyugada a la...
torment, se queri modo de esquisa"

Gabriel Garcia Márquez

Los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX constituyeron un periodo crucial en la historia europea: la revolución Francesa transformó completamente el panorama político-social, dándose inicio a lo que los historiadores llaman la Era Contemporánea. La revolución pronto se propagó al resto del mundo, dando origen al Romanticismo, que se caracterizó por la fantasía, la imaginación, y por sobre todo, a la libertad del artista- su principio básico. Se puede afirmar que este movimiento tiene su punto de partida en París hacia 1820 con dos artistas que marcaron profundamente el transcurso de las bellas artes: Théodore Géricault y Eugène Delacroix.

1- EL ESPIRITU ROMANTICO EN AMERICA

Las colonias americanas recién emancipadas satisfacían plenamente los requerimientos del hombre romántico, ya que éste anhela "un ambiente de universo cultural, libertad de aventuras, de conocimiento, de novedades, de llegar a lugares desconocidos, inimaginables aun por el hombre europeo". Esto explica el gran número de expediciones y viajes que desde Europa y España llegaron a América. Continuando con las travesías del siglo de las luces, continúa con el afán de conocer la geografía y la flora y fauna del Nuevo Mundo. "Algunos buscaban su belleza natural, su clima, su gente y sus costumbres como valores"

V LOS AÑOS CUARENTA: LA LLEGADA DEL DAGUERROTIPO

"Melquíades decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia. José Arcadio Buendía no había oído hablar nunca de ese invento. Pero cuando se vio a sí mismo y a toda su familia plasmados en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol, se quedó mudo de estupor"

Gabriel García Márquez

Los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX constituyeron un período crucial en la historia europea: la revolución Francesa trastornó completamente el panorama político-social, dándose inicio a lo que los historiadores llaman la Era Contemporánea. La revolución pronto se progagó al campo artístico, siendo el Romanticismo -con su exhaltación al sentimiento, la fantasía, la imaginación, y por sobre todo, a la libertad del artista- su principal fruto. Se puede afirmar que este movimiento tiene su punto de partida en París hacia 1820 con dos artistas que marcaron profundamente el transcurso de las bellas artes: Théodore Géricault y Eugène Delacroix.

1- EL ESPIRITU ROMANTICO EN AMERICA

Las colonias americanas recién emancipadas satisfacían plenamente los requerimientos del hombre romántico, ya que éste anhelaba *"una ampliación su universo cultural; tiene sed de aventuras, de conocimientos, de novedades, de llegar a lugares exóticos, incontaminados aún por el hombre europeo"*. Esto explica el gran número de expediciones y viajes que desde Europa y EEUU llegaron a América. Continuando con las travesías del siglo de las luces, junto con el afán de conocer la geografía y la flora y fauna del Nuevo Mundo, *"atraen también su belleza natural, su clima, su gente y sus costumbres como valores*

*sentimentales y como medios para potenciar y expresar la sed de aventuras del europeo*⁶⁸.

Dentro de cada expedición que partía de Europa a América venía un personaje dedicado exclusivamente a registrar sus impresiones. El artista viajero era a la vez cronista y dibujante, reportero y pintor, anotaba y dibujaba todo lo que lo parecía relevante o exótico, de acuerdo a la mentalidad romántica. También llegaron numerosos extranjeros contratados por el gobierno chileno para las más variadas empresas, y los infaltables comerciantes. Así "*las antiguas colonias española fueron terreno hospitalario, ancho y abierto para los europeos. El mundo de los negocios, particularmente el inglés, estiró sus manos hacia esta tierra que ahora dejaba de ser prohibida, para tratar de sacar sus frutos abundantes y dispuestas a entregarse fácilmente a estos nuevos conquistadores sin espada, pero llenos de sabiduría y experiencia mercantil, acumuladas por generaciones y transformadas en arte*"⁶⁹. Estos extranjeros propagaron en América las nuevas ideas y formas de vida. Isabel Cruz asegura que entre 1820 y 1850 llegaron más de cincuenta pintores y dibujantes -aventureros unos, con formación académica otros- pero todos "*imbuidos de audacia romántica, e interesados en plasmar los paisajes, gentes y costumbres de este lejano y pequeño país*"⁷⁰.

Entre los artistas que arribaron a Chile a partir de 1830, destacan el pintor bávaro Rugendas y el francés Monvoisin quienes estamparon a la sociedad chilena en su conjunto. **Mauricio Rugendas** registró con gran sensibilidad los personajes y escenas populares de nuestro país. Una personalidad eminentemente romántica y aventurera, se rebeló del encasillamiento académico europeo y se vino a América, permaneciendo once años en Chile entre los años 1834 y 1845. Por primera vez una artista profesional capta lo popular de nuestra sociedad, constituyendo una de sus obras maestras las ilustraciones que realiza para el *Album de trajes chilenos* (1838) que grabaría Juan Bautista Lebas.

⁶⁸Isabel Cruz, **Historia de la pintura y de la escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX**, Editorial Antártica, Santiago, 1984, pág 104.

⁶⁹Alvaro Jara, **Chile en 1860. William L. Oliver, Un precursor de la fotografía**, Editorial Universitaria, Santiago, 1978, pag.17.

⁷⁰Isabel Cruz, op cit, pág 121.

Raimundo Moivoisin fue el pintor francés más importante que arribó a nuestras costas. El nos dejó la cara aristocrática de nuestra sociedad. Artista de éxito en París, se sintió sofocado por el ambiente cultural europeo. Conoce a Mariano Egaña y a José Miguel de la Barra quienes le proponen en 1842 que funde en Chile una Academia de pintura. Entusiasmado con la idea, lo tenemos en nuestro país a partir del año 43, constituyendo su presencia un verdadero impacto entre la clase alta. Agolpábanse en su taller grandes personalidades para retratarse. Permanece sólo dos años para volver el año 48 y permanecer en Chile hasta 1857. Sus retratos son de gran elegancia, penetrados por el espíritu romántico. Muestra los valores humanos y espirituales de sus modelos, envolviéndolos en un cierto idealismo. En su segunda estadía en Chile es ayudado por la pintora **Clara Filleul**, quien participa en la acelerada producción retratística que caracteriza este segundo período del pintor, ejecutando réplicas y miniaturas de los grandes lienzos de su maestro. De la estadía de Clara Felleul en Chile, se sabe que también trabajó en el Establecimiento Fotográfico de Victor Deroche, donde se desempeñó como iluminadora de fotografías.

Existió otro grupo de emigrados que contribuyó a dar gran auge a la actividad cultural de la época y que propagó las ideas del Romanticismo. Se trata de intelectuales hispanoamericanos que, huyendo de la persecución o anarquía de sus países de origen, llegaron al nuestro atraídos por la estabilidad política y el auge económico de Chile. Entre éstos, son muy recordados los escritores y periodistas argentinos: Domingo Faustino Sarmiento, Domingo de Oro, Gabriel Ocampo, Juan Bautista Alberdi, Bartolomé Mitre, Alberdi, Echeverría y Vicente F. López, entre otros. Ellos hicieron un aporte particularmente significativo en el campo del periodismo, difundiendo el romanticismo literario, lo que sirvió de acicate a los chilenos que prontamente reaccionaron, como se expresaba en la revista *El Mosaico* el año 1846: "*Hay una disputa entre los escritores de aquende y los de allende la cordillera, disputa que lleva visos de ser eterna, porque ya van contados 5 años mortales desde que se principió... Dicen los de allende que nosotros no tenemos literatura nacional y los de aquende se empeñan en probar que la tenemos. Los de allende que no la tendremos*

*nunca, y nosotros, que somos capaces de esta friolera, como de tener otras cosas de mucha importancia*⁷¹.

La creación de la Sociedad Literaria en 1842 por parte de un grupo de estudiantes del Instituto Nacional -Manuel Antonio Tocornal, Antonio García Reyes, Francisco Bilbao, Aníbal Pinto, Francisco Solano, Jacinto Chacón, Eusebio Lillo, Antonio Varas y, por supuesto, José Victorino Lastarria, entre otros- también sirvió para difundir las nuevas corrientes literarias a través de las revistas *El Semanario* y *El Crepúsculo*. Lastarria expresó -en su famoso discurso de inauguración de la Sociedad- la necesidad de contar con una literatura verdaderamente nacional, siguiendo de este modo los postulados del romanticismo francés: "*no hay sobre la tierra pueblos que tengan como los americanos una necesidad más imperiosa de ser originales en su literatura, porque todas sus manifestaciones les son peculiares y nada tienen en común con las que constituyen la originalidad del viejo mundo*"⁷². Los entonces jóvenes aficionados a las letras respondieron desde *El Semanario de Santiago* y después desde *El Crepúsculo* a las críticas de que eran objeto por parte de Domingo Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López quienes escribían en *El Mercurio* de Valparaíso.

La sociedad chilena leía con entusiasmo a escritores románticos europeos como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Musset, George Sand y a Alphonse de Lamartine, que con su *Historia de los Girondinos* (1847) tuvo gran éxito en nuestro país. En Chile estábamos en pleno romanticismo -recordará Luis Orrego Luco en sus *Memorias del Tiempo Viejo* - "*los nombres de Chateaubriand, de Lamartine eran pronunciados con sumo respeto, unidos al de Víctor Hugo y Musset. Nuestros políticos leían a Thiers e ignoraban a los grandes publicistas alemanes e ingleses. La gente muy fina, en los salones, hablaba de Octavio Feuillet como una maravilla*"⁷³.

⁷¹Citado por Hernán Godoy en, **La Cultura Chilena**, Editorial Universitaria, Santiago, 1982, pag 306.

⁷²Ibidem, pag 321.

⁷³Luis Orrego Luco, **Memorias del Tiempo Viejo**, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1982, pag 29.

El afrancesamiento de la clase dirigente -especialmente de la juventud- era entonces evidente. Además de leer a los autores franceses mencionados, los jóvenes vestían a la usanza francesa y pasaban largos períodos en el viejo continente. Esto explicaría, por lo menos en parte, la gran simpatía que tuvo la juventud chilena por el partido republicano francés de las postrimerías de reinado de Luis Felipe de Orleans. Refiriéndose a la revolución del 48 en Francia, Benjamín Vicuña Mackenna nos cuenta: "*la habíamos visto venir, la estudiábamos, la comprendíamos, la admirábamos: nos asimilábamos a sus hombres por la enseñanza de ellos recibida, a sus acontecimientos por la prensa diaria, a sus aspiraciones por la república, que era la fraternidad a través de los mares y de las razas*"⁷⁴.

En el campo político-económico, Chile lograba consolidar a partir de 1830 un orden político-institucional estable, que reemplazó al viejo sistema colonial. Los gobiernos decenales de Prieto, Bulnes, Montt y Pérez se caracterizaron por un sostenido proceso de institucionalización política y de expansión económica y por un gran auge dado a la actividad cultural del país. Con la vigencia de la Constitución Política de 1833 se inauguró un largo período de estabilidad y progreso que favoreció la llegada a Chile de un numeroso grupo de extranjeros procedentes de América y de Europa. Así llegó a Chile en 1840 la corbeta francesa *L'Oriental* en una expedición que organizara el abate Compte trayendo consigo el primer daguerrotipo al país.

2- LOS PRIMEROS DAGUERROTIPOS

Pocos meses después que Daguerre hiciera público su invento en París, zarpaba hacia América la fragata francesa *L'Oriental* comandada por el capitán Lucques. Este buque-escuela tenía por finalidad -como anotó El Mercurio del 1 de junio de 1840- "*instruir a unos 70 u 80 jóvenes de las más notables familias de Francia y Bélgica, tanto en el estudio de los diferentes pueblos del globo, como en los ramos de astronomía, marina teórica y práctica, matemáticas, construcción naval, estadística, geografía, historia, lenguas y literatura griega, latina, alemana, española, inglesa, francesa e italiana*"

⁷⁴Benjamín Vicuña Mackenna, *Los Girondinos Chilenos*, Editorial Universitaria, Santiago, 1969, pag 23.

A cargo de experimentados profesores, estos jóvenes disponían de una rica biblioteca, de instrumentos de física, de un fisonotipo para registrar las razas humanas de los pueblos que visitaban y de "*un daguerrotipo a cargo del Abate Compte que les proporciona las vistas más notables de las ciudades y lugares que frecuentan*"⁷⁵. En esta expedición participaron también el connotado intelectual Vendel-Heyl y el ya mencionado abate Compte, destacado físico muy ligado a los trabajos de Daguerre. La inclusión del fisionotrazo a cargo de Mr. Sauvage, aseguraba el registro de las personas, ya que el daguerrotipo en esta etapa inicial servía fundamentalmente para fotografiar la arquitectura y los paisaje debido a la larga exposición que exigía.

La expedición zarpó en octubre de 1839. Recaló en Bahía y en Río Janeiro, donde la familia real posó ante el fisonotrazo. Después pasó por Montevideo, donde, como en todos los lugares que llegaba, el daguerrotipo causó gran conmoción entre la población. Este año doña Mariquita Sánchez de Mendeville le escribía a su hijo don Juan Thomson en Buenos Aires: "*Ayer hemos visto una maravilla: la ejecución del daguerrotipo es una cosa admirable. Imagínate una cámara oscura, en la que se coloca la plancha ya preparada con los ingredientes que ya sabes. La plancha es como de plata muy brillante, colocada se pone en la dirección que quieres, y a los seis minutos la sacan de allí encerrada de un modo que no se puede ver, a un cuarto oscuro, y la ponen en otra preparación con el termómetro para los grados de calor que son necesarios, y después de todas estas precauciones ves la plancha como si la hubieras dibujado con un lápiz negro... con tal perfección y exactitud que sería imposible obtener de otras modos. Los más pequeños objetos los ves con una prolijidad tal que la juntura de los ladrillos y los descascarados del revoque los ves con un vidrio de aumento. En una vista de la plaza del Janeiro, reducida al tamaño de este papel... ves como unos puntitos y con una lente de aumento notas que son unas camisas y unas medias tendidas en la soga de un corral de una casa, que está sin duda lejos de pensar que iría a la historia. ¡Qué ignorantes somos los hombres, y al mismo tiempo, que esfuerzos hacen*

⁷⁵ *El Mercurio*, 1 de junio de 1840.

*algunos, tan honrosos para la especie humana! Varela y yo no nos movemos del lado de la máquina... estamos encantados."*⁷⁶

El abate Compte fotografió en Montevideo al congreso en pleno. Posteriormente L'Oriental tomó la ruta del Estrecho, para más tarde fondear en Talcahuano y visitar la zona de Concepción entre abril y mayo, arribando a Valparaíso el 28 de mayo de 1840. Inmediatamente vecinos y prensa se ocuparon del barco y *El Mercurio* reprodujo el 6 de junio un extenso artículo titulado *Descripción del Daguerrotipo por el Dr. D. Teodoro M. Vilardebó* tomado de *El Nacional* de Montevideo, en el que se explicaba claramente el funcionamiento del aparato. Su autor da cuenta del gran entusiasmo con que fue acogido el invento en todos los grandes centros urbanos: "*París, Londres, Viena, San Peterburgo, Berlín, Bruselas, Madrid, Lisboa, en una palabra todas las ciudades de alguna importancia de Europa han visto con entusiasmo los sorprendentes resultados de un instrumento que tanto honra al entendimiento humano*". Es interesante destacar que, como se señala en este artículo, el daguerrotipo ya era objeto de curiosidad e interés por parte de los habitantes del nuevo mundo al haber "*algunos individuos curiosos, y otros por espíritu de especulación, tenemos entendido que habían hecho demandas a Europa del nuevo instrumento óptico*". Luego de 23 días de intensa actividad presentaciones, visitas y excursiones- la corbeta zarpó rumbo al Perú. Pero la mala fortuna la perseguía. Muy cerca de la costa, por la acción de una corriente encalló. La pronta ayuda impidió la pérdida de vidas y cargas, sin embargo, nada se sabe de la suerte de las primeras placas que registraron nuestro continente.

El segundo daguerrotipo que llegó a nuestro país tuvo un destino similar. Don Francisco Javier Rosales, encargado de negocios de Chile ante el gobierno francés, obsequió a principios de 1841 un daguerrotipo al Instituto Nacional. Fue enviado en manos de un joven de apellido Tagle, quien tenía conocimiento de su funcionamiento. El aparato fue recibido con tal entusiasmo que el cuerpo de profesores se reunió en sesión extraordinaria, y acordó enviar un oficio de agradecimiento al ministro de Chile en Francia. Desgraciadamente, la máquina

⁷⁶Cecilia García-Huidobro, *Negativos de la Historia*. En *El Mercurio*, 22 de septiembre de 1985, E5.

llegó muy dañada a la manos de su rector, don Francisco Puente, según éste dió cuenta al ministro de Instrucción Pública, en nota del 6 de abril de 1841: *"El daguerrotipo consta de varios aparatos distintos, que no todos vienen en buen estado. La pérdida más sensible es la quiebra del termómetro destinado a medir el grado de calor que ha de emplearse para hacer aparecer las imágenes con el vapor mercurial. También se han quebrado las vidrieras de dos pequeños marcos de cartón, y dos o tres frascos en que venían algunos de los ingredientes químicos indispensables para la preparación de las planchas. Es probable que esto haya ocurrido en la aduana, por el poco cuidado con que tal vez se abriera el cajón, o en el transporte de Valparaíso a Santiago"*⁷⁷. Este fue el lamentable destino del segundo daguerrotipo que llegó al país.

Probablemente la tercera máquina que arribó a nuestras costas -esta vez con más fortuna- la trajo el francés **J.P. Daviette** quien se anunció al público capitalino por primera vez el 24 de octubre de 1843 en el diario *El Progreso* como "artista fotogénico recién llegado de París". Instalado en la calle Chacabuco N° 42, declaraba que retrataba *"con una perfección que nunca podrán igualar los mejores artistas; pues los mismos caprichos de la naturaleza están reproducidos con la más rigurosa exactitud"*. Los precios fluctuaban entre 6 y 8 pesos según el tamaño y aumentaban en dos pesos si era a domicilio. Ofrecía además retratar a difuntos y sacar vistas.

Con la venida de Monsieur Daviette a Chile, se inicia la daguerrotipia comercial que se ejercerá ininterrumpidamente hasta la introducción de la fotografía. Sus ejecutores fueron en su mayoría artistas extranjeros que se establecieron primeramente en forma itinerante -el mismo Daviette anunciaba que se marcharía al Perú al cabo de dos meses por lo que ofrecía a la venta un daguerrotipo- y poco más tarde en estudios fotográficos que perdurarán porⁿ generaciones.

La prensa porteña avisó el 6 de marzo de 1844 la llegada del cuarto daguerrotipo al país. Vino de manos del fotógrafo francés **Hulliel**, quien afirmaba haber tomado lecciones con los afamados fotógrafos Mr. Lerebours en

⁷⁷Domingo Amunátegui Solar, *El Instituto Nacional bajo los rectorados de don Manuel Montt, don Francisco Puente y de don Antonio Varas*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1891, pag. 286.

París y Mr. Claudet en Londres.⁷⁸ Mr. Hulliel se instaló en la plazuela de San Francisco, en casa de un tal Arteaga. Nótese el carácter doméstico e informal del proceso, al igual que en la ejecución de los retratos en miniatura, los primeros daguerrotipistas se alojaban en casa de vecinos conocidos. Allí, quienes quisiesen retratarse debían *"asistir con vestidos de colores oscuros. Los colores blanco, azul, violeta y rosa pasan con demasiada facilidad y se queman antes de aparecer caras y manos"*. Las planchas que trabajaba -de 3 pulgadas de ancho por 4 de largo- le permitían hacer retratos de cuerpo entero. Este artista prometía retratos en 20 segundos y su precio era de 10 pesos, en grupo aumentaba en 1 peso por cabeza. Todo indicaba que este fotógrafo iba a adquirir gran fama en el país y que marcaría un hito en nuestra historia fotográfica. Pero no fue así. Muy pronto, en julio del mismo año, avisó su pronta salida del país por no estar dispuesto a pagar nuevamente la patente municipal de 18 pesos necesaria para el ejercicio de su profesión. Aunque su obra no ha sido identificada, al parecer era muy superior a todo lo visto hasta ese momento, porque, como él mismo afirmó *"a pesar de la ocurrencia barata, soy quien hace mejor o, por lo mejor decir, el único que saca bien retratos por ese medio"*⁷⁹. En todo caso los daguerrotipos ejecutados en este período no debieron ser de muy buena calidad ya que en 1845 la prensa porteña se quejaba del descrédito que habían caído los retratos al daguerrotipo *"por los ensayos infructuosos que en este género se habían hecho por algunos que, o no poseían el aparato conveniente o ignoraban su uso"*⁸⁰.

El primer daguerrotipista chileno fue **José Dolores Fuenzalida** quien en 1845 anunciaba en *El Mercurio* que *"luego de un año consagrado sacar retratos por la máquina daguerrotipa, se ve impulsado a ofrecer sus servicios de este arte al respetable público de Valparaíso"*⁸¹. Cabe suponer entonces que en esta etapa de aprendizaje Fuenzalida debió ser ayudante de Mr. Hulliel o bien de J. P. Daviette, para luego abrir su propio establecimiento en la calle Clave N° 81 de Valparaíso. El precio de cada

⁷⁸Lerebours fue, probablemente, el iniciador -en el año 1841- de los establecimientos públicos para tomar retratos en París. Por su parte, Antonio Francisco Claudet -francés establecido en Londres desde 1827- abrió el segundo estudio fotográfico de Europa en junio de 1841 en la terraza del Royal Adelaide Gallery. Fue, sin duda, el retratista más afamado de su tiempo.

⁷⁹*El Mercurio*, 28 de julio de 1844.

⁸⁰*El Mercurio*, 14 de junio de 1845.

⁸¹*El Mercurio*, 1 de enero de 1845.



Personaje no identificado. Daguerrotipo de autor desconocido c. 1840. Museo Histórico Nacional.

Hubo gran variedad de formatos dentro de la práctica daguerrotípica. El ovalado con ondulaciones no fue de los más corrientes. Tradicionalmente ovalados, los daguerrotipos fueron joyas de familia que se conservaban con mucho celo. Este, como la gran mayoría de los realizados en los años cuarenta, no lleva la firma de su autor.

La postura del personaje es tremendamente rígida y la posición de las manos revela una fuerte tensión como si estuviera "aguantando" que el fotógrafo terminara. La composición es sobria, como elementos decorativos se utilizan sólo libros. En la iconografía del siglo XIX sorprende la reiteración de un detalle revelador: los personajes prominentes del gobierno, la administración y de la cultura aparecen retratados junto a libros. Hay que hacer notar que casi todos los hombres públicos de la centuria fueron al mismo tiempo hombres de letras, por lo que optaron por fotografiarse con libros desechando la costumbre del resto de los hombres de Estado americanos de hacerlo con uniforme militar.

Lo curioso que esta práctica se extendió a personajes no ligados al mundo de las letras. Esto reflejaba -como observara Hernán Godoy- el respeto intelectual hacia el libro y los escritores⁸², pero, al ser el elemento decorativo preferido por los hombres destacados de la época, el libro también daba status, no importando si el retratado era un gran lector o un analfabeto.

⁸²Hernán Godoy, op cit, pág 348.

retrato era de 1/4 de onza. Su estadía en el puerto se interrumpió en el año 1852, cuando se instala en la capital bajo la razón social de Fotografía Moderna. En 1855 adquirió el local de William Helsby de la esquina de Ahumada y Compañía, transacción que originó un largo litigio entre William Helsby y su hermano Thomas lo que hace fracasar la venta. Ese mismo año ofrecía "*gratuitamente sus conocimientos al gobierno, para enseñar su arte a los hijos del país*" Para ésto proponía que se hiciese "*venir un aprendiz de cada provincia; los cuales después de un corto estudio, a la vez teórico i práctico, irían a sus respectivas provincias a fundar un establecimiento*"⁸³. Aunque el proyecto no pasó de ser tal, quedó de manifiesto, por un lado, el espíritu emprendedor y de servicio de Fuenzalida y, por otro, la falta de estos profesionales en las provincias, exceptuando Valparaíso y Concepción. Más tarde lo encontramos en la calle Nevería, la que da el nombre al establecimiento ya muy popular entonces. Fuenzalida tuvo el mérito de ejercer una profesión que monopolizaban los europeos y lo hizo con gran oficio e ininterrumpidamente hasta su prematura muerte en 1857 a los 47 años de edad.

3- PROFESIONALIZACION DE LA TÉCNICA DAGUERROTÍPICA

Una etapa de dura competencia entre los fotógrafos extranjeros que por breves periodos trabajaron en Chile medió entre los años 1845 y 1849. Según Pereira Salas en su artículo *El centenario de la fotografía en Chile 1840-1940* "*desfilaban por entonces, principalmente en Valparaíso, artistas ocasionales en gira sudamericana que trabajaban por temporadas en diversas ciudades, y que cedían luego sus derechos a los fotógrafos más antiguos y acreditados*"⁸⁴. Entre éstos, C.V.Ward y Cía establecidos en Valparaíso en 1845, vendieron en 1847 sus derechos a G.W.Helsby; S. Ernesthal que trabajó en la calle de la Planchada algunos meses de 1846; Carlos Grellet, artista llegado de París en 1847 que ocupó el taller de Ernesthal; J.W.Newland, quien se anunció en 1847 procedente de N. Orleans, Jamaica, Panamá, Lima y Arequipa, se instaló por pocos días en el Hotel Americano de Valparaíso -Calle de la Aduana- y puso a la venta instrumentos de fotografía con amplias instrucciones para su uso.

⁸³ *El Mensajero*, 14 de diciembre 1855.

⁸⁴ Eugenio Pereira Salas, *El centenario de la fotografía en Chile. 1840-1940*. En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N° 20, 1942, pag. 57.

Otro daguerrotipista de alguna fama fue el francés **Adriano Horeau** quien está en Santiago en 1845 con un "Daguerrotipo perfeccionado", ofreciendo al público retratos de "*gran realce y brillo*". Al parecer, este artista contaba con un aparato bastante moderno para su época, ya que "*con algunas segundos es bastante para sacar un retrato perfectamente parecido, (y además) todas las alhajas de oro salen retratadas con su mismo color y brillo*". Finalmente ofrecía retratar en sus casas "*a las personas que quieran honrarle con su confianza*"⁸⁵.

Pero quienes realmente experimentaron por primera vez con éxito la daguerrotipia fueron los hermanos Ward, oriundos de Estados Unidos, que se dieron a conocer con el nombre de **C.V.Ward y Ca.** Instalados en Valparaíso probablemente a mediados de 1845, en noviembre del mismo año se jactaban de la gran reputación que habían obtenido por la perfección de sus retratos que ya sobrepasaban los 500. "*Puede decirse que antes de la llegada al país de las señoras Ward -anotaba El Mercurio del 17 de octubre- con su excelente daguerrotipo, no se tenía una muestra de la perfección admirable con que por medio de ese aparato perfeccionado se obtienen retratos de la más perfecta semejanza hasta en los colores de la tez, del pelo y los vestidos*". En noviembre de 1845 los hermanos Ward -Carlos y Jacobo- se trasladaron a Santiago, para regresar al puerto en octubre del año 1846. Estuvieron en Copiapó en 1847 donde ofrecían retratos, daguerrotipos en miniatura, en colores o en sombra, copias de pinturas en el salón que abrieron en casa de Matías Cousiño. Jacobo Ward incursionó también en la pintura, conservándose en el Museo de Bellas Artes un hermoso paisaje romántico titulado "Arrieros en el valle de Aconcagua". Según Hernán Rodríguez, los hermanos Ward luego de su estadía en nuestro país pasaron a La Paz y luego a Lima, regresando a los Estados Unidos a través de Jamaica y Cuba.⁸⁶ Su producción, que debió ser abundante, no ha sido identificada.

Los norteamericanos **Vance y Hoytt** también trabajaron con éxito el daguerrotipo. Ellos poseían "*un conocimiento perfecto del arte por una larga práctica en algunas de las más importantes ciudades de los Estados Unidos*".

⁸⁵ **El Progreso**, 14 de marzo de 1845.

⁸⁶ Hernán Rodríguez, **Historia de la fotografía en Chile**. En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N°96, 1985, pág. 836.

Desde 1847 se establecen en Santiago, donde ofrecían a su clientela miniaturas en daguerrotipo, "*copias de pinturas, diseños y daguerrotipos (que) serán tomados a la más pronta noticia. También se toman retratos de enfermos en sus residencias si se quiere*"⁸⁷. Aseguraban a sus clientes que, de no quedar satisfechos de su trabajo, no tendrían que pagarles nada. Su slogan: "*De aquellos por quienes sentimos emociones queridas. Aseguremos la sombra antes de que el ser perezca*". De la capital se fueron al puerto y de ahí a Coquimbo, La Serena, Caldera y Copiapó. A principios de 1848 se disolvió la sociedad, ofreciendo en *El Mercurio* el 19 de febrero de este año R.H.Vance sus servicios en forma independiente, además de "*artículos de daguerrotipos de todas clases como cajas, planchas, químicas etc.*". En 1850 se asoció al daguerrotipista Mason, utilizando la razón social Vance y Mason, quien se encargaba de los grabados de las planchas, mientras Vance manejaba el daguerrotipo. En julio de ese año ofrecían en venta el establecimiento del puerto, pues deseaban viajar a California. Según Pereira Salas en julio de 1850, Robert Vance regresó a su tierra natal, rematando su establecimiento que le había producido una ganancia de 300 a 400 pesos mensuales en los últimos 18 meses.

Otro daguerrotipista de la época fue **Francisco Deriberpré** -quien se hizo llamar el "estatuario de París"- Fue el primero en ofrecer retratos en prendedores y anillos de oro; podía retratar hasta seis rostros en un prendedor y dos en un anillo. Muy pronto, en septiembre de 1848, huyó con destino a Valparaíso perseguido por la justicia luego de estafar a Alejandro Blondeau quien le había financiado un local de gran lujo en la capital.

Guillermo Freundtheil fue un daguerrotipista activo en Valparaíso en 1848. La novedad que introdujo fueron los retratos de grupos familiares numerosos y extensos paisajes gracias a la amplitud de su máquina. Atendía en la calle Clave N° 64. De origen alemán, trabajó como itinerante en Alemania, Estados Unidos y América del Sur. En 1858 se encontraba en Colombia, donde se le considera el introductor del ambrotipo.

⁸⁷*El Mercurio*, 9 de diciembre de 1847.



Raimundo Larrain Gandarillas. Daguerrotipo de autor desconocido c. 1850. Museo Histórico Nacional.

De un formato bastante mayor al común, este daguerrotipo destaca por el alto nivel de fidelidad alcanzado. La pose -muy estudiada- y los accesorios un compás y gruesos infolios intentan proyectar la figura de un sabio, de un científico o bien de un hombre de estado. Lo curioso es que Raimundo Larrain no fue ni un intelectual ni un político; dedicose con gran éxito a la agricultura -figuró en todas las instituciones de producción agrícola de su tiempo y en el directorio de la Sociedad Nacional de la Agricultura- participando sólo tangencialmente en política.

Por esos años llegó a nuestro país **William G. Helsby**, miembro de una familia que hizo escuela en nuestra historia de la fotografía. Los hermanos Helsby - William George, Thomas Colon y John- nacieron en Liverpool y eran hijos de James Govenen Helsby y Sharon Stephen. Nada se sabe sobre sus inicios en la daguerrotipia, pero hay constancia que Thomas Colon fue el primero en ejercer este oficio en América hacia 1845, específicamente en Buenos Aires, en la calle Victoria N.39. Más tarde abrió en Montevideo un establecimiento que dejó en manos de William. Este último, después de una corta estadía en Buenos Aires, se trasladó a Valparaíso donde fundó el famoso *Helsby's Corner* en la Cruz de Reyes.

La primera noticia cierta que se tiene de W.G. Helsby en Chile es un aviso publicado en El Mercurio el 24 de marzo de 1849 donde anunciaba "*a sus amigos que se ha mudado al N° 111 de la calle de la Aduana, junto al establecimiento de los señores Vance y Masou*". Asimismo, dice recibir de su agente en Estados Unidos los avances técnicos del daguerrotipo y ofrecía al público retratos electro-galvánicos en colores. Su local tuvo escrito en su frontis Helsby Fundador 1843. A juicio de Hernán Rodríguez y dada la carencia total de información al respecto, "*esta fecha debió referirse al inicio de William Helsby como fotógrafo en Inglaterra y no a su llegada a Chile*"⁸⁸.

Hacia 1850 el Helsby's Corner se convierte en el establecimiento fotográfico más prestigioso del puerto y sus avisos se suceden ofreciendo a su clientela siempre creciente la más óptima calidad y los avances en la técnica del daguerrotipo. En mayo del mismo año ofrecía, por ejemplo, retratos en colores en días de sol o nublados. Asimismo certificaba en enero de 1851 la llegada de dos máquinas de retratar "*por las cuales puede ejecutar retratos tanto de mayor tamaño como también más pequeñas que los que se han visto hasta ahora, y con ellas un surtido magnífico de cajitas para los retratos de varios gustos y tamaños, también muy lindos prendedores, guarda-pelos y sartijas de oro para miniaturas*". En el verano de 1853 llegó de Buenos Aires su hermano Thomas, integrándose

⁸⁸ Hernán Rodríguez, op cit, pág. 253.



Javiera Carrera mostrando el retrato de su hijo Pío Díaz del Valdés Carrera. Daguerrotipo de William Helsby, Valparaíso, 1855. Museo Histórico Nacional.

En este retrato encontramos a doña Javiera Carrera (1781-1862) ya muy anciana, bordeando los 74 años de edad. De expresión adusta, revela el gran dramatismo que envolvió su vida tras la trágica muerte de sus hermanos, para quienes fue "más que hermana, (fue) la madre i tutora de cada uno de aquellos hombres que tuvieron tan poca ventura, i que arrancaron tantas lágrimas a los corazones que saben llorar ajenas desdichas"⁸⁹. Luego de enterrar a sus hermanos con gran pompa en 1828, alejose doña Javiera de la vida pública, refugiándose en su hacienda de San Miguel hasta su muerte el 20 de agosto de 1862. Gustaba recibir en su morada a destacadas figuras del mundo de la cultura como Mora, Bello y Gandarrillas. Probablemente alguno de estos intelectuales la entusiasmó con el daguerrotipo. Y se hizo retratar nada menos que con el más afamado daguerrotipista de su época: William Helsby.

Llama la atención lo sencillo de la pose y de la composición: no hay en ella nada fingido ni superfluo, carece evidentemente de toda pretensión de entregar una imagen idealizada. Simplemente quiso resaltar la figura de uno de sus hijos, Pío. Escribió Vicuña Mackenna pocos días después de su muerte: "puede que un día no lejano, la posteridad se apodere de esta gran figura de mujer que el infortunio arrojó del pedestal de la grandeza en hora demasiado temprana, i le consagre a su turno la reparación de la justicia"⁹⁰.

⁸⁹Benjamín Vicuña Mackenna, **Doña Javiera Carrera**, Guillermo Miranda Editor, Santiago, 1904, pág. 20.

⁹⁰Ibidam, pág. 43.

rápido al taller fotográfico. Junto a Adolfo de Boos se encargaban de sacar los retratos y William G., de la aplicación de colores.

Al año siguiente este último decidió abrir una sucursal en Santiago, por lo que arrienda un local a don Francisco Ignacio Ossa en la esquina de las calles Compañía y Ahumada. Dicho establecimiento suscitó un largo y enojoso juicio entre William y Thomas en el año 1855, pasando finalmente el local en disputa a manos de José Dolores Fuenzalida. William Helsby se instalará en la calle Estado N. 40, entregando el manejo de ese local a su hermano menor, **Juan Stephens Helsby**.

Al decidir William su retorno a Inglaterra en 1856, se cierra el establecimiento de Santiago y Juan se hace cargo del primer local de Helsby en Valparaíso, en Cruz de Reyes, donde se asocia a Marius Eugene Tiernan, un daguerrotipista norteamericano que antes había trabajado con Augusto Terry hasta que este último cambió el daguerrotipo por la fotografía en papel. En esta sociedad cada uno aportó el 50% del capital, negocio que debió continuar hasta 1863/1864 aproximadamente para luego dar paso a Rowsell y Ca., sucesores de la casa Helsby en el puerto. A pesar que el local de en disputa pasó formalmente a manos de José Dolores Fuenzalida, lo cierto fue que Thomas Colon vivió e instaló su establecimiento fotográfico ahí. Sólo en julio de 1857 se trasladó al local de calle Estado N. 40. Sus especialidades eran "retratos al colodiotipo sobre tela y cristal" y las tarjetas de visita. **Thomas C. Helsby** abrió una sucursal en el puerto, ya que el *Duffy Handbook for Valparaíso* de 1862 lo menciona en un local de calle Cochrane esquina de la Aduana donde "*realizaba todo tipo de fotografías, hasta retratos de tamaño natural; retratos al óleo y miniaturas de extraordinaria calidad*"⁹¹. Se tienen noticias suyas sólo hasta 1864 cuando es incluido en el *Almanaque Popular e Instructivo*, donde se le menciona como dueño del establecimiento de la calle Estado.

⁹¹Hernán Rodríguez, op cit, pág. 253.

VI LOS AÑOS CINCUENTA: UNA EPOCA DE CAMBIOS

"Entre todas las aplicaciones que el genio y el estudio han hecho de las propiedades de la luz, ninguna quizás es más notable que la fotografía, porque cada una de las modificaciones introducidas hasta su perfeccionamiento son otros tantos secretos que el poder de la voluntad y la contracción han arrancado de entre los misterios que por todas partes rodean al hombre"

Joaquín Villarino (1860)

Los primeros años del decenio de Montt fueron de extraordinaria prosperidad económica, debido principalmente al apogeo de la minería de la plata y del cobre y también al alto precio que alcanzaron aunque en forma esporádica- el trigo y la harina chilenos en los mercados de California y Australia. La pérdida de estos mercados, la decadencia de la minería de la plata y las guerras civiles de 1851 y de 1859 fueron algunos de los factores que desencadenaron la crisis de los años 1856 - 1861. Período que se inició y finalizó con procesos revolucionarios; años de importantes reformas legislativas, de cambios sociales y de renovaciones en el cuadro político tradicional, vió nacer a nuevos grupos políticos que respondían a la secularización que vivirá nuestra sociedad a finales de siglo. En este sentido, la "cuestión del sacristán" de 1856 exacerbó los ya alterados ánimos y dividió al partido gobernante en nacionales o monttvarista -defensores del principio de autoridad y el predominio del Estado sobre la Iglesia- y los conservadores, afectos al clero y más inclinados a conceder mayores libertades públicas.

En el gobierno de Bulnes se había organizado la enseñanza primaria, secundaria y técnico-profesional, lo que fue complementado con la creación en 1843 de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Andrés Bello. Asimismo el 17 de marzo de 1849 se inauguraba oficialmente la Academia de Pintura, constituyendo un paso trascendente en el desarrollo de este arte en Chile. Este año se crea además la clase de arquitectura a cargo del francés François Brunet y la Escuela Nacional de Artes y Oficios con cuatro talleres:

carpintería, fundición, herrería y mecánica, siguiendo el modelo francés de las escuelas de Chalons, Aix y Angrès.

Por su parte, Manuel Montt realizó una fecundísima labor en el desarrollo y mejoramiento de la instrucción primaria del país. En 1854 fundó la Escuela Normal de Preceptoras en Santiago a cargo de las monjas del Sagrado Corazón de Jesús, semejante de la que creara en 1842 para hombres; en 1856 creó la Sociedad de Instrucción Primaria y en noviembre de 1860 promulgó una ley que "*animó durante más de medio siglo el desarrollo de la instrucción primaria, afianzaba los principios fundamentales de la política educacional del presidente, sobre todo lo relativo a la dirección estatal y a la gratuidad*"⁹².

1- DEL DAGUERROTIPO A LA FOTOGRAFIA SOBRE PAPEL

Los alemanes **Boheme** y **Alexander** fueron quienes introdujeron en el mercado nacional la fotografía sobre papel. En El Mercurio del 6 de abril de 1851 anunciaron por primera vez en Valparaíso que además de retratos al daguerrotipo, estaban en condiciones de ofrecer a su clientela calotipias, el invento del inglés Fox Talbot. Las ventajas que ellos veían en este procedimiento eran principalmente que "*pueden sacarse de golpe centenares de ellos (retratos) y ... que pueden ponerse en álbumes o enviarse dentro de una carta*". Más económico que el daguerrotipo, la calotipia dejaba mucho que desear con respecto al nivel de resolución y a la fidelidad de reproducción.

Así se dió inicio a un verdadero duelo técnico llevado a cabo entre los años 1851 y 1858 entre defensores del daguerrotipo y partidarios de la fotografía en papel. Los primeros argumentaban que su técnica les permitía una gran minuciosidad en los detalles y que por ser único les acercaba más a la obra de arte. Los otros, por su parte, asimilaban su arte al dibujo y alegaban un mayor sentido pictórico a las copias en papel, además de la evidente ventaja de poder generar a través de un negativo muchas copias. Este periodo, que Eugenio Pereira denomina de "transición", se caracterizó por el reemplazo

⁹²Encina y Castedo, **Historia de Chile**, Tomo II, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1986, pag.1196.

gradual del daguerrotipo por la fotografía sobre papel, siendo completamente usual la simultaneidad de procesos en un mismo establecimiento. Sólo en 1854, con la llegada del francés Victor Deroche, se abrirá en Santiago un local dedicado exclusivamente a la foto en papel.

El más ardoroso defensor del viejo sistema fue William Helsby, como revela el slogan que utilizó en sus avisos: *El daguerrotipo triunfante sobre todos los demás sistemas para sacar retratos*. De hecho, desafiaba en el El Ferrocarril del 2 de enero de 1856 "a todas las retratistas del mundo en cuanto a producir los más perfectos y mejores retratos por medio del daguerrotipo". No por ello fue la excepción a la regla. Probablemente por motivos económicos incursionó en la fotografía al colodión. Después de un largo período de aprendizaje, no "habiendo ahorrado ni tiempo ni dinero para perfeccionar nuestro aparato a mejorar los materiales y arreglar su maniobra, estamos ya en disposición de producir, después de un acierto de muy pocas segundas, de una a mil copias de la misma persona"⁹³. Según Hernán Rodríguez, la escasa producción en papel que debió realizar la procesó para ocultar un material que encontró poco noble.

Otros fotógrafos como **Pedevill y Clavijo**, al igual que Helsby, produjeron a la vez retratos sobre papel y daguerrotipos. La prensa porteña anunció su llegada en septiembre de 1854. Su nueva técnica -ya experimentada en Lima- fueron las fotografías sobre papel iluminado y al claroscuro. En 1855 encontramos a G. Pedevill en Copiapó, avisando en El Copiapino un "nuevo método: retrato fotográfico sobre papel con colores al natural y al daguerrotipo"⁹⁴. Más tarde anunciaba la incorporación de un nueva máquina Stereoscópica "con la que se consigue ver los retratos de relieve o de bulto de la manera más perfecta y natural". Esta clase de retratos era "absolutamente nueva en Chile, para este fin ha recibido un nuevo surtido de marcos y cajas de todas clases y dimensiones para dichos retratos y para vender por mayor a quien pueda necesitar de ellos"⁹⁵. Así también el francés **Pablo Despiau**, quien mantenía un taller en Santiago en la Calle de la Nevería

⁹³ *El Mercurio*, 23 de septiembre de 1854.

⁹⁴ *El Copiapino*, 23 de mayo de 1855.

⁹⁵ *El Copiapino*, 4 de octubre 1855.



Adolfo Eastman junto a sus hermanas Adela e Isabel. Daguerrotipo de autor desconocido. 1858. Museo Histórico Nacional.

La práctica daguerrotípica se ejerció fundamentalmente en retratos individuales, pero también se hicieron algunas vistas y retratos grupales como el presente. Este, como la gran mayoría, no lleva la firma de su ejecutor.

En esta imagen vemos al centro a don Adolfo Eastman a los veintitres años, junto a sus hermanas Adela e Isabel. El sr. Eastman fue un destacado ingeniero en minas que realizó sus estudios en Europa. Más tarde se desempeñó como congresal. En este retrato los hermanos Eastman presentan rígidas expresiones debido, en gran parte, al largo tiempo de exposición requerido para la ejecución del daguerrotipo. Esta rigidez y la pobreza de la composición le imprimen a la imagen cierta autenticidad propia de una primera etapa ya que no hay nada falso o meramente decorativo como tendrá la fotografía posterior. La imagen muestra al sr. Eastman rígido, como apocado frente a sus monumentales hermanas, manifestándose así estrechos vínculos familiares con fuerte presencia de la mujer, pero en una posición recatada—nótese la postura de las manos de las hermanas—.

Está también interesante la información que este daguerrotipo entrega sobre la moda, recatada y sobria, atributos que se irán perdiendo a medida que transcurra el siglo. A pesar de la sencillez de esta última, la familia Eastman no dejaba de seguir la moda francesa del período. El sr. Eastman viste severamente: un sobretodo de color oscuro, chaqueta a cuadros, corbata de largos extremos y cuello de camisa alto. Sus hermanas lucen amplias polleras, estrecho corsé, estando sus vestidos prodigamente adornados con bordados y encajes.

Nº 26, ofrecía retratos en papel y daguerrotipos, según avisa la prensa de 1857.

Un claro ejemplo de la brevedad con que se reemplazó al viejo sistema lo experimentó el norteamericano **Arturo Terry**. Cabe recordar que fueron los Estados Unidos el país que con mayor entusiasmo recibió al daguerrotipo y que en 1850 la ciudad de New York poseía 71 establecimientos de daguerrotipia, con más de 130 operarios trabajando en este arte; allí Terry trabajó asociado a Litch, quien quedó a cargo del negocio -situado en el Nº 381 de la calle Broadway- cuando el primero se vino a Sudamérica en 1848. Luego de permanecer cinco años en el Perú, Terry se trasladó a Valparaíso en agosto de 1853. Se estableció en la calle de la Aduana Nº 100, avisando por ese entonces que poseían un electro-daguerrotipo, la máquina más moderna inventada hasta ese momento para esos fines: "*por él pueden sacarse grupos completos y con suma perfección por medio de la propia repartición de la luz. Estos retratos se distinguen por su calidad, belleza en la expresión e identidad al original que no dejan nada que desear*"⁹⁶. Al parecer tuvo bastante éxito en su trabajo, ya que en abril de 1854 anunciaba que había hecho venir desde su tierra natal al daguerrotipista **Marius Eugene Tiernan** para secundarlo en su labor profesional, especialmente en la realización de vistas, que era su especialidad. Ese mismo año en reconocimiento a su gran calidad como fotógrafo, recibe premios y elogios en la Exposición de la Industria Chilena realizada en Santiago, a donde envía una serie de daguerrotipos. En sus avisos de ese período ofrecía servicios en su nuevo local de Valparaíso, en la calle de la Planchada Nº 57, en Santiago -calle Estado Nº 40- y en Nueva York donde trabajaba su socio.

Un giro importante experimenta Terry en su desempeño profesional a principios de 1855. En abril se avisa como fotógrafo por el modernísimo sistema que reemplaza al daguerrotipo: la fotografía sobre papel y metal. Según Hernán Rodríguez, Terry vendió su local de la capital a Helsby y Ca. y Tiernan, quedó naturalmente fuera del negocio, por lo que se asocia a Juan Helsby, haciéndose cargo del departamento de daguerrotipia. Por su parte,

⁹⁶ **El Diario**, 11 de octubre de 1853.

Terry contrata a Clavijo, el viejo socio de Pedeville para trabajar en su local de Valparaíso. En 1856 pasó a Buenos Aires y luego a Montevideo, donde dejó valiosas obras. Llama la atención que Terry aún continúa publicitándose como fotógrafo y daguerrotipista en julio de 1857: "*Terry y Clara retratos al daguerrotipo y fotografía, ha recibido de Estados Unidos... el último adelanto en daguerrotipo y fotografía iluminada...*" Más aún, ofrecía sacar copias de retratos, ya sea al daguerrotipo o por fotografía sobre papel, vistas y "*retratos de muertos tanto en casas particulares como en el establecimiento*"⁹⁷. Esta información revela que Terry o bien regresó a Chile y practicó ambos sistemas o su socio Clavijo, quedó a cargo del estudio y haciendo uso del prestigio de Terry, utilizó comercialmente esta razón social y se vió obligado ausar ambos sistemas, ya que, por esos años, aún cuando la fotografía sobre papel era mucho más económica, no superaba en calidad al daguerrotipo y lo más seguro es que muchas personas lo prefirieran.

2- HACIA LA PRIMACIA DE LA FOTOGRAFIA SOBRE PAPEL: VICTOR DEROCHE

Con la llegada del francés **Victor Deroche** se establece por primera vez en nuestro país un taller dedicado exclusivamente a la fotografía sobre papel. Instalado en Santiago en julio de 1854 en la calle Compañía N° 42, trabajó junto a un discípulo -cuyo nombre se ignora- del afamado Mayer, fotógrafo del emperador francés y de **Clara Filleul**, quien toma a su cargo la iluminación o retoque de los retratos. Esta artista gozaba de bastante prestigio, lo que revela el gran éxito que tuvo este fotógrafo al poder contar con una artista del nivel de la Filleul. Por ello Deroche contrató sus servicios, como reza en un aviso publicado el 24 de octubre de 1854 en El Mensajero de Santiago: "*Las personas que deseen tener retratos iluminados los obtienen a la medida de sus deseos pues la señorita Clara Filleul está encargada de esta parte del trabajo, y esta artista es bien conocida por los muchos y buenos retratos que han salido de su hábil pincel*".

El establecimiento de Deroche recibió numerosos premios por sus trabajos, lo que avala la calidad del artista. La prensa se mostró sorprendida

⁹⁷ **El Mercurio**, 1 de julio de 1857.

favorablemente por el alto nivel de perfección que alcanzaban sus retratos y vistas: *" hoy hemos tenido el placer de visitar el establecimiento del señor Deroche, ... y hemos quedado sumamente complacidos de la fidelidad con que se ejecutan los retratos por este nuevo procedimiento. Cuando el público los examine en las salones de la exposición, quedará persuadido, no lo dudamos, de la verdad de nuestro aserto"*⁹⁸. Se está refiriendo a la Exposición Nacional de la Industria de septiembre de 1854 donde es premiado, al igual que en la del año 1856, donde se le elogia y galardonea por su colección de vistas del sur de Chile.

Asociado al pintor de historia Augusto Beauboef, Deroche regaló al presidente Manuel Montt en 1855 tres vistas fotográficas: una de la Catedral de Santiago y las otras dos de los jardines de la hacienda de Peñalolén. Junto a su entrega, estos artistas presentaron al gobierno un proyecto para hacer un álbum fotográfico con paisajes de Chile, proponiéndose para ello *" recorrer toda la república para sacar con su máquina vistas de todos los paisajes pintorescos y de todos los objetos curiosos que se encuentren en nuestro territorio"*⁹⁹, el primero realizado en nuestro país. El gobierno se interesó por la idea e impartió una recomendación oficial a las autoridades provinciales -con fecha diciembre 28 del 1855- para dar todas las facilidades del caso a estos artistas en su cometido: *" Don Victor Deroche, fotógrafo y don A. Beauboef, pintor de historia han hecho presente al gobierno que tienen el proyecto de recorrer la república con el objeto de formar una colección de cuadros fotográficos de todas las maravillas de la naturaleza, las ciudades, monumentos, usos y costumbres y demás curiosidades del país. Este proyecto ha sido acogido con interés por el gobierno y a fin de evitar a estos caballeros las dificultades que pudieran encontrar en la ejecución de su pensamiento tan útil, S.E. me ha encargado decir a U.S. que cree conveniente se prevenga a las autoridades gubernativas de la provincia de su mando, que cuandos e presenten dichos viajeros en el territorio de sus respectivos gobiernos, los atiendan y les faciliten los auxilios que necesitaren para realizar su proyecto, en la*

⁹⁸ *El Mensajero*, 9 de septiembre de 1854.

⁹⁹ *El Ferrocarril*, 27 de diciembre de 1855.



Enrique Pastor López-Massa y su esposa María Versín de la Riviera. Fotografía artística Victor Deroche. Santiago, 1856. Museo Histórico Nacional.

Victor Deroche fue quien por primera vez trabajó exclusivamente la fotografía sobre papel. Aunque -como puede apreciarse en este trabajo- el nivel de resolución logrado en un principio fue muy inferior al del daguerrotipo, sentó las bases de lo que sería la fotografía comercial con llegada a amplias capas sociales que posibilitaron las tarjetas de visita.

Llama la atención el nombre de su estudio: "fotografía artística". Corresponde al afán de los fotógrafos del período de hacer arte, pero no con sus propios recursos estéticos -juegos de luz y sombra, encuadre etc...- como lo hacen los grandes fotógrafos actuales, sino tratando de acercarse al arte pictórico. Esta imagen está evidentemente retocada. Nótese el fondo pintado y los detalles del vestido. La vestimenta de ambos es bastante sofisticada, sobre todo la de la mujer: vestido pródigo en adornos, encajes y bordados -al parecer de tafetán- con un medallón incrustado en la cintura, amplio y acinturado. Abundantes joyas.

*inteligencia que será de cuenta de los expresados artistas el pago de lo que importaren los recursos con que se les auxiliare*¹⁰⁰.

En febrero de 1856 se trasladaron a Concepción, ofreciendo a los vecinos de esa ciudad retratarlos en su local de calle del Comercio, casa del cónsul del Perú. Durante abril y mayo viajaron por las regiones de Nacimiento, el Bio-Bio y la Frontera, para embarcarse en junio hacia Valparaíso con su valioso cargamento. Aunque no llegaron a editar un álbum, Deroche y Beauboef se presentaron en la Esposición Nacional de septiembre de 1856 con su colección de fotografías de Constitución, Talcahuano, Concepción, Tomé, Nacimiento, Los Angeles, Valdivia y numerosos retratos de araucanos, tituladas *Viaje pintoresco a través de la República* recibiendo merecidos premios y elogios por parte del público. Con respecto al rol que jugó el pintor Beauboef en la ejecución de las fotografías, a juicio de Hernán Rodríguez "*Bauboef se ocupó tangencialmente de la fotografía y su sociedad con fotografías se encaminó más bien a iluminar retratos*"¹⁰¹. Del paso de Víctor Deroche por nuestro país poco más se sabe. En 1857 se ventiló una polémica por los diarios capitalinos, entre Deroche y una cliente, la señorita Carolina Osman, quien se quejaba de los malos resultados obtenidos por el fotógrafo en su retrato. Después de esto, Deroche abandonó Chile.

3- PINTORES V/S FOTOGRAFOS

Es interesante resaltar el nexo que de una u otra manera siempre existió durante el siglo XIX entre pintores y fotógrafos. En un primer momento los hombres vinculados al mundo de la cultura vieron con gran curiosidad y admiración los prodigios de la cámara, pero pronto muchos artistas comenzaron a criticar la falta de "trascendencia" de la fotografía probablemente porque se sentían amenazados por este arte masivo y barato. Sin embargo, esto no desincentivó a muchos pintores que sin mayores complejos se valieron de fotografías para ejecutar sus obras: conocidos son los casos de Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma. Por su parte, los fotógrafos que se sentían disminuidos frente a la pintura, no se valieron en su gran

¹⁰⁰ *El Correo del Sur*, 15 de marzo de 1856.

¹⁰¹ Hernán Rodríguez, *op cit*, pág 203.

mayoría de sus propios recursos e intentaron acercarse al arte pictórico llegando a servirse de numerosos objetos y a componer escenas al modo de los pintores de historia. Así ello perdieron un tanto de vista al retratado y dieron más énfasis al contorno. Para acercarse aún más a la pintura, colorearon o iluminaron sus obras sirviéndose -los más afamados- de pintores o por lo menos de personas con habilidades para el dibujo.

La más célebre iluminadora de retratos fue **Clara Filleul**, quien trabajó tanto en el establecimiento fotográfico de Victor Deroche como con el renombrado pintor francés Raimundo Monvoisin. Colaboradora de Monvoisin desde 1848, participó en la acelerada producción retratística característica del segundo periodo de este destacado pintor en nuestro país, "*especializándose en el estampado de encajes sobre la pintura fresca y en la ejecución de réplicas y miniaturas de las grandes lienzos de su maestro*"¹⁰². De la producción artística de Clara Filleul, la mayor parte se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre la que destaca el retrato de "Doña Josefa Pinto Díaz de Valledor", óleo de 1852 y la miniatura que muestra al "Almirante Blanco Encalada". Según Isabel Cruz, la Filleul tuvo un taller de pintura en la calle Monjitas hasta el año 1860, cuando decide regresar a su tierra natal.

La creación de la Academia Chilena de Pintura en 1849 sirvió para encauzar las escasas manifestaciones pictóricas que existían en el país. Su director **Alejandro Ciccarelli** propició una educación orientada por los principios clasicistas en boga en los círculos artísticos europeos con sólo algunas variantes desde el Renacimiento. Su objetivo: formar pintores de historia, capaces de narrar plásticamente asuntos religiosos, mitológicos, históricos y literarios, con fidelidad y precisión, con la misma rigidez que caracterizó a la enseñanza académica europea. La base de la formación artística era el dibujo. Ciccarelli "*obligaba a dibujar con perfección antes que a pintar o más propiamente a embadurnar las telas. El era inflexible como profesor*"¹⁰³. En esta primera fase de la formación pictórica se consideraba que la cámara prestaba gran ayuda, ya que "*guiándose por la fotografía el dibujo sale más exacto, los detalles más firmes, y sobre un dibujo bien ejecutado, el color se*

¹⁰²Isabel Cruz, op cit, pag.154.

¹⁰³José Miguel Blanco, **El estudio del dibujo**, En *El Taller Ilustrado*, 28 diciembre de 1885

*aplica con más seguridad, la imitación se hace más viva; todo gana, pues hay verdad de movimiento, de conjunto i de colorido*¹⁰⁴. Pero no pasaba de ser un apoyo a la ejecución de un buen dibujo, ya que la mayoría de los contemporáneos criticaron en innumerables ocasiones el uso, muy frecuente, de modelos fotográficos para la realización de las obras pictóricas. Se consideraba imprescindible la "interpretación" del modelo por parte del pintor, cosa que obviamente para ellos no podía hacer la cámara: *"la rigidez de la fotografía turva el espíritu del acuarelista en la poesía de la interpretación, i que si por una parte el dibujo ha ganado como exactitud, por la otra el artista ha perdido notablemente su individualidad; la interpretación humana es turbada por la intervención demasiado directa i demasiado rápida del modelo fijo sobre el papel"*¹⁰⁵.

Las copias daguerrotípicas primero y luego la fotografía sobre papel eran tildadas de "frías" y "carentes de poesía". Un óleo, copia de la naturaleza, *"obra de una manera más o menos favorable según los recuerdos que trae al que le contempla y las sensaciones que despierta en él"* No sucedía lo mismo con las fotografías, "copias geométricas" de la naturaleza: *"Es la diferencia que existe entre las copias daguerrotípicas y las pinturas: éstas encierran algo de ideal, que es la poesía del arte, pero aquellas, dando igual importancia a todos los objetos y a todos los detalles, no tienen nada de artístico porque sólo participan de una rigurosa exactitud, que podría compararse a las frías aunque exactas deducciones matemáticas."*¹⁰⁶

La concepción estética de la época preconizaba que el arte debía ser la unión indisoluble entre el realismo de la naturaleza y su espíritu o lo ideal que hay en ella, propia del clasicismo tardío en boga en los círculos académicos al cual se incorporó hacia los años setenta la temática romántica con su gusto por los paisajes nacionales y las escenas costumbristas. Por supuesto la fotografía no cumplía estos requisitos: *"el arte expresa la realidad; pero la realidad transfigurada por el ideal"* -afirmaba el pintor Onofre Jarpa- *"la simple reproducción de lo real no es más que la fotografía de la naturaleza, y*

¹⁰⁴ **La fotografía en la pintura al óleo.** En *El Taller Ilustrado* 1 de julio de 1889

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ Joaquín Villarino, **Estudios sobre la fotografía.** En *Revista del Pacífico* Tomo II, Valparaíso 186., pág. 352.

*nadie dirá que el oficio del fotógrafo sea el último término del arte. El arte vive de transfiguraciones, y la fotografía las ignora, porque no es más que la fisonomía opaca de los hombres y de las cosas; fisonomía esencialmente infiel, porque carece de todas las variaciones de luz y de color que componen la imagen completa. Pero, sobre todo, es impotente la fotografía para dar la idea del ser y para expresar lo que sólo es propio del arte, la belleza secreta de las cosas*¹⁰⁷.

Puede resultar curioso, pero otra de las críticas que se hacía frecuentemente a la fotografía era su falta de instantaneidad, se decía que era incapaz de reflejar una actitud improvisada -justamente una de las características de la fotografía actual- dado el largo período de exposición que se requería frente a la cámara: *"la fotografía puede darnos la imagen perfecta de un hombre, pero jamás la actitud que le especular ni mucho menos la que tomaría en tal o cual acción imprevista i de consiguiente instantánea a menos que no se quedara petrificado. El que se presenta ante el objetivo toma siempre una actitud falsa; de ahí la falsedad i amaneramiento de las obras de las que emplean la fotografía en la ejecución de sus cuadros"*¹⁰⁸. Por todas estas razones se recomendaba que la fotografía no debía emplearla *"ni el maestro ni el principiante porque ella es un perjuicio para ambos. Dejemos su uso para los pintores de pacotilla o para aquellos que hacen del arte un indigno comercio. Los primeros serán perdonados por su torpeza i los segundos por el deseo de enriquecerse, ya que hasta la gloria se compra con dinero"*¹⁰⁹.

La profesión de fotógrafo no era excluyente de la de pintor o dibujante. Muchos fotógrafos fueron a la vez pintores, miniaturistas, daguerrotipistas etc.. En realidad ellos se valieron de la técnica para vender retratos en las más diversas formas. Algunos ejemplos: J.Jullia ofrecía en 1856 *"Retratos fotográficos de todos tamaños, para prendedores, brochas, sortijas y otras alhajas. J.Jullia, pintor, retratista fotógrafo... saca toda clase de vistas, de casas, jardines, panoramas, etc., como también de reproducciones, pinturas daguerrotípicas, dibujos, estatuas, etc... A cualquiera hora puede sacar*

¹⁰⁷ Onofre Jarpa, **El realismo en el arte**. En *Revista de Artes y Letras* Tomo XV, 1889, pag. 410

¹⁰⁸ **La fotografía en la pintura al óleo**. En *El Taller Ilustrado*, 1 de julio de 1889

¹⁰⁹ *Ibidem*

*retratos de muertas. A través de la fotografía realiza retratos al óleo*¹¹⁰. Así también R. Pizarro realizaba en 1858 "retratos al óleo. El estudio de pintura de R. Pizarro se ofrece para hacer retratos de todos los tamaños, ya sea del natural como de miniaturas, fotografías o daguerrotipos, así como también cuadros religiosos, históricos y restaurar cuadros antiguos"¹¹¹.

El connotado fotógrafo Carlos Díaz -que ejerció desde los años 60, célebre por sus fotografías realizadas junto a Eduardo Spencer de la Guerra del Pacífico- derivó en los años setenta a la pintura, asociándose en 1873 al pintor de paisajes Antonio Smith, quien se había rebelado contra los postulados neoclásicos de la Academia de Pintura que dirigía Alejandro Ciccarelli, y propugnaba un arte romántico y antiscadémico. Smith y Díaz conocen el éxito en este taller.

A Carlos Díaz se le conocen algunos óleos, entre ellos un retrato de don Manuel Antonio Vial y el de su esposa, ambos en el Museo Histórico Nacional. También el daguerrotipista Jacobo Ward incursionó exitosamente en la pintura conservándose un óleo suyo ya citado en el Museo de Bellas Artes. Esta dualidad artística e muchos fotógrafos explicaría en parte el menosprecio que tuvieron los pintores hacia la fotografía en el siglo XIX. La razón más evidente: los pintores se sentían amenazados por una competencia que consideraban "desleal", ya que mediante una máquina se obtenían retratos de gran fidelidad a precios contra los que ellos no podían competir. Pero hubo otros factores que también molestaron profundamente a quienes se consideraban artistas. En la mayoría de los fotógrafos prevaleció el criterio comercial, por lo que falsificaban "platinas y mezza-tintas, retocaban a más y mejor, pervertiendo el gusto con el retrato barato, adocenando, con caras que semejaban bola de billar, y manteniendo el convencionalismo que seduce al público más numeroso y hacía relativamente fácil el negocio"¹¹².

No produjeron los fotógrafos que trabajaron en Chile obras de gran nivel como hicieron Nadar o la Cameron en Europa. No buscaron un camino propio utilizando los recursos que les ofrecía la cámara, sino más bien intentaron

¹¹⁰ *El Mercurio*, 4 de enero de 1856.

¹¹¹ *El Ferrocarril*, 6 de abril de 1858.

¹¹² Luis Navarrete, *La fotografía artística*. En *Revista Selecta*, junio de 1909, pag. 96.

halagar a la clientela con fondos pintados y complicadas decoraciones que era el mismo principio que regía a la pintura académica e histórica reinante en los círculos oficiales. Se tenía la falsa concepción que para hacer "obra de arte", es decir, ir más allá de la simple reproducción mecánica de la naturaleza había que emular a la pintura: "*Condición indispensable para llegar a la fotografía de interpretación, o pictórica, es la de dominar la cámara, el objetivo y los procedimientos de impresión. El fotógrafo debe subordinar los aparatos y toda la técnica a su voluntad; de otro modo continuará siendo un simple operario mecánico, esclavo de una máquina y tiranizado por las exigencias de un formulario rígido. Es decir todos los elementos de trabajo han de ser, para el fotógrafo que aspira a hacer "obra de arte", lo que para el pintor son la tela, los colores y los pinceles... La fotografía es el arte gráfico que por excelencia admite la interpretación y que después de la pintura, produce mejor ilusión pictórica*"¹¹³.

El afán de acercarse mediante la fotografía a la pintura, se hace patente a través de todo el siglo pasado. A este respecto resulta de gran interés citar las memorias inéditas de Mayo Calvo Bedilla, hija de una de las primeras fotógrafas aficionadas que tuvo nuestro país, la señora Aurora Bedilla de Calvo, quien entre 1894 y 1925 tomó 130 placas negativas de vidrio, actualmente en el Museo Histórico Nacional. Doña Mayo Calvo escribió: "*Las señoras poco salían de la casa, recuerdo a mi mamá, se acostaba a las doce de la noche y en el día bordaba, tejía, leía o sacaba fotografías que era su hobby... Los domingos íbamos a la matiné, pero antes mi mamá nos sacaba fotografías, hasta que mi papá se compadecía de nosotras y decía: Aurora, deja salir a las niñas y arrancábanos como caballo desbocado, acompañadas de la mademoiselle... Como el hobby de mi mamá era la fotografía, tenía una pieza oscura para desarrollar las planchas de vidrio que mandaba a retocar para suavizar la fotografía... había además telones, focas, máquinas ampliadoras...*". Continúa doña Mayo Calvo: "*¡Las cosas de la vida!, a los setenta años, mi mamá se puso a pintar y dejó muy buenos cuadros. Recuerdo me dijo, no pierdan el tiempo en la fotografía, yo debí haberme dedicado a la pintura mucho antes*"¹¹⁴.

¹¹³Luis Navarrete, op cit, pag. 97-98.

¹¹⁴Mis agradecimientos a la nieta de Mayo Calvo, Carmen Gloria Guzmán (alumna del Instituto de Historia) por haberme facilitado tan preciado material.

VII LOS AÑOS SESENTA: EL REINADO DE LAS TARJETAS DE VISITA

"Nadie quiere defraudar a la posteridad de su interesante imagen. Todos se dejan arrastrar de la dulce esperanza que infunde el pensar que un día, las generaciones venideras, fijarán sus miradas curiosas en ese monito de infinitesimal dimensión en que, gracias a este primoroso invento, se transforma el individuo"

El Correo del Domingo (1862)

El gobierno de Manuel Montt, iniciado y concluido en medio de graves procesos revolucionarios, no pudo imponer a su candidato en las elecciones presidenciales que le siguieron, asumiendo el poder don José Joaquín Pérez, considerado un hombre de consenso. A Pérez se le recuerda como el iniciador del período liberal, aunque en la práctica se sustentó sobre las mismas bases espirituales y políticas de sus antecesores: la idea del gobierno impersonal y fuerte, dotado de un poder que le permitía manejar las mayorías parlamentarias.

El decenio de Pérez se vio convulsionado por las disputas entre Iglesia y Estado, específicamente preocupaba el problema de la libertad de cultos y la laicización de las instituciones. De hecho se aprobó una ley según la cual los disidentes podían practicar su credo en recintos particulares, quedando así establecida la libertad de cultos que dio inicio a la futura laicización de las instituciones. Otros sucesos que impactaron a la opinión pública del período fueron: la Guerra contra España declarada en 1865 y finalizada al año siguiente; el inicio de la colonización de la Araucanía; la inauguración del ferrocarril de Santiago a Valparaíso en 1863; importantes reformas educacionales basadas en la inclusión de ramos científicos por influencia de Barros Arana y finalmente la reforma de la Constitución de 1833 que prohibió en 1871 la reelección inmediata de presidente.

En el plano económico, a partir de 1861 Chile presentará importantes novedades en su evolución, aunque no volverá a la prosperidad de los años

anteriores a la crisis. La producción de plata y oro estará por debajo a la alcanzada en los años precedentes, pero no así el cobre y el carbón, cuyas producciones aumentarán considerablemente. La agricultura se verá favorecida por el mejoramiento del transporte, el desarrollo del crédito bancario y la introducción de una serie de adelantos técnicos. Igual mejoramiento tendrá la ganadería que se constituirá en un rubro importante para el comercio exterior chileno

1- EL TRIUNFO DEL COLODION

En cierto sentido, la partida de Chile del mayor defensor del daguerrotipo, William G. Helsby simbolizó la derrota definitiva de este sistema. Aunque algunos lo continuaron utilizando por algún tiempo debido a la calidad de los retratos, la llegada del colodión húmedo y por tanto la posibilidad de obtener innumerables copias de un mismo negativo en menos tiempo y a bajos costos, hicieron que muy pronto éste desplazara a los otros procedimientos.

Uno de sus mejores y más conocidos exponentes fue **Thomas Colon Helstoy**, quien en su local de la Calle Estado N° 40 se hizo famoso por sus fotografías en las más variadas técnicas. Se especializó en tarjetas de visita, invento del connotado fotógrafo francés Disderi, muy de moda en Europa a partir de 1854. Pero fue la **Fotografía Mythos** -establecimiento perteneciente a don Carlos Renard y a don Federico Leiva- la que popularizó en Santiago el retrato en formato de tarjeta de visita hacia 1860. En este elegante establecimiento, ubicado en la calle Bandera N° 35, se dio cita lo más granado de la sociedad chilena. A él se debe la primera ilustración fotográfica en un impreso chileno: la fotografía de la estatua ecuestre de San Martín en la Alameda, reproducida como tarjeta de visita en el libro *Corona Triunfal a San Martín. Discursos i Poesías* editado en Santiago en 1863.

Es importante mencionar que fue don Carlos Renard, dueño de **Mythos**, quien protagonizó una querrela donde por primera vez se cuestionó el valor artístico de la fotografía sobre papel. El asunto se ventiló en los Tribunales de Justicia en septiembre de 1864 a raíz de una querrela presentada por Renard contra José Agustín Ovalle -propietario de un establecimiento del mismo nombre- por la reproducción indebida de un retrato de don Manuel Montt.



Matías Cousiño, Helsby y Ca. Tarjeta de visita c. 1859/60. Museo Histórico Nacional.

Matías Cousiño se hizo fotografiar por Thomas Helsby en una época de gran apogeo como industrial minero. Thomas Helsby fue uno de los introductores del formato tarjeta de visita en nuestro país.

El querer trascender a generaciones venideras proyectando una imagen majestuosa y próspera (tal vez para que se olvide su origen humilde) se trasluce de la observación de la decoración y de la pose del retratado. La composición es bastante recargada: un telón de fondo con rebuscados motivos, pesada cortina; un sombrero de copa y don Matías -muy serio- esconde su mano derecha en la chaqueta parodiando a Napoleón. Su ropa posee un corte severo, de colores oscuros según la moda de la época.

Cuenta don Eugenio Pereira Salas que Renard basaba sus argumentos en la ley del 24 de julio de 1834 sobre Propiedad de Letras y Bellas Artes (algo así como nuestro derecho de autor). Ovalle, en cambio, negaba que la fotografía tuviera algún valor artístico y educia que ésta era obra exclusiva de una máquina. Finalmente, *"la polémica demostró, gracias a los expertos, que en realidad había habido copia, pero el asunto no siguió más adelante"*¹¹⁵. La célebre Casa Mythos habría cerrado sus puertas hacia el año 1866, aunque no se tienen datos exactos al respecto.

El establecimiento de **Ovalle** disputó a la **Casa Mythos** la popularidad en la capital. También creado según el modelo europeo de establecimientos dedicados fundamentalmente a los retratos en formato de tarjeta de visita, la fotografía de Ovalle plasmó a gran parte de la sociedad de su tiempo y participó en la publicación de libros ilustrados. Según Hernán Rodríguez, se puede afirmar, casi con certeza que *"se deben a Ovalle los dieciséis retratos de poetas nacionales reproducidos en el libro **Poetas Chilenos coleccionados por José Domingo Cortés**, impreso en Santiago en la Imprenta Unión Americana, de Castro y Ahumada, 1864"* Porque *"aunque ninguna imagen lleva el sello de Ovalle, retratos idénticos a los de Benjamín Vicuña Solar, Carlos Walker Martínez e Isidoro Errázuriz se deben a la fotografía de José Agustín Ovalle"*¹¹⁶. En 1867 ocuparía un local en la calle Catedral N° 97 B, al que dió el nombre de **Fotografía Hípica**, trabajando hasta 1870/72 y siendo continuada probablemente por un pariente suyo llamado Manuel Ovalle.

A partir de los años sesenta encontramos firmemente establecidos a una serie de fotógrafos que mantuvieron una dura competencia tanto en Santiago como en provincias, destacando ciudades de gran auge como Valparaíso, Concepción, La Serena y Copiapó. El comercio de artículos de fotografía ya comienza a ser intenso; Augusto Eggeling, C. Kirsinger y Madame Charton en Valparaíso; Lussac y Combet, en Santiago eran los principales proveedores -según Pereira Salas- de máquinas Voigtlander, cámaras Harrison, emulsionados de Anthony, papeles Bristol, placas, nitratos de plata, cloruro de oro...

¹¹⁵Eugenio Pereira Salas op cit, pág. 68.

¹¹⁶Hernán Rodríguez ,op cit, pág 291.

Una casa fotográfica que se destacó por aquel entonces fue la del inglés **Charles Rowsell**, quien sucedió a Helsby y Ca. en su tradicional establecimiento de Cruz de Reyes en Valparaíso. Se conservan fotografías suyas de excelente calidad que datan de 1864. En 1868, la **Casa Courret**, representante exclusiva de Nadar en Lima y Callao, se asoció a Rowsell, fundándose la compañía denominada *Retratos Imperiales de Rowsell y Courret Hermanos*. Así fue "el puerto el primero que tuvo en Chile un representante de Nadar, considerado el maestro del arte fotográfico"¹¹⁷. No debió durar mucho la sociedad, ya que en 1871 encontramos a Rowsell anunciándose nuevamente en forma individual. Recibe este artista medalla de Plata en la Exposición Nacional de Santiago del año 1872 por sus vistas y fotolitografías. No hay más noticias de él.

William L. Oliver fue un fotógrafo activo en nuestro país entre 1860 y 1868. Su obra, de extraordinario valor, fue descubierta y abordada ampliamente por el historiador Alvaro Jara. Hijo de padres ingleses, Oliver nació en Valparaíso en 1844. Por la temprana desaparición de sus padres fue llevado a Escocia donde desde muy joven dio muestras de extraordinaria precocidad y habilidad manual. A los trece años -en 1857- construyó con sus propias manos una máquina fotográfica primitiva y rudimentaria. Actualmente su familia conserva sólo una fotografía -que está en perfectas condiciones después de 137 años- hecha con aquella cámara. En su reverso anotó: "*Esta fotografía fue tomada por W.L.O. en 1857 (poco después que se descubrió el colodión) con una cámara hecha por W.L.O. de una caja de cigarras y una lupa montada en una cajita de pastillas, que servía como lente. Un minúsculo agujero en el fondo de esta última hacía las veces de diafragma. El arte se mantuvo secreto y no existían publicaciones donde encontrar los detalles. W.L.O. tenía entonces 13 años. En Irvine no había fotógrafo en ese tiempo*"¹¹⁸. A juicio de Alvaro Jara, no cabe duda que el joven fotógrafo se situó "con ello en el primer rango de los precursores de la lucha por captar las imágenes de la vida real"¹¹⁹.

¹¹⁷Hugo Rodolfo Ramírez, *Notas sobre el origen de la fotografía en Chile*. En *Revista Universitaria* Nº 7, 1982, pág. 66.

¹¹⁸Alvaro Jara, op cit, pag. 25.

¹¹⁹Ibidem, pág. 22.



Enrique Cousiño Ortúzar y Elisa Talavera de Cousiño. Rowsell y Courrent. Valparaíso, 1871. Museo Histórico Nacional.

La Casa Rowsell y Courrent fue representante en Valparaíso del afamado fotógrafo francés Nadar entre 1868 y 1871. Utilizaron preferentemente el formato Imperial -como el de este retrato- logrando imágenes de gran calidad. Don Enrique Cousiño aparece muy joven en esta fotografía -alrededor de veinte años-. Célebre será su gestión como Intendente de Santiago en la primera década del siglo XX. Entre sus obras figurarán la creación del Parque Forestal, la iniciación de la construcción del Palacio de Bellas Artes y la fundación del Patronato de la Infancia.

El matrimonio Cousiño Talavera proyecta gran armonía y apego a lo establecido. Nótese la postura: Don Enrique sentado y su mujer de pie -algo bastante usual en los retratos de la época- lo que revela el patriarcalismo de su tiempo. La decoración es sofisticada -telón de fondo, columna neoclásica y cortinaje- y ambos visten a la moda francesa: ella -muy elegante- viste colores oscuros, usa un estrecho corsé de acero y su amplia pollera cae sobre un armazón semejante a una jaula. Luce además gran cantidad de joyas y el cabello recogido con una flor artificial de adorno; don Enrique viste más sencillamente, con colores claros -algo no muy usual- pantalones a rayas y chaqueta.

En el lapso que permaneció en nuestro país residió fundamentalmente en Valparaíso y fotografió las costas del sur y del norte, así como también Santiago. Olivier reprodujo vistas, paisajes y ciudades; escenas de ferrocarril; del norte salitrero; de las termas de Cauquenes. AVECINDADO en California a partir de 1868, continuó dedicado a la fotografía, llegando a trabajar para la firma Kodak de Rochester en la investigación de nuevos materiales y procesos.

Un personaje pintoresco dentro de nuestra historia de la fotografía fue el francés **Federico Lavoisier**. Instalado en Valparaíso hacia 1851, fue dueño de una casa fotográfica que llevó su nombre. Miembro activo del Gran Oriente de Francia, participará en la Logia "Etoile du Pacifique", una de las primeras logias masónicas chilenas después de la "Filantropía chilena", que fundara el almirante Blanco Encalada en 1828. El taller de Lavoisier fue conocido en sus primeros tiempos como *Casa Masónica* ya que sellaba el reverso de sus retratos con un cuño que tenía grabado, junto a su nombre, una escuadra y un compás, símbolos como se sabe, de la Francmasonería. Al producirse en el año 1856 la "cuestión del sacristán", la clientela de Lavoisier decayó significativamente, por lo que se ve al tiempo, obligado cambiar su sello por un escudo chileno y más tarde a asociarse al fotógrafo Emilio Chaigneau hacia 1858/1860, aportando importante capital al desfinanciado estudio de Chaigneau.

Emilio Chaigneau llevaba varios años trabajando en el puerto, donde era muy popular. Se hizo conocido porque en los años en que el daguerrotipo competía fuertemente con la calotipia, Chaigneau ofreció a su creciente clientela precios bastante moderados gracias al empleo de un sistema intermediario conocido como ambrotipo. Así también su local sbarcaba una gran gama de técnicas: *"retratos de todas clases y precios. Retratos fotográficos pintados y en sambre. Retratos al daguerrotipo sobre vidrio. Retratos para el estereoscopio. Retratos para tarjetas. Se sacan vistas ya sea en el campo o la ciudad; vistas de casas, haciendas, jardines, almacenes etc. Retratos de difuntos, gran colección de vistas de Chile, máquinas, productos"*

*químicas y útiles para la fotografía, lecciones para aficionados*¹²⁰. Chaigneau participó en el impreso *Reseña Histórica del Ferrocarril entre Santiago y Valparaíso* Por R.R.Jofré, Santiago, Imprenta del ferrocarril, 1863. Por razones desconocidas, Chaigneau se vio enfrentado a una severa crisis económica, lo que lo llevó a asociarse a Lavoisier.

Ambos tuvieron un local a partir de 1861 en el afamado jardín del francés Pablo Abadie, por lo que muchas veces se le llamó Fotografía Jardín Abadie. Su especialidad fueron los retratos en formato tarjeta de visita, como era la moda en esos años. La sociedad entre Lavoisier y Chaigneau debió perdurar hasta 1870, quedando después el taller queda en manos del primero, que al momento de su muerte -1891- era considerado el fotógrafo más antiguo de Valparaíso.

Desde los años sesenta encontramos en la capital al chileno **Carlos Díaz**, quien tuvo una larga trayectoria que incluyó esporádicos encuentros con la pintura. Díaz ocupó desde 1864 el local que fuera de William Hesby, luego de José Dolores Fuenzalida y por último de Thomas Helsby. El *Almanaque Popular e instructivo* de 1864 lo menciona como uno de los principales fotógrafos de Santiago, especialista en el formato tarjeta de visita en las que inmortalizó a gran parte de la sociedad de esa época. En los años setenta, Díaz derivó hacia la pintura, abriendo en 1873 el primer taller de pintura de la capital junto al paisajista Antonio Smith en la casa de don Enrique Cood, calle Bandera. Pero, indudablemente, lo más destacado de la carrera artística de Carlos Díaz fue su labor como fotógrafo en la Guerra del Pacífico en el establecimiento que creara junto al experimentado fotógrafo canadiense **Eduardo Spencer** bajo la razón social de Díaz y Spencer.

No se sabe si ellos iniciaron sus actividades abriendo un establecimiento en la capital o se asociaron para acompañar al ejército durante su campaña al norte, por lo que podría considerárseles como los primeros reporteros gráficos del país. Lo que sí se sabe a ciencia cierta es que Spencer fue al campo de batalla, por lo que fue condecorado por el gobierno chileno. De aquí derivan los famosos álbumes de la Guerra del Pacífico, con retratos de

¹²⁰ **El Mercurio**, 25 de marzo de 1860.



Carlos Díaz

Eduardo Spencer



Soldados chilenos combatiendo en Perú. Guerra del Pacífico. (Gentileza Revista Universitaria). Díaz y Spencer. Archivo de Hugo Rodolfo Ramirez.

La Guerra del Pacífico motivó a Carlos Díaz para asociarse al canadiense Eduardo Spencer con el fin de fotografiar soldados y campos de batallas, erigiéndose en precursores del periodismo gráfico. De sus manos nacieron varios álbumes que registraron las distintas facetas del conflicto.

Esta fotografía nos entrega una visión realista -ciertamente dramática- de la guerra y no registra a los tradicionales soldados correctamente alineados ni a los oficiales en rígidas poses.

oficiales y comandantes; así como también vistas de los campos de batalla, cuarteles y formaciones. Díaz y Spencer continúan trayendo juntos durante la década de 1880. A partir de 1890 el establecimiento fotográfico vuelve a llamarse Spencer y Ca. y se amplía a Valparaíso y Concepción. Destaca su labor como fotógrafo de la Presidencia, especialmente sus retratos del presidente Errázuriz Echaurren y de sus ministros, a los que acompañó en sus giras por el país. A él se debe el célebre retrato del abrazo del estrecho de Magallanes, junto al presidente argentino Roca del año 1899.

2- CARDOMANIA Y LA MODA DE LOS ALBUMES FOTOGRAFICOS

En este período se asienta y populariza definitivamente la fotografía al inventarse en Francia el año 1854 las tarjetas de visita, que en nuestro país introduce hacia 1860 la famosísima **Casa Mythos**, propiedad de Carlos Renard. Fue muy grande el impacto que dichas tarjetas produjeron en la sociedad chilena. Se habló de una "revuelta en las costumbres", ya que se puso de moda repartir entre las amistades y conocidos estos pequeños retratos que luego se coleccionaban en álbumes. De ahí su denominación "tarjetas de visita". El Correo del Domingo, publicación santiaguina, edita en su edición del 20 de abril de 1862, un interesante e irónico artículo anónimo donde se hace mención a la relevancia como fenómeno social que tuvieron estos retratos entre la población de la capital: "*es una profunda revolución en nuestras hábitos sociales la que los retratos en tarjeta han introducido... En Santiago se encontrarán tal vez hombres que no paguen sus deudas; pero no se hallará uno solo que no se retrate o esté por retratarse.*"

Cuenta que cierto día, paseándose por la Alameda, encontró a uno de sus amigos, a quien desde algún tiempo no veía.

- *"Hombre, le dije al apretarle la mano, me tienes que dar tu retrato.*

- *Con mucho gusto, contestame; apenas me los entreguen te mandaré uno.*

- *¿Qué no te habías retratado el otro día? le pregunté.*

- *Ah sí, me dijo... esos se me acabaron; ahora me he mandado a hacer otras veinte docenas..."*



MYTHOS, 35, Calle de la Bandera. SANTIAGO.

Jesús Díaz de N. disfrazada para el baile de M. A. Tocornal. Tarjeta de visita, Casa Mythos, Santiago, 1862. Museo Histórico Nacional.

Los retratos en formato de tarjeta de visita fueron ampliamente difundidos en nuestro país. Entre los principales establecimientos dedicados a este rubro, destacó la Casa Mythos que introdujo esta moda en Chile. Carentes en su mayoría de expresión individual, la masificación que se llegó hizo que prevalecieran los elementos decorativos por sobre las características del retratado.

Este retrato no posee -como puede apreciarse- mayor interés estético, pero como documento nos habla de la fastuosidad de una época donde las reglas sociales se hacían cada vez más complejas. Las fiestas de disfraces o "bailes de fantasía", eran muy comunes en esos tiempos. Las grandes fiestas públicas de la época colonial derivaron en el siglo XIX en las fiestas privadas de la clase dirigente. Podría hablarse que vivían en estas celebraciones una suerte de metamorfosis del ámbito cotidiano, creándose con sus disfraces falsas identidades. Esto podría atribuirse también a cierto espíritu lúdico o fantasioso. La "fiesta de fantasía" del ilustre Manuel Antonio Tocornal, fue -como era de esperarse- todo un acontecimiento, razón por la cual la retratada, la señora Jesús Díaz, se dio el tiempo de fotografiarse en la afamada Casa Mythos. Su elaborado disfraz -reconstitución personal de la moda francesa del siglo XVIII- revela el afrancesamiento de la clase alta. La decoración es bastante sofisticada: un telón de fondo con motivos neoclásicos, una silla y una mesa, prolijamente talladas y la mano de la retratada discretamente sujetado un libro (como para darse aires de persona letrada). Esto corresponde al afán historicista de la burguesía europea del siglo XIX, y por ende a la preocupación de la clase alta chilena de legitimarse socialmente recurriendo a modelos consagrados.

Esta costumbre se generalizó. No había sexo, ni edad, ni condición socioeconómica que impidieran que los habitantes de las ciudades se retrataran no una vez sino en forma reiterada. Quien no lo hacía sufría el desprecio del resto. *"Regla general: el que no se retrata en tarjeta es más que un antropófago; es un siútico. Así es que los colegiales, que hasta ahora gastaban en cigarrillos la tradicional peseta de los domingos, comienzan a desdeñar el uso del tabaco a fin de ahorrar para retratarse. El empleado no se compra manga de duradera para escribir en la oficina, ni se suscribe a la caja de ahorros por ir juntando algunos realitos con el mismo fin. No compran muñecas las chiquillas; ni gastan tanto las beatas para mandar regalitos al confesor; ni las señoras invierten en valenciennes las fabulosas sumas que antes, todo por tener con que seguir la moda del día... Es una verdadera epidemia, un contagio al que nadie resiste; un trastorno completo en los hábitos sociales"*

La vida social, cada vez más compleja y con mayor despliegue de lujo y ostentación por parte de la clase alta chilena, imponía algunas normas "de buen tono", entre éstas, la exhibición en las casas de fotografías y daguerrotipos de familiares y personajes famosos ya sea en álbumes o en aparadores los últimos. Al respecto, Luis Orrego Luco, en su novela *Un Idilio Nuevo*, nos dejó una detallada descripción de la casa de un potentado de la época -donde destaca la presencia de fotografías y daguerrotipos- que contrasta fuertemente con la que nos dejara Vicente Pérez Rosales de los primeros años del siglo: *"llegamos a la casa de Carlos Cyanguren, magnífica y suntuosa mansión de millonario, donde se habían dado fiestas célebres en los anales de la sociedad santiaguina. Una magnífica escalera, de encina tallada, conducía a los salones, en cuyo vestíbulo, de parquet, dos negros esculpidos en madera sostenían grandes bandejas cubiertas de tarjetas (¿de visita?) Sentíase ahí vago perfume de lang-llang, que era entonces la esencia de moda. Algunos sombreros de copa y bastones colgados del porte manteaux de enorme espejo biselado, indicaban que se habían reunido numerosas personas.*

Los salones estaban llenos de gente. Hallábase el primero tapizado de gris; gris era el fondo de los gobelinos, o imitación de gobelinos, colgados de las

paredes, en las cuales se representaban diversas fábulas de Lafontaine, artísticamente reproducidas en las tapicerías, con diseños parecidos al de las cortinas. Por la puerta abierta se podía divisar la negra caja del piano de cola destacada sobre cortina italiana de seda cruda, en el salón vecino; multitud de mesitas de distintos tamaños y formas, de laca dorada y pintada, de mármol rosa y de bronce, diseminadas en varias direcciones, servían para exhibir verdadero bazar de manos de Saxe, vasos de Sèvres, perros y leones de bronce, vasos de marfil labrados, jarrones chinescos, vasos esmaltados, porcelanas de Capo-di-Monte..." A continuación enumera otros objetos o "fruslerías elegantes consagradas por la moda y el buen tono," que llenaban estos elegantes aparadores: "*retratos con marcos de fantasía, fotografías de mujeres bonitas o de personajes célebres de Chile con dedicatorias, daguerreotipos de abuelos*".¹²¹

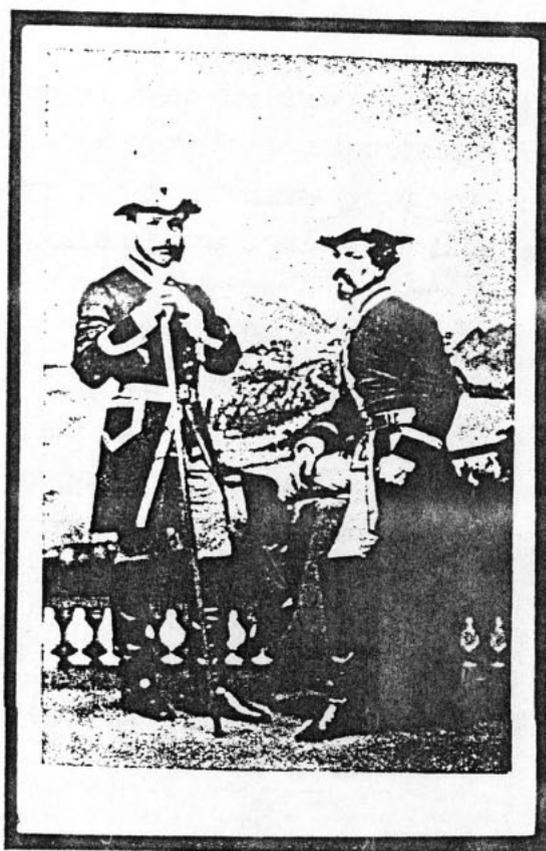
Con respecto al rol que jugaban los álbumes fotográficos -donde se reunían las tarjetas de visita- en las relaciones sociales el ya mencionado artículo del Correo del Domingo señalaba: "*Gracias a los retratos en tarjeta, nuestra sociedad ha cobrado un raro vigor en sus conversaciones antes tan lánguidas e intermitentes. Sobre la mesa del salón se encuentra casi siempre el álbum que contiene los retratos. Entran los jóvenes de visita y uno de ellos se apodera pronto del libro-galería, acércanse luego las niñas y la mamá.*

-¿A ver donde me ha puesto? dice un galán.

-Entre dos buenas mozas, le contesta una niña."

La colocación del retrato era una especie de termómetro con el cual "*los amigos de una familia pueden medir el grado de aprecio en que se le tiene.*" Los amantes encontraron en esta moda un medio muy cómodo de cambiar retratos "*sin suscitar las malignas sospechas de los curiosos.* El álbum, por tanto, era además una estadística amorosa, por medio del cual, con un poco de perspicacia, "*puede cualquiera informarse del estado del corazón de las personas conocidas, pues casi siempre al lado de una niña figura el retrato del galán que le consagra su corazón*".

¹²¹Luis Orrego Luco, *Un Idilio Nuevo*, Taller de la Empresa Zig-Zag, 1913, pag 171-172.



Jorge Beauchef Manso y joven de apellido Cousiño, vestidos para el baile de fantasía de Manuel Antonio Tocornal. Tarjeta de visita, Carlos Díaz, Santiago, 1862. Museo Histórico Nacional.

Otro fotógrafo de la época de gran fama fue Carlos Díaz. Hombre multifacético, dedicóse también a la pintura, participando en el taller de pintura de Antonio Smith. Fotógrafo de la Guerra del Pacífico, se inició como retratista de tarjetas de visita, muy de moda en los años sesenta. Fotografizó a gran parte de la sociedad de su época, conservándose numerosas fotografías suyas en el Museo Histórico Nacional.

En esta fotografía encontramos a don Jorge Beauchef -hijo del ilustre militar de la Guerra de la Independencia- junto a un miembro de la acaudalada familia Cousiño disfrazados de militares europeos del siglo XVIII: botas altas, traje muy ajustado, sombrero bicorneo. Ellos están vestidos para el baile de fantasía de M.A. Tocornal. La composición es bastante sofisticada: uno de ellos está sentado sobre un especie de roca de utilería bastante mal lograda. La balaustrada es demasiado bajo para ser verdadera. Llama la atención el motivo del telón de fondo: praderas del campo europeo (como si no tuviéramos en Chile bonitos paisajes).

Existía gran variedad de álbumes de retratos -adorno indispensable en una casa de "buen tono"-: "*Los hay de todas dimensiones, desde el grueso infólio hasta la delgada cartera que proporciona la ventaja de cargar en el bolsillo con tres o cuatro amigos o amigas predilectos. Una casa sin álbum es una casa imposible en el estado de progreso que alcanzamos*".

Un hecho curioso: el álbum de retratos reemplazó al antiguo cuaderno de anotaciones "*en que cada amigo de la casa buscaba a duras penas alguna inspiracióncilla que estampar en sus páginas. Aún cuando sólo se hubiesen entado los fraudes literarios a que esta práctica daba lugar; los calenturones de cerebro que solía traer a los que querían aparecer como literatos sin serlo,.... habríamos dado un paso saludable en nuestras costumbres sociales*".

3-LA FOTOGRAFIA COMO SINONIMO DE PROGRESO CIENTIFICO

La acelerada actividad científica de la época -protagonizada en gran parte por ilustres europeos que, como Claudio Gay y Rodolfo Philippi, vinieron a estudiar las características de nuestro país, correspondía a las ideas de cambio que prendían la mente de los chilenos. Y este cambio estaba imbuido de la filosofía del progreso heredada del movimiento Ilustrado del siglo XVIII y reafirmada posteriormente por las corrientes positivistas. De allí que la fotografía fuese bienvenida en los círculos científicos. Se admiró principalmente su capacidad de reproducir fidedignamente la realidad hasta en sus más mínimos detalles, cumpliendo así el añorado sueño de la reproducción mecánica de la imagen: "*entre todas las aplicaciones que el genio y el estudio han hecho las propiedades de la luz, ninguna quizás es más notable que la fotografía, porque cada una de las modificaciones introducidas hasta su perfeccionamiento son otras tantas secretos que el poder de la voluntad y la contracción han arrancado de entre los misterios que por todas partes rodean al hombre*"¹²².

Aunque la fotografía se utilizó fundamentalmente para sacar retratos, tuvo también otras aplicaciones que causaron gran curiosidad e interés. Por

¹²²Joaquín Villarino, op cit, pag. 351.



Miguel Luis y Gregorio Victor Amunátegui. Tarjeta de visita. Casa Mythos Santiago, c. 1860. Museo Histórico Nacional.

La sociedad chilena se entusiasmó con la fotografía, sobre todo entre aquellos que tenían ideas positivistas -fundamentalmente liberales-, ya que se la consideró como uno de los grandes avances de la ciencia y por tanto del progreso humano. Los hermanos Amunátegui fueron representantes de una generación muy ligada a la ciencia y al progreso, haciéndose fotografiar temprana y reiteradamente. Formaron parte del movimiento literario del 42; en 1856 tuvieron destacada participación en la fundación de la Sociedad de Instrucción Primaria e iniciaron -junto a Barros Arana y a Vicuña Mackenna- el estudio de la historia patria, con obras como "La Reconquista Española" y "Los tres primeros años de la Revolución de Chile". Esta fotografía es de la primera época de las tarjetas de visita.

Resalta la sencillez de la composición y la ausencia de los telones de fondo, comunes ya en las tarjetas de visita. La mesa llena de libros nos habla del apego de ambos al saber, el hacerse retratar estudiando con adustos rostros revela la importancia atribuida a la práctica fotográfica, la seriedad con que tomaban el trabajo intelectual, y la necesidad de hacerlo y hacerse trascender.

ejemplo causó gran impacto entre la población la posibilidad de acceder a las grandes obras de arte: *"los beneficios que aquel extraordinario descubrimiento ha producido hasta ahora i producirá más tarde, tanto a las ciencias como a las artes, son incalculables. Sin hablar de la reproducción fiel e imparcial de todas las obras maestras de la antigüedad i de nuestra época; sin hablar de la posibilidad de reconocer por este medio, el autor del crimen, ni de la facilidad i la economía con que cada individuo puede proporcionar los cuadros i las estatuas destinadas hasta ahora para adornar tan solo galerías i los museos de los millonarios i todas las copias felices i escrupulosas de las bellezas de la naturaleza en sus mas mínimos detalles..."*¹²³. Asimismo se vislumbraban otros usos de gran importancia científica: *"la fotometría ha reemplazado con buen éxito sus antiguos procedimientos para la comparación de la intensidad de la luz en los diversos manantiales luminosos, por los métodos fotográficos, salvando también muchos motivos de inexactitud que antes tenían que tolerarse."* En el eclipse de sol del año 1851 en París, la fotografía dió prueba de todo lo que de ella podía esperarse en pro de la observación de los fenómenos astrológicos. *"Se sacaron pruebas del eclipse en sus diferentes fases y presentadas a la Academia de Ciencias de París, dieron tema a M. Faye para crear que por medio de ellas podría medirse el diámetro del sol, conocer el número de las manchas observadas en su superficie y aun estudiar la acción química de sus rayos, la naturaleza del astro y su estado sólido o gaseoso."*¹²⁴

Pero también las ciencias naturales fueron favorecidas por el invento de Niepce y Daguerre, ya que *"el naturalista -como aseguró Joaquín Villarino en la Revista del Pacífico en 1860- podrá aumentar el infinito sus colecciones de estudios y el conocimiento de las razas humanas avanzará rápidamente con la facilidad de obtener retratos exactos de todos los tipos y tribus del universo... la arqueología, la arquitectura y la cosmografía han recibido grandes auxilios de los procedimientos fotográficos; de modo que la ciencia en todas sus ramificaciones debe rendir un merecido homenaje en presencia de un arte*

¹²³T.M.Fioretti, *La fotografía aplicada a la topografía*. En *La Revista Ilustrada*, Santiago, 1 de agosto de 1865, pag. 61.

¹²⁴Joaquín Villarino, op cit, pag. 355.

que, puesto hoy en manos de los sabios, está destinado a arrojar inmensa luz y facilitar el estudio de muchas importantes cuestiones"¹²⁵.

4- LOS PRIMEROS LIBROS ILUSTRADOS CON FOTOGRAFÍAS

A través de numerosos diarios y revistas se difunde ampliamente la cultura no sólo entre la clase alta sino también a todos quienes tienen acceso a la enseñanza estatal gratuita. Asimismo, los trabajos fotográficos comienzan a ser usados como medios gráficos para ilustrar libros y álbumes que difunden el contorno geográfico del país. Los libros ilustrados con fotografías de esa época debían utilizar copias hechas en el cuarto oscuro y pegadas una por una en el lugar correspondiente del impreso. Esto explica que las obras ilustradas fueran notoriamente escasas: el procedimiento era lento y caro. Vicuña Mackenna, gran entusiasta de la fotografía, se lamentaba "de que no sea posible editar, con las fotografías, más de cien ejemplares de la *Exploración de las Lagunas Negras i del Eucañada*"¹²⁶. Don Benjamian, que veía con mucha admiración los prodigios de la cámara, se valió de ella para ilustrar muchos de sus libros.

La primera obra con fotografías publicada en Chile fue *Reseña Histórica del Ferrocarril entre Santiago y Valparaíso* de Ramón Rivera Jofré en 1863, con fotografías de Chaigneau y Cauchoirs. Al año siguiente, se publicó *Poetas chilenos coleccionados por José Domingo Cortés* de la Imprenta de la Unión Americana, con 16 fotos de los principales hombres de letras de aquella época; y *Un paseo a Lota* por Martín Palma con 10 fotografías de Jorge Munday i Ca. Vicuña Mackenna, por su parte, publicó en 1874: *Album del Santa Lucía* editado por la imprenta de la Librería del Mercurio, el que contiene 59 fotografías del establecimiento de E. Garreaud. Al parecer quien tomó las fotos fue Pedro Adams, empleado de dicho local. Del mismo año es su *Exploración de las Lagunas Negras i del Eucañada* editado en Valparaíso por la Imprenta de la Patria. Contiene doce fotografías de Francisco Luis Rayo. Son estas las obras que inician en Chile la edición de obras ilustradas,

¹²⁵Joaquín Villarino, op cit, pag. 356.

¹²⁶Alamiro De Avila, *Diez libros chilenos del siglo XIX ilustrados con fotografías*. En *Homenaje al Profesor Guillermo Felini Cruz*, Editorial Andrés Bello, 1973, pag 11-12.

especialmente los diversos álbumes que se editan para dar a conocer nuestros progresos y bellezas.

VIII LOS AÑOS SETENTA: LA CONSOLIDACION DEL ARTE FOTOGRAFICO

"Anhelaba fijar toda la
belleza que apareciera ante
mi, y por fin el anhelo ha
sido satisfecho"

Julia Margaret Cameron

Las disputas por asuntos religiosos que caracterizaron los años precedentes se vieron acrecentadas en la década de 1870. El presidente Federico Errázuriz, electo gracias a una coalición liberal-conservadora, enfrentó tempranamente una ruptura dentro de su gobierno debido a dos situaciones particulares: la cuestión de los cementerios y matrimonios, a las que se sumó la de la enseñanza particular, problemas que marcarán todo el decenio. La pugna política pasará en buena medida a segundo plano con la Guerra del Pacífico que protagonizó el gobierno de Aníbal Pinto.

La evolución económica de este período revela la transformación social que se estaba llevando a cabo en el país: el franco retroceso de la vieja aristocracia agraria, la que debe fusionarse con grupos de ascendencia europeo-nórdico que llegados después de la Independencia y establecidos en el norte y en Valparaíso, se enriquecieron en el comercio, la banca, la minería y la industria. Según Hernán Godoy dicha fusión habría significado que el grupo dirigente habría adquirido un sello más plutocrático, más liberal y moderno en sus concepciones, menos comprometido con el viejo orden conservador. *"El nuevo grupo contribuye a dinamizar la economía nacional, activa la exportación de minerales, impulsa las fábricas, dirige las actividades financieras y el comercio de exportación"*¹²⁷. El surgimiento de los sectores económicos mencionados permitió el mejoramiento de la renta pública, mediante el endeudamiento interno del Estado que recurría a préstamos privados. Por ello siguió avanzando la construcción de ferrocarriles, entre

¹²⁷Hernán Godoy, *op cit*, pág.372.

otras obras públicas. El cobre se explota a gran nivel y comienza el interés por la explotación del salitre a través de sociedades anónimas.

Con el correr de los años Santiago se va transformando paulatinamente gracias al desarrollo del comercio y de la industria en una ciudad a la europea -por obra, en parte, de su intendente, Benjamín Vicuña Mackenna- surgiendo barrios "con una arquitectura afrancesada, de formas caprichosas, donde se combinan los estilos históricos más variados a través de abundantes decoraciones en estuco, profusas rejas, balcones, torrecucillos y cupulinas"¹²⁸. Siguiendo el ejemplo santiaguino, tareas renovadoras también se llevaron a cabo en algunas ciudades de provincia como Valparaíso, La Serena y Copiapó.

La población urbana aumenta significativamente debido al auge de las explotaciones mineras y del salitre, al desarrollo de las fábricas y de las construcciones urbanas y portuarias, con la consiguiente formación de grupos proletarios que empiezan a instalarse en Santiago, Valparaíso y en las ciudades del norte. Se configura además un sector medio, que se ve favorecido por el gradual despliegue de la vida urbana, del sistema educativo y de las funciones administrativas.

Hacia 1870 se afianzan las líneas de la evolución cultural de nuestro país en relación directa con la creciente presencia de una burguesía progresivamente próspera, vinculada con Europa. "Ello marca un estilo de vida más refinado que, aunque siempre imitativo, permite que surjan ideas e iniciativas renovadoras que se expresan en distintos aspectos de la cultura"¹²⁹. Así algunas manifestaciones artísticas como el teatro, la poesía, la novela y la música instrumental empiezan a ser cultivadas por representantes chilenos, quienes "recogen los frutos de la fundación institucional del período precedente protagonizado por Andrés Bello, por los escritores hispanoamericanos, y por la cohorte de artistas y sabios europeos. Las expresiones intelectuales y artísticas adquieren en este período una clara fisonomía europea y aristocrática"¹³⁰.

¹²⁸Isabel Cruz, op cit, pág.139.

¹²⁹Gonzalo Izquierdo, op cit, pág. 234.

¹³⁰Hernán Godoy, op cit, pág.377.

Junto al predominio del liberalismo en la clase alta, culturalmente se alteran los rasgos románticos que tuvo anteriormente, para derivar a un realismo que se expresa en *"su orientación pragmática y utilitaria, a la vez que ilustrada y progresista... El culto de la ciencia y del progreso que caracteriza al positivismo es en el fondo una nueva versión del racionalismo de la Ilustración, y esos rasgos penetran todas las formas intelectuales de la vida chilena en esta época"*¹³¹. Europa impregnada por el espíritu positivista inauguraba la época de grandes exposiciones internacionales con la famosa Galería de Cristal de Londres de 1851. En 1854 nuestro país -siguiendo el ejemplo del Viejo Mundo- inaugurará un período de grandes exposiciones de la industria nacional, como recordara irónicamente Vicuña Mackenna: *"esforzándonos por asimilarnos nosotros a aquella corriente imitativa, comenzamos nuestras tímidas exhibiciones nacionales de objetos prestados y pintados"*. En ellas la fotografía tendrá un destacado papel, pero ya no ligada a las Bellas Artes tradicionales sino que a las denominadas "artes liberales".

La clase alta chilena que hacía varios años veía en Europa y especialmente en Francia su modelo y que gozaba de favorables condiciones económicas, deja de lado la austeridad propia de la época colonial, fenómeno que se ve reflejado en las primeras exposiciones nacionales: *"Aquellas telas y aquellas estatuas y jarrones de improviso importados, eran la transformación del trigo de nuestras potreras en oro de California, y enseguida el trueque de esta pasta en los talleres de toda la Europa por sederías, por telas, por cristales, por lunas venecianas, por menajes de París, en una palabra, por todas las lujos y por todas las maravillas de la industria y la riqueza. Fue aquella edad de jacarandá que desterró a empellones desde todos los hogares santiaguinos de fuste al junquillo y la caoba"*¹³².

¹³¹Hernán Godoy, op cit, pág. 376.

¹³²Benjamín Vicuña Mackenna, **El Arte Nacional y su estadística ante la Exposición de 1884**. En *Revista de Artes y Letras*, Tomo II. Santiago, 15 de noviembre de 1884, pag.425-427

1- GRANDES ESTABLECIMIENTOS FOTOGRAFICOS

Entre los principales exponentes de la fotografía nacional en la segunda mitad del siglo XIX estuvieron los franceses Emilio Garreaud y Félix Leblanc. Como muchos fotógrafos europeos que trabajaron en nuestro país, **Emilio Garreaud** se estableció primeramente en Lima, asociado a su compatriota Amic Gazin desde 1858. Lo encontramos en Chile en 1863, preocupado de abrir un estudio.

Asentado definitivamente a finales de los años sesenta, Garreaud abrió locales en Santiago y Valparaíso y emprendió, junto a Rowsell y Courrent, en 1869 la ambiciosa realización del álbum *Vistas de la Patagonia, del Estrecho y de la Tierra del Fuego* reuniendo 22 fotografías de gran formato. Ese mismo año se le designó fotógrafo exclusivo de la Exposición Nacional de Agricultura, realizada en Santiago. El establecimiento de Garreaud se caracterizó por la gran cantidad de innovaciones que ofrecía al público: hacia 1870 introdujo los llamados retratos Rembrandt y los de gran formato llamados tarjeta imperial; años más tarde introducirá los retratos *glases*, las foto miniaturas y foto crayons; en 1875 los retratos esmaltados y relieves especiales en papel. El gran éxito que obtuvo se tradujo en una gran cantidad de sucursales que abrió a lo largo del país: Santiago, Valparaíso, Copiapó, La Serena, Talca y Concepción fueron testigos del enorme prestigio que había alcanzado este fotógrafo francés. Entre sus principales colaboradores estuvieron: Pedro H. Adams, Lorenzo Adaro, Eugenio Lemoiney, por supuesto, su cuñado, Félix Leblanc. Se sabe que Garreaud presentó en 1872 el proyecto -que fue acogido- de "*formar álbumes de Vistas de Chile, mostrando los edificios, paseos y monumentos más representativos del país, los que suponemos se realizarán con numerosas variantes de imágenes*"¹³³. Junto a Benjamín Vicuña Mackenna editaron en 1873 el famoso *Album del Santa Lucía* encuadernado e impreso por la Librería del Mercurio en Santiago. Las fotografías que contiene fueron tomadas en su gran mayoría -sino todas- por Pedro H. Adams. En 1875 la ruina del Mineral de Caracoles, donde Garreaud

¹³³Hernán Rodríguez, op cit, pág 243.



Sara Errázuriz disfrazada para el baile de Claudio Vicuña. Garreaud y Cia, Copiapó, julio de 1877. Museo Histórico Nacional.

Los grandes establecimientos fotográficos que abrieron extranjeros en nuestro país -asentados desde los años sesenta- tuvieron como principal exponente a E. Garreaud. Este francés exploró variadas técnicas y tuvo sucursales en las principales ciudades chilenas. Entre ellas Copiapó de donde proviene esta fotografía.

Aquí encontramos a Sara Errázuriz, miembro de una de las principales familias contemporáneas, disfrazada de hada madrina para el baile de Claudio Vicuña (quien será el hombre de confianza de Balmaceda). El amaneramiento de la pose, la estudiada decoración (con su correspondiente telón), el mayor formato de la fotografía revelan la importancia de este verdadero rito de retratarse antes de asistir a una fiesta de disfraces o de "fantasía", moda que también se extendió a las provincias. Su traje evoca a una princesa griega, lo que denota influencia del romanticismo con su gusto por paisajes y motivos exóticos y nostálgicos. Aunque bien compuesta (la postura diagonal da gran movilidad a la imagen), es tal vez demasiada poco natural la pose.

había invertido las ganancias de sus establecimientos, lo hizo quebrar, falleciendo poco después.

Félix Leblanc quedó a cargo del establecimiento tanto en Santiago como en Valparaíso, conservando el nombre y la tradición de Emilio Garreaud. Asociado a **Esteban Adaro**, antiguo colaborador del taller, saben mantener e incrementar el prestigio del local de Santiago, ubicado en la calle Huérfanos N° 21 H.

Paralelamente Leblanc se asocia para la conducción de la sucursal de Valparaíso a **Jorge Valck**, valdiviano de familia de fotógrafos. Ellos utilizaron la razón social de Fotografía Garreaud, Leblanc y Valck. Félix Leblanc y sus asociados "*aumentaron el prestigio de la Fotografía Garreaud incorporando nuevas técnicas y adelantos en el retrato fotográfico de estudio, como el retrato al carbón, el platinoype y las llamadas yvrietas, además de los retratos sobre porcelana, madera enlacada, miniaturas...*"¹³⁴. Aparentemente, Adaro se independiza hacia 1885, ya que avisa en la prensa la inauguración de su propio local en la calle Ahumada. En 1895 Leblanc vende su establecimiento a **Odber Heffer**, quien inaugurará una prestigiosa casa fotográfica. Con respecto al establecimiento del puerto, la *Guía Comercial de Chile de 1891* nombra a Félix Leblanc como sucesor de Valck y Leblanc.

De los fotógrafos premiados en las Exposiciones Nacionales de la época creo importante mencionar a **Francisco Luis Rayo**, ya que se trata de uno de los pocos artistas chilenos que ejerció este oficio en el período y más aún, premiado en la Exposición de 1872 con medalla de plata. Practicó esta profesión al menos desde 1871, año en que abrió su propio establecimiento en la calle Vieja de San Diego N° 47. Luego de ser premiado en la mencionada exposición, emprendió en 1873 junto a Benjamín Vicuña Mackenna una expedición a la cordillera, haciendo las veces de reportero gráfico. Doce fotografías suyas ilustraron el libro *Exploración de las lagunas Negra i del Engañado en las Cordilleras de San José y del Valle del Yeso*. Su

¹³⁴Hernán Rodríguez, op cit, pág. 288



Mariano Sánchez Fontecilla. Garreaud, Leblanc y Valck. Valparaíso, c. 1875. Museo Histórico Nacional.

La cadena de estudios fotográficos que inauguró el francés Emilio Garreaud a finales de los años sesenta fue muy concurrida. A su muerte queda a cargo de su cuñado Félix Leblanc, quien se asocia a Esteban Adaro para el local de Santiago y a Jorge Valck para el de Valparaíso.

Aunque la dualidad hombre de estado-intelectual tan característica del período no se cumple con Sánchez Fontecilla, éste se retrata con libros. La composición es sobria, resaltando la figura del destacado político por sobre los elementos decorativos.

estudio pasó a llamarse en 1874 Fotografía Americana y se trasladó a la calle Puente N° 13 donde trabajó por varios años más.

Con la introducción hacia 1880 de la placa de gelatina más conocida como "placa seca" en Europa que reemplazó al colodión húmedo termina el período que Pereira Salas llama "época heroica de la fotografía". Este invento abre paso definitivamente a la masificación de la fotografía, pues acorta el período de exposición a la luz y evidentemente simplificaba los materiales y la ejecución (ya no hacía falta transportar un cuarto oscuro al lugar de la acción, ya que las placas conservaban su sensibilidad por meses). Surge la famosa cámara Kodak que pone la fotografía al alcance del gran público y con ella aparecen los fotógrafos aficionados, surgiendo luego las primeras revistas ilustradas como "Zig-Zag", "Sucesos" y "Selecta".

2- LA FOTOGRAFIA EN LAS EXPOSICIONES DE LA INDUSTRIA NACIONAL

Un gran impulso a la actividad artística se dio a través de las grandes exposiciones que inauguró el gobierno de Manuel Montt en 1854, siguiendo el ejemplo europeo de las exposiciones internacionales. Estas muestras posibilitaron la exhibición de las obras de los artistas nacionales -pinturas, esculturas, daguerrotipos, fotografías etc...- y mostraron al gran público copias y réplicas fotográficas de las obras de arte consideradas maestras a nivel mundial. *"Allí por los años de 1853 a 55 -recordará irónicamente Benjamín Vicuña Mackenna en la Revista de Artes y Letras del año 1884- el gobierno todopoderoso de este suelo mandó abrir el salón de gala de las Cajas-Reales para exhibir, a título de arte, de agronomía y de política, siquiera los vellones de sus mansos corderos, bajo todas las formas de la lana de trasquila i de humilde sumisión al poderoso. Recordamos haber visitado en nuestra juventud algunas de esas toscas muestrarios del progreso que nació".*

En cuanto a lo que allí se exponía, muestra de la incipiente industria nacional, este connotado hombre público afirmaba que *"lo que prevelece era un unas pocas botellas de delgado chacolí, este precursor del vino, algunas alfombras de iglesias, muchos miriñaques y bordados en rúndos de color, algunas rimeras de jabón de lavandera, velas, grasa y cómo señal de infinito adelante algunos relieves de estopa de seda de la fábrica de Silva o de la*

crianza de gusanos que el agrónomo lombardo don Luis Sada había inaugurado con poquísimos éxitos en la Quinta Normal de Agricultura, de que fuera en esa época director"¹³⁵. Quedaba así de manifiesto el carácter doméstico de nuestra industria.

Aunque Vicuña Mackenna comienza su descripción de las Exposiciones Nacionales con la muestra de pinturas de 1858 -probablemente porque consideraba que ésta fue la primera de alguna envergadura, no se puede obviar que el ciclo de exposiciones comenzó en septiembre de 1854 en la Quinta Normal, según lo dispuesto en el inciso 1, artículo 8 del decreto del 28 de marzo de ese año, "que establece y organiza la exposición anual de todos los productos de la industria chilena"¹³⁶. Las secciones con que contó fueron las siguientes: Agricultura (semillas, frutas y hortalizas, flores y plantas, animales y sus productos, herramientas de labranza y otros objetos); Artes e industria (materias primas, máquinas y herramientas, minería, productos manufacturados, instrumentos); Bellas Artes (esculturas, pinturas al óleo y acuarelas, grabados, dibujos de medallas, arquitectura, dibujos originales, composiciones musicales, daguerrotipos).

La inclusión del daguerrotipo en esta exposición revela la gran importancia que este arte había adquirido en nuestro país y que se le ligaba al resto de las llamadas "bellas artes". Es claro que existía una cierta confusión de nombres: se designaba genéricamente al quehacer fotográfico como daguerrotipia siendo que en la muestra se exhibieron tanto fotografías sobre papel como daguerrotipos. Se presentaron fotografías de Víctor Deroche, daguerrotipos de Tomás Helsby, fotografías y daguerrotipos de William Helsby y daguerrotipos de Augusto Terry. Fue premiado con medalla de tercera clase Víctor Deroche por sus retratos fotográficos y con menciones honoríficas, Arturo Terry y William Helsby, por sus daguerrotipos. Los alumnos de la Academia de Pintura Ramón Pizarro, Luciano Lainez y Manuel Mena expusieron por su parte, gran número de pinturas, las cuales "manifestaban los progresos y la buena dirección de este establecimiento". No se les

¹³⁵Benjamín Vicuña Mackenna, op cit, pag.423.

¹³⁶Correo del Sur, 27 de mayo de 1854.

consideró, sin embargo, "en concurso con los demás de su género que se han expuesto, porque los autores tienen en la academia un concurso especial"¹³⁷.

Entre los artistas independientes que participaron encontramos a Luis Lapaille quien imitaba al óleo la textura de la madera y del mármol (recibe medalla de tercera clase); Carlos Roger (medalla de tercera clase); Francisco J. Mandiola (medalla de segunda clase); Nataniel Hughes y Clara Filleul (medalla de tercera clase) quien presenta tres retratos al óleo.

La segunda exposición se realizó en 1856 en la Quinta Normal. Componíase de cuatro secciones: productos manufacturados; máquinas y herramientas; semillas, plantas, animales y herramientas de labranza y bellas artes (pintura, escultura y fotografía). El único establecimiento fotográfico que se presentó fue el de Victor Deroche, quien exhibió las fotografías de gran calidad que tomó en su recorrido por el sur junto al pintor de historia Augusto Beubeuf, colección que denominaron *Viaje pintoresco a través de la República*. De ella, destacan gran número de vistas panorámicas: vista de la ciudad de Nacimiento, de Los Angeles, del cerro Caracol en Concepción, de la plaza de esta ciudad, una vista panorámica de la misma, del Salto del Laja, etc... Presentó además don Victor Deroche fotografías de Valparaíso, de Peñalolén, del Cerro Santa Lucía, del puente Calicanto, gran número de retratos etc... Augusto Beubeuf, por su parte, presentó gran número de cuadros de pintura -premiados con una medalla de segunda clase- y una fotografía. Su incursión por la fotografía fue sólo esporádica y su asociación con Deroche la hizo en calidad de iluminador, es decir, retocador de fotografías.

La comisión calificadora, compuesta por Narciso Desmadryl, Manuel Talavera y Eusebio Chelli, estimó que "las piezas numerosas y de todo género que ha expuesto don Victor Deroche, manifiestan el grado de perfección que ha llegado a obtener en este arte, y en consecuencia la comisión opina porque se le conceda un premio de segunda clase, limitando a él su propuesta por no haberse presentado otras fotografías que permitan establecer comparaciones que hagan resaltar todo el mérito del artista mencionado"¹³⁸. La obtención de

¹³⁷ Correo del Sur, 21 de octubre de 1854.

¹³⁸ Catálogo de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1856, Imprenta de la Sociedad, Santiago, 1856, pag.16.

este importante reconocimiento revela el gran nivel alcanzado por la fotografía sobre papel, que en Víctor Deroche tuvo a uno de sus primeros y más talentosos exponentes. Se estaba produciendo, por tanto, el asentamiento definitivo de este procedimiento, más económico y masivo que el daguerrotipo.

Los pintores premiados fueron Ignacio Muzoni, con medalla de primera clase por sus cuadros históricos y retratos y Emilio Charton, con medalla de segunda clase por: un retrato del teniente coronel Phillipi, una vista general del Callao, del Malecón de Guayaquil y un cuadro basado en otro de su maestro Mr. Elyre. A pesar del alcance de nombres, al parecer no se trataría del francés Ernesto Charton de Treuille -autor de la célebre pintura *18 de septiembre de 1845* ya que éste arribó por segundo vez a Chile en 1858, según nos informa Isabel Cruz ¹³⁹ en su "Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX".

Dos años más tarde se celebraba también en el mes de septiembre una exposición de pinturas en el antiguo Teatro Municipal, organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria. Fue una muestra claramente academicista, basada fundamentalmente en copias de pinturas traídas de Europa. Según Vicuña Mackenna "el cónsul de Chile en Roma, un mediocre artista llamado Domeniccone... había enviado a Santiago por encargo del gobierno y destinados a servir de modelos en la Academia de Pintura, una docena de pobres copias de los grandes maestros, y esta colección formó la pieza de resistencia de la Exposición de 1858." Aquella muestra careció completamente de identidad nacional: "la exposición de 1858... no fue en verdad una exposición chilena ni siquiera una exposición santiaguina. Fue una transposición de Roma y de Florencia acarreada en andarriles desde los muros de los salones de Santiago por varios jóvenes entusistas que, sin ser artistas daban calor al arte."¹⁴⁰

Su realización fue el reflejo de la importancia que estaba adquiriendo el arte en la sociedad chilena, ya que el bienestar económico que gozaba la clase dirigente trajo aparejado el gusto por los productos europeos y, por ende,

¹³⁹Isabel Cruz, op cit, pag.155.

¹⁴⁰Benjamín Vicuña Mackenna, op cit, pag. 426-427.

por el arte del viejo mundo. El arte paulatinamente fue ocupando en los hogares y en las conversaciones de la élite social un lugar preponderante, aunque muchas veces el conocimiento al respecto fuera sólo superficial, como señalaba la introducción del catálogo de la Exposición: "*antes de visitar (la exposición) no se podría tener una idea, remota siquiera, del gusto que se ha dispersado entre nosotros en estos últimos años por las bellas artes*"¹⁴¹. El fin de la muestra era pedagógico, ya que era "*preciso que las conversaciones del arte, tan de estilo en nuestros salones, tengan algún criterio práctico, i no sean como hasta hoy la banal repetición de lo que leemos en los libros u oímos a viajeros ponderativos o jactanciosos*". Por ello la intención de la Sociedad Primaria de Instrucción era propagar el conocimiento del arte también al pueblo, "*los artesanos, los ratos, las beatas, los chiquillos de la calle, se inician de algún modo en el mágico atractivo que el arte posee*". En este espíritu, la Sociedad de Instrucción Primaria abrió sus salones a un precio ínfimo, para que la muchedumbre asistiera "*por primera vez a un espectáculo desconocido, pero que herirá vivamente sus sentidos i le dejará un recuerdo, menos grato tal vez a su espíritu que la luz de azufre de los voladores i de los fuegos de plaza, pero que será siempre una semilla civilizadora arrojada a su inteligencia*".

Las obras expuestas en su mayoría eran copias de pinturas de las escuelas italiana, española, flamenca y francesa. De los artistas extranjeros que permanecieron largo tiempo en Chile expusieron entre otros, los célebres franceses Raimundo Monvoisin con *Colón y Purísima*; Ernesto Charton de Treville con *Vista de Santiago, Cuesta de Prado y Valparaíso desde el Cerro Alegre* y el chileno José Tomás Vandorse con *Batalla de Maipo* -copia del cuadro de Rugendas- e *Interior del coro de capuchinos*.

Exceptuando la exposición de 1869 que tuvo un carácter puramente agrario, no hubo otra hasta 1872. Dicha muestra -que fuera organizada por el flamante intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna- se realizó bajo la recién construida cúpula de fierro del Mercado Central. De mucho mayor envergadura que las anteriores, tuvo por primera vez un carácter verdaderamente nacional, como expusiera Eugenio María Hostos, uno de los

¹⁴¹Una visita a la Exposición de Pinturas de 1868, Imprenta del País, Santiago, 1868

jurados del evento: "*no sólo eran nacionales los artistas que ocupaban por sí solos toda una sección, de las dos consagradas a la pintura, i una gran parte de la dedicada a la escultura, i toda la destinada al dibujo de lápiz o de pluma, sino que los más espontáneos, los más libres, los más brillantes de estos artistas, reproducían la naturaleza y la sociedad de su país o daban directa o indirectamente la clave del momento de civilización en que nacían*"¹⁴². Se producían por aquellos años los primeros ecos en la pintura chilena del Romanticismo europeo antiscademiista. Su primer exponente fue Antonio Smith, que rebelándose de las rígidas enseñanzas de la Academia de Pintura, derivó en un romanticismo lánguido y sentimental con que concibió el paisaje chileno. La actitud rebelde de Smith da inicio a un movimiento artístico a cuyos principios estéticos adhieren pintores chilenos del siglo XIX de la envergadura de Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Llanos y Juan Francisco González.

La sección de Bellas Artes exhibió una significativa muestra de cuadros. La pintura académica, "*de género, histórica, religiosa i mitológica*" -tendencia que representaba la Academia de Pintura- no exhibió más de 39 obras, y exceptuando "*dos cuadros de costumbres nacionales, uno de pintura religiosa, i no muchos retratos, todos los demás productos de la pintura religiosa, histórica etc... eran copias*" Por el contrario, exceptuando dos o tres copias, "*los paisajes -que sumaban 46- eran originales, i casi todos reproducían la naturaleza del país*"

Hostos se muestra claramente partidario del arte romántico -con su exaltación a la emotividad y sus melancólicas representaciones de la naturaleza chilena- por sobre el académico: "*¿Por qué esa supremacía de la pintura descriptiva, por qué su mayor originalidad, por qué su superioridad artística?*" El mismo se responde: "*La sociedad que pasa, por simple expansión de su vida, de necesidades materiales a necesidades morales; que, después de trabajar i de haber asegurado en el trabajo su sustento, su independencia i su bienestar, reposa, imagina i siente; vuelve la vista al mundo que la rodea, i lo primero que encanta su vista, que mueve dulcemente su corazón, que ilumina su fantasía es la naturaleza... La sociedad*"

¹⁴² **Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872. Memoria presentada por Eugenio María Hostos**, Imprenta de la República, 1873, pág. 84.

ve el cuadro desarrollado a su vista por la naturaleza i lo admira. Vuelve a admirarlo, i concibe la posibilidad de imitarlo. Concebida la imitación, siente la necesidad de realizarla. Ya ha nacido virtualmente la pintura, i ha nacido en el género más adecuado al momento de la vida social que está destinada a completar". En cuanto a la temática, sus argumentos también están profundamente imbuidos del romanticismo: "*¿Qué obra de arte más bella puede hacer el pintor, que reproducir el por todas partes admirable espectáculo que ofrece la naturaleza de Chile, hermosísimo pedazo de la tierra más hermosa?*".

Pero también obras de un pintor como Manuel Antonio Caro tuvieron buena aceptación, ya que a juicio de los jurados del evento, también representaban a la naturaleza, *porque el hombre allí sorprendido en su alegría desordenada i en su desordenada afectación de dolor, es también un estado de la naturaleza; i la obra, bella en sí misma, tiene el encanto superior de armonizar con uno de los fines de la sociedad, i de nacionalizar el arte, inspirándose en la vida nacional.*" La idea en boga en los círculos artísticos de la época era aplicar los estilos europeos a una temática nacional, para lo que el artista "*no imitará del arte universal sino lo universal del arte; la lei de lo bello, las reglas de composición, los recursos técnicos, los medios plásticos*" El pintor no debía escatimar en medios para su estudio de la naturaleza. Y un instrumento muy eficaz para ello lo constituía la cámara: "*Para ser original -continúa Hostos- i ser así un verdadero artista dentro del medio estético que lo produce, estudie el pintor chileno la naturaleza que lo rodea, cópiela, fotógrafiela; fotógrafe, copie i estudie la naturaleza que lo rodea*"¹⁴³.

Entre los artistas más destacados de la exposición estuvieron el escultor Nicanor Plaza con *Caupolicán, Jugador de Chueca y Bacante*, Antonio Smith con sus suaves, tenues y profundamente melancólicos paisajes y Manuel Antonio Caro, que para Vicuña Mackenna era "*lo más chileno, lo más nacional, lo más lacho, lo más roto que se ha pintado*"¹⁴⁴. En es muestra se perfilan los talentos de Pedro Lira, Thomas Somerscales, Alberto Orrego Luco, Cosme San Martín, Ramón Subercaseaux y Onofre Jarpa. Llana la

¹⁴³Eugenio María Hostos, op cit, pag 95.

¹⁴⁴Benjamín Vicuña Mackenna, op cit, pag. 432.

atención que por primera vez se margina a la fotografía del grupo de las Bellas Artes tradicionales y se le ubica entre las artes liberales aplicadas a la industria como la tipografía, modelos de fundición, galvanoplastia y trabajos de encuadernación, lo que podría considerarse como un cierto desprestigio o al menos desligamiento de las bellas artes tradicionales. Los tres establecimientos fotográficos que participaron -Garreaud y Ca., Francisco Luis Rayo y Rowsell y Ca. de Valparaíso- obtuvieron medallas de plata. E. Garreaud la recibió por sus retratos-terjeta; Rowsell y Ca., por sus fotolitografías y vistas y Francisco Luis Rayo por sus retratos engrandecidos.

En la Quinta Normal se construyó un recinto especialmente para la Exposición de 1875, que esta vez tuvo el título de internacional. Entre los pintores chilenos expusieron: Onofre Jarpa con *Paisaje del Río Lebu*, Pedro León Carmona con *Mártires cristianos*, Nicolás Guzmán con *Muerte de Valdivia* y Miguel Campos con *Juego de la Morra*. Los artistas más destacados y -por supuesto- premiados fueron Manuel Antonio Caro con *Deposición de O'Higgins* y Antonio Smith con *Paisaje de Peñalolén*.

Para la fotografía este evento fue muy importante, ya que reflejó los avances que este arte tenía tanto en el país como en el extranjero: "La Sección Fotográfica fue muy concurrida, destacándose diversos envíos de países extranjeros, entre otros, el de Terpau, de Burdeos; Salomón Joseph, de New York; Francisco Casanova, de San Francisco; Bradley y Rufelson y C.E. Watkins, de California; Immeri Hermanos, de la República de El Salvador; y M. Charriere, de París."¹⁴⁵ Los fotógrafos chilenos que participaron fueron Garread y Leblanc, con un cuadro con fotografías al natural y diez cuadros fotográficos engrandecidos; Bischoff y Spencer, con cinco retratos engrandecidos, un retrato iluminado, una vista fotográfica de la Plaza de la Victoria; Cood y Adams, con dos cuadros fotográficos y diez retratos; los aficionados presentaron por su cuenta varios trabajos de la misma índole. La Casa Fotográfica de Garreaud y Leblanc recibió el Premio de Honor, siendo este importante reconocimiento entregado por primera vez a una casa fotográfica. El ciclo de exposiciones nacionales se reanuda en el año 1883, una vez concluida la Guerra del Pacífico. En ellas la fotografía profesional

¹⁴⁵Eugenio Pereira Salas, op cit, pag. 69.

continuó teniendo un lugar preponderante dentro de las denominadas "artes liberales".

3-DE LA TEMATICA FOTOGRAFICA: LOS RETRATOS POSTUMOS

Lo más significativo tanto de la empresa daguerrotípica como de la posterior fotografía sobre papel fueron los retratos. Como los europeos, los chilenos se retrataron -a partir de los años sesenta que trajeron la moda de las tarjetas de visita- con gran profusión de fondos pintados y elementos decorativos, en relación directa con la imagen que se quería proyectar. Los retratos encontraron amplia acogida en todas las clases social, aunque especialmente entre los grupos altos, al identificarse con los sentimientos estéticos de la burguesía naciente. La decoración "*convencional, los fondos teatrales de palacio o de templo, los detalles de mal gusto del parecido realista, grabaron en dicha clase social una visión sentimental del arte*"¹⁴⁶. A pesar de lo anterior, se conservan numerosas fotografías de paisajes, iglesias, quintas, haciendas y arquitectura urbana.

Dentro de los retratos hubo un género que sorprende a la sensibilidad del hombre actual: la fotografía de enfermos y difuntos. La alta mortalidad del siglo XIX y de épocas anteriores se había traducido en una actitud de familiaridad con la muerte. Todavía los entierros eran cosa de cada día y constituían verdaderos eventos sociales. Luis Orrego Luco hizo alusión a ello en sus *Memorias del Tiempo Viejo*: "*El barrio de la Recoleta corría cerca del cerro San Cristóbal y junto al templo. Era el camino obligado de todos los entierros, desde los más suntuosos a los más modestos. Las señoras y niñas del barrio se asomaban a los balcones para ver pasar los funebres convoyes encabezados por un enorme carro coronado por una cruz y tirado por caballos enjaezados de negro con grandes pompones de plumas y seguido por la multitud de los coches de trampa. Cada entierro era motivo de entusiasmo y de jolgorio para el barrio*

-Mañana entierran a la fulanita... o don perengano, no dejes de venir hijito, a mirarlo desde el balcón.

¹⁴⁶Eugenio Pereira Salas, op cit, pág 66.

pecadillos de los difuntos como en el juicio de Minos antes de subir a la barca de Cerón.¹⁴⁷ Según el historiador francés Philippe Ariès, quien ha estudiado en profundidad la relación del hombre con la muerte, ella "dominaba la sensibilidad de América durante la primera mitad del siglo XIX..." las cartas muestran hasta la saciedad la persistencia, en el seno de la población americana de la época, de una actitud antiquísima, milenaria, de familiaridad con la muerte, común a los paganos y a los cristianos, a los católicos y a los protestantes, en todo el Occidente latino¹⁴⁸

Los daguerrotipistas utilizaron comercialmente la clara conciencia de la vulnerabilidad de la vida del hombre decimonónico, ofreciendo todos ellos amplias facilidades para el registro de los muertos. Así Vance & Hoytt tuvo como slogan "De aquellas por quienes sentimos amaciones queridas, asegurémosle sombra antes que el ser perezca". De igual manera, William G.Helsby retrataba a enfermos y difuntos. En sus avisos anotaba: "La vida es incierta! no se descuiden, pues en hacerse del retrato de los que le son caros, mientras esté en sus manos conseguirlo. Es tan poco el costo, que está al alcance de todos el obtenerlo"¹⁴⁹.

Los fotógrafos explotaron ampliamente este fenómeno, continuando así con la ya muy difundida práctica de la fotografías de enfermos y muertos instaurada por los daguerrotipistas. Al respecto se publicó en El Taller Ilustrado del 12 de septiembre de 1887 un sabroso artículo de A. Govin titulado *La fotografía de mi tío* el cual hacía alusión a la costumbre de fotografiar a los muertos: "Mi tío Robillard era el mejor de los tíos, pero arrastrado por la melosa voz de su hermana, la tía Capucine... había únicamente incluido en su testamento a los hijos de la tía Capucine. En cuanto a vuestro muy humilde servidor con el pretexto de que era un verdadero nada, puesto que había preferido la pintura de las drogas, el tío le puso sencillamente a la puerta de su casa con acompañamiento de una maldición muy grande. Un día supe que mi tío Robillard acababa de pasar de esta vida a la otra. A pesar de sus actos para conmigo, sentí conmovido mi corazón; echando toda la mala voluntad a un

¹⁴⁷Luis Orrego Luco, **Memorias del Tiempo Viejo**, Ediciones de la Universidad de Chile, Stgo, 1984, pag. 23-24.

¹⁴⁸Phillipe Ariès, **El hombre ante la muerte**, Editorial Taurus, Madrid, 1987, pág. 372.

¹⁴⁹**El Mercurio**, 24 de enero de 1851.

lado, *quise conservar la imagen de este hombre de bien...* En consecuencia me apersoné en casa del célebre fotógrafo Duflanchet, un antiguo camarada de taller que había abandonado la pintura por el colodión. Duflanchet que trabaja por sí mismo, hizo en mi favor una excepción, trasladándose con sus aparatos al domicilio de mi tío, por lo regular su grandeza le detiene en la orilla, es decir, que no salía nunca el umbral de su taller para ir a trabajar a la ciudad.

A la vista del pobre tío estendido sobre su lecho... Duflanchet había abocado su aparato i lo había puesto a punto con una escrupulosa intención. En el momento de quitar la tapa del objetivo, llevado por la fuerza de la costumbre, pronunció con voz vibrante la frase sacramental:

- ¡No moverse más! Después de haber contado rigurosamente los segundos, volvió a poner la tapa, sacó el cliché i se dio a un gabinete oscuro a descubrir el retrato. De pronto volvió a entrar bruscamente en la habitación mortuoria, i sin respeto a la gravedad de la situación, gritó con voz tonante:

- ¡Ira de Dios!... ¡se ha menseado! Creí que mi amigo se había vuelto loco súbitamente; no obstante, instintivamente dirigí una mirada sobre mi pobre tío ¿era yo juguete de una ilusión?... ¡me pareció que guiñaba ligeramente el ojo izquierdo! ¡Pero no! no me engañaba... Al ruido sordo i siniestro que se produjo al dejar el féretro en el suelo, mi tío recobró completamente los sentidos e incorporándose sobre el lecho, me asió del brazo con terror, como para que le defendiese de las somerías aves de rapiña que venían por él. Tranquilizado por mi presencia, me dijo con un tono afectuoso i lleno de arrepentimiento:

- Eres tú, mi buen Saturnino, tú a quien yo había deberedado, **quien ha tenido el cuidado de conservar la fisonomía de tu viejo tío, en tanto que ellos...** ¡los monstruos! no han pensado más que en mis monedas; pero bien está, yo repararé mi falta: tú solo serás mi heredero.

El tío Robillard había sido acometido solamente de un ataque de catalepsia que le dejaba la percepción completa de lo que pasaba a su alrededor."

A la luz de estas palabras queda claro que era una costumbre completamente usual y signo de afecto y consideración realizar retratos de los parientes recién fallecidos para así hacer perdurar en el tiempo su fisonomía. Todo lo anterior también nos revela que llegó a América el culto a los muertos que se

instaura en Europa a partir de 1850 que conllevó la clara voluntad de perpetuar la propia imagen y la de los parientes y amigos más cercanos.

4- MAESTROS DE LA PINTURA FRENTE A LA FOTOGRAFIA

Las últimas décadas del siglo XIX fueron un periodo de mucha efervescencia artística: *"alentados los jóvenes por el estímulo de los premios y concursos, ... halagados todos los artistas por un renombre que ahora es timbre de orgullo, luchas ya con verdadero entusiasmo en esa palestra honorífica, disputándose la victoria maestros, discípulos, jóvenes y hasta señoritas de la sociedad más culta"*¹⁵⁰. Surgen así figuras tan destacadas como Alfredo Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa, Alfredo Helsby, Alfredo Valenzuela Llanos, Alberto Orrego Luco y Juan Francisco González.

Un papel significativo en el impulso del desarrollo cultural del país protagonizó el pintor **Pedro Lira**. Discípulo de Antonio Smith, se perfeccionó largo tiempo en Europa -como la mayoría de los artistas nacionales- asimilando a través de toda su trayectoria artística los profundos cambios estilísticos que le tocó vivir. Dedicose en nuestro país con gran ahínco a promover el arte pictórico entre sus compatriotas: creó numerosas publicaciones, redactó un diccionario biográfico de pintores, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y crítico de arte. A su alero nació la Unión Artística, una organización privada que promovió las actividades artísticas, dando inicio el año 1885 a exposiciones anuales de pinturas. Estas exposiciones tuvieron el mérito de dar cabida a muchos artistas que cultivaban los más diversos estilos, temas y técnicas.

Dentro de los temas que se cultivaban en esta época, tal vez es en el retrato donde más se vio el influjo de la fotografía, lo que se criticó ampliamente. Se relegaba su uso al aprendiz de pintor y no a los consagrados: *"para que el artista alcance a elevarse del rango de la fotografía al reproducir esa figura de la vida real y ordinaria, menester es que sepa darle una expresión y un sentimiento que le sean peculiares, esto es, que traslade a la tela no la simple*

¹⁵⁰Rafael Errázuriz U, **A propósito del Salón de 1885**. En *Revista de Artes y Letras* Tomo V, 1985, pag. 234.

forma del cuerpo sino también el alma y la vida que se revela en él"¹⁵¹. Pedro Lira fue en su tiempo seriamente criticado por valerse de fotografías en la ejecución de sus obras -como muchos pintores de la época- y por ello no "trascender" de la mera realidad. El año 1889 el gobierno chileno adquiere por cuatro mil pesos el cuadro *La fundación de Santiago* de Lira que actualmente exhibe el Museo Histórico Nacional. El Taller Ilustrado, periódico dirigido por el escultor José Miguel Blanco, criticó severamente esta adquisición: "*las figuras del cuadro de Valdivia, ... no podían ser más rígidas ni más anti-artísticas. Puede que su autor no las haya fotografiado en la tela; pero en todo caso, ellas dicen bien alto que el señor Lira es un pintor fotógrafo i nada más, pues ignora en absoluto las reglas de la composición, tan indispensables en un cuadro histórico, donde la imaginación del artista unida al sentimiento estético nada tienen que ver con el cliché que sólo produce lo que se le presenta*"¹⁵².

Juan Francisco González, tal vez la figura más destacada y talentosa del arte nacional del siglo XIX y comienzos del XX, audazmente concibió una forma personal y propia de hacer arte, dando categoría a la cosa hasta entonces olvidada o despreciada: "*Las mujeres del pueblo, los niños, los caseríos abandonados, las playas desiertas eran su preocupación; los ranchos pobres, callampas, frutillas, mareas, ramas secas, paredones viejos y basurales. De todo ello extraía la belleza del suelo chileno y lo aparentemente despreciable del tema parecía ser un motivo más de inspiración, de gracia y de color en sus notables concepciones*"¹⁵³.

Este insigne artista no se sintió amenazado por el desarrollo de la fotografía ya que percibió un camino distinto para el arte pictórico, alejado del realismo y más encaminado a la interpretación personal. Así él se aventuró en el impresionismo, y por ello fue seriamente criticado en su medio.

Protagonizó Juan Francisco González una ardua polémica a través de la prensa de Valparaíso y esporádicamente de Santiago, la que traspasa el periodo

¹⁵¹Rafael Errázuriz U, op cit, pag. 239-240.

¹⁵²La fotografía en la pintura al óleo. En *El Taller Ilustrado* 1 de julio de 1889.

¹⁵³Roberto Zegers de la Fuente, **Juan Francisco González, el hombre y el artista**, Ediciones de la Universidad de Chile, 1953, pag.62.

de esta investigación, pero dada la relevancia que tuvo, se reseñará a continuación. González, molesto por una práctica bastante difundida por aquellos años, cual era la coloración de fotografías agrandadas mediante cámara solar y la producción de retratos copiados de fotografías, inició un debate que tuvo por escenario fundamentalmente dos diarios porteños: La Unión y El Heraldo. Las reiteradas alabanzas que eran objeto los retratos del pintor inglés W.H. Walton molestaban profundamente a González. "En La Unión del 5 del presente (febrero de 1887), leo un artículo de crónica en que, como de costumbre, se canta al llamado pintor inglés Walton la consabida letanía que ya hace más de diez años entonan en coro los diarios porteños". Es una verdadera obra de arte -había anotado La Unión en la fecha mencionada refiriéndose al retrato del inglés- ejecutada con toda conciencia. El parecido es notable i así el dibujo como el color están bien tratados". Prosigue González: "Hoy aparece en un escaparate un retrato copiado de fotografía, relamido i de color cromo i a la tarde el público está prevenido por el respectivo artículo, que la nueva obra de arte es una joya más con que se enriquece Chile... Considero insufrible que un chileno, un cronista de nuestros mejores diarios se convierta en el paladín de este iluminador de fotografías i trate de dar bastonazos a nuestros pintores nacionales". Su juicio no es muy positivo para la nación: "en un país donde cada cual se gana la vida con una libertad más que americana, libertad que está garantida por nuestra indiferencia i nuestra desidia, nuestra indolencia nos hace incapaces de que los más absurdos abusos i descaradas farsas se hayan arraigado de tal manera que han pasado al dominio de las cosas legítimas. Si a esto se agrega una dosis de servil adhesión que muchas de nuestras gentes tienen por todo lo que es europeo, se explica la actitud augusta que ostentan ciertas extranjeras".¹⁵⁴

La polémica continuó a través de la prensa porteña. A raíz de elogiosos comentarios -aparecidos en La Unión el 24 de abril de 1895- de un retrato del señor Remigio Salas ejecutado por el citado Walton, don Juan Pancho, como se le apodaba cariñosamente, replicó desde El Heraldo de Valparaíso que el pintor inglés no era tal, sino era autor de "retratos de foto-pintura, que merced a nuestra indolencia se exhiben sin escándalo en una de las vidrieras

¹⁵⁴ El Taller Ilustrado, 14 de febrero de 1887.

de la calle Esmeralda'. En relación a la técnica utilizada nos dice: "Cada vez que ha hecho la gracia de *iluminar en tela la fotografía agrandada con la cámara solar*, con cuya superchería y con la desvergüenza en que le ayudan los cronistas, la pega al público pasándole por arte lo que no es sino la adulteración industrial de la fotografía y la falsificación más injuriosa que se puede hacer del arte de Velázquez y Rafael"¹⁵⁵.

El articulista de La Unión no se hace esperar y contesta indignado, descalificando la técnica de González que se adscribía al Movimiento Impresionista: "Vegan por ahí a falta de ocupación dos o tres bohemios que se llaman pintores y además pintores "impresionistas", pero que no sienten ni manifiestan otras impresiones que las del despecho, cada vez que la crítica elogia la obra de los verdaderas artistas. Lllaman mamarrachero a Summerscales, pintor de oleografías a Antonio Smith, manejadores de cámaras oscuras a retratistas como Walton y Caro, y no pueden tolerar que el público que se encoge de hombros delante de los barrones sin sentido común del "impresionismo" aplauda y compre las obras de los artistas de verdad... Un pelotón de pintura arrojado sobre una tela y decorado por un impresionista con el nombre de árbol, de agua, de retrato, o de cualquier cosa, no es arte"...

Responde don Juan Pancho a estas agresiones: "Es cierto que de nuestras vagancias y con los cerchós de pinturas solemos, aunque raras veces, sacar para patatas. ¿pero qué son estas miserias al lado de los pingües precios que se hacen pagar "los artistas de verdad", que agrandando clichés sacan del olvido a los que dejan dinero en abundancia y todavía con mirada tranquila y en la mano un cigarrito?...Y tanto más cuanto que estos artistas de verdad no han sentido necesidad de salir de sus cómodos gabinetes para pintar retratos convencionales, buques incendiados, flores de salón, paisajes con nacimientos y cigarritos encendidos en que pueden ciertos cronistas espirituales encender el suyo. Si con lo eficaz del invento de Daguerre, ellos hacen caras limpias y retocadas tan del gusto de cierto público y sobre todo de algunos cronistas estimulantes. Y se esta industria es tan recurrida y los que la profesan están tan seguros de las excelencias de su arte, ¿por qué se

¹⁵⁵Roberto Zegers de la Fuente, op cit, pag.72-73.

*alborotados en tanto grado cuando unos bohemios desheredados y oscuros, desdeñados por ellos y de su público les zumban desde su rincón? No parece sino que los encumbrados e insignes artistas han sentido socavar sus sólidos pedestales, en los que, empotrados ya un cuarto de siglo, han colocado sus tirtacas con fáciles apoteosis."*¹⁵⁶.

1894 a. recopilación 173 años de la difusión pública del daguerrotipo, y otros y horizontes que se clarifican ampliamente en dicho centenario, citando gran cantidad de álbumes e ilustraciones. Sin embargo, es de el tema de la fotografía lo más poco conocido. A fines de la presente investigación espero haber aportado al conocimiento de la historia de la fotografía en Chile y haber demostrado que las fotografías pueden constituir un precioso material para el historiador, de las circunstancias de su época de conservación. Porque, como podrá constar a lo largo de esta investigación, el análisis de fotografías revela gran cantidad de datos útiles al historiador y no solo referidos al retratado sino también al medio social en el que está inserto. De lo trata principalmente de este artículo, referido a las vidas personales, sus creencias, ideologías, intereses, gustos, etc. etc. Por ello la fotografía es una fuente de gran valor para la historia de las costumbres, del proceso de la cámara oscura, del daguerrotipo y la fotografía, y la individual con lo colectivo, del tiempo histórico, de la evolución de la conciencia y lo intencional a la manera de los grandes filósofos de la llamada gran historia.

Antes que nada conviene aclarar que el presente artículo no pretende ser una historia de la fotografía en Chile, sino un estudio de los usos y costumbres que se derivan de ella, y de su influencia en la cultura chilena. El autor se pregunta: ¿cómo se utilizó la fotografía en Chile? ¿qué papel jugó en la vida social? ¿cómo se relacionó con la prensa que dio origen a la fotografía? ¿cómo se relacionó con la ciencia, especialmente con la física? ¿cómo se relacionó con el arte, como Benjamin Ycaza Mackay, y con la literatura? ¿cómo se relacionó con el poder, como el Sr. de la Cruz?

En la fotografía se hace presente un mundo que se ha ido creando y que se ha ido transformando. El autor se pregunta: ¿cómo se relacionó con la prensa que dio origen a la fotografía? ¿cómo se relacionó con la ciencia, especialmente con la física? ¿cómo se relacionó con el arte, como Benjamin Ycaza Mackay, y con la literatura? ¿cómo se relacionó con el poder, como el Sr. de la Cruz?

¹⁵⁶Roberto Zegers de la Fuente, op cit, pág,73-77.

IX CONCLUSIONES

En 1989 se cumplieron 150 años de la difusión pública del daguerrotipo. Europeos y norteamericanos celebraron ampliamente dicho acontecimiento publicando gran cantidad de álbumes e investigaciones. Sin embargo, en Chile el tema de la fotografía ha sido poco abordado. A través de la presente investigación espero haber aportado al conocimiento de la historia de la fotografía en Chile y haber demostrado que las fotografías pueden constituirse en preciado material para el historiador, de ahí la importancia de su adecuada conservación. Porque, como pude comprobar a través de esta investigación, el análisis de fotografías revela gran cantidad de datos útiles al historiador y no sólo referidos al retratado sino también al medio social en que está inserto. No se trata principalmente de información referida a las grandes personalidades, sino más bien a seres humanos comunes y corrientes, sus creencias, intenciones, ilusiones, modelos de vida, moda etc.. Por ello la fotografía es una fuente de gran valor para la historia de las mentalidades: la proezas de la cámara se ubican claramente en la conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconciente y lo intencional a la manera de las mejores fuentes de la llamada Nueva Historia.

Asimismo pude comprobar que la introducción de la fotografía en nuestro país fue un fenómeno que impactó a la sociedad de la época, cambiando definitivamente la manera en que las personas legaron su imagen a la posteridad. Se conservan numerosos testimonios en artículos desperdigados en la prensa que dan fe del entusiasmo de la sociedad chilena por la fotografía, especialmente entre algunos liberales con ideas positivistas que, como Benjamín Vicuña Mackenna, percibieron la importancia de este invento para el progreso del ser humano.

Con la fotografía se hace patente un fenómeno que se irá acrecentando con el tiempo: el triunfo del individualismo, el reforzamiento de la propia personalidad, de cierta vanidad que los retratos promueven activamente. En

este sentido cabe destacar la verdadera "cardomanía" que provocaron las tarjetas de visitas en los años sesenta: todos querían que su imagen perdurara en el tiempo, aunque las fotografías -retocadas y coloreadas- no registraban tan fidedignamente la fisonomía del retratado.

Podría pensarse que la pintura fue la gran perjudicada con la introducción de la fotografía, ya que ésta usurpó en un brevísimo período la labor de retratar a la sociedad y a la geografía del país. De hecho los pintores se defendieron acusándola de ser incapaz de "trascender" la realidad, postulados que correspondían a la concepción estética reinante, cual era el clasicismo tardío al que se le incorporó la temática romántica. Pero lo interesante es que, al liberar la fotografía a la pintura de la función de registrar el mundo, le planteó nuevas ambiciones: la del arte por el arte. Esto explicaría, por lo menos en parte, el notable desarrollo que tuvo la pintura nacional a partir de los años setenta.

Por todo lo anterior considero de vital importancia la conservación en adecuadas condiciones de las fotografías como parte fundamental de la memoria visual del hombre. En Santiago contamos con dos valiosísimas colecciones: los archivos fotográficos de la Universidad de Chile -con aproximadamente 70.000 fotografías- y el del Museo Histórico Nacional que con mucho esfuerzo ha formado Hernán Rodríguez que ya cuenta con más de 80.000 unidades. Loable tarea de quienes perciben la importancia de preservar la imagen de nuestro país.

X BIBLIOGRAFIA

HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA

Artes, Philippe

El hombre ante la cámara

OBRAS GENERALES SOBRE FOTOGRAFIA

Berthes, Roland: **La cámara lúcida**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Dondis, Donis A.: **La Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual**. Editorial Labor, Barcelona, 1980.

Freund, Gisele: **La fotografía como documento social**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Gruber, Fritz: **El Museo ideal de la fotografía**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Marinello, Juan Domingo: **Fundamentos prácticos de la fotografía**. Editorial Salesiana, Santiago, 1978.

Mass, Ellen: **Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Newhall, Beaumont: **Historia de la fotografía**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Peñaloza, Cecilia: **Encuadre para una lectura crítica o acercamiento a un arte fuera de foco**. Memoria para optar al grado de Licenciado en Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989.

Pudelko, Kerstin: **La ilusión perfeccionada**. En *Revista Humboldt* N°98, 1989.

Sontag, Susan: **Sobre la fotografía**. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980.

Stelzer, Otto: **Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Tausk, Petr: **Historia de la fotografía en el siglo XX**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

HISTORIA EUROPEA

- Ariès, Phillipe: **El hombre ante la muerte**. Editorial Taurus, Madrid, 1987.
- Ariès, Phillipe y Duby, Georges: **Historia de la vida privada**. Tomos VII y VIII. Editorial Taurus, Argentina, 1991.
- Benjamin, Walter: **Discursos Interrumpidos I**. Taurus Ediciones, Madrid, 1973.
- Burguere, André et all: **Historia de la familia**. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Hobsbawm, Eric J.: **Las revoluciones burguesas**. Editorial Labor, Barcelona, 1981.
- Huyghe, René y Rudel, Jean: **El arte y el mundo moderno**. Tomo I. Editorial Planeta, Barcelona, 1976.
- Le Goff, Jacques: **Hacer la historia**. Editorial Laia, Barcelona, 1980.
- Turner Wilcox, R. : **La moda en el vestir**. Ediciones Centurión, Argentina, 1946

HISTORIA DE CHILE

- Amunátegui, Domingo: **El Instituto Nacional bajo los rectorados de don Manuel Montt, don Francisco Puente y don Antonio Varas**. Imprenta Cervantes, Santiago, 1891.
- Blanco, José Miguel: **El estudio del dibujo**. En *El Taller Ilustrado*, 28 de diciembre de 1885.
- Blanco Cuartín, Manuel: **Estudios sobre la pintura**. En *El Taller Ilustrado*, 17 de octubre de 1887.
- Calvo Badilla, Mayo: **Memorias inéditas**.
- Catálogo de los objetos presentados a la Esposición Nacional de 1854**. Santiago, Imprenta de Julio Belin i Ca., 1854.
- Catálogo de los objetos presentados a la Esposición Nacional de 1856**. Santiago, Imprenta de Sociedad, 1856.

- Cruz, Isabel: **Historia de la pintura y de la escultura en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX**. Editorial Antártica, Santiago, 1984.
- Los pintores italianos en Chile a mediados del siglo XIX**.
Editorial Presencia, Santiago, 1988.
- De Avila M., Alamiro: **Diez libros chilenos del siglo XIX ilustrados con fotografías**. En *Homenaje al profesor Guillermo Felitti Cruz*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1973.
- De Ramón, Armando et al: **Imagen ambiental de Santiago 1880-1930**. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985.
- Encina y Castedo: **Historia de Chile Tomo II**. Editorial Zig-Zag, Santiago, 1986.
- Errázuriz, Rafael: **A propósito del salón de 1885**. En *Revista de Artes y Letras*, Tomo V, Santiago, 1885.
- Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872**. Santiago, Imprenta de la República, 1873.
- Figueroa, Pedro Pablo: **Diccionario Biográfico Chileno**. Imprenta Victoria, Santiago, 1887.
- Figueroa, Virgilio: **Diccionario Histórico Biográfico y Bibliográfico de Chile**. Establecimientos Gráficos Balcells & Co, Santiago, 1929.
- Fioretti, Tomás: **La fotografía aplicada a la topografía**. En *La Revista Ilustrada*, Santiago, agosto 1865.
- García-Huidobro, Cecilia: **Negativos de la Historia**. En *El Mercurio*, Santiago, 22 de septiembre de 1985.
- Godoy, Hernán: **La cultura chilena**. Editorial Universitaria, Santiago, 1982.
- Govin, A.: **La fotografía de mi tío**. En *El Taller Ilustrado*, Santiago, 12 de septiembre de 1887.
- Hostos, Eugenio María: **Memoria presentada por Eugenio María Hostos**. En *Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872*, Santiago, Imprenta de la República, 1873.
- Izquierdo, Gonzalo: **Historia de Chile Tomo II**. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1990.
- Jara, Alvaro: **Chile en 1860. William L. Oliver: un precursor de la fotografía**. Editorial Universitaria, Santiago, 1973.

Jarpa, Onofre: **El realismo en el arte.** En *Revista de Artes y Letras*, Tomo XV, 1889.

Lastarria, José Victoriano: **Algo de arte, política i literatura.** En *Revista de Artes y Letras*, Santiago, Tomo XI, 1887.

Jarpa, Onofre: **El realismo en el arte.** En *Revista de Artes y Letras*, Tomo XV, 1889.

Lira, Pedro: **De la pintura contemporánea.** En *Revista de Artes y Letras*, Santiago, Tomo I, 1884.

Navarrete, Luis: **La fotografía artística.** En *Revista Selecta*, Santiago, junio de 1909.

Opazo, Jorge: **Notas sobre la fotografía en Chile.** En *Revista de Arte* N°3, Santiago, 1934.

Orrego Luco, Luis: **Memorias del tiempo viejo.** Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1982.

Un Idilio Nuevo. Taller de la Empresa Zig-Zag, Santiago, 1913.

Peña Oteegui, Carlos: **Santiago y la vida santiaguina a principios del siglo XIX (1820-1850).** En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N° 16, Santiago, 1941.

Pereira Salas, Eugenio: **El Centenario de la fotografía en Chile 1840-1940.** En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N° 20, Santiago, 1942.

Pérez Rossales, Vicente: **Recuerdos del Pasado.** Editorial Zig-Zag, Santiago, 1949.

Puelma Tupper, Guillermo: **La escuela chilena de pintura.** En *Revista de Artes y Letras*, Santiago, Tomo V, 1885.

Ramírez, Hugo Rodolfo: **Notas sobre el origen de la fotografía en Chile.** En *Revista Universitaria* N°7, Santiago, 1982.

Rodríguez, Hernán: **Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipos, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940.** En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N° 96, Santiago, 1985.

Artistas en Chile en la primera mitad de siglo XIX. En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N°100, Santiago, 1989.

- Vicuña Mackenna, Benjamin: **Los Girondinos Chilenos**. Editorial Universitaria, Santiago, 1989.
- Doña Javiera Carrera**. Guillermo Miranda Editor, Santiago, 1904.
- El arte nacional i su estadística ante la Esposición de 1884**. En *Revista de Artes y Letras*, Santiago, Tomo II, 1884.
- Villarino, Joaquín: **Estudios sobre la fotografía**. En *Revista del Pacífico*, Valparaíso, 1860.
- Zegers de la Fuente, Roberto: **Juan Francisco González. El hombre y el artista**. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1953.

DIARIOS

Diarios: **El Mercurio** (Valparaíso) 1829-1860, **El Copiapino** (Copiapó) 1847-1858, **El Mensajero** (Santiago) 1854-1855, **El Correo del domingo** (Santiago) 1862, **El Taller Ilustrado** (Santiago) 1885-1889, **El Progreso** (Santiago) 1842-1847, **El Ferrocarril** (Santiago) 1855-1858, **El Correo del Sur** (Concepción) 1856-1860, **El Araucano** (Santiago) 1830-1834, **El Diario** (Valparaíso) 1853-1856.