textos fundamentales

FOTOGRAFIANDO EN AMÉRICA LATINA

Ensayos de crítica histórica

José Antonio Navarrete

SEGUNDA EDICIÓN REVISADA Y AMPLIADA

reflexiones sobre fotografía latinoamericana / textos fundamentales

FOTOGRAFIANDO EN AMÉRICA LATINA

Ensayos de crítica histórica

José Antonio Navarrete

SEGUNDA EDICIÓN REVISADA Y AMPLIADA

[cdF EDICIONES]

A la derecha: reproducción de la portada de la primera edición de "Fotografiando en América Latina / Ensayos de crítica histórica" de José Antonio Navarrete. Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2009.

Fotografiando en América Latina

Ensayos de crítica histórica

José Antonio Navarrete

FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA

Intendente de Montevideo
Daniel Martínez

Secretario General
Fernando Nopitsch

Director División Información y Comunicación
Marcelo Visconti

Equipo CdF
Director: Daniel Sosa. *Asistente de Dirección:* Susana Centeno. *Jefa Administrativa:* Verónica Berrio. *Coordinador:* Gabriel García. *Coordinadora Sistema de Gestión:* Gabriela Belo. *Planificación Estratégica:* Rodrigo Vieira, Gonzalo Bazerque, Lys Gainza, Andrea López. *Secretaría:* Gissela Acosta, Natalia Castelgrande, Valentina Chaves, Marcelo Mawad, Gonzalo Bazerque. *Administración:* Marcelo Mawad, Florencia Tomassini. *Gestión:* Gissela Acosta, Marcelo Mawad, Johana Santana, Rodrigo Vieira, Carolina Moresco, Gonzalo Bazerque, Andrea López. *Producción:* Lys Gainza, Mauro Martella. *Curaduría:* Hella Spinelli, Paola Kochen. *Fotografía:* Carlos Contrera, Andrés Cribari, Gabriel García. *Expográfica:* Andrés Cribari, Mathías Domínguez, Laura Nuñez, Claudia Schiaffino, Florencia Tomassini, Sofía Michelini. *Conservación:* Sandra Rodríguez, Evangelina Gallo. *Documentación:* Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa. *Digitalización:* Gabriel García, Maicor Borges, Andrés Cribari, Horacio Loriente, Paola Satragno. *Investigación:* Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa. *Educativa:* Lucía Nigro, Erika Núñez, Melina Nuñez. *Atención al Público:* Lilián Hernández, Andrea Martínez, José Marti, Marcelo Mawad, Erika Núñez, Darwin Ruiz, Johana Santana, Noelia Echeto, Vanina Inchausti, Melina Nuñez. *Comunicación:* Francisco Landro, Elena Firpi, Laura Nuñez, Mathías Domínguez, Sofía Michelini, Karen Morales. *Técnica:* Claudia Schiaffino, José Marti, Darwin Ruiz, Miguel Carballo, Laura Fleitas. *Actores:* Pablo Tate, Darío Campalans.

Navarrete, José Antonio
Fotografiando en América Latina : Ensayos de crítica histórica / José Antonio Navarrete. - 2da. edición revisada y ampliada. - Montevideo : CdF Ediciones, 2017. (reflexiones sobre fotografía latinoamericana / textos fundamentales, 1).
280 p. : fot. ; 16 x 21 cm.
Prólogo de John Mraz.
ISBN 978-9974-716-43-8

CDU 77 : 930.23 (8)
1. Fotografía. 2. Crítica histórica. 3. Fotografía latinoamericana. 4. Archivos fotográficos.

© José Antonio Navarrete
Fotografiando en América Latina
Ensayos de crítica histórica
Primera edición: Caracas, 2009.

Segunda edición revisada y ampliada: Montevideo, 2017.
© CdF Ediciones

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa correspondiente.

Centro de Fotografía de Montevideo / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.
Web: CdF.montevideo.gub.uy
CdF@imm.gub.uy
Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Producción: Alexandra Nóvoa/CdF
Gestión: Gonzalo Bazerque/CdF
Diseño: Andrés Cribari/CdF, Nadia Terkiel
Corrección: Stella Forner
Tratamiento digital y calibración de imágenes: ArtMedia LLC, Andrés Cribari/CdF

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

El sentido del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) es trabajar desde la fotografía con el objetivo de incentivar la reflexión y el pensamiento crítico sobre temas de interés social, propiciando el debate sobre la formación de identidades y aportando a la construcción de ciudadanía. Sobre la base de estos principios desarrollamos diversas actividades desde enfoques y perspectivas plurales.

Por esta razón, gestionamos bajo normas internacionales un acervo que contiene imágenes de los siglos XIX, XX y XXI, en permanente ampliación y con énfasis en la ciudad de Montevideo y, a la vez, promovemos la realización, el acceso y la difusión de fotografías que, por sus temas, autores o productores, sean de interés patrimonial e identitario, en especial para uruguayos y latinoamericanos. Asimismo, de acuerdo a estas definiciones, creamos un espacio para la investigación y generación de conocimiento sobre la fotografía en sus múltiples vertientes.

Contamos con un equipo de trabajo multidisciplinario, comprometido con su tarea, en permanente formación y profesionalización en las distintas áreas del quehacer fotográfico. Para ello promovemos el diálogo fluido y el establecimiento de vínculos con especialistas de todo el mundo y propiciamos la consolidación de un ámbito de encuentro, difusión e intercambio de conocimientos y experiencias con personas e instituciones del país y la región.

Nos proponemos ser una institución de referencia a nivel nacional y regional, generando contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía en un sentido amplio y para un público diverso.

El CdF se creó en 2002 y es una unidad de la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Desde julio de 2015 funciona en el que denominamos Edificio Bazar, histórico edificio situado en Av. 18 de Julio 885, inaugurado en 1932 y donde funcionara el emblemático Bazar Mitre desde 1940. La nueva sede, dotada de mayor superficie y mejor infraestructura, potencia las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF.

Contamos con ocho espacios destinados exclusivamente a la exhibición de fotografía: las tres salas ubicadas en el edificio sede –Planta Baja, Primer Piso y Subsuelo– y

las fotogalerías Parque Rodó, Prado, Ciudad Vieja, Villa Dolores y Peñarol, concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Cada año realizamos convocatorias abiertas a todo público, nacional e internacional, para la presentación de propuestas de exposición. Las propuestas son seleccionadas mediante un jurado externo y se suman a las exposiciones invitadas y a las que coproducimos junto con otras instituciones, en el marco de nuestra política curatorial.

Entre 2007 y 2013 organizamos cuatro ediciones de *Fotograma*, un festival internacional de fotografía, de carácter bienal, en cuyo marco se expusieron trabajos representativos de la producción nacional e internacional, generando espacios de exposición y promoviendo la actividad fotográfica en todo el país.

En 2014 se anunció el cierre de *Fotograma* para dar lugar a un nuevo modelo de festival fotográfico, privilegiando procesos de creación desde la investigación de distintas temáticas. Es así que surgió *MUFF* (Festival de Fotografía Montevideo Uruguay) que se desarrolla cada tres años.

Desde 2007 producimos *f/22. Fotografía en profundidad*, programa televisivo en el que se divulgan nociones de técnica, se difunde el trabajo de numerosos autores de todo el mundo y se entrevista a personas vinculadas a la fotografía desde diferentes campos. Todos los programas del ciclo pueden verse en nuestro sitio web. Además, realizamos *Fotograma tevé*, ciclo que cubrió las cuatro ediciones del festival Fotograma, y participamos y producimos audiovisuales específicos, como el documental *Al pie del árbol blanco*, que cuenta el hallazgo de un gran archivo de negativos de prensa extraviado por más de treinta años.

En el marco de nuestras actividades formativas y de difusión, realizamos anualmente charlas, talleres y diferentes actividades. Entre ellas se destacan *Fotoviaje*, un recorrido fotográfico a través del tiempo dirigido al público infantil, y las *Jornadas sobre fotografía*, que realizamos desde 2005 con la presencia de especialistas del país y del mundo, concebidas para profundizar la reflexión y el debate en torno a temas específicos: archivos, historia, fotografía y política, educación, la era digital, entre otros.

En procura de estimular la producción de trabajos fotográficos y libros de fotografía, anualmente realizamos una convocatoria abierta para la publicación de libros fotográficos de autor y de investigación, y hemos consolidado la línea editorial CdF Ediciones. También realizamos el encuentro de fotolibros *En CMYK*, compuesto de charlas, exposiciones, talleres, ferias, entrevistas y revisión de maquetas.

FOTOGRAFIANDO EN AMÉRICA LATINA

Ensayos de crítica histórica

José Antonio Navarrete

Segunda edición revisada y ampliada

Índice

La vida te da sorpresas: Fotografiar nuestra América. Prólogo de John Mraz 13
Nota bibliográfica a la primera edición, 2009 21
Nota bibliográfica a la presente edición, 2017 25

Premisas 29
Adiós, Mr. Newhall 31

Construir la nación, construir los sujetos 41
Fotografía y modos de hacer nación 43
La experiencia de América Latina en el siglo XIX
Las buenas maneras 53
Fotografía y sujeto burgués en América Latina durante el siglo XIX
Del tipo al arquetipo 65
Fotografía y tipos nacionales en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX
Arqueología, antropología y evangelización 77
El indígena en la fotografía latinoamericana del siglo XIX y comienzos del XX
Entre el barracón y la calle 93
El afroamericano en la fotografía de América Latina de fines del siglo XIX y comienzos del XX
El rostro del trabajo 105
Fotografía latinoamericana del entre siglo XIX-XX

Ensayos diversos 121
Eugenio Courret, a la distancia 123
La Habana de Charles D. Fredricks 129
Muybridge, la fotografía, el archivo y el arte 149
Repertorios del archivo 165
Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana
El archivo fotográfico de la Amazonía ecuatoriana 175
Las misiones salesianas (ca. 1890-1930)

Apéndice 185
La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina 187

Índice onomástico 212
Ilustraciones 217

La vida te da sorpresas: Fotografiar nuestra América

John Mraz

"La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida", Rubén Blades

¡Esto es un hallazgo! Hace unos diez años estaba trabajando en un libro sobre la construcción de identidades nacionales a través de las culturas visuales modernas, *México en sus imágenes*, cuando me encontré con un artículo de vanguardia: "Del tipo al arquetipo: fotografía y tipos nacionales en América Latina", de José Antonio Navarrete. Se había publicado en una revista, *Extracámara*, de la que nunca había oído hablar, pero que un asistente descubrió en algún rincón polvoriento de una biblioteca. Me impresionó mucho el ensayo, era el primero que veía que intentaba abordar la fotografía latinoamericana como un todo, incorporaba el conocimiento histórico y una postura anticolonialista muy poco frecuente en estudios sobre este tema. Conocí a José Antonio brevemente unos años más tarde en el Centro de Fotografía de Montevideo y, al elogiar su trabajo, mencionó que el texto había sido publicado en un libro de su autoría junto a otros ensayos. Supuse que éste sería fácilmente conseguible a través de algún medio moderno y, por lo tanto, no hice ningún esfuerzo por pedirle una copia.

Para mi sorpresa, la tarea resultó mucho más difícil de lo que había imaginado, lo que a su vez dice mucho de la falta de comunicación entre las academias de Latinoamérica: parece que nos conectamos más a través de las metrópolis imperiales que entre nosotros. Mi asistente no pudo encontrar ningún rastro del libro que tú, amable lector, tienes la suerte de tener entre tus manos. Le pedí que rastreara a José Antonio para contactarlo y conseguir una copia, pero no encontró ninguna dirección de correo electrónico. A veces parecía que estaba en Miami, otras veces en Venezuela o en Cuba. Me rendí, era una causa perdida, hasta que desde el Centro de Fotografía de Montevideo me pidieron que escribiera este prólogo, lo cual me honra, tanto por el gran respeto que tengo por el trabajo que realiza el Centro, como por la calidad de los ensayos pioneros en este libro, la mayoría de los cuales fueron escritos entre 2000 y 2015. Aquí Navarrete examina el desarrollo de la investigación sobre fotografía, principalmente del siglo XIX, en América Latina, no tanto como arte sino como un medio tecnológico que ha servido para construir cierto tipo de conciencia nacional, como un mecanismo de control social y como una forma de promocionar el neocolonialismo.

La academia ha descubierto finalmente a la fotografía y al mundo hipervisual que ésta ha creado —y en el cual se tejen nuestras redes de significación—. Desafortunadamente, las y los estudiosos y curadores que se han acercado a la fotografía provienen, en su mayoría, de dos áreas: la Historia del Arte y los Estudios Literarios. Durante muchos años pensé que la historia de la fotografía era un subgénero de la Historia del Arte. Esta idea se debía, en gran parte, a la estructura general intelectual y de mercado creada por los museos, las galerías y los departamentos de Historia del Arte. Como señaló Abigail Solomon-Godeau: "Que una historia del arte de la fotografía sea generalmente confundida con una historia de la fotografía, a secas, es la consecuencia inevitable de cómo y por qué, y al servicio de qué intereses e inversiones (en todos los sentidos) se organiza discursivamente el ilimitado campo de la fotografía".[1]

Para comprender lo absurdo de considerar la fotografía únicamente como una forma de arte sólo tenemos que reconocer que el porcentaje de fotografías realizadas por artistas reconocidos es una pequeña fracción del infinito número de documentos visuales producidos para otros usos. El número de fotografías de arte es abrumadoramente superado por aquellas tomadas por familias de vacaciones, fuerzas de seguridad, científicos, fotoperiodistas y muchos otros sujetos que le ha han dado a la fotografía innumerables y variados usos. Limitar los análisis fotográficos a quienes estudian el arte podría tener serias implicaciones políticas, como lo demuestra esta afirmación de la historiadora de arte mexicana Laura González: "La fotografía contemporánea se aleja definitivamente de un uso documental enfocado a lo político y social para explorar, en cambio, su discursividad simbólica y su condición mediática".[2] Durante muchos años, las y los curadores y académicos de la fotografía latinoamericana han hecho todo lo posible para negar la importancia del contexto socioeconómico y político en nuestras imágenes, para rechazar el valor de este medio como índice del mundo fenoménico, para alabar sin crítica y promover un "arte" fotográfico "apolítico" y, además, para evitar cualquier discusión sobre cómo el imperialismo y el neocolonialismo han moldeado la expresión fotográfica en estas latitudes.

---

1 Abigail Solomon-Godeau, *Photography After Photography: Gender, Genre, History*, editado por Sarah Parsons, Durham, Duke University Press, 2017, 79.

2 Laura González Flores, "Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana contemporánea", en *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*, editado por Rebeca Monroy Nasr y Alberto del Castillo, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, 250.

Los migrantes académicos de los Estudios Literarios (a menudo hacia algún lugar como los Estudios Culturales) también se han desplazado en masa al estudio de la fotografía. Si bien considero que todas las disciplinas deben incorporar análisis de imágenes, es obvio que las nuevas plazas se abrirán en función del profesorado existente y de los fondos disponibles. La batalla se librará en términos de plazas, promociones y publicaciones: tiemblo al pensar en lo que podría haber sucedido a mis propuestas de publicación si hubiesen sido juzgadas por individuos pertenecientes al campo de los Estudios Literarios, cuyas críticas a mis trabajos arremetían contra mis intentos por evitar lo que ellos llaman "teoría". Aunque nunca aclararon qué teorías me habrían permitido corregir problemas que tampoco fueron especificados, sospecho que se estaban refiriendo a la teoría literaria posmoderna. Aplicar la teoría como si fuera una plantilla que debe ser abordada explícitamente es un ejemplo de lo que el teórico visual Vilém Flusser llamó "textolatría".[3] Las fotografías no responden a la teoría, aunque, si pretende ser más que una especulación ociosa, la teoría debe responder a la fotografía. Por otra parte, el énfasis en el uso de las teorías "de vanguardia" o el seguimiento inconsecuente de las últimas modas teóricas tales como las de LGBTIQ alejan a las y los académicos de los Estudios Literarios de la investigación al punto de conducir sus producciones a resultados extraños y espantosamente ignorantes. Una muestra de eso es que un reconocido estudioso en ese campo afirmó recientemente: "Las imágenes fotográficas más antiguas que tenemos de mujeres latinoamericanas son de prostitutas", tomadas en México alrededor de 1900.[4]

Las deficiencias de las metodologías desarrolladas para analizar el arte o la literatura se hacen evidentes cuando vemos cómo Navarrete realiza su trabajo. Comienza por desmontar esencialmente el enfoque de la historia del arte en "Adiós, Mr. Newhall", un texto que muestra cómo Beaumont Newhall fue instrumental en la aplicación de un modelo de historia del arte EEUU-eurocéntrico a la fotografía, que se limitó, en gran medida, al producido en Alemania, Francia, Gran Bretaña y, sobre todo, Estados Unidos. Newhall fue curador de la primera historia retrospectiva de la fotografía en un museo de arte, *Photography: 1839-1937*, que se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1937, un lugar que más tarde se conocería como el "Kremlin del Modernismo" debido a las prácticas excluyentes de

---

3 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, 1984, 9, 12.

4 David William Foster, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*, Austin, University of Texas Press, 2014, xiv. Ver mi reseña en el Journal of Latin American Studies, 48:2 (2016): 410-412.

Newhall. Navarrete propone un origen muy diferente de la historia de la fotografía, al hacer hincapié en la posición antiartística de Walter Benjamin, así como en los estudios de Gisèle Freund y Robert Taft, los cuales comprenden la fotografía en un sentido mucho más amplio. Argumenta de manera convincente que a medida que se desplaza la fotografía del lugar de objeto del estudio artístico, se abre la puerta al análisis de este medio como un documento que proporciona evidencia visual sobre cómo las imágenes sirven para ordenar ideológicamente a las sociedades y difundir sus discursos legitimadores. También quiere ir más allá del EEUU-eurocentrismo para entender que hay muchas historias de la fotografía.

Para Navarrete, establecer una historia de la fotografía latinoamericana es "un acto de descolonización". Nos lleva a través de los primeros intentos de la década de 1940 por parte de figuras como el argentino Julio Felipe Riobó, el chileno Eugenio Pereira Salas y el brasileño Gilberto Ferrez, aunque sólo este último se convirtió en un investigador sistemático. Señala que muchos de los primeros esfuerzos investigativos mostraban el defecto de enfocarse en los autores, en lugar de analizar las funciones de la fotografía en medios como las revistas ilustradas, periódicos, postales, tarjetas de visita e imágenes estereoscópicas. Su enfoque se centra constantemente en las formas en que las élites utilizaban las imágenes circulantes para legitimar **sus** proyectos de forjar una nación. En su fascinante ensayo sobre "Las buenas maneras" promovidas por la fotografía de la burguesía, interconecta las reglas establecidas en un libro de 1854, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, con las imágenes de esta clase, diseñadas para promover la dignidad, el decoro, la elegancia, los buenos modales, la galantería, la finura y la gracia. Estas cualidades se transmitían en las tarjetas de visita y sus álbumes, con lo que se creó una importante forma de redes sociales que prescribía cómo la gente moderna y exitosa debía presentarse.

Obviamente, la gran mayoría de las y los latinoamericanos se vieron excluidos de participar en la representación de la élite. Se construyó un modelo idealizado y pintoresco para incluirlos bajo la forma de "tipos nacionales" que funcionaban con el fin de "eliminar" las desigualdades sociales y étnicas. Navarrete data los comienzos de la fotografía de "tipos populares" con las imágenes realizadas por Désiré Charnay hacia 1858 en México. Afirma que estas imágenes se centraron en "los sectores más bajos de la escala socioeconómica" y con frecuencia incluían a los trabajadores. Si bien esto es cierto con respecto a la fotografía de Charnay, las tarjetas de tipos creadas más tar-

de y ampliamente difundidas en México por firmas como Cruces y Campa ignoraron a los grupos más grandes de trabajadores urbanos, al presentar en su lugar los más folclóricos oficios callejeros, colocados en escenarios diseñados de manera apropiada y modelados por personas contratadas para actuar los diferentes roles. Por lo tanto, las *tarjetas* de los vendedores callejeros, generalmente vestidos con ropa limpia —peinados, con caras lavadas y barbas recortadas— crearon un "pobre digno" que era ostensiblemente independiente y trabajador. Estas imágenes, con su omnipresencia en la realidad, cooptaron el espacio que los verdaderamente pobres demandaban, convirtiendo a éstos en un residuo cuya indigencia era resultado de su debilidad moral. Las "peculiaridades" de los "tipos nacionales" eran tales que los hacían pintorescos tanto para los extranjeros como para las élites locales.

Los negros y los amerindios fueron grupos étnicos apropiados para esta construcción de nacionalidad. Navarrete asegura que el fotógrafo portugués José Christiano Júnior fue uno de los más activos en este proyecto, al fotografiar a negros de diferentes naciones africanas, así como al registrarlos a menudo de acuerdo con sus ocupaciones. También sostiene que alrededor de 1870, los amerindios comenzaron a ser ampliamente incluidos entre los "tipos", aunque quizás esto pueda ser más cierto para las áreas que él ha estudiado en Centro y Sudamérica, porque los "tipos indios" no parecen haber alcanzado gran distribución en México. Ciertamente, los indios fueron un elemento importante en la exposición mexicana en París de 1889 y en la *Exposición histórico-americana* de 1892 en Madrid. Aunque, como señala Navarrete, el gobierno brasileño había incluido a los indígenas amazónicos en su stand de la Exposición Universal de París en 1867, lo que evidenciaba una curiosa diferencia entre estos países latinoamericanos en la incorporación de los amerindios a su imagen nacional. Sin embargo, aunque los indios sirvieron como tarjeta de presentación internacional, la resistencia a fotografiarlos se hallaba profundamente arraigada en las culturas mestizas, como demuestra Navarrete al abordar las actitudes expresadas por el fotógrafo ecuatoriano José Domingo Laso, quien criticaba a los turistas extranjeros por centrarse, casi exclusivamente, en las poblaciones nativas, "afeándolo todo y dando pobrísima idea de nuestra población y de nuestra cultura".

Navarrete se centra en las imágenes de los trabajadores en su ensayo "El rostro del trabajo". Allí se ocupa de las variadas funciones de las fotografías y muestra cómo las representaciones del trabajo y de los trabajadores están directamente relacionadas con muchas necesidades políticas, económicas

y culturales. Señala los orígenes de la imagen del trabajador en la representación de los "tipos", que se mostraban como individuos aislados que trabajaban para sí mismos. El trabajo agrícola en las grandes haciendas se registró con una "visibilidad particular", quizás con la idea de promover las inversiones. A medida que las revistas ilustradas remplazaron a la tarjeta de visita como la forma cultural visual dominante, los trabajadores se incorporaron a la imagen generalizada de la modernidad, a menudo presentada por las compañías para demostrar la armonía social. Como bien argumenta Navarrete, "Las imágenes realizadas para los acervos de las emergentes empresas o el Estado tenían la obligación de eludir cualquier manifestación de contradicciones entre los trabajadores y quienes los empleaban". Con el crecimiento de los movimientos obreros aparecieron las huelgas en las páginas de las revistas ilustradas, pero el énfasis recayó en los daños a la propiedad, el caos y las tragedias que resultaban de ellas, más que en las razones debidas a la situación social por las cuales los trabajadores habían decidido protestar. Esto cambiaría sólo cuando los trabajadores tomaron el modo de producción fotográfica en sus propias manos y empezaron a hacer sus propias fotos, como ocurrió en México durante los años veinte.

En su "Ensayos diversos", Navarrete nos lleva en un recorrido por los fotógrafos extranjeros que estuvieron en América Latina durante el siglo XIX. Para él, el fotógrafo francés Eugenio Courret fue el productor de imágenes más importante de Perú durante ese período y los visitantes a su famoso estudio provenían de las clases altas y medias: aristócratas propietarios, empresarios, abogados, notarios, contadores y comerciantes. Charles D. Fredricks, un fotógrafo estadounidense de renombre internacional, llegó a La Habana en 1857. Aunque se le debería considerar dentro del patrón más amplio de fotógrafos extranjeros comprometidos en demostrar el proceso de modernización, su postura abolicionista lo llevó a hacer una serie de imágenes que mostraban el trabajo esclavo en una plantación de azúcar en 1865. A consecuencia de la firme inserción del monocultivo colonial en el exigente mercado mundial, la esclavitud en este período debió haber sido particularmente dura y uno se pregunta qué estrategias estéticas debió haber empleado Fredriks para denunciar la situación. Eadweard Muybridge nació en Inglaterra, pero emigró a Estados Unidos en 1850. Se hizo mundialmente famoso por su experimentación para mostrar animales y seres humanos en movimiento, pero viajó a Centroamérica en 1875 antes de adquirir fama por sus investigaciones en este campo. Financiado por la Pacific Mail Steamship Company, Muybridge produjo cientos de imágenes dirigidas a promover

la inversión y el turismo de Estados Unidos, enfocándose en las instalaciones portuarias y las escenas exóticas, al igual que fotógrafos como William Henry Jackson, C. B. Waite y Winfield Scott, que cumplieron la misma misión en México. Los trabajos del fotógrafo estadounidense Camillus Farrand y del español Rafael Castro y Ordóñez fueron algunos de los principales realizados en el Ecuador de mediados del siglo XIX; Navarrete sitúa la obra de ambos en los orígenes del "archivo" latinoamericano. Si bien Farrand produjo las esperadas imágenes pintorescas, Navarrete opina que Castro y Ordóñez era más un "catalogador de la ciencia colonial". La Amazonía ecuatoriana fue fotografiada extensamente por las misiones salesianas pocos años después, entre 1890 y 1930, Las imágenes tomadas por los misioneros "rescataron" a los indígenas de su desplazamiento, aunque tendieron a representar las interacciones entre misioneros e indios de manera idílica.

En su capítulo final, Navarrete vuelve a los temas abiertos en su primer texto, "Adiós, Mr. Newhall", al esbozar una historia del desarrollo de las investigaciones sobre la historia de la fotografía. Señala que la creación de archivos fotográficos comenzó en Francia y Gran Bretaña aproximadamente a mediados del siglo XIX, pero que no se incorporó ninguna fotografía en una exposición de museo hasta 1893. La primera tesis doctoral sobre fotografía fue la que Gisèle Freund presentó en La Sorbona en 1936. Navarrete habla de la introducción de la fotografía como arte a través de figuras como Newhall, Edward Steichen y Helmut Gernsheim, de quienes evidencia su EEUU-eurocentrismo con una cita de Gernsheim, quien afirmó en 1979 que ya se habían descubierto todos las y los fotógrafos importantes.

Navarrete demuestra la falsedad de Gernsheim al documentar con su investigación el desarrollo de la fotografía en América Latina. Argumenta que el estudio sistemático de las historias nacionales de la fotografía en América Latina comenzó en los años setenta como parte de un movimiento más amplio que se hizo evidente en el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía en 1978. Una de las grandes limitaciones de legitimar e institucionalizar el estudio de la fotografía fue la falta de imágenes para enseñar y estudiar. Por lo tanto, los cánones de la fotografía de arte llegaron a dominar, en parte, porque los principales museos y universidades del mundo compartieron un conjunto de 250 imágenes recogidas por Newhall y Nathan Lyon, basadas en el texto de Newhall.[5] Navarrete documenta las publicaciones que

5 Jessica S. McDonald, "'A History Making Occasion': The 1962 Invitational Teaching Conference", *Exposure* 45:2 (2012): 41.

ponen a disposición del mundo la fotografía latinoamericana, al destacar el desarrollo de fototecas, archivos y museos para recolectar y conservar las imágenes, además de los libros académicos y revistas para publicarlas junto con sus estudios. En la década de 1990, el "giro visual" arrastró a las instituciones de todo el mundo hacia el remolino de la hipervisualidad. Quizá México ha pasado a la vanguardia de los estudios fotográficos en América Latina gracias a la fundación de la Fototeca Nacional y del Archivo General de la Nación encargados de coleccionar y conservar fotos, el establecimiento del Centro de la Imagen como una institución vital para difundir e instruir sobre fotografía y la creación de las revistas *Luna Córnea* y *Alquimia*, que ofrecen espacio para publicar las investigaciones sobre fotografía. En 2015, la fotohistoriadora mexicana Rebeca Monroy estimó que había unos 25 investigadores en México dedicados a esta disciplina, con "alrededor de 150 libros publicados en los últimos años".[6] Navarrete enfatiza la importancia de "definir el aporte significativo nuestro —en el plano nacional y regional latinoamericano— a la cultura fotográfica mundial", y este libro es una contribución esencial para ese objetivo.[7]

En suma, este trabajo ha estado bastante ausente durante los muchos años en que aparecieron las contribuciones de Navarrete en revistas donde pasaron en gran medida inadvertidas, al menos para investigadores mexicanos como yo. Estoy encantado de ver un libro que demuestra un profundo conocimiento de la historia latinoamericana, una sólida crítica del colonialismo y del neocolonialismo, una metodología que enfoca cuestiones de clase, raza y relaciones étnicas y, además, un conocimiento firme de los desarrollos técnicos y cómo afectan la capacidad de fotografiar. Al dejar de lado la fotografía artística, que es en gran medida irrelevante para los historiadores, Navarrete enfatiza los usos cotidianos de la fotografía en el control manifestado por los gobernantes imperiales y la clase compradora. Éste es un libro que la fotografía y las y los fotógrafos latinoamericanos merecen, y de donde las personas que lo lean adquirirán métodos para estudiar un medio que durante tanto tiempo ha evitado este tipo de agudo análisis.

---

6 Rebeca Monroy Nasr, "Los quehaceres de los fotohistoriadores mexicanos: ¿eurocentristas, americanistas o nacionalistas?", en *L'Ordinaire des Amériques* 219 (2015), número especial, "Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas". https://orda.revues.org/2287.

7 José Antonio Navarrete, "La historia de una historia no contada", en *Encuadre* 17 (1988): 42.

Nota bibliográfica a la primera edición, 2009

La absoluta mayoría de los textos reunidos en el presente libro han sido difundidos anteriormente de alguna forma, ya sea escrita (en antologías, revistas o catálogos) u oral (en ponencias, conferencias y seminarios). Todos han sido revisados para la actual edición, sin modificación de su sentido original. Cuando al final de uno de ellos aparecen dos fechas, debe entenderse la segunda como correspondiente a una nueva versión, aunque los cambios introducidos hayan sido menores.

"Adiós, Mr. Newhall", ensayo con el que doy inicio al volumen, fue escrito por invitación del fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta para la antología *Fotografía. Crisis de historia*, que fuera publicada por la editorial Actar, Barcelona, España, en 2003.

El primero de los escritos incluidos bajo el rótulo de Construir la nación, construir los sujetos, cuyo título es "Fotografía y modos de hacer nación. La experiencia de América Latina en el siglo XIX", tiene su antecedente en la ponencia "La fotografía y la construcción de la conciencia nacional en América Latina en el siglo XIX", que presenté el 27 de octubre de 1997 en el I Encontro de História da Fotografia Latino-Americana Gilberto Ferrez, celebrado en Río de Janeiro. Luego, el contenido de esa exposición se integró con otros nuevos en las conferencias del seminario *Construyendo identidades. Fotografía y prácticas discursivas de la identidad en América Latina*, que desarrollé en la Alianza Francesa de Quito, convocado por el Centro de la Imagen A.F. de esa ciudad, del 20 al 24 de octubre de 1999, y también en el Centro de la Imagen de Ciudad de México, del 4 al 8 de junio de 2001. Posteriormente, el material producido para la mayoría de esas conferencias se convirtió en artículos que fueron divulgados en *Extracámara*, revista venezolana especializada en la difusión de la fotografía venezolana y latinoamericana de la que fui editor durante varios años: "Fotografía y modos de hacer nación. La experiencia de América Latina en el siglo XIX", en el nº 17, 2001, pp. 73-77; "Del tipo al arquetipo. Fotografía y tipos nacionales en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX", en el nº 21, 2003, pp. 34-43; "Arqueología,

antropología y evangelización. El indígena en la fotografía latinoamericana del siglo XIX y comienzos del XX", en el nº 26, 2005, pp. 48-61, y "Entre el barracón y la calle. El afroamericano en la fotografía de América Latina de fines del siglo XIX y comienzos del XX", en el nº 28, 2006, pp. 42-57. Asimismo, el artículo "Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina durante el siglo XIX" apareció inicialmente en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, nº 35, 2002, pp. 11-15, y una versión ligeramente distinta también fue publicada en *Extracámara*, nº 23, 2004, pp. 40-47. Todos los textos mencionados integran esta sección del libro, que también incorpora otro hasta ahora inédito: "El rostro del trabajo. Fotografía latinoamericana del entre siglo XIX-XX".

Bajo el rótulo de Ensayos diversos he juntado escritos de orígenes muy distintos: "Eugenio Courret, a la distancia" es una versión del prólogo que elaboré para el catálogo de *Eugenio Courret, siglo XIX*, Muestra del Mes, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, septiembre de 1985, de la que fui curador; "Muybridge, la fotografía, el archivo y el arte" tiene como base el borrador de la conferencia *Muybridge y sus contemporáneos*, que leí el 28 de agosto de 1997 en la Sala Mendoza, Caracas, en el marco de la exhibición *Eadweard Muybridge. La dualidad de lo real y lo ideal*, curada por Sagrario Berti, mientras que "La Habana de Charles D. Fredricks" ha vivido una historia más azarosa. Su antecedente fue el ensayo "Las pisadas en La Habana de Charles D. Fredricks", dado a conocer en *Encuadre*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, nº 39, 1992, noviembre-diciembre (separata nº 15), pero ya con el título de "La Habana de Charles D. Fredricks" y variantes en su argumentación fue impreso en *FC Anuario de fotografía cubana*, Artecubano Ediciones, La Habana, nº 0, 2005, pp. 10-24, aunque con supresiones significativas de su redacción final, que se divulga en esta ocasión íntegramente.

El texto inédito que incorporo en el Apéndice de la selección, "La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina", cumple la función de abundar en los aspectos históricos que sirven de fundamento a las tesis del primero de los recopilados y, más ampliamente, a situar este libro en la perspectiva de los estudios latinoamericanos sobre la fotografía. En su composición usé en él abundantemente las anotaciones de la conferencia "Fotografía y museo: un siglo de relaciones", que dicté en el Museo de Bellas Artes de

Caracas en 1996, así como fragmentos del artículo "La historia de una historia no contada", que acogiera la ya mencionada revista *Encuadre*, en su nº 17, correspondiente a diciembre de 1988, pp. 38-42.

Nota bibliográfica a la presente edición

La presente edición de *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica* es el resultado de una revisión exhaustiva de la primera, publicada por la Fundación para la Cultura Urbana de Caracas en 2009, y la adición de otros dos textos divulgados por el autor en el lapso comprendido entre ambas. Hemos creído conveniente incorporar aquí la "Nota bibliográfica" que acompañó la primera edición del libro, pues contiene la historia sucinta del proceso de elaboración de los ensayos que en éste fueron incluidos. No obstante, se hace necesario hacer ahora algunas aclaraciones pertinentes para la caracterización de la presente como una edición corregida y aumentada.

Los dos ensayos añadidos ahora son "Repertorios del archivo. Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana" y "El archivo fotográfico de la Amazonía ecuatoriana. Las misiones salesianas (ca. 1890-1930)". El primero formó parte del conjunto de textos del catálogo de la exposición *Un legado del siglo XIX. Fotografía patrimonial ecuatoriana*, que con curaduría de Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, con sede en Quito, reunió fotografías hechas a comienzos de los años sesenta del siglo XIX por los fotógrafos mencionados. Esta exposición, realizada con motivo de la declaración de la fotografía histórica como patrimonio cultural de Ecuador, se presentó en el Museo de la Ciudad de Quito en 2008, y el catálogo correspondiente fue publicado al año siguiente por esta institución. El segundo de los textos referidos fue parte de una investigación que acompañó el proceso de solicitud, por parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador, de la declaración como Memoria del Mundo del archivo que registró el trabajo de los misioneros salesianos entre los pueblos amazónicos shuar y shuar-achuar a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Con el titulo *En la mirada del otro. Acervo documental del vicariato apostólico salesiano en la Amazonia ecuatoriana, 1890-1930*, y bajo los auspicios de la institución nombrada y el programa Memory of the World de la Unesco, se publicó en 2015, en Quito, el libro que acogió este ensayo.

En general, todos los ensayos aquí reunidos —incluso los escritos más recientemente— han sido revisados y corregidos, en algunos casos de manera ligera y en otros con mayor profundidad, aunque sin cambios de importancia en su enfoque y conclusiones. En particular, los ensayos "Arqueología, antropología y evangelización. El indígena en la fotografía latinoamericana del siglo XIX y comienzos del XX", "La Habana de Charles D. Fredricks", "Muybridge, la fotografía, el archivo y el arte" y "El rostro del trabajo. Fotografía latinoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX" pudieron beneficiarse de la creciente digitalización y puesta en línea de los recursos bibliográficos y archivos visuales de muchas instituciones del mundo, incluyendo algunas de América Latina. Todos los ensayos que formaron parte de la pasada edición del libro conservan al final las fechas de su elaboración original y, a veces, las de sus anteriores revisiones, pues éstas evidencian el complejo y dilatado proceso del que son resultado. No obstante, debe considerarse la fecha de esta edición como la definitiva —al menos por el momento— de su elaboración.

Los materiales de investigación que dieron origen a este libro fueron recopilados por el autor gracias a la generosa disposición de numerosos colegas y a la visita de éste a bibliotecas y archivos de más de una decena de países y muchas más ciudades de América Latina, Estados Unidos y Europa occidental con el fin de consultar las fuentes originales. Puedo recordar cómo, haciendo prestidigitación para multiplicar los escasos recursos con que contaba para este proyecto, salidos de mi propio bolsillo, en estos viajes tuve que cumplir maratónicas sesiones de trabajo en las que debía consultar varios volúmenes o documentos, mirar decenas de imágenes y, finalmente, escribir la mayor cantidad posible de notas —siempre insuficientes— en el escaso tiempo de que disponía para ello.

Cuando hace poco más de un año decidí revisar otra vez, de acuerdo a las nuevas condiciones de circulación de los recursos bibliográficos institucionales, el repertorio de fuentes a la que remite el presente libro, pude comprobar que muchos —me atrevería a decir que la mayoría— de los libros y álbumes fotográficos del siglo XIX que había visto en ese periplo descrito arriba, los podía tener a mi alcance y disposición todo el tiempo con el solo movimiento de una tecla de mi computadora que los incorporara a mis archivos. Lo mismo sucedió con muchos de los documentos originales consultados, sobre todo las publicaciones periódicas. Eso me ha ayudado a confirmar cada dato aportado al lector con mayor disponibilidad de tiempo

y facilidad para localizarlo y verificarlo. Siento necesario decir que me hace sentir profundamente agradecido la democratización creciente que vivimos actualmente en el acceso a la información acumulada en los establecimientos culturales de todo el mundo.

También debo agradecer a mis colegas investigadores por compartir conmigo, en muchos casos, sus publicaciones y, con ello, haber estimulado los rumbos de mi trabajo. Pero, sobre todo, debo agradecer al Centro de Fotografía de Montevideo tanto por su interés en reeditar este libro, lo que sin duda contribuirá a extender a un público más amplio las investigaciones en él reunidas, como por su disposición para hacerlo con cuidado y amor.

PREMISAS

Adiós, Mr. Newhall

«Existe-t-il un objet de pensée que désignerait l'expression 'histoire de la photographie'?". Con esta pregunta Rosalind Krauss abre la primera sección de su libro *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, que reúne dos ensayos de su autoría sobre historia de la fotografía del siglo XIX, publicados originariamente en inglés en la divisoria de los años setenta-ochenta[1]. Pero, ya antes de llegar a ellos, el lector disciplinado que ha leído el prefacio de la obra, escrito por Hubert Damish, así como su introducción general, debida a Krauss, ha tenido la posibilidad de enterarse de que la autora no trabaja en la transitada senda de la historia de la fotografía como arte, pues, para decirlo con las palabras del primero, en las que resuenan otras de Walter Benjamin (1892-1940): "[…] la photographie ne se laisse pas réduire aux dimensions essentiellement 'stylistiques' que son celles de l'histoire de l'art»[2].

En los ensayos en cuestión, sin embargo, el desplazamiento que realiza Krauss de su objeto de estudio —la fotografía decimonónica— del espacio del arte hacia otros espacios discursivos, pese a su indudable fertilidad crítica, tiene como plataforma de análisis una comprensión de la historia del

---

1 Rosalind Krauss. *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*. Paris: Macula, 1990. Los dos artículos en cuestión son: «Sur les traces de Nadar» y «Les espaces discursifs de la photographie», publicado el primero originariamente con el título «Tracing Nadar» (*October*, nº 5, verano, 1978) y el segundo con el de «Photography's Discursive Spaces» (*College Art Journal*, vol. 42, invierno, 1982). La edición castellana del libro, con el título *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, fue publicada por la Editorial Gustavo Gili, S.A., de Barcelona, en 2002. El presente texto fue elaborado cuando todavía no estaba en circulación la edición castellana mencionada, por lo que se mantiene con las citas y referencias en francés que aparecían en su versión originalmente publicada.

2 Hubert Damish. "À partir de la photographie". Préface a: Rosalind Krauss, *ob. cit.*, p. 10. Dice Benjamin, refiriéndose a un calotipo de David Octavius Hill (1802-1870) y Robert Adamson (1821-1848) realizado hacia 1843:

> […] las imágenes —*léase pinturas*— que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo.

Walter Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía". En: Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973, p. 66.

arte que, paradójicamente, se postula discipular respecto a Benjamin y a la vez hace concesiones a un reducimiento de antigua data sorprendente en la autora. A causa de ello se desatiende, por un lado, la complejidad de significados de los cambios que se producen en el arte en las propias condiciones de la modernidad, y, por otro, el profundizar la exigencia contemporánea de reescribir la historia del arte desbordando los límites, tan cuestionados, que la restringen con prejuicio a una «historia de los estilos». Si a esto se añade la manía de Krauss de excluir de sus textos la información histórica que problematiza sus compulsivas tesis, resulta inevitable que deje el asunto de las relaciones históricas entre fotografía y arte en el supuesto punto adonde llegó su seleccionado maestro. El sitio del debate, aquí, remonta sus antecedentes a los contradictorios orígenes y desarrollo de la historia de la fotografía como disciplina particular.

CONSTRUYENDO UNA DISCIPLINA

La historia de la fotografía se configura como disciplina, en la década del treinta del siglo XX, a través de dos modelos epistemológicos: uno, filosófico, o, más precisamente, sociológico, suscrito por Benjamin, filósofo representante de la Escuela de Fráncfort, a comienzos de esa década, en el marco de las reflexiones desplegadas por el autor sobre las conexiones entre la evolución social y técnica y la transformación del estatuto de la obra artística; otro, anclado en el paradigma de la relación entre técnica y estética, que se fragua en el ambiente intelectual y artístico vanguardista de entre guerras y encuentra en el escenario estadounidense, fundamentalmente neoyorquino, en las postrimerías de la década citada, su más documentada formulación comprensiva a cargo del historiador de arte Beaumont Newhall (1908-1993)[3]. Como es sabido, hablo, en el caso del primero, de la «Pequeña historia de la fotografía», de 1931; en el del segundo, de la muestra titulada *Photography: 1839-1937*, presentada en esta última fecha en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) con su correspondiente catálogo y del libro que, como versión aumentada del anterior, apareció al año siguiente bajo el título *Photography: A Short Critical History*[4].

---

3 Esto ya es un recuento localizable en un diccionario especializado. Ver: *Dictionnaire Mondial de la Photographie. Des origines à nos jours* (Conception: Jean-Phillippe Breuille). Larrousse, 1994, pp. 300-301.
4 En "La obra de arte en la época de su reproducción técnica", ensayo de 1936, Benjamin reutilizó dentro de un cuadro teórico más complejo algunos de los aspectos desarrollados en el texto citado.

La interpretación de la historia de la fotografía suscrita por Newhall fue gradualmente exitosa. En *The History of Photography. From 1839 to the Present Day* (New York: The Museum of Modern Art), de 1949, Newhall consolidó su modelo historiográfico eurocéntrico —concentrado en la producción fotográfica del eje compuesto por Alemania, Francia, Gran Bretaña y, con énfasis preponderante, Estados Unidos—, cuyas bases descansaban en la historia del arte y, en consecuencia, hacía de la historia de la fotografía una rama específica de ésta. En ese modelo se basaron las diferentes versiones de la «historia universal» de la fotografía realizadas por nuevos investigadores hasta fecha todavía reciente, sólo ampliadas en ocasiones, por lo común, para incluir en el curso de ella a fotógrafos de otras nacionalidades[5]. No obstante, cuando en los años setenta la obra aludida de Newhall consolidaba su reputación internacional, en coincidencia con la extensión de la estima artística de la fotografía en el campo del arte de Occidente, al margen suyo emergían las posiciones que habrían de dar un vuelco decisivo a la historia de la fotografía como objeto de estudio. Éstas aparecerían vinculadas, entre otros fenómenos, al creciente interés desplegado en el medio cultural francés, en las décadas de los sesenta y setenta, por la sociología, la semiología y la ontología de la fotografía, principalmente en el seno de los nacientes discursos del conocimiento del estructuralismo y el posestructuralismo; a la resonancia de los *Cultural Studies* británicos y su carácter posdisciplinario; a la práctica internacional crítica sobre los problemas de género, raza y etnia, a sus manifestaciones en la escena del arte y, en general, a la crítica

---

Beaumont Newhall, siendo todavía oficialmente bibliotecario del Museo de Arte Moderno de Nueva York, curó la primera exposición retrospectiva de la historia de la fotografía en un museo de arte y publicó el catálogo donde resumió sus investigaciones sobre la materia, pronto ampliadas en el libro citado. La exposición tuvo una excelente recepción en el medio artístico y crítico neoyorquino del momento, y viajó a través de Estados Unidos durante dos años. Otros estudios notables tempranos sobre historia de la fotografía, como el de la fotógrafa alemana Gisèle Freund (1912-2000), publicado en París en 1936: *La Photographie en France aux dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*; o el del investigador estadounidense Robert Taft (1894-1955), publicado en Nueva York en 1938, *Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889*, son muestras de la incipiente organización de la historia de la fotografía como una disciplina particular.

5 La privilegiada posición de autoridad gozada por la *History of Photography* de Newhall —revisada y ampliada en reediciones sucesivas— puede explicarse no sólo por la erudición y otras dotes profesionales características de su autor, sino también porque Newhall fue un historiador del arte comprometido con el arte moderno y con la comprensión modernista de la estética fotográfica, e hizo "su historia" desde la perspectiva de la última, construyendo el *continuum* que la legitimaba. Esto le garantizó larga vida a su enfoque, jerarquías autorales y conclusiones. Además, el escenario artístico estadounidense fue relativamente propicio, desde temprano, al ingreso de la fotografía al sistema institucional *top* del arte, algo que Newhall impulsó con su trabajo pionero y le permitió a su vez hacer carrera como historiador y curador de fotografía.

de la representación en la política cultural de lo que Hal Foster llamara «el postmodernismo de resistencia»[6]; por último, a la emergencia de legados fotográficos del mundo poscolonial en la circulación internacional de la fotografía. La difusión en Occidente de la herencia intelectual de Benjamin, en los linderos de los años sesenta-setenta, se convirtió, también, en un poderoso estímulo para nuevos enfoques históricos de la fotografía.

DESCENTRAMIENTO

Es evidente que producir un vuelco en el objeto de estudio de la historia de la fotografía pasaba primero por un desplazamiento del modo de abordar la fotografía misma. El centro de la atención modernista sobre la fotografía recayó en la llamada fotografía creativa[7] —un concepto amplio que terminó por englobar disímiles y contradictorias posturas artísticas que, como divisa compartida, abogaban por la exploración de las cualidades «intrínsecas» de la fotografía—, y desde ésta, como lugar privilegiado del pensamiento, se establecieron los criterios de distinción jerarquizadores de las imágenes de la cámara: unas, siempre pocas, servían para alimentar la noción de la fotografía como un medio expresivo inédito, radicalmente moderno; otras, la mayoría, cuanto más satisfacían demandas sociales de muy variado orden. El reconocimiento en la crítica e historia modernistas del ramo de que las «buenas fotografías» también podían producirse en las prácticas fotográficas utilitarias, no de directa intencionalidad artística, fue una evidencia más del centramiento de aquéllas en la estética, pues, de todas maneras, una y otra se construyeron según el principio individualizador, personalizante, inherente al arte. Cuando se celebró en Stuttgart, entre el 18 de mayo y el 7 de julio de 1929, una exposición de larga resonancia posterior, *Film und Foto*, que mostraba las tendencias más recientes de la fotografía y el cine en los diez últimos años, Gustaf Stotz, conceptualizador general del evento, explicaba:

> De entrada, esta exposición se ha hecho con el objetivo de reunir, de ser posible en su totalidad, los trabajos de aquellas personalidades que fueron las primeras en reconocer al aparato fotográfico como

6 Hal Foster. "Introducción al posmodernismo". En: Varios autores. *La posmodernidad* (selección y prólogo de Hal Foster.) Barcelona-México: Kairós, S. A. - Colofón, S. A., 1988, p. 11.
7 Una denominación que se usaba con preferencia a la de fotografía artística, pues ésta había quedado asociada con la fotografía pictorialista que el modernismo criticó duramente.

el medio de creación mejor adaptado a nuestra época, y, en consecuencia, haber trabajado con él. Una de las tareas de esta exposición es, también, ilustrar los nuevos campos de acción de la fotografía repartiéndolos por grupos y presentando una selección de imágenes particularmente características de cada uno de ellos. Pero todos estos trabajos respetan el mismo punto de vista: el aparato solo no hace nada. Quien decide todo es el ser humano que se encuentra detrás de él y trabaja con él. Creo haber explicado así, en lo esencial, las concepciones que nos han inspirado para organizar la exposición de Stuttgart[8].

Cuando este centro se dislocó, al comenzar a moverse una zona del pensamiento acerca de la fotografía desde la fotografía como *objeto artístico* hacia la fotografía como *texto*, como representación a ser deconstruida, la cuestión de los contenidos y de los usos sociales de las imágenes pasó a un primer plano. Al menos es importante considerar tres aspectos conectados con este cambio epistemológico: primero, se incorpora a los estudios de la sociedad la producción de todas las prácticas fotográficas, sin jerarquías entre éstas, pues la fotografía interesa, sobre todo, como *documento* que proporciona evidencias de la cultura a través de una forma específica de información: la visual; segundo, el reconocimiento del carácter simbólico de la representación fotográfica estimula el estudio de las relaciones históricas de ésta con el ordenamiento ideológico de la sociedad y el de su papel en la difusión de los discursos legitimadores correspondientes, comprendiendo los de las disciplinas científicas; finalmente, la ingente masa de imágenes fotográficas antes juzgadas anodinas, irrelevantes, adquieren un esplendor inédito y se tornan significativas a la hora de acompañar los desafíos de la estrategia cultural de relectura de las narrativas modernas. Ello implicaba remover, en su propia base, los cimientos de una historia de la fotografía hecha desde la autoridad de la estética; pero, a la vez, sería de suma utilidad para entender problemas planteados entonces en el seno del propio arte contemporáneo.

En 1981, en la ponencia que presentara en el II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, D. F., Néstor García Canclini, sin abandonar los predios de la fotografía como una rama del arte, proponía una ampliación de los contenidos de la historia de la fotografía en tanto disciplina que incluía a aquellos mismos de la historia del arte. Decía Canclini:

---

8 Gustaf Stotz. "L'exposition". En: *L'invention d'un art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 12 octobre 1989-1er janvier 1990, p. 110, catálogo (versión al español de JAN).

Estudiar la cultura como proceso productivo implica considerar todos los pasos del mismo: la producción, la circulación y la recepción. Por eso, rechazamos los libros de historia que conciben al arte como una colección de objetos. La foto de la misma mujer desnuda adquiere significados diversos si se publica en un libro de historia del arte, una revista científica y otra pornográfica, si es vista por un hombre o una mujer, de una u otra clase social. Una buena historia de la fotografía será aquella que no hable sólo de fotos y fotógrafos sino también de los usos sociales de las imágenes: una historia de los fotógrafos, las fotos, los intermediarios y el público, de las relaciones entre ellos, las transformaciones de una clase social a otra, de una época a la siguiente[9].

Si ya en los años setenta aparecieron muestras esporádicas de modos de historiar la fotografía que desligaban a ésta de los propósitos exclusivos del arte y la expresión individual[10], los ochenta fueron más fecundos al respecto. El objeto de la historia de la fotografía ya implantado en el campo del saber de la disciplina estaba siendo sometido, pese a su corta existencia, a una constante problematización que, sin embargo, no logró hacer avanzar mucho la teorización sistemática correspondiente. La existencia de múltiples prácticas dentro del campo fotográfico, incluyendo la artística, cuyos frutos revisten masivamente importancia para la historia, así como la movilidad de muchas fotografías —o de sus soportes ideológicos— del terreno de unas prácticas a otras, acaso desanimaron los esfuerzos por teorizar sobre el objeto de estudio de la historia de un producto cultural de naturaleza promiscua, ambición omnirrepresentativa y carácter documental[11]. Habría que investigar hasta qué punto se elaboraron, en el cauce del mismo trabajo historiográfico, con desigual suerte, las premisas teóricas imprescindibles para resolver las tareas puntuales que, en cada tema concreto, éste se planteaba.

---

9 Néstor García Canclini. «Fotografía e ideología: sus lugares comunes». En: *Hecho en Latinoamérica 2*. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, D.F.: INBA, Fonapas, CMF, A. C., 1981, p. 19.

10 Los ensayos de Susan Sontag (1933-2004) "sobre el significado y la historia de las fotografías", publicados de inicio en *The New York Review of Books* y reunidos en su libro *On Photography* (1977), fueron entonces los de mayor influencia entre aquellos que ya no hablaban de la historia de la fotografía únicamente según el modelo epistemológico de la historia del arte.

11 José Antonio Navarrete. "Coleccionismo de fotografía: una tarea compleja". En: José Antonio Navarrete. *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida: Conac-Fundaimagen, 1995, pp. 159-169.

Hoy, en el cruce de siglos, parece normal esta situación. Quizás, primero debía demostrarse la posibilidad de hablar de la historia de la fotografía de distintas maneras y hacer historia de la sociedad desde la fotografía, para ganar claridad en la materia. Por añadidura, el surgimiento de un nuevo escenario dentro del campo fotográfico, con la expansión de la imagen digital y la apertura de la red virtual como espacio de circulación de las imágenes, así como la creciente presencia del arte de los *media* o, más exactamente, del arte a través de los medios en la escena artística contemporánea contribuyen a arrimar, al terreno de la arqueología de las ideas, algunas de las nociones hasta hace escaso tiempo perdurables sobre «lo fotográfico» que pudieron estorbar la productividad de esta teorización. Con pocos años cuenta el pronóstico siguiente que anotara el fotógrafo y crítico peruano Fernando Castro: "[…] La nueva tecnología convertirá a los investigadores en arqueólogos y a los fotógrafos en artesanos arcaicos en tanto que la imagen emprenderá rumbos inimaginables"[12]. Entonces, considerando estas premisas ¿cómo satisfacer la necesidad actual de repensar la fotografía con el enfoque de la historia?

¿UNA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA?

La vocación por el arte acompaña a la fotografía en toda su historia. A la par, la fotografía introduce modificaciones definitivas en la producción, circulación y consumo del arte y, en consecuencia, en el propio concepto de arte. Una historia de la fotografía como práctica del arte —y en sus relaciones con el arte— parece tener importancia no sólo para lo primero, sino, mucha también, para lo segundo. Por supuesto, sería una historia de la fotografía distinta de la que hemos heredado. Sería una historia motivada por razonar cómo la fotografía actúa, simultáneamente, *contra* y *por* el arte, más que en un movimiento contradictorio de enfrentamiento versus claudicación respecto a éste, en formas complicadas y disímiles de colisiones, contactos e intercambios mutuos. Sería una historia para la cual ambos concurrirían en un campo de fuerzas en el que, constantemente, rediseñan sus estrategias de negociación. Antes que apoyarse en nociones estables de la fotografía como práctica del arte, o del arte en general, sería una historia de las transforma-

12 Fernando Castro. Comentario a la ponencia de Josune Dorronsoro "Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha". En: *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas, 1993*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura-Fundarte, 1994, p. 40.

ciones que se han sucedido en estas nociones, ya en el espacio de encuentro de una y otro, ya —en el caso de la primera— a causa de los roces y tocamientos que se producen entre ella y las prácticas no artísticas.

Si la crisis de la cultura moderna occidental o, para ser más precisos, de su centralidad, es resultado de la emergencia de los discursos reprimidos o marginados en su seno, esta historia debe empeñarse, asimismo, en recuperar los fragmentos discursivos de la práctica fotográfica del arte que, por oponerse, desviarse o —más simple aún— ubicarse al margen de la lógica constructiva de la historia modernista de la fotografía, han sido en ésta silenciados, descuidados o, cuando más, articulados compulsivamente a su curso. Aunque en los países capitalistas avanzados de Occidente —gracias a la visibilidad pública lograda en ellos por las minorías y sus discursos— se acumulan éxitos en el cumplimiento de esta tarea, todos los sectores minoritarios no se ven, todavía, igualmente beneficiados.

En el marco de este mismo problema, una de las obligaciones que enfrenta hoy una historia de la fotografía como práctica del arte es abandonar su tradicional eurocentrismo para adoptar un enfoque multicultural. La fotografía es un invento moderno, vinculado a la expansión internacional del capitalismo industrial, que se extendió por el mundo de manos de europeos y estadounidenses y, no menos notable, que responde a la visión según la perspectiva central que forma parte de la tradición icónica de Occidente desde el Renacimiento, pero ¿excluye esto la posibilidad de otros desarrollos estéticos distintos de los que puedan haberse configurado en Occidente? O, más aún, ¿son descalificables como miméticos aquellos que se han gestado fuera del eje eurocéntrico, si bien en su esfera de radiaciones? El curador y crítico chino Hou Hanru advertía recientemente sobre este punto:

> [...] podemos ver en realidad una larga historia de fotografía no occidental, lo cual tiene un significado especial y es el de que esas culturas no occidentales se han apropiado y han usado esta herramienta de representación. Así que la modernidad ha sido escrita, reescrita, modificada y existen versiones que no han sido solamente las de las culturas occidentales dominantes. [...] Así que la producción de imágenes con los medios electrónicos, y esta continuación del «descubrimiento» de la fotografía, por supuesto, incluye no sólo los avances o el desarrollo suscitado en los centros económicos globales de las culturas dominantes, sino incluye a todas estas cul-

> turas que, si bien no generaron la fotografía, su manera de reaccionar ha influido sustancialmente en la era actual de la construcción de la imagen electrónica. [...][13]

Pero, además, una historia de la fotografía como práctica del arte no puede elaborarse desde una axiología estética que menosprecie los contextos de los productos artísticos, irreductibles los últimos a los únicos criterios de lenguaje, forma o estilo. En tanto objeto de estudio, el arte hoy sólo puede abordarse tomando en cuenta el diálogo intenso —y fecundo— que él sostiene con otros fenómenos y prácticas sociales y culturales, incluyendo los saberes constituidos. Como requisito de la búsqueda de posibilidades más amplias para la comprensión de sus significados y funciones, el estudio de la historia del arte exige convertirse en lugar donde confluyan los conocimientos acopiados y metodologías desarrolladas por muy diversas disciplinas. Todo esto atañe a una historia de la fotografía como práctica del arte que, gustosamente, acompañaría la imprescindible reescritura de la historia del arte[14].

Esta ampliación de los márgenes del objeto de estudio de la historia de la fotografía como práctica del arte no agota, ni con mucho —ya sabemos—, las posibilidades de la historia de la fotografía. Vale agregar que algunos de los problemas planteados anteriormente desbordan, de suyo, el campo artístico. La fotografía como práctica del arte es, siempre, un tipo de práctica particular, especializada. Aunque se comunica con otras prácticas fotográficas —en movimientos contingentes y esporádicos, de mayor o menor intensidad, duración y significado—, sus productos deben ser leídos y valorados en referencia a la historia de su propia *praxis* y a la del arte en general. Pero, sin dudas, la mayoría de las fotografías se ha realizado, hasta hoy, en las prácticas extraartísticas. En cada una de ellas se han constituido voluminosos cuerpos de trabajo, más o menos independientes entre sí, cuya específica historicidad aporta conocimientos críticos acerca de los procesos de la práctica en cuestión, al igual que sobre el campo concreto en que ésta se aplica, trátese del periodismo o la moda como de la antropología o la medicina. El objeto de estudio de la historia de la fotografía se ha multiplicado y diversificado

---

13 Hou Hanru, José Antonio Navarrete y Guillermo Santamarina. Introducción a *Frontera. 9ª Bienal Internacional de Fotografía*. México, D. F.: Centro de la Imagen, 1999, pp. 7-8 (catálogo).

14 El curador y crítico de arte Gerardo Mosquera se ha ocupado con frecuencia de los problemas que plantea la deconstrucción de la Historia del Arte como disciplina, entre otros textos, en el ensayo "Historia del arte y culturas", publicado en *Revolución y Cultura*, La Habana, Ministerio de Cultura, época IV, año 33, nº 6, noviembre-diciembre de 1994, pp. 27-29.

con la aparición, como parcelas particulares de estudio, de las historias de estas prácticas fotográficas.

El empeño de mostrarlo todo que, pese a su imposibilidad de cumplimiento, acompaña a la fotografía desde su aparición, le ha permitido también a ésta convertirse —a variable distancia de la problemática de las prácticas fotográficas— en *lugar* de la investigación histórica de distintas prácticas sociales y culturales; a su vez, de las formas de visibilidad de discursividades que circulan en el entramado social, como apuntamos antes: entre las primeras, desde la de vigilancia y castigo hasta la del trabajo; en las segundas, desde el ideal de progreso hasta el de la identidad. Esto ha ensanchado el terreno de lo historiable en la fotografía. En la actualidad, entonces, parece aconsejable hablar, más que de *una*, de *varias* —quizás muchas— historias de la fotografía; más que de una *disciplina*, de un *campo* de estudios ocupado por múltiples posiciones. En vez de conducirnos hacia el intento de definir el objeto de una historia de la fotografía, la riqueza de este enorme campo nos convoca a una teorización plural: ¿acaso una meta impertinente?

Febrero, 2000

CONSTRUIR LA NACIÓN, CONSTRUIR LOS SUJETOS

Fotografía y modos de hacer nación
La experiencia de América Latina en el siglo XIX

Con alguna excepción anterior, como en el caso de José María Fernández Saldaña (1879-1961) en Uruguay, un incipiente interés en la historia local de la fotografía surgió en América Latina hacia los años cuarenta del siglo XX, constatado en los trabajos precursores de, entre otros, Julio Felipe Riobó (1883-1966), Argentina; Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Chile, y Gilberto Ferrez (1908-2000), Brasil[15]. Sin embargo, éste fue efímero, de cortos objetivos y no creó un campo de estudios. De hecho, entre los autores mencionados sólo Gilberto Ferrez se convertiría en un investigador sistemático del ramo. Fue en los años setenta, y principalmente en su segundo lustro, que exposiciones y libros difundieron los primeros estudios históricos nacionales de la fotografía de la región. Una nueva disciplina irrumpía en nuestro medio investigativo.

Hacia mediados de los noventa, en la mayoría de los países latinoamericanos ya existían panoramas históricos particulares de obras, autores y procesos de producción fotográfica de importancia, por lo común ubicados en el cuadro social y cultural en que se desarrollaron. Y aunque para el momento en varios de esos países tales panoramas eran todavía someros, incipientes, en otros ya se había avanzado lo suficiente en su construcción como para estimular el planteo de problemas investigativos de mayor calado. Además, en ese contexto la investigación histórica de la fotografía ampliaba en América Latina sus huestes de interesados, que le aportaban diversidad de inquietudes y preocupaciones.

---

15 Sin pretender hacer un repertorio integral de los trabajos precursores de investigación de la historia de la fotografía en los países latinoamericanos en que éstos se produjeron, podemos hacer mención del artículo "La fotografía en el Río de la Plata. Primeros ensayos del daguerrotipo en Montevideo" (*La Prensa*, Buenos Aires, sección tercera, 26 de enero, 1936), que en fecha tan temprana publicó el uruguayo José María Fernández Saldaña. En 1942, en Argentina, Julio Felipe Riobó presentó en Chascomús la *Primera Exposición de Daguerrotipos*, acompañada de una publicación con igual título. En ese mismo año, en Chile, Eugenio Pereira Salas dio a conocer su estudio "El centenario de la fotografía en Chile, 1840-1940" (*Boletín de la Academia Chilena de la Historia,* Santiago de Chile, nº 20). En 1946, Gilberto Ferrez publicó su trabajo "A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)", considerado como la primera investigación sobre la historia de la fotografía en Brasil (*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 100, nº 10, pp. 169-304).

Asimismo, tímidamente en los ochenta, y con mayor decisión en los noventa, la historia de la fotografía se fue conectando en el continente con los emergentes estudios culturales locales que, por entonces, se orientaron con nuevas perspectivas de análisis hacia la relectura crítica de los discursos conformadores de nuestra historia[16], entre ellos el de la constitución de la conciencia nacional en las antiguas colonias luso e hispanas. Esta conexión hizo evidente que, a pesar de la comprensión dominante durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX de la fotografía como *analogon* de la realidad[17], nuestra incipiente historia de la fotografía quizás había concedido excesivo peso en el estudio de esa etapa —además de a la crónica del medio— a la estética fotográfica y a los fotógrafos como autores de hechos "artísticos", desatendiendo las relaciones de las imágenes con el ordenamiento ideológico (nacionalista, de clase, de género) coetáneo y el papel de éstas en la difusión de los discursos legitimadores correspondientes.

La tesis aquí es que el potencial simbólico de las representaciones fotográficas vincula siempre los productos de la práctica de la fotografía con los valores ideológicos que recorren el tejido social, los cuales adquieren su formulación reflexiva en la palabra. Por eso, más que postular la "independencia" de la información que nos puede suministrar el archivo fotográfico respecto a las formas discursivas escritas, en el vasto terreno actual de confluencia de la historia de la fotografía y los estudios culturales latinoamericanos es importante localizar las articulaciones entre discursos e imágenes a través del análisis crítico de unos y otras, lo que no excluye atender las diferentes formas de producción, circulación y consumo de las ciencias, las ideas, la literatura de invención y los íconos.

VERNOS, MIRARNOS

En América Latina, la práctica del retrato prevalece de modo absoluto en la fotografía, ejercida por fotógrafos en su mayoría itinerantes y extranjeros,

---

16 Las reflexiones sobre lo nacional, los dispositivos disciplinarios, la raza y el género, la sexualidad, los archivos, son algunos de estos discursos.

17 *El lápiz de la naturaleza*, título que William Henri Fox Talbot (1800-1877) dio a su libro de calotipos publicado en fascículos entre 1844-1846, fue una expresión usada ampliamente en el siglo XIX para definir lo que se denominara como la condición ontológica de la fotografía.

desde 1840[18] hasta el segundo lustro de la década de los cincuenta del siglo XIX. La fotografía de vistas y otros géneros es escasísima antes que la técnica del colodión húmedo se difundiera en los últimos años citados. En consecuencia, dentro del terreno de la fotografía —y casi de manera exclusiva durante la etapa señalada— el retrato es el encargado de representar simbólicamente los ideales sociales. La crónica plástica —la narrativa visual de actualidad, en suma— continúa en manos de pintores, dibujantes y grabadores, cuyo dominio sobre la construcción visual empírica del continente se extiende hasta 1860, aproximadamente[19]. Hacia esta fecha, ya los fotógrafos los relevan en sus funciones o, al menos, las comparten con ventaja.

Los registros fotográficos de ciudades, campos, costumbres y sectores populares se sucedieron —como nunca antes— desde mediados de los años cincuenta en adelante. Basta citar algunos ejemplos: el pintor y fotógrafo de origen francés Victor Deroche (1823-1886), activo en Chile de 1852-1857, aproximadamente, obtuvo por sus fotografías la Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1855, éxito que lo alentó a proponer al entonces presidente Manuel Montt (1809-1880), junto a su compatriota, el también pintor y fotógrafo Auguste Beauboeuf, la realización de un álbum fotográfico de vistas del país que el gobierno finalmente no apoyó aduciendo dificultades económicas. En 1856, Deroche y Beauboeuf hicieron por su propia cuenta una travesía fotográfica por el sur de Chile, con Valparaíso y Nacimiento como puntos extremos de su recorrido, en la cual reunieron una colección de imágenes que dieron a conocer ese mismo año bajo el título de *Viaje pintoresco a través de la República*[20]; entre finales de 1857 y principios de 1858, el francés Claude-Joseph-Désiré

---

18 En diciembre de 1839 llegó a las costas de San Salvador de Bahía el buque escuela francés L'Orientale, llevando a bordo al primer daguerrotipista en arribar a América, el capellán de la nave abate Louis A. Compte. Presumiblemente él hizo tomas de esta ciudad antes de que la nave continuara rumbo a Río de Janeiro, donde sí realizó el 17 de enero de 1840 una demostración del uso del daguerrotipo que está suficientemente documentada. En 1840 fueron hechos daguerrotipos en diferentes sitios de América Latina. El primer estudio profesional de retratos al daguerrotipo lo abrió Andrew H. Halsey en Ciudad México, en noviembre de 1840, y el segundo George W. Halsey en La Habana, en enero de 1841, ambos por muy corta temporada. En el curso de los años cuarenta, este modelo de establecimiento se propagó por las principales ciudades del continente.

19 Stanton L. Catlin. "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia". En: *Arte en América Latina: La Era Moderna, 1829-1980*. Londres: Hayward Gallery, 1989 / Madrid: Palacio de Cristal, Centro de Arte Reina Sofía, 1989-1890, pp. 41-61 (catálogo).

20 Hernán Rodríguez Villar. *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001, pp. 25, 30-32.

Charnay (1828-1915), antes de iniciar viaje hacia las ruinas de Palenque, fotografía la Ciudad de México. Esas imágenes, impresas en papel salado —junto a otras tres que tomara en Tlalmanalco, Puebla y Texcoco—, integraron el *Álbum fotográfico mexicano*, cuya edición realizada en México por el impresor Julio Michaud se dio a conocer en el *Diario de Avisos* el 8 de abril de 1858. *Cités et Ruines Américaines. Mitla, Palenque, Uxmal, Izamal et Chichen-Itza*, un segundo álbum fotográfico del mismo autor, se publicó en París en 1863 y, dos años más tarde, en México[21]; el húngaro Pál Rosti (1830-1874), influido por Humboldt (1869-1859), entre 1857-1858 visitó Cuba, Venezuela y México, documentando con intención científica los lugares recorridos[22]; de 1857-1859 son las fotos de Río de Janeiro y Bahía del francés Jean-Victor Frond (1821-1881) que, litografiadas, aparecen en el álbum *Brasil Pitoresco*, distribuido por entregas de agosto de 1860 a noviembre de 1861, y a finales de los años cincuenta el alemán Auguste Stahl (1824-1877) fotografió en Recife y el inglés Benjamin R. Mulock (1829-1863) en Bahía[23]; de 1860 es la abundante serie de estereografías realizada por George N. Barnard (1819-1902) en La Habana como encargo de la casa neoyorquina que las comercializara, la de Edward Anthony (1818-1888), que lo había contratado desde el año anterior[24].

En la línea precedente, desde los años sesenta del siglo XIX hasta los ochenta inclusive se suceden numerosos trabajos fotográficos de *vistas* en América Latina por iniciativa comercial de los fotógrafos o como encargos públicos o privados. Imágenes sueltas o en colecciones se venden en los propios estudios fotográficos o bajo la modalidad de suscripción y, eventualmente, se presentan en exposiciones[25]. Asimismo, a la colección de estereografías hecha por

---

21 José Antonio Rodríguez. "Viajeros de Francia 1852-1913". En: *Ojos franceses en México*. México, D.F.: Instituto Francés de América Latina (IFAL)-Centro de la Imagen, diciembre, 1996, pp. 10-14; Patricia Massé. "Julio Michaud, editor. Libros fotográficos del siglo XIX". *Luna Córnea*. México, D. F.: Conaculta-Centro de la Imagen, nº 6, 1995, pp. 124-126. / Olivier Debroise. "La ciudad silenciosa". *Luna Córnea*, edit. cit., nº 8, 1995, pp. 12-17.

22 Josune Dorronsoro. *Pál Rosti: una visión de América Latina. (Cuba, Venezuela y México, 1857-1858)*. Caracas: Galería de Arte Nacional, 1983.

23 *Aspectos da fotografia brasileira no século dezenove* (Presentación de Pedro Vasquez). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1987. / Pedro Vasquez. *Fotógrafos Pioneiros no Rio de Janeiro. Antologia fotográfica*. Rio de Janeiro: Livraria Dazibao Ltda., 1990.

24 "Obituary. George N. Barnard". *Anthony's Photographic Bulletin* (Editors: Prof. Charles F. Chandler, PH.D., LL.D. W. I. Scandlin). New York: Vol. XXXIII, nº 4, April, 1902, p. 127.

25 En Brasil y Argentina, por ejemplo, se conservan evidencias gráficas y documentales de numerosos álbumes fotográficos de este tipo de registros elaborados en el período. También se conoce de

Barnard en La Habana le sucede, a partir de 1862, y también comercializadas por Anthony, las series de vistas estereoscópicas que realiza hasta la década siguiente en distintos puntos de América Latina —y con énfasis en las ciudades, como Quito, en Ecuador, y Maracaibo, en Venezuela— el fotógrafo estadounidense Camillus Farrand (1820/1821-1879)[26]. Pero también desde temprano los fotógrafos hacen estereografías para venderlas directamente en su estudio, como cuando Eduardo J. Hoey, con galería en San José de Costa Rica desde 1866, "ofrece al público en general y a sus amigos en particular un hermoso surtido de 'Vistas del país' para el estereoscopio y otros tamaños, a precios muy módicos", según aviso publicado en la prensa en 1869[27].

Ya en la década de los noventa, las revistas ilustradas de temática variada, a semejanza de las existentes en Europa y Estados Unidos, se convierten en numerosos países latinoamericanos en el medio privilegiado para la difusión de la fotografía. En sus páginas el fotograbado desplazó rápidamente al grabado como principal documento gráfico y el concepto de fotoperiodismo tuvo sus balbuceos[28]. Desafortunadamente, hasta la fecha es muy poco el interés prestado a esas publicaciones en el campo de las investigaciones históricas de la fotografía en la región; pero ellas introducen un cambio significativo en el perfil de la profesión de fotógrafo, así como en el consumo de imágenes visuales por el público educado de la época, conformado por las capas medias y altas. La fotografía también amplía por entones su circulación con las tarjetas postales, cuya boga se extiende desde finales del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del XX; así como —ya entrado este último— con su incorporación a las publicaciones diarias.

---

alguna que otra experiencia al respecto en los países más pequeños y económicamente rezagados del continente en el siglo XIX.

26 Gabriel Pilonieta. "Camillus Farrand, pionero de la fotografía estereoscópica". *Extracámara.* Asociación Civil Extracámara, Caracas, nº 24, 2004, pp. 4-11. Ver en este libro: José Antonio Navarrete. *Repertorios del archivo. Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana*, pp. 165.

27 *La Gaceta Oficial*, San José de Costa Rica, 31 de diciembre de 1869, p. 11. Tomado de: Guillermo Brenes Tencio. "La alborada de la fotografía en Costa Rica, 1848-1869. Colección de Documentos", http://www.saber.ula.ve. (Se actualizó la ortografía del original).

28 Entre las más importantes que usaron la fotografía estuvieron en el entre siglo la revista cubana *El Fígaro* (1885-1929); el *Semanario Ilustrado* de *El Tiempo* (1891-1912) y *El Mundo Ilustrado* (1898-1913), ambas de México; la venezolana *El Cojo Ilustrado* (1892-1915); la peruana *Lima Ilustrada* (1898-1903); la argentina *Caras y Caretas* (1898-1939); las brasileñas *Revista da Semana* (1900-1962), *Ilustracão Brasileira* (1901-1902, 1909-1957) y *Kosmos* (1904-1909), así como las chilenas *Sucesos* (1902-1932) y *Zig-Zag* (1905-1964).

Por todo lo anterior, podemos situar hacia 1860-1890, aproximadamente, el proceso de constitución y extensión en Latinoamérica del archivo fotográfico, entendido éste como procedimiento cultural de registro, ordenamiento, clasificación y valorización en sus contextos de la vida social y sus diferentes prácticas mediante el uso de la fotografía. También en esa etapa —y vinculado a las posibilidades de reproducción abiertas por la *carte de visite* y al naciente mercado interno de fotos de vistas—, el retrato de "tipos" afín al espíritu catalogador y jerarquizante de las diferencias característico del siglo XIX se despliega en proyectos fotográficos concretos en varios de nuestros países, como Argentina, Bolivia, Brasil, Ecuador, Guatemala, México y Perú, prolongando una joven tradición de la pintura y el grabado.

FOTOGRAFÍA Y CONCIENCIA NACIONAL

Construir una conciencia nacional en América Latina fue en el siglo XIX, ante todo, construir en cada país la identificación con un espacio particular, propio, en el que la naturaleza se hace cultura, es decir, se convierte en discurso; así como desarrollar políticas orientadas a la sincronización del cuerpo social, lo que implicaba "eliminar" la diversidad de tiempos históricos y modos culturales coexistentes en beneficio del orden económico-social y político de las élites. Las notas que siguen versan sobre la primera de las dos tareas enunciadas.

Las representaciones visuales y el pensamiento intelectual dieron con frecuencia, en sus respectivos ámbitos, soluciones distintas a esta identificación con el espacio. Si, por un lado, la influencia romántica conduce en la literatura, por ejemplo, "a una vivaz colección de paisajes y miniaturas de flora y fauna"[29], por otro, el discurso racionalista triunfante con la independencia se plantea el problema de la apropiación del espacio como requisito para organizar e institucionalizar las nuevas sociedades: la contradicción ciudad versus campo se resolverá en él a favor de la primera, porque el desarrollo urbano y la modernización que se le vincula someten las fuerzas disgregantes y "bárbaras" del campo y la naturaleza.

---

29 Pedro Henríquez Ureña. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión". En: *Pedro Henríquez Ureña. Selección de Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1965, p. 110.

La descripción o recreación del paisaje rural, de la naturaleza, fue en las representaciones artísticas y literarias del siglo XIX una fórmula para "la expresión americana"[30], es decir, un recurso de civilización cultural y de creación de conciencia nacional propicio a las élites políticas. En la segunda mitad del siglo, nuestra pintura manifiesta también suficiente afinidad con la narrativa épica, teniendo en la pintura de historia, en las representaciones de los próceres, acciones y batallas independentistas, su contribución mayor a la legitimidad del discurso político oficial: otra vía de construcción de la conciencia nacional anclada en la noción de patria y el saber histórico. En cambio, la fotografía se relaciona mejor con las reflexiones de las élites —políticas, intelectuales— sobre el futuro de los países, es decir, según señalamos, sobre el problema de la apropiación del espacio como premisa para la organización e institucionalización de las nuevas sociedades. Está claro que el concepto central de estas reflexiones es el de progreso[31].

En la fotografía latinoamericana de la etapa que nos interesa aquí hay paisajes de evocación romántica y muestras de flora y fauna; recreaciones de costumbres rurales; tipificaciones de indígenas y negros; también, en relativa abundancia, hay registros de campos productivamente organizados, de trabajadores en sus faenas –principalmente en la agricultura–, vistas de ciudades, de edificaciones importantes, ferrocarriles, puertos, obras públicas... Los últimos, signos de un ideal de progreso económico y social, de orden e institucionalización, que satisfacen la necesidad de las élites de legitimar sus proyectos de integración del espacio y los ciudadanos, de hacer nación. Gracias a su versatilidad operativa, la velocidad en la producción y circula-

30 La "expresión americana" fue el problema principal de la reflexión cultural hispanoamericanista de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y, sin dudas, de buena parte de los estudios críticos de la literatura y el arte latinoamericanos desarrollados en el siglo XX.

31 Procedente de Brasil, el portugués Christiano Junior (1830-1902) —o Júnior en su lengua original— se estableció como fotógrafo en Buenos Aires en 1867. Autor de varios álbumes fotográficos, en el prólogo al primero de sus dos álbumes titulados *Vistas y Costumbres de la República Argentina, Provincia - Buenos Aires*, Christiano Junior escribió lo siguiente en texto fechado el 1° de enero de 1876:

> Hasta hoy han cuidado poco los artistas de la ilustración en sus ilustraciones, presentando únicamente escenas del campo, donde sólo se transparenta la vida rústica, prescindiendo de aquellos signos inequívocos del progreso que elevan sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades.
>
> (...) la República Argentina monumental y artística no es conocida.
>
> Este es principalmente el propósito que me induce a formar una serie de libros para los cuales reclamo la protección del público argentino (...)

El álbum publicado por el propio Christiano Junior, con estudio fotográfico en la calle Florida 208, en Buenos Aires, fue impreso por J. Peuser y contiene 12 fotografías acompañadas de textos.

ción de sus imágenes y el consenso social en la época sobre la "objetividad" como su cualidad más preciada, la fotografía pudo articular, en un conjunto de representaciones, las diversas expresiones simbólicas que fueron su aporte a la construcción de la conciencia nacional.

Pero aquí se anuncia un problema al que debe darse entrada y respuesta. Las vistas de la etapa tomadas en Cuba, colonia de España; en México, entre gobiernos autónomos y un breve período de dominación francesa, y en Brasil, con su particular evolución política, de régimen imperial, son no sólo semejantes entre sí —respecto a qué representan y, por tanto, a qué se excluye de las representaciones—, sino, también, a las escasas que conocemos de las colonias inglesas y francesas del Caribe.

Ello sólo puede explicarse si tomamos en cuenta que la fotografía era por entonces un medio de registro limitado, esto es, con un campo objetual relativamente restringido. Más que a los impedimentos de su técnica en la época, o a sus inherentes peculiaridades materiales y perceptuales, nos referimos aquí a la autorización social de qué y cómo ella podía representar, al control sobre las representaciones: un modo del *control de la mirada*.

En el período poscolonial, y durante todo el siglo XIX, en América Latina las constituciones y leyes, las nociones sobre la conducta ciudadana, los discursos sobre el género, forman parte del magno proyecto de construcción nacional que, como ya señalamos, tiene en la ciudad su centro civilizatorio y en las costumbres urbanas su modelo de civilidad social. La relación entre escritura y poder —la escritura como territorio de la autoridad— se transparenta en definiciones, instrucciones, reglas y ordenanzas: el concepto de decoro y afines, tales como moralidad, pudor, virtud, se hacen importantes en la organización institucional de la realidad latinoamericana poscolonial y alimentan los dispositivos de control social. Pero aquí tratamos con una condición extensiva al funcionamiento de la sociedad burguesa decimonónica en general y, por lo tanto, verificable en alguna medida en Francia, Estados Unidos o cualquier otro país de Occidente en la época.

Aun la palabra o, más precisamente, la escritura —que por funcionar como campo de/del poder era el "medio de comunicación social" que gozaba de mayores libertades— tenía límites dictados por el decoro. Cirilo Villaverde (1812-1894), periodista y novelista cubano, afirmaba en su prólogo de 1879 a la edición definitiva de *Cecilia Valdés*, su novela cumbre:

> Tampoco ha de achacarse a falta del autor si el cuadro no ilustra, no escarmienta, no enseña deleitando. Lo más que me ha sido dado hacer es abstenerme de toda pintura impúdica o grosera, falta en que era fácil incurrir, habida consideración a las condiciones, al carácter y a las pasiones de la mayoría de los actores de la novela; porque nunca he creído que el escritor público, en el afán de parecer fiel y exacto pintor de las costumbres, haya de olvidar que le merecen respeto la virtud y la modestia del lector[32].

Pero las restricciones en las representaciones visuales eran mayores que en las literarias. La historia de la literatura y la pintura en Francia, durante la segunda mitad del siglo XIX, ofrece argumentos favorables a esta tesis[33]. Todavía más: para la fotografía el rigor de los controles sociales parece mayor que para la pintura. El carácter *autentificador de realidades* de la fotografía, el "esto ha sido" de que hablara Barthes (1915-1980), eliminó de los predios de ella —por lo menos hasta la irrupción de la fotografía en la prensa hacia la divisoria de los siglos XIX-XX[34]— todo lo que el decoro, la virtud y el buen gusto dominantes en la época rechazaban: lo rudo, lo sórdido, lo grosero, lo bajo… Cuando la fotografía trasvasó esos límites fue, generalmente, en aras de la socialmente aceptada «tipificación» o por requerimientos coyunturales del poder. La excepción fue la fotografía pornográfica. Aunque su

---

32 Cirilo Villaverde. Prólogo a *Cecilia Valdés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 6-7.

33 En la literatura, por ejemplo, al hablar del "realismo" como un período de la historia literaria, correspondiente al siglo XIX, se debe tener en cuenta, como señalara René Welleck, que: "[…] El término 'realidad' es también un término de inclusión: lo feo, lo repugnante, lo bajo son temas legítimos para el arte. Los temas tabúes, tales como el sexo y la muerte (siempre fueron permitidos el amor y la muerte) son admitidos, ahora, en el arte".
Rene Welleck. "El concepto de realismo en la investigación literaria". En: René Welleck. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, S.A., 1983, p. 209.

34 De cómo la introducción de la fotografía en la prensa –y en particular en el diarismo– cambió radicalmente en breve lapso la situación que aquí se describe, dejó el novelista carioca Lima Barreto (1881-1922) una vívida y sarcástica descripción ficcional en su novela *Recuerdos del escribiente Isaías Caminha*, publicada en 1909. Allí escribió:

> A no ser el *Journal de Comércio*, se puede decir que los diarios de Río nada tienen para leer, todos ellos se parecen pues todos tienen la preocupación de informar sobre crímenes, escándalos domésticos y públicos, curiosidades banales y, en general, son ilustrados con cinco grabados que nada tienen que ver con el caso, cuando no son repugnantes e inmorales. Como sucedió con *O Globo* que, cierta vez, publicó el de un cadáver exhumado, enteramente desnudo.

Lima Barreto. "Recuerdos del escribiente Isaías Caminha". En: Lima Barreto. *Dos novelas. Recuerdos del escribiente Isaías Camina / El triste fin de Policarpo Quaresma*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 80.

práctica fuese perseguida por el escándalo y amenazada de punición, logró presencia —pese a su limitada producción— gracias a que satisfacía el *voyeurismo* del placer sexual, en última instancia un "pecado" privado y, por añadidura, masculino. Dicho de otra manera, en la fotografía el control de la mirada llegó a sus grados extremos. A ella le correspondió representar, por lo común, la zona amable de la realidad, o ver la realidad amablemente.

De estas circunstancias se derivan la capacidad de idealización de la fotografía y su inestimable contribución al imaginario del progreso. De ahí, también que las representaciones fotográficas del siglo XIX de Europa, América del Norte y América Latina sean, en buena parte, tan semejantes entre sí en sus contenidos principales, referentes concretos aparte. Ello puede explicar la facilidad con que la fotografía se identificó en nuestro continente con el proyecto de construcción de la conciencia nacional de las élites, aunque las imágenes fuesen hechas por fotógrafos europeos y estadounidenses de tránsito. Eran los contextos los que cambiaban y, por tanto, la incorporación de las fotografías —con variaciones de sentido— a los ideales hechos colectivos por los discursos de peso circulantes. Y, ¿acaso el ideal de progreso no se generalizó en Occidente hasta el punto de arropar a otros distintos según las regiones y países?[35]

Febrero, 2001
Junio, 2004

---

35 El sarcástico y racista texto titulado *Le Mexique (1858-1861). Souvenirs e Impresions de Voyage*, escrito por Désiré Charnay en 1863 y que acompañó las imágenes de la edición francesa de su segundo álbum fotográfico sobre México: *Cités et Ruines Américaines…*, publicado en París en el marco de una campaña propagandística del gobierno francés orientada a justificar la reciente conquista de México y promover una nueva "colonización" del país, obliga, no obstante, a revisar cuidadosamente los enunciados ideológicos concretos que acompañaron en su origen a los proyectos fotográficos descriptivos de Latinoamérica en el siglo XIX. Esto, independientemente de la importancia que ellos hayan tenido en la definición histórica de la "identidad" nacional, como es el caso del de Charnay en México. (Ver: Olivier Debroise. *Fuga mexicana*. Un recorrido por la fotografía en México. México, D.F.: Conaculta, 1994, p. 40.)

Las buenas maneras
Fotografía y sujeto burgués en América Latina durante el siglo XIX

El siglo XIX fue para la mayoría de los países hispanoamericanos, una vez liberados del colonialismo español, y aun para Brasil, convertido en imperio con monarquía propia, el de la creación de los fundamentos de nuevas naciones, lo que implicó para cada una de éstas el elaborarse un perfil propio, particular. Entre otras cosas, ello significó constituir el cuerpo de la nación vinculando a los diferentes sujetos sociales y étnicos en un "proyecto" de construcción de la identidad: dar consistencia, en suma, al recién adquirido gentilicio nacional, una noción generalizadora e inclusiva, independientemente de las enormes diferencias y, en consecuencia, contradicciones existentes entre sus elementos constitutivos en lo económico-social, político y cultural. Es decir, hubo que *hacer* al brasileño, al peruano, al colombiano o al mexicano, tarea que exigió —además de una nueva institucionalidad pública— la aplicación en el cuerpo social de diferentes estrategias de disuasión, esto es, la circulación de discursos orientados a suponer atributos de pertenencia nacional más o menos específicos para cada sector social o étnico portador de igual gentilicio, pero que, a la vez, otorgaran a este último un contenido suficientemente homogéneo y diferenciado respecto a los demás. Hacia la misma época, el asunto tocó inclusive a los habitantes de las colonias españolas que aún quedaban en nuestro continente, lo que fue resultado de la maduración en ellas de los ideales separatistas durante el decurso del siglo.

Lo dicho hasta ahora no niega la existencia del sentimiento nacionalista en tierras americanas al menos ya en la divisoria de los siglos XVIII-XIX. Como sabemos, éste alimentó la lucha contra el colonialismo español. Pero aquí nos interesa el momento en que ese "sentimiento" puede definirse en un proyecto de nación, lo que no fue viable hasta que emergieron las nuevas repúblicas y, todavía más, hasta que en cada una de ellas no se encontró solución, en lo fundamental, a la anarquía que sucedió a la independencia[36].

---

36 El historiador venezolano Elías Pino Iturrieta ha señalado al respecto:

> […] el huracán de las guerras contra el imperio provocó una metamorfosis mayor de la que se supuso en los tiempos de paz. Aquellas comarcas cuyas hostilidades fueron particularmente crueles –el Río de la Plata, la Nueva Granada, la Nueva España, Venezuela, por ejemplo– experimentaron un sacudimiento que las hizo irreconocibles. No sólo por

Sólo entonces, sus élites respectivas pudieron abocarse decididamente a la articulación del espacio y los individuos en los nuevos estados nacionales, y a generar propuestas para satisfacer esa necesidad. Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿desempeñó la fotografía algún papel al respecto?

LAS ÉLITES Y LAS NUEVAS SOCIEDADES

El proyecto independentista llevaba implícito, de suyo, la idea de la modernización de América Latina a tono con la experiencia europea. Ello quedó expresado, incluso de manera abierta, en diferentes modalidades textuales suscritas por los principales pensadores y conductores de la emancipación, tanto antes como después de consumada ésta. Ya hacia 1850, aproximadamente, las constituciones poscoloniales, cuyo núcleo ideológico sería la libertad de los pueblos y los individuos, en la vía de la democracia social; las nuevas legislaciones, en lo económico elaboradas según los principios del liberalismo y en lo jurídico orientadas hacia la codificación de los procedimientos civiles, económicos y penales; así como las innovaciones en los métodos educativos, en particular a través de las reformas de la enseñanza pública y la universitaria, crean las bases para situar en el cauce de la "civilización" a las nacientes naciones. Por esta fecha, también, ha dicho Pedro Henríquez Ureña:

> [...] la estabilidad fue afirmándose lentamente, ya fuese porque la democracia iba cobrando realidad, como en la Argentina, ya porque el poder quedara un largo período en manos de un hombre fuerte, que mantenía una apariencia de gobierno republicano al tiempo que promovía el progreso material. Sólo en algunos países, por lo general de pequeño territorio o de escasa población, persistió la antigua turbulencia.[37]

> la explicable disminución de las poblaciones provocada por un espeso baño de sangre que trajo masivas consecuencias como la depredación de las ciudades, el irrespeto a la propiedad urbana y la destrucción de las heredades rurales. La irrupción del pueblo con su fardo de prácticas plebeyas, con su distancia frente a las convenciones antiguas y su interpretación particular de las proclamas, hará que, cuando pierda España, pocos puedan reconocerse en los que fueron sus dominios.

Elías Pino Iturrieta. "El decoro y el arrabal. Aproximación a nuestras ciudades entrañables". En: *Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870-1930*. Caracas: Sala RG, 11 de nov., 1997 – 1º de marzo, 1998, pp. 10-11.

37 Pedro Henríquez Ureña. *Las corrientes literarias en la América Hispánica.* La Habana: Editora Revolucionaria, 1971, p. 116.

Dentro de esta lógica, "civilizar" a las naciones precisaba, a la vez, "modelar" a los individuos —hombres y mujeres— adecuados al funcionamiento de las primeras. Esta tarea se concebiría, específicamente, como la de formación del *ciudadano*, literalmente "habitante de la ciudad", pues era sólo en la ciudad como centro y con la adopción del estilo urbano de vida que se podía realizar el proyecto nacional modernizador ajustado al paradigma europeo y formar, a través de mecanismos disciplinarios, a la élite social responsable, de una manera u otra, de conducir los destinos nacionales.

Periódicos y revistas tuvieron importancia en América Latina en la divulgación de las ideas formativas de este modelo de *ciudadano*: centrado en el género masculino, burgués, urbano y letrado, según el ejemplo eurocéntrico. Desde la oratoria patriótica hasta el artículo de crítica de costumbres —pasando por el folletín por entregas— se abre un abanico de discursos que permiten crear la trama y sensibilidad culturales indispensables a este fin; pero, quizás, el más importante de todos ellos sea el "manual de comportamiento", que finalmente alcanzara un uso extensivo como herramienta educativa al ser incorporado a los sistemas de enseñanza escolar, dada su capacidad para sintetizar en normas específicas tanto las reglas cotidianas de conducta como las de etiqueta, con su estricta separación entre los espacios privado y público y su ordenamiento jerárquico del conglomerado social: en definitiva, excelente muestra de cómo nuestra sociedad poscolonial decimonónica no deja nada al azar en materia de control social. Este tipo de manuales, correspondiente a un género menor de prácticas textuales, fuera tanto del canon literario, de la erudición académica como del código legal y, por ello, hasta hace muy poco tiempo despreciado por los estudios históricos —al menos, hasta que la crítica cultural reparara en él—, fue muy abundante en todo Occidente a lo largo del siglo XIX y tuvo gran circulación en Hispanoamérica en la segunda mitad del mismo y buena parte del XX. De entre todos los difundidos aquí por entonces, el que gozó de más larga popularidad, tanto por su exhaustiva comprensión del tema como por la claridad y elegancia de su prosa, fue el *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño (1812-1874)[38], a cuya primera edición en 1854 le sucedieron pronto otras numerosas.

---

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

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

> [...] sin la observancia de estas reglas –*puntualiza Carreño refiriéndose a las reglas de urbanidad*–, más o menos perfectas, según el grado de civilización de cada país, los hombres no podrían inspirarse ninguna especie de amor ni estimación; no habría medio de cultivar la sociabilidad, que es el principio de la conservación y progreso de los pueblos, y la existencia de toda sociedad bien ordenada vendría por consiguiente a ser de todo punto imposible.[39]

Las reglas se proponen el mantenimiento del orden social y el acatamiento de la autoridad como condiciones del progreso. El *Manual...* permite comprender cómo en el seno de las nuevas repúblicas se refrenda la tipología del burgués y se le identifica con los intereses nacionales. En la sección preliminar, titulada "Deberes morales del hombre", que consta de tres capítulos, el autor resume el conjunto de deberes supremos del ciudadano "modelo", que implican su relación con Dios, con la sociedad (padres, patria y semejantes) y, por último, consigo mismo. Éstos se presentan como una suerte de plataforma "moral" general de las acciones cotidianas o especiales con sus normas de (auto) regulación. La estrategia textual de inflamado patriotismo que utiliza Carreño en esta sección del *Manual...* refiere una operatoria social de identificación entre clase y nacionalidad necesaria a los fines del control y dirección del proceso de modernización; pero en todo el curso del texto el hablante y el destinatario de éste son tanto el deseado protagonista como el constructor de las nuevas repúblicas. Se trata de una sola persona que es, a la vez, sujeto y objeto del espacio discursivo, al hablar desde un "nosotros" que reconoce como interlocutores exclusivamente a sus iguales[40].

---

39 Manuel Antonio Carreño. *Manual de urbanidad y buenas maneras.* Nueva York: D. Appleton y Cia., 1863, p. 32. Se ha actualizado la ortografía del texto original en todas las citas del Manual.

40 Beatriz González Stephan, en su estudio del *Manual...* de Carreño al que debemos no pocas sugerencias para nuestro análisis, escribe:

> El texto va fijando los mecanismos de pertinencia del "nosotros", aquellos que pertenecen al territorio de esta nueva ley que debe ser enunciada. [...] En realidad, el *Manual...* pone en contacto al individuo con los otros. Pero con un "otro" que es él mismo, con sus otros posiblemente iguales: sus conciudadanos. El otro 'otro' está presente a lo largo del texto. La misma escritura va progresivamente delimitando los que se quedan afuera: los criados ('por sus defectos o deformidades naturales'), el menesteroso, el desaseado, el deprimido, el que cede a los arranques de ira, el que llora y ríe en público, el que habla de sus flaquezas y de las ajenas. El régimen de las exclusiones va más lejos: el 'otro'

Como texto ético de una nueva clase social en ascenso, la cual recupera las maneras exteriores del patriciado —cuyos hábitos de cortesanía tenían larga tradición— para acreditar y prestigiar su nueva autoridad social, esto es, adaptándolas a los valores burgueses en gestación[41], el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Carreño define las estrategias adecuadas para garantizar el éxito social. Su autor señala al respecto:

> El tacto social [...] debe considerarse como el más alto y más sublime grado de la cortesanía, pues él supone un gran fondo de dignidad, discreción y delicadeza; y es por esto que las personas de tacto son las que mejor conocen los medios de ocupar siempre en sociedad una posición ventajosa [...] En muchos lugares de esta obra se encuentran reglas que tienden evidentemente a formar en nosotros el tacto social.[42]

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

> dentro del mismo yo también es segregado, debe ser reprimido y controlado. La escritura del *Manual...* no sólo habilita la diferencia, sino también impone el *discurso de la prohibición*. Van aparejadas a la letra la vigilancia y el castigo. Y es en este punto donde se estrechan los lazos entre el ejercicio de una escritura que informa, inviste, circunscribe al tiempo de constituirse en mecanismo de censura y represión.

Beatriz González Stephan. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado". En: Beatriz González Stephan / Javier Lasarte / Graciela Montaldo / María Julia Daroquii (compiladores). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana / Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995, pp. 443-444.

41 La voz "patricio", como sinónimo de noble y aristócrata, podría aplicarse en América Latina a los integrantes de las cortes virreinales existentes en la Colonia, es decir, a la élite colonialista. En ese sentido es utilizada aquí. No obstante, José Luis Romero (1909-1977) propone una comprensión del término alejado de ésta, al aplicarlo a los procesos históricos posindependentistas. Dice:

> [...] Las burguesías criollas constituidas desde los últimos decenios del siglo XVIII cedieron el paso a un nuevo patriciado que se formó en las luchas por la organización de las nuevas nacionalidades, y que constituyó la clase dirigente de las ciudades [...] Las ciudades fueron patricias porque en ellas se desarrolló el experimento fundamental del proceso constitutivo de cada país y en su ámbito se consolidó la nueva clase directora, con sus peculiares maneras de vivir y pensar.

José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999, p. 201.

42 Manuel Antonio Carreño. *Ob. cit.*, p. 271.

EL RETRATO DE TIPO BURGUÉS

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

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

La trashumancia actúa a favor de la economía de elementos en la resolución de los retratos, carentes de recursos escenográficos y de utilería y reducidos a la imagen del modelo, preferiblemente sentado —en los inicios del daguerrotipo, a causa de la demora de la pose—, colocado frente a un fondo neutro y con la mirada dirigida al objetivo de la cámara[43]. Sólo en ocasiones el daguerrotipo es iluminado. Esta simplicidad visual se acompaña de las cualidades de la técnica, con su minucioso registro de detalles y brillante luminosidad. Hablamos de aquellos atributos, comunes por todas partes a los retratos de los primeros años de la fotografía, que fueron décadas más tarde del gusto de algunos fotógrafos de las vanguardias, quienes interesados en construirse una genealogía para sus inquietudes "puristas" hicieron de los daguerrotipistas sus antecesores históricos.

Con el daguerrotipo y su inmediato continuador, el ambrotipo, ya en el segundo lustro de la década de los cincuenta —con el cual comienza a exten-

---

43 Aunque desde los comienzos de la técnica del daguerrotipo se producen retratos con telón de fondo (ver: John Plumbe. *Anciana sosteniendo un libro*, ca. 1841), éste fue un recurso de decoración que sólo se universalizó a partir de la moda de la *carte-de-visite*. Floyd & Marion Rinhart. *The American Daguerreotype*, Athens, GA: The University of Georgia Press, 1981, p. 65.

derse el uso de recursos escenográficos en nuestro retrato decimonónico—, los terratenientes y los grupos enriquecidos de la burguesía en gestación de nuestros países han podido dejar constancia temprana de su estatus social, a la vez que de su individualidad, dos nociones importantes en el imaginario del siglo XIX con las que el retrato comercial tendrá que lidiar con mayor o menor éxito. Quizás, la pose reposada y los ademanes contenidos de nuestros retratos primiciales, generalmente austeros en demasía —es decir, "carentes" de gracia—, remiten no sólo a limitaciones de la técnica o a los hábitos de representación existentes, sino también a circunstancias sociales en las que todavía la elegancia mundana no se ha hecho extensiva a los sectores acomodados de nuestros países.

Cuando en la divisoria de los años 50-60 se extiende el uso de la *carte-de-visite* en la producción retratística de América Latina, el retrato fotográfico se hace asequible económicamente a los sectores medios de la sociedad y cambios significativos se producen en su concepción. El solo paso del estuche —daguerrotipo, ambrotipo— al álbum —fotografía sobre papel— indica uno importante: el retrato se transforma de objeto exclusivo en acumulativo, de reliquia íntima en ícono de multiplicada circulación. Además, enfatiza su carácter teatral al convertirse literalmente en una "puesta en escena" con decorado y utilería: columnas, pedestales, balaustradas, alfombras, objetos de mobiliario, telones de fondo pintados con paisajes u otros motivos se instalan como conformadores del espacio retratístico. Se trata de aquellos accesorios que, como señalara Walter Benjamin, se veían en las pinturas famosas y por eso tenían que ser "artísticos".[44]

Cronológicamente, la difusión del *Manual…* de Carreño se inició poco —poquísimo— antes de la introducción de la *carte-de-visite* en el mercado fotográfico latinoamericano; pero en los aproximadamente treinta años de su predominio, ésta lleva a la apoteosis los requerimientos que aquél definió como indispensables para el reconocimiento público del individuo, mostrándolos extendidamente en su iconografía. Hablamos del retrato de tipo burgués, al que la *carte-de-visite* dio forma definitiva. Aún más, ésta marcó decisivamente con sus convenciones la historia ulterior del retrato comercial hasta avanzado el siglo XX.

---

44 Walter Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía". En: Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973, p. 71.

Carreño explicaba la *urbanidad* como "[…] el conjunto de reglas que tenemos que observar para comunicar dignidad, decoro y elegancia a nuestras acciones y palabras […]"[45]. Así, continúa Carreño: "Por medio de un atento estudio de las reglas de la urbanidad, y por el contacto con las personas cultas y bien educadas, llegamos a adquirir lo que especialmente se llama *buenas maneras* o *buenos modales*, lo cual no es otra cosa que la decencia, moderación y oportunidad de nuestras acciones y palabras, y aquella delicadeza y gallardía que aparecen en todos nuestros movimientos exteriores, revelando la suavidad de las costumbres y la cultura del entendimiento"[46]. Sólo la etiqueta, parte de la urbanidad que se refiere "[…] al ceremonial de los usos, estilos y costumbres que se observan en las reuniones de carácter elevado y serio, y en aquellos actos cuya solemnidad excluye absolutamente todos los grados de la familiaridad y la confianza […]" —todavía según Carreño (ídem)—, "[…] admite la elevada gravedad en acciones y palabras, bien que siempre acompañada de la gracia y la gentileza que son en todos casos el esmalte de la educación […]"[47].

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

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

> Las formas y demás condiciones del traje que debemos llevar en sociedad, están generalmente sujetas a los caprichos de la moda, y a ellos debemos someternos en cuanto no se opongan a los principios de la moral y de la decencia, sin que nos olvidemos, cuando hayamos llegado a una edad avanzada, de las modificaciones que en este punto aconsejan entonces la circunspección y la prudencia. […][48]

45 Manuel Antonio Carreño. *Ob. cit.*, p. 31.
46 *Ibid.*, p. 32.
47 *Ibid.*, p. 33.
48 *Ibid.*, p. 267.

Y luego:

> La diversidad en las piezas de que consta el traje, en las telas que para ellas se eligen, y en las formas que les da la moda y el gusto de cada cual, es una prueba evidente de que nuestros vestidos no tienen por único objeto el cubrir el cuerpo de una manera honesta y decente, sino también contribuir a hacer agradable nuestra persona, por medio de una elegante exterioridad. Y como de la manera de llevar el traje depende en mucha parte su lucimiento, pues en un cuerpo cuyos movimientos sean toscos y desairados, las mejores telas, las mejores formas y los más ricos adornos perderán todo su mérito, es indispensable que procuremos adquirir en nuestra persona aquel desembarazo, aquel despejo, aquel donaire que comunica gracia y elegancia aun al traje más serio y más sencillo.[49]

Actuar con corrección social, pues, exigía ser moderno, llevar el traje a tono con los dictados de la moda de las metrópolis europeas; pero esto sería insuficiente si no viniese acompañado de la sustitución de los toscos modales rurales por los refinados de la vida urbana. De este modo, el *Manual...* es una forma de ajuste de cuentas de la civilización —la ciudad, el progreso, la mundanidad— con la barbarie —el campo, la tradición, la rudeza[50]. Pero, y no menos importante —pese a los miramientos del lenguaje utilizado—, aquí se expresa la conciencia que tiene nuestra sociedad decimonónica del cuerpo como espectáculo, de su exhibición autorizada y regulada por las

---

49 *Ibid.*, 270-271.

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

> [...] La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los Juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos.
>
> La elegancia de los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tienen allí su teatro y su lugar conveniente. [...]
>
> El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada tal como la conocemos en todas partes, allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano por ser común a todos los pueblos; sus hábitos de vida tan diversos, sus necesidades peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro. Aún hay más: el hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales corteses, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. [...]

Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo.* Buenos Aires: Edit. TOR S.R.L., 1945, pp. 22-23.

leyes de la sociabilidad, conciencia que se desarrolla en relación con los nuevos hábitos de vida y la psicología urbanos. ¿No son todos estos rasgos evidentes en la enorme cantidad de retratos en *carte-de-visite* que se conserva de nuestros sectores acomodados?[51]

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

El retrato *carte-de-visite*, sujeto a los convencionalismos señalados de la representación del sujeto y a la estandarización de los recursos "estéticos", con su masa enorme de imágenes semejantes entre sí, expone cómo sólo a través del "estereotipo" se podía satisfacer la necesidad de articular claramente al individuo burgués con la sociedad, de proporcionarle una imagen personal acorde con sus requerimientos de clase y en correspondencia con el imaginario social de la época, cuando la tipología tenía una importancia notoria en los campos de la creación artística y las disciplinas científicas. Para América Latina agregaríamos, también, que daba así carta de ciudadanía y de pertenencia nacional a los sujetos representados.

---

51 De un modo u otro, varios autores se han aproximado a este asunto. Un buen estudio al respecto lo desarrolló Patricia Massé en relación con la producción de *cartes-de visite* de los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa.
Patricia Massé. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1998.

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

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

Julio, 2001

Del tipo al arquetipo

Fotografía y tipos nacionales en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX

El proyecto de construcción de la identidad nacional impulsado en el curso del siglo XIX en los inaugurales países latinoamericanos incluyó, entre sus tareas prioritarias, la "creación" de un *etnos* que pudiese funcionar como soporte del concepto de Estado-nación. Ello exigía elaborar, en el interior de cada uno de estos países, una red de símbolos que actuara en el cuerpo social como imaginario cohesor del gentilicio nacional recientemente adquirido, el cual debía ser provisto de atributos característicos que, a su vez, enmascararan las políticas de exclusión y neutralizaran las desigualdades sociales y étnicas existentes; las últimas, por añadidura, atravesadas por el estigma del racismo. Así, construir la identidad nacional en las nuevas repúblicas demandaría conceder presencia, incluso enaltecida, a los sectores populares en los distintos sistemas de representación de la producción cultural: de la oratoria a la literatura de ficción, de la pintura a la fotografía.

Pasadas las guerras independentistas, entre los años treinta-sesenta del siglo XIX los grabados de motivos "pintorescos" latinoamericanos —incluyendo los de tipos nacionales—, generalmente realizados por artistas extranjeros de paso, circularon profusamente en Europa bajo el auspicio de la moda romántica y su gusto por lo tradicional, diferente y "exótico", esto es, ajeno al medio urbano, ilustrado y burgués de unas cuantas metrópolis occidentales. Pero ya en la divisoria de los años cincuenta-sesenta, la fotografía comenzó a desplazar progresivamente al grabado en la construcción visual empírica del mundo, proceso que culminó hacia los años noventa del mismo siglo. En este lapso, se sucedieron importantes proyectos fotográficos de tipos en América Latina, a la par que este subgénero retratístico encontró cultores notables en la pintura realizada por artistas oriundos de la región. Desde entonces, la imaginería de los tipos parece haber ensayado aquí una particular contribución, de profundas implicaciones políticas, al imaginario nacionalista en desarrollo.

EL RETRATO DE TIPOS

El retrato fotográfico de tipos en América Latina tuvo, entre sus modalidades principales, las de tipos populares —caracterizados en su mayoría según su ocupación—, tipos indígenas o negros, tipos regionales de un país y tipos nacionales, con frecuencia mezcladas una tipología con otra o, más comúnmente, subordinadas las primeras a la última. En todos los casos, la fotografía de tipos habría de asentarse en la comprensión cara a las ciencias del siglo XIX de la tipología como clasificación de indicadores esenciales, esto es, del concepto de tipo como unidad que resulta del desmembramiento de la realidad en estudio y su concreción en modelos que permiten descubrir lo general y lo característico o particular del fenómeno dado.

El primer conjunto que conocemos de fotografías realizadas en América Latina dentro del concepto de tipos nacionales se localiza geográficamente en México y data, presumiblemente, de 1857-1858. Su autoría se atribuye al fotógrafo francés Claude-Joseph-Désiré Charnay (1828-1915), y consta de una serie —de cantidad total hoy desconocida— de la cual se conservan veinte retratos, en excelente estado de conservación, en los fondos de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Pachuca, México. Charnay los habría realizado en su primera estancia en ese país, que transcurrió entre finales de 1857 y 1861, y específicamente en la misma época en que fotografiara espacios y edificaciones importantes de la ciudad capital, antes de partir a finales de 1858 o comienzos de 1859 hacia las ruinas de Palenque.

Los retratos de tipos nacionales atribuidos a Charnay registran diferencias de la escala social de la sociedad mexicana del momento al incluir, entre otros, al sacerdote, el escribano y la dama mestiza de clase media junto a los vendedores y practicantes de oficios populares, tales como las tortilleras, la vendedora de leña, el estibador y el arriero[52]. En general, la concepción del retrato de tipos que desarrolla Charnay, al hacer un muestrario que no se detiene exclusivamente en la escala más baja de la sociedad, conecta al autor con la tradición del grabado de este género difundido en la primera mitad del siglo XIX, que ve lo peculiar y característico en cualquier estrato social.

---

52 Todos los retratos tienen impresión del cliché en papel salado y formato de 8x10 pulgadas. (Esta información fue recopilada *in situ* por el autor del texto gracias a la generosa colaboración de las autoridades y personal de la Fototeca del INAH, Pachuca, estado Hidalgo, México).

En los años sesenta del siglo XIX, otros conjuntos fotográficos se ubicaron más o menos directamente en la tradición de los "tipos nacionales" desde su énfasis en los estamentos populares. Es el caso de una colección de tipos indígenas y de trabajadores realizada hacia 1863-1873, en Perú, por el estudio de los fotógrafos de origen francés Hermanos Courret; o el de los tipos mexicanos que el también francés François Aubert (1829-1906) hizo hacia 1865, durante su corta estancia como fotógrafo en México; o, finalmente, la serie de "tipos negros" que realizara el fotógrafo de origen portugués José Christiano Júnior (1830-1902) en Río de Janeiro, en 1865. Los tipos negros de Christiano Júnior se agrupaban en dos series: una incluía fotografías de negros de diferentes naciones africanas en retratos de busto o cuerpo entero sin ningún otro recurso descriptivo adicional; la otra mostraba a los negros según sus ocupaciones en Brasil, con alguna excepción más interesada en registrar comportamientos u otros aspectos culturales. De este modo, Júnior inaugura en Brasil la doble vertiente del retrato de tipo que representa al negro según la tipología "gentilicia" o la laboral[53].

Los trabajos de los Hermanos Courret y Christiano Júnior —en el caso del segundo, en particular su serie de tipos negros según su labor— reúnen las características que, al menos hasta los años ochenta del siglo, son predominantes en las distintas modalidades del retrato fotográfico de tipos hecho en América Latina. Éstas serían:

a) la ubicación del personaje en un *set* improvisado por el fotógrafo o en un estudio;
b) la imposición al personaje de una pose que lo describe fácilmente como entidad tipológica ante el consumidor de la imagen;
c) la caracterización del personaje con sencillos elementos de utilería;
d) la realización de las imágenes en el formato *carte-de-visite*;
e) la producción y circulación de éstas como objeto comercial directo.

Los conjuntos mencionados evidencian ya la tendencia que dominará a *posteriori* en el retrato de tipos producido en América Latina: la de concentrarse en los estratos sociales inferiores y, con frecuencia, en los trabajadores. Obsérvese que, incluso, desde esta óptica fotografía Christiano Júnior a los negros que ejercen oficios en Río de Janeiro, probablemente algunos libertos y otros esclavos que trabajaban a cuenta de sus amos. Esta evolución muestra, también, una nueva distribución visual de las jerarquías sociales de

53 Boris Kossoy. "Le Noir dans l'iconographie brésilienne du XIXe: une vision européenne". En: *Revue de la Bibliothèque Nationale.* Paris: Bibliothèque Nationale de France, nº 39, Printemps, 1991, pp. 2-21.

las sociedades latinoamericanas, pues personajes que antes circulaban en los retratos de tipos desaparecen progresivamente de éstos, al ser integrados a la circulación corriente de las *cartes-de-visite* dentro del modelo de retrato burgués, dada su situación de pertenencia a los estamentos medios o altos. No obstante, algunas modalidades representativas de las tradiciones locales de los estratos sociales altos que ya habían ingresado al muestrario de los tipos nacionales habrían de sobrevivir en éste todavía más o menos tiempo, como son los casos de la tapada limeña o el charro mexicano, y hasta acrecentar en el mismo su importancia en el futuro como representante de la nación, según lo evidencia el ejemplo del segundo.

De todas maneras, la estrategia de representación del retrato de tipos orientada a revelar sobre todo "peculiaridades" de los sectores más bajos de la escala socioeconómica, subraya la condición extensiva del "tipo popular" como sujeto pintoresco tanto para las élites locales como para los europeos y estadounidenses: los extranjeros. Para las primeras, la condición de "otro" hace del tipo una suerte de motivo exótico doméstico, al igual que, simultáneamente, es propio y cotidiano en su posición de representante de una cultura local y de subalterno social: un hecho paradójico condicionado por las circunstancias de que a aquéllas y a éste les separan altas empalizadas sociales y culturales y les ligan relaciones de dominación, a la vez que comparten algunas costumbres, espacios públicos y, en el caso de los sirvientes, hasta los privados. La permanencia en los repertorios de tipos populares —y nacionales— de algún elemento procedente de los sectores dominantes puede comprenderse como una suerte de armonización simbólica de las diferencias que se justifica por la ubicación del tipo en el arcádico territorio de la tradición y las costumbres.

Hacia la divisoria de los años sesenta-setenta del siglo XIX, se expande la modalidad del tipo indígena en el retrato fotográfico de tipos en América Latina. Se inscriben en ella, aparte de los correspondientes a los Hermanos Courret en Perú, la colección que hiciera en Guatemala el alemán Emilio Herbruger Wheling (1808-1894) hacia 1865-1870, quien se estableció por entonces de nuevo en el país, donde había trabajado previamente en los años cuarenta, y en 1866 abrió un estudio que legara poco después, en 1870, a su primogénito Emilio Ernesto[54]. También, conjuntos como el realizado en Colombia y Ecuador, en 1871, por el fotógrafo Pedro José Vargas, con estudio en Quito

54 En los fondos de la Fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamáerica (Cirma), ubicado en Antigua, Guatemala, se conservan veintitrés *cartes-de-visite* de tipos indígenas de Herbruger, cantidad que se desconoce si constituyó el número total de fotografías que formó en su origen la serie.

desde la década anterior, quien fue contratado para tal fin por los científicos alemanes Alphons Stübel (1835-1904) y Wilhelm Reiss (1838-1908), los cuales entre 1868-1876 viajaron juntos en plan investigativo por América del Sur y reunieron una importante colección fotográfica de variados temas locales.

Herbruger se encargó de dejar clara su intención "etnográfica" no sólo en el contenido de la imagen —en el que la ocupación particular del/los indígena/s retratado/s es considerada sólo en algún caso aislado—, sino también al colocar en el reverso de cada fotografía un breve texto explicativo de la ubicación geográfica y evolución histórica de la civilización indígena a la cual pertenecía/n el/los sujeto/s fotografiado/s[55]. Los tipos de Vargas, en cambio, se vinculan más decididamente con dos modalidades de este subgénero retratístico. En algunos retratos el énfasis se pone en la pertenencia del sujeto a uno de los diversos pueblos indígenas de la zona del altiplano correspondiente a Colombia y Ecuador; en otros, en los indígenas como practicantes de determinados oficios u ocupaciones. Esto, aunque todos los retratos fueron hechos, según consta en la documentación de la época, bajo la categoría específica de tipos indígenas[56].

Es preciso subrayar que, tanto en los "tipos negros" de Christiano Júnior como en los indígenas de Herbruger, la afiliación gentilicia de los sujetos registrados se remite prioritariamente a sus naciones o pueblos originarios —las africanas en el primer caso; las indígenas en el segundo—, antes que al Estado-nación poscolonial dentro del que ellos vivían. De todos modos, los conjuntos fotográficos de tipos indígenas o negros se constituyen siempre, en razón de su especificidad, en una suerte de documentación visual de potencial etnográfico, como ya ha sido sugerido.

Una extensa serie de alrededor de doscientos retratos en formato *carte-de-visite*, muchos de ellos iluminados, fue realizada hacia 1870 en el sur andino, específicamente en Bolivia y Perú, por el fotógrafo Ricardo Villaalba —o

55 Tani Marilena Adams y Arturo Taracena Arriola. "Reflexiones acerca de 'Guatemala ante la lente. Imágenes de la Fototeca de Cirma: 1870-1997'". En: *Guatemala ante la lente. Imágenes de la Fototeca de CIRMA: 1870-1997*. Antigua: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (Cirma), 1998, pp. 5-7 (catálogo).

56 Estas fotografías fueron incluidas en una carpeta publicada en Berlín, en 1888, con motivo de la celebración del VII Congreso de Americanistas. La carpeta fue titulada *Tipos indígenas de Ecuador y Colombia*, y en su portada se incluyeron los datos siguientes: veintiocho cuadros en fototipia para los participantes del VII Congreso Internacional de Americanistas, dedicado a A. Stübel y W. Reiss, Berlín, Impresiones de H.G.(?) Hermann, 1888. (Esta información fue suministrada al autor del texto por Lucía Chiriboga, directora de Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas, Quito).

Villalba—, presumiblemente boliviano de origen. El autor, quien estuvo activo entre los años sesenta y setenta, tuvo incluso un estudio en La Paz. La serie de Villaalba, formada casi en su totalidad por retratos de tipos indígenas en formato *carte-de-visite*, muchos de ellos representados en sus labores, abona preguntas sobre el grado de incorporación a los jóvenes estados nacionales de las comunidades y pueblos indígenas de estos países andinos[57]. Sobresalen dos colecciones de esos retratos de Villaalba que forman parte de los fondos de instituciones estadounidenses. Elizabeth Cory Agassiz (1822-1907) donó al Peabody Museum de la Universidad de Harvard un álbum de 280 fotografías, varias de ellas repetidas, que obtuvo en 1872 de un comerciante. En este álbum de regular formato, varias fotografías aparecen adosadas a cada hoja. Otro álbum, comprado por el George Eastman Museum de Rochester, tiene como título *Pérou et Bolivie: Types et Costumes* y reúne 200 fotografías distribuidas una por cada página.

Los tipos tuvieron un lugar importante en los álbumes fotográficos de descripción de lugares y costumbres realizados en América Latina tempranamente, y no sólo en colecciones alusivas a ellos de manera específica y excluyente, como puede suponerse dados los vínculos ya apuntados entre las nociones de tipo y costumbre en la época. Es el caso, en Argentina, de las representaciones del gaucho en su hábitat y de sus actividades características que realizara el francés Esteban Gonnet (1830-1868) posiblemente en 1865-1866, y las más escasas del italiano Benito Panunzi (1819-1894), hechas hacia 1866[58]. Ellas están en los orígenes del tema gauchesco en la fotografía argentina, de fecunda contribución al imaginario nacional de la identidad.

TIPO POPULAR Y NACIÓN

La extensa serie de los mexicanos Antíoco Cruces (1831(?)-19?) y Luis Campa (1835-19?), denominada por el primero "retratos fotográficos de ti-

---

57 Daniel Buck. "El desarrollo de la fotografía en Bolivia en el siglo XIX". *5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina 1996*. Comité Ejecutivo Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía, Buenos Aires, 1997, p. 55. También: Daniel Buck. *Pioneer Photography in Bolivia: Directory of Daguerreotypists & Photographers, 1840s-1930s*.
En: <http:// ourworld.compuserve.com/homepages/dbuck/>.

58 Abel Alexander y Luis Priamo. "Dos pioneros del documentalismo fotográfico". En: *Buenos Aires, ciudad y campaña. 1860/1870. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2000 (edición al cuidado de Luis Priamo).

pos mexicanos", constituye una excelente muestra de la identificación entre tipo popular y nacional a que apunta el retrato de tipos en nuestra región. Esta colección, que comenzó a conocerse a finales de los años sesenta, sumó un total de ochenta fotografías al momento de ser registrada oficialmente por Cruces en 1880, aunque el número de imágenes de que consta fue sobrepasado por tomas extras que se hicieron de prueba y también se difundieron. Un segundo registro de la serie data de 1884[59].

Los "tipos mexicanos" de Cruces y Campa, hechos en el estudio de los fotógrafos como era común para la época en este tipo de retratos, sobresalen respecto a otros trabajos de tipificación coetáneos por el cuidado que desplegaron los fotógrafos en reproducir el "ambiente" en que los personajes originarios se desenvolvían, a través de una prolija reconstrucción escenográfica que otorgaba mayor realismo a la escena. Son en su absoluta mayoría personajes populares, acicalados para la toma, que como trabajadores representan los diversos oficios y actividades comerciales característicos de una ciudad, pero que no han ingresado todavía a la organización productiva moderna representada por la industria y el comercio en establecimientos: un rasgo común en la clasificación general de tipos populares del mundo laboral.

El lugar que ocupan los tipos populares en la caracterización de las sociedades latinoamericanas de la época evidencia la existencia de una sociedad en la cual la vida urbana ya ha adquirido importancia, aunque descansa todavía sobre un importante número de trabajadores no organizados según el modelo de organización productiva del capitalismo, y que, por lo tanto, constituyen un remanente de formas de producción y comercialización precapitalistas. Estas circunstancias de evolución socioeconómica coinciden en América Latina, no obstante, con un proceso de afirmación nacionalista que tiende a asimilar la heterogénea masa de trabajadores urbanos independientes al proyecto constructivo de la nación, lo que se hace evidente en las diferentes formas de producción cultural de estos años.

La serie de Cruces y Campa, sin dejar de ser la representación de sujetos emblemáticos de un orden social tradicional, evidencia el proceso de transformación que se produce en la fotografía de "tipos populares" en

---

59 Patricia Massé Zendejas. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., 1998, p. 54. Este libro, documentado estudio de la fotografía de Cruces y Campa, ha sido fuente de consulta fundamental en la sección de nuestro texto correspondiente a la serie de tipos de los referidos fotógrafos.

Latinoamérica, en la cual éstos se convierten en estereotipos de la identidad, es decir, son identificados como proyecciones de la imagen de un país. Es cierto que, desde que aparecen en los grabados, los retratos de "tipos" son asociados con un presunto perfil particular, propio, en cada país de la región; pero la fotografía, con su enorme poder persuasivo, terminó por consolidar la identificación entre el tipo y la nación en nuevas circunstancias históricas.

LA DIFUSIÓN MASIVA DE LOS TIPOS

Entre los años noventa del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX el retrato fotográfico de tipos nacionales adquiere en América Latina su difusión mayor. Este hecho se produjo vinculado, por un lado, a cambios profundos en la producción y circulación internacional de la fotografía, entre los que se cuentan el uso creciente de la placa seca de gelatina con su consecuente simplificación de la toma de imágenes, la expansión de las revistas ilustradas con grabados fotográficos de medio tono y el auge de las industrias de la postal y de la estereografía; y, por otro, a la aplicación de estrategias de las élites políticas locales en pro de la consolidación de las jóvenes naciones.

Las revistas ilustradas nacionales —que fueron editadas en la mayoría de los países latinoamericanos— sistematizaron, de México y Cuba, al norte, hasta Argentina y Chile, al extremo sur del continente, el consumo de imágenes entre el público educado de la época, conformado por las capas medias y altas. Ellas usaban como colaboradores frecuentes a fotógrafos residentes en diferentes lugares de la geografía nacional respectiva, salvando así las dificultades que obstaculizaban la movilización física de las personas, a fin de promover el reconocimiento de los diversos paisajes, costumbres y sujetos que configuraban el perfil de la nación: funcionaban como una suerte de ventana abierta al país. Los tipos regionales, como variedad de los tipos nacionales, tuvieron amplia divulgación en estas publicaciones[60]. Para el caso de Venezuela, Rafael Castillo Zapata ha señalado cómo en *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), en una serie de números del año 1908 (del 386 al 408) y del

60 La denominación de tipo regional también se ha utilizado para aludir a un tipo cuyo perfil particular desborda las fronteras de una nación y alcanza los de una región geográfica y cultural multinacional. Éste sería el caso del gaucho, que corresponde a la vez a las tradiciones nacionales de Argentina y Uruguay. En todo caso, esta denominación refiere siempre a lo local en oposición a lo universal.

año 1909 (del 410 al 420) desfilan reproducidos en secuencia y serialmente "[…] los 'asuntos nacionales'; los 'paisajes nacionales' y los 'paisajes venezolanos'; los 'tipos nacionales' con sus manifestaciones regionales específicas: 'tipos yaracuyanos', 'tipos aragüeños'; pero también los 'caminos regionales' y las 'costumbres regionales'; así como las 'escenas criollas'[…]".[61] Algo semejante puede encontrarse por entonces en publicaciones de otros países a lo largo de toda América Latina.

Simultáneamente, la producción masiva de la postal y de la estereografía convirtió a América Latina en uno de sus escenarios de exploración visual. Incluso, en lugares como Argentina y México hubo por entonces una importante producción local de postales, que incluyó a los tipos como uno de sus principales motivos iconográficos, pero en casi todos los países del continente se montaron talleres para ese fin[62].

Quizás la modificación más importante que se observa en la fotografía de tipos realizada en América Latina durante esos años sea el frecuente desplazamiento de los sujetos fotografiados del estudio a su escenario natural. En general, en las nuevas condiciones históricas del entre siglo, con la consoli-

---

61 Rafael Castillo Zapata. "El espejo del mundo. Imagen fotográfica de la prensa ilustrada del entre siglo modernista". En: *Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870-1930*. Caracas: Corporación Andina de Fomento / Fundación Celarg, 1997, p. 40 (catálogo).

62 En Argentina, en mayo de 1897, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco fue encargada por la Dirección General de Correos y Telégrafos de producir la primera serie de tarjetas postales impresa en el país. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados proveyó las imágenes para esta edición, hecha en fototipia. En 1901, Roberto Rosauer, propietario de la Casa Filatélica –un próspero negocio de este ramo radicado en Buenos Aires–, ofreció por primera vez una colección de postales con vistas de Buenos Aires y la República Argentina en general. Al año siguiente concluyó su colección, que contaba de 103 postales, de las cuales 98 fueron del fotógrafo de origen estadounidense H. G. Olds. Este mismo editor lanzó en enero de 1903 una nueva serie compuesta por 1409 imágenes, realizadas por numerosos fotógrafos del país, entre ellos: E. Avanzi, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, E. C. Moody, C. Onelli, Blom & Weber, O. E. Hahn, H. G. Olds, O. Bollinger, A. S. Witcomb. La expansión del negocio de producción de tarjetas postales en Buenos Aires incluyó pronto a otros editores tales como: Stephan Lumpert, Jacobo Peuser, F. Weiss, Kirchoff & Cia., G. B. Pedrocci, América Cristiana, Pita & Catalano y Mitchell. (Ver: Abel Alexander y Luis Priamo. "Noticias de un desconocido". En: *H. G. Olds*. Fotografías 1900-1943 (idea y selección de fotografías de Luis Priamo.) Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1998, pp. 30-31.) En México, en los años finales del porfiriato, correspondientes a los inicios del siglo XX, la industria de la postal tuvo gran auge. Sobresalió en la producción del ramo la Sonora News Company, empresa que contrató los servicios, entre otros fotógrafos, de Charles B. Waite. Muchas imágenes de notables fotógrafos de la época como Guillermo Kahlo, Miret, Scott, Percy S. Cox, Carmichael y Ramos fueron difundidas a través de este procedimiento comercial. (Ver: Francisco Montellano. *Charles B. Waite, la época de oro de las postales en México*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998).

dación de las ciencias positivistas del hombre y los cambios referidos en la producción y circulación de las imágenes fotográficas, crece la exigencia de información de la fotografía, lo que estimula la propagación en sus predios de una visualidad inclinada a la descripción documental.

Puede también mencionarse a Argentina y a México entre aquellos países de América Latina en los que el proceso de tipificación nacional avanzó más decisivamente en la época por la vía de la reducción "esencialista". De entre un abundante muestrario de personajes —y sin desplazar totalmente al resto—, el gaucho, en el primero, y el charro y la china poblana, en el segundo, se afirmarían simbólicamente como las representaciones más genuinas del tipo nacional. Esto es, se transforman en lo que podríamos definir como *arquetipos* de la identidad.

El tema gaucho se populariza en Argentina en la poesía a partir de la década del setenta del siglo XIX, de seguida en la novela y luego en el teatro, hasta convertirse en motivo de reivindicación nacionalista a comienzos del siglo XX. En 1913, la revista bonaerense *Nosotros* publicó una encuesta que comenzaba con la pregunta: "¿Poseemos un poema nacional en cuya estrofa resuena la voz de la raza?". Los reconocidos escritores Leopoldo Lugones (1874-1938), Ricardo Rojas (1882-1957) y Manuel Gálvez (1882-1962) erigieron a *Martín Fierro*, obra literaria, como la epopeya argentina, un hecho que ha sido interpretado como el gesto de la oligarquía terrateniente local de afirmar su superioridad y fueros históricos nacionales frente a la gran masa de inmigrantes que por entonces invadía el país y le transformaba el rostro[63].

No es casual, entonces, que la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, fundada en Buenos Aires el 29 de abril de 1889 por un grupo de aficionados de la élite social del país, bajo la iniciativa del terrateniente Francisco Ayerza (1860-1901), realizara en 1891 el Primer Salón Exposición de Obras de sus asociados con fotografías de motivos nacionalistas tales como escenas del campo y tipos populares; tampoco es casual que el propio Ayerza ganara el premio del Salón con fotografías de tipos populares en estudio[64]; ni que, muy poco después, éste emprendiera la realización de una colección de fotos para imprimir en París una edición ilustrada de lujo de *Martín Fierro*, em-

63 Graciela Scheines. *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?* La Habana: Casa de las Américas, 1991, p. 149.

64 Información suministrada por Luis Priamo en conferencia impartida en el Centro de Fotografía (Conac), Caracas, 12 de mayo de 2000.

presa fracasada de la que, no obstante, se conservan, las imágenes[65]. Posadas y muy teatrales, de personajes rurales atildados y poco convincentes, las fotos de Ayerza son de una singular belleza por su composición y recreación del ambiente rural. Ellas satisfacen esa suerte de "nostalgia" por lo propio y particular en desaparición que la literatura gauchesca difundiera, con su comprensión idealizada de la gente del campo. Sin ser necesariamente una fotografía de tipos populares, la obra señalada de Ayerza se manifiesta cercana a ésta por concentrarse en un tipo sociocultural: el gaucho, que venía afirmándose simbólicamente como representación de la identidad nacional[66].

En México, el charro y la china, concebidos como símbolos de la "tradición típicamente mexicana"[67], participan desde comienzos de siglo en la batalla librada por la posesión del discurso nacionalista entre sectores sociales e

---

65 Juan Gómez. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899).* Buenos Aires: Abadía Editora, 1986, p. 123. Comenta Gómez:

> Para encarar la producción del tema, se contaba con el campo "El Cisne" del propio F. Ayerza y con la buena disposición de Ramón Tavieres –el capataz de su estancia– que encarnaría la figura del personaje principal.
>
> Colaborarían además, Juan Barzina –también capataz– pero de la Estancia "San Juan", que poseía Leonardo Pereyra en la zona sud (sic.) en lo que hoy es el Parque Pereyra Iraola, y un grupo de peones y mujeres del mismo establecimiento.
>
> Es notable la serie de fotografías tomadas para esta importante obra, que luego lamentablemente no se pudo concretar. […]

66 En Buenos Aires, en artículo publicado en julio de 1916, Julio Rinaldini reclamaba de los jóvenes pintores un arte con belleza de carácter universal y elementos netamente argentinos en su ataque al realismo pictórico de Carlos P. Ripamonte, en ocasión de la muestra que el último presentara ese año en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Si bien Rinaldini no discutía la condición "esencialmente argentina" de la obra de Ripamonte, en tanto dedicada casi "por entero al estudio de las cosas y los tipos del terruño", se encargaba de reprocharle que escogiera la pampa y el gaucho como motivos de su pintura, así como la exactitud con que los representaba. Respecto al gaucho señalaba:

> […] Para nosotros tiene un vivo interés porque es una figura tradicional y querida; pero difícilmente interesará a quienes no le conozcan de cerca o no hayan sido influidos por la caprichosa leyenda tejida alrededor del hombre de nuestra campaña. La obra del señor Ripamonte nos atrae y hasta nos emociona si se quiere, pero por razones sentimentales. Y hay que desconfiar del valor de las obras de arte edificadas sobre un motivo puramente sentimental. […] El gaucho es un tipo indudablemente lleno de carácter, pero no tiene más belleza que la que le presta la tradición. Además, como todo tipo regional, es de un interés muy relativo para el arte. La obra de arte debe, como primer principio, representar un motivo de interés universal. […]

Julio Rinaldini. "Carlos P. Ripamonte". En: Julio Rinaldini. *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004, p. 197 (edición facsimilar de la publicada por los Talleres Gráficos Cúneo, C. Pellegrini 677, Buenos Airees, 1921).

67 Ricardo Pérez Montfort. "El México de charros y chinas poblanas". En: *Luna Córnea.* México, D.F.: Conaculta-Centro de la Imagen, nº 13, septiembre-diciembre de 1997, pp. 43-47.

ideologías políticas en pugna, arrancando con el gobierno conservador de Porfirio Díaz (1830-1915), cuyo dominio sobre la vida política del país se extiende de 1877 a 1910, pasando por la gesta revolucionaria y llegando hasta la institucionalidad posrevolucionaria[68]. Siempre presentes ambos en una abundante iconografía fotográfica.

Estas representaciones arquetípicas de la identidad nutrirán el imaginario local —en sus respectivos países— e internacional, como caracterizaciones nacionales específicas[69]. No obstante, la aparición de un arquetipo nacional es un indicador de las transformaciones, en la vida social, de un sujeto real en un sujeto de ficción cuya manera de supervivencia más conspicua no puede ser otra que la escénica: del desfile patriótico al teatro, del cine a la fiesta infantil de disfraces.

Marzo, 2001
Septiembre, 2005

---

68 En las impresiones de su paso por la Ciudad de México en 1893, vertidas en su libro *Del Plata al Niágara*, el escritor franco-argentino Paul Groussac (1848-1929) se refirió a los "ridículos trajes de 'charros', exhibidos por los hijos de familia".
Paul Groussac. "Impresiones de Méjico (1893)". En: Estuardo Núñez (compilación, prólogo y bibliografía). *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales).* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 97.

69 El charro y la china mexicanos habrían de alcanzar larga vida como arquetipos de la identidad mexicana, mientras que en Argentina el arrabal, el compadrito y el tango formarían más tarde una nueva mitología de la argentinidad definitivamente urbana, sin necesariamente desplazar del todo la tradición gauchesca.

Arqueología, antropología y evangelización

El indígena en la fotografía latinoamericana del siglo XIX y comienzos del XX

La cuestión —o el problema— del indio, como se le empezó a llamar en la segunda mitad del siglo XIX, fue el obstáculo más difícil que se presentó por entonces a las élites intelectuales y políticas de América Latina en la tarea de construcción de las identidades nacionales. El indígena constituía una alteridad incómoda al proyecto de construcción de la nación, ya fuese por su beligerancia —como en Argentina o Chile—, ya por su baja ubicación en la escala social tras siglos de sometimiento y explotación —como en México o Perú—, y por doquier como representante de una raza considerada inferior, "bárbara", y de formas culturales ajenas al modelo de civilidad burguesa en implantación. Así, "el problema del indio" implicaba preguntarse —y definir—: ¿qué hacer con los indígenas?

Integración o exterminio fueron las alternativas entre las que se debatieron las élites al respecto, con soluciones combinatorias de una y otra o dirigidas principalmente a una de ellas. También la idea de impulsar la inmigración europea a fin de "mejorar" la composición racial de los países tuvo defensores consumados. En Argentina, por ejemplo, se aplicó combinada con una política oficial de reducción y exterminio de los indígenas[70]. Allí donde éstos formaban la masa trabajadora principal, en cambio, se privilegiaron las medidas de "integración", de resultados escasos o contraproducentes por su tímida lidia con las relaciones de explotación y los prejuicios raciales dominantes, así como por su desconocimiento del mundo indígena.

Pero la necesidad de las jóvenes naciones de acompañar la independencia política con la intelectual llevó inevitablemente al indígena como tema a las prácticas literaria y artística. Ya en los años cincuenta del siglo XIX el indianismo era una corriente literaria extendida en la poesía de Latinoamérica, y poco más tarde brindaría dos de sus mejores frutos narrativos: las novelas *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894), publicada en

70 En el extremo sur de América la colonización española no logró someter a los indígenas, quienes durante siglos mantuvieron el control sobre extensos territorios. Los nuevos estados nacionales de Chile y Argentina completaron la conquista de estas regiones en 1883 y 1885, respectivamente.

1871, y *Enriquillo*, del dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910), parcialmente impresa en 1879 y, ya completa, en 1882. Para el último tercio del siglo, algunos artistas nativos de pintura histórica recurrían en sus obras al pasado indígena, a la par que otros hacían del indígena coetáneo asunto de la representación costumbrista. En general, el indianismo de ascendencia romántica en el arte y la literatura latinoamericanos se movilizó hacia la construcción de símbolos particulares de integración nacional con una visión idealizada del indígena: bien anclada en el pasado "glorioso" de las culturas precolombinas y su destrucción por la conquista; bien asumiendo al indígena del día como un motivo pintoresco.

No es ocioso recordar aquí la recomendación que en 1875 —a sus escasos veintidós años— hiciera el cubano José Martí (1853-1895) a los pintores mexicanos, luego de su visita a la Exposición de Bellas Artes, evento anual que celebraba la Academia:

> No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta. Copien la luz en el Xinantécatl y el dolor en el rostro de Cuauhtemotzín: adivinen cómo se contraen los miembros de los que expiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés, y la lástima de sus míseros hermanos. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia: haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura. ¡Pinte Cordero, ya que tanto ama las tintas rojas de la luz, cómo al pie de las espigas de maíz quebradas por los corceles del conquistador, lloraba al caer de la tarde amargamente un indio sobre la vestidura ensangrentada del hermano que pereció en la pelea, armado de piedra y lanza contra el jinete cubierto de acero, ayudado por el trueno de Dios, y favorecido todavía por los acerados dientes de un mastín![71]

---

71 José Martí. "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", II. Publicado originariamente en: *Revista Universal*, México, 29 de diciembre, 1875. Tomado de: José Martí. *Ensayos sobre arte y literatura*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 5. [Martí se refiere en este texto al pintor académico mexicano Juan Cordero (1824-1884)].

La propuesta de Martí de recuperar la historia indígena de la conquista en la pintura histórica de México formaba parte de un proyecto político de más amplio alcance impulsado por la avanzada intelectual de la época: el de constituir las nuevas naciones a partir de tradiciones propias y dotar así a sus ciudadanos de representaciones simbólicas particulares. Vista de manera más restringida, no obstante, esta propuesta apuntaba a la creación de una escuela pictórica esencialmente nacional, dentro de los límites de lo que esta meta podía entonces significar.

EN TORNO A LA ARQUEOLOGÍA PREHISPÁNICA

Si ya en el siglo XVIII las civilizaciones originarias de América habían despertado algún interés entre investigadores y estudiosos, hasta entrado el siglo XIX los esfuerzos de excavación y documentación de la arqueología estuvieron concentrados, primero, en los vestigios greco-romanos y, luego, en los egipcios y mesopotámicos[72]. Cuando la arqueología decimonónica comenzó a interesarse decididamente en la América prehispánica —hecho impulsado por intereses mezclados de gobiernos y sociedades científicas extranjeros—, pudo hacerse acompañar de la naciente fotografía.

El arqueólogo estadounidense John Lloyd Stephens (1800-1852) —investido como Encargado de Negocios de Estados Unidos de América en América Central— y su ayudante, el arquitecto y dibujante inglés Frederick Catherwood (1799-1854), exploraron y dibujaron las ruinas mayas de México y América Central entre 1838-1839. Luego Stephens asistió a la primera demostración pública del daguerrotipo en Estados Unidos, a finales de 1839, y fue tal su entusiasmo que llevó esta técnica en su segundo viaje al antiguo territorio maya, realizado entre 1841-1842 en compañía de Catherwood y un nuevo colaborador, su compatriota el ornitólogo Samuel Cabot (1815-1885). En 1843, se publicó en Nueva York *Incidents of Travel in Yucatan*, con texto de Stephens e ilustraciones en grabado y litografía basadas en los dibujos de Catherwood y daguerrotipos de Stephens y Cabot,

72 Por ejemplo, las ruinas mayas fueron redescubiertas parcialmente en 1784, en particular a través de los escritos y dibujos de Antonio del Río y Guillermo Dupaix. En 1831, la Sociedad de Geografía de París estimuló la expedición a Yucatán del Barón von Waldeck (1766-1875), quien en 1838 publicó en París su relato *Viaje arqueológico romántico al Yucatán*, de escasa resonancia.

principalmente[73]. El éxito del libro dentro de la comunidad científica de la época fue inmediato, a lo cual contribuyó no poco la riqueza de sus imágenes[74]. En breve, la *Historia de la conquista de México* (1844), del también estadounidense William H. Prescott (1796-1859), contribuyó a avivar el interés internacional por las culturas prehispánicas.

También, en 1841 desembarcó en Yucatán el barón Emanuel von Friedrichsthal (1809-1942), secretario de la Legación de Austria en México e interesado en estudiar las ruinas de la cultura maya. Animado por Stephens, llevó un daguerrotipo con el que tomó vistas de edificios de Chichén-Itzá y Uxmal. Lamentablemente, los resultados de su trabajo con la cámara no han llegado hasta nosotros, con excepción de dos daguerrotipos que le son atribuidos[75].

A continuación, difundieron internacionalmente conocimientos sobre la antigua cultura maya varios autores[76]. El libro *Cités et Ruines Américaines. Mitla, Palenqué, Uxmal, Izamal et Chichen-Itza* fue publicado en Francia en 1863 con impresiones fotográficas originales de Claude-Joseph-Désiré

---

73 John L. Stephens. *Incidents of Travel in Yucatan* (Illustrated by 120 Engravings). New York: Harper & Brothers, 1843 (two volumes).

74 La propia explicación de Stephens respecto al uso de dibujos y daguerrotipos en la ilustración de su libro deja ver la imposibilidad de juzgar cuánto hay de unos u otros en los resultados finales de la edición. Luego de comentar la insatisfacción de Catherwood con la calidad de las vistas tomadas en Uxmal, primera etapa de este viaje, agrega Stephens que:

> Alguna vez las cornisas y sus adornos proyectados quedaban en la sombra, mientras que otras partes estaban expuestas a la fuerza del sol; y de esa suerte algunos adornos salían bien de la prueba mientras que otros necesitaban el pincel para suplir sus defectos. Como quiera, esas planchas daban una idea general del carácter de los edificios, pero no hubieran podido ponerse en manos del grabador sin copiar las vistas sobre un papel y reformar las partes defectuosas, y eso exigía más trabajo que la formación de los dibujos originales. Así, pues, Mr. Catherwood lo hubo de arreglar todo con su pincel y cámara lúcida, mientras que el Dr. Cabot y yo tomábamos las vistas por el daguerrotipo, y al fin de asegurar la mayor exactitud posible, tanto estas vistas como los dibujos de Mr. Catherwood se pusieron en manos de los grabadores para su gobierno.

Cita tomada de: Rosa Casanova y Olivier Debroise. *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, S.A., 1989, p. 25, de la traducción al español del libro citado de John L. Stephens, titulado en español *Viajes a Yucatán*, Mérida, Editorial Dante, 1984, T. I, p. 114, primera edición 1848.

75 Rosa Casanova. "Ingenioso descubrimiento". En: *Alquimia*, Sistema Nacional de Fototecas-INAH, México, D.F., año 2, nº 6, mayo-agosto, 1999, p. 12. Estos dos daguerrotipos se localizan en la Biblioteca Nacional de Austria.

76 Aquí se sigue en lo fundamental el itinerario trazado por Olivier Debroise en su magistral estudio sobre la fotografía en México. Ver: Olivier Debroise. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México, D.F.: Conaculta, 1994, pp. 80-86.

Charnay (1828-1915) e introducción del arquitecto Viollet-le-Duc (1814-1879), ambos franceses[77]. También aparecen *Vestiges of the Mayas*, de 1881, y *Sacred Mysteries Among the Mayas and the Quiches*, de 1886, obras del arqueólogo francés, nacionalizado estadounidense, Augustus Le Plongeon (1826-1908)[78]; pero sobre todo las documentaciones científicas del alemán Teobert Maler (1842-1917) y del inglés lord Alfred Percival Maudslay (1850-1931). Maler, quien entre 1875 y 1905, aproximadamente, se dedica a la ejecución de numerosos inventarios fotográficos de las ruinas arqueológicas mayas de México y Guatemala, publica diversos estudios sobre el tema, tales como *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley*, en 1901, y *Explorations of the Upper Usumatsintla and Adjacent Regions*, en 1910[79]. Maudslay, quien entre 1881-1891 realiza una monumental investigación en territorios de la cultura maya de México, Guatemala y Honduras, publica los resultados de su trabajo bajo el título de *Biologia Centrali-Americana; or Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America, Archaeology*, 1889-1902, en cinco tomos ampliamente ilustrados con sus propias fotografías[80]. Los legados arqueológicos de otras culturas que estuvieron establecidas en el territorio comprendido por el México moderno comienzan igualmente a difundirse en esta época.

Los resultados de varias expediciones interesadas en la investigación de las antiguas culturas andinas que se realizaron por esos años también se divulgaron acompañándose los textos con ilustraciones basadas en fotografías[81]. El libro *Peru, Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*, del estadounidense George Ephraim Squier (1821-1888), crónica detallada de una expedición realizada en Perú y Bolivia entre 1863-1865 por este arqueólogo y diplomático, es ilustrado con grabados en madera según fotografías de Augustus Le Plongeon y el propio Squier, principalmente, al ser publicado en 1877 en Nueva York por Harper & Brothers. Al año siguiente,

---

77 Dedicado al emperador Napoleón III y publicado en París por Gide, Èditeur & A. Morel et Cie., el libro incluía 49 impresiones fotográficas.

78 El primero, publicado en Nueva York por John Polhemus, Printer and Stationer, y el segundo en la misma ciudad por Robert Macov.

79 En Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Mass., fueron incluidos ambos reportes científicos, el primero publicado como nº 1 del Volumen II, y el segundo como Volumen IV.

80 Edición en Londres de R.H. Porter y Dulau & Co.

81 Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. "El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942". En: Varios autores. *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001, pp. 76-78.

la colección de objetos arqueológicos y especímenes de historia natural que el americanista y arqueólogo francés Charles Wiener (1851-1913) recopilara en su recorrido por Perú y Bolivia entre 1875-1877, fue exhibida en la Exposición Universal de París, hecho que estimuló la apertura inmediata del Museo de las Misiones Etnográficas (1878), antecedente del Museo del Trocadero (1882). En 1880, Wiener publicó en esta ciudad, con la editorial Hachette, el libro *Pérou et Bolivie, récit de voyage*, en el que utilizó como base de sus ilustraciones algunas fotografías de Georges V. von Grumbkow, un fotógrafo e ingeniero civil alemán que lo acompañó en su expedición por estos dos países[82]. *Die Ruinestätte von Tiahuanaco* (1892), el primer libro sobre arqueología andina del alemán Max Uhle (1856-1944), que éste elaborara en coautoría con su compatriota Alphons Stübel (1835-1904), incluyó entre sus veinticinco ilustraciones fotográficas diez registros de los lugares visitados con crédito de Georges B. Von Grumbkow, aunque puede suponerse que las restantes fotografías, correspondientes a estelas y esculturas de piedra, también fueron hechas por el mismo autor[83].

Un año después de la publicación del libro de Squier, en 1878, salió a la luz en Quito, editada por la Imprenta del Clero, la primera obra de arqueología ecuatoriana, el *Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos pobladores de la provincia del Azuay en la República del Ecuador*, debida a la autoría del iniciador de los estudios arqueológicos en ese país, arzobispo Federico González Suárez (1844-1917). La sobresaliente labor de investigación arqueológica de González Suárez, quien se esforzó por hacer un trabajo científico basado en la sistematización de la información recogida y la aplicación del método inductivo, se extendió durante los años siguientes y tuvo dos momentos sobresalientes posteriores: la publicación por la misma imprenta, entre 1890-1903, de su *Historia General de la República del Ecuador*, en siete tomos y un atlas arqueológico con dibujos y texto que complementaba al primero; y la fundación, en 1906, de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, la cual impulsó notablemente la arqueología ecuatoriana[84].

---

82 El libro contiene más de 1,100 grabados, 27 mapas y 18 planos.

83 A. Stübel; M. Uhle. *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú, eine kulturegeschichtliche Studie (Mit Einer Karte und 42 Tafeln in Lichtdruck)*, Leipzig: Verlag Von Karl W. Hiersemann, 1892. Otra edición igual a la anterior se hizo en Breslau por Von C. T. Wiskott en el mismo año, por lo que ambas podrían ser simultáneas.
Una breve descripción del perfil del fotógrafo se puede localizar en: Daniel Buck. *Pioneer Photography in Bolivia: Directory of Daguerreotypists & Photographers, 1840s-1930s*. En: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/dbuck/>.

84 José Echeverría Almeida. "La construcción de lo prehispánico. Aproximación antropológica a la

Estos y otros trabajos, que revelaron al mundo la riqueza de las culturas prehispánicas, sirvieron a varias de las jóvenes repúblicas latinoamericanas para reivindicar una tradición como naciones —más o menos inventada o real— que se remontaba más atrás de la presencia española: la difusión del esplendor de las culturas prehispánicas tuvo así su usufructo político, en una suerte de versión aristocrática del nacionalismo conectada con el pasado indígena. No es casual, entonces, que el pabellón de Ecuador en la Exposición Universal de París de 1889 fuera una construcción incaica, con proyecto de Georges-Paul Chedanne (1861-1940) y construcción de Paquin. Tampoco, que el de México fuera un estilizado edificio "indigenista" diseñado por el ingeniero-arquitecto Antonio Anza bajo la asesoría del arqueólogo e historiador Antonio Peñafiel (1831-1922).

ETNOGRAFÍA, ANTROPOLOGÍA Y FOTOGRAFÍA

Aparte de la presencia de los indígenas en las documentaciones arqueológicas tempranas, hay algún ejemplo de registro de éstos con un interés antropológico en los primeros años de la fotografía, como lo ejemplifica la corta colección de daguerrotipos realizada por E. Thiésson entre los botocudos de Brasil en 1844[85]. No obstante, el primer bloque importante de fotografías de los indígenas realizado en América Latina se localiza en el lapso comprendido entre 1860 y 1890, aproximadamente. Algunas de esas fotografías integraron las colecciones de tipos populares; otras, las de tipos indígenas; y a veces, colecciones mixtas. En las primeras es a veces difícil distinguir a simple vista entre indígenas y mestizos, pues se incluyen en ellas con frecuencia indígenas "aculturados", es decir, en este caso, incorporados a la dinámica económico-social y cultural de la vida urbana; en las segundas, se aprecia un énfasis en la tipificación del indígena en cuanto representante de una etnia y cultura particular. Hay a su vez, en estos años, retratos "sueltos" de indígenas —o sea, no pertenecientes a conjuntos de tipos— que usualmente, como cabe esperar,

---

arqueología ecuatoriana". En: José Echeverría Almeida (compilador). *Personalidades y dilemas en la arqueología ecuatoriana. Betty Meggers*. Quito: Abya-Yala, 1996, pp. 55-133.
Presumiblemente, González Suárez no utilizó la fotografía como instrumento de investigación. Tampoco como recurso de ilustración, pues sus obras sólo contienen dibujos impresos.

85 Nayara Conde. "Las expediciones científicas y los indios de Brasil". En: *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, nº 35, 2002, pp. 57-60. La autora menciona cuatro daguerrotipos, pero hemos podido localizar cinco en nuestra pesquisa.

son variantes del género de retrato de estudio. Desconocemos todavía los motivos por los que fueron realizados la mayoría de ellos; otros se vinculan a acercamientos entre representantes de las comunidades indígenas y los poderes públicos. Por ejemplo, Esteban Gonnet (1830-1868) es el autor de un retrato de tres indígenas patagones, datado como de ca. 1866-1867, que pudo haber sido hecho en una visita a Buenos Aires de una comitiva indígena oficial[86]. En cambio, otros retratos, sobre todo aquellos ejecutados en exteriores —ya fuese en el hábitat particular de los indígenas o en el contacto de éstos con el ámbito urbano—, o bien formaron parte de álbumes, o bien eran comercializados a modo de láminas independientes en los estudios fotográficos.

Los retratos de tipos indígenas de este período, específicamente, corresponden a un nivel primario de la documentación etnográfica —por lo común no científicamente intencional—, descriptivo y muy precario en sus posibilidades de generalización y sistematización. Incluso, se trata de registros comúnmente descontextualizados, o con poca información del contexto de los sujetos representados. Esto es, no llegan al plano etnológico propiamente dicho. El indígena es en la época más un motivo de la curiosidad y el exotismo occidentales que un exponente de culturas vivas. Más interesantes en información, aunque también escasos en número, son aquellos realizados en exteriores, por la acumulación de datos culturales que muestran. Finalmente, los estudios antropológicos, que formaron parte de la avanzada de la explotación del capital internacional, comenzaron a hacerse frecuentes en América Latina desde la última década del siglo XIX. Ellos hicieron un amplio uso de la fotografía como medio de documentación y contribuyeron a voltear la mirada, tanto extranjera como local, sobre los indígenas vivos.

Los grandes eventos con que el mundo finisecular del XIX celebraba el progreso y la expansión del capitalismo, es decir, las exposiciones internacionales, fueron también otro estímulo para el registro visual del mundo indígena contemporáneo de la región. En la Exposición Universal de París de 1889, el Pabellón de Brasil concedió un lugar sin precedentes a la representación mediante fotografías de los indígenas del país. Ya en la Exposición Universal de París de 1867, Brasil había mostrado fotografías de los indígenas de la región amazónica, realizadas *in situ* por el alemán Albert Frisch, pero no es hasta la

86 Luis Priamo y Abel Alexander. "Dos pioneros del documentalismo fotográfico". En: *Buenos Aires, ciudad y campaña 1860/1870. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros* (idea y selección de fotografías de Luis Priamo; textos de Pablo Buchbinder, Abel Alexander y Luis Priamo). Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2000, pp. 23-35.

de 1889 que la mirada del país sobre éstos se hizo extensiva, con "[...] un pabellón entero dedicado a la Amazonía, repleto de utensilios e imágenes de botocudos, vaupés y mestizos de la región, registrados por Alfredo Ducasble (un fotógrafo también 'duplicado de anticuario' y coleccionista)"[87].

La presencia de México en la exposición celebrada en Madrid en 1892, con motivo del IV centenario del "descubrimiento" de América, es otro ejemplo notorio de esto último. Ella incluyó una colección de más de seiscientas fotografías de indígenas y "mestizos" que habitaban entonces el territorio nacional, hoy considerada el primer "mapeo etnográfico" realizado en el país a partir de fotografías[88]. No debe pasarse por alto que este conjunto fotográfico se exhibió en una sala de contenido mixto, en la cual tres de doce escaparates murales y seis facistoles se dedicaron a la etnografía, mientras que maniquíes de mimbre apoyaban la exhibición de las tradiciones, usos y costumbres de los indígenas que eran actuales en ese momento.

Algunos ejemplos señalados a continuación ilustran la importancia que los registros fotográficos desempeñan en los estudios antropológicos de pueblos indígenas de América Latina realizados entre la divisoria de los años ochenta-noventa del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, período en que las expediciones científicas de este tipo toman fuerza en el continente en coincidencia con la definición de la antropología como disciplina y de su creciente institucionalización internacional[89]. Con un grado mayor o menor de inserción en la nueva corriente antropológica positivista que, aunque limitadamente, intentaba relacionar trabajo de campo con producción teórica, las investigaciones en cuestión se orientaron, con desiguales ambición y resultados, hacia la documentación —antropométrica, de las formas de vida material, del emplazamiento geográfico, etc.— de algunos pueblos indígenas del continente. Su objetivo final era proveer información de utilidad para la incorporación de estos pueblos al proyecto civilizador burgués.

En 1889, el científico suizo Emil A. Goeldi (1859-1917) realizó en Brasil estudios antropomórficos de los indios krahú, originarios de la provincia

---

87 Maria Inez Turazzi. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposicões na era do espetáculo (1839-1889).* Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 137 (traducción nuestra).

88 Georgina Rodríguez. "Miradas sin rendición". En: *Luna Córnea.* México D.F., Conaculta-Centro de la Imagen, nº 13, septiembre-diciembre, 1997, pp. 25-31.

89 Todavía muy incipiente en América Latina, esta institucionalización tiene aquí por entonces su punto más alto con la fundación en México, en 1910, del Instituto Americano de Antropología.

de Goiás, que documentó visualmente con fotografías de su autoría[90]. Ya a comienzos del siglo XX, dos proyectos de documentación antropológica importantes se desarrollaron en el país[91]. Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), médico y antropólogo, hize un viaje de investigación etnográfica a la Sierra del Norte en 1912, durante el cual tomó numerosas imágenes. Los resultados de su trabajo, ampliamente ilustrados, vieron la luz en 1917[92]. A su vez, una importante documentación fotográfica de pueblos indígenas se realizó en el marco de los esfuerzos por instalar líneas telegráficas en Mato Grosso y el Amazonas, que se acompañaron de un proceso de pacificación de las tribus indígenas hostiles y de los sublevados de los sertones. El ingeniero militar Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), quien hacia 1890 se vinculó a la Comisión Constructora de Líneas Telegráficas de Mato Grosso, cuya dirección asumió de 1900 a 1906 para luego dirigir la Comisión de Líneas Telegráficas de Mato Grosso al Amazonas, entre 1907-1916, contribuyó decisivamente a que ambas fueran denominadas como la Comisión Rondon. Esta comisión, que incluyó a varios fotógrafos, produjo buena parte del material reunido posteriormente en la obra *Índios do Brasil*, completado en otras sucesivas acciones emprendidas por Rondon hasta 1938. Al frente del Consejo Nacional de Protección al Indio a partir de 1939, Rondon dirigió entre 1946 y 1953 la publicación de los tres volúmenes de la obra que reunía un total de 1.515 imágenes y agrupaba a los indígenas del modo siguiente según cada tomo: I. Del Centro, Noroeste y Sur de Mato Grosso; II. De las cabeceras del río Xingu, de los rios Araguaia y Oiapoque; III. Del Norte del Río Amazonas[93].

Asimismo, entre Paraguay y Brasil trabajó, desde la divisoria de los años ochenta-noventa del siglo XIX, el pintor y negociante italiano devenido en

---

90 Emil August Goeldi. *Indios krahú, Goiás*, (Goiás 1889), albumen 19,6 x 12,8 cm, Coleção Pedro Corrêa do Lago, Brasil.

91 Luis de Castro Faria. "O antropólogo e a fotografia: um depoimiento". En: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministerio da Cultura, Brasil, nº 27-Fotografia, 1998, pp. 162-169.

92 Edgard Roquette-Pinto. *Rondônia. Anthropologia. Ethnographia*. Rio de Janeiro: Archivos do Museu Nacional, Vol. XX, 1917.

93 En la introducción al primer tomo, Rondon escribió:

> Sob este título começarão a ser publicadas, oficialmente, as fotografias dos nossos índios e de assuntos que lhes dizem respeito, obtidas no sertão do Brasil por vários serviços em que colaborámos e por outros cuja direção nos foi confiada, em épocas diversas, desde 1890 até o presente momento.

Cândido Mariano da Silva Rondon. *Índios do Brasil do Centro, Noroeste e Sul de Mato- Grosso*, 1946, Vol. I, Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Ministério da Agricultura, p. 1.

etnógrafo Guido Boggiani (1861-1901)[94], quien desarrolló importantes investigaciones de los pueblos indígenas de la zona fronteriza de ambos países antes de asumir la fotografía como medio de documentación. En 1897 la usaría en una expedición a las tribus de los caduveos y de los bororos, entre los cuales hizo numerosas imágenes. Luego de su muerte en una incursión de trabajo, y con el título de *Colecciones de tipos indígenas de Sudamérica Central*, el doctor Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) publicó en Alemania en 1904 un catálogo de la producción fotográfica de Boggiani en edición bilingüe alemán-español —preparado por el propio Boggiani antes de su muerte—, el cual se compone de cien retratos de personas de diferentes edades de varios pueblos indígenas[95].

Hacia los años noventa del siglo XIX, el profesor argentino Carlos R. Gallardo inicia viajes a Tierra del Fuego, en los cuales documenta a los indígenas onas. En 1910 publica sus estudios al respecto, en un grueso volumen cuyo texto es ampliamente ilustrado con fotografías que procuraban describir tanto el entorno natural fueguino como las características de los onas en un variado registro que incluye desde su fisionomía hasta sus formas de vida social[96]. En el marco de los estudios visuales contemporáneos, esta colección de ilustraciones ha sido comentada del modo siguiente:

> C. Gallardo, *Los Onas*, Buenos Aires, 1910 ofrece un buen ejemplo en el contexto latinoamericano, por un lado de las posibilidades de manipulación de la fotografía (foto de estudio, con utilería y decoraciones corporales elegidas arbitrariamente) y por el otro, de la tentativa de fijar características físicas (dentaduras, perfiles, cuerpos desnudos —obtenidos venciendo la tenaz oposición de los individuos) y psicológicos —para una "fisiología de las pasiones", como la que en Italia practicaba Mantegazza (fotos que ilustran por ejemplo hostilidad, sorpresa, temor, etc.).[97]

---

94 Nayara Conde. "Las expediciones científicas y los indios de Brasil". En: *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas.* Santiago de Chile: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, nº 35, 2002, pp. 57-61.

95 Robert Lehmann-Nitsche (editor). *Die Sammlung Boggiani von Indianertypen aus dem zentralen Südamerika | La Colección Bogiani de tipos indígenas de Sudamérica Central.* Buenos Aires: Casa Editora de R. Rosauer, 1904.

96 Carlos R. Gallardo. *Los onas.* Buenos Aires: Cabaut y Cia. Editores, 1910.

97 Eugenia Scarzanella. "Fotografías de indios. Misioneros salesianos y documentación etnográfica de Tierra del Fuego". En: Chiara Vangelista (organizadora). *Fronteras, etnias, culturas. América Latina, Siglos XVI-XX.* Quito: Abya-Yala, 1996, nota nº 22, pp. 167.

México es el país latinoamericano que despierta mayor atención en la antropología internacional de la etapa. Entre 1890-1910 emprenden viajes de investigación por su territorio el danés Carl Lumholtz (1851-1921), el francés Léon Diguet (1859-1925), el estadounidense Frederick Starr (1858-1933), los mexicanos Fortunato Hernández y Ricardo E. Cicero y el alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938), quienes utilizan la fotografía como un recurso metodológico en sus investigaciones. Algunos de ellos hacen la fotografía de su propio trabajo de campo, como Diguet y Preuss; otro, como es el caso de Lumholz, aunque en una oportunidad usa los servicios de un conocedor de la fotografía —el ingeniero C.H. Taylor—, opta finalmente por hacer los registros que necesita para sus investigaciones; mientras que Starr, por ejemplo, siempre se hizo acompañar por fotógrafos experimentados[98].

En su libro *Indians of Southern Mexico: An Ethnographic Album*, con fotografías de Bedros Tatarian y Charles B. Lang y publicado en Chicago en 1899, Starr resumió cómo fue usada la fotografía en su trabajo de campo: "Fueron tomadas de 50 a 60 fotografías en cada tribu. Las fotografías fueron de cuatro clases: retratos de 5 x 7 pulgadas, vistas de cada persona de frente y de perfil. Negativos de 5 x 8 pulgadas de cuerpo entero mostrando sus trajes, vida diaria y costumbres. Negativos de 8 x 10 pulgadas mostrando vistas"[99]. En este libro, las fotos en que se presentan los rasgos físicos de las etnias estudiadas son precedidas por otras de contenido más general, que tratan asuntos como ubicación geográfica y formas de vida y trabajo. En 1908, Starr publicó otro libro: *In Indian Mexico, a Narrative of Travel and Labor*, en el que se incluyeron ciento cincuenta y cuatro fotografías[100]. El acento aquí recae enteramente en la documentación de la vida cotidiana de las comunidades indígenas.

No obstante, no todos los documentos visuales de interés etnográfico realizados en esta etapa entre los pueblos indígenas corresponden a trabajos de investigación antropológica. Algunos formaron parte de investigaciones de carácter científico más general, o bien obedecieron a motivaciones de otro orden, incluyendo la participación en el mercado de imágenes, como pueden ser los

---

98 Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba. "Antropólogos y agrónomos viajeros". En: *Alquimia*. México, D.F.:, INAH, año 2, nº 5, enero-abril, 1999, pp. 16-25. Frederick Starr. *Indians of Southern Mexico: An Ethnographic Album*. Chicago: edición del autor, 1899. Contiene 32 páginas de texto y 141 páginas ilustradas, algunas de ellas con dos imágenes. La edición, numerada y firmada, fue de 560 ejemplares.

99 *Ibid*., p. 23.

100 Frederck Starr. *In Indian Mexico: A Narrative of Travel and Labor*. Chicago: Forbes and Company, 1908.

registros que circularon en las colecciones de estereografías o en postales. En la visualidad fotográfica del entre siglo se desarrolla —a tenor de la consolidación de las ciencias humanistas y de las propias condiciones de producción y circulación de la fotografía— el interés por una información rica, que alcanza tanto al género incipiente del fotorreportaje como a otras prácticas fotográficas: la descripción visual en cada toma y, además, la secuencia narrativa en una serie de imágenes, que tuvo su origen en el álbum de vistas, se hacen parte de la lógica comunicacional —llamémosle cotidiana— de la fotografía. De ahí que fotógrafos distantes de la práctica antropológica científica puedan exhibir trabajos cercanos a los que se elaboraban en el seno de ésta.

Al parecer sin propósitos científicos definidos, y orientados por tanto hacia el mercado de reproducciones fotográficas, varios fotógrafos profesionales produjeron en Chile, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, numerosas imágenes de indígenas mapuches consideradas de importancia etnográfica. Es el caso de los llamados "fotógrafos de la frontera": Enrique Valck, padre (1826-1899) o hijo (1868-¿?), Gustavo Milet (1860-1917) y Obder Heffer (1860-1940)[101].

Con motivo de la construcción del sistema ferroviario transandino —iniciado en Ecuador durante el primer gobierno (1895-1901) del general liberal Eloy Alfaro (1842-1912) y concluido en el curso de su segundo y último (1906-1910)—, la empresa ejecutora del proyecto contrató con fines de documentación los servicios del fotógrafo estadounidense John Horgan Jr. (1858-1926), quien inscribió la divisa comercial que usaba, Horgan Photo, al frente de los negativos de las numerosas fotografías que hizo durante su estancia en el país entre 1901-1902[102]. En el cumplimiento de su encargo, John Horgan Jr. también documentó ampliamente el mundo indígena de la sierra ecuatoriana en imágenes de gran sensibilidad y perspicacia visual[103].

---

101 Margarita Alvarado P. "La huella luminosa de los fotógrafos de la frontera". En: Abel Alexander, Margarita P. Alvarado, Karen Berestevoy, Andrés Díaz C., José Luis Granesse P., Juan Domingo Marinello K. *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Santiago de Chile: Centro Nacional Patrimonio Fotográfico, 2000, pp. 35-55.

102 Gwendoline E. Percival and Chester J. Kulesa. *Illustrating an Anthratacite Era. The Photographic Legacy of John Horgan Jr*. Pennsylvania: Commomwealth of Pennsylvania, Pennsylvania Historical and Museum Commission and Anthracite Heritage Museum and Iron Furnaces Associates, 1995, pp. 12-13. Según estos autores, quienes se basaron en los diarios de negocios preservados de Horgan Jr., éste obtuvo en agosto de 1901 el trabajo de fotógrafo oficial de la empresa Guayaquil and Quito Railroad Company (G & Q). En diciembre de 1902 estaba de regreso en Estados Unidos.

103 Matthías L. Abram. "Fantasía de indios. Apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano".

Hacia la divisoria de los años ochenta-noventa del siglo XIX, entonces, coinciden en América Latina los resultados de la arqueología y el interés eurocéntrico por la etnografía, junto a otras circunstancias, en propiciar la incorporación de formas de vida y cultura de los indígenas contemporáneos en el territorio de la fotografía. Pero esta visibilidad del indígena, decidida por lo común al margen suyo, sería elaborada en lo fundamental desde dos actitudes "otrizantes": una, abiertamente discriminatoria, en sus extremos racista; otra, paternalista, que podía acompañar la simpatía por el indígena con un cierto grado de penetración en las diferencias culturales que éste representaba.

LA FOTOGRAFÍA DE LAS MISIONES CATÓLICAS

Una nueva modalidad del registro fotográfico de indígenas en la etapa en estudio fue la fotografía de las misiones católicas, las cuales a finales del siglo XIX reforzaron su actividad en algunos países del continente y en otros la reiniciaron. Practicada por sacerdotes misioneros aficionados —algunos de ellos antropólogos— o por fotógrafos contratados, la fotografía de las misiones se desenvolvió entre el registro etnográfico de un mundo bárbaro e inocente y la propaganda de los éxitos de la política de evangelización. Las documentaciones visuales de las misiones que actuaron en Chile y Ecuador parecen ser, hasta ahora, las mejor estudiadas.

A partir de 1910 y hasta 1944, el misionero-fotógrafo salesiano Alberto María de Agostini (1893-1960) hizo numerosas expediciones a Tierra del Fuego en las que fotografió a los indígenas fueguinos —onas, alacalufes y yaganes—. Sus imágenes se divulgaron en el *Boletín Salesiano* —publicado desde 1877 en Turín—, libros, carpetas de fotografías y muestras[104]. El antropólogo y fotógrafo alemán Martin Gusinde (1886-1969) realizó cuatro expediciones al Estrecho de Magallanes entre 1918 y 1924, con el fin de investigar a los aborígenes de esa región y documentarlos fotográficamente[105].

En: Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini. *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio de los Andes* (textos de Lucía Chiriboga y Matthías L. Abram). Quito: Ildis / Abya-Yala / Taller Visual, 1994, pp. 43-44.

104 Eugenia Scarzanella. *Ob. cit.*, pp. 149-168.

105 Fue la lectura de Vicente Gesualdo el punto de partida para mi indagación sobre la fotografía y, en general, la obra etnológica y antropológica de Martin Gusinde. Ver: Vicente Gesualdo. *Historia de la Fotografía en América. Desde Alaska hasta la Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Sui Generis S.A., 1990, pp. 130-131.

La relevación de la fotografía realizada en la Amazonía ecuatoriana entre 1880-1945 por las misiones evangelizadoras demuestra que si bien el grueso de las imágenes localizadas fue realizado principalmente por misioneros josefinos, carmelitas, salesianos y dominicos aficionados a la fotografía, algunos de ellos con notables habilidades para el uso de este medio, también las misiones contrataron desde comienzos del siglo XX a fotógrafos profesionales, tales como los cuencanos Manuel Serrano (hacia la segunda década del siglo) y José Salvador Sánchez (en las dos siguientes). Pero, además, ha servido para argumentar la tesis de que las diferencias de las filosofías evangelizadoras de cada orden o congregación religiosa en particular pueden ser corroboradas en el examen de los respectivos archivos fotográficos misioneros. Según la estudiosa Blanca Muratorio, los archivos de los dominicos se orientan a la descripción de las formas de vida tradicionales de los indígenas, en correspondencia con el carácter "tradicionalista" de sus misioneros, que trataban de mantener a los indígenas en su estadio preexistente de organización social y económica, desestimando la escolarización, el intercambio comercial y la introducción de nuevas formas de producción entre éstos. En cambio, según la misma autora, los correspondientes a los salesianos hacen hincapié en el cambio cultural alcanzado por los indígenas a consecuencia de la acción civilizadora que esta congregación desarrollaba, propicia a la colonización de las tierras, la organización productiva de la economía y el adoctrinamiento letrado[106].

En la convivencia compleja de modelos representacionales diferentes entre sí, el paternalismo de la fotografía misionera, como el de buena parte de la fotografía sobre indígenas aquí analizada, coexiste con el indianismo "aristocrático" que, desde sus orígenes en el siglo XIX, realizó un recorrido por diferentes "estaciones": de la literatura y las artes visuales a la política oficial —la inauguración de la reconstrucción arqueológica de Teotihuacán por Porfirio Díaz, en 1910, como parte de los festejos conmemorativos del centenario de la

---

En diversos números de *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, suerte de revista científica publicada por la institución mencionada, Gusinde divulgó los informes escritos de sus cuatro viajes, que pueden leerse como una introducción a sus publicaciones posteriores sobre los indígenas de la Tierra del Fuego ilustradas con sus fotografías y dibujos. Estos trabajos primiciales fueron, en orden de aparición, "Expedición a la Tierra del Fuego", T. II, nº 1, 1920, pp. 9-43; "Segundo viaje a la Tierra del Fuego", T. II, nº 2, 1920, pp. 133-163; "Tercer viaje a la Tierra del Fuego", T. II, nº, 1922, pp. 417-436, y "Cuarta Expedición a la Tierra del Fuego", T. IV, nºs 1 y 2, 1924, pp. 7-67.

106 Blanca Muratorio. "En la mirada del otro". En: Chiriboga, Lucía y Soledad Cruz. *Retrato de la Amazonía, Ecuador: 1880-1945* (textos de Lucía Chiriboga y Blanca Muratorio). Quito: Libri-Mundi / Enrique Grosse-Luemern, 1992, pp. 13-29.

independencia, quizás sea su epítome en la etapa—, hasta arribar inclusive a la producción de una emergente rama del entretenimiento popular característica del siglo XX: el cine. El 14 de julio de 1910, en la sala Cine-Club de Ciudad de México, tuvo lugar el estreno de la "vista nacional" *El suplicio de Cuauhtémoc*, mientras que en 1915 se produjo en Yucatán el mediometraje de ficción *Tiempos mayas*; de 1924 es el largometraje de ficción ecuatoriano *El tesoro de Atahualpa*, pero ya para esta última fecha habían comenzado a correr, con suficiente fuerza, los aires renovadores del indigenismo.

Octubre, 2002

Entre el barracón y la calle

El afroamericano en la fotografía de América Latina de fines del siglo XIX y comienzos del XX

Desde la Colonia hasta avanzado el siglo XIX la situación sociocultural de la población de origen africano difirió en América Latina de la correspondiente a la indígena. La primera vino a América importada de manera masiva gracias a la trata, como mano de obra esclava destinada a sostener el régimen de plantaciones en aquellas regiones donde escaseaba la fuerza de trabajo autóctona. Esta condición de esclavitud era, además, heredada por sus descendientes nacidos en el llamado Nuevo Mundo, lo que sólo fue suprimido con la propagación tardía de las leyes de vientres libres. La carencia de conexiones con el pasado americano y sus expresiones culturales, así como de arraigo en el suelo adonde eran trasplantados, fueron características dominantes entre los africanos arrancados de sus contextos originarios y puestos a convivir de este lado del Atlántico en dotaciones multinacionales en las que se mezclaban, en el mismo estado de servidumbre, antiguos "príncipes", sirvientes y guerreros. Fueron así la plantación y el barracón —los dos lugares principales en que transcurría la diaria existencia de esta expoliada masa trabajadora— laboratorios de los nuevos modos culturales que terminarían constituyéndose como aportes afroamericanos a la cultura del continente, los cuales han tenido un peso significativo en la definición del perfil de algunos países. Un tercero lo sería la mansión señorial, el ámbito del contacto cotidiano de los esclavos domésticos con las clases dominantes.

Fue con el abolicionismo, corriente política del blanco impulsada desde Inglaterra al calor de la Revolución Industrial, que la situación del afroamericano comienzó a cambiar a lo largo del siglo XIX. El abolicionismo, que se interesó por la conversión del esclavo en asalariado, a fin de incorporarlo al mercado de consumo del capitalismo, se manifestó en leyes dirigidas a la eliminación gradual de la esclavitud. Pero lo que surgió como una necesidad económica del sistema capitalista en expansión adoptó el carácter, bajo el pensamiento liberal y el auge del individualismo burgués, de ideología humanitaria que cada vez ganaba más simpatizantes, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo. A finales de los años cincuenta del siglo XIX, la esclavitud había sido abolida en la mayoría de los países de América, excepto en los que mantenía un papel económico decisivo: Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba

y Brasil[107]. No obstante, hacia la fecha se localiza en éstos una abundante población de afroamericanos manumitidos y de mulatos libres, integrados generalmente a los sectores de más bajos ingresos, que se concentraba en las ciudades y se confundía en las calles con aquella de semejantes orígenes que era esclava, la cual o bien formaba parte de la servidumbre urbana doméstica, o bien ejercía oficios en beneficio de sus amos. Por eso, en 1851 la escritora sueca Federika Bremer (1801-1865) podía comentar en una carta enviada desde Cuba, adonde llegó en febrero de ese año y permaneció durante tres meses, que en La Habana "el mayor número de gente en las calles son negros y mulatos; hasta en las tiendas uno ve mulatos"[108].

Es justamente a partir del segundo lustro de esos mismos años cincuenta que el proceso del colodión húmedo propició una difusión mayor de la práctica fotográfica a escala internacional: las representaciones del afroamericano, casi inexistentes durante la etapa de predominio del daguerrotipo en América Latina, iniciada en 1840, comienzan a concurrir en la fotografía continental.

TEMPRANA FOTOGRAFÍA DE AFROAMERICANOS EN AMÉ-RICA LATINA

Al igual que el calotipo, el colodión húmedo se basaba en el principio de negativo-positivo, lo que posibilitaba la reproducción múltiple de la imagen fotográfica. Como sus placas de negativo eran de vidrio transparente, per-

107 En 1807 Inglaterra extinguió la trata de esclavos en sus dominios. En 1817 obligó a España a suprimirla en América, a partir de lo cual se desarrolló la trata ilegal. En 1838 Inglaterra eliminó la esclavitud en sus colonias. En 1845 España aprobó la ley de represión de la trata ilegal. En 1848 Francia suprimió la esclavitud en sus colonias. En los años posteriores a la independencia, en las nacientes repúblicas latinoamericanas se comenzaron a dar pasos conducentes a la abolición de la esclavitud, a veces graduales, hasta su total eliminación. En América Central, entonces confederada, se eliminó en 1823; en México, en 1829; Uruguay, 1843; Colombia, 1851; Ecuador y Argentina, 1853; Venezuela y Perú, 1854, por citar algunos ejemplos. Todos los países independientes de Hispanoamérica se anticiparon a EE.UU. en la abolición de la esclavitud, donde ésta fue conseguida luego de la cruenta Guerra de Secesión de 1861-1865. En las todavía colonias españolas de América, la esclavitud se eliminó: en Puerto Rico, en 1872; en Cuba, en 1886. En Brasil, por decreto del gobierno imperial, la esclavitud fue abolida en 1888. (Los datos correspondientes a Hispanoamérica han sido tomados de: Pedro Henríquez Ureña. *Historia de la cultura en la América hispánica*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947, pp. 71-72.

108 Federika Bremer. *The Homes of the New World*. New York: Harper & Brothers, 1853. Tomado de: *Viajeras al Caribe* (selección, prólogo y notas de Nara Araújo). La Habana: Casa de las Américas, 1983, p. 185.

mitían el retoque así como copias de alta resolución y riqueza de detalles. Además, en determinadas condiciones de iluminación, con este proceso se lograba una rebaja significativa del tiempo de exposición respecto a las técnicas fotográficas precedentes[109].

Las más importantes documentaciones tempranas de afroamericanos que conocemos fueron realizadas con esta técnica. En Brasil, entre los años 1857-1859, el fotógrafo francés Jean-Victor Frond (1821-1881) hizo una excursión fotográfica por tres rutas de ese país: la primera, por las haciendas de café del interior fluminense, incluyendo Minas Gerais; la segunda, por la región azucarera de Campos dos Goitacazes, y la tercera, por Bahía. Este ambicioso itinerario fotográfico tuvo su difusión en el álbum *Brasil Pitoresco*, que reúne versiones litográficas impresas en París de las fotografías y se distribuyó por entregas en el propio Brasil entre agosto de 1860 y noviembre de 1861. En él Frond despliega un grupo relativamente numeroso de imágenes de los esclavos negros de las plantaciones brasileñas, ocupados en diversas tareas, que son muestras de la representación del trabajo: en su caso, con una visión amable de la esclavitud según el espíritu narrativo del progreso que anima a la publicación y al conjunto de fotografías[110].

Una de las primeras ventajas del colodión se manifestó en su aplicación al retrato. El procedimiento de la *carte-de-visite*, que patentó Disdéri (André-Adolphe, 1819-1890) en Francia en 1854[111], terminó por estimular la producción de este género representacional como mercancía turística. En ese rubro se inscriben algunos conjuntos de retratos de afroamericanos hechos en América Latina que se sirvieron del procedimiento en cuestión.

---

109 En los primeros momentos de su expansión bastaban entre quince segundos y un minuto, con luz fuerte, para hacer la exposición. Serían las mejoras ulteriores de la óptica fotográfica las que permitirían reducir el tiempo de exposición.

110 Lygia Segala. "Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Brasil: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministerio da Cultura, nº 27-Fotografia, 1998, pp. 62-85.

111 El fotógrafo francés André-Adolphe Disdéri (1819-1890) patentó en noviembre de 1854 este nuevo procedimiento para tomar retratos, que entre fines de los años cincuenta y el curso de los sesenta se hizo extraordinariamente popular en Europa y América, al punto que algunos autores hablan de la fiebre de la "cartomanía". Se usaba una cámara que contaba con cuatro objetivos iguales de distancia focal corta, colocado cada uno en un compartimento independiente. Con un portaplacas desplazable se exponía primero la mitad de la placa –cada objetivo podía descubrirse separadamente– y después la otra mitad. Así, en un solo negativo podían hacerse ocho fotografías, todas en poses distintas. Se imprimía el negativo por contacto y se recortaban las fotos, que eran montadas individualmente en una pequeña tarjeta. El procedimiento contribuyó a reducir los precios de la fotografía, pues, como se puede colegir, era más económico que los utilizados en los retratos precedentes.

Varios fotógrafos cultivaron en Brasil la modalidad retratística de "tipos negros" entre los años sesenta-ochenta del siglo XIX, comenzando por el portugués José Christiano Júnior (1830-1902) —y su serie de *cartes-de-visite* realizada hacia 1865 que el propio fotógrafo clasificó en dos grupos: según sus ocupaciones y según sus "naciones" de origen—, e incluyendo, entre otros, a João Goston (¿-1882), activo en San Salvador de Bahía desde los años cincuenta hasta los setenta del siglo XIX[112], al alemán Albert Henschel (1827-1882), quien emerge en la fotografía comercial del país en los años sesenta y tuvo simultáneamente estudios fotográficos en Bahía, Pernambuco, San Pablo y Río de Janeiro en la década siguiente, y a Marc Ferrez (1843-1923), cuyos retratos de afrobrasileños realizados hacia mediados de los años setenta tuvieron, al parecer, una importante circulación[113]. En un estudio de Boris Kossoy y Maria Luiza Tucci Carneiro sobre "el negro" en la iconografía brasileña del siglo XIX, los autores comentan los anuncios con que Christiano Júnior difundió las fotografías de su serie de "tipos negros" y las peculiaridades de ésta. Dicen:

> El fotógrafo Christiano Jr. propone, en sus pequeños anuncios, sus retratos "de los hombres más célebres de la guerra actual" (la guerra del Paraguay), así como "una gran colección de costumbres de negros y de tipos negros, a modo de *souvenir* para aquellos que se trasladan a Europa". Esta "colección" es una serie de retratos de negros, esclavos o libres, fotografiados en estudio y componiendo una galería de "tipos". El conjunto de figuras "exóticas" reunidas en muestrarios satisfacen la ambición comercial del fotógrafo y la curiosidad del cliente del Viejo Mundo a propósito del otro. Esta imagen estandarizada por la *carte-de-visite* es importada en Europa como *souvenir* del Brasil".[114]

---

112 Fue actualizada la información del texto originario gracias a la publicación de: *A fotografia na Bahia. 1839-2006* (proyecto y coordinación editorial de Aristides Alves con textos de Maria Guimarães Sampaio, Gustavo Falcón y Rubens Fernandes Junior). Salvador, Bahia: Funculta, 2006. Probablemente se trataba de un escocés, inicialmente relojero en la misma Bahía, de nombre John.

113 Rubens Fernandes Junior y Pedro Corrêa do Lago. *O século XIX na fotografia brasileira. Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Brasília: Fundação Armando Alvares Penteado, Palacio do Itamaraty, 2000 (catálogo).

114 Boris Kossoy y Maria Luiza Tucci Carneiro. "Le Noir dans l'iconographie brésilienne du XIX^{e} siècle: une vision européenne". En: *Revue de la Bibliothèque Nationale*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, nº 39, primavera, 1991, p. 18 (traducción del autor). Los investigadores citan el anuncio comercial de Christiano Júnior publicado en *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1866.* Rio de Janeiro: Laemmert, p. 644 y sección de notabilidades.

Otros retratos de afroamericanos se hicieron por estos años en diversos países de América Latina y el Caribe con cometidos diferentes a los ya vistos y hasta desconocidos. Para satisfacer un encargo del científico suizo-americano Louis Agassiz (1807-1873), quien visitó Brasil de 1865 a 1866, los fotógrafos Augusto Stahl (1828-1877) y Germano Wahnschaffe, quienes desde 1862 operaban un estudio en Río de Janeiro, ejecutaron un pequeño conjunto de retratos de afrobrasileños que son conservados en el archivo del científico en Boston. Dos de ellos fueron reproducidos en *Voyage au Brésil*, libro de Agassiz publicado en 1868[115].

Existen también múltiples retratos de los esclavos domésticos afroamericanos, una modalidad de la práctica fotográfica que se extiende en América Latina desde aproximadamente los años sesenta del siglo XIX. En los retratos de niños con niñeras, por ejemplo, descontextualizados hoy del álbum familiar al que estuvieron originariamente destinados y, por lo tanto, de su universo primario de significados, la figura de éstas se impone a veces a la mirada del observador. Pero no puede olvidarse que, en lo fundamental, en los retratos de esclavos afroamericanos dedicados a labores domésticas, aun cuando estos ocuparan de manera exclusiva el centro de atención de la cámara, lo que se fotografiaba era principalmente el estatus social del amo.

No obstante sus ventajas, las características técnicas del colodión exigían en exteriores, si se quiere, una toma "meditada". A la intemperie, el tiempo necesario para una exposición de placa de tamaño mediano a grande –mayor

---

115 Professor and Mrs. Louis Agassiz. *A Journey in Brazil*, Boston: Ticknor and Fields, 1868, pp. 83 y 84. El libro fue ilustrado con xilografías basadas en dibujos y fotografías. Las últimas corresponden a la autoría de G. Leuzinger, Machado, Gustavo de Manaos Pimenta Bueno y los mencionados Stahl & Wahnschaffe. Sería el propio Agazzis quien dejaría claro su especial encargo a Stahl & Wahnschaffe cuando escribió:

> [...] During a protracted residence in Manaos, Mr. Hunnewell made a great many characteristic photographs of Indians and Negroes, and half-breeds between both these races and the Whites. All these portraits represent the individuals selected in three normal positions, in full face, in perfect profile, and from behind. I hope sooner or later to have an opportunity of publishing these illustrations, as well as those of pure negroes made for me in Rio by Messrs. Stahl and Wahnschaffe. | [...] Durante una prolongada residencia en Manaos, M. Hunnewell hizo una gran cantidad de fotografías características de indios y negros, así como de los cruces entre ambas razas y los blancos. Todos estos retratos representan a los individuos seleccionados en tres posturas normales: primer plano frontal, perfecto perfil y por detrás. Más tarde o más temprano espero tener la oportunidad de publicar estas ilustraciones, tanto como aquellas de negros puros que hicieron para mí en Río los señores Stahl y Wahnschaffe. (Traducción de JAN).

Ob. cit., p. 529.

mientras mayores fuesen las placas– no era propicio para la instantánea. De ahí que los fotógrafos, para hacer sus vistas, y muy especialmente en el caso de las urbanas, optaran por los horarios en que podían evitar el tráfago de la ciudad, pues las personas, animales y vehículos en movimiento en el espacio público quedaban registrados en los negativos, por lo común, como fantasmas. De preferencia, escogían la primera hora de la mañana para ejecutar su trabajo[116]. Serían las cámaras estereoscópicas, dado el pequeño formato de las imágenes que producían, las que permitirían captar mejor objetos en movimiento, en conformidad con la calidad de definición alcanzada por los lentes en uso.

Esta premisa determina que las fotografías hechas con la técnica del colodión húmedo en el ámbito público de las ciudades latinoamericanas, en los años transcurridos entre finales de los cincuenta y los setenta del siglo XIX, prescindan por completo —o casi, sobre todo hasta el inicio de los últimos— de la comparecencia de los agentes sociales y de las formas de vida urbana. Son fotografías inverosímiles en tanto representaciones estáticas y despojadas del elemento humano. A veces, una o más personas transitan por el campo fotografiado y los resultados de la imagen, en términos de precisión y nitidez visual, se afectan. Otras, el recurso de utilizar a un personaje posando dentro del encuadre mitiga la impresión de vacío y anima el espacio, así como permite indicar la escala de éste y del mobiliario arquitectónico. Esto se constata en ciertas fotografías del mismo Stahl tomadas en Río de Janeiro en los años sesenta del siglo XIX, o en varias de una serie de vistas de La Habana y sus alrededores que el estadounidense Charles D. Fredricks (1823-1894) realizara en 1865. Cuando se trata de agrupar personas, todas deben ser colocadas en pose.

No deja de ser curioso que en fotografías urbanas hechas con fines comerciales, en que se privilegiaba la anotación de los edificios de relieve arquitectónico y las áreas mejor habilitadas de las ciudades, sean en ocasiones uno

---

116 Con el colodión húmedo, el proceso de preparación de la placa, exposición y revelado debía efectuarse mientras el colodión mantenía la viscosidad, puesto que al secarse no era permeable al revelado. La técnica obligaba entonces al operador a realizar las tomas fotográficas en proximidad al cuarto oscuro, que en caso de viaje se montaba en un carro o en una carpa.
Aunque las cámaras solares de ampliación se utilizaron desde fines de los años cincuenta del siglo XIX, las copias de los negativos al colodión se hacían principalmente por contacto. Entre los años cincuenta a setenta del mismo siglo se difundieron modelos de cámaras de muy diversos tamaños, en correspondencia con la medida de la placa utilizada. Las dimensiones más comunes de las placas para exteriores suenan familiares a la fotografía contemporánea: 18 x 24 cm, 30 x 40 cm, 40 x 50.

o dos afroamericanos los personajes elegidos por los dos fotógrafos mencionados para referir la presencia humana: ¿una nota de exotismo para turistas y nativos blancos?, o ¿se trata, simplemente, de que ambos echaron mano, para resolver los requerimientos de sus imágenes, de personas encontradas en la calle o, mucho más plausiblemente, de aquellos que eran sus asistentes o criados, en ciudades donde la población contaba con un elevado número de afroamericanos?

En su extensa colección de vistas, Fredricks introdujo por lo menos dos del corte de caña en una plantación azucarera y una de un esclavo en el cepo de castigo. Puede asegurarse, a través de la correspondencia recibida de su esposa tras el asesinato de Abraham Lincoln (1809-1865), el presidente de Estados Unidos, que sus simpatías estaban al lado de la causa antiesclavista del Norte en la Guerra de Secesión que se libraba en ese país para el momento y estaba ya a punto de concluir[117]. Sin embargo, sus imágenes carecen de la requerida fuerza dramática o potencial crítico: las primeras, relativas al corte de caña, por la traza de los esclavos en pose y la distancia con que la cámara los registra; la segunda, por su confuso aire de puesta en escena, pese a que la tensión reflejada en la frente del esclavo acostado y la descripción visual del instrumento de tortura que lo inmoviliza no dejan de ser perturbadores.

Algunas imágenes fotográficas hechas casi en sincronía con las anteriores dan cuenta de diferentes modos de presencia del afroamericano en Sudamérica. En Argentina, el francés Esteban Gonnet (1830-1868) fotografió alrededor de 1866 a dos gauchos tomando mate, uno de ellos de marcada ascendencia africana. Por el mismo año, el italiano Benito Panunzi (1819-1894) captó una escena rural en la que se evidencia la mezcla racial característica de los estratos populares de la pampa, que incluyen al afroamericano[118].

En Cuba, en particular, la primera de las guerras de independencia (1868-1878) aportó representaciones fotográficas de los afrocubanos vinculados a este conflicto. En el *Álbum histórico-fotográfico de la guerra de Cuba*, publicación pro peninsular con textos de don Gil Gelpí y Ferro (1822-1890) e

---

117 Carta de Louise Fredricks a Charles D. Fredricks, quien por entonces estaba en La Habana, fechada en Summit, New Jersey, el 25 de abril de 1865. En: Charles D. Fredricks Collection, University of North Texas, Archives and Rare Books.

118 Luis Priamo y Abel Alexander. "Dos pioneros del documentalismo fotográfico". En: *Buenos Aires, ciudad y campaña. 1860/1870. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros* (idea y selección de fotografías de Luis Priamo; textos de Pablo Buchbinder, Abel Alexander y Luis Priamo). Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2000.

ilustrada con fotografías de Leopoldo Varela y Solís, que se distribuyó entre 1870 y 1872 según la modalidad de suscripción, fue incorporada entre las imágenes que finalmente pudieron editarse —pues el proyecto ilustrativo fracasó por sus elevados costos— una que inscribe al elemento "de color" que formaba parte de los batallones de voluntarios al servicio de España. Mientras que en el álbum *La paz de Cuba. Ocurrencias de la campaña de Cuba durante el tratado de paz*, de 1878, el cual consta de diecisiete fotografías realizadas en diferentes puntos del Departamento Oriental de la Isla por el fotógrafo Elías Ibáñez durante la concertación de la paz entre el ejército insurrecto y el español, se incorporan fotos de las "[…] fuerzas cubanas, en sus campamentos, en lo intrincado del monte, bohíos, torres de aviso, fuerzas avanzadas, grupos en la manigua, el poblado de Yara, […] fuerzas cubanas en formación, etc., etc. […]"[119], en las que se hace visible la participación de afrocubanos entre las huestes que lucharon en la contienda a favor de la independencia[120].

LAS IMÁGENES DEL ENTRE SIGLO

Los cambios sustanciales que se produjeron en la producción y distribución de la fotografía, entre las dos últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, propician un notable incremento de las representaciones de afroamericanos en América Latina. Estos cambios son promovidos por tres factores de orden técnico: la invención de la placa seca de gelatina, del fotograbado o grabado de medio tono, y el perfeccionamiento de las cámaras y la óptica fotográfica. Si la primera liberaba de molestias y optimizaba la tarea del fotógrafo de exteriores, el segundo condujo a la fotografía a su alianza con la prensa, mientras que lo último posibilitó la instantánea. El fotograbado nutre las revistas ilustradas, de frecuencia espaciada, lo que ya es un fenómeno bastante extendido en la región en los años noventa del siglo XIX; luego, en las postrimerías de éste, llega a la prensa diaria, en la cual se expande progresivamente durante las dos primeras décadas del siglo XX. Pero el fotograbado, además, permitió el auge de la industria de la postal, junto a la cual

---

119 *Diario de la Marina*, La Habana, año 39, nº 89, martes, 16 de abril de 1878, sección "De libros", p. 1.

120 Ambos álbumes están realizados con positivos originales. En el mundo, entre 1850 y 1880, se reprodujo una abundante cantidad de libros con positivos originales, pero eran caros, de un proceso largo y sólo se podía hacer un número limitado de copias.

convive la producción creciente de vistas estereoscópicas. En determinados países de América Latina se desarrollaron a la sazón prósperos negocios locales de producción de postales —Argentina, Brasil, México—, aunque, por lo general, las estereografías del continente en el entre siglo fueron hechas por empresas estadounidenses de la época como la Underwood&Underwood y la Keystone View Company.

En aquellos países donde la esclavitud había llegado hasta fines del siglo XIX, una gran masa de recientes ex esclavos se transformó en proletariado rural y, en menor medida, en proletariado urbano vinculado a la emergente producción industrial favorecida por la relativa prosperidad que entonces vivía Latinoamérica; todavía en mayor proporción, parte de esa masa se incorporó a la "economía informal" o el servicio doméstico. Asimismo, aunque la mejoría del estatus social del afroamericano había sido muy difícil durante la Colonia y casi todo el siglo XIX, hacia las primeras décadas del XX ya éste había logrado conformar un sector de clase media baja, en extremo reducido —pequeñísimo en condición de profesionales e intelectuales—, en ciertas ciudades importantes, como lo testimonian numerosas fuentes documentales, incluyendo las fotografías.

En el contexto de las transformaciones que se producen con la modernización de los países de la región, también se activa la participación del afroamericano en la vida pública: junto con el blanco, acude a huelgas, integra sindicatos, milita políticamente, ocupa cargos electivos o por designación cuando logra alcanzarlos, pero también funda clubes y asociaciones exclusivas de recreo y solidaridad mutua, y hasta algún periódico independiente, lo que constituye una forma incipiente de afirmación cultural y de reivindicación de sus derechos[121]. Sólo excepcionalmente, y despertando hasta el exceso la ira del blanco, se atreve a hacer reclamos sin prudencia[122].

---

121 En 1915 se comenzó a publicar en San Pablo el primer periódico afrobrasileño de la ciudad, *O Menelick*, dirigido por Deocleciano Nascimento.

122 En 1908 se fundó en Cuba la Agrupación Independiente de Color, que expresaba el descontento de líderes políticos afrocubanos por los resultados de los comicios parciales celebrados ese año, en los que sólo fueron electos blancos. Constituida posteriormente en partido, sufrió la prohibición de sus acciones por enmienda del Senado a la ley electoral, que impedía la existencia de partidos integrados por personas de la misma "raza o color" o de la misma "clase". Fracasados sus intentos de derogar esta enmienda mediante esfuerzos legales, el Partido Independientes de Color organizó un alzamiento como método de presión sobre el Poder Legislativo, que se produjo el 20 de mayo de 1912 en la provincia de Oriente, lugar de su influencia. La arremetida del ejército oficial contra los alzados, pocos días después, se convirtió en una masacre colectiva.

No obstante, la situación social de la mayoría afroamericana seguía siendo muy precaria en los albores del siglo XX y, en general, los prejuicios raciales se imponían en las costumbres y el sistema de relaciones interétnicas, atravesando las esferas de lo público y lo privado, de preferencia con talante cruel. Expresiones de uso extendido socialmente desde antaño como las de "mejorar la raza" —que aludía a hijos nacidos del intercambio sexual entre afroamericanos y blancos, muy común en América Latina desde la Colonia— o "pasar por blanco" —con la que se identificaba a los mulatos en los que era difícil advertir la huella africana— revelaban tanto el lugar de privilegio simbólico del blanco como el límite y alcance de la idea de mestizaje, que de todas maneras ganará adeptos ya en este último siglo, promovida por intelectuales y políticos.

Pero la historia seguía su faena en muy disímiles direcciones. En la divisoria de los siglos XIX-XX emergieron los estudios africanistas latinoamericanos con Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) y Fernando Ortiz (1881-1969), ambos dedicados a investigar los nuevos modos culturales específicos, gestados en un complejo proceso de transculturación, de la población afroamericana de sus respectivos países, Brasil y Cuba[123]. Simultáneamente, en los mismos lugares se fraguó, en el campo de la música popular, la configuración rítmica de la samba y el son, productos de ascendencia africana y europea que dan cuenta de las hibridaciones culturales en el seno de los sectores populares, principalmente urbanos.

En países donde alcanza presencia significativa, el hombre "negro" se convierte en el teatro popular en un personaje de ambigua condición: vago o "vivo"; hampón o marginal; disoluto o fiestero; inmoral o desinhibido; mientras que la mulata queda relegada al papel que la sociedad masculina blanca le había prescrito desde la Colonia: el de artefacto sexual[124]. A la par, la narrativa revela cómo el ánimo abolicionista del siglo XIX que alimentó *Sab* (1841), la novela antiesclavista de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), no logró desterrar totalmente el miedo al negro

123 En 1940, Fernando Ortiz definió así el concepto de transculturación: "Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana aculturación, sino que el proceso implica también la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación." Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana; Ciencias Sociales, 1991, p. 103.
124 Así sucede en el teatro bufo cubano de la época, sin dudas meritorio en muchos aspectos.

de las clases pudientes conservadoras, según denuncia su compatriota Jesús Masdeu (1887-1958) en novela escrita en la segunda década del siglo y publicada años más tarde, *La raza triste* (1924). Sin embargo, lo último convive con una moda que llega poco después de despuntar la nueva centuria a las fiestas de Carnaval: algunos blancos se disfrazan de "negros" y se permiten transgredir por unas horas, amparados en el carácter subversivo de la celebración, el código de decencia que rige su actuación pública cotidiana; el mismo código que regula, crecientemente, la de los afroamericanos.

Las revistas ilustradas latinoamericanas satisficieron los requerimientos de constitución del cuerpo de las jóvenes naciones aplicando estrategias más o menos comunes. Por ejemplo, desplegaban en sus páginas retratos de los moradores del país en que se publicaban: en mayor cantidad, e individualizados en la información suministrada al pie de su efigie, las élites políticas y económicas; luego, ya en grupos, ya aisladamente, los miembros de los estamentos medios profesionales, del comercio y la producción, todavía escasos por entonces; en menor proporción, e identificados genéricamente, los obreros y empleados en sus sitios de labor —a veces con sus empleadores— y, todavía menos, los indígenas y negros en tanto pertenecientes a tipologías particulares. El afroamericano, por lo general, era incluido dentro de las dos últimas categorías de esta modalidad de ilustración retratística. Cabría añadir que, en el entre siglo, se sigue usando al negro en la fotografía como protagonista de escenas costumbristas arregladas.

La segunda guerra de independencia de Cuba, de 1895-1898, fue un momento en que la imagen del afrocubano apareció unida a la del blanco en las revistas ilustradas de la isla y el exterior, en las circunstancias de relativa hermandad que imponía a los integrantes de un mismo bando —ya fuese el español o el independentista— el enfrentamiento al enemigo común, como lo atestiguan las abundantes fotos que, al concluir la guerra, hiciera en los campamentos de los ex insurrectos José Gómez de la Carrera (¿-*ca*. 1909), de origen español, pero quien fuera el primer fotorreportero de Cuba. Las vistas urbanas de los primeros años del siglo XX —como las de Augusto Malta (1864-1957) en Río de Janeiro— nos revelan la mezcla interracial que era notoria en el espacio público de algunas de nuestras ciudades y pueblos, la cual creaba inevitablemente formas de obligada convivencia, no exenta de agudas contradicciones, entre sus habitantes de distintas razas. Pero, inevitablemente, cuando irrumpió el siglo XX y el fotograbado empezó a difundirse en la prensa diaria, como señalamos antes —lo que ya es un

hecho en la segunda década del siglo—, en varios países latinoamericanos las representaciones visuales en circulación del afroamericano se diversificaron, en un arco que se extiende desde las denigrantes hasta las aprobatorias. Un arco dibujado por la curiosidad, el rechazo, la condescendencia y el temor de una sociedad cuya dirigencia hacía oscilar permanentemente la ubicación del afroamericano local entre el afuera y el adentro, como otredad declarada o sujeto del discurso nacionalista.

Febrero, 2003

El rostro del trabajo

Fotografía latinoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX

En la divisoria de los siglos XIX y XX, Latinoamérica consolidó su condición de productora de materias primas y mercancías semielaboradas dentro de la división internacional capitalista del trabajo que termina por estructurarse en ese tiempo. Los países industrializados alcanzaban por entonces su apogeo, lo que implicaba una fuerte demanda de materias primas para su industria, que mantenía índices elevados de producción; de alimentos para su población, que crecía aceleradamente, así como de mercados para sus manufacturas. Latinoamérica conoce en consecuencia una prosperidad sin precedentes, aunque frágil, pues descansaba en el desarrollo económico que, allende sus fronteras, se desplegaba en unas cuantas metrópolis occidentales.

Sobre la región se vuelcan inversiones de capitales, empresas y bancos extranjeros. También enormes contingentes humanos que buscan una tierra de promisión. Procedentes en su mayoría de aquellos países de Europa de más lento desarrollo capitalista —Italia, Portugal, España, Rusia, entre otros—, donde las contradicciones del sistema se hacían sentir con una alta tasa de desocupación y salarios miserables, llegan a América Latina como inmigrantes cientos de miles de personas. Éstas pretenden aprovechar la bonanza de los mercados para abrir nuevos frentes económicos en lugares casi despoblados, como lo era el extremo sur del continente, pero no tienen remilgos en iniciar su ansiado ascenso social desde el puesto de trabajo más humilde. Vienen a la vez estimuladas por las burguesías y terratenientes locales, que ven en la importación de mano de obra entrenada una posibilidad para su mayor expansión económica.

Un cierto desarrollo industrial —aunque limitado— propicia en varios países latinoamericanos la "fiebre de progreso" que se extiende por Occidente en ese período: Argentina, Brasil, Chile, México y Uruguay se cuentan entre ellos. Esta incipiente industrialización se vincula en lo fundamental con el procesamiento parcial de materias primas locales —a fin de convertirlas en productos semielaborados para el mercado internacional— o renglones industriales asociados a éstas. A la par, proliferan establecimientos de servicios destinados a atender a la clientela refinada cuyo número multiplica el proceso civilizador urbano y la bonanza económica y comercial.

La población aumenta rápidamente: en determinados lugares, de sopetón. La inmigración fue un factor fundamental del crecimiento en la etapa de ciudades como Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo. El predominio del latifundismo en el campo y la escasa importancia que dio el Estado a la creación por su parte de estructuras funcionales en el ámbito rural (pueblos, viviendas, servicios, etc.), obligó a los inmigrantes extranjeros a radicarse principalmente en las ciudades y dedicarse a actividades económicas urbanas. Fue Ciudad de México la única ciudad capital latinoamericana que en estos años debió a la inmigración rural interna la elevada tasa de incremento de su población, pero antes que en las propias demandas de su desarrollo urbano esa inmigración tuvo su mayor estímulo en los desplazamientos humanos provocados por la contienda revolucionaria que se extendió por el campo mexicano a partir de 1910.

En algunas ciudades —en su conjunto, pocas— se hizo sentir una fuerte sacudida tanto en su estructura social, en sus formas de vida como en su semblante. Los datos demográficos correspondientes al último medio siglo de aquellas tres que al iniciarse el XX encabezaban la lista de las más pobladas de la región son elocuentes al respecto: en 1869 Buenos Aires tenía apenas 187.346 habitantes, pero en 1895 ya acogía 663.854, total que ascendió a 821.293 en 1900 —con lo que se convirtió en la más populosa de todas— y casi se duplicó para 1914 al llegar a 1.575.814; Río de Janeiro, con 188.156 en 1856, contaba en 1900 con 691.000 y en 1920 con 1.157.873; mientras que Ciudad de México, a la cabecera de este indicador en América Latina desde el siglo XVIII, cedió esa ubicación hacia finales del XIX arribando en 1900 a un total de 541.000 residentes y en 1921 a 906.063, incluyendo entre éstos a los establecidos en los pueblos inmediatos a su casco urbano.

Ciudad de México, La Habana, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo se cuentan entre las que en el paso del siglo XIX al XX sufrieron decisivas transformaciones de su trama urbana —profundas en algunos casos, como las de Buenos Aires y Río de Janeiro, que alcanzan el centro histórico, lo modifican y refuncionalizan de acuerdo con las presuntas necesidades que el desarrollo urbanístico les impone—, acompañadas de una vigorosa expansión arquitectónica según el repertorio *Beaux-Arts*[125]. También vivieron intensos cambios las ciudades portuarias

125 El código arquitectónico denominado ecléctico, que predomina en Europa entre 1830 y 1870, pero que pervive mucho más allá de esta última fecha, se caracterizó por la pérdida de la coherencia formal estilística y el uso de componentes históricos disímiles, con predominio del repertorio *Beaux-*

vinculadas con brío al tráfico mercantil internacional. A veces éstas como centro de exportación principal de un producto, aquel que marcaba la relación fluida y permanente entre el área de ubicación del puerto y el mercado mundial[126]. Decididas a superar su prolongado perfil de aldeas, otras crecen y edifican como nunca antes, aunque lo hagan en modesta escala, como San José de Costa Rica.

De todos modos, visto el asunto en una perspectiva amplia, la mayoría de las ciudades latinoamericanas, capitales o no, sólo sintieron el tímido remozamiento que les proporcionaron aisladas intervenciones en su cartografía, la sustitución de unos pocos edificios públicos por otros y, quizás más ampliamente, la renovación de la arquitectura privada de su reducida clase hegemónica: Caracas puede ser un buen ejemplo de esto teniendo en cuenta el limitado alcance de las obras urbanísticas y arquitectónicas que acomete el Estado en el entre siglo y el desarrollo del Paraíso como nueva zona habitacional de su clase alta[127].

En esas ciudades renovadas en mayor o menor medida, aparecen los símbolos del nuevo poder político y económico, en sus variantes de edificio público, mansión privada y espacio abierto de socialización. Las ciudades latinoamericanas más pujantes, bajo el control de las nuevas burguesías nacionales que se formaron en las contiendas internas que acaecieron luego de

---

Arts, es decir, de los diferentes estilos de la arquitectura de Occidente desde la antigüedad clásica. Sin alterar la base racional técnica-constructiva ya alcanzada, ni el tradicional sistema de composición establecido con los códigos neoclásicos, se adoptan valores formales adaptados a las exigencias de los clientes o a la representación simbólica de los temas. De ahí que una iglesia puede realizarse con elementos formales góticos, un banco con los de la terma romana, un palacio de justicia según los códigos clásicos, y los hoteles y teatros con los correspondientes al barroco. El eclecticismo significó la apropiación de la historia de la arquitectura a manera de pastiche.

126 José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999, pp. 295-296.

127 Luego de sufrir los embates del terremoto de 1812, que causó entre 10.000 y 15.000 muertos en una población que, al inaugurarse el siglo, había sido calculada por Alejandro de Humboldt en 50.000 habitantes, así como de la cruenta guerra de Independencia, la población de Caracas se redujo considerablemente. Probablemente no rebasaba en mucho los 20.000 habitantes hacia 1825, una vez concluida la guerra. La inestabilidad política en Venezuela luego de su emancipación de España fue poco propicia a esta ciudad, cuyo total de pobladores alcanzaba en 1881, según el primer censo oficial del país, y cuando ya en éste había avanzado la estabilización política, la cifra de poco menos de 56.000. Fue justamente a partir de los años setenta del siglo XIX, y bajo la larga hegemonía en el gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), entre 1870 y 1889, que en Caracas se realizaron las primeras obras republicanas de modernización y embellecimiento, aunque de magnitud muy reducida respecto a otras capitales del continente.

la Independencia entre los diversos sectores de poder, acabaron de definir su perfil de ciudades burguesas, trabajosamente iniciado mucho antes; su muda de ciudades de catadura colonial a centros urbanos "modernos".

Por lo general, a comienzos del siglo XX en estas ciudades remozadas ya está definitivamente rota la compacidad habitacional que había sido característica de la ciudad colonial, donde los diversos estratos sociales convivían en mutua cercanía. Las familias adineradas, que según José Luis Romero se autodenominaban desde los tiempos de la Colonia como "las de la plaza"[128] —por vivir en las inmediaciones de la plaza principal de cada ciudad—, habían iniciado algunas décadas antes su traslado a nuevos barrios exclusivos, alejados del centro urbano en progresivo deterioro, adonde las fueron acompañando los nuevos ricos surgidos en la vorágine del ascenso económico poscolonial; mientras, los inmigrantes pobres, provenientes tanto del exterior como del medio rural, se instalan en el casco antiguo o en los barrios periféricos de la ciudad. Los recintos habitacionales atestados y promiscuos, dispuestos como múltiples tugurios, en que se acomodan estos inmigrantes, a menudo corresponden al fraccionamiento interior de antiguas mansiones —acometido bien por sus anteriores propietarios, bien por especuladores inmobiliarios—, pero igualmente pueden ser nuevas edificaciones levantadas sobre la misma premisa de hacinamiento: son los llamados solares de La Habana, los conventillos de Buenos Aires y Montevideo, las colmenas de Río de Janeiro, las casas de vecindad de Ciudad de México.

Las ciudades punteras del desarrollo urbano modernizan sus servicios con la iluminación por electricidad, el tranvía eléctrico, el teléfono, la higienización de los mercados, el establecimiento de nuevos sistemas de recolección y tratamiento de la basura, entre otras mejoras públicas. A la par, se dictan decretos para elevar en ellas la disciplina e higiene ciudadanas, los cuales pueden incluir unas u otras prohibiciones tales como: no escupir en el suelo, no transitar descalzo o sin camisa, no orinar en plena vía pública, no prender hogueras u ordeñar vacas en la calle, y muchas más. Se aplican, a su vez, campañas masivas de vacunación, que a veces son miradas con recelo e inclusive rechazadas por el conjunto de la población, y se realizan los primeros intentos de dotar a la clase obrera local, en aumento numérico, de viviendas aceptables, de lo que es un ejemplo la construcción de 950 casas en el Reparto Redención (luego Pogolotti) de La Habana, según la Ley de Construcción de Casas para

128 José Luis Romero. *Ibid.*, p. 333.

Obreros del 18 de julio de 1910[129]. Se trata, en todo caso, de someter la indisciplina característica de la ciudad colonial y poscolonial a las reglas urbanas burguesas, a fin de garantizar la más eficiente —es decir, organizada y rápida— circulación de mercancías y personas, así como mejores condiciones de existencia y reproducción de la fuerza laboral y de la sociedad en general.

LAS REPRESENTACIONES DEL TRABAJO Y DE LOS TRABAJADORES

Hasta los años setenta del siglo XIX, aproximadamente, el trabajador urbano era representado en América Latina, por lo común, como un individuo aislado del conglomerado social: un trabajador a cuenta propia a quien el oficio practicado o la mercadería vendida lo tipificaban: verbigracia, un tipo popular. Ello no excluye la existencia de fotografías tempranas en que aparecen obreros en sus faenas citadinas —en la construcción de inmuebles o en los puertos, entre otras—, pero éstos son por lo general un dato informativo más, inclusive accesorio, de imágenes que se constituyen preferentemente como vistas urbanas. En cambio, las representaciones del trabajo agrícola en las grandes haciendas dedicadas al café, la caña y otros cultivos, tienen ya desde los años cincuenta-sesenta del siglo XIX particular visibilidad en la fotografía de la región, dada la condición de ésta como centro de producción agrícola, al igual que la tuvo la gesta modernizadora que significó la construcción de ferrocarriles. A tal situación le sucede, en la etapa que comprende las dos décadas finales del siglo XIX y las dos primeras del XX, un complejo sistema de representaciones del trabajo y los trabajadores que satisface diferentes necesidades políticas, económicas y culturales, entre otras.

Las revistas ilustradas con fotografías y la industria de la postal asociada a talleres de fotograbado, emergentes en las postrimerías del siglo XIX, fueron medios útiles por entonces a las estrategias desplegadas por los sectores hegemónicos que se orientaron hacia la construcción del imaginario nacionalista de las jóvenes repúblicas latinoamericanas[130]. Las representaciones de los tipos populares, principalmente ocupacionales, que se reprodujeron

129 Juan M. Chailloux Carmona. *Los horrores del solar habanero*. La Habana: Ciencias Sociales, 2005, pp. 103-105.

130 La imagen de América Latina en la industria de la estereografía correspondió principalmente a las empresas estadounidenses Underwood & Underwood y Keystone View Company.

masivamente por esos años, satisficieron en determinadas circunstancias el sentimiento de unidad nacional, entendida como identificación mutua de los diferentes estamentos sociales y étnicos en el gentilicio que invoca la pertenencia a la nación, aunque en la práctica tales estamentos existieran en condiciones de marcada disparidad económica, social, política y cultural[131]. Bajo estas premisas, el tipo popular funciona como medida y producto de la diferencia que arropa y neutraliza la desigualdad.

A la vez, en ese mundo de incipiente globalización donde se fragua un sistema de relaciones internacionales basado en la dependencia de unas naciones respecto de otras —como se apuntó al inicio—, y en que el mercado capitalista mundial que se articula entre ellas distribuye asimétricamente sus beneficios, los tipos populares pueden representar el universo social del mundo dependiente, identificado como exótico desde el centro hegemónico en tanto lugar de enunciación del discurso —léase Europa y Estados Unidos. Un exotismo que también se asocia a imágenes más o menos denigrantes.

El 5 de junio de 1901, en *El Imparcial*, periódico editado en Ciudad de México, bajo el encabezado "Las hazañas de un fotógrafo. Circulación de retratos pornográficos", un articulista anónimo arremetía contra el fotógrafo estadounidense Charles B. Waite (1861 - ca. 1929) con motivo de ciertos retratos de éste juzgados como pornográficos. Vale la pena detenerse en el comentario en cuestión, aunque sea parcialmente, pues Waite elaboró a comienzos del siglo XX un amplio catálogo de tipos populares mexicanos que tendría difusión directa en Estados Unidos. Decía el articulista:

> Wheite [sic], inmediatamente que llegó a México, comenzó a buscar en los suburbios de la capital, en los pueblecillos de los alrededores, y en las más populosas casas de vecindad, una colección de tipos y escenas de costumbres, que seguramente hablaban de México muy mal, pues que el fotógrafo en cuestión desdeñó tomar sus instantáneas en lugares más cultos, que no faltan en la capital.
>
> El primer envío de fotografías, formados por chozas miserables, la imprescindible molendera, el mecapalero, el aguador, o el ebrio, de todos los excursionistas, pasó sin novedad por las oficinas postales.[132]

---

131 Ver en la presente edición: José Antonio Navarrete. *Del tipo al arquetipo. Fotografía y tipos nacionales en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX*, p. 65.

132 Citado de: Francisco Montellano. *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*. México, D.F.: Grijalbo, 1994, p. 38. (Se actualizó la ortografía del original).

Esto es, mientras determinadas representaciones de los tipos populares podían en América Latina ser consideradas como enaltecedoras de la nación e integrarse al catálogo de lo que en ella era particular y genuino —aún más, para el momento en estudio se define en uno que otro país, dentro de las representaciones de los tipos, y luego de un laborioso proceso de descarte simbólico, la síntesis arquetípica de lo nacional (el charro y la china poblana en México; el gaucho en Argentina)—, otras podían ser estimadas como lesivas a su imagen, de lo cual es ejemplo el caso citado, y motivar la expresión pública de rechazo. En definitiva, los límites entre el exotismo curioso y el miserabilismo ofensivo podían resultar muy difusos, y la incorporación al "concierto internacional de los pueblos civilizados", según expresión *ad usum*, era en esos tiempos una meta que ya parecía alcanzable en el imaginario dominante en algunas naciones del continente. En semejantes circunstancias, la imagen que de éstas se divulgaba era vigilada quisquillosamente por sus élites.

Eso lo refrendó directamente un fotógrafo, el ecuatoriano José Domingo Laso (1870-1927), quien fundó en Quito su Taller de Artes Gráficas en 1899, en el cual produjo tarjetas postales con énfasis en la modernización de la ciudad y, también, de costumbres de indios con un enfoque estilizado. Laso anunciaría sus vistas urbanas señalando que:

> [...] queremos llamar la atención de las personas imparciales hacia el cuidado especial que hemos puesto en ofrecerles una colección de vistas, que se halle exenta del principal de los defectos de que, generalmente adolecen y han adolecido todas o casi todas las fotografías de la capital, que han sido tomadas por los turistas extranjeros y que han circulado en el exterior.
>
> Pocos, muy pocos se han preocupado de seleccionar el objetivo de aquellas vistas, de manera que nos han presentado casi como un país salvaje o conquistable; pues sea que se hubiese tratado de exhibir edificios, sea que se hubiesen elegido las costumbres populares, paisajes, etc., en sus trabajos aparece como dominante, por no decir exclusivo, el elemento indígena, afeándolo todo y dando pobrísima idea de nuestra población y de nuestra cultura.[133]

133 Citado por Lucía Chiriboga en su ensayo "Génesis de una rara iconografía", incluido en: Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio de los Andes* (textos de Lucía Chiriboga y Matthías L. Abram). Quito: Ildis / Abya-Yala / Taller Visual, 1994, pp. 17-18.

De todos modos, por lo menos en Occidente, el semblante de las sociedades modernas es por entonces asociado cada vez más con la representación de la industria, los servicios y el aparato en funcionamiento del Estado. Las revistas ilustradas sirvieron bien, en los diferentes países latinoamericanos, a la tarea de configurar el espacio público deseado por las élites, al privilegiar en las imágenes que difundían los signos locales del crecimiento material y del estilo urbano de vida elegante y "cosmopolita", independientemente del verdadero peso que éstos pudieran tener en el perfil de la nación —y ciudad— correspondiente. Así, la imagen de Caracas como una ciudad bulliciosa y moderna del breve reportaje fotográfico que sobre los tranvías eléctricos recién instalados en ella publicara A. Guerra Toro en *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) al alborear el siglo XX[134], poco tiene que ver con el talante de villa pequeña y chata, cortamente renovada, que ésta tuvo escasos años antes para Alberto Soria, protagonista de la novela *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927). Sin embargo, la percepción de la Caracas del entre siglo XIX-XX que nos proporciona Soria parece más ajustada a las características dominantes por entonces en esa ciudad que la brindada por las fotografías aludidas, según los resultados que proporciona la confrontación entre diversas fuentes históricas[135].

El apogeo del ideal de progreso en América Latina en el cambio de siglo, así como el desarrollo de las ciudades y de las formas capitalistas de producción, estimularon la representación y difusión a través de la fotografía de los establecimientos de producción y de servicios, así como de las oficinas públicas. Las revistas ilustradas colaboraron en ello en cada país con sus descripciones gráficas de las ciudades y sus actividades económicas y oficiales, a través de las cuales promovían una imagen de bienestar y avance económico-social, así como de eficacia administrativa. Ellas sirvieron bien al proyecto de identificación de los sectores letrados y la nación, abonando

---

134 *El Cojo Ilustrado*, nº 397, año XVII, 1º de julio de 1908, pp. 393-397. Las fotos de A. Guerra Toro fueron publicadas con las siguientes leyendas: TRANVÍAS ELÉCTRICOS DE CARACAS - Fachada principal de las oficinas, p. 393. / TRANVÍAS ELÉCTRICOS DE CARACAS - Departamentos de Máquinas - La Planta, p. 394. / TRANVÍAS ELÉCTRICOS DE CARACAS - Interior de las oficinas - Estación de carros, p. 395. / LOS TRANVÍAS: Líneas de la Avenida Este y la Avenida Norte, p. 396. / LOS TRANVÍAS: Salida de un carro en la línea de El Paraíso y entrada de otro del Puente de Hierro, p. 396. / LOS TRANVÍAS: El cruce de las líneas en la Esquina de la Torre, p. 397. / LOS TRANVÍAS: El cruce de las líneas frente al Palacio de Justicia y Gobernación, p. 397.

135 Arturo Almandoz. *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas: Equinoccio/Fundarte, 1997. (Existe reedición ampliada y revisada de esta obra en 2006 por Equinoccio/Fundación para la Cultura Urbana).

la idea de que las naciones construidas después de la independencia habían llegado ya a su madurez y cohesión. Pero iniciativa similar llevaron a cabo las nuevas empresas capitalistas, las instituciones públicas y los establecimientos comerciales o de servicio que atienden los requerimientos de las élites, aunque en aquellas ciudades donde predominaban de manera absoluta los talleres artesanales y comercios modestos, también éstos se constituyeron en motivos de la fotografía: la representación del trabajo y, por lo tanto, de los trabajadores, adquirió en consecuencia nuevas características.

Si hasta poco antes de concluir el siglo XIX los "tipos populares" representaban el trabajo urbano en la fotografía de manera predominante, después lo hicieron por igual, y de forma creciente, los artesanos, los obreros de las emergentes industrias y los empleados de establecimientos de servicios y entidades públicas. Como requisito para su identificación, éstos aparecen fotografiados en sus mismos sitios de labor y, con frecuencia, organizados convenientemente para la toma. Por lo general, también acompañados por los empresarios, dueños o jefes, según el caso. A veces, en los establecimientos comerciales u oficinas públicas, los clientes de los primeros o los ocasionales visitantes de las segundas completaban la semblanza del lugar, porque en realidad lo que se estaba fotografiando era —como se aclaró antes— el conjunto de manifestaciones que promovían el bienestar social. Sólo en ocasiones, en el caso de las revistas ilustradas, el redactor que acompañaba las imágenes orientaba la lectura de éstas por otros rumbos, como lo hizo el articulista que, bajo el seudónimo de Salamandra, suscribe "Los héroes del fuego", texto acompañado por un reportaje fotográfico de faenas laborales que requerían para su ejecución de altas temperaturas —taller de planchadoras, horno de fundición de plomo, cocina de un restaurante, entre otros—, el cual fue publicado en el año 1900 en la revista argentina *Caras y Caretas* (1838-1939). La literarización de la fotografía[136] que realiza el autor, tomando como excusa las molestias que sufre caminando por las calles de la ciudad —aunque no se hace explícito, no cabe duda de que se trata de Buenos Aires— durante un

136 La expresión es de Walter Benjamin (1892-1940), quien abogaba por derribar la barrera entre escritura e imagen que, según él, había sido impuesta por el aparato de producción burgués, dentro del cual la práctica fotográfica había llegado inclusive a convertir la miseria en un objeto de goce. Por eso, decía Benjamin: "[...] Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario. [...]"
Ver: Walter Benjamín. "El autor como productor". En: Walter Benjamin. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998, pp. 126-127.

día veraniego muy caluroso, sirve aquí al fin de llamar la atención pública sobre las difíciles condiciones de trabajo de muchos obreros, aunque los comentarios literarios transiten entre la compasión y el humor[137].

Puede ser asimismo que, como ya señalamos, el sitio de labor que representa la fotografía no ofrezca una apariencia lo bastante "moderna" para su época, o que ésta sea en extremo modesta, lo cual es común en las documentaciones llevadas a cabo en aquellas ciudades insuficientemente incorporadas a la dinámica del desarrollo capitalista. Las fotografías del mundo del trabajo que Melitón Rodríguez (1875-1942) hizo en Medellín, entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, si bien abarcaron un amplio espectro de actividades económicas y de manera más bien azarosa fueron configurándose como un repertorio a lo largo de los años, dan cuenta de una sociedad que todavía tiene en su estructura productiva una poderosa relación con el medio rural que la rodea y una presencia decisiva del elemento artesanal[138]. Por su parte, en algunos de los numerosos registros que hacia 1900 realizó Juan José Benzo de locales comerciales y de servicios de Caracas, la traza de los parroquianos fotografiados evidencia asimismo la huella rural que marca el espacio urbano en modernización de esta pequeña villa que pocos años antes, en 1891, había llegado a la modesta suma de 72.429 habitantes; aunque bajo cualquier exigencia las imágenes de Benzo satisfacen el objetivo de ilustrar el catálogo de establecimientos "modernos" que la ciudad poseía por entonces[139].

Todavía más que las divulgadas en las revistas, las imágenes realizadas para los acervos de las emergentes empresas o el Estado tenían la obligación de eludir cualquier manifestación de contradicciones entre los trabajadores y quienes los empleaban. No obstante, algunos de los archivos en cuestión que han sobrevivido hasta la actualidad nos proveen con las más ricas percepciones de los modos de organización, equipamiento técnico y peculiaridades

---

137 La referencia a este artículo y las fotografías que lo ilustran la debo a: Luis Priamo. "O trabalho na fotografia argentina antiga". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Brasil: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministerio da Cultura, nº 27-Fotografia, 1998, pp. 88-107. Ver: Salamandra. "Los héroes del fuego". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año III, nº 71, 10 de febrero, 1900.

138 Eduardo Serrano. *Historia de la fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983, p. 148.

139 Entre otros impresos, algunas de estas fotografías fueron difundidas en: Antonio Padrón Toro. "Juan José Benzo o la imagen íntima de un pueblo anónimo". *Extracámara*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, nº 4, julio-septiembre, 1995, pp. 9-11.

del trabajo en la etapa, y, más ampliamente, del medio social y cultural en que éste se desenvolvió, convirtiéndose así en una apreciable fuente para el estudio del tema. Pueden citarse, entre numerosos ejemplos, los archivos fotográficos de Chilectra, en Chile, y de Light, en Brasil, empresas de electricidad que comienzan a actuar a comienzos del siglo XX y se encargan de ejecutar los sistemas de transporte eléctrico urbano en Santiago de Chile, la primera, y Río de Janeiro, la segunda[140]. La reciente difusión de segmentos de esos patrimonios visuales nos permite recuperar la imagen local de la clase obrera emergente y obtener un mejor conocimiento de la contribución que ésta hace al proceso de modernización de ambas naciones.

Otra modalidad de registro visual de los trabajadores que se propagó en la etapa es el retrato correspondiente a las fichas personales que de éstos elaboraron las empresas privadas e instituciones públicas. Se trata de registros directos, primarios, de intención burocrática, hechos por lo regular en las propias oficinas del ente en cuestión, y que forman parte de los mecanismos de control que la sociedad moderna establece progresivamente sobre las personas. A veces, sin embargo, los sujetos retratados ponen de manifiesto algún intento de singularizar su imagen. De todos modos, en su conjunto los retratos de ficha laboral brindan información sociológica y etnográfica sobre la constitución del mundo del trabajo en la época, así como respecto a la población popular en general y sus hábitos culturales, incluyendo los de vestimenta, aderezos, ademanes, etcétera.

Los avances en la técnica fotográfica entre los años ochenta y noventa del siglo XIX también influyeron en el cambio de visión del trabajo y los trabajadores reseñado: las placas secas de gelatina, con su mayor sensibilidad y velocidad para la toma, además del flash de magnesio, favorecen fotografiar en interiores reales. En general, en el entre siglo los trabajadores, incluyendo los tipos populares, eran fotografiados *in situ*, fuera del estudio, en sus escenarios "naturales", tanto exteriores como interiores, excepto en los retratos que los identificaban en sus fichas laborales. Pero no menos importante que las transformaciones en la técnica fotográfica son las económicas y sociales que producen un trabajador distinto, insertado en las formas del trabajo

---

140 Puede consultarse al respecto: Gonzalo Leiva *et al. Luces de modernidad. Archivo fotográfico Chilectra*. Santiago de Chile: Enersis, 2001, y *Augusto Malta. Testemunho da luz*. Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, maio, 2005 (catálogo de exposición celebrada con motivo del centenario de la compañía).

colectivo que impulsan las relaciones de producción capitalistas y la hinchazón de la burocracia estatal, lo que permite el progresivo desplazamiento de la fotografía de los trabajadores desde la imagen del individuo hacia la del colectivo laboral.

El proceso de modernización capitalista descrito está atravesado por la puesta a flote de contradicciones sociales, en particular la denominada a la sazón extendidamente como contradicción entre el capital y el trabajo. Los inicios del siglo XX son testigos de la expansión de las luchas obreras y de la organización del movimiento sindical y socialista en las ciudades latinoamericanas mayores. Sin embargo, la mayor parte de la fotografía coetánea no permite suponerlo. Ella convoca con sus representaciones un orden social estable, confiado, sin conflictos, a excepción de que los enfrentamientos de los obreros contra los patronos conmocionen el orden social.

En 1903, en Valparaíso, la revista semanal *Sucesos* empezó a hacer seguimiento desde su número del 25 de abril a la huelga que, iniciada días antes por los estibadores de la Compañía Inglesa de Vapores, para el momento ya se había ampliado con la incorporación de "los jornaleros de la Aduana, los mozos, pinches y diversos empleados de a bordo y los operarios de la Compañía Sudamericana de Vapores"[141]. Las notas anónimas que la revista publicó sobre la huelga —en cuyo origen está el reclamo por la disminución de la cantidad de horas de trabajo y el aumento de los jornales— manifiestan simpatía por la causa de los trabajadores. Tanto el número de la revista citado, con dos fotografías, como el siguiente, correspondiente al 2 de mayo, con tres[142], dan cuenta de la organización y fuerza de los huelguistas. No obstante, en el número con fecha de 16 de mayo cambia el tono de la narración, tanto escrita como visual, que se extiende por quince páginas y se ilustra con catorce fotografías que dan cuenta de "la perturbación de la paz" de la ciudad a consecuencia del agravamiento de los enfrentamientos. Fundamentalmente a través de las inmediatas secuelas de la cruenta jornada de protestas del 12 de mayo y su represión, las imágenes muestran los daños materiales sufridos en el área del Malecón y algunos edificios, así como los muertos y heridos entre los huelguistas que, apoyados por un sector de la población, desafiaron las fuerzas del orden[143].

---

141 "La huelga de la gente de mar". *Sucesos*, Valparaíso, año 1, nº 35, 25 de abril, 1903, p. 2.
142 "Sigue la Huelga" [sic]. *Sucesos*, Valparaíso, año 1, nº 36, 2 de mayo, 1903, pp. 12-13.
143 "El Meeting del Domingo". *Sucesos.* Valparaíso, año 1, nº 38, 16 de mayo, 1903, p. 1, y "La Huelga". *Ibid.*, pp. 2-15.

Ésta no fue la primera huelga de trabajadores contra sus patronos divulgada en un semanario ilustrado en América Latina durante el mismo inicio del nuevo siglo XX[144]. Todavía más, su documentación gráfica no refleja una activa participación de la cámara en el centro de los acontecimientos. Sin embargo, no puede dejar de considerarse su importancia como uno de los más abundantes y dramáticos registros fotográficos tempranos de las nuevas formas de lucha que acompañan la transformación del perfil económico de los países de la región[145].

Quizás, la semblanza de la manifestación socialista del 1° de mayo de 1909 en Buenos Aires, cuyo ataque por la Policía desencadenó una huelga de varios días que paralizó la ciudad, puede tomarse como evidencia del rumbo que tendrá en América Latina la presencia de la fotografía en los momentos más agudos de los conflictos sociales entre obreros y patronos durante la década siguiente[146]. Aunque las fotos de la manifestación son acompañadas por otras que narran algunos de los episodios de las confrontaciones posteriores, es en las primeras que la cámara se hace protagonista de los hechos haciendo un esfuerzo, a veces logrado, por captarlos en su inmediatez, vibración y dinamismo. Es cierto que son poquísimas las imágenes que llegan a transmitir una vívida relación con el acontecimiento que anotan, pero son suficientes para corroborar que el reporterismo noticioso directo, interesado en captar el movimiento de un suceso, tiene por entonces en América Latina sus primeros logros.

En su número del 21 julio de 1917 —y, contando éste, durante tres consecutivos—, la *Revista da Semana*, edición semanal ilustrada del *Jornal do Brasil*, realiza el despliegue fotográfico de una huelga obrera en San Pablo que se transforma en huelga general tras el asesinato por la Policía de un joven zapatero. La ciudad fue convertida en campo de batalla entre las fuerzas

---

144 Como ejemplo puede situarse la ilustración gráfica que publicara *Caras y Caretas* de la huelga de los peones y barraqueros del mercado de frutos de 1902 en Buenos Aires. Ver: "La Huelga". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año V, nº 217, 29 de noviembre, 1902.

145 En esta década, eventos como la huelga de los mineros de Cananea en Sonora, México, en 1906, o la huelga de los obreros de las fábricas de hilados y tejidos de Puebla, Veracruz y Tlaxcala, ocurrida en ese mismo país al año siguiente, llegan tímidamente a la prensa semanal ilustrada, lo que da el tono dominante de los registros fotográficos de los conflictos entre obreros y empresarios en este tipo de publicaciones en América Latina por entonces. Ver: "Los sucesos de Cananea". *El Mundo Ilustrado*, México, D.F., año XIII, Tomo II, nº 1, 1º de julio de 1906 y "Los sucesos de Río Blanco". *El Mundo Ilustrado*, México, D.F., año XIV, Tomo I, nº 2, 13 de enero de 1907.

146 *Caras y Caretas.* Buenos Aires, año XII, nºs 553-554, mayo 15, 1909.

de seguridad y los trabajadores durante varios días, hasta que un acuerdo de cese de hostilidades entre ambos sectores cerró el conflicto; pero las imágenes de la publicación dan una muy particular visión de la huelga con sucesivas fotografías de masas humanas compactas que, en todo caso, enfatizan el carácter multitudinario de ésta[147].

No es casual que sea en Buenos Aires, la ciudad latinoamericana más poblada por entonces, como ya hemos visto —y en la cual confluían varias circunstancias para hacer de ella un semillero de conflictos sociales[148]—, donde hacia el final de la década se produjo una de las más importantes narraciones visuales de una huelga obrera transformada en disturbios, caos y tragedia. Con origen en una huelga declarada por mejoras laborales en los Talleres Vasena, la más importante fábrica metalúrgica del país, iniciada el 2 de diciembre de 1918, la escalada de enfrentamientos dio lugar a una sucesión de hechos sangrientos y a una expansión del apoyo a los huelguistas no sólo por otros sectores obreros sino por una gran parte de la población bonaerense. Entre el 9 y el 17 de enero de 1919 se desencadenaron los acontecimientos que culminaron con una jornada de terror y represión por parte de una conjugación de fuerzas del orden y paramilitares. La revista *Caras y Caretas*, en su número correspondiente al 18 de enero de 1919, hizo una cobertura fotográfica sin precedentes por su amplitud de los sucesos que la propia publicación englobara bajo la denominación de "semana trágica"[149]. Por un lado, esta cobertura se insertaba en un discurso deslegitimador de las luchas obreras en defensa de la denominada "estabilidad ciudadana"[150], por otro, demostraba cómo en América Latina los conflictos sociales entre obreros y capitalistas iban ganando progresivamente mayor presencia en la

147 Éstos son los tres reportajes gráficos mencionados: "A Revolução operaria de São Paulo". *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, año XVIII, nº 24, 21 de julho, 1917; "O proletariado agita-se o prologo da gréve", nº 25, 28 de julho, y "A policia e a gréve", nº 26, 4 de agosto.

148 Vale agregar a los aspectos analizados previamente que la nueva masa de obreros inmigrantes en Argentina estaba sometida a condiciones de trabajo muy duras, tenía un incipiente nivel de organización y provenía, en lo fundamental, de países en los que las ideas anarquistas tenían mucho peso en el medio laboral, además de que el Estado se comportaba en los conflictos entre el capital y el trabajo más como un componente del estrato empresarial.

149 Bajo el título de "La Semana Trágica", el reportaje gráfico de *Caras y Caretas* se desplegó a lo largo de 28 páginas y reunió 86 fotografías, pero también el número incluyó, bajo el título de "La agitación obrera en la capital", una colección de trece dibujos distribuidos en dos páginas. Ver: "La Semana Trágica". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXII, nº 1059, 18 de enero de 1919.

150 Gabriel Entín e Inés Yujnovsky. "Discurso político y formación de la opinión pública: un relato fotográfico de la Semana Trágica". *Ojos Crueles. Temas de fotografía y sociedad*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, año 1, nº 2, abril-septiembre, 2005, pp. 13-30.

prensa ilustrada de la época, en el cercano tránsito de la segunda a la tercera década del siglo XX, y con ello se transformaba el rostro público del trabajo.

Noviembre, 2005

ENSAYOS DIVERSOS

Eugenio Courret, a la distancia

Según Keith McElroy, historiador estadounidense dedicado a la investigación de la fotografía peruana decimonónica[151], en 1861 Eugenio Maunoury, recién llegado de Francia, abrió la Sociedad Fotográfica Maunoury & Ca. en la calle Palacio, en el lado oriental de la Plaza de Armas, un tramo de la arteria principal de Lima en la época[152]. Maunoury trabajó en esta ciudad durante escaso tiempo, pues en 1865 vendió sus locales fotográficos y su rastro se perdió en el país definitivamente; pero en tan corta estancia hizo una *Galería de Contemporáneos*, integrada por la alta sociedad limeña, bajo la inspiración de la realizada en París por Nadar (Gaspar Félix Tournachon, 1820-1910) y Carjat (Étienne, 1828-1906); adquirió los derechos del método de Nadar para hacer retratos en "dos segundos" y, por si esto pareciese poco para asegurarle el pase a la historia de la fotografía de Perú, fundó su estudio en asociación con su compatriota Eugenio Courret (1841-?), seguramente la figura más importante de la fotografía del siglo XIX de esa nación sudamericana.

Este último arribó a Lima presumiblemente en 1861 y, de inmediato, comenzó su labor junto a Maunoury; pero rápidamente se convirtió en su sucesor. La galería *Fotografía Central*, de la firma Courret Hermanos —constituida por Eugenio y su hermano Aquiles—, existió desde 1863 en la calle de Mercaderes nº 197, del Jirón de la Unión. Diez años después, en 1873, el estudio cambió su nombre por el de E. Courret, y queda Eugenio Courret como único representante de la firma.

La casa Courret —como la S. A. Cohner, de La Habana, o la bonaerense Witcomb— integra en América Latina el reducido número de estudios fotográficos que, sorteando las vicisitudes de la competencia, los cambios de modas y estilos, la sucesión de generaciones, alcanzan una longeva existencia sobreviviendo inclusive a sus fundadores. El prestigio logrado por la

---

151 Keith McElroy. *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1876.* (Tesis doctoral). Tomada de la University of New Mexico, Albuquerque, 1977.

152 Desde su fundación y hasta el año 1862 las calles de Lima tenían un nombre por cada cuadra. Al adoptarse en esta última fecha una nueva nomenclatura urbana, la calle Palacio formó parte del Jirón de la Unión, arteria cuyo trazado, perpendicular al río Rímac, se extendía desde el Puente de Piedra o Puente Trujillo —incluyendo a éste— hasta el lado sur de la muralla.

galería la hace centro de la fotografía en Lima. Sus trabajos reciben premios en exposiciones europeas, incluyendo la obtención de Medalla de Oro en la Exposición Universal de París de 1900. Hacia la divisoria de los años ochenta-noventa Courret decidió regresar a Francia, y Alfonso Dubreil, pariente y colaborador suyo desde años antes, se quedó regentando el negocio. En 1935, bajo la dirección de René Dubreil, vástago de Alfonso, la empresa cierra, concluyendo así la lenta agonía en que la habían sumido la crisis económica de 1930 y sus secuelas en el país. Uno de sus empleados, Carlos Renjifo, obtuvo "como reconocimiento por sus servicios a la empresa y como herencia el archivo de placas de vidrio de Eugenio Courret"[153], tesoro gráfico que durante muchos años los hijos de Renjifo guardaron casi intacto.

La permanencia de Courret en Perú transcurrió en una Lima neblinosa "donde nunca llueve", sosegada hasta que su calma era interrumpida por las procesiones de fastos lujuriosos; apegada a las tradiciones, de altares barrocos y balcones ahogados que intentaban callar las voces de la modernidad; pero donde la historia, pertinaz, trabajaba a despecho de la templanza.

La oligarquía limeña, nacida a expensas de la plata arrancada en Potosí, hacia 1860 vivía pretenciosa de la explotación del guano y el salitre; pero el salitre desencadenó la Guerra del Pacífico (1879-1883) entre Perú, Bolivia y Chile. Lima vio la entrada de las fuerzas chilenas victoriosas en sus calles secas y la mutilación de sus fuentes económicas con la pérdida de la provincia salitrera de Tarapacá e importantes islas guaneras. Esto desencadenó una recomposición de las fuerzas internas del país que hizo tambalear temporalmente la hegemonía ya alcanzada por la burguesía. Según señaló José Carlos Mariátegui:

> El poder volvió a caer, como después de la independencia, en manos de los jefes militares, espiritual y orgánicamente inadecuados para dirigir un trabajo de reconstrucción económica. Pero, muy pronto, la clase capitalista formada en los tiempos del guano y del salitre, reasumió su función y regresó a su puesto. De suerte que la política de reorganización de la economía del país se acomodó totalmente a sus intereses de clase [...]"[154]

---

153 Jorge Renjifo Fawler. "Courret, Eugenio" (nota biográfica). En: *Fotografía Iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 363-364.

154 Mariátegui, José Carlos. "Esquema de la evolución económica". En: José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las Américas, 1973, pp. 14-15.

En el paso de los siglos XIX-XX apareció la industria capitalista en Perú, particularmente en la costa: crecen las vías de transporte; el cobre y el petróleo se convierten en dos de los principales renglones de producción, y el país vuelve a vivir el espejismo de la riqueza con "la era del caucho", que en pocos años se transforma en desmemoria. Pero se mantiene la fuerza de la propiedad agraria semifeudal y se tensan las bridas que aseguran la dependencia al extranjero, sea Gran Bretaña o, *in crescendo*, Estados Unidos.

La fotografía de la galería Courret participa de este proceso de transformaciones. Bajo la rúbrica del estudio existen numerosas fotos de la ciudad que acogiera a su fundador, las cuales se vendían en la propia galería. En ellas se revela, inicialmente, una apropiación inmediata, directa, de la arquitectura —como en su colección de vistas estereoscópicas—, pero más tarde se incorporó a las imágenes la vida cotidiana de la urbe y llegó hasta ellas el trajinar de las calles que se desperezaban del pasado: ya la Bodegones de procesional carretería; ya Jirón de la Unión en las fiestas de banderas en astas. Quizás Courret —como buena parte de aquellos fotógrafos decimonónicos que amaban la fotografía y trataban de zafarse de la tiranía del estudio, del *bon marché*– participó con su cámara en acontecimientos importantes animado por el propósito de dar cuenta de la historia del país, pero esa línea "documental" de trabajo se continúa en el estudio una vez Courret se hubo marchado a Francia definitivamente: lo atestiguan las fotografías del archivo de la galería correspondientes a la victoria en 1895 del caudillo "civilista" Nicolás de Piérola (1839-1913) contra el General Andrés Avelino Cáceres (1833-1923). En definitiva, también estas fotografías, de una u otra manera, estaban dedicadas al mercado.

Pero Courret, retratista profesional él mismo y también una razón social o nombre oficial, ha legado al presente, en lo fundamental, un número impresionante de aquellos retratos que, día a día, se hacían en su renombrado estudio. A éste asistió el aristócrata terrateniente, el gran burgués del día —muchas veces confundidos ambos en una misma persona—; también el abogado o el notario, el periodista, el contador, el tendero, en fin, la laya de los profesionales liberales o empleados y pequeños propietarios urbanos que integraban las capas medias de la sociedad limeña de la época. Con razón Erika Billeter apuntó que Courret "[…] nos informa sobre la evolución fotográfica de una generación y al mismo tiempo sobre las transformaciones sufridas en la estructura social de una gran ciudad sudamericana."[155]

---

155 Erika Billeter. "Fotografías de una exposición". En: *Fotografía Iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días. Edit. cit.*, p. 14.

Con la firma de Courret exhibimos ahora cuatro retratos del formato *carte-de-visite*. El fotógrafo francés Disdéri (André-Adolphe, 1819-1890) patentó en noviembre de 1854 este nuevo procedimiento para tomar retratos, que entre fines de la década del cincuenta y la década del sesenta se hizo extraordinariamente popular en Europa y América, al punto que algunos autores hablan de la fiebre de la "cartomanía" en esos años. Se usaba una cámara que contaba con cuatro objetivos iguales de distancia focal corta, colocado cada uno en un compartimiento independiente. Con un portaplacas desplazable se exponía primero la mitad de la placa —cada objetivo podía descubrirse separadamente— y después la otra mitad. Así, en un solo negativo podían hacerse ocho fotografías, todas en poses diferentes. Se imprimía el negativo por contacto y se recortaban las fotos, que eran montadas individualmente en una pequeña tarjeta. El procedimiento contribuyó a reducir los precios de la fotografía, pues, como puede colegirse, era muy económico[156]. Resultan para nosotros sumamente curiosos dos de estos retratos —que según presumimos fueron hechos con fines turísticos— en los cuales aparece la mujer de Lima con aquel, su diario y original disfraz de otros tiempos, todavía recientes por entonces: *saya y manto*. Parece que tal indumentaria se adoptó, desde fecha inmediata a la fundación de la ciudad (1535), de una moda efímera de las mujeres de Sevilla; pero en Lima sobrevivió imperturbable a prohibiciones virreinales y amenazas eclesiásticas hasta que, en época tan tardía como el siglo XIX, los sombreros y trajes franceses de una sociedad en proceso de modernización la fueron relegando a las procesiones. Probablemente todas las mujeres, con independencia de su condición social, usaron este vestido "nacional" que, sin embargo, quedó relacionado en el imaginario local sobre todo con aquellas de clase pudiente. Como la cara se ocultaba discretamente bajo el manto, dispuesto de manera que dejase ver, apenas, un ojo, la *tapada* limeña gozó de una libertad inimaginable de movimientos en una sociedad acosada por los prejuicios y en la cual la mujer, ajena a la instrucción, ocupaba una posición servil. Irreconocible bajo el manto, los cronistas cuentan de ella que salía sola a la calle —la mayoría de las veces seguida por una negra esclava doméstica—; vigilaba al marido, a amigos y enemigos; concurría a lugares públicos, tales como corridas de toros, teatros, bailes, paseos, iglesias, ¡asambleas públicas! y hacía derroche de coquetería y lisura.

---

156 Basándose en el examen de un negativo de vidrio del estudio Courret, Keith McElroy aseveró en el libro señalado (pp. 93-94) que las *cartes-de-visite* peruanas fueron hechas probablemente a partir de un negativo simple, lo que podría ser explicado por dificultades en la transferencia tecnológica o por el bajo costo de la mano de obra peruana. Igual situación puede haberse presentado en otros lugares de Latinoamérica.

Ha dicho Jorge Renjifo que los retratos de Courret muestran "la belleza y la elegancia de la mujer peruana y la gallardía de sus caballeros"[157]. Los de ella, atributos que, junto a la donosura, han alabado desde Flora Tristán (1803-1844) a Chabuca Granda (1920-1983), particularmente en la limeña, "andaluza de América", "breve de pie y de mano, de boca roja y ojos que hipnotizan, incendian y enloquecen", según la describiera Rubén Darío (1867-1916). Habría de añadirse que Courret, actor insospechado de la historia limeña, ofrece en su cuantiosa galería de retratos un catastro social de sorprendente valor en el que la fotografía se proyecta, lúcidamente, como medio de indagación social, para confirmarse, desde los rostros múltiples y diversos, como testigo de un tiempo.

Julio, 1985
Sin fecha

157 Jorge Renjifo Fowler. *Ob. cit.*, p. 364.

La Habana de Charles D. Fredricks

A comienzos de 1865, una nota de prensa publicada en el *Diario de la Marina*, periódico de gran difusión en la Cuba colonial de la época, daba cuenta de la realización de un proyecto fotográfico de registro de La Habana y sus alrededores acometido por la galería C.D. Fredricks & Co., que desde noviembre de 1862 funcionaba en esta ciudad con sede en la calle Habana nº 108, entre Lamparilla y Obrapía. La información rezaba como sigue:

> Vistas fotográficas.- Vimos ayer, si bien no con el detenimiento que hubiéramos deseado, parte de la colección de vistas fotográficas que están haciendo los Sres. Fredricks y compañía y que una vez concluida formará un álbum precioso. Hay entre estos cuadros algunos que representan paisajes de nuestros hermosos campos, vistas de la entrada de este puerto, copias de las plantas más raras del jardín botánico, etc., etc., advirtiéndose en todas el buen gusto artístico que distingue a los Sres. Fredricks y compañía en la elección de los objetos copiados unido a la perfecta ejecución de la fotografía. Este trabajo que supone no pocas fatigas, viajes y gastos crecidos merece especial recomendación y creemos que el público inteligente le dispensará el mismo favor que a todo lo que sale de la acreditada Casa de Fredricks y compañía. [...][158]

En los años ochenta del siglo XX, un grupo numeroso de *vintage prints* de esta serie formaba parte de la colección de fotografía latinoamericana reunida por Hack L. Hoffenberg, de Nueva York, y sirvió como base para la investigación realizada por Robert M. Levine, profesor de la Universidad de Miami, que fuera publicada bajo el título *Cuba in the 1850's Through the Lens of Charles DeForest Fredricks* (University of South Florida Press, Tampa, 1990), libro en el que se incluyeron como ilustraciones 34 fotografías del conjunto. Poco después, en exposición presentada en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, en mayo de 1992, con el título *La*

158 *Diario de la Marina*, La Habana, año XXII, nº 89, sábado 15 de abril de 1865, s.p. Se actualizó la ortografía del original, al igual que en las citas posteriores de documentos del período.

Habana 1850. Una visión de Charles DeForest Fredricks, la cual estuvo acompañada por un catálogo que juntó dos nuevos textos de Robert M. Levine sobre el tema, fueron reunidas 41 imágenes de la colección perteneciente a Hoffenberg. Algunas de ellas pasaron luego a formar parte de la colección de fotografía latinoamericana del Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Por entonces publiqué en forma de separata, en el n° 39 de la revista *Encuadre* de Caracas correspondiente a los meses de noviembre-diciembre de 1992, "Las pisadas en La Habana de Charles D. Fredricks", un ensayo que, entre otras cosas, llamaba la atención sobre las imprecisiones históricas de la investigación de Levine y pretendía contextualizar el referido cuerpo de trabajo de Fredricks dentro del panorama de la fotografía cubana del siglo XIX. La limitada circulación que alcanzara este ensayo, el tiempo transcurrido desde la fecha de su publicación, el descubrimiento posterior de algunas evidencias históricas a favor de sus argumentos, y cambios en mi percepción sobre la importancia de la serie fotográfica en cuestión, me motivan a volver otra vez la mirada sobre la construcción visual de La Habana que, como imprescindible legado para la memoria gráfica de esta urbe, nos aportara Charles DeForest Fredricks.

I

Aquí vemos un autorretrato suyo[159]*. Nada revela el rostro de este hombre robusto, de alrededor de cuarenta años, gruesos carrillos y expresión afable, bigotes y barbas copiosos, calvicie avanzada sobre la frente, de la vida agitada y aventurera que, para la fecha, ya lo había llevado por Venezuela, Brasil, Uruguay, Argentina, Francia y Cuba, siempre con la fotografía como impulso y excusa. Porque Fredricks es, ante todo, una figura emblemática de la llamada "época de los pioneros" de la fotografía, la cual estuvo caracterizada por continuas innovaciones técnicas, la expansión mundial y el fortalecimiento de la capacidad comercial de este medio, así como por la extendida confianza en la "naturaleza" de registro objetivo de las imágenes fotográficas. Pero, ¿acaso algún hombre se*

159 C. Fredricks & Co. *Autorretrato*. Impresión en albúmina, 13 x 10,3 cm. En: *La Habana 1850. Una visión de Charles DeForest Fredricks*. Caracas: Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, mayo, 1992, s. p. (catálogo). También en: Robert M. Levine. *Cuba in the 1850s Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*. Tampa: University of South Florida Press, 1990, p. 25.

parece enteramente a su retrato? Mejor aún, ¿"contiene" el rostro al hombre, como se ha empeñado en sostener la tradición fisiognómica?

De todos modos, me gustaría poblar con esta imagen mis numerosas notas acopiadas sobre Fredricks en años de trabajo investigativo; su nombre repetido en tantos retratos originales que he visto, hechos en los diferentes estudios a los que aparece vinculado. Quizás tropezarme con una huella de su presencia, descubrirle un gesto o una mirada, su familiaridad física, me impulsan también a regresar tras sus pisadas por La Habana, ciudad de excesiva memoria donde, aún hoy, Fredricks encontraría reconocibles los espacios por los que originalmente transitara.

Según apuntes divulgados de su biografía[160], Charles DeForest Fredricks (Nueva York, 1823-1894) era hijo de un comerciante, quien lo envió muy joven a La Habana para que aprendiera español. Liquidada la fortuna de su padre en 1837, Fredricks se vio obligado a buscar empleo y se desempeñó como oficinista. Se ha afirmado que a inicios de los años cuarenta también trabajó para Edward Anthony (1819-1988) —quien entonces iniciaba su fecunda carrera comercial en la fotografía— haciendo estuches para daguerrotipos[161].

En 1843, en vísperas de un viaje a Venezuela que lo reuniría con un hermano suyo, allí negociante, Fredricks compró un equipo completo de daguerrotipo a Jeremiah Gurney (1812-1895), uno de los primeros daguerrotipistas estadounidenses, quien le enseñó a utilizarlo. En esa ocasión anduvo por Angostura (desde 1846, Ciudad Bolívar), San Fernando y, más al sur, remontó el Amazonas. Después de su regreso y estadía en Nueva York, a partir del año siguiente, 1844, Fredricks viajó frecuentemente a Sudamérica, en particular a Brasil, Argentina y Uruguay, lo que combinaba con desplazamientos cortos a su ciudad natal. Su larga relación con el subcontinente sureño se extendió hasta 1853.

---

160 Al respecto pueden verse los siguientes libros: Beaumont Newhall. *The daguerreotype in America*. New York: Dover Publications, Inc., 1976, pp. 72-73; Floyd & Marion Rinhart. *The American daguerreotype*. The University of Georgia Press, 1981, pp. 391; William & Estelle Marder. *Anthony, the man, the company, the cameras. An American photographic Pioneer*. Pine Ridge Publishing Company, 1982, pp. 69-70. También los artículos: Anonymous. "Sketch of Charles D. Fredricks, Esq." En: *Humphrey's Journal of Photography and the Allied Arts and Science*, New York, J. H. Ladd, Vol. XX, November 1869, pp. 429-432, and W. I. A.. "The Late Charles D. Fredricks." En: *The Photographic Times*, New York, Vol. XXIV, January-June, 1894, pp. 366-356. En lo fundamental, excepto cuando se indica otra, hemos utilizado la bibliografía relacionad a aquí como base de la elaboración de este segmento de nuestro texto.

161 William and Stelle Marder. *Ob. cit.*, 69.

Existen varias anécdotas de su paso por estos lugares. Se cuenta que, al llegar a Angostura, los oficiales de la aduana le exigieron una alta suma por la importación de su equipo de daguerrotipo. Imposibilitado de pagarla, decidió devolverlo a Nueva York. Entonces la casualidad vino en su ayuda. Al morir el hijo del principal comerciante de la ciudad, Fredricks fue requerido para hacerle un retrato póstumo. Se le entregó su equipo, y el éxito fue tal que, de inmediato, ganó una numerosa clientela. ¿Sería Fredricks el primer daguerrotipista que trabajó en Ciudad Bolívar?

También quedan testimonios materiales de la actividad fotográfica de Fredricks en otros lugares de Sudamérica. En 1987 fue ofrecida a la venta, por un vendedor de libros raros de Nueva York, una colección de doce daguerrotipos, algunos con el rótulo *Electrotypo Fredricks e Weeks*[162]. Estas imágenes, de mediados de la década del cuarenta, fueron tomadas en el nordeste de Brasil, específicamente en Recife, e incluían escenas de una mujer negra y un niño, así como un retrato de dos niñas pequeñas[163]. En Brasil, Fredricks hizo retratos en las ciudades de Belém (Pará), Maranhão, Pernambuco (hoy Recife), Bahía, Río de Janeiro, Porto Alegre y Río Grande. Además de los retratos, en la actualidad se conservan varias vistas al daguerrotipo que hizo en Recife. En Argentina, fue socio de George Penabert y Saturnino Masoni (1826-1892)[164]. En 1852, Fredricks realizó daguerrotipos de distintos puntos la ciudad de Buenos Aires, cuya venta anuncia en aviso publicado en el diario *El Nacional* el 26 de octubre[165]. Hoy se conservan en el Museo

---

162 Se trata de Alexandre B. Weeks. En abril de 1851, en Nueva York, Fredricks y Weeks establecieron una sociedad para un viaje a América del Sur iniciado por ambos en el siguiente mes de mayo, el cual los llevó por Recife, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. Ver: Catherine A. Murray. *Alexander B Weeks: A Daguerreotypist's Journal: Brooklyn, Recife, Montevideo, Buenos Aires, Toledo, Detroit*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

163 Citado por: Robert Levine. "Charles DeForest Fredricks y su trabajo". En: *La Habana 1850. Una visión de Charles DeForest Fredricks*, s. p.

164 G. Penabert fue un fotógrafo de origen francés con quien Fredricks tuvo una larga relación de negocios, pues con la firma de ambos funcionaron galerías de retratos en varios lugares del mundo. Masoni, un fotógrafo de nacionalidad argentina, cubre la escena fotográfica de este país —con estadías en territorio uruguayo— entre los años cuarenta-setenta del siglo XIX.

165 Bajo el título "Vistas de la Ciudad de Buenos Aires al Electrotipo", el anuncio rezaba como sigue:

> Los Profesores Carlos D. Fredricks & Co. acaban de sacar en láminas grandes una colección de vistas de la Capital, tomadas de los puntos más favorables y las únicas que vengan a juzgar de ellos, y advierten que a precios moderados pueden disponer de algunas. Los que se interesen por ellas, harán a bien de aprovechar de esta ocasión cuanto antes. Calle de la Piedad nro. 98 – Único establecimiento al electrotipo en esta ciudad. [sic]

Citado en: Gómez, Juan. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía Editora, 1986, p. 51.

Histórico Nacional de Argentina cinco vistas suyas al daguerrotipo, las cuales resultan documentos excepcionales del urbanismo y arquitectura porteños de la etapa, así como de los inicios de la fotografía de exteriores en Latinoamérica[166]. En Montevideo, luego de una estancia entre diciembre de 1851 y comienzos de 1852, en sociedad con Penabert y Masoni, Fredricks estuvo de vuelta en enero de 1853 en compañía de este último. El 23 de febrero, emprendió viaje de regreso a Nueva York[167].

En el mismo año de 1853, Fredricks viajó a París, donde estudió el proceso del colodión húmedo. También en ese año tenía un estudio abierto en Charleston, Carolina del Sur, en sociedad con Nathan G. Burgess[168]. Para 1854, su nombre apareció asociado al de Jeremiah Gurney en dos establecimientos fotográficos: uno en París y otro en Nueva York. Finalmente, en 1856, bajo la divisa comercial de C.D. Fredricks & Co., el Fredricks's Photographic Temple of Art se inauguró en esta última ciudad con sede en Broadway n^{os} 585 y 587. En esta fecha también Fredricks tenía una galería en Filadelfia, en sociedad con Penabert y Germon[169]. Convertido en un activo comerciante, pronto abrió sucursales en La Habana y Madrid. Su estudio central de Nueva York desempeñó un papel destacado en la historia del retrato comercial de Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX.

II

La entrada al puerto de La Habana ofrece un espectáculo muy hermoso. A la izquierda de la proa de nuestro vapor, en cuya cubierta todos los pasajeros nos hemos agolpado haciendo alarde de curiosidad, lo primero que avistamos es la fortaleza del Morro, alzado defensivamente sobre una colina a la cual le

---

166 Con variantes entre sí, la estancia de Fredricks en Argentina está documentada en el libro anteriormente citado así como en los siguientes: Amado Bécquer Casaballe y Miguel Ángel Cuarterolo. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del fotógrafo, l985; Miguel Ángel Cuarterolo *et al.* "Las primeras fotografías del país". *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1995.

167 Catherine A. Murray, *Ob. cit.*, p. 8.

168 Además de tener una sostenida actividad como fotógrafo comercial desde los mismos orígenes del daguerrotipo y durante décadas, Burgess fue también con su escritura un publicista de las técnicas fotográficas. En 1856 publicó *The Ambrotype Manual,* y, en 1863, *The Photograph Manual.*

169 Washington Lafayette Germon (1822-1877), grabador, daguerrotipista y fotógrafo, estuvo activo en Filadelfía entre los años cuarenta a sesenta. Fue socio de Fredricks en más de un establecimiento fotográfico.

continúan otras, en un despliegue que da a la bahía la apariencia de una hoya. A la derecha, cerrando el semicírculo, se extiende la ciudad.

Las casas, de dos a tres plantas a lo sumo, se levantan pintadas con los más variados colores, entre los que no faltan el azul, el verde, el amarillo y el naranja, dispuestos en contrastes sorprendentes: una edificación de paredes verde claro exhibe orgullosa cornisas y molduras salmón; mientras la que le sigue, de muros azul pastel, lleva sus adornos de lila y amarillo. El incandescente sol tropical hace relumbrar todo lo que toca, y las cosas se ven al alcance de nuestra mirada, a esta hora avanzada de la mañana, como si estuvieran bañadas por un torrente de luz.

La bahía, de aguas transparentes, está atestada de buques que ondean enseñas de muy distintas naciones. Nuestro vapor se desliza suavemente cerca de salientes cascos, como impulsado por la suave brisa, hasta alcanzar el sitio donde lanzar el ancla, momento en que es rodeado en tropel por numerosas embarcaciones pequeñas cuyos ocupantes nos proponen a gritos: unos, artículos para la venta, como grandes racimos de bananas y las más diversas frutas exóticas; otros, sus oficios como transportistas. Luego de la inspección de rigor al barco por un funcionario español, los viajeros nos movemos en los botes que antes nos asediaron, al compás cadencioso de sus remos, hasta el embarcadero donde se localiza la oficina de aduana. Allí nos conceden por un pago oneroso nuestros permisos de estancia y nos revisan los equipajes, entre sonrisas falsamente amables y una demora injustificada. Al final, nos espera afuera la bulliciosa ciudad.

Ya como fotógrafo en activo, la primera visita de Fredricks a La Habana de la que tenemos documentación precisa data de 1857. Un anuncio publicado en el *Diario de la Marina* informa a la población habanera la apertura en Obispo n° 98 del estudio de "Fredericks" y Penabert. Lo reproducimos a continuación íntegramente:

> Hallándose en esta capital estos dos conocidos fotógrafos, dueños del gran establecimiento que con tanto éxito continúa en la ciudad de Nueva York, participan al público que durante los dos meses que piensan permanecer en La Habana se ocuparán de hacer los retratos de las personas que gusten favorecerlos a cuyo efecto han abierto su laboratorio en la calle del Obispo n° 98. En él se encontrarán muestras de los trabajos de fotografía, heliotipo, pastel y óleo para los que cuentan con artistas distinguidos que con ese objeto han hecho venir del extranjero.

> Los Sres. Fredericks [sic] y Penabert invitan al público habanero a que visite su establecimiento, abrigando la completa seguridad de que las personas que se dignen hacerlo saldrán muy satisfechas de las obras que pueden manifestar, y que reúne cuantas condiciones pueden exigirse a los mejores trabajos que en ese género se hacen en las primeras capitales de Europa y América.
> Retratos de personas muertas.
> En el mismo establecimiento se copian los retratos al daguerrotipo de personas muertas, reproduciéndolos al óleo, al pastel o en fotografía del tamaño que se pida, garantizando la perfecta semejanza.[170]

La noticia necrológica de cierre, común en la publicidad de muchas galerías de entonces en cualquier parte del mundo, no debe desviarnos de algunos detalles del aviso que son más importantes para nuestros fines. El adjetivo "conocidos" con que se identifica a estos fotógrafos nos obliga, ante nuestra carencia de otras informaciones complementarias, a plantearnos las interrogantes siguientes: ¿serían conocidos por haber estado ambos en la ciudad anteriormente como profesionales de la fotografía?; o, ¿el éxito de su casa de Nueva York permitía calificarlos de tales? Otra cuestión: no debe sorprendernos el corto tiempo de funcionamiento que habría de tener el establecimiento abierto al público pues también esto resultaba algo usual por esos años en los que, todavía, la fotografía comercial de estudio era con frecuencia trashumante. En particular durante los meses de invierno, algunos fotógrafos del norte se trasladaban a países del sur buscando mejores condiciones para el ejercicio de su oficio de retratistas, que por entonces exigía el uso de la luz natural tanto para la iluminación del set de trabajo como para la impresión de las copias fotográficas en el papel a la albúmina. Además, la fuerte competencia en la práctica del retrato comercial en escenarios tales como Nueva York o Filadelfia, para poner un ejemplo, también estimulaba ese tipo de desplazamiento temporal en una época en que en América Latina todavía no se había consolidado la fotografía como un negocio local estable.

Fredricks partió primero del país. Penabert se quedó al frente del estudio —aceptando encargos que habría de mandar más tarde desde Nueva York— hasta el 6 de abril del año siguiente. Fredricks regresó a La Habana a fines de 1858, y abrió nuevamente la galería de retratos Fredricks y Penabert en Obispo n° 79[171]. Para el momento, añadió en sus avisos la información de

---

170 *Diario de la Marina*, La Habana, año 14, n° 278, sábado 28 de noviembre de 1857, s.p.
171 *Ibid*, año 15, nº 297, martes 14 de diciembre de 1858, s.p. Pese al cambio de número, el anuncio asegura que Fredricks ha abierto la galería en la misma casa ocupada antes por el Sr. Penabert.

que ambos eran propietarios de galerías en Calle de Pontejos n° 10, Madrid; Rue Basse du Rempart n° 46, París, y Broadway n^{os} 585 y 587, Nueva York. Durante esta estancia, Fredricks traspasó su local en La Habana a Carlos E. Serpa antes de viajar con sus artistas a la provincia de Matanzas, donde trabajó por breve tiempo, y de la que volvió a la capital de la isla a fines de abril de 1859, con intención de embarcarse rápidamente hacia Estados Unidos.

Cuando cerca de concluir 1859 Fredricks retornó a Cuba, estableció sociedad con Winter[172] y Samuel A. Cohner (¿-1869)[173], inaugurando una nueva galería en O'Reilly n° 44 entre Aguacate y Villegas, justamente al lado de la tabaquería que hacía esquina con la calle de Villegas[174]. Ya en marzo de 1860, se anunciaban sólo como cosocios de este negocio Fredricks y Cohner[175]. Retratistas al óleo como Mr. Piot, o a la acuarela como Mr. Herlich, forman parte del personal artístico hecho llegar desde el extranjero. El cierre del estudio —previo a la partida de Fredricks—, anunciado para el 15 de mayo de 1860, se pospuso unos días por la enfermedad de uno de los artistas[176]. A la sazón, Fredricks era objeto en Nueva York de un litigio en

---

172 Casi seguramente se trate de Robert Winter (ca. 1821-1893), un fotógrafo de origen inglés y nacionalizado estadounidense que estuvo en el Caribe en los años cincuenta y trabajó en diferentes lugares de Estados Unidos antes de establecerse definitivamente en San Francisco en 1864. En 1864 y 1865, Winter exhibió en esta ciudad retratos al marfil —o marfilotipos— de cubanos, lo que evidencia que había fotografiado comercialmente en Cuba. Ver: Peter E. Palmquist and Thomas R. Kailbourn. *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865.* Stanford University Press, 2001, pp. 599-600.

173 En los últimos tiempos ha circulado información poco confiable sobre Samuel Alexander Cohner. Entre otras cosas, sabemos de él —mediante documentación— que entre 1857-1858 se desempeñó como fotógrafo de la galería que de 1857 a 1860, aproximadamente, tuvo James Earl McClees (1821-1887) en Washington, D.C. Allí Cohner realizó por encargo, junto con Julian Vannerson —principal operador de esta galería—, una extensa colección de retratos de indígenas americanos que viajaron por entonces a Washington como miembros de delegaciones oficiales de sus pueblos ante el gobierno.
Cohner arribó a Cuba por primera vez a finales de 1858, pues ya en enero de 1859 se anunciaba como socio de la firma Winter, Cohner y Cp, en Obispo 87, La Habana. Luego de su asociación con Fredricks, se estableció en esta ciudad en 1862 de manera independiente. Murió asesinado en la noche del 24 de enero de 1869 en la matanza de los parroquianos del café habanero El Louvre a manos de voluntarios al servicio de España.

174 *Diario de la Marina*, La Habana, año XVII, n° 16, viernes 20 de enero de 1860, s.p.

175 *Ibid.*, año XVII, n° 52, jueves 1° de marzo de 1860, s.p.

176 *Ibid.*, año 17, n° 120, martes 22 de mayo de 1860, s.p.:

> El Sr. Fredricks.- Nos dice este señor que con motivo de hallarse enfermo uno de los individuos que le acompañan no puede ya verificar su salida de la Habana hasta fin de mes, por lo cual está a disposición de las personas que quieran ocuparle en las tareas de su arte, pues muchas están en inteligencia de que ya ha partido para los Estados Unidos.

su contra llevado por William Tomlinson, quien había comprado los derechos de patente del colodión para explotarlo en Nueva York, el condado de Hudson, Nueva Jersey y Long Island.

A fines de 1860, la casa Fredricks y Cohner vuelve a funcionar en el mismo local que antes ocupara y, otra vez, anunció el cese de sus trabajos para abril de 1861, con excepción de las fotografías sin retoque y los retratos de tarjetas, que se continuarían haciendo en el local hasta el 15 de mayo. De nuevo, ahora el 20 de noviembre de 1861, reinició sus trabajos en la isla la sociedad Fredricks y Cohner, en O'Reilly nº 67 (antes 44, por haberse producido cambios en la numeración urbana)[177]. Ya al comenzar el mes de marzo de 1862 esta casa fue ocupada por el estudio de los señores Lunar, Herrera y Molina, y el establecimiento de Fredricks y Cohner mudado para O´Reilly nº 62, entre Habana y Compostela, última estada de la asociación "invernal" que venían haciendo ambos fotógrafos. En noviembre de ese mismo año, a su regreso del extranjero, Fredricks abrió en la calle Habana nº 108, entre Lamparilla y Obrapía, una nueva galería con el nombre de C.D. Fredricks & Co., mientras que Cohner conservó el establecimiento de O'Reilly nº 62[178].

Cuando alrededor de mayo de 1863 Fredricks regresó a Estados Unidos, su nuevo estudio habanero no cierra y queda bajo la dirección personal de Augusto Daries y Lagrange[179]. Este fotógrafo, llegado a Cuba en fecha todavía desconocida, es el primero que anuncia al público habanero la realización de trabajos en fotolitografía, en 1861, en un local abierto en la calle Lamparilla nº 88. El 3 de diciembre de ese año, cuando las fuerzas expedicionarias españolas salieron hacia México desde el puerto de La Habana para tomar parte junto a Francia e Inglaterra en la invasión contra el gobierno

177 En 1860 se estableció la cuarta numeración de La Habana, que trajo cambios importantes en el sistema de numeración de los inmuebles de la zona antigua de la ciudad, donde radicaban los estudios fotográficos mencionados.

178 *Diario de la Marina*, La Habana, año XIX, nº 273, jueves 13 de noviembre de 1862, s.p.:

> Habiéndose disuelto la sociedad que existía bajo la firma de Fredricks y Cohner en la calle de O'Reilly nº 62 entre Habana y Compostela y quedando el que suscribe único dueño de dicho establecimiento, que he regentado desde su instalación, llama la atención de sus amigos y del público en general para que no se confundan con su antiguo socio D. Carlos D. Fredricks que ha abierto un establecimiento en la calle de la Habana o con D. Federico Cobden, que con el apellido de Fredrick se quiere confundir al público en el nuevo establecimiento abierto en la calle de O'Reilly contiguo a Mestre.

179 *Ibid.*, año XX, nº 166, jueves 9 de julio de 1863, s.p.

liberal de Benito Juárez (1806-1872), Daries las acompañó como Agregado al Estado Mayor, al ser contratado como fotógrafo oficial de la campaña. A su regreso, dos de las vistas tomadas, en reproducciones litográficas, fueron puestas a la venta en la galería de Fredricks, poco antes de que Daries pasara a ser el encargado del negocio[180]. A partir de 1863, la casa C.D. Fredricks & Co. prestaría servicios de manera ininterrumpida. Al parecer, Daries pasó a ser socio de ella posteriormente, en fecha todavía no precisa. Tal vez ya lo era a inicios de 1865[181], aún antes de que, en ese mismo año, el negocio adoptara finalmente el nombre de C.D. Fredricks y Daries.

Fredricks continuó sus viajes a La Habana hasta 1867. Al menos desde entonces la mención de su presencia en la ciudad desapareció de los anuncios publicitarios de la galería, y tampoco la hemos hallado en las listas de viajeros a la isla que hemos consultado. Daries, residenciado en La Habana junto con su esposa y descendencia, se hizo cargo del estudio, que en 1880 se reubicó en el inmueble contiguo de número 106, al vender Daries el local inicial en que funcionó, hecho que tuvo como secuela una controversia legal[182]. En 1886, Félix Castellote, un dibujante y fotógrafo que había sido socio de la galería fotográfica de José Antonio Suárez y compañía, compró el negocio y fundó en su última sede el Gran Taller Fotográfico de Félix Castellote, en 1887[183].

III

Desplazarse a pie dentro del perímetro de la antigua ciudad amurallada, de calles estrechas y bordeadas por angostas aceras incapaces de contener la avalancha de transeúntes que la recorren a diario, ofrece al visitante imprevisor las más disímiles sensaciones, no pocas sorprendentes. Todo es movimiento y algarabía

---

180 *Ibid.*, año XX, nº 42, miércoles 18 de febrero de 1863, s.p. Ejemplares de ambas vistas, que fueron impresas en París por Didier et Aubrun y publicadas por Lemercier, pueden verse en línea en la colección de la Brown University Library, Providence, Rhode Island.

181 *Ibid.*, año XXII, nº 42, sábado 18 de febrero de 1865, s.p. Ésta es la primera vez que se denomina a Daries directamente como socio de la firma C.D. Fredricks & Co.

182 *Jurisprudencia Civil. Colección Completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo*, Tomo 59, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1887, pp. 939-943. Las sentencias recopiladas corresponden a 1886.

183 *Álbum de 1887: colección de poesías, artículos literarios y anuncios* (ed. Justo Otero de Morales). Habana: Establecimiento Tipográfico del "Avisador comercial" de J. Pulido y Compañía, 1887, p. 50.

a nuestro paso, que se topa en su recorrido con múltiples manifestaciones del espíritu de empresa que anima a esta villa... Las tiendas, coronadas con toldos tendidos frecuentemente de un extremo a otro de la calle y con sus mercancías expuestas a la directa atención del público, lucen prósperas y dan a La Habana el aspecto de un enorme mercado morisco. Diríase que todo lo que se produce en el mundo ha logrado aquí la tienda que lo cobije y el comprador que lo adquiera, sobre todo si se trata de los artículos más refinados. Con estos negocios comparten el reclamo al viandante los numerosos vendedores callejeros, en su mayoría negros y mulatos de ambos sexos que pregonan al aire los sonoros nombres de los más variados productos de la tierra.

El recato y el exhibicionismo se alternan de manera muy peculiar en nuestro recorrido. Las mujeres pudientes de La Habana sólo salen de paseo montadas en sus voluminosas volantas, y aun cuando vayan de compras —lo que sucede solamente en las tardes— no se bajan de ellas, sino que obligan a los tenderos a llevarles hasta el estribo del vehículo mil y una mercaderías, que revisan sobre sus piernas entre gestos desdeñosos y vivas exclamaciones; en cambio, las viviendas nunca se cierran, y el paseante puede fisgonear, por entre las rejas de sus enormes ventanales, todo lo que sucede en su seno, ya sean los últimos toques que da a su maquillaje una joven doncella, ya el tierno regaño de una matrona de familia a su hijo calavera.

Deslumbra a la mirada el colorido de las fachadas, de las vestimentas que llevan las mujeres de las distintas castas y clases, que parecen competir con las primeras en sus insólitas combinaciones, así como la mezcla racial que no desprecia tonos entre el blanco y el negro; mientras que los oídos se amplifican con el subido relieve de las voces y el griterío de los buhoneros, a la par que el olfato se aguza con un olor penetrante compuesto, quizás en semejantes proporciones, por los del salitre, el sudor, el tabaco y los ajos fritos.

La Habana es, sin dudas, la ciudad cubana más fotografiada. Pocos meses después del anuncio público del daguerrotipo en París, don Pedro de Alcántara Téllez-Girón —joven hijo del homónimo gobernador y capitán general de la isla[184]— hizo venir de Francia el novedoso instrumento, que llegó a esta capital en mal estado y, luego de ser reparado, le permitió tomar

184 Don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso Pimentel (1786-1851), Príncipe de Anglona y Marqués de Javalquinto, asume estos cargos en enero de 1840, y sólo permanece en Cuba hasta el año siguiente. Su hijo Don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán, autor del primer daguerrotipo de la historia de la fotografía cubana, había nacido en 1812.

la primera fotografía cubana: "la vista de una parte de la plaza de Armas, que representa el edificio de la Intendencia, parte del cuartel de la Fuerza, algunos árboles del centro de la misma plaza, y en último término el cerro que al este de la bahía contribuye a formar el puerto de La Habana". Esto sucedió entre fines de marzo y comienzos de abril de 1840[185].

A principios de 1841, Antonio Rezzonico, procedente de Nueva York con tres máquinas de daguerrotipo, se brinda para hacer retratos y copiar las vistas que se le encarguen de los paisajes o edificios. Una de la iglesia del Santo Cristo de La Habana, y otra de la Fuente de la Noble Habana, frente al Campo de Marte, fueron utilizadas por la Litografía de la Real Sociedad Patriótica para dos grabados que llevan la firma del francés Federico Mialhe (1810-1881). Ambos fueron incluidos en la entrega correspondiente a julio de 1841 del álbum de publicación periódica *Isla de Cuba Pintoresca*[186].

Después de estas primeras vistas de exteriores de la ciudad que registran las fuentes de la etapa, no hemos encontrado otra información sobre el tema hasta 1857. Ello puede explicarse porque el ejercicio del retrato se convirtió en un negocio próspero que desplazó el interés inicial por la fotografía de exteriores, pero, sin dudas, en tan largo período debe haberse producido muestras de este último tipo de imágenes en el país, quizás principalmente por extranjeros de paso, como sucede en el caso que a continuación se refiere. Tras las huellas de Humboldt (1869-1859), de enero a marzo del año arriba citado, el joven húngaro Pál Rosti (1830-1874) pasó por La Habana y tomó algunas imágenes de sus espacios urbanos significativos, tales como el Paseo de Tacón y el Templete. Hasta hoy, son las primeras vistas hechas en la isla con el proceso del colodión húmedo e inauguran en el país, como se ha señalado, la "fotografía descriptiva y paisajística con intenciones científicas"[187], en un tiempo en que arte y ciencia utilizaban la descripción como recurso y se manifestaban, en consecuencia, frecuentemente afines.

No tenemos nuevos datos precisos al respecto hasta 1860. Aunque en 1858 el estudio de José López Molina y Manuel Lunar anunciaba la exposición

---

185 *El Noticioso y Lucero*, La Habana, 5 de abril de 1840. Ver también: María del Carmen Rippe. "¿La primera foto cubana?". En: *Fototécnica*, La Habana, año XVIII, nº 1, 1987, pp. 24-7.

186 Haya, María Eugenia. "Apuntes sobre la historia de la fotografía en Cuba". *Casa de las Américas*, La Habana, 1979, p. 34.

187 Dorronsoro, Josune. *Pál Rosti: Una Visión de América Latina. (Cuba, Venezuela y México, 1857-1858)*. Caracas: Eds. Galería de Arte Nacional, 1983.

al público de los resultados de una prolongada excursión por el interior del país, en retratos "de las señoritas más notables de las poblaciones recorridas, vistas de edificios, paisajes, etc."[188] —imágenes realizadas presumiblemente con el proceso del colodión húmedo—, no hay evidencias de que algunas de estas vistas correspondiesen a la ciudad capital[189]. El 10 de marzo de 1860, en ocasión de una parada militar, Augusto Daries tomó varias vistas desde las ventanas superiores del Gran Teatro Tacón. Su registro del evento puede considerarse, hasta el momento, como las primeras fotos noticiosas cubanas[190]. Además, según la misma fuente de la época, Daries parecía por entonces interesado en continuar haciendo vistas de la ciudad[191]. Por su parte, Osbert Burr Loomis (1813-1886), pintor y fotógrafo estadounidense que vivió largo tiempo en Cuba como comerciante, realizó ese mismo año un *Panorama fotográfico de La Habana y sus alrededores*, tomado desde el "asta bandera" de la fortaleza de La Cabaña[192]. Por último, la casa de Edward Anthony (1818-1888), de Nueva York, publicó una abundante serie de vistas estereoscópicas de la ciudad, en las que la técnica utilizada permite captar el tráfago urbano[193]. El catálogo de estereografías de E. Anthony de 1862 comprende, con algunos errores de número, 134 vistas de Cuba, de las cuales la mayoría corresponde a La Habana[194]; pero la colección final asciende a 191.

---

188 *Diario de la Marina*, La Habana, año XV, nº 55, viernes 5 de marzo de 1858, s.p.

189 Se ha afirmado también que Esteban Mestre hizo durante los años cincuenta fotografías de exteriores. El propio fotógrafo, cuando anunció en 1878 la publicación de sus vistas de La Habana hechas con el nuevo procedimiento de placas secas, se encargó de negarlo:

> Advierte que no confundan estas vistas con las que hizo años atrás el Sr. Baiter por medio de los antiguos sistemas que antes se conocían, y que también (JAN: Mestre) estuvo el año de 1860 haciéndolas y las dejó por lo engorroso de trabajar en la calle &c. (*Diario de la Marina*, La Habana, año XXXIX, nº 10, viernes 11 de enero de 1878, s.p.).

Al parecer, en 1860 Mestre no avanzó nada en este proyecto, pues sus anuncios publicitarios de ese año y posteriores ni siquiera mencionan el asunto. Tampoco los de años anteriores.

190 *Ibid.*, año XVII, nº 75, miércoles 28 de marzo de 1860, s.p.

191 *Ibid.*, año XVII, nº 78, sábado 31 de marzo de 1860, s.p.

192 Encima de la foto del centro del Panorama puede leerse: *Panorama fotográfico de La Habana y sus alrededores. Tomado desde el Asta bandera de la Cabaña en el año de 1860 por O.B. Loomis con autorización del Superior Gobierno.* (Tiene otras informaciones escritas.)

Al parecer, Osbert Burr Loomis practicó la fotografía ocasionalmente. Su producción pictórica, que compartió con sus obligaciones como comerciante, incluyó retratos y paisajes, como los realizados durante su estancia en La Habana entre 1844 y 1862, fecha en que regresó definitivamente a Nueva York. También hizo pintura de panorama.

193 En cada vista puede leerse al frente: Entered according to Act of Congress in the year 1860, by E. Anthony, in the Clerks Office of the District Court of the United States for the Southern District of New York.

194 Ver: William and Stelle Marder. *Ob. cit.*, p. 346.

A las fotos de Narciso Mestre tomadas a militares en maniobra en 1861[195] les suceden las que este mismo fotógrafo hiciera, el 8 de agosto de 1863, de la ceremonia que dio inicio a la demolición de las viejas murallas de La Habana[196], todas de carácter noticioso. No tenemos otra información precisa sobre fotos de exteriores realizadas en la ciudad hasta 1865, año en que la galería de C.D. Fredricks & Co. hizo su colección de vistas.

A fines de 1864 coincidieron la llegada de Fredricks de Nueva York y la partida de Daries hacia Francia, con paso por Madrid. El primero se puso al frente del negocio. El segundo retrató a la familia real española y recibió de la soberana Isabel II (1830-1904), el 24 de enero de 1865, la Cruz de Isabel la Católica, en recompensa por los servicios prestados a la Corona cuando la expedición a México[197]. De allí siguió para París y, por último, a Nueva York. Es en los meses iniciales de este año, mientras Daries andaba por Europa, que el estudio de Fredricks acometió la realización de las que, en el lenguaje de la época, fueran denominadas vistas.

El 26 de abril, pocos días después de publicarse la noticia que abre este ensayo, Daries regresó a La Habana en el vapor Morro Castle, procedente de Nueva York. Fredricks partirá en breve hacia esta última ciudad, según su costumbre. Atrás dejaba realizada una de las más importantes empresas de la historia de la fotografía cubana del período.

Si no totalmente ejecutado, no caben dudas de que el proyecto de realización de estas vistas fue concebido y dirigido por Fredricks desde su estudio, lo que también otorgaría a éste plenos derechos de autor, según la usanza de la época en lo concerniente a la producción fotográfica comercial, aunque este criterio se encuentre a distancia de la autoría según el campo artístico pues indica, más bien, un derecho de propiedad. Con Daries por el extranjero y el primero al frente del negocio, es de suponer que una empresa como la descrita exigiera la utilización de otros fotógrafos, independientemente de que la información puntual recopilada no ofrezca detalles al respecto. Se trata, además, de fotos de La Habana de los años sesenta o, más precisamen-

---

195 *Diario de la Marina*, La Habana, año XVIII, nº 255, viernes 29 de noviembre de 1861, s.p..
196 *Ibid.*, año XX, nº 193, martes 11 de agosto de 1863, s.p.
197 En otra noticia se lee que recibió la Cruz de Carlos III. *Ibid.*, año XXII, nº 99, jueves 27 de abril de 1865. Debe tomarse en cuenta que la Orden de Isabel La Católica fue fundada en 1815 por el rey Fernando VII a fin de recompensar servicios prestados en las colonias de América, y constaba de varias categorías.

te, de 1865, por lo menos en su mayoría. Como prueba de esta conclusión basta comparar las obras hoy conocidas —que comprenden, entre otras muchas, vistas del puerto de la ciudad, registros de plantas del Jardín Botánico y escenas rurales, algunas de intención más paisajística— con la noticia de prensa que reprodujimos al inicio.

Podrían agregarse también como argumentos para esta nueva datación de las imágenes respecto a la realizada por Levine otras informaciones proporcionadas por ellas que dan cuenta de transformaciones de la arquitectura y el espacio urbano de La Habana que se produjeron entre 1860-1865, como permite comprobar la comparación entre la foto de Rosti del Templete, de 1857, sin el edificio de tres pisos al fondo, y la tomada posteriormente por Fredricks, en que aparece ese reciente inmueble; o la foto del Hotel Telégrafo, cuya inauguración en su emplazamiento primitivo de la calle Amistad —con su fachada mirando hacia el Campo de Marte, lugar destinado a maniobras militares— tuvo lugar en 1860. Puede ser, no obstante, que algunas fotos hechas con anterioridad hayan sido incorporadas al conjunto, o inclusive que otras fueran añadidas después de 1865 al grupo primario, bien realizadas por Fredricks durante los años en que todavía siguió viajando a La Habana, bien por Daries. Si así hubiese sucedido, el núcleo central de la colección lo constituirían de todos modos las imágenes realizadas en este año de 1865.

No se trata, entonces, de la primera colección de fotos de exteriores realizadas en La Habana, como afirma Levine. Si descontamos las experiencias de vistas aisladas que tomaron un aristócrata como don Pedro Téllez y Girón, o un daguerrotipista como Rezzonico, o aquellas fotos de actualidades que hicieron Daries o Narciso Mestre, tanto las imágenes de Rosti, aunque sean numéricamente escasas, como, mucho más importante, la colección de estereografías de Edward Anthony, anteceden al conjunto de Fredricks que conocemos. No obstante, las fotos de éste forman parte de los primeros intentos de describir la fisonomía de La Habana y sus alrededores, y, por añadidura, constituyen una peculiar parcela de la fotografía realizada en Latinoamérica durante los años iniciales de este invento. Puede agregarse, además, que Fredricks —o su estudio— hizo un grupo relativamente considerable de fotos en formato mediano, tarea no llevada a término anteriormente en la isla.

Pese a todo lo dicho, las fotos de esta serie, conocida finalmente como *Isla de Cuba*, circularon en ediciones presumiblemente posteriores bajo la denominación comercial de C.D. Fredricks y Daries, según consta en ejemplares localizados en diferentes colecciones. Ello indica que esta firma administró los derechos de propiedad de la serie.

No conocemos la cantidad exacta de vistas que tenía la serie, pues ninguna publicidad de la época ni otra fuente documental lo aclara. Además, las vistas se vendían agregándole a mano el número a cada una de ellas, pues la denominación de número aparecía en letra impresa, pero seguida de una línea vacía, en el soporte de cartulina sobre el cual se adosaba cada imagen impresa. Este interés en no numerar la imagen permite suponer que se podían imprimir las fotos que más demanda tuvieran sin que ello perjudicara la posibilidad de que el cliente adquiriese una serie de vistas de numeración consecutiva. No obstante, esta presunción no tiene confirmación ninguna. Inclusive, hemos localizado en más de una colección una misma foto preservando en todas el mismo número. El número más alto que hemos podido localizar en una foto es el 196, lo que indica que la cantidad de vistas producidas fue muy extensa. Aparte de la serie *Isla de Cuba*, el estudio también publicó otras vistas sueltas en algún momento de su prolongada existencia.

IV

Al habanero culto, interesado en el progreso de su urbe, le gusta mostrar al visitante los edificios recientemente levantados, los establecimientos públicos de moda —reservados a los hombres y a los forasteros, porque las costumbres locales alejan de ellos a las mujeres nativas— y los nuevos paseos con que cuenta su ciudad; pero en las vetustas fortalezas militares y las ancianas construcciones que sirven al ejercicio del gobierno, en los extensos restos de la arcaica muralla y en las iglesias y conventos centenarios, tiene La Habana sitios de complacencia y agrado para los ojos inquisitivos del extranjero, y yo no he perdido la oportunidad de recorrerlos, pese a la extrañeza de los naturales.

No obstante, son los paseos, los bailes y el teatro los lugares predilectos de disfrute de la élite habanera, y también los únicos donde tiene lugar el encuentro de ambos sexos. La antigua Alameda de Paula ha perdido ya su importancia ante las modernas y amplias calzadas extramuros que son para los vecinos de esta ciudad

no sólo cómodas vías de tránsito, sino también lugares de distracción, y aunque el Paseo de Isabel II, casi al borde de la vieja muralla, goza de general aceptación, el favorito de todos es el Paseo de Tacón. Allí, en las largas tardes que permite disfrutar el clima del trópico, se mueven continuamente de arriba a abajo y viceversa las volantas, algunas ocupadas por hombres y la mayoría engalanadas con mujeres, sólo acompañadas en ocasiones por un miembro masculino de la familia. En número de dos o tres, con la cabeza descubierta, ostentosamente vestidas y portando sus infaltables abanicos, las habaneras dominan el paseo desde la altura de sus vehículos, mientras que los hombres prefieren deambular a pie por las aceras, fumando tabacos y repartiendo a distancia galanterías.

Las fotos de Fredricks se inscriben en las formas documentales dominantes en la tradición de la cultura visual del siglo XIX: el grabado de paisajes o de escenas y tipos de costumbres, fundamentalmente litográfico, y la fotografía de géneros similares. La fotografía hereda la responsabilidad descriptiva que el pensamiento ilustrador y cientificista de fines del siglo XVIII había depositado en el grabado. Ambas formas de representación "objetivista" coexistirán incluso durante algunas décadas posteriores a la aparición de la fotografía, hasta que el desarrollo técnico de la segunda, ya a fines del siglo XIX, relevará definitivamente al grabado de semejante tarea. Sin embargo, para la fecha en que Fredricks hizo este trabajo era todavía imposible para la fotografía, por razones de carácter técnico —con excepción de las vistas estereoscópicas—, captar el movimiento. La escrupulosidad en el examen de lo representado, la nitidez de detalles en la perspectiva, eran exigencias del discurso de la veracidad fotográfica, pero ello requería por entonces, para las fotos de formato mediano y grande, placas y lentes poco veloces. El proceso del colodión húmedo, de uso dominante en el momento, presentaba además problemas adicionales al fotógrafo de exteriores, obligado a trasladarse a los sitios de la toma con equipos, químicos y cuarto oscuro incluido. Puede comprobarse la dificultad que había para obtener imágenes con movimiento en los resultados de las vistas realizadas por Fredricks en aquellos lugares en que no podía controlar la pose de los sujetos incorporados a la escena, aun cuando evidentemente él escogió una hora muy temprana en la mañana para hacerlas. En general, las fotografías de Fredricks no pudieron dar cuenta del ambiente callejero de una ciudad que ya para la época rondaba los doscientos mil habitantes y cuyo dinamismo no dejaba de llamar la atención de los visitantes extranjeros.

El pensamiento de la Ilustración tenía en su base la idea del progreso material y moral del hombre. En consecuencia, se interesó por los países, costumbres y tipos no encuadrados dentro del proyecto civilizador europeo, en su convicción de que las *luces*, la razón universal de las naciones más ilustradas, harían perfectibles a los hombres de los pueblos "inferiores". El romanticismo extendió posteriormente el gusto por lo "exótico" hasta convertirlo en una moda. Estos variados presupuestos ideológicos explican en el grabado primero y, más tarde, en la fotografía, la abundancia de vistas de las edificaciones y lugares urbanos que testimonian la prosperidad social; aquellas que registran las actividades productivas: industrias, cultivos u otras, así como las notas de "exotismo" de los elementos de la cultura popular que se recogen en las representaciones iconográficas hechas con estos medios.

Ésta es la construcción de La Habana que realiza Fredricks. Se trataba de una interpretación de los espacios públicos que exigía, como es obvio, una deliberada selección de los objetos a fotografiar, legitimada ideológicamente por la fe en el progreso y la armonía social, aunque los fotógrafos, más o menos ingenuamente, actuaban imbuidos de la creencia en la cientificidad y fidelidad de sus descripciones, que era compartida por el público.

Parece difícil que este sistema de representación en el que Fredricks se insertara, comprometido con la descripción del progreso, pudiera configurar una referencia visual crítica al sistema de explotación esclavista que dominaba en la economía cubana de la época. No obstante, Fredricks, un neoyorquino identificado con el ideal abolicionista del presidente Abraham Lincoln (1809-1865) —quien fuera asesinado durante esta estancia de Fredricks en La Habana que comentamos[198]—, puso atención en su serie de vistas al trabajo esclavo en el ingenio azucarero. Pese a ello, probablemente no le fue muy difícil a Fredricks hacer esta imagen en que las carretas cargadas por los negros esclavos trazan de izquierda a derecha una diagonal que dinamiza artísticamente la composición: evidentemente, sólo fotografiaba una escena de trabajo, como parece corroborar el resto de sus imágenes que tienen como tema el corte y carga de la caña que garantizaban el más preciado producto de la economía cubana de entonces: el azúcar.

---

198 Lincoln fue asesinado el 15 de abril de 1865. Cartas de Louisa B. Fredricks (1839-1918) a su esposo Charles, fechadas los días 18 y 25 de abril de 1865, expresan un sentimiento de duelo respecto a este acontecimiento. En: Charles D. Fredricks Collection, University of North Texas, Archives and Rare Books Department.

Históricamente condicionado, este modelo de visualidad, que funciona como soporte de las fotografías de Fredricks del paisaje rural y urbano de la Cuba del período, persiste en las fotos de exteriores realizadas en La Habana por otros fotógrafos durante la primera guerra de independencia de 1868-78 y, aun posteriormente, a todo lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. En tanto propuesta de visión jerarquizadora de unas "realidades" por sobre otras, formadora de convenciones perceptuales y propicia al desarrollo de interpretaciones desproblematizadas, este modelo contribuyó, en su continuidad, a valorizar los espacios, edificaciones y caracteres que terminaron por constituirse, posteriormente, en emblemas o signos de reconocimiento de la cultura nacional, es decir, en paradigmas de la personalización e identificación colectivas. Similar función sublimadora y mistificadora desempeñó en todos los continentes la mayor parte de la fotografía de exteriores realizada en el siglo.

Fredricks se revela, en sus vistas de La Habana y alrededores, como un fotógrafo con conocimiento de su medio, bien educado visualmente dentro de la visión panorámica característica del género en la tradición icónica de Occidente. Y pese a las dificultades técnicas ya mencionadas, que limitaban los efectos "expresivos" y la recreación del movimiento en la fotografía de esos tiempos, consiguió formar una colección de gran variedad. Esta variedad no sólo la basó en la diversidad de locaciones escogidas, sino también en el tratamiento que dio a los temas fotografiados, con ángulos de toma y distancias focales diferentes para cada uno, en evidente intención de potenciar las posibilidades estéticas de éstos, aunque con variado —o desigual— éxito en los resultados.

Además, Fredricks se interesó por insuflar dinamismo a sus imágenes, lo que se observa no sólo en la abundancia de líneas diagonales en sus composiciones, sino también en la introducción de "elementos" que contribuyen a animar los espacios fotografiados. Puede tratarse de esos negros que rompen la monótona soledad del Paseo de la Alameda —¿una nota deliberada de "exotismo" para clientes extranjeros?, ¿uso de sus criados como modelos?—; o del grupo de hombres reunidos en el portal de la casa n° 12 de la calle Tulipán, en el Cerro; o de las carretas de bueyes que descansan en las inmediaciones de la Fuente de la Noble Habana o de la India. Incluso, en la foto del Templete similar función dinamizadora cumple la alternancia de luces y sombras. De todos modos, es preciso anotar que la adición de figuras humanas en la fotografía de exteriores del período de vocación arquitectónica o

paisajística servía, también, como recurso para que el futuro observador de las imágenes percibiera correctamente las escalas de los espacios registrados.

La visión de Fredricks paga tributo a una concepción de la fotografía en que la "lealtad" al registro de lo representado y la riqueza de detalles en los planos sucesivos de la imagen son, a la par, pericia técnica y capacidad artística. Desde estas premisas, Fredricks supo desarrollar los recursos constructivos que, aún hoy, contribuyen a la estima de esta colección entre la producción fotográfica de vistas que le fuera contemporánea. Nociones vinculantes de arte y técnica y el camuflaje de la ideología en cientificidad, definieron el carácter de su discurso representativo.

Julio, 1992
Mayo, 2005

Muybridge, la fotografía, el archivo y el arte

Eadweard Muybridge (1830-1904) ha pasado a la historia de la fotografía gracias, fundamentalmente, al desarrollo de sus investigaciones visuales sobre el movimiento, que con interrupciones lo ocuparon desde 1872 hasta la década de los ochenta inclusive. También se le considera por esto un importante precursor de la instantánea fotográfica y del cine. Cuando en 1880, en la California School of Fine Arts de San Francisco, proyectó en una pantalla sus imágenes secuenciales sobre la locomoción del caballo utilizando un zoopraxiscopio o zoogiroscopio, se asistió por primera vez a la presentación pública del movimiento fotográfico continuo[199].

La influencia de sus experimentos fotográficos en la creación de una conciencia investigativa sobre el movimiento, y, en correspondencia con ello, la repercusión internacional que éstos tuvieron tanto en el terreno del arte como en el de la ciencia, oscurecieron la importancia del anterior trabajo de vistas de Muybridge, clasificado comúnmente como fotografía paisajística o topográfica. Es cierto que si en lo primero fue un pionero que echó por tierra convenciones históricamente acumuladas, en la segunda fue uno entre otros; también, que si en sus estudios sobre el movimiento hizo aportes personales durante más de una década, en la denominada fotografía topográfica permaneció sobre premisas visuales que le precedieron y le continuaron; pero aunque desestimáramos los diversos factores que pueden explicar estos hechos, de todos modos siempre quedaría en pie una evidencia incontestable: las vistas de Muybridge se alinean, en condición de igualdad, junto a las más interesantes que produjeron varios fotógrafos que le fueron coetáneos y que hoy son famosos por esa parcela de su trabajo.

---

199 El *zoopraxiscopio* o *zoogiroscopio*, basado en el popular zootropo, fue inventado por Eadweard Muybridge y estrenado por él en 1880. Por ser el primer aparato óptico para fotografías en movimiento, se le considera un precursor del cinematógrafo. Es un aparato rotatorio circular, en el que se colocan las imágenes fotográficas. Al dársele vueltas, se produce en el espectador la ilusión de movimiento continuo, a causa de la persistencia de las imágenes en la retina. Muybridge lo utilizó para ilustrar los resultados de sus estudios sobre la locomoción.

IDA Y VUELTA DE AMÉRICA LATINA

Terminada la Guerra de Secesión (1861-1865) toman impulso en Estados Unidos la construcción de la red ferroviaria transcontinental y las expediciones gubernamentales para explorar los territorios del Oeste y otros lugares comprendidos en la política de expansión del país, acciones que fueron oficialmente acompañadas por fotógrafos entre los que se destacaron algunos hoy considerados personalidades tempranas de la historia de la fotografía estadounidense. Desde los años sesenta del siglo XIX hasta los ochenta inclusive, se configura en Estados Unidos un "archivo de la frontera" en el que el paisaje tiene un peso importante y relativa unidad en su tratamiento visual y estético. Carleton Eugene Watkins (1829-1916), Timothy O'Sullivan (1840-1882) y William Henry Jackson (1843-1942) son estimados como los fotógrafos más importantes entre los que contribuyeron a la creación de este archivo. Durante el segundo lustro de la década del sesenta y comienzos de la siguiente, Eadweard Muybridge fue uno de ellos.

Desde su natal Londres, donde naciera en Kingston-upon-Thames como Edward James Muggeridge, llega Muybridge —todavía Muggeridge— a Nueva York en 1850, donde se desempeña como vendedor de libros y agente de la London Printing and Publishing Company[200]. En 1855 se traslada a California y abre una librería en San Francisco, ciudad en donde cambia su apellido por Muygridge. A inicios de los años sesenta se traslada a Gran Bretaña, desde donde regresa a San Francisco hacia 1866, ya convertido en Muybridge. Fue entonces que se inició profesionalmente en la fotografía, con la que se había relacionado previamente a través de su oficio de librero y, presumiblemente, de interacciones personales con otros fotógrafos, como Silas Selleck. Su éxito fue inmediato: en 1867 obtuvo reconocimiento por sus vistas del valle de Yosemite, y en 1868 fue nombrado Fotógrafo Oficial del Gobierno de Estados Unidos. En esa condición viajó la costa occidental del país y acompañó la expedición a Alaska cuando este territorio fue adquirido por Estados Unidos a Rusia. En 1872 volvió a Yosemite, contratado por la Comisión Internacional de California, para hacer paisajes que se

200 La amplia bibliografía publicada sobre Muybridge, aun la más reciente, está aquejada de numerosas contradicciones respecto a la biografía de éste. Una de las más completas biografías del autor, publicada después de la elaboración originaria del presente texto, ha sido incluida en el recurso en línea, desafortunadamente interrumpido en 2010, que fuera desarrollado por el historiador y curador Stephen Herbert bajo el título "The Compleat Eadweard Muybridge". Puede consultarse en http://www.stephenherbert.co.uk/muybCOMPLEAT.htm

exhibirían el año siguiente en la Exposición Internacional de Viena, donde ganó el Gran Premio.

Hacia 1872, Leland Stanford (1824-1893), quien fuera gobernador de California entre 1861-1863, encargó a Muybridge fotografiar uno de sus caballos de carrera en acción a fin de que verificara las conclusiones sobre el movimiento de este animal hechas por el fisiólogo francés Étienne Jules Marey (1830-1904), quien había deducido que el caballo al galopar mantenía los cuatro cascos en el aire a pesar de que el ojo humano no pudiera captarlo. Este trabajo fue interrumpido, primero, por el reportaje que Muybridge hiciera sobre la guerrilla de los indios modocs en los límites de California con Óregon —donde utilizó la estereografía—, y luego, a causa del proceso judicial que se le siguió en 1874 por haber matado al amante de su esposa. Aunque absuelto en el juicio luego de una prisión temporal, de inmediato Muybridge abandonó el país por algún tiempo en medio de un pleito judicial de divorcio, siendo Centroamérica su destino inmediato y nuevo escenario fotográfico[201].

En febrero de 1875, Muybridge realizó su trayecto desde California hasta Panamá, primer lugar de su estancia en América Central, desde donde regresó a Estados Unidos a finales de ese mismo año. Las escalas programadas en puertos de la costa oeste de México para los barcos de la Pacific Mail Steamship Company, que cubría la ruta entre esta región y Estados Unidos, le permitieron hacer algunas vistas de ese país[202]. En Panamá, que por entonces formaba parte de Colombia —y donde fue calurosamente recibido por la prensa local[203]—, Muybridge estuvo entre marzo-mayo de 1875. En

201 Su esposa, Flora Stone, falleció durante la estancia de Muybridge en América Central.

202 Al parecer, Muybridge hizo pocas fotografías en México, dada la escasa cantidad de ellas que se conocen. Dos formaron parte de la colección fotográfica que hizo Manuel Álvarez Bravo por encargo para la Fundación Cultural Televisa, A. C., de ese país, tituladas como *Vista de Acapulco* y *Vista de Mazatlán*. Ver: *Luz y tiempo. Colección fotográfica formada por Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Cultural Televisa, A. C.* México, D. F.: Edit. Fundación Cultural Televisa, A. C. / Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C., julio, 1995, tres tomos, tomo II, pp. 258 y 259, respectivamente.

203 Según Anita Ventura Mozley, el periódico *Panama Star* de 10 de marzo de 1875 —realmente denominado por entonces *Panama Star and Herald*, y de frecuencia diaria— le dio la bienvenida a Muybridge agregando en su nota al respecto:

> No tenemos duda de que Mr. Muybridge encontrará en distintos puntos de Panamá muchas vistas valiosas de su peculiar talento fotográfico, y que él las conducirá a un prominente lugar entre los paisajes extra-tropicales con los cuales ya ha enriquecido galerías de arte y costosas publicaciones ilustradas en los Estados Unidos. (Traducción de JAN).

Tomado de: Anita Ventura Mozley. Photographs by Muybridge, 1872-1880. Catalogue and Notes

Guatemala permaneció entre mayo y octubre, cuando volvió a Panamá para emprender rápidamente su retorno a California en noviembre. En sus desplazamientos entre Panamá y Guatemala, Muybridge también visitó puertos de la costa del Pacífico de otros países de América Central, como Costa Rica, Nicaragua, Honduras y El Salvador, según el itinerario de las embarcaciones que hacían la ruta entre Panamá y Guatemala.

Hasta donde sabemos, dentro del periplo de poco menos de un año que el fotógrafo desplegó por la región centroamericana sólo su estancia en Guatemala ha sido hasta el momento bien documentada, tarea desarrollada por E. Bradford Burns en *Eadweard Muybridge in Guatemala, 1875. The Photographer as Social Recorder*, libro publicado en 1986 por la University of California Press, así como por el Dr. Luis Luján Muñoz, historiador guatemalteco, quien presentara los resultados de sus investigaciones en sendas publicaciones que acompañaron exposiciones de las fotos de Muybridge tomadas en ese país: "Apuntes para la historia de la fotografía en Guatemala en el siglo XIX: Eadweard Muybridge", fue el texto de este estudioso para el catálogo de *Guatemala-1875. Fotografías de Eadweard Muybridge*, muestra itinerante de 1976 auspiciada por el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala —del que Luján Muñoz era entonces director—, la Embajada de los Estados Unidos de América y el Instituto Guatemalteco Americano, que reunió cuarenta y cuatro imágenes y recorrió Ciudad de Guatemala, Quetzaltenango, Antigua Guatemala, Mazatenango y Retalhuleu. Con un ensayo en que amplió la información sobre el viaje de Muybridge a Guatemala y la transcripción de documentos históricos relacionados con este hecho, acompañó Luján Muñoz la exposición que en 1984 el Museo Nacional de Historia y la Biblioteca Nacional de Guatemala —dirigida a la sazón por él— auspiciaran con el título *Fotografías de Eduardo Santiago Muybridge en Guatemala, 1875*. Esta segunda exposición en Guatemala casi triplicó el número de vistas de Muybridge exhibido en la precedente e incluyó un mapa con el itinerario seguido por el fotógrafo en el país, más fotografías actuales de los lugares fotografiados por éste, tomadas desde los

---

on the Work. Incluido en: Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1872-1882, The Art Department, Stanford University, 1972, p. 55.

> We have no doubt Mr. Muybridge will find around Panama many views worthy of his peculiar photographic talent, and which will command a prominent place among the extra-tropical landscapes with which he has already enriched art galleries and expensive illustrated publications in the United States. (Citado por la autora del Muybridge's *Kingston Scrapbook*, Museum Kingston, London).

mismos ángulos que las originales. Las imágenes recientes se usaron en la muestra como un recurso de comparación histórica[204].

Muybridge aseguró, de su puño y letra, que sus vistas de la América Central e Istmo de Panamá fueron hechas por encargo de la Pacific Mail Steamship Company. La compañía era entonces presidida por Leland Stanford, vinculado a Muybridge durante esos años por relaciones de trabajo estrechas, como ya comentamos. Las difíciles condiciones personales en que el fotógrafo se hallaba al emprender viaje fueron, seguramente, una buena excusa para su alejamiento temporal de San Francisco. Además, las vistas contribuirían a promocionar en Estados Unidos, como lugares propicios para la inversión y el turismo, los sitios visitados por la Compañía de Vapores, lo que convenía a Stanford. Según Muybridge, refiriéndose a sus imágenes de Guatemala:

> El objetivo de la Compañía de hacer que se ejecutaran estas vistas, era el de estimular el intercambio comercial exhibiendo al comerciante y capitalista en una forma conveniente y popular, los puertos e instalaciones para el comercio en un país que presenta tan vastos campos para empresas lucrativas, así como las principales industrias de gente con quienes hasta muy recientemente tenemos comparativamente poco intercambio y al mismo tiempo satisfacer al turista y a los amantes de lo pintoresco con una mirada de las escenas maravillosamente hermosas que han permanecido hasta aquí inexploradas.[205]

---

204 Años después de escrito este texto, fue publicado *Panamá a través de la fotografía 1860-2013*, Fundación Mapfre-Editorial Taurus, 2014, libro que acompañó la muestra *Visión histórica de Panamá a través de la fotografía 1860-2013*, exhibida en el Museo del Canal de Panamá del 23 de julio al 28 de septiembre de 2014. En él se ofrece un panorama histórico de la fotografía en Panamá durante el período señalado y en el texto que le sirve de introducción el historiador Alfredo Castillero Calvo brinda información sobre la estancia de Muybridge en Panamá que pone en discusión la proporcionada por otras fuentes. Por ejemplo, Castillero afirma que Muybridge ya estaba de regreso en Panamá el 17 de octubre para finiquitar asuntos pendientes antes de su viaje de regreso a San Francisco en noviembre. Ver: *Ob. cit.*, p. 24.

205 Tomado de: Luis Luján Muñoz. Texto de presentación de *Fotografías de Eduardo Santiago Muybridge en Guatemala, 1875*. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Historia / Biblioteca Nacional de Guatemala, 1984, p. 29.

> The object of the Company in having these views executed, was to stimulate commercial intercourse, by exhibiting to the Merchant and Capitalist in a convenient and popular manner the ports, and facilities of commerce of a country which presents such vast fields of profitable enterprize; and the principal industries of a people with whom until recently we have had comparatively little intercourse. And at the same time to gra-

Puede además tomarse en consideración que el gobierno liberal guatemalteco de Justo Rufino Barrios (1835-1885) desarrollaba por entonces una política agraria dinámica, que estimulaba el cultivo del café, producto de exportación vinculado ya al mercado estadounidense. Todo esto proporciona al trabajo de Muybridge una plataforma de intereses variados en la que se conjugaron los suyos, personales, con los de la expansión económica estadounidense en el área y los de aquellos agentes locales que buscaban para el país inversiones foráneas.

Aunque Muybridge precisó lo suficientemente que la Compañía de Vapores lo contrató para hacer las vistas, no se puede descartar que algunas de ellas pudieron además satisfacer encargos más concretos, fuesen estos planteados al fotógrafo con anterioridad o en el mismo proceso de trabajo. No hubiera sido excepcional ni en la época ni en la región una solicitud semejante. Pocos años antes, en Costa Rica, tanto Eduardo J. Hoey como Vicente P. Lachner ofrecían a los hacendados sus servicios como fotógrafos, el segundo de ellos anunciando en la prensa que podía "tomar vistas de cualquiera hacienda, edificios, maquinaria etc., lo mismo que vistas momentáneas del acto de cosechar o de beneficiar el café".[206]

Resulta bastante difícil poner un orden estricto en la ramificada producción de vistas que hizo Muybridge durante su viaje. En primer lugar, hay que tomar en consideración que el fotógrafo trabajó en dos formatos. Uno, de $5^{1/2}$ x $9^{1/2}$ pulgadas (14 X 24 cm), aproximadamente, con el cual realizó una cantidad que excede generosamente las doscientas imágenes, y otro con el que produjo más de un centenar de vistas estereoscópicas. Las vistas estereoscópicas frecuentemente ofrecen un punto de vista ligeramente diferente de los lugares que Muybridge había fotografiado con su cámara de formato medio. Parece que, antes de partir de Panamá, Muybridge preparó una serie de vistas estereoscópicas y otra de vistas de formato medio que Henry Ehrman —un judío estadounidense oriundo de Alsacia y residente en Panamá desde 1865, donde se convirtió en un exitoso banquero y hombre de negocios— publicó y debió ser el encargado de comercializarlas allí.

---

tify the tourist and lovers of the picturesque with a glimpse of the wonderfully beautiful scenes that have hitherto remained unexplored. (Versión original en: Anita Ventura Mozley, *ob. cit*, p. 55).

206 *La Gaceta Oficial*, 31 de diciembre de 1869, p. 12. Tomado de: Guillermo Brenes Tencio. "La alborada de la fotografía en Costa Rica, 1848-1869. Colección de documentos", http://www.saber.ula.ve. (Se actualizó la ortografía del original.)

A pesar de las diferencias entre ellas, ambas series parecen tener la misma cantidad de imágenes con números y título de cada imagen semejantes, algo que todavía hoy es casi imposible de corroborar. La primera parte de cada conjunto, titulada *Isthmus of Panama*, está integrada por 66 vistas; la segunda parte, titulada *Central America*, con fotos de El Salvador y Guatemala, por 69. Ambas series contaron con el crédito de Ehrman como publicista.

Hay constancia de los intentos que, luego de su regreso a San Francisco, Muybridge hiciera para vender sus vistas en Estados Unidos. En 1876, cuando la serie de vistas de formato medio estaba en proceso de producción allí, el mismo Muybridge escribió una carta para promocionarla que circuló entre potenciales compradores[207]. Numerosas vistas que no tienen el crédito de Ehrman en el cartón de soporte se encuentran actualmente en instituciones de Estados Unidos y América Latina, lo que hace suponer que fueron producidas al margen del convenio entre éste y el fotógrafo. Además, Muybridge preparó once álbumes de ediciones especiales para algunos allegados al proyecto o amigos personales, como los que se localizan en las Stanford University Libraries y el Boston Athenaeum, entre otras instituciones. Cada uno de estos álbumes, de impresiones de $5^{1/2}$ x $9^{1/2}$ pulgadas, cuenta con un número de imágenes diferente que, por añadidura, no narran el mismo itinerario, independientemente de que casi la totalidad de las fotografías que atesoran correspondan a Panamá y Guatemala, los dos países en que se concentró el trabajo fotográfico de Muybridge. Por ejemplo, Muybridge incluyó tres fotografías de México en el álbum que hoy se localiza en las Stanford University Libraries, en su colección Eadweard Muybridge Photographs, con título y créditos asignados por él como sigue: *The Pacific Coast of Central America and Mexico: The Isthmus of Panama; Guatemala; and the Cultivation and Shipment of Coffee.* Illustrated by Muybridge. San Francisco, 1876. Este álbum consta de 144 fotografías.

---

207 En su catálogo-libro citado, Luis Luján Muñoz incluyó una traducción de esa misiva junto a la reproducción de la original escrita a mano por Muybridge. Escribió el fotógrafo:

> Aprovecho la oportunidad de informar a usted que las series de Vistas Fotográficas que ilustran Panamá y América Central que yo recientemente realizara por instrucciones de la Compañía de Vapores Correo del Pacífico, están en proceso de preparación para publicación y solicito dirigir su atención a los prospectos que acompaño en relación a ello.
> I avail myself of the opportunity to informe you that the series of Photographic Views illustrating Panama and Central America which I recently executed by instructions from the Pacific Mail Steamship Company, are now being prepared for publication, an I beg leave to direct your attention to the accompanying prospectus in relation thereto.

Luis Luján Muñoz, *ob. cit*, p. 48.

Sin embargo, el álbum que con el mismo título del mencionado le fue entregado a S. V. Storm no incluye fotos de México, pero sí de los puertos de Punta Arenas (Costa Rica), Corinto (Nicaragua), Amapala (Honduras) y La Unión, La Libertad y Acajutla (El Salvador), que también Muybridge visitara. Este álbum, que desde 1878 forma parte de la Colección del Boston Athenaeum, contiene 202 imágenes. En América Latina, en particular, el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela atesora sesenta y ocho *vintage prints* de las vistas de formato medio de Muybridge[208].

1876 fue también otro año de reconocimiento para la fotografía de Muybridge. En la 11th Industrial Exhibition de San Francisco la colección de vistas *Isthmus of Panama and Central America* obtuvo la Medalla de Oro en su género. Ya en 1877, Muybridge cumplió su antiguo compromiso con Stanford. En 1978 pudo comprobar fehacientemente la hipótesis de Marey antes referida, y desde entonces se dedicó de lleno a los estudios de la locomoción animal y humana, que le darían fama y honores[209]. Así, las fotos de Guatemala y Panamá se ubican en los finales de la trayectoria de Muybridge dentro de la producción de vistas. Su biografía tomó un giro sorpresivo al convertirse en investigador internacionalmente reconocido, aclamado con-

---

208 Cincuenta y una de ellas fueron expuestas en la Sala Mendoza, Caracas, en la exposición *Eadweard Muybridge. La dualidad de lo real y lo ideal*, que se celebró del 3 de agosto al 7 de septiembre de 1997. La otra colección de Muybridge localizada en una institución latinoamericana es la del Museo Nacional de Historia de Guatemala, la cual está integrada por positivos de negativos recientes hechos sobre impresiones originales de colecciones estadounidenses.

209 Revisando este texto para su publicación (2009), tropiezo con la versión traducida de la carta que Muybridge dirigiera el 17 de febrero de 1879 a Gastón Tissandier, director de la revista francesa *La Nature*, donde se había publicado el 14 de diciembre de 1878 una serie de imágenes con los recientes experimentos del primero sobre el movimiento del caballo. Las fotos motivaron a Marey a escribir a esta publicación el 18 de diciembre, solicitando a su director ponerlo en contacto con Muybridge. En su misiva de respuesta, publicada también en *La Nature* el 22 de marzo de 1879, Muybridge anuncia una nueva etapa de sus investigaciones sobre el movimiento:

> […] Tenga usted la bondad de transmitir la seguridad de mi alta estima al señor profesor Marey, y de comentarle que la lectura de su célebre obra sobre el mecanismo animal inspiró al gobernador Stanford la primera idea de la posibilidad de resolver el problema de la locomoción con la ayuda de la fotografía. El señor Stanford me consultó al respecto y, a petición suya, resolví ayudarlo en esta tarea. Me encargó una serie de experimentos más completa. Para este efecto construimos 30 cámaras oscuras con un obturador eléctrico que, para la fotografía de los caballos, fueron colocadas aproximadamente a 12 pulgadas unas de otras Empezaremos nuestras pruebas en el mes de mayo próximo y nos proponemos fijar todas las posiciones imaginables de atletas, caballos, bueyes, perros y otros animales en movimiento. […]

"Cartas: Eadweard Muybridge / Étienne-Jules Marey". *Luna Córnea.* México, D.F.: Conaculta-Centro Nacional de las Artes-Centro de la Imagen, nº 28, 2004, p. 49.

ferencista, beneficiario de financiamiento de la Universidad de Filadelfia y autor de la gran enciclopedia fotográfica del movimiento que fue –y más de un siglo después sigue siendo– *Animal Locomotion*, de 1887. En 1894, Muybridge se retiró a su comunidad natal, donde murió.

LA FOTOGRAFÍA TOPOGRÁFICA

Desde el siglo XIX a la fecha se han elaborado, sobre la base de diferentes criterios, varias propuestas de clasificación de las imágenes fotográficas, con el objetivo de ordenar el vasto territorio que ellas integran. Hablamos de un trabajo que ha sido realizado de modo más bien práctico que teórico, por lo que estas clasificaciones carecen, por lo general, de coherencia metodológica. Tampoco ninguna —quizás por lo anterior— ha logrado hegemonía.

La clasificación de fotografía topográfica identifica a una fotografía interesada, como resumía el historiador estadounidense Beaumont Newhall (1908-1993), "por la representación literal y directa de los aspectos más característicos en sitios y cosas"[210]. Ya en la propia década del sesenta del siglo XIX había conciencia sobre la diferencia de este enfoque respecto al puramente estético de otros fotógrafos. También Newhall refiere que Cornelius Jabez Hughes (1819-1894) —un crítico de arte del siglo XIX que colaboraba en *The British Journal of Photography* a comienzos de esa década— proponía el término de fotografía "mecánica" para el primero de ellos. Dijo Hughes en su artículo "On Art Photography", publicado en dicha revista en 1861, lo que sigue:

> Quede entendido que no utilizo la palabra mecánica con un sentido despectivo. Por el contrario, quiero decir que todo lo que pasa a ser descrito exactamente como es, y donde todas las partes son igualmente nítidas y perfectas, debe ser incluido bajo ese nombre. Podría haber utilizado la expresión de fotografía literal, pero creo que aquélla es mejor. Ese campo, por obvios motivos, será siempre el más practicado, y allí donde se requiera una verdad literal e indiscutible, ése es el único enfoque permisible.[211]

---

210 Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, S. A., 1983, p. 105.
211 *Idem*.

En la clasificación de fotografía topográfica, entonces, podrían incluirse –y se incluyen– paisajes urbanos, rurales, arquitectura… De ahí que, inevitablemente, esta clasificación se traslape con otras, también de prolongado uso en el campo fotográfico. Aún más, de ahí su afinidad con la noción de documento.

Si la fotografía denominada topográfica surge en los mismos orígenes de la fotografía como medio, en los años sesenta y setenta del siglo XIX conoce su expansión. Esto fue una consecuencia de las transformaciones de la técnica fotográfica, con el desplazamiento del daguerrotipo y el calotipo —imperantes en los dos primeros decenios de la fotografía— por el proceso del colodión húmedo.

En el período de dominio de la técnica del colodión se constituyen —si exceptuamos el caso de Francia, donde el fenómeno se produjo con anterioridad[212]— los primeros archivos topográficos más importantes del siglo XIX. Éstos se forman: por encargo, ya oficial, público; ya de empresas y particulares, o por propia iniciativa comercial de los fotógrafos. En el período del colodión, además, se organizaron como industrias económicas dos ramas de la producción fotográfica: la fotografía estereoscópica y la postal, que tienen en las vistas o paisajes sus principales formas de representación, y en Inglaterra, inicialmente, su centro productor mayor. En 1854 se fundó la *London Stereoscopic Company*, al parecer la primera empresa editora de estereografías en el mundo, que en 1862 llegó a vender un millón de fotografías. En 1860, tras su regreso de un viaje a Egipto, el fotógrafo inglés Francis

212 1851 marca el inicio del gran período del calotipo en Francia, con varias iniciativas que contribuyeron a su difusión. En este año se fundó la Sociedad Heliográfica –en 1854 ésta decide desaparecer para dar indirecto nacimiento a la Sociedad Francesa de Fotografía–, el periódico *La Lumière* –la más importante de las revistas tempranas dedicadas a la investigación y promoción de la fotografía– y la imprenta de Louis-Désiré Blanquart-Évrard (1802-1872). En la sociedad y el periódico participaban conjuntamente hombres de ciencias, críticos de arte, pintores y fotógrafos. Uno de ellos, Francis Wey, periodista, escritor y decidido entusiasta del calotipo, logró también que la Dirección de Bellas Artes aprobara financiar su propuesta de constituir un "museo pintoresco y arqueológico" de Francia, formado por una colección de fotografías de monumentos y conjuntos artísticos de importancia.
Hasta 1855 se desarrolló la Misión Heliográfica por distintas regiones del país, las cuales fueron asignadas a fotógrafos específicos: Hippolyte Bayard (1801-1887) se encargó de Normandía; Gustave Le Gray (1820-1882) y O. Mestral, de Turena y Aquitania; Henry Le Secq (1818-1882), de Champaña y Alsacia-Lorena; Edouard Baldus (1820-1882), de Fontainebleau, Borgoña y Delfinado. Las impresiones y negativos de la Misión Heliográfica fueron incorporados a los archivos de la Comisión de Monumentos Históricos.

Frith (1822-1899) abrió una fábrica de postales en Reigate. Le siguieron en Escocia otras dos, de George Washington Wilson (1823-1893) y James Valentine (1815-1880), respectivamente.

El mundo es troceado y convertido en objeto de consumo estandarizado gracias a la fotografía. La gente puede acceder al conocimiento de lugares y gentes distantes desde la comodidad del propio hogar. Ya a fines del siglo XIX, en cada casa burguesa había al menos un estereoscopio, y el mueble de gavetas para almacenar las estereografías se había hecho imprescindible en los cómodos salones de estar. Con el colodión llegó también la era del retrato *carte-de-visite*, y una primera etapa en el proceso de masificación creciente del género retratístico en la fotografía.

Pese al fervor contemporáneo por las fotografías antiguas, muchas postales turísticas del siglo XIX, bien miradas, resultan banales: técnicamente correctas y con el encanto de la pátina del tiempo por encima, nada más. La mayoría de las estereografías sólo conservan un interés histórico y el atractivo de la tridimensionalidad espacial. No obstante, en el período del colodión podemos localizar, tanto en el campo de la fotografía topográfica como en otros, numerosos trabajos que gracias a sus cualidades estéticas fueron en el siglo XX "trasladados" de sus campos originarios hacia el campo del arte, operatoria con que se construyó —como se hizo también en las otras artes visuales— la historia artística de la fotografía.

FOTOGRAFÍA Y ARTE EN EL SIGLO XIX

El discurso de la mimesis —o de la objetividad— fotográfica domina en la producción ideológica que sobre la fotografía se elabora durante el curso del siglo XIX, desde el surgimiento de la última como medio de producción de imágenes. Philippe Dubois relaciona dicho discurso con el velo de Verónica, por ser éste "una impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación"[213].

---

213 Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 1986, p. 2, nota nº 5.
El pintor y escritor Francisco Pacheco (1564-1644), suegro de Velázquez, comenta así este episodio, una de las catorce estaciones del Vía Crucis:

> La segunda ocasión en que nuestro Redentor hizo otra imagen suya, fue el día de su pasión, yendo al Calvario a morir por nosotros, agravado con el peso de la Cruz y de

Entiéndase aquí la ausencia de la mano como exclusión de lo "impalpable" e "imaginario", atributos imposibles de extender a la fotografía, según Baudelaire (1821-1867), cuyas ideas nutren el contexto explicativo en que Dubois despliega su precedente símil[214].

No obstante, en el siglo XIX la oposición fotografía-arte fue sólo una de las direcciones del discurso de la objetividad fotográfica, emblematizada en los estudios teóricos e históricos actuales con los razonamientos al respecto de Baudelaire. Ella coexistió con otra que, por el contrario, veía en la cualidad "mimética" de la fotografía la posibilidad de aproximar —o fundir— los términos realidad-arte. Si bien esta segunda no ha sido, hasta hoy, suficientemente documentada, las evidencias de su propagación se localizan, incluso, en el texto arriba aludido en el que Baudelaire anatematizó a la fotografía.

Nociones contradictorias sobre el arte se manifestaron, con mayor o menor fuerza, aproximadamente desde mediados del siglo XIX, ligadas a la maduración del capitalismo industrial y sus efectos socioculturales. Es posible, también, que las expresiones "bellas artes" y "artes aplicadas" hayan alcanzado hacia la fecha su definición actual, aunque refieran una diferenciación de los objetos artísticos cuya génesis se remonta al Renacimiento[215]. En general, el debate sobre el concepto de arte —al cual se vinculaba la controversia sobre el estatuto artístico de la fotografía— desborda en la etapa el ámbito académico para ganar nuevos espacios sociales y medios de difusión de ideas, como la prensa. En el interior del campo artístico, o, más preciso todavía, de la "vanguardia" artística y literaria[216], se comprendía el arte ya como "pura creación imaginaria" —o, invirtiendo los vocablos, como "creación imaginaria pura", asunto que exige mencionar de nuevo a

---

> nuestras culpas. Seguíale infinita gente, y muchas piadosas mujeres que derramaban abundantes lágrimas de compasión. Entre las cuales se hallaba una llamada Verónica, que dio el velo de su cabeza al Señor para que enxugase el sudor y sangre de su rostro. Y porque obra de tanta piedad no careciese de premio, imprimió Cristo nuestro bien, segunda vez milagrosamente su rostro, en tres dobleces que tenía la toca, que fue figurar tres imágenes suyas. [...]

Ver: Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, S. A., 1990, p. 233.

214 Philippe Dubois. *Ob. cit.*, pp. 21-29. Ver también: Charles Baudelaire. "El público moderno y la fotografía". En: Charles Baudelaire. *Curiosidades estéticas*. Madrid: Ediciones Júcar, 1988, pp. 225-232.

215 Éste es un planteo próximo al de Herbert Read. Ver: Herbert Read. *Arte e Industria. Principios del diseño industrial*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971, p. 19.

216 Si el término vanguardia identifica la línea de "avanzada" de las innovaciones artísticas gestadas al comienzo del siglo XX, aquí lo usamos por su capacidad connotativa.

Baudelaire—; ya en correlato con la ciencia, como expresaron textualmente Flaubert (1821-1880) y Zola (1840-1902) o hicieron evidente con sus obras Courbet (1819-1877) y los impresionistas, en un abanico de propuestas nutrido inclusive, con frecuencia, por los discursos de una u otra de las ciencias particulares constituidas. Mientras, William Morris (1834-1896) defendía la ruptura de fronteras entre arte culto y arte popular, reivindicando los oficios frente a la maquinización y, simultáneamente, las grandes exposiciones internacionales de arte e industria, con las que la burguesía divulgó la idea de progreso, se convertían en el vasto escenario donde se desarrollaba el ideal de "acercamiento" entre el producto de la máquina y el artístico[217]. Durante el siglo XIX, entonces, la disputa en torno a la inscripción de la fotografía en el cuerpo del arte se vinculó a postulados de uno u otro de estos discursos; pero, en definitiva, la calificación de artistas alcanzó a los fotógrafos y su práctica se estimó, en consecuencia, como artística, aunque generalmente ubicada en la zona de confluencia entre "artes aplicadas" y "bellas artes", entre industria y arte: un territorio marginal, sin fronteras precisas e inestable suelo.

Por eso, la productividad del símil entre el velo de Verónica y la fotografía —o, mejor, y la fotografía como objeto discursivo— se localiza no sólo en el campo estético, en el contexto de cuyas discusiones se ha situado, sino, y quizás con mayor rendimiento, en el de la vida social. La comprensión dominante durante la segunda mitad del siglo XIX de la fotografía como *analogon* de la realidad —que tuvo su paradigma en la definición de la primera como "el lápiz de la naturaleza"[218]—, antes que restar autoridad y prestigio a los hacedores de las nuevas imágenes "mecánicas", más bien contribuyó a oscurecer las relaciones de éstas con el ordenamiento ideológico (nacionalista, de clase, de género) de la etapa y su papel en la difusión de los discursos legitimadores correspondientes.

---

217 Sobre los contenidos del problema de la relación arte-fotografía en la etapa, así como sobre el lugar y papel de la fotografía en las exposiciones internacionales del siglo XIX, puede consultarse: María Inés Turazzi. *Poses e Trejeitos*. A fotografia e as exposiçiones na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte / Rocco, 1995.

218 *El lápiz de la naturaleza*, título del libro de calotipos de William Henri Fox Talbot, con comentarios escritos del autor, que fuera publicado en fascículos entre 1844-1846. Obsérvese la correspondencia simétrica del contenido de esta definición de la fotografía con el del episodio del velo de Verónica, según lo explicara Pacheco: en la primera la naturaleza; en el segundo Cristo, son quienes directamente se retratan; son, a la vez, objetos y productores de la representación. Desde esta perspectiva, el fotógrafo o Santa Verónica no son más que mediadores, no realizadores, de la imagen.

MUYBRIDGE EN AMÉRICA LATINA

Por sus características descriptivas y sus declarados objetivos extra artísticos, según éstos fueran enunciados en el comentario del propio Muybridge que reprodujimos, las imágenes que él realizara en su periplo latinoamericano pueden ser afiliadas al modelo institucional del archivo y su procedimiento cultural taxonómico, que incluye el ordenamiento o clasificación, el registro o inventario, y la catalogación del saber y "las cosas", pero no es menos cierto que igualmente Muybridge se encargaría de identificarlas como productos de una práctica fotográfica de interés artístico y utilizó recursos que agregaban expresividad a sus registros, como pudo ser la dramatización de los cielos y la iluminación en algunos de ellos. En la carta mencionada que al término de su viaje por América Central escribiera en San Francisco, California, a fin de conseguir compradores para su reciente serie de vistas, Muybridge trazó el gesto de inscripción de éstas en el arte al desarrollar, dentro de su retórica autopromocional, el argumento siguiente:

> En la opinión de muchos de nuestros mejores artistas y críticos de arte, estas vistas sobrepasan en excelencia las más escogidas muestras de paisajes fotográficos y nunca han sido conocidas antes en San Francisco; en varios aspectos son superiores a aquellas que yo realizara para la Comisión Internacional de California, para exhibirse en Viena y las cuales me hicieron ganar la medalla del Gran Premio, en competencia con los más prominentes fotógrafos de todas las naciones.[219]

Y la legitimidad de este gesto de inscripción está condicionada por la lasitud de los bordes entre el arte y el archivo que se patentiza en el siglo XIX, los cuales quieren endurecer algunos agentes del campo artístico de la época, abrumados por las consecuencias derivadas de esa debilidad para el estatuto del arte como un hecho de la imaginación, mientras que otros aspiran a

---

219 Luis Luján Muñoz. Texto de presentación de *Fotografías de Eduardo Santiago Muybridge en Guatemala, 1875*. Edit. cit., p. 48 (versión traducida al español por el Dr. Luján Muñoz de la carta autógrafa de Muybridge que fuera incluida en su versión original en la página 49 de la misma publicación.)

> In the opinion of many of our best artists and art critics, these views surpass in excellence the choicest specimens of a landscape photography ever before seen in San Francisco; and in several respects are superior to those I executed for the California Internacional Commission for exhibition at Viena and which gained me the *Grand Prize Medal* in competition with the most eminent photographers of all nations.

disolverlos totalmente. Vista retrospectivamente, la historia de la fotografía, como la de cualesquiera entre las representaciones visuales vinculadas de un modo u otro al modelo del archivo, nos confirma que el archivo visual se construye en un área de ambiguo estatuto jurisdiccional que éste ha compartido con el arte, no importa si en las fronteras del segundo. La abundante producción litográfica ilustrativa de tipos y costumbres, que con la moda romántica se extendió largamente durante el siglo XIX, es un buen antecedente del desplazamiento entre los espacios discursivos del arte y del archivo que pretendió consumar una zona de la producción fotográfica desde los mismos orígenes de la fotografía, aunque esto ocurriese para ella con frecuencia sólo en el plano retórico.

La fotografía tenía al menos dos razones de peso para justificar esa pretensión. Una, que sus imágenes eran construidas usando los recursos formativos del arte: criterios de composición, proporción, ritmo, organización espacial del plano bidimensional, iluminación, valoración de texturas, entre otros, constituían un repertorio de nociones heredado del arte pictórico que la fotografía sometía a las peculiaridades de su técnica con mayor o menor éxito; y dos, que durante largo tiempo fotografía y arte —léase, pintura— compartieron el mismo horizonte representacional, es decir, semejante material sensible: el mundo concreto, la realidad, con igual modelo de construcción de imágenes: según el "efecto de naturaleza". Por eso, cuando a comienzos del siglo XX las vanguardias artísticas propagaron la especie de que la fotografía había liberado a la pintura "de toda literatura, de la anécdota e incluso del tema"[220], como afirmara Picasso (1881-1973) en sus conversaciones con Brassaï (1899-1984), lo que intentaban era delimitar las tareas de una y otra. Si para la primera quedaba la referencia, lo contingente; a la segunda le correspondía la búsqueda formal, la imaginación, lo que al final pretendía confirmar el estatuto canónico y elevado potencial de la pintura como medio de creación, que de alguna manera parecía haberse puesto en entredicho en el siglo precedente con la pulsión de la pintura por satisfacer la representación de lo empírico, inclusive frente a la competencia de la propia fotografía luego de que ésta apareciera en el campo representacional. Una competencia en que participan en primera fila, en nombre del arte, el dibujo, el grabado y la litografía, medios que por entonces estaban a su vez fuertemente comprometidos con el archivo, como ya se ha señalado respecto a esta última.

---

220 Brassaï. *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Aguilar, S.A. de ediciones, 1966, p. 65.

Y es en el terreno de esa contienda, o, quizás mejor, cuando todavía no se ha definido totalmente la oposición de los papeles sociales a satisfacer por la fotografía y esos otros medios tradicionales de representación con paradigma en la pintura, que Muybridge hace en Centroamérica sus hermosas vistas fotográficas.

Agosto, 1997
2004

Repertorios del archivo

Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana

En la década que transcurre entre mediados de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX se suceden los proyectos fotográficos que realizan lo que, con cierta reserva, podríamos denominar como el primer catastro fotográfico del mundo. Este fenómeno ocurre vinculado a la rápida expansión de la técnica del colodión húmedo[221] —que supera las limitaciones de distinto orden que caracterizaron a sus predecesoras más importantes: el daguerrotipo y el calotipo—, así como al naciente auge de la fotografía estereoscópica[222]. A la par, se beneficia del sistema de relaciones internacionales estimulado por la configuración del mercado capitalista mundial y el crecimiento consecuente de la red de comunicaciones marítimas y terrestres. Con este "catastro", además, se inicia el paso gradual hacia los fotógrafos del dominio sobre la visión empírica del mundo que hasta entonces habían detentado, de manera prácticamente absoluta, los pintores, dibujantes y grabadores[223].

Entre las empresas principales de registro fotográfico de Ecuador que se ubican en el marco temporal señalado, y en coincidencia con el ascenso del paisajismo pictórico ecuatoriano entre artistas viajeros y nacionales[224], se destacan: una, la que despliega el estadounidense Camillus Farrand (1820/21-1879) por varios puntos de la geografía nacional, presumiblemente en su totalidad en 1862; otra, la que lleva a cabo el español Rafael Castro y Ordóñez (1834-1865) por la costa del Pacífico —específicamente

---

221 El colodión húmedo se basaba en el principio de negativo-positivo, lo que posibilitaba la multiplicidad de copias de la imagen. Sus placas de negativo, de vidrio transparente, permitían el retoque, copias de alta resolución y riqueza de detalles. Además, en condiciones favorables de iluminación, con él se lograba una rebaja significativa del tiempo de exposición respecto a las técnicas fotográficas precedentes.

222 Aunque la fotografía estereoscópica existía desde antes con una técnica más primitiva, a partir de 1853 se comercializó la cámara de doble objetivo que permitía la toma simultánea de dos imágenes de un mismo motivo, apareadas horizontalmente con leves diferencias de encuadre entre una y otra. Ya impresas, éstas se colocaban para ser vistas como una sola a través de un visor o estereoscopio que producía un efecto de profundidad.

223 José Antonio Navarrete. *Fotografía y modos de hacer nación. La experiencia de América Latina en el siglo XIX.* Ver en esta antología, p. 43.

224 *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (Alexandra Kennedy-Troya, coordinadora). Quito: Museo de la Ciudad, 2008.

en Guayaquil y sus alrededores—, quien hizo dos breves visitas al país en 1863 y 1864, respectivamente. Ambas empresas están en los orígenes del proceso de constitución en Latinoamérica del archivo fotográfico entendido como procedimiento cultural de registro, ordenamiento, clasificación y valorización, mediante el uso de la fotografía, de los escenarios naturales y espacios urbanos, de los sujetos y las diferentes prácticas de la vida social.

EL ITINERARIO ECUATORIANO DE FARRAND

Camillus Farrand es uno de los fotógrafos estadounidenses del siglo XIX cuyo trabajo y trayectoria no han sido hasta ahora investigados —por lo que sabemos— en su país natal. Quizás su larga relación laboral con América Latina durante las últimas dos décadas de su carrera, como fotógrafo y empresario de un optorama[225], no le permitió sino ocupar un lugar marginal en el proceso histórico de la fotografía de su país. Es aquí, en América Latina, donde sus huellas parecen cobrar mayor importancia.

Habiendo estado activo como fotógrafo en Nueva York entre 1853-1857, es aproximadamente hacia esta última fecha que —según el investigador venezolano Gabriel Pilonieta— Farrand emprendió su primer viaje de trabajo hacia nuestro continente[226]. Los historiadores peruanos Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden lo localizan en 1860 en el norte de su país, donde se desplazaba como fotógrafo itinerante[227]. Pilonieta lo sitúa luego, en 1862,

---

225 Un espectáculo óptico con proyección de vistas fotográficas, de asistencia colectiva, que recibió entre otros nombres el de linterna mágica.

226 Gabriel Pilonieta. "Camillus Farrand, pionero de la fotografía estereoscópica". En: *Extracámara.* Caracas: Fundación Civil Extracámara, nº 24, 2004, p. 6.
Hasta el momento, Pilonieta ha sido quien más detenidamente se ha ocupado del estudio de la trayectoria de Farrand y, en especial, de su estancia en Venezuela.

227 Tomando como fuente un anuncio que bajo el título de "Bellezas piuranas" apareció en *El Sol de Piura* el 20 de septiembre de 1860, los historiadores citados argumentan respecto a la fotografía de su país que:

> En estos primeros años, el mercado restringido de ciudades más pequeñas impidió que en ellas se establecieran estudios de manera permanente. Fue frecuente que fotógrafos itinerantes trabajaran escasos días en cada población. Camilo Ferrand [sic], fotógrafo activo en el norte del país, anunció en 1860 su regreso de Paita a Piura, donde se quedaría sólo cuatro días. [...]

Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. "El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942". En: *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942.* Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001, p. 37.

en la ciudad venezolana de Maracaibo[228], el mismo año en que trabó amistad con él en Quito quien era por entonces embajador de Estados Unidos en Ecuador, Friedrich Hassaurek (1832-1885)[229].

Aunque no podemos afirmar que fue en 1862 que Farrand comenzó a producir sus vistas estereoscópicas de Ecuador, no es sólo probable que así haya sido, sino que también hiciera íntegramente en el transcurso de éste la colección de imágenes del país que bajo el título genérico de *Views in El Ecuador (The Equator)* comercializó poco después la firma neoyorkina E. & H. T. Anthony & Company[230]. De la excursión al cráter del Pichincha en 1862, al cual Farrand descendió con la finalidad expresa de fotografiarlo, según comentara el propio Hassaurek, conocemos cuatro imágenes correspondientes a los números 1248 al 1251 del catálogo general de la casa Anthony. En su libro *Four Years among the Spanish-Americans*, editado en 1867 —traducido luego al español con el título, más preciso, de *Cuatro años entre los ecuatorianos*—, Hassaurek dejó una vívida narración de las dificultades sufridas por Farrand para tomar estas vistas:

> [...] Había permanecido en el cráter por más de una semana, pasando algunas noches en su mismo fondo y otras en las repisas del borde. El clima había estado muy nublado; nieblas y neblinas le habían rodeado casi continuamente frustrando el objeto de su expedición. Sin embargo, Farrand esperó perseverantemente a que el clima mejorara en medio de los horrores de la naturaleza y casi en las fauces de un volcán durmiente. En las mañanas la tienda en que había pasado la noche estaba por lo general cubierta con nieve y a veces a tal punto que los indios que estaban con él tenían que barrer la nieve de la puerta antes de abrirla. Sin embargo, el clima echó a perder sus planes; sólo había logrado tomar unas cuantas fotos parciales de las pendientes internas y estaba camino a casa cuando lo encontré casi mil quinientos pies abajo de la cima de la montaña. [...][231]

---

228 Gabriel Pilonieta. *Ob. cit.*, p. 7.

229 Friedrich Hassaurek. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Quito: Editorial Abya Yala, 1993, pp. 122-125.

230 Esto no excluye la posibilidad de que en el primer lustro de la década siguiente, en otro presumible viaje al país, Farrand haya realizado aquí nuevas vistas, un asunto que requiere ser investigado. Sí está plenamente confirmada la presencia de Farrand en Sudamérica a comienzos de los años setenta del siglo XIX con varios testimonios acerca de su paso por la región colombiana de Antioquia, entre los cuales se incluye el poema que en 1871 le dedicara su amigo, el poeta Gregorio Gutiérrez González (1826-1872).

231 *Ibid.*, pp. 123-124.

No sabemos exactamente cuántas estereografías Farrand hizo en Ecuador, pero en fecha probablemente no posterior a 1865 la firma mencionada publicó una cantidad apreciable, que excede el medio centenar. El conjunto de ellas que hemos podido ver se extiende entre los números 1192 y 1262 del catálogo general antes aludido[232]. Aunque las vistas no tienen identificado el año de su publicación en las etiquetas colocadas en su reverso, es posible deducir éste partiendo de varios hechos. El 9 de julio de 1862 la empresa E. Anthony cambió su nombre por el de Edward & Henri T. Anthony & Company, que a partir del 1º de enero de 1864 se redujo a E. & H. T. Anthony & Company, bajo cuya razón social se publicaron las estereografías aludidas[233]. La sede de la empresa estuvo ubicada, entre 1860-1869, en el nº 501 de Broadway, Nueva York, dirección impresa en las etiquetas mencionadas. Entre 1862-1869 las vistas estereoscópicas producidas por la firma fueron montadas regularmente sobre un cartón de color amarillo intenso, característica presente en la mayoría que hemos visto de esta serie[234]. El catálogo de vistas y estereoscopios editado por E. Anthony en octubre de 1862, antes de que al nombre de la empresa se incorporara el de Henri, inventarió entre las primeras la cantidad de 818, además de otros conjuntos temáticos de numeración propia, independientes del índice anterior. El ritmo de producción de la empresa y de enriquecimiento futuro de dicho catálogo general indica que las imágenes de Ecuador debieron ser publicadas poco después de la fecha precedente, a más tardar, tomando en consideración el conjunto de hechos reseñado, hacia el bienio 1864-1865.

---

232 Luego de publicada la primera versión de este texto pude comprobar que el conjunto que comentamos consta de 70 estereografías, las cuales corresponden a los número 1192 a 1262 del catálogo de la firma. Ver: *The stereoscopic views issued by the Anthony Company* (compiled by T.L. Treadwell). The Institute for Photographic Research, Monograph #6, 5th Edition, January 2002. Debe tomarse en cuenta que en este catálogo hay un error de repetición del número 1208, probablemente por confusión con el número 1203, además de que falta la inclusión de algunos números cuya existencia hemos podido constatar en un rastreo por diferentes colecciones. Por eso, el autor concluye que la colección de vistas de Ecuador es de 66 fotografías cuando en realidad es de 70.

233 Un estudio detallado de la firma se puede encontrar en: William & Estelle Marder. *Anthony, the Man, the Company, the Cameras. An American Photographic Pioneer*. Pine Ridge: Pine Ridge Publishing Company, 1982.

234 Hacia 1870, cuando ya la firma se había movido al nº 591 de Broadway, el color amarillo intenso del cartón cambió por un anaranjado rojizo, lo que en el caso de los ejemplares de Farrand ajustados a esa nueva modalidad de montaje parece indicar el carácter que estos tienen de impresiones posteriores de la serie original. De todos modos, hay impresiones de las vistas de Farrand en Ecuador hechas por la casa Anthony que fueron montadas sobre cartones de otros tonos de color. Además, alguna de esas vistas fue incorporada a la serie *Views in South America* que también editó esta firma.

Las vistas de Farrand recogen un itinerario fotográfico que se extiende por las regiones costanera y serrana, incluyendo la ruta hacia la amazónica —como han comentado las investigadoras Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini[235]—, aunque se concentran mayoritariamente en la Sierra. Puede presumirse que Farrand estuvo en Quito más tiempo que en cualquier otro lugar de su itinerario, no sólo por pertenecer a esta ciudad una lista nutrida de su catálogo correspondiente a Ecuador, sino porque desde ella organizó excursiones a lugares cercanos, como la que lo llevó al cráter del Pichincha. La numeración consecutiva de esta serie puede comprenderse como una ruta, no sé cuán imaginaria, que se extiende desde Guayaquil hasta Imbabura —pasando por, entre otros sitios, Babahoyos, Riobamba, Baños y sus alrededores, Ambato, Cotopaxi—, y con trazados complementarios entre Quito-Ibarra y Quito-Volcán Pichincha[236].

En ese "trayecto" Farrand fotografió lugares naturales que le impresionaron, plantas y animales, ingenios humanos como la taravita o el puente colgante sobre el río Chambo, ciudades, haciendas productivas, tipos populares… El destino inmediato de esas imágenes sería satisfacer las expectativas de "exotismo" asociadas a uno de los entretenimientos de carácter doméstico que en su tiempo se hace cada vez más popular entre las clases altas y medias del Occidente desarrollado: mirar estereografías.

CASTRO Y ORDÓÑEZ EN ECUADOR

La Comisión Científica del Pacífico (1862-1866) —expedición científica ultramarina de naturalistas organizada por el gobierno liberal español

---

235 Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. *El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural / Museo de la Ciudad / Taller Visual, 2005, p. 97.

236 De las imágenes que hemos logrado ver, las que se corresponden con los números 1192-1255 trazan este recorrido entre la costa y la sierra norte. De acuerdo con ello, las estereografías restantes, a partir de la nº 1256, serían complementarias al cuerpo principal de la serie: por ejemplo, la vista nº 1201 es de una cascada en Cusúa, y la nº 1257 aparece identificada como "Cascada de Cusúa, nº 2". Otra hipótesis, menos plausible –siempre ateniéndonos a la numeración consecutiva de la serie– es que desde el norte del país Farrand regresó al sur y pasó otra vez por lugares ya visitados. Puede suponerse, asimismo, que este recorrido geográfico entre las vistas con los números 1192 y 1255 fue sólo un modo posterior de organización de las mismas en el que se aplicaron los criterios emergentes en la época acerca de los conjuntos de estereografías de un país como viajes con itinerarios según una lógica cartográfica.

del general O'Donnell y adosada a una escuadrilla naval de visita a tierras americanas— tenía como principal objetivo, en tanto proyecto de ciencia colonial, el de formar colecciones en ciencias naturales que enriqueciesen los fondos de los museos españoles, así como contribuir al desarrollo del programa que Mariano de la Paz Graells (1809-1898) —entonces director del Museo Nacional de Ciencias Naturales de España y uno de los organizadores de la Comisión— había implementado desde mediados de la década precedente a fin de aclimatar animales y vegetales "exóticos" que pudiesen ser útiles a la economía española. Pero, también, la Comisión representaba la política expansiva del nuevo gobierno español hacia América Latina, pues desalojada como potencia colonialista de la mayor parte del continente sólo pocas décadas atrás, por entonces España intentaba prepararse para el ejercicio de un nuevo liderazgo en el área, apetencia que ya contaba con signos políticamente amenazantes como la anexión de la República Dominicana —aunque ésta hubiese obedecido a una solicitud de la dirigencia política de ese país— y la invasión a México, junto a Francia e Inglaterra, en contra del gobierno liberal de Benito Juárez, ambos hechos de 1861.

De los ocho miembros de la expedición, cinco eran científicos y el resto personal auxiliar. Entre los tres últimos, uno ocupaba la función de dibujante-fotógrafo, la cual se definió en el artículo 15 del reglamento elaborado para el desempeño de la comisión en los términos siguientes:

> Artículo 15
>
> El Dibujante y Fotógrafo tendrá a su cargo representar por los medios que se estimen más convenientes los objetos que le designe el Presidente, el cual dará la preferencia a aquellos que pierden el colorido o se deforman por los medios de conservación que se tengan que emplear; acompañará en sus expediciones a los individuos encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas, cortes de terreno, aspecto de la vegetación etc.[237]

El nombramiento final para ese cargo de dibujante-fotógrafo recayó en Rafael Castro y Ordóñez (1834-1865), un joven pintor del género histórico con estudios académicos cursados en España y Francia, quien al parecer fue

---

237 Reglamento de la Comisión Científica de la Escuadra del Pacífico, 1862. Edición facsimilar en: http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/mncn/archivoFT/cn0043_770_001.pdf. Se actualizó la ortografía del original.

entrenado como fotógrafo en escaso tiempo, antes de zarpar la expedición, por Charles Clifford (1819-1863), británico que a la sazón disfrutaba de un elevado prestigio en España como profesional de la cámara. Castro y Ordóñez hizo entre 1862-1864, año en que se separó de la Comisión, centenares de fotografías —al parecer, gozando frecuentemente de la mayor libertad para escoger sus motivos—; también, numerosos dibujos y, ya al margen de sus obligaciones, escribió crónicas que fueron publicadas coetáneamente en la revista ilustrada de su país *El Museo Universal*.

Los avatares de distinto tipo sufridos por la comisión, las contradicciones entre sus miembros, los desencuentros entre éstos y los militares a los cuales estaban subordinados de un modo u otro los movimientos de los primeros, podrían inscribirse en un relato de aventuras. Castro y Ordóñez, en particular, participa en un itinerario que se extiende por Brasil, Uruguay, Argentina, Islas Malvinas, Chile, Perú, Ecuador, Panamá, California y, de regreso a Sudamérica, nuevamente por Chile y Ecuador. Su primera visita a Ecuador fue en agosto de 1863, para cumplir una brevísima estancia que se continuó con otra más larga, al año siguiente, entre los meses de agosto y octubre, antes de partir de regreso a España.

Luego de su repaso e inventario, los fondos fotográficos de la colección, en su absoluta mayoría debidos o atribuidos al trabajo de Castro y Ordóñez —aunque se localicen en ellos algunas impresiones originales de otros fotógrafos que fueron recopiladas en el viaje—, ascienden en la actualidad a 462 tomas diferentes, aunque las cantidades físicas de negativos y/o positivos que se encuentran en las dos instituciones en que se ubica la colección —la Biblioteca General de Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Museo Nacional de Ciencias Naturales, ambas en Madrid— sean mucho más elevadas por repetirse imágenes en una y otra. La biblioteca tiene 70 únicas y el museo 122, mientras que ambas instituciones poseen 270 imágenes comunes. De ellas, 282 cuentan con negativos al colodión de 21 x 27 cm, aproximadamente, los cuales reposan en el museo. Corresponden a Ecuador 27 imágenes, aunque todavía queda un lote de éstas sin identificación de lugar[238].

---

238 La bibliografía fundamental utilizada para este segmento del ensayo es la siguiente: 1) http://www.pacifico.csic.es (página web oficial de la Comisión Científica del Pacífico); 2) María de los Ángeles Calatayud y Miguel Ángel Puig-Samper. *Pacífico inédito, 1862-1866. Exposición fotográfica*. Madrid: Lunwerg editores, 1992.

Como en otros lugares de su recorrido, Castro y Ordóñez registró en Ecuador tipos locales —en este caso, indígenas—, tipologías de viviendas, vistas urbanas y semirrurales o rurales. El grueso de su trabajo lo dedicó a la ciudad de Guayaquil, que por entonces fue también objeto de atención de los fotógrafos Ricardo Tossell y Eugène Maunoury[239]; pero, sin dudas, a Castro y Ordóñez debemos el primer conjunto significativo llegado hasta nosotros de representaciones fotográficas de esta ciudad portuaria, que originariamente formaron parte de lo que podríamos calificar como el proyecto de documentación con intencionalidad científica de los lugares recorridos por la comisión.

FARRAND, CASTRO Y ORDÓÑEZ Y EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO ECUATORIANO

Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez realizaron en Ecuador, casi sincrónicamente, cuerpos fotográficos que se diferencian tanto por los dispositivos con que fueron hechos como por las finalidades directas de las imágenes que los integraron, así como por los criterios que al elaborarlos se aplicaron en ellos y composición interna según los asuntos fotografiados, entre otros aspectos. Si bien la técnica base con que ambos trabajaron fue el colodión húmedo con negativos de vidrio e impresión en papel albuminado, el primero utilizó una cámara estereoscópica y el segundo una de negativos medianos. En las condiciones de la tecnología fotográfica de la época, eso determinó particularidades concretas y diferentes en los resultados alcanzados por uno y otro.

Las cámaras estereoscópicas, por usar un negativo pequeño, funcionaban con una lente de relativamente corta distancia focal que permitía menor tiempo de apertura y, en consecuencia, una toma más rápida. Esto redundaba en la posibilidad de captar escenas con movimiento, algo que si bien Farrand no logró pulcramente, sí le permitió recoger la presencia humana múltiple y no siempre en pose que se hallaba en algunos de los lugares que fotografió, como lo revelan sus vistas de Quito. En las vistas de Guayaquil de Castro y Ordóñez, por el contrario, obligado el fotógrafo a usar una lente menos veloz, de mayor distancia focal, los espacios urbanos se ven despeja-

239 Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. *Ob. cit.*, pp. 63, 67-69.

dos, vacíos, carentes de la presencia de los agentes sociales y sus prácticas. Puede presumirse inclusive que por necesitar un tiempo relativamente largo de exposición, el fotógrafo tomó las vistas en horas muy tempranas del día, cuando todavía no había empezado el movimiento de la ciudad y se corría menos riesgo de copiar como fantasmas a personas o animales que estuvieran transitando por la calle. De este modo, las imágenes de ambos fotógrafos se insertan en sistemas de representación diversos.

Puede agregarse, de entrada, que ninguno de estos cuerpos de trabajo tuvo la intencionalidad artística como motivación primaria, si bien no es ocioso analizar en ellos —en su carácter de repertorio de imágenes— su potencial estético. Farrand trabajó dentro de la "estética de convenciones"[240], estandarizada, que fue característica de la práctica fotográfica estereoscópica, con su insistencia en la perspectiva como premisa para el recorrido de la mirada del primero hacia el último plano de la imagen: una visión en profundidad, tridimensional, que implicaba un movimiento y una temporalidad de la mirada disímiles a los correspondientes a la imagen plana, bidimensional. En definitiva, Farrand produjo sus imágenes para ser vistas con un estereoscopio, en una suerte de espectáculo individualizado. En cambio, Castro y Ordóñez demostró mayor interés estético al organizar el campo visual de sus vistas —cuyos planos generales estructuraba con la cámara situada sobre un trípode que descansaba en el suelo—, ya fuese en austeras tomas frontales, ya en otras —la mayoría— que compuso aprovechando la capacidad dinamizadora y artísticamente efectiva de las líneas diagonales, pero siempre aplanando el espacio. Sin embargo, como puede comprobarse, una operatoria de impresión descontextualizadora del sistema visual del que las vistas de Farrand formaron parte inicialmente fortalece en ellas su eventualidad artística[241]: esto es, imprimiendo en un formato grande una sola foto de las dos que conformaban la vista, se produce un desplazamiento funcional hacia lo artístico por el tránsito de la imagen de una visión tridimensional en pequeño formato a otra bidimensional ampliada, que demuestra cuánto debe nuestra estimativa de las imágenes fotográficas como arte a las condiciones de su presentación.

---

240 José Antonio Navarrete. "Coleccionismo de fotografía: una tarea compleja". En: José Antonio Navarrete. *Ensayos desleales sobre fotografía.* Mérida: DGSCFV-Conac, Fundaimagen, 1995, p. 160.

241 Rosalind Krauss se refirió a este asunto, con base en las fotografías de Timothy O'Sullivan (1840-1882), en su ensayo *Los espacios discursivos de la fotografía*, incluido en dos de sus recopilaciones de textos publicadas en español. Ver: Rosalind Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1996, pp. 145-163.

Vale finalizar añadiendo a lo dicho cómo estas imágenes, que en su origen sirvieron al mercado occidental del exotismo —las de Farrand— o al espíritu catalogador de la ciencia colonial —las de Castro y Ordóñez—, casi un siglo y medio después de realizadas satisfacen otras expectativas culturales. Si bien al nacer unas y otras estaban destinadas al consumo simbólico del "otro" periférico —de "lo ecuatoriano"— por el centro hegemónico, en la actualidad esas connotaciones suyas se han "debilitado" en buena medida[242], al punto de que hoy sus representaciones favorecen, desde el propio Ecuador, un tipo de consumo cultural distinto, productivamente relacionado con las nociones de archivo, memoria y sensibilidad: es decir, llegan hasta nosotros con una nueva posibilidad de sentido.

2009

242 Ese debilitamiento no excluye la discusión acerca del lugar y papel de esas imágenes en las narrativas hegemónicas construidas sobre Ecuador, pero también nos alerta respecto al hecho de que la recepción contemporánea de las primeras no puede quedar supeditada a nuestras representaciones críticas sobre las condiciones de producción y circulación características de sus orígenes.

El archivo fotográfico de la Amazonía ecuatoriana
Las misiones salesianas (ca. 1890-1930)

Si en la Amazonía ecuatoriana el siglo XIX se extiende hasta mediados del XX, pero a la vez se referencia profundamente en el pasado colonial, vista su historia desde la perspectiva de la historia del resto del país[243], lo mismo podría decirse de la imagen que de esa región brinda la fotografía de las misiones católicas en el lapso que su práctica recorre entre ambos siglos. Por lo general, esa fotografía parece estar suspendida en una suerte de limbo peculiar, en una dimensión donde el tiempo específico de realización de las imágenes no es fácilmente detectable a partir de la información inmediata que éstas proporcionan. Ellas carecen frecuentemente de las marcas o referentes visibles que permiten datar el desenvolvimiento de los contextos y procesos que registran. Hay que someter esa información a un escrutinio auxiliado por otras fuentes de conocimiento para, finalmente, sacar a las imágenes de su atemporalidad engañosa. El primer y más importante signo de ubicación temporal de la mayoría de esos registros lo suministra la propia técnica con que fueron hechos, pues no fue hasta el último tercio del siglo XIX que la fotografía, por entonces un joven invento, empezó su relación con la Amazonía.

Quizás ese problemático vínculo con el tiempo que tiene la fotografía misional puede ser comprendido como una manifestación de la propia condición conflictiva que ha tenido la Amazonía en la configuración territorial de Ecuador, así como del papel que esta región ha desempeñado en la elaboración simbólica de la idea de nación ecuatoriana. Basta colocar dos ejemplos concretos: la *Carta geográfica del Ecuador*, de 1892, con autoría de Theodor Wolf (1841-1924), representa la Amazonía como "un espacio vacío"[244] bajo el argumento de que comprende "regiones poco conocidas y habitadas por indios salvajes"[245]. Sin embargo, pocos años después, en 1906, el fraile do-

---

243 Anne Christine Taylor. "El oriente ecuatoriano en el siglo XIX: 'el otro litoral'". En: Juan Maiguashca (ed.) *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional - Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Flacso - Centro de Investigaciones sobre America Latina y el Caribe, 1994, pp. 19, 21.

244 Ana María Sevilla Pérez. *El Ecuador en sus mapas: Estado y nación desde una perspectiva espacial*. Quito: Flacso, Sede Ecuador, 2013, p. 64.

245 Teodoro Wolf. *Carta Geográfica del Ecuador*. Leipzig: Instituto Geográfico de H. Wagner & F. Debes, 1892.

minico Enrique Vacas Galindo (1865-1938) elaboró el *Mapa geográfico-histórico de la República del Ecuador* bajo nuevos criterios. Fiel a la motivación política y jurídica de su encargo, en esta nueva cartografía del país se "ocupa" el espacio amazónico con gentilicios indígenas y nombres de poblados[246].

La débil y a veces nula presencia del gobierno central en la Amazonía —tanto en los tiempos de la Audiencia como en los de buena parte de la República— fue compensada durante varios siglos con la actuación en la zona de las misiones católicas. Desde el primer tercio del siglo XVII son las órdenes de los franciscanos, jesuitas, dominicos y mercedarios, luego acompañadas de otras, las que comenzaron a introducir en ella los elementos necesarios para incorporar la Amazonía al orden político-territorial del Estado-nación. Hasta bien entrado el XX, un siglo y tanto después de conquistada la independencia, esa incorporación había existido más sobre el papel que en la vida real.

Los cuerpos de trabajo fotográfico más importantes producidos en Ecuador entre los siglos XIX y XX permiten reflexionar sobre el diferente lugar que ocupan las regiones de la costa y centro —en especial, las principales ciudades de una y otra, Guayaquil y Quito— con respecto a la oriental o amazónica en el imaginario del progreso del país. De las *Vistas de Guayaquil*, álbum publicado por la Fotografía Alemana de Enrique Till, de 1892, a la segunda edición de *Guayaquil a la vista*, de 1920, se define la imagen de Guayaquil como un centro urbano que desarrolla su perfil moderno[247]. También a principios del siglo XX, Fotografía Laso, de José Domingo Laso, publicó una serie de libros de vistas fundamentales para la construcción visual de Quito en la época. De 1911 es *Quito a la vista*, con dos ediciones; de 1912, *Recuerdos de Quito*, y en 1920 se editó *Quito. Homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil*, para citar algunos[248]. Poblado de edificaciones monumentales y espacios públicos visualmente sobredimensionados, donde se reduce al mínimo —literalmente borrada— su población indígena tan abundante, el Quito de Laso mira esforzadamente hacia la modernidad

246 Enrique Vacas Galindo. *Mapa geográfico-histórico de la República del Ecuador por el R. P. Fray Enrique Vacas Galindo de la Orden de los Predicadores*. Paris: Henry Barrere, 1906.

247 Ángel Emilio Hidalgo. "En nombre del progreso. Fotografía y modernidad en Guayaquil (1890-1925)". En: *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Quito, Segunda época, nº 9, junio, 2002, pp. 71-77.

248 François Laso-Chenut. "Fotografías de Quito de José Domingo Laso: lo posible y lo real". En: *Revista Nacional de Cultura del Ecuador.* Quito: Consejo Nacional de Cultura, nº 12, enero-abril, 2008, pp. 60-65.

urbana tratando de no desmerecer de sus pares de Latinoamérica, según palabras suscritas por el mismo fotógrafo[249].

Mientras tanto, la fotografía coetánea de la Amazonía es, fundamentalmente, la de grupos indígenas que actúan bajo la tutela protectora de los misioneros. Ubicados en rústicos escenarios rurales, indígenas y misioneros —cuando aparecen juntos en una imagen— semejan de entrada condensar en su presencia los trescientos años de prolongada, intermitente y compleja relación cultural desarrollada entre unos y otros: los evangelizadores actuando siempre como organizadores primarios de un futuro orden social demorado en llegar.

Las imágenes de la Amazonía vinculadas a las misiones católicas funcionan como representaciones de un mundo-otro dentro de la nación ecuatoriana, es decir, de un mundo que es simultáneamente concebido como un adentro-afuera de la nación, que se pretende por entonces en vías de modernización capitalista. Vale agregar que, al parecer, fue reducida la circulación de estas fotografías dentro de Ecuador en los años en que fueron hechas. En su mayor parte, permanecieron como componentes de los archivos documentales de las congregaciones o establecimientos religiosos. Algunas circularon dentro de marcos de difusión de poco alcance local, como lo fueron, por ejemplo, las publicaciones de las propias congregaciones con que se relacionaban[250]. Otras, con mayor resonancia comunicacional, se comercializaron como tarjetas postales.

Pueden añadirse a las fotografías otros modos de representación visual del Oriente producidos en el período del que hablamos. Los más divulgados entre ellos fueron, quizás, los mapas, de uso en el ámbito docente. A ellos se unen, en una lista seguramente incompleta, un puñado de paisajes pictóricos, entre los que sobresalen los realizados a principios del siglo XX por un artista como Rafael Troya (1845-1920)[251], o los registros hechos por excur-

---

249 Citado por François Laso-Chenut. *Ob. cit.*, p. 63.

> Advertencia
>
> [...] nos ha parecido que haríamos una obra reivindicadora, una obra de perfecto patriotismo al demostrar, gráficamente, que la capital del Ecuador, tanto por su población como por su aspecto exterior, en nada desmerece, si se la compara con las ciudades de nuestro continente.

250 Lucía Chiriboga."Testimonio de una investigación". En: *Retrato de la Amazonía. Ecuador: 1880-1945*. Quito: Eclof - Ecuador & Ediciones Libri Mundi - Enrique Grosse Luemern, 1992, p. 10.

251 Alexandra Kennedy-Troya (coord.). *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*. Quito: Museo de la Ciudad, 2008, 252-257.

sionistas al área, más bien correspondientes al ámbito de las formas privadas de asociación. El Oriente fue para los ecuatorianos del período, sobre todo, un lugar situado entre el pasado y el futuro, entre los remanentes de los mitos de la selva y la promesa de riquezas[252].

LAS MISIONES RELIGIOSAS Y LA FOTOGRAFÍA: EL ARCHIVO SALESIANO

Luego de su constitución a finales de 1988, Taller Visual-Centro de Investigaciones Fotográficas acometió una investigación sobre la fotografía histórica de la Amazonía ecuatoriana colocando en su centro la imagen de los pueblos indígenas de la región. Hasta hoy, los resultados de ese trabajo siguen siendo la fuente principal de estudio sobre el tema. En 1992, dicha entidad publicó el libro *Retrato de la Amazonía. Ecuador: 1880-1945*[253]. Tanto en sus textos como en sus ilustraciones, la fotografía de indígenas hecha en el marco de acción de las misiones tuvo un importante peso.

Con un soporte investigativo contemporáneo, enfocado en la fotografía como hecho discursivo, ese libro fue el primer paso en la salida a la luz pública de imágenes de diferentes fuentes relacionadas con la actividad misional salesiana, incluyendo los archivos fotográficos de la propia congregación.

El presente trabajo tiene como base el relevamiento hecho por el Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador de un lote de 40 negativos en placas secas de vidrio provistos por el Centro Cultural Abya Yala, de Quito, más 35 negativos con las mismas características que los anteriores del archivo del fotógrafo cuencano doctor Manuel Serrano (1882-1957), a los cuales se añadieron 192 impresiones *vintages*. Se ha configurado así un acervo visual sui generis, un conjunto abultado de representaciones visuales que documentan la actividad misional de la congregación salesiana en el país durante esa etapa.

---

252 Natàlia Esvertit Cobes. "Los imaginarios tradicionales sobre el Oriente ecuatoriano". En: *Revista de Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. LXI, nº 223, 2001, pp. 541-571.

253 Este libro tiene investigación y fotografía de Lucía Chiriboga, con Soledad Cruz como asistente de investigación. Incluye los textos "Testimonio de una investigación", de Lucía Chiriboga, y "Ensayo introductorio: en la mirada del otro", de Blanca Muratorio. Profusamente ilustrado, el libro contó además con comentarios a algunas imágenes que fueron recogidos por las investigadoras en el trabajo de campo.

La Sociedad de Francisco de Sales, fundada por Don Juan Bosco (1815-1888) en Turín, Italia, en 1859, tuvo sus primeros misioneros en Ecuador en 1888, meses antes de la muerte del fundador de la congregación. En ese mismo año se formuló la creación del Vicariato Apostólico de Méndez y Gualaquiza en la Amazonía, cuya administración se confió a los salesianos, quienes finalmente establecieron una misión en Gualaquiza en 1894. Éste fue el inicio de la permanente actividad misionera salesiana en la Amazonía ecuatoriana, que se multiplicó en varias estaciones y otros centros misionales en las décadas siguientes, como lo fueron los de Indanza (1914), Méndez (1916), Cuchanza (1918), San Miguel de Aguacate (1922) y Macas (1924), para mencionar a los inaugurados en el período que cubre el acervo fotográfico mencionado. A partir de 1902, la congregación de Las Hijas de María Auxiliadora, basada en los mismos principios que los salesianos, colaboró con estos en las misiones establecidas en el oriente amazónico. Los salesianos actuaron entre los pueblos shuar y shuar-ashuar —denominados como jíbaros por los colonizadores españoles— con un trabajo misional dirigido a inducir formas de "civilización" en los indígenas.

A través del ejemplo concreto de los salesianos, el acervo fotográfico que comentamos permite adentrarse en profundidad en los significados políticos, sociales y culturales de la historia del trabajo misional católico en América Latina, incluyendo su incidencia sobre los pueblos y culturas indígenas. A partir de aquí, *archivo salesiano* será la denominación que usaremos para, más allá de una referencia al conjunto de archivos en manos de la congregación salesiana, identificar el cuerpo de imágenes enumerado antes. Este archivo, entonces, reúne fotografías de distintas procedencias. Es resultado de una investigación o, mejor, se ha formado en el curso de una y responde a sus necesidades de sentido. Más que por ser un contenedor de imágenes poco comunes —aunque en esto resida uno de sus atributos destacables—, se caracteriza por ser una reserva de significados desde su específica constitución como repertorio de hechos visuales.

EL ARCHIVO SALESIANO Y LA ANTROPOLOGÍA

El archivo salesiano se formó en una época en que el indígena americano se convirtió en uno de los sujetos preferidos de la antropología. Los frailes salesianos que operaron por entonces en Ecuador eran extranjeros cultos.

Algunos de ellos estaban al tanto de las prácticas de investigación etnográfica que la propia congregación estimulaba desde sus publicaciones. Además, demostraron un temprano interés en el conocimiento de las culturas indígenas, conscientes de que esto les permitiría comprender mejor a los destinatarios de su misión evangelizadora y educativa y, en consecuencia, podría ayudarlos a aumentar la eficacia de su trabajo.

No debe descartarse que el interés antropológico directo estuviese entre las motivaciones, o fuese incluso la motivación principal, de algunas de las imágenes que integran el presente archivo. La idea de que la fotografía era un medio privilegiado para el estudio de los "pueblos primitivos" se abrió paso con velocidad en los predios de la fotografía, desde poco después de la invención de este medio, y ya está bastante extendida en la antropología a fines del siglo XIX. Lo demuestran las investigaciones puntuales que, con base en la fotografía, se desarrollan en América Latina, entre los pueblos indígenas, durante la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX[254], período en que la antropología se definió como disciplina científica y se institucionalizó internacionalmente.

Más allá de lo señalado, de todos modos debe considerarse que una fotografía es, frecuentemente, una representación propicia a la lectura etnográfica, algo que fue entendido desde el mismo siglo XIX en el curso del proceso constitutivo de la antropología como ciencia. Paul Broca (1824-1880), médico cirujano y antropólogo francés, en la segunda edición de su libro *Instructions générales pour les recherches anthropologiques*, publicada en 1879, anotaba:

> Les voyageurs pourront souvent se procurer, chez les photographes des villes qu'ils visiteront, des collections de photographies représentant des indigènes. Ces photographies, faites au point de vue pittoresque, ne valent pas celles qui sont faites suivant nos indications. Mais ce sont des documents ethnographiques intéressants, et il est bon de les recueillir[255].

---

254 Ver en esta edición: José Antonio Navarrete. *Arqueología, antropología y evangelización. El indígena en la fotografía latinoamericana del siglo XIX y comienzos del XX*, p. 77.

255 Paul Broca. *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant* (2e édition). Paris: G. Masson, 1879, p. 8. "Frecuentemente, los viajeros podrán procurarse colecciones de fotografías que representan a los indígenas en los estudios de los fotógrafos de las ciudades que ellos visiten. Esas fotografías, hechas desde un punto de vista pintoresco, no valen por sí mismas como las que son realizadas siguiendo nuestras indicaciones. No obstante, son documentos etnográficos interesantes y es bueno recolectarlas". (Traducción de JAN).

En su mayoría, las fotografías incluyen signos de la cultura material que se pueden describir, analizar y, finalmente, interpretar como elementos componentes de complejos procesos culturales, así como en sus conexiones con la sociedad en general[256].

El grueso de las imágenes del archivo salesiano está relacionado con la actividad misional directa entre los shuar y shuar-ashuar. A éstas se agregan retratos de colonos —muchos de ellos campesinos serranos empobrecidos que bajaban a ocupar tierras de la selva—, cuya presencia en la zona bajo administración religiosa aumentó luego de la llegada de los misioneros, los cuales les brindaban servicios religiosos y atendían en sus establecimientos educativos, a la par que los colonos se constituyeron en un factor estimulante del proceso de aculturación del indígena. Asimismo, hay retratos de indígenas y escenas de su vida cotidiana, desde la caza con cerbatana hasta los rituales tradicionales. En su conjunto, las imágenes aportan información sobre estilos de vida, formas de sociabilidad, modos de configuración del cuerpo social, así como acerca de las específicas características de los grupos humanos —étnicas, culturales, económicas, etcétera— que conforman el espacio geográfico, cultural y social donde desenvuelven su actividad misional los salesianos de la Amazonía. Son, por lo demás, representaciones construidas desde la perspectiva cultural dominante, ya fuesen hechas por los mismos misioneros, de lo que no hay constancia concreta, como por los fotógrafos profesionales contratados por éstos, como son los casos del doctor Manuel Serrano, ya mencionado, o de José Salvador Sánchez. No obstante, en tanto hechos de lectura, estas fotografías estimulan en la actualidad la aplicación de herramientas críticas a la relación social entre fotógrafo y fotografiado de la que ellas son producto[257]. Por todo lo anterior, este archivo puede entenderse como una reserva documental de la investigación antropológica.

---

256 Luis Calvo Calvo y Joseph Mañà Oller. "El valor antropológico de la imagen: ¿hacia el 'homo photographicus'?". En: Juan Naranjo (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pp. 205-212.

257 Allan Sekula. "On the Invention of Photographic Meaning". En: Allan Sekula. *Photography Against the Grain. Essays in Photo Works 1973-1983.* The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 3-21.

MIRANDO AL OTRO

Cuando se estableció la misión de Gualaquiza en 1894, la primera de los salesianos en la Amazonía, como mencionamos, se construyeron de inicio un convento de dos plantas, una iglesia de tres naves y la Escuela de Artes y Oficios. Estas edificaciones se complementaron con el desmontaje de tierras selváticas para crear plantaciones de plátano y yuca, y la adquisición de caballería para que los misioneros pudieran moverse con mayor facilidad dentro del área del vicariato[258]. A estas edificaciones originarias, se añadieron otras con el paso de los años. Un modelo parecido, ajustado a las necesidades y posibilidades de cada localidad, se aplicó en los lugares donde se levantaron las nuevas misiones.

Las misiones salesianas eran puestos de avanzada educativa y evangelizadora, además de factores de poder local. Las tareas centrales de los misioneros eran la conversión al cristianismo y la incorporación de los indígenas a variados programas de educación —los últimos destinados, sobre todo, a los niños, aunque no excluyesen a los adultos. La importancia concedida a los niños en el proyecto misional salesiano fue explicada del siguiente modo en los prolegómenos de la instalación del Vicariato Apostólico de Méndez y Gualaquiza en la Amazonía:

> La educación de los niños salvajes es exactamente el ideal del misionero salesiano. Es verdad que el salvaje no aprecia nada de la civilización y que será difícil persuadir a los padres para que entreguen a sus hijos al misionero, pero éste, abriéndose camino con regalos, adaptándose (hasta donde le es posible) a sus costumbres, haciéndose pequeño con los pequeños, entrenándose para fabricar ciertos utensilios, por ellos tan apreciados, podrá con menos dificultad y más provecho, trabajar para los salvajes de aquellas tribus[259].

Ninguna de las dos tareas señaladas podía ser fácil de ejecutar dadas las dificultades intrínsecas que ambas conllevaban, pero las imágenes del archivo salesiano muestran los éxitos en su cumplimiento. Las que hacen su énfasis en el trabajo educativo están destinadas a convencer a sus receptores de que

---

258 Lorenzo García. *Historia de las misiones en la Amazonia ecuatoriana*. Quito: Abia-Yala, 1999, p. 304.

259 Luis Calcagno. "Carta al Exmo. y Revmo. Monseñor Segna, 1891". En: Juan Botasso (comp.) *Los Salesianos y la Amazonía* (Tomo I). Quito: Abya Yala, 1993, p. 22.

la construcción de escuelas e internados para atender y educar a los indígenas, así como la labor docente realizada entre ellos, han sido aceptadas y se han extendido convenientemente. Asimismo, las que registran los servicios religiosos indican cómo la evangelización ha prosperado y la creencia en la doctrina católica se ha hecho masiva. Por su parte, las vistas generales de las misiones o de sus edificaciones principales contribuyen a subrayar la importancia de la labor misionera en las siempre probables duras condiciones de vida de la selva.

Numerosas fotografías representan idílicamente las interacciones entre misioneros e indígenas. Satisfacen bien uno de los objetivos generales de la fotografía de grupos humanos compuestos por personas interrelacionadas: demostrar los lazos de identificación del grupo. Con su talante confiado y comunicativo, los misioneros parecen dominar siempre la escena pese a su exiguo número. A veces, en una que otra imagen, una corriente de afectividad puede cruzarse entre los indígenas y los misioneros.

No hay duda de que estas imágenes son resultado de un sentimiento de simpatía de los misioneros salesianos hacia los indígenas. Es la simpatía que se manifiesta en el modelo patriarcal redentor que los misioneros cultivaron en la Amazonía ecuatoriana, orientado a rescatar a los indígenas de su "primitivismo", de su "niñez" histórica, y conducirlos hacia formas de vida civilizada[260]. Los salesianos hicieron del adoctrinamiento y la instrucción sus instrumentos civilizadores principales en un agresivo proyecto de aculturación del indígena que las fotografías intentan refrendar. No obstante, sabemos que los indígenas shuar y achuar no se convencían con facilidad de las bondades del cristianismo y de la educación occidental, como también que los salesianos usaron su lugar político como un recurso que acompañara la prédica verbal disuasoria contenida en su doctrina.

La dimensión política de las fotografías del archivo salesiano está íntimamente entrelazada con la condición política privilegiada de los misioneros de esta congregación. En el proceso de enfrentamiento de los mundos culturales de los indígenas y los misioneros, los segundos tenían en sus manos potentes armas de convencimiento y dominación: la creencia firme en la superioridad de su doctrina y de su proceder, ambos con un alto grado

260 Blanca Muratorio. "Ensayo introductorio: en la mirada del otro". En: *Retrato de la Amazonía. Ecuador: 1880-1945*. Quito: Eclof - Ecuador & Ediciones Libri Mundi - Enrique Grosse Luemern, 1992, p. 21.

de institucionalización; los recursos materiales y discursivos propicios para incorporar a los otros —los indígenas— a su proyecto civilizador, aunque abundaran sus quejas respecto a la cortedad de sus financiamientos y, por último, su capacidad de actuación y negociación entre todos los agentes económicos y políticos de la región en que actuaban, incluyendo a los representantes del Estado central. Los indígenas tenían para oponerle a esto, ante todo, su espíritu de resistencia.

De todos modos, en las condiciones históricas en que estas imágenes fueron hechas, no parece plausible que los indígenas pudiesen acopiar mejores herramientas para garantizar en un futuro más o menos cercano su supervivencia y sus derechos que las que, apropiadas de la cultura dominante, ellos hiciesen actuar luego en correspondencia con las suyas propias. Estas fotografías, entonces, también pueden leerse como parte de la complejidad y barbarie de ese proceso que los ha conducido en la contemporaneidad al ejercicio de nuevas formas de libertad.

2015

APÉNDICE

La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina

Las primeras colecciones institucionales de fotografía comenzaron a formarse pocos años después de que en 1839 fuera expuesto este invento al conocimiento público[261]. Asociaciones creadas en conjunto por fotógrafos aficionados y profesionales, así como bibliotecas públicas y entes de la administración estatal, se encargaron de ello en un principio. Algunos ejemplos tempranos correspondientes a Francia pueden ilustrar esta afirmación.

En 1851 se fundó en París la Sociedad Heliográfica que, de inmediato, inició una colección con trabajos de sus miembros[262]. En 1854 ésta decidió desaparecer para dar indirecto nacimiento a la Sociedad Francesa de Fotografía, la cual heredó su colección y, en 1855, hizo una primera muestra colectiva y pública. Las exposiciones sucesivas, junto con otros métodos utilizados, contribuyeron a que esta sociedad —todavía activa hoy— conformara uno de los archivos más preciados sobre la práctica de élite de la fotografía francesa del siglo XIX desde sus mismos orígenes. Por su parte, la colección de la Biblioteca Nacional de Francia, inaugurada en 1851 con el primer álbum de impresiones positivas de Blanquart-Évrard[263], se integró esencialmente con publicaciones gráficas comerciales a cuenta del obligatorio depósito legal. Asimismo, correspondió a la Sociedad Heliográfica, en su breve perío-

261 El 19 de agosto de 1839, luego de aprobada la compra por el Estado de los derechos del daguerrotipo, François Arago (1786-1853), director del Observatorio de París, secretario perpetuo de la Academia de Ciencias y diputado del Congreso, presentó públicamente detalles técnicos en una sesión conjunta de la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes de Francia. Ésta es la fecha oficial de nacimiento de la fotografía, que en la época se convirtió en un suceso internacional.

262 Éstos se dedican al ejercicio de la fotografía sobre papel, según el procedimiento del calotipo desarrollado en Gran Bretaña por William Henry Fox Talbot (1800-1877). *La Lumière*, semanario impreso que empezó a publicar la Sociedad Heliográfica en 1851, y cuya vida se extendió hasta 1867, es una fuente preciosa para el conocimiento de los primeros años de la fotografía en Francia.

263 Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) montó en 1851 la Imprimerie Photographique, una casa editorial que en el verano de ese año editó el *Album photographique de l'artiste et de l'amateur*, consistente en una carpeta de impresiones fotográficas basadas en negativos originales de varios fotógrafos y montadas individualmente sobre un cartón. El álbum, cuyas imágenes representaban obras de arte, arquitectura y paisajes, tuvo un éxito de venta que aseguró la continuidad de la empresa por varios años.

do de existencia, impulsar un proyecto de documentación de edificaciones históricas del país, que se denominó la Misión Heliográfica —o misiones heliográficas—, la cual comenzó en el mismo año de 1851 y formó parte de la Comisión de Monumentos Históricos adscrita al Ministerio del Interior. Ésta fue una de las primeras experiencias internacionales de utilización y archivo de la fotografía por un ente público[264].

Durante sus primeras décadas de vida la fotografía no llegó al museo de arte como objeto de exhibición y coleccionismo, sino, en todo caso, a sus gabinetes de estampas bajo la condición de documento. Así pasó con las adquisiciones de fotografía del South Kensington Museum —luego Victoria & Albert Museum— de Londres (1852), o del Museo de Artes Decorativas de París (1864), o de la Escuela de Bellas Artes francesa (1863), entre otros establecimientos.

Los salones de las asociaciones fotográficas, además de algunas galerías y espacios improvisados, de eventual uso, fueron el circuito corriente de distribución de la fotografía como hecho de autor y artístico en los primeros años de existencia de este medio. Pero anclada entre el arte, la ciencia y la industria, la fotografía como objeto de exhibición también estuvo ligada en el siglo XIX a los grandes "espectáculos" con que la modernidad validaba su concepto de progreso: las exposiciones universales. Hizo su debut en la primera, la Exposición Internacional de Londres, realizada en el Palacio de

---

264 En *La Lumière* se anunció la creación de las misiones heliográficas del siguiente modo:

> Cinq membres de la Société Héiiographique, MM. Bayard, Lesecq, Mestral, Le Gray et Baldus, viennent de recevoir, du Comité des monuments historiques, diverses missions importantes dans l'intérieur de la France. Il s'agit de reproduire photographiquement nos plus beaux monuments, ceux surtout qui menacent ruine et qui exigent des réparations urgentes. L'on ne sait pas assez que la France possède à elle seule plus de cathédrales gothiques, plus de belles cathédrales que tout le reste de l'Europe. Les lettres d'avis ayant pour titre Missions photographiques sont une nouveauté, et une preuve que la direction des beaux-arts ne néglige rien de ce qui a rapport à l'art et à ses progrés. | Cinco miembros de la Sociedad Heliográfica, los Sres. Bayard, Lesecq, Mestral Le Gray y Baldus acaban de recibir, del Comité de Monumentos Históricos, diversas misiones importantes en el interior de Francia. Se trata de reproducir fotográficamente no lo más bellos monumentos, sino aquellos amenazados de ruina y que exigen reparaciones urgentes. No se conoce lo suficientemente que Francia posee más catedrales góticas, más bellas catedrales que el resto de Europa. Las encomiendas, que tienen por título misiones fotográficas, son una novedad y una prueba de que la dirección de bellas artes no descuida nada respecto al arte y su progreso.

La Lumière, París, Première année, nº 21, dimanche, 29 Juin 1851, p. 83. (Traducción de JAN)

Cristal en 1851, con una muestra compuesta en su mayoría por daguerrotipos. Es un hecho significativo que en la Exposición de Londres no fueran incluidas las bellas artes. En las de 1855 (París), 1862 (Londres), 1867 (París) y 1873 (Viena) apareció clasificada y expuesta aparte de las bellas artes; en la de 1876 (Filadelfia) contó con un enorme pabellón independiente, el Photographic Hall; en la de 1878 (París), fue expuesta aislada de nuevo…[265]

Hasta 1893 la fotografía no fue incorporada al programa expositivo de un museo de arte, pues las exhibiciones de "fotografías artísticas" todavía permanecían para la época confinadas en los salones de los fotoclubes que promovían la práctica fotográfica de signo pictorialista. Alfred Lichtwark (1852-1914), historiador de arte y entonces director de la Kunsthalle de Hamburgo, presentó durante ese año en esta sede la titulada como *Internationale Ausstellung von Amateur-Photographien* (Exposición Internacional de Fotografías de Aficionados), que reunió más de 6,000 imágenes[266]. Un entusiasta aficionado participante en ella que, además, coleccionaba fotografías históricas, Ernst Juhl (1850-1915), aportó al evento su extraordinario acervo, que incluía los daguerrotipos más antiguos hechos en Hamburgo. A modo de justificación pública —ya que constituía un desafío cultural presentar fotografías en un museo de arte—, Lichtwark argumentó que el propósito de enseñar las obras del movimiento fotográfico artístico internacional era revivir el arte del retrato, dada la decadencia del género a causa de la práctica masiva del retrato fotográfico comercial de estudio. Más tarde Lichtwark recordaría el asombro manifestado por el público concurrente a las salas de pintura del museo, ocupadas por centenares de fotografías, con las palabras siguientes: "Les pareció que era como realizar un congreso de historia natural en una iglesia".[267] No obstante, el éxito de audiencia conseguido permitió que la exhibición de fotografías se convirtiera en ese museo en un hecho anual durante toda la década.

Ya en el siglo XX, con fondos de la Smithsonian Institution de Washington, D. C., la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, Nueva York, con el obje-

---

265 Maria Inez Turazzi. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposicoes na era do espetáculo (1839-1889).* Río de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

266 Éste es un hecho incluido en casi toda la bibliografía sobre historia internacional de la fotografía en la etapa.

267 Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, S. A., 1982, p.146. También: Beaumont Newhall. "Los museos y la fotografía". En: Renate y L. Fritz Gruber. *El museo ideal. 140 años de obras maestras de la Fotografía*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, S. A., 1982, p. 9.

tivo de abrir una galería permanente de fotografías artísticas, compró en 1910 obras —doce, según Alfred Stieglitz (1864-1946)[268], o quince, según Beaumont Newhall (1908-1993)[269]— de la exposición internacional que organizara para sus espacios la *Photo-Secession*, asociación de fotógrafos artistas dirigida en Estados Unidos por Stieglitz[270]. Ésta fue la primera muestra de fotografía presentada en un museo estadounidense desde la perspectiva de los logros artísticos que se podían obtener con el medio y la primera adquisición de obras fotográficas que una institución de su tipo hiciera en el país. Beaumont Newhall cuenta qué pasó después, según constatara en su visita a la galería en momentos en que curaba la primera exposición retrospectiva de la historia de la fotografía, a celebrarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York:

> [...] En 1937 ya no existía una "galería permanente para la fotografía artística". Con el entonces director de la institución pregunté por el destino de las fotografías compradas en 1910 por el museo: obras originales de contemporáneos de Stieglitz, como Edward Steichen, Clarence H. White, Gertrude Käsebier, Heinrich Kühn y otros no tan conocidos, así como otras copias más modernas realizadas de los negativos originales de las fotografías tomadas en 1840 por los fotógrafos escoceses David Octavius Hill y Robert Adamson. Afortunadamente encontramos todas las obras en buen estado en el sótano del museo.[271]

Pero ya para esta última fecha la fotografía había ingresado al museo de arte y, junto a éste, comenzado la historia de su historia.

---

268 La información la ofrece Alfred Stieglitz en carta a Ernst Juhl citada por Beaumont Newhall en *El museo ideal...*, edit. cit. p. 9.
269 Beaumont Newhall aporta esta información en *Historia de la Fotografía...*, edit. cit., p. 164.
270 En los fondos de la Albright-Knox Art Gallery aparecen once fotografías producto de la venta de la Galería 291, Nueva York —que era el centro de actividad de Stieglitz para la fecha—, con fecha 29 de enero de 1911. El fotógrafo James Craig Annan (1864-1946) donó a la institución su obra exhibida en la misma muestra. Ese año, Alvin Langdon Coburn (1882-1966), cuya fotografía en la exhibición referida formó parte del lote de obras adquiridas por la galería, donó a ésta ocho fotografías de los ingleses David Octavius Hill (1802-1870) y Robert Adamson (1821-1848), cuyo trabajo también estaba incluido con dos imágenes en el lote original de las once piezas compradas.
271 Beaumont Newhall. "Los museos y la fotografía". *Ob. cit.*, p. 9.

LA CONFIGURACIÓN DISCIPLINARIA DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

La historia de la fotografía comienza su historia, tímidamente, en los años veinte y treinta del pasado siglo, y en estos últimos llega a alcanzar su configuración como disciplina. Su emergencia se relaciona con la importancia concedida a la fotografía dentro de las prácticas artísticas de vanguardia de estas décadas, como sucedió en el productivismo ruso, el experimentalismo de la Bauhaus y el surrealismo, y a la creciente presencia pública de diversas variantes del realismo fotográfico, incluyendo la fotografía de prensa. El reconocimiento en aumento de la fotografía como un medio *particular* de creación artística se evidenció en la entrada de sus producciones a las colecciones permanentes de algunas —escasas— instituciones, tales como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Bellas Artes de Boston, entre otras[272]. Pero, más allá de esto, el debate teórico-artístico desarrollado en el seno de la práctica artística de la fotografía bajo la antítesis de vanguardia versus pictorialismo fijó, como línea progresiva para el momento, determinados criterios sobre *lo fotográfico* que exigían una mirada retrospectiva hacia la historia del medio y una interpretación sistematizada de los productos de éste. Ejecutarlo contribuyó a rescatar y revalorizar la producción de los llamados pioneros de la fotografía moderna, que habían trabajado entre el siglo XIX y comienzos del XX al margen, generalmente, del movimiento artístico fotográfico de tendencia pictorialista que les fuera coetáneo. Este interés por la historia de la fotografía se hizo sentir, en particular, en Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Alemania, en ese tiempo los centros más poderosos del poder cultural de Occidente.

Artículos sobre la materia comenzaron a ser difundidos en la prensa cultural y artística de la época. En la revista francesa *Arts et Métiers Graphiques* (1927-1939), en un número especial de 1930 consagrado a la fotografía, el reconocido crítico de arte Waldemar George (1893-1970) publicó un

---

272 John Szarkowski (1925-2007), director de Fotografía del MoMA entre 1962-1991, recordaría que el vigésimo tercer trabajo de arte en entrar a la colección de este Museo fue una fotografía de Walker Evans (1903-1975) —*Lehmbruck: Head of Man*, donada por Lincoln Kirstein (1907-1996)—, que ingresó a comienzos del año 1930, y que en los primeros seis años de existencia del MoMA, aunque casual y ocasionalmente, el Museo adquirió 105 fotos de Evans, trece de Edward Weston (1886-1958), cuatro de Man Ray (1890-1976) y una de Clara Sipprell (1885-1975), todas donadas por amigos de la institución excepto las de Man Ray, que fueron compradas. Ver: John Szarkowski. "Photography". En: *The Museum of Modern Art*. New York, NY: Harry N. Abrams, Inc. / The Museum of Modern Art, 1984, p. 463.

extenso ensayo sobre la fotografía, bajo el título "Photographie. Vision du Monde", que tomando en cuenta la historia del medio y con énfasis en la coyuntura temporal en que escribe enfoca la multiplicidad de usos y posibilidades de visión que la fotografía proporciona. El texto se complementa con una selección de 130 imágenes, hecha con la colaboración del fotógrafo Emmanuel Sougez (1889-1972), destinada sobre todo a representar las exploraciones visuales de las vanguardias fotográficas del momento[273]. En 1931, en tres entregas sucesivas, apareció en el semanario alemán *Die literarische Welt* la "Kleine Geschichte der Photographie", ensayo seminal de Walter Benjamin (1896-1940) sobre la historia de la fotografía, que define un modelo de acercamiento crítico al medio de gran influencia a partir de los años sesenta-setenta del siglo pasado[274].

Se editan, asimismo, los primeros libros que crearon un *corpus* de estudio al respecto. Georges Potonniée, archivista de la Sociedad Francesa de Fotografía, publicó en París en 1925, con el editor Paul Montel, su *Histoire de la Découverte de la Photographie*, volumen que abarca, siempre desde Francia, hasta 1851, y cuya traducción al inglés es de 1936. En 1930, la Societäts Verlag, de Fráncfort del Meno, publica A*us der Frühzeit der Photographie 1840-1870*, libro con doscientas ilustraciones y una breve introducción de sus autores, Helmuth Theodor Bossert (1889-1961) y Heinrich Guttmann. En 1930, en París y Leipzig, con prólogo de Camille Recht y selección de imágenes hecha por la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott (1898-1991), circuló *Atget*, que también a instancias de Abbott se publicó simultáneamente en Nueva York con introducción de Pierre MacOrlan[275]. Al año siguiente, por el mismo editor de *Atget* en París y Leipzig, Henri Jonquières, salió a la venta el libro de Camille Recht *Die Alte Photographie*, cuya versión en lengua francesa de 1935, editada por Henri Lefebvre, sería titulada como *La vieille photographie depuis Daguerre jusqu'à 1870*. En 1931, de Heinrich Schwarz (1894-1974), se edita en Leipzig por la Insel-Verlag,

---

273 *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, nº 16, 1er Mars 1930.

274 *Die literarische Welt*, semanario publicado en Berlín entre 1925-1933 bajo la edición de Willy Haas, contenía reportes sobre una amplia gama de productos culturales, desde libros hasta exhibiciones, además de publicar poemas, fragmentos de novelas y obras de teatros, etcétera. En otoño de 1931, en los números correspondientes al 18 y 25 de septiembre, así como al 2 de octubre, se publicó la hoy célebre "Pequeña historia de la fotografía" de Benjamin.

275 En su página de presentación de título, la edición europea tiene los siguientes datos: *E. Atget: Lichtbilder* (eingeleitet von Camille Recht.). Paris und Leipzig: Verlag Henri Jonquières. En la estadounidense se produce una variación al respecto, incluyendo la información siguiente: Atger: Photographe de Paris (Préface par Pierre Mac-Orlan). New York City: E. Weyhe.

David Octavius Hill. Der Meister der Photographie, que al año siguiente tiene su versión inglesa publicada por George G. Harrap en Londres. En 1932 se reimprime en Halle por Wilhelm Knapp, en versión ampliada, la *Geschichte der Photographie*, del químico Josef Maria Eder (1855-1944), obra que tuviera su primera impresión completa en 1905 y en la cual el investigador se dedica a describir inventos y procesos fotográficos, por lo que constituye la primera historia importante de la técnica fotográfica. De 1935 data un nuevo libro de Potonniée, *Daguerre: peintre et décorateur*, editado en París por Paul Montel. En 1936, la fotógrafa alemana Gisèle Freund (1912-2000) —quien en 1933 había huido a París, después de haber cursado estudios de sociología e historia del arte en Fráncfort— presenta en La Sorbona la primera tesis de doctorado sobre la historia de la fotografía: *La photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique*, que fue publicada ese mismo año por La Maison des Amis du Livre. Al momento de salir al mercado, Walter Benjamin conoció este libro, cuya lectura le resultó tan estimulante que lo comentó luego con entusiasmo en más de un texto de su autoría, como en este de 1938 en que señaló:

> En los últimos ocho o diez años se ha empezado a investigar la historia de la fotografía. Disponemos de una cantidad de trabajos, en su mayoría con ilustraciones, sobre sus primeros pasos y sus primeros maestros. Pero tan sólo esta muy reciente publicación se ha ocupado del tema relacionándolo con la historia de la pintura. El estudio de Gisèle Freund presenta el ascenso de la fotografía condicionado por el de la burguesía y examina este condicionamiento con especial acierto basándose en la historia del retrato. [...][276]

Poco antes de eso, entre enero de 1935 y diciembre de 1936 se presentó en el Pabellón de Marsan del Museo del Louvre la *Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine,* organizada por el Museo de Artes Decorativas de París. Esta muestra contó con una generosa representación de la fotografía europea de vanguardia y, además, con una sección retrospectiva de 1839 a 1900 nutrida con las colecciones institucionales francesas. En general, se trata de un hecho hasta el momento poco estimado en el proceso de configuración de la historia de la fotografía como un campo de estudio particular.

---

276 Walter Benjamin. Reseña de: "Gisèle Freund. *La Photographie en France au dix-neuvième siécle. Essai de sociologie et d'esthétique"* (París: La Maison des Amis du Livre, 1936), 154 págs. Publicada originariamente en *Zeitschrift fur Sozialforschung*, nº 7, 1938. Tomado de: Walter Benjamín. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 87.

Pero todavía queda por mencionar otro de los más significativos: un día de la primavera de 1936, Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, detuvo en un pasillo a Beaumont Newhall, un joven y talentoso egresado de historia del arte de la Universidad de Harvard que se desempeñaba en la institución como bibliotecario desde el año anterior y había manifestado al ingresar a la misma su interés por la fotografía. Éste fue, según Newhall lo recreara más tarde, el diálogo cruzado entre ambos:

> A. B.: –¿Te gustaría hacer una exposición fotográfica?
> B. N.: –Desde luego que sí.
> A. B.: –Siempre tuvimos planes, desde el comienzo del museo, para incluir la fotografía, junto a la escultura, el arte de las máquinas, el teatro y otros campos no habituales para colecciones de museos y exposiciones. ¿Qué quieres hacer?
> B. N.: –Creo que sería una buena idea examinar el medio de expresión desde sus comienzos hasta hoy.
> A. B.: –Está muy bien. Tienes cinco mil dólares para la exposición... Tendrás que viajar por el extranjero.[277]

La iniciativa de Alfred H. Barr Jr. sólo puede explicarse teniendo en cuenta su comprensión amplia del arte moderno, influida por la experiencia vanguardista del escenario alemán de los años veinte y comienzos de los treinta —hasta el ascenso de Hitler al poder—, así como del ruso, que conociera en las postrimerías de los veinte, en los cuales la fotografía había llegado a adquirir un peso elevado en los derroteros de la práctica artística. Newhall hizo su investigación y elección de obras para la muestra en un tiempo récord, y ésta fue inaugurada en el museo en 1937 en compañía del catálogo homónimo *Photography. 1839-1937*. En 1938, como una versión corregida y aumentada del catálogo anterior, Newhall publicó bajo el sello del museo el libro *Photography. A Short Critical History. 1839-1937*. En esta nueva edición, afirmaría con razón: "A comprehensive bibliography of photography does not exist [...]".[278] Sin dudas, en ese primer intento reconocido de sintetizar el proceso histórico-fotográfico dedicando atención a los aspectos estético-críticos, vistos los últimos en relación con el desenvolvimiento de

---

277 Newhall recrea este diálogo en la entrevista que concediera a Paul Hill y Thomas Cooper para el libro *Diálogo con la fotografía*, publicado en español por Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1980 (ver p. 346).

278 Beaumont Newhall. "A few books on photography". En: *Photography. A Short Critical History. 1839-1937*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1938, p. 217.

la técnica, se allanaba el camino hacia la constitución de una historia de la fotografía enfocada desde la perspectiva del arte.

También en Nueva York y en 1938, editado por Macmillan Company, apareció *Photography and the American Scene: a Social History 1839-1889*, un estudio de Robert Taft (1894-1955) sobre la fotografía estadounidense en la etapa señalada. En 1939, fue impreso en Easton, por Mack Printing Company, *The History of Photography, its Relation to Civilization and Practice*, libro del alemán Erich Stenger (1878-1958) editado por E. S. Seemann en Leipzig el año anterior con el título *Die Photographie in Kultur und Technik*, en el cual el autor analiza el tema propuesto fundamentalmente con ejemplos alemanes. En el propio año de 1939, publicado por Country Life Ltd., circuló en Londres el volumen *Victorian Snapshots. The Birth of Candid Photography*, dedicado a la obra del fotógrafo inglés Paul Martin (1864-1942), con prólogo de Charles Harvard.

En los años cuarenta nuevos títulos se sumaron a los anteriores, de entre los cuales quisiéramos destacar tres: *Cent ans de photographie 1839-1939*, de Georges Potonniée, publicado en París en 1940 por la Société d'Histoire Générale et Diplomatique; *Histoire de la Photographie*, de Raymond Lécuyer, impreso en París por Publications Photographiques Paul Montel en 1945, y *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, libro de Beaumont Newhall cuya primera edición en Nueva York, por el Museo de Arte Moderno, data de 1949 y constituye una versión reescrita, ampliada y actualizada de la obra anterior del autor. Ya en esta década *concluye* la conformación de una bibliografía de base afanada por presentar una visión global de la historia de la fotografía, pero cuyas limitaciones eurocéntricas se harían sentir con fuerza pocas décadas después.

Al trabajo inicial orientado a la promoción de la fotografía que desarrolla el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) se une, pocos años más tarde, otro centro especializado: en 1949 fue inaugurado dentro de la George Eastman House de Rochester el Museo Internacional de la Fotografía, primero de su género en el mundo. Newhall fue convocado como curador para esta empresa después de su renuncia al Museo de Arte Moderno en 1946, tras ser nombrado allí el fotógrafo Edward Steichen (1879-1973) como jefe del Dpto. de Fotografía[279].

279 Este departamento había sido fundado en el Museo por Newhall, en 1940, junto a su esposa Nancy (1908-1974), el fotógrafo Ansel Adams (1902-1984) y el mecenas David McAlpin.

Sin embargo, no pueden derivarse de lo anterior conclusiones triunfalistas. Pese a que en la década del cincuenta se extiende el reconocimiento de la fotografía como medio del arte en el ámbito museístico, y la presencia pública de ésta se agranda considerablemente con el auge del fotoperiodismo y otros marcos de producción visual que la utilizan crecientemente —como la publicidad—, todavía en los años sesenta eran pocos los museos interesados en formar y fomentar colecciones especializadas en la fotografía como "medio de expresión", según una frase en uso en la época para referirse a la fotografía de vocación artística. Hablo, incluso, de países como Estados Unidos —donde la situación era relativamente mejor—, Francia, Inglaterra y Alemania. Es instructivo al respecto conocer las infructuosas gestiones realizadas en varios países europeos y Estados Unidos, entre 1952 y 1963, por Helmut Gernsheim (1913-1995) —historiador británico de la fotografía de origen alemán— junto a su esposa y colaboradora, Alison (*ca.* 1911-1969), para hacer de disfrute público la impresionante colección que ambos habían reunido, compuesta por treinta y tres mil impresiones originales y cuatro mil libros, una suerte de compendio exhaustivo de la historia de la fotografía, sobre todo de Europa Occidental. En el último año citado —1963—, la colección fue adquirida, finalmente, por la Universidad de Austin, Texas[280]. Años más tarde, en 1977, Gernsheim comentó, en tono amargo, la actitud ante la fotografía que percibió en las universidades y museos estadounidenses hacia comienzos de la década del sesenta:

> [...] A pesar del gran trabajo pionero realizado por la George Eastman House y por el Museo de Arte Moderno, pronto comprendí que la situación en Estados Unidos era muy similar a la de Europa. Había mucho dinero para el arte, pero ninguno para la fotografía. Era el tipo de cosa en la que uno espera donaciones. El Museo de Arte Moderno pagaba diez dólares por una fotografía (si no se la regalaban) pero no tenía dificultades en hallar donantes que gastaran cien mil dólares en un cuadro [...][281]

El decenio comprendido entre 1965-75 fue definitivo para la institucionalización de la fotografía en los países citados. Cambios significativos se producen en el campo del arte: el pop, el hiperrealismo, el conceptualismo y las diversas formas del arte efímero (*happenning, perfomance, body art, land*

280 Paul Hill y Thomas Cooper. "Helmut Gernsheim" (entrevista). *Ob. cit.*, pp. 151-196.
281 *Ibid.*, 191-192.

art) tienen, de diferente modo, vínculos muy estrechos con la fotografía. Como nunca antes, desembozadamente, las ramas artísticas tradicionales se nutren de ella, a la par que las prácticas artísticas emergentes encuentran en la fotografía un medio apropiado para sus exploraciones.

De manera acelerada, la fotografía ingresa a las colecciones de los museos de arte. Sus exposiciones se suceden aquí y allá, una tras otra. Se convierte en objeto permanente del discurso sobre el arte y consolida posiciones en el mundo académico, tanto en la enseñanza artística como en las disciplinas humanísticas que la abordan discursivamente. Se configura un campo de estudios históricos, y las investigaciones de este orden sobre autores y procesos fotográficos se multiplican en el mercado editorial, a la par que se difunde la obra de fotógrafos contemporáneos o artistas que hacen uso de ella. Coincidentemente, se produce la definitiva organización del mercado de fotos, con un funcionamiento sistemático[282]. Como resultado de este *boom*, la fotografía gana un lugar señalado en la institucionalidad cultural.

Pero, por lo menos hasta los años ochenta del siglo pasado, este proceso desarrollado en los principales países capitalistas de Occidente estuvo dominado por el absoluto desconocimiento —y, en ocasiones, hasta palmario menosprecio— del proceso histórico-fotográfico de la mayor parte del mundo, incluyendo Asia —con la excepción de Japón—, África y América Latina, pero igualmente Australia y, aunque en menor medida, Europa del Norte y Oriental. Vale la pena citar aquí las palabras con que Helmut Gernsheim, en la entrevista citada, clausuraba la posibilidad de una producción histórica interesante y de fotógrafos de relieve en la mayor parte del orbe cuando declaraba, desde su reducido conocimiento de la historia de la fotografía internacional que él mismo contribuyera a establecer como disciplina, lo siguiente:

> No creo que haya fotógrafos importantes que descubrir. La evolución técnica ha sido investigada profusamente, pero hay mucho campo para el análisis crítico, fotografías antiguas miradas bajo nuevos aspectos, historias nacionales de los países escandinavos y de Europa oriental, y monografías mucho mejores que las que he-

282 Desde el siglo XIX la fotografía participó en subastas; cuando, en los años treinta, Julien Levy (1908-1981) comenzó a exhibirla y venderla en su vanguardista galería de Nueva York, se dio un paso importante en la integración de la fotografía al mercado artístico; pero no es hasta la década del setenta que este vínculo se consolida, con sus consecuencias inevitables para el fortalecimiento de las relaciones museo-fotografía.

> mos tenido recientemente. Demasiados escritores que nada tienen que decir recopilan libros de fotografías que nada significan.[283]

LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN/DE AMÉRICA LATINA: SUS PRIMEROS PASOS

También en América Latina las bibliotecas públicas se cuentan entre los primeros sitios adonde llegaron fotografías para integrar colecciones, principalmente en sus inicios con el carácter de donaciones privadas y luego a cuenta del depósito legal. Al abandonar Brasil en 1889, el depuesto emperador Don Pedro II (1825-1891) donó a la Biblioteca Nacional de su país la extraordinaria colección de fotografía brasileña y extranjera que había acumulado durante los últimos cincuenta años, probablemente el hecho más significativo al respecto que se haya producido en nuestro continente en el siglo XIX. Vale agregar que parte importante del material brasileño había sido ejecutado como encargo o bajo el auspicio financiero del propio Don Pedro II, en su condición de Emperador, quien dio importancia temprana a la fotografía como medio de disuasión pública acerca de las bondades de su reinado.

Hacia la divisoria de los siglos XIX-XX, entes públicos y empresas privadas comenzaron en América Latina a usar la fotografía cada vez más para documentar sus actividades, especialmente en aquellos países que lideraban en la época el desarrollo capitalista de la región, como Brasil, Argentina y México. Esto permitió la formación de colecciones de fotografía, institucionales y empresariales, que sólo en las postrimerías del siglo XX —cuando por desgracia ya muchas de ellas se habían perdido o deteriorado significativamente— aceleraron su tránsito hacia bibliotecas y archivos con fines explícitos de conservación.

Al parecer, la carencia de sólidos escenarios fotográficos y de estructuras institucionales propicias mantuvieron a los medios intelectuales y artísticos de América Latina, durante los años veinte y treinta del siglo pasado —con alguna excepción—, lejos del interés por la historia de la fotografía que se gestó entonces en Occidente. Quizás en determinados países los festejos por el primer centenario de la fotografía en 1939 estimularon algo —aunque

283 Paul Hill y Thomas Cooper. *Ob. cit.*, p. 187.

fuese temporal y precariamente— la curiosidad por las correspondientes historias nacionales del medio. Pero el caso es —y esto constituye todavía un problema no estudiado— que una incipiente motivación sobre el tema surgió en varios países latinoamericanos hacia los años cuarenta del siglo XX, constatado en los trabajos precursores de un corto número de autores[284]. Sin embargo, esta motivación fue secundaria o de cortos objetivos y no creó un campo de trabajo. De hecho, entre estos autores sólo Gilberto Ferrez (1908-2000) se convirtió en un explorador sistemático de la historia de la fotografía, comprendiendo ésta como componente de los estudios iconográficos sobre el Brasil a los que dedicara su larga carrera investigativa.

De todos modos, no puede desatenderse el hecho de que por los años cuarenta-cincuenta la fotografía llegó —aunque esporádicamente y con cuerpos de trabajo coetáneos— a nuestros museos de arte. Puede señalarse el ejemplo de Venezuela: entre otras exposiciones de fotografía, en el Museo de Bellas Artes de Caracas se celebraron durante esas décadas muestras de Alfredo Boulton (1908-1996), 1944; Ricardo Razetti (1906-1961), 1952; Carlos Herrera (1909-1988), 1952 y 1956, y Fina Gómez (1920-1997), 1956, los cuatro fotógrafos venezolanos considerados emblemáticos de la modernización fotográfica en el país por los investigadores principales de la historia de la fotografía venezolana. Al mismo tiempo, algo semejante sucedió en Brasil: en 1949, el fotógrafo Thomas Farkas (1924-2011) expuso en el Museo de Arte Moderno (MAM) de San Pablo una muestra individual; en 1950, Geraldo de Barros (1993-1998) lo hace en el Museo de Arte de San Pablo (MASP). También en el Museo de Arte Moderno exhibe Germán Lorca (1922) en 1952 y, en 1954, Ademar Manarini (1920-1989). Todos ellos artistas ligados de una u otra forma al Foto'Cine Club Bandeirante y las inquietudes de la escuela paulina.

Algún fotógrafo latinoamericano logró en esa época igualmente una cuota de reconocimiento internacional. El interés que en sus inicios sintió el MoMA de Nueva York por el arte mexicano, que para los años treinta era reputado en Occidente, propició el arribo de la obra de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) a la institución en 1940, como parte del *survey* expositivo *Twenty Centuries of Mexican Art*, y dos años después entraron a la colección del mismo museo nueve fotografías de este artista. Un tiempo después, y

284 Sobre este asunto, puede verse en esta edición el ensayo *Fotografía y modos de hacer nación. La experiencia de América Latina en el siglo XIX*, pp. 43.

quizás como secuela de la estrategia cultural estadounidense hacia América Latina desplegada en los años de la Segunda Guerra Mundial, que se orientó programáticamente hacia el intercambio con esta región en tanto parte fundamental de la alianza antifascista, otros dos fotógrafos latinoamericanos fueron acogidos por el MoMA: en 1946, Alfredo Boulton (1908-1995), de Venezuela, y Antonio Reynoso (1916-1996), de México, participaron en una exposición colectiva —luego itinerante— organizada por Newhall a su regreso del frente antifascista: *New Photographers*. Pero si descontamos que la obra de Álvarez Bravo comienza a aparecer luego en los libros de historia de la fotografía, alcanzando cierta visibilidad internacional, podemos afirmar que la producción fotográfica de Latinoamérica fue excluida en su totalidad de la bibliografía sobre el tema editada en las potencias capitalistas occidentales hasta avanzado el siglo XX. Inclusive, se llegó al absurdo de excluir de ésta o desestimar aquella zona de la obra hecha en América Latina por fotógrafos estadounidenses que en los siglos XIX o XX visitaron o residieron temporalmente en nuestro continente, tales como Charles D. Fredricks (1823-1894) o Eadweard Muybridge (1830-1904), para el primero, o Walker Evans (1903-1975) o Lisette Model (1906-1983), para el segundo. A veces, los propios fotógrafos marginaron sus trabajos hechos en América Latina del cuerpo principal de sus logros. Este "eurocentrismo" —más o menos consciente, absolutamente predominante— lastró aun aquellos intentos de brindar un panorama diversificado del quehacer fotográfico internacional[285].

Un esfuerzo por darle visibilidad a la fotografía moderna de la región fue acometido tempranamente por la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), dirigida por el crítico de arte de origen cubano José Gómez Sicre (1916-1991)[286]. Entre el 12 de enero y el 15 de febrero de 1949 se presentó en la Galería de la Unión Panamericana, en Washington D.C., la *Primera Exposición Internacional de Fotografía Latinoamericana*, que incluyó a fotógrafos en activo de Bolivia, Costa Rica, Guatemala, México,

285 Como comprobación de esta tesis puede verse el que es sin dudas un libro interesante por otras razones: Petr Tausk. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

286 José Gómez Sicre tuvo una corta pero fructífera carrera en Cuba como crítico y curador de exposiciones de arte antes de ser nombrado en 1945 como Especialista en Artes Visuales de la Unión Panamericana, con sede en Washington D.C., que en 1948 se transformó en la Organización de Estados Americanos (OEA), año en que Gómez Sicre fue ascendido a la categoría de Jefe de la Unidad de Artes Visuales de la referida organización. Ya en su natal Cuba, Gómez Sicre había tenido relación con la fotografía moderna, como lo revela el texto que escribiera para la exposición del fotógrafo Julio Berestein, celebrada en el Lyceum de La Habana en 1943.

Paraguay, Perú y Venezuela. En ella participaron algunos de los fotógrafos modernos de la región que gozan hoy de mayor reconocimiento, como la mexicana Lola Álvarez Bravo (1903-1993), el peruano Martín Chambi (1891-1973) y el venezolano Alfredo Boulton (1908-1995). En el breve texto sin firma de introducción al catálogo de obras, atribuible a Gómez Sicre, se declara: "Esta exposición de trabajos de fotógrafos latinoamericanos representa el primer esfuerzo de la Unión Panamericana para introducir en Estados Unidos ejemplos de un arte que se está desarrollando en la mayoría de esos países". Asimismo, se comentaba que la invitación para exhibir había sido hecha a fotógrafos individuales e instituciones, y respecto a las últimas se agradecía la colaboración prestada por el Club Fotográfico de Costa Rica, San José; el Instituto de Bellas Artes de México, México, D.F.; la Dirección General de Turismo, Asunción, y la Corporación Nacional de Turismo, Lima, al igual que se aludía a las dificultades para reunir el material fotográfico, motivadas por la escasez de éste en algunos países y problemas de transportación[287]. Hasta donde sabemos, una experiencia semejante no volvió a repetirse, y quedó sólo como un antecedente temprano —arbitrario en su reunión de imágenes, aunque alerta a los nuevos desarrollos del arte regional— de aproximación a la fotografía latinoamericana como una práctica de intencionalidad artística.

En América Latina la investigación sistematizada de las historias nacionales de la fotografía, vinculada al medio académico y/o al circuito de producción de exposiciones, es un fenómeno que se origina en los años setenta, en sincronía con la emergencia del movimiento fotográfico latinoamericano y su progresiva visibilidad continental e internacional, que se inaugura con el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, celebrado en México, D.F., en 1978[288]. En esos años iniciales, las investigaciones históricas de la

---

287 *First International Exhibition of Latin American Photography*, January 12 to February 15, 1949, Pan American Union, Washington, D.C., s.p. (catálogo). (La traducción en el texto es nuestra).
En la exhibición participaron: Alfredo Linares (Bolivia); Esteban A. de Varona (Costa Rica); Julio Zadik (Guatemala); Luis Márquez, Agustín Mayo, Pedro Camps, Jesús M. Talavera, Raúl Conde, Lola Álvarez Bravo y Marianne (México); Federico Donna y A. Friedrics (Paraguay); Martín Chambi, Rómulo M. Sessarego, González Salazar, Abraham Guillén M. y J. de Ridder (Perú), y Alfredo Boulton (Venezuela).

288 Este movimiento, que tiene sucesivos encuentros a escala continental a partir del mencionado I Coloquio Latinoamericano de Fotografía –el II (México, D.F., 1981), el III (La Habana, 1984), el Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas, 1993, y el V Coloquio, 1996, otra vez con sede en México, D.F.–, promueve en cada uno de sus cónclaves el análisis de aspectos relacionados con la historia de la fotografía en la región, y estimula con ello el interés sobre la materia.

fotografía en nuestros países —allí donde se desarrollaron— se enfocaron con mayor fuerza hacia la fotografía decimonónica, aunque en alguno de ellos se extendió el marco temporal en estudio hasta los mediados del siglo XX, aproximadamente, o, inclusive, hasta su presente. Una lista de los sucesos más importantes que jalonan este brote investigativo no podría dejar de incluir los siguientes: en la Galería del Banco Continental, en Lima, es presentada en 1974 una exposición curada por el historiador estadounidense Douglas Keith McElroy con el título de *La fotografía en el Perú: siglo XIX*, cuyo texto de catálogo es antecedente del libro del mismo autor *The History of Photography in Peru in the 19th century, 1839-1876*, disertación para la obtención por el autor del grado de doctor en la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos, en 1977, que se distribuye en forma de microfilm en algunas bibliotecas del país. De 1975 data el libro, publicado por O Estado de São Paulo, *Panorama da fotografia no Brasil desde 1832*, primera contribución de Boris Kossoy a la historia de la fotografía de ese país. Al año siguiente —1976— se publicó en Nueva York, con autoría de Gilberto Ferrez y Weston Naef, el catálogo de la muestra *Pioneer Photographers of Brazil: 1840-1920*, que fue exhibida en el Center for Inter-American Relations de esa ciudad. En 1977, en Brasil, Kossoy divulgó su estudio *Hércules Florence; 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brazil*, editado por la Faculdade de Comunicação Social Anhembi, de San Pablo[289]. También en 1977, en Venezuela, la exposición *Con la fuerza y verdad de la luz de los cielos. Orígenes de la fotografía en Venezuela*, que acogió la entonces recientemente fundada Galería de Arte Nacional, es acompañada por un catálogo que constituye un acercamiento a la fotografía del país durante el siglo XIX, con textos de Franklin Guzmán y Armando José Sequera a partir de un trabajo investigativo de equipo. Un año después, en 1978, se edita el catálogo *Imagen histórica de la fotografía en México*, con prólogo de Eugenia Meyer y textos de Néstor García Canclini, Rita Eder, René Verdugo, Lázaro Blanco y Claudia Canales, que complementó la muestra de igual nombre distribuida entre el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología de la capital mexicana, la cual fue programada con motivo de la celebración del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía. *Los apuntes para una historia de la fotografía en Cuba*, de María Eugenia Haya (1944-1991), edición de Casa de las Américas, de La Habana, secundan la prime-

289 Ese mismo año, se publica el artículo "Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil", del mismo autor, en *Image. Journal of Photography and Motion Pictures. Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House* Vol. 20, nº 1, March 1977, pp. 11-21.

ra exhibición histórica y contemporánea de la fotografía cubana, que tuvo lugar en 1979 en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil de Ciudad de México.

Ya en la década de los ochenta, numerosos artículos, catálogos y otros nuevos libros se suman a los citados. Entre los últimos, cabe destacar *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*, de Amado Bécquer Casaballe y Miguel Ángel Cuarterolo, que fue publicado en 1983 por la Editorial del Fotógrafo, Buenos Aires, y tuvo pronto, en 1985, una reedición ampliada y revisada, así como *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX 1840-1899*, de Juan Gómez, que salió a la luz en 1986 por Abadía Editora, los cuales contribuyen al trazado de un panorama de la historia de la fotografía en Argentina, principalmente. Mientras, acompañando la exposición *Historia de la Fotografía en Colombia*, que abarcaba desde sus orígenes hasta los años cuarenta inclusive, en 1983 el Museo de Arte Moderno de Bogotá editó el libro homónimo de Eduardo Serrano, curador de la muestra.

A principios de los años ochenta, además, la curadora de origen suizo Erika Billeter realizó una extensa exposición histórica de la fotografía latinoamericana que se presentó en dos escenarios europeos: Zúrich (Kunsthaus, 20 de agosto-15 de noviembre, 1981), donde fue titulada como *Fotografie Lateinamerika, 1860 bis heute*, y Madrid (Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre-octubre, 1982), bajo el título *Fotografía Iberoamericana, desde 1860 a nuestros días*. Billeter declaraba en el texto central del catálogo de la muestra que "Fotografías de una exposición intentan empezar la historia de la fotografía latinoamericana [...]"[290], un punto de partida ambiguo, pretencioso y modesto a la vez, que se continuaba con afirmaciones enfáticas sobre el proceso histórico de la fotografía en América Latina que en algunos casos sobrevivieron muy escaso tiempo y empañaron los aciertos que alcanzó a tener la propuesta curatorial. No obstante las severas críticas que esta muestra y catálogo han recibido hasta la actualidad, lo más importante que logró Billeter fue reunir un enjundioso repertorio de imágenes y fotógrafos de muy diversos lugares de Latinoamérica, antes desconocidos en su absoluta mayoría hasta por los medios profesionales del arte y la cultura en

290 Erika Billeter. "Fotografías de una exposición". En: *Fotografía Iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Museo Español de Arte Contemporáneo / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1982, p. 12 (catálogo).

el continente, que pudo acompañar con las bondades de una edición profusamente ilustrada (tanto en la versión alemana como en la española del catálogo). Así, *Fotografía Iberoamericana, desde 1860 hasta nuestros días* fue el primer contacto que en América Latina pudimos tener —al visitarla en alguna de las sedes que la acogieron o, a largo plazo, a través de los catálogos mencionados— con un caudal de imágenes bien seleccionadas de la historia de la fotografía regional, aunque fuese imposible que allí estuviera contenida esa historia. Por añadidura, esta muestra fue un acicate a la circulación internacional de la fotografía latinoamericana histórica y contemporánea.

Otro hecho que a comienzos de la década, en 1982, dio cuenta de la riqueza fotográfica histórica de América Latina fue la publicación en Nueva York, por la editorial Dover, de *Nineteenth-Century South America in Photographs*, libro que reunía imágenes de la vasta colección de fotografía latinoamericana del siglo XIX que su autor, el estadounidense Hack L. Hoffenberg, había formado durante largos años. En febrero de 1985, Caracas tuvo la oportunidad de presentar una extensa exposición de *vintage prints* sobre el tema, curada por Jorge Gutiérrez, cuando gracias a la colaboración del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela y el Museo de Bellas Artes, se inauguró en este último *La fotografía latinoamericana del siglo XIX*, que reunió un segmento de la colección de fotografía venezolana de la Biblioteca y parte de la colección de Hoffenberg, quien la cediera en préstamo para el evento y haría poco más tarde una primera venta de sus fondos al país. Asimismo, en Estados Unidos, un libro salido de las prensas en 1989, *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*, con autoría del profesor Robert Levine y editado por la Duke University Press, hacía de la fotografía latinoamericana más antigua un tema de exploración académica.

Los esfuerzos editoriales orientados a la publicación de libros de fotografía, que en estos años suman ya unos cuantos en distintos países del continente, comienzan a dar espacio a la fotografía histórica. Si tomamos como ejemplo a Argentina, tenemos que La Azotea, Editorial Fotográfica de América Latina, fundada en 1973 en Buenos Aires por las fotógrafas Sara Facio, argentina, y María Cristina Orive, guatemalteca, con el fin de difundir la obra de los fotógrafos latinoamericanos, editó en 1985 *Martín Chambi. Fotografía del Perú*; en 1987 *Annemarie Heinrich. El espectáculo en la Argentina 1930-1970*; y, en 1988, *Grete Stern. Fotografía en la Argentina 1937-1981*. 1987 es también el año en que la Fundación Antorchas, de Buenos Aires, inicia con

Fernando Paillet, fotografías 1894-1940 la publicación de importantes libros sobre la historia de la fotografía del país bajo la dirección de Luis Priamo. Además, al entrar la producción fotográfica en el ámbito de la discusión pública, los periódicos de gran tiraje y revistas culturales en general empezaron a conceder espacio a artículos sobre historia de la fotografía.

La aparición de las primeras instituciones especializadas en fotografía, junto con la inclusión de áreas dedicadas a ésta en instituciones ya establecidas, forma parte importante del proceso de instalación de la historia de la fotografía en el campo cultural y artístico latinoamericano. Por ejemplo, en 1976 se fundó en México la Fototeca Nacional, en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, dedicada al archivo, investigación y conservación de la producción fotográfica mexicana histórica; en 1984 se creó en el Museo de Bellas Artes de La Habana un puesto de especialista en el estudio de la fotografía, que me tocó la satisfacción de ocupar, y en 1986 se fundó la Fototeca de Cuba, con semejantes funciones que su homóloga mexicana, mientras que en 1987 comenzó sus actividades en Río de Janeiro el Centro de Conservación y Preservación Fotográfica de la Fundación Nacional de Arte (Funarte), un organismo estatal, y en Quito la fundación privada Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, presidida hasta el momento por la fotógrafa e investigadora Lucía Chiriboga.

Antes de concluir esa década, en un artículo de mi autoría —publicado en la revista venezolana *Encuadre*— sobre la historia de la historia de la fotografía en tanto disciplina, calificaba la entonces emergente investigación de la historia de la fotografía latinoamericana como un acto de descolonización. Entre otros argumentos destinados a avalar ese aserto, señalaba lo siguiente (cito *in extenso*):

> En cuanto a la historia de la fotografía, ya sabemos que el colonialismo cultural tiene que ver con más de un aspecto. Éstos serían *grosso modo*:
> - la dependencia tecnológica, resultante de la dependencia en el terreno de la economía;
> - la adopción de modos expresivos, corrientes fotográficas, etcétera, foráneas;
> - la implantación de criterios valorativos a partir de *lo que se hace y cómo se hace* en las metrópolis desarrolladas, y, en suma, a aceptar lo que nos dan por bueno como bueno.

No obstante, sería una actitud infantil reducir a *sólo colonialismo* las múltiples facetas que se contienen en todos y cada uno de estos aspectos. De hacerlo, la frase izquierdista peligra de tropezar con la realidad y divorciar la reflexión de la tozuda práctica. El hecho de que los historiadores de la fotografía hayan construido sus criterios de valoración teniendo presente las fotos de Disdéri o Carjat y no otras —para señalar un ejemplo ya frecuentado— desestima a las últimas por omisión, independientemente de que haya malas fotos de la Emperatriz Eugenia muy divulgadas, y refinadas *cartes-de-visite* hechas en el estudio habanero de Fredricks y Cohner que pocos conocen.

> Es preciso subvertir esta situación. Pero participar en una reformulación de la historia de la fotografía, que elimine las poco serias jerarquizaciones y limitados juicios estéticos que plagan los libros de historia euro-norteamericanos no exige ignorar el valor ajeno, cuando éste sea legítimo, por simple vanidad aldeana, sino, por el contrario, insertar nuestra historia en la corriente real de los logros universales. En la base de dicho trabajo está el estudio comparativo porque, al fin y al cabo, de lo que se trata es de definir el aporte significativo nuestro —en el plano nacional y regional latinoamericano— a la cultura fotográfica mundial. Ello sólo puede concebirse como el rescate de nuestra imagen particular, como afirmación y reencuentro de nuestro ser.[291]

Más allá del tono de época de estas palabras, de su reducida visión disciplinar de la historia de la fotografía, anclada en lo estético, y de su apelación a lo "glocal"[292] como condición legitimante, en ese momento —y artículo— me interesaba, sobre todo, localizar el repertorio de problemas más acuciantes que a nosotros, los investigadores latinoamericanos, se nos presentaba al acometer el estudio de nuestra historia de la fotografía. Un asunto que parece mantener su vigencia en determinados aspectos prácticos y conceptuales.

---

291 José Antonio Navarrete. "La historia de una historia no contada". En: *Encuadre*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, nº 17, diciembre, 1988, p. 42.
292 Interrelación de lo global y lo local.

LOS AÑOS DEL VIRAJE

Los años noventa son los del gran viraje de la historia de la fotografía a escala internacional, incluyendo Latinoamérica. Si desde los setenta a un reducido grupo de investigadores de la historia de la fotografía, el arte y otras disciplinas humanas, como la antropología y la sociología, se le hacía evidente que el enfoque de la historia de la fotografía difundido por Newhall —el dominante hasta entonces— no era pertinente para abordar numerosos problemas que atañen a la fotografía como objeto de la investigación histórica, no es hasta los años noventa que esta idea se hace extensiva en el medio profesional y se sistematizan sus frutos. En 1994, por ejemplo, se edita en Francia por primera vez la *Nouvelle histoire de la photographie,* resultado de una empresa investigativa conducida por Michel Frizot que se planteó como objetivo presentar una historia múltiple de la fotografía: desde la evolución técnica hasta la estética de la creación, desde el examen de problemas temáticos concretos hasta el de los fines de las imágenes y sus espacios de circulación. Para esos momentos, en América Latina la pesquisa histórica de la fotografía consolida sus pasos enfocándose en un diversificado espectro de asuntos que, de manera paulatina, se había ido manifestando en su seno, y, con ello, trasvasa definitivamente el interés por el *survey* de imágenes y autores que la había caracterizado en sus inicios. Su entrada al ámbito académico local se hace igualmente cada vez más permisivo.

Determinados hechos de la década corroboran que, con limitaciones y debilidades de distinto orden, ya se había fraguado en la región un campo de estudios históricos sobre la fotografía, aunque todavía algunos países de ésta no participen en él o sólo lo hagan a través de esfuerzos aislados —en definitiva, una circunstancia que se mantiene hasta la actualidad, aunque en disminución progresiva. En 1992, FotoFest —el festival bienal de fotografía organizado en Houston, Estados Unidos, desde 1986— fue dedicado por sus organizadores, Fred Baldwin y Wendy Watriss, a Latinoamérica y Europa, con un amplio programa expositivo curado por ambos que incluyó varias muestras de fotografía latinoamericana histórica. En el contexto del evento se desarrolló además un foro sobre historia de la fotografía latinoamericana en el que participaron investigadores de América Latina que constituían entonces referencia de ese nuevo campo de estudios, como Boris Kossoy, de Brasil; Josune Dorronsoro (1946-1995), de Venezuela; Alejandro Castellanos, de México, y Luis Priamo, de Argentina, entre otros. En 1997, se celebró en Río de Janeiro el I Encontro de Historia da Fotografía Latino-

Americana Gilberto Ferrez, en homenaje a este investigador, en el cual estuvo presente, junto con una nutrida representación de profesionales brasileños, un grupo de ponentes de otros países, tales como Abel Alexander, Miguel Ángel Cuarterolo, Juan Gómez y Luis Priamo, de Argentina; Juan Antonio Varese, de Uruguay; Eduardo B. Devés, de Chile; Antonio Padrón Toro, de Venezuela, y quien esto escribe. Pero si de encuentros entre investigadores históricos se trata, lo más importante que pasó en esta década fue la celebración en Argentina del I Congreso de Historia de la Fotografía, en 1992, comienzo de un evento que logró sistematizarse con periodicidad bienal y todavía mantiene su continuidad a comienzos del presente siglo. Enfocado hacia el estímulo y difusión de las investigaciones históricas de la fotografía argentina, sus emisiones también han contado con la presencia de especialistas de otros países.

No obstante, quizás entre los hechos mayores de difusión de la fotografía histórica de América Latina en esa década —además de las exposiciones y, con frecuencia, acompañándolas— se cuente la aparición, cada vez más corriente, de catálogos y libros sobre el tema, particularmente en los tres países mayores de la región: México se sitúa al respecto a la cabecera, con Argentina y Brasil por detrás. A la vez, se producen revistas especializadas que en algunos casos consolidan posiciones en el medio cultural, como *Luna Córnea* en México (1993), dirigida en sus primeros años por Pablo Ortiz Monasterio, y *Extracámara* en Venezuela (1994), dirigida inicialmente por María Teresa Boulton y con edición a cargo del autor de este texto durante la mayor parte de su vida. Ambas revistas dan espacio entre sus páginas a la historia de la fotografía: la segunda, en especial, a la de toda Latinoamérica. Con la revista mexicana *Alquimia*, conducida por José Antonio Rodríguez como editor desde su nacimiento en 1998 hasta la fecha, surgió en el continente la primera publicación periódica especializada en historia de la fotografía: en su caso, del país que la realiza.

A todo esto contribuye la creciente institucionalización alcanzada en la región por la fotografía, en archivos o fototecas y museos —principalmente—, así como en un nuevo establecimiento denominado genéricamente como centro (de la imagen, de la fotografía, del patrimonio fotográfico) cuyo perfil y funciones varían notablemente de uno a otro en aquellos pocos lugares donde se han creado. El Centro de la Imagen de México, de 1994 —el más activo y reconocido de todos en su primera década de existencia—, y el Centro de Fotografía de Venezuela, de 1996, fueron fundados

con perfiles cercanos, orientados a la docencia informal, la organización regular de exposiciones y todo tipo de actividades conducentes al fomento de la práctica y la cultura fotográficas. Por su parte, el Centro de la Imagen Alianza Francesa de Quito —nombre que adoptó hacia 1997 el Club Photo Alliance Française que funcionaba en esa sede desde 1979—, luego denominado Centro de la Imagen Arte y Fotografía, ha sido hasta hoy, ante todo, una escuela de fotografía, igual que lo fue desde su nacimiento en 1998 y hasta 2001, cuando se mudó a un nuevo edificio e inició el desarrollo de un plan sistemático de exposiciones, el Centro de Fotografía de Lima, que más tarde cambia su denominación por la de Centro de la Imagen.

A la vez, los festivales de fotografía adquirieron en esta década de los noventa un impulso importante, y contribuyeron a generar espacios de encuentro con la población de la localidad en que se realizan, la comunidad artística y fotográfica y la producción visual del país de que se trate y, en menor medida, de Latinoamérica y el resto del mundo, para decir lo menos. Esos festivales se convierten en ocasión aprovechada por instituciones muy diversas para presentar sus propuestas expositivas, entre las cuales pueden figurar las exposiciones de fotografía histórica. Basta echar una ojeada a los programas de los principales festivales desplegados en América Latina hasta comienzos del presente siglo —cuando aumentan en número y dimensiones por doquier— para corroborar esta afirmación.

Ya iniciado el siglo XXI, el problema de las desigualdades en la configuración de los medios culturales, académicos y artísticos de los países latinoamericanos se hace evidente todavía en el asunto que nos ocupa, de igual manera que la debilidad de los intercambios editoriales y culturales en general existentes entre éstos dificulta el flujo de información requerido por los interesados en la fotografía histórica latinoamericana[293]. Exceptuando Guatemala y, en menor medida, Costa Rica, ¿de qué conocimientos disponemos hoy sobre la historia de la fotografía del resto de Centroamérica? Y, si miramos al Caribe, ¿qué sabemos respecto a la de Haití? Y, si nos desplazamos al sur del continente, ¿cuánto ha llegado a difundirse de las correspondientes a Bolivia o Paraguay?[294] Es probable que sólo podamos responder diciendo

293 A veces, incluso, los estudios publicados sobre aspectos de la historia de la fotografía en el marco de un país no rebasan siquiera los estrechos confines de la institución que los respalda o acoge y no llegan al medio cultural nacional de que se trata.

294 Con posterioridad a la fecha de elaboración de este ensayo se realizó en San José de Costa Rica, de setiembre de 2004 a enero de 2005, una exposición retrospectiva de la fotografía costarricense que se acompañó del libro *La mirada del tiempo: Historia de la fotografía en Costa Rica 1848-2003*,

que todavía carecemos de una visión lo suficientemente rica y compleja del proceso histórico de la fotografía de las naciones aludidas, aunque de cierta manera ya hayan circulado capítulos de esa historia. No obstante, pese a la juventud de los estudios históricos sobre la fotografía en América Latina y a las dificultades para editar libros en sus medios culturales materialmente precarios, las publicaciones al respecto en uno que otro de los países del área pueden llenar varios anaqueles de una biblioteca, y en buen número están resueltas con suficiente solvencia investigativa e intelectual.

Bien mirada, esta invención de la historia de la fotografía, aparte de fortalecerse en América Latina en los últimos tiempos, igualmente ha alcanzado a África y Asia. Parecería que, por fin, las posibilidades que desde sus orígenes abrió la fotografía de brindar conocimiento sobre el mundo y ampliar la interpretación sensible que de éste hace el ser humano se ha hecho objeto desprejuiciado del saber histórico. Puede ser así, entonces, que en una nueva caminata marchen juntos, a ritmo acompasado y en amigable trato, Seydou Keita, Richard Avedon y Leo Matiz.

2003

---

de Sussy Vargas (autora de los capítulos correspondientes a 1847-1950) e Ileana Alvarado y Efraín Hernández (a cargo de los que abarcan desde 1950 a 2003). Asimismo, a partir de la experiencia de *Fotográfica 2006*, su curadora general, Sandra Boulanger, organizó la primera muestra histórica y contemporánea de fotografía boliviana (siglo XX e inicios del XXI), que se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile entre noviembre-diciembre de ese mismo año con el título de *Bolivia, más allá del tiempo*.

Cabría actualizar esta nota, aparecida en la anterior edición del presente libro (2009), añadiendo que la primera retrospectiva de la fotografía en Haití, aunque carente de un estudio académico adecuado, se presentó en el Nova Southeastern University Art Museum, en Fort Lauderdale, Florida, bajo el título *From Within and Without: the History of Haitian Photography*, del 21 de junio al 4 de octubre de 2015.

Índice onomástico

A
Abbott, Berenice, 192
Acevedo Bernal, Ricardo, 277
Adamson, Robert, 190
Agassiz, Louis, 97
Agostini, Alberto María de, 90
Aguirre, Juan T., 254
Alcántara Téllez-Girón, Pedro de, 139
Alexander, Abel, 208
Alfaro, Eloy, 89
Álvarez Bravo, Lola, 201
Álvarez Bravo, Manuel, 199, 200
Anthony, Edward, 46, 47, 131, 141, 143, 167, 168, 229, 230
Anthony, Henry T., 167, 168, 229, 230
Anza, Antonio, 83
Atahualpa, 92
Atget, Eugène, 192
Aubert, François, 67
Avedon, Richard, 210
Ayerza, Francisco, 74, 75, 262

B
Baldwin, Fred, 207
Barnard, George N., 46, 47
Barr Jr., Alfred H.,194
Barrios, Justo Rufino, 154
Barros, Geraldo de, 199
Barthes, Roland, 51
Baudelaire, Charles, 160, 161
Bécquer Casaballe, Amado, 203
Benjamin, Walter, 16, 31, 32, 34, 59, 192, 193
Benzo, Juan José, 114
Berti, Sagrario, 22
Billeter, Erika, 125, 203
Blanco, Lázaro, 202
Blanquart-Évrard, Louis-Désiré, 187
Boggiani, Guido, 87, 265
Boote, Arturo W., 256
Boulton, Alfredo, 199, 200, 201
Boulton, María Teresa, 208
Bossert, Helmuth Theodor, 192
Bradford Burns, E., 152
Brassaï, 163
Bremer, Federika, 94
Burgess, Nathan G., 133

C
Cabot, Samuel, 79
Cáceres, Andrés Avelino, 125
Campa, Luis, 17, 70, 71, 241, 242
Canales, Claudia, 202
Caparrini, Silvana, 169
Carjat, Étienne, 123, 206
Carreño, Manuel Antonio, 55, 56, 57, 59, 60, 63
Castellanos, Alejandro, 207
Castro, Fernando, 37
Castro y Ordóñez, Rafael, 19, 25, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 231, 232
Catherwood, Frederick, 79, 219
Cicero, Ricardo E., 88
Clifford, Charles, 171
Cohner, Samuel A., 123, 136, 137, 206
Cordero, Juan, 78
Cordero, Julio, 274
Cortés, Hernán, 78
Courbet, Gustave, 161
Courret, Aquiles, 67, 68, 123, 126, 239, 240
Courret, Eugenio, 18, 22, 67, 68, 123, 124, 125, 126, 127, 239, 240, 242, 247
Cruces, Antíoco, 17, 70, 71, 241, 242
Cuarterolo, Miguel Ángel, 203, 208
Cuauhtemotzín / Cuauhtémoc, 78, 92
Chambi, Martin, 201, 204
Charnay, Claude-Joseph-Désiré, 16, 46, 66, 81, 226
Chedanne, Georges-Paul, 83
Chiriboga, Lucía, 169, 205
Christiano Jr., José, 17, 67, 69, 96, 243, 244
Cubela, Jesús, 267

D
Damish, Hubert, 31
Daries, Augusto, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 234, 235, 236
Darío, Rubén, 127
Deroche, Victor, 45
Devés, Eduardo B., 208
Díaz, Porfirio, 76, 91
Díaz Rodríguez, Manuel, 112
Diguet, Léon, 88
Disdéri, André-Adolphe, 95, 126, 206
Dubois, Phillippe, 159, 160
Dubreil, Alphonse, 124
Dubreil, René, 124
Ducasble, Alfredo, 85

E
Eder, Josef Maria, 193
Eder, Rita, 202
Eugenia, Emperatriz, 206
Evans, Walker, 200
Ewing, Martha, 276

F
Facio, Sara, 204
Farkas, Thomas, 199
Farrand, Camillus, 19, 25, 47, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 229, 230
Fassold, Peter, 255
Ferrez, Gilberto, 16, 21, 43, 199, 202, 208
Ferrez, Marc, 96, 259
Flaubert, Gustave, 161
Florence, Hércules, 202
Fontcuberta, Joan, 21
Foster, Hal, 34
Fredricks, Charles DeForest, 18, 22, 26, 98, 99, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 200, 206, 223, 234, 235, 236
Friedrichsthal, Barón Emanuel von, 80
Frisch, Albert, 84
Frith, Francis, 159
Frizot, Michel, 207
Freund, Gisèle, 16, 19, 33, 193
Frond, Jean-Victor, 46, 95, 227, 228

G
Gallardo, Carlos R., 87
Galván, Manuel de Jesús, 78
Gálvez, Manuel, 74
García Canclini, Néstor, 35, 202
Gelpí y Ferro, Gil, 99
Germon, Washington Lafayette, 133
Gernsheim, Alison, 196
Gernsheim, Helmut, 19, 196, 197
Goeldi, Emil A., 85
Gómez, Fina, 199
Gómez, Juan, 203, 208
Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 102
Gómez de la Carrera, José, 103
Gómez Sicre, José, 200, 201
Gonnet, Esteban, 70, 84, 99, 233
González, Antonio M., 277
González Suárez, Federico, 82
Goston, João, 96
Granda, Chabuca, 127
Grumbkow, Georges V. von, 82, 256
Guerra Toro, A., 112
Gurney, Jeremiah, 131, 133
Gusinde, Martín, 90
Gutiérrez, Jorge, 204
Guzmán, Franklin, 202
Guttmann, Heinrich, 192

H
Hanru, Hou, 38
Harper & Brothers, 81
Harris, George W., 276
Harvard, Charles, 195
Hassaurek, Friedrich, 167
Haya, María Eugenia, 202
Heffer, Obder, 89
Heinrich, Annemarie, 204
Henríquez Ureña, Pedro, 54
Henschel, Albert, 96
Herbruger, Emilio, 68, 69, 248
Herlich, 136
Hernández, Fortunato, 88
Herrera, 137
Herrera, Carlos, 199
Hill, David Octavius, 190, 193
Hitler, Adolf, 194

Hoey, Eduardo J., 47, 154
Hoffenberg, Hack L., 129, 204
Horgan Jr., John, 89
Hughes, Cornelius Jabez, 157
Humboldt, Alejandro von, 46, 140

I
Ibáñez, Elías, 100
Isabel II, 142, 145

J
Jackson, William Henry, 19, 150
Jonquières, Henri, 192
Juárez, Benito, 138, 170
Juhl, Ernst, 189

K
Käsebier, Gertrude, 190
Keita, Seydou, 210
Kossoy, Boris, 96, 202, 207
Krauss, Rosalind, 31, 32
Kuhlmann Steffens, Theodore, 260
Künh, Heinrich, 190

L
Lachner, Vicente P., 154
Lang, Charles B., 88, 266
Laso, José Domingo, 17, 111, 176
Lécuyer, Raymond, 195
Lehmann-Nitsche, Robert, 87, 265
León Mera, Juan, 77
Levine, Robert M., 129, 130, 143, 204
Lichtwark, Alfred, 189
Loomis, Osbert Burr, 141
López Molina, José, 140
Lorca, German, 199
Lugones, Leopoldo, 74
Luján Muñoz, Luis, 152
Lumholz, Carl, 88
Lunar, Manuel, 137, 140

M
Majluf, Natalia, 166
Maler, Teobert, 81, 261
Malta, Augusto, 103, 275
Manarini, Ademar, 199
Mantegazza, Paolo, 87
Marey, Étienne Jules, 151, 156
Mariátegui, José Carlos, 124
Marina, 78
Martí, José, 78, 79
Martin, Paul, 195
Masdeu, Jesús, 103
Masoni, Saturnino, 132, 133
Matiz, Leo, 210
Maudslay, Lord Alfred Percival, 81, 264
Maunoury, Eugène, 123, 172
McElroy, Keith, 123, 202
Mestre, Narciso, 142, 143
Meyer, Eugenia, 202
Mialhe, Frédéric o Federico, 140, 218
Michaud, Julio, 46
Milet, Gustavo, 89
Model, Lisette, 200
Montel, Paul, 192, 193, 195
Montt, Manuel, 45
Morris, William, 161
Mulock, Benjamin R., 46
Muratorio, Blanca, 91
Muybridge, Eadweard, 18, 22, 26, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 162, 164, 200, 249, 250, 251

N
Naef, Weston, 202
Newhall, Beaumont, 15, 16, 19, 21, 31, 32, 33, 157, 190, 194, 195, 200, 207
Nina Rodrigues, Raimundo, 102

O
Orive, María Cristina, 204
Ortiz, Fernando, 102,
O'Sullivan, Timothy, 150

P
Padrón Toro, Antonio, 208
Paillet, Fernando, 205
Panunzi, Benito, 70, 99, 237
Paquin, 83
Paz Graells, Mariano de la, 170
Pedro II, 198, 227, 228
Penabert, George, 132, 133, 134, 135
Peñafiel, Antonio, 83
Pereira Salas, Eugenio, 16, 43

Picasso, Pablo, 163
Piérola, Nicolás de, 125
Pilonieta, Gabriel, 166
Piot, 136
Plongeon, Augustus Le, 81
Porter, R.H., 264
Potonniée, Georges, 192, 193, 195
Prescott, William H., 80
Preuss, Konrad Theodor, 88
Priamo, Luis, 205, 207, 208

R
Razetti, Ricardo, 199
Recht, Camille, 192
Reiss, Wilhelm, 69
Renjifo, Carlos, 124
Renjifo, Jorge, 124, 127
Reynoso, Antonio, 200
Rezzonico, Antonio, 140, 143, 218
Riobó, Julio Felipe, 16, 43
Rodríguez, Melitón, 114
Rojas, Ricardo, 74
Romero, José Luis, 108
Rondon, Cándido Mariano da Silva, 86
Roquette-Pinto, Edgard, 86
Rosti, Pál, 46, 140, 143, 225

S
Salas, José Antonio, 238
Sánchez, José Salvador, 91, 181
Santa Coloma, Rafael, 269
Schwarz, Heinrich, 192
Selleck, Silas T., 150
Sequera, Armando José, 202
Serpa, Carlos E., 136
Serrano, Eduardo, 203
Serrano, Manuel J., 91, 178, 181, 273
Squier, George Ephraim, 81, 82
Soria, Alberto, 112
Stahl, Augusto, 46, 97, 98
Stanford, Leland, 151, 153, 156
Starr, Frederick, 88, 266
Steichen, Edward, 19, 190, 195
Stenger, Erich, 195
Stephens, John Lloyd, 79, 80
Stern, Grete, 204
Stieglitz, Alfred, 190
Stotz, Gustaf, 34
Stübel, Alphons, 69, 82, 256
Suárez, José Antonio, 138

T
Taft, Robert, 16, 195
Tatarian, Bedros, 88
Taylor, C.H., 88
Tomlinson, William, 137
Tossell, Ricardo, 172
Tovar y Tovar, Martín, 238
Tristán, Flora, 127
Tucci Carneiro, Luiza, 96

U
Uhle, Max, 82, 256

V
Valck, Enrique, 89
Valentine, James, 159
Varela y Solís, Leopoldo, 100
Varese, Juan Antonio, 208, 222
Vargas, Pedro José, 68, 69
Verdugo, René, 202
Verónica, 159, 161
Villaalba, Ricardo, 69, 70, 246
Villaverde, Cirilo, 50
Viollet-le-Duc, Eugène, 81, 226

W
Waite, Charles B., 19, 110
Watkins, Carleton Eugene, 150, 224
Watriss, Wendy, 207
Weeks, Alexander B., 132, 223
White, Clarence H., 190
Wiener, Charles, 82
Wilson, George Washington, 159
Winter, 136
Witcomb, Alexander S., 123
Wuffarden, Luis Eduardo, 166

Z
Zamora, Fernando, 272
Zola, Émile, 161

Agradecimientos

John Mraz, Luis Priamo, Sandra Boulanger, Daniel Sale, Ana Mauad; Acervo do Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Seçao Rio de Janeiro; Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid; Biblioteca de la Universidad de Heidelberg; Biblioteca Digital Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico; Biblioteca Nacional de Chile; Biblioteca Nacional de Uruguay; Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ministerio de Cultura, Gobierno de España; Bibliothèque National de France; British Museum Library; Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico - UDP, Chile; Colección Sistema Nacional de Bibliotecas, Costa Rica; Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida; Department of Special Collections, Stanford University Libraries; Digital Library of the Caribbean Collection; Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC; Fundación Biblioteca Nacional - Brasil; Fundación John Boulton; Getty Research Institute, Los Angeles; Getty's Open Content Program; Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), Montevideo; Museo de Historia Natural de Valparaíso; Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro; National Anthropological Archives, Smithsonian Institution; Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University; Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), México; Taller Visual, Quito; The Latin American Library, Tulane University; The Library of Congress, Washington D.C; The New York Public Library.

ILUSTRACIONES

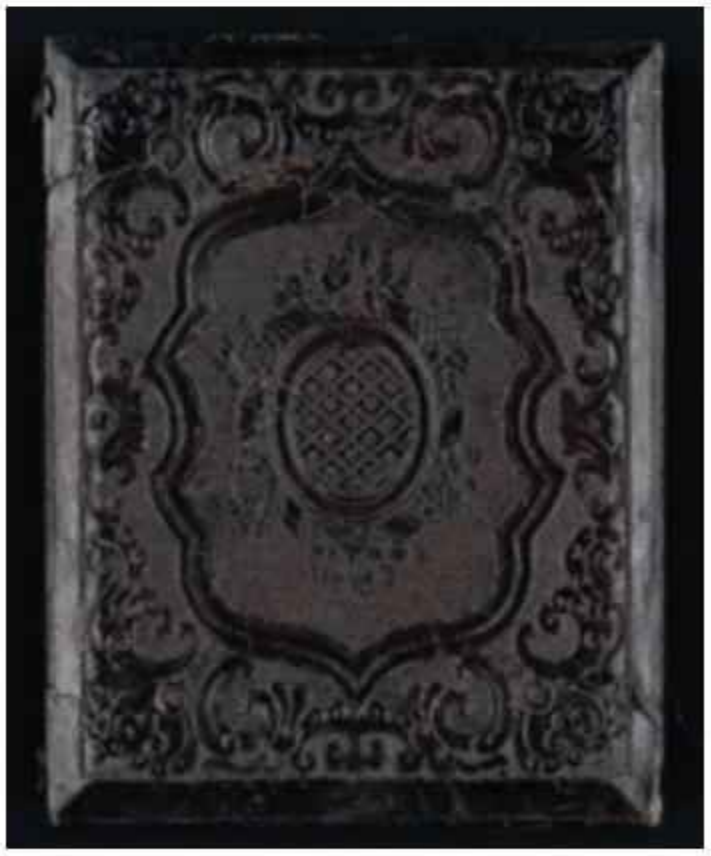
Frédéric Mialhe. *Iglesia del Santo Cristo (Habana). Vista sacada con el Daguerreotipo*, litografía. En: *Isla de Cuba Pintoresca*. La Habana: Litografía de la Real Sociedad Patriótica, 1839 (álbum de 32 vistas).

Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

Nota del autor: Tanto el daguerrotipo, tomado por Antonio Rezzonico, como la publicación del álbum, corresponden a 1841.

Frederick Catherwood. Lámina n° 10. *Gateway. Casa del Gobernador. Uxmal*, México, 1841-1842, litografía. En: F. Catherwood. *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*. London: F. Catherwood, 1844 (álbum de 25 láminas litográficas realizadas por A. Picken, W. Parrott, H. Warren, J.C. Bourne, G. Moore and T.S. Boys y un mapa delineado de Yucatán y América Central).
Cortesía del Getty Research Institute, Los Angeles, ID 84-B8523.
Nota del autor: Litografía basada presumiblemente en dibujo y daguerrotipo.

Anónimo. *Pareja sentada*, Ciudad de México, D.F., ca. 1845, daguerrotipo.
© 839956. Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX. Reproducción autorizada por el INAH.



Anónimo. *Union case with ambrotype of man and little girl*, Cuba, 1840-1849, ambrotipo. Tom Pohrt Photograph Collection.
Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.
Nota del autor: Realizado hacia 1855.

Sin identificar. 1855 -1860. Ambrotipo.
(Foto: 07FPJV.CDF.IMO.UY - Autor: S.d. - Donación: Juan Antonio Varese).
Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, Uruguay.

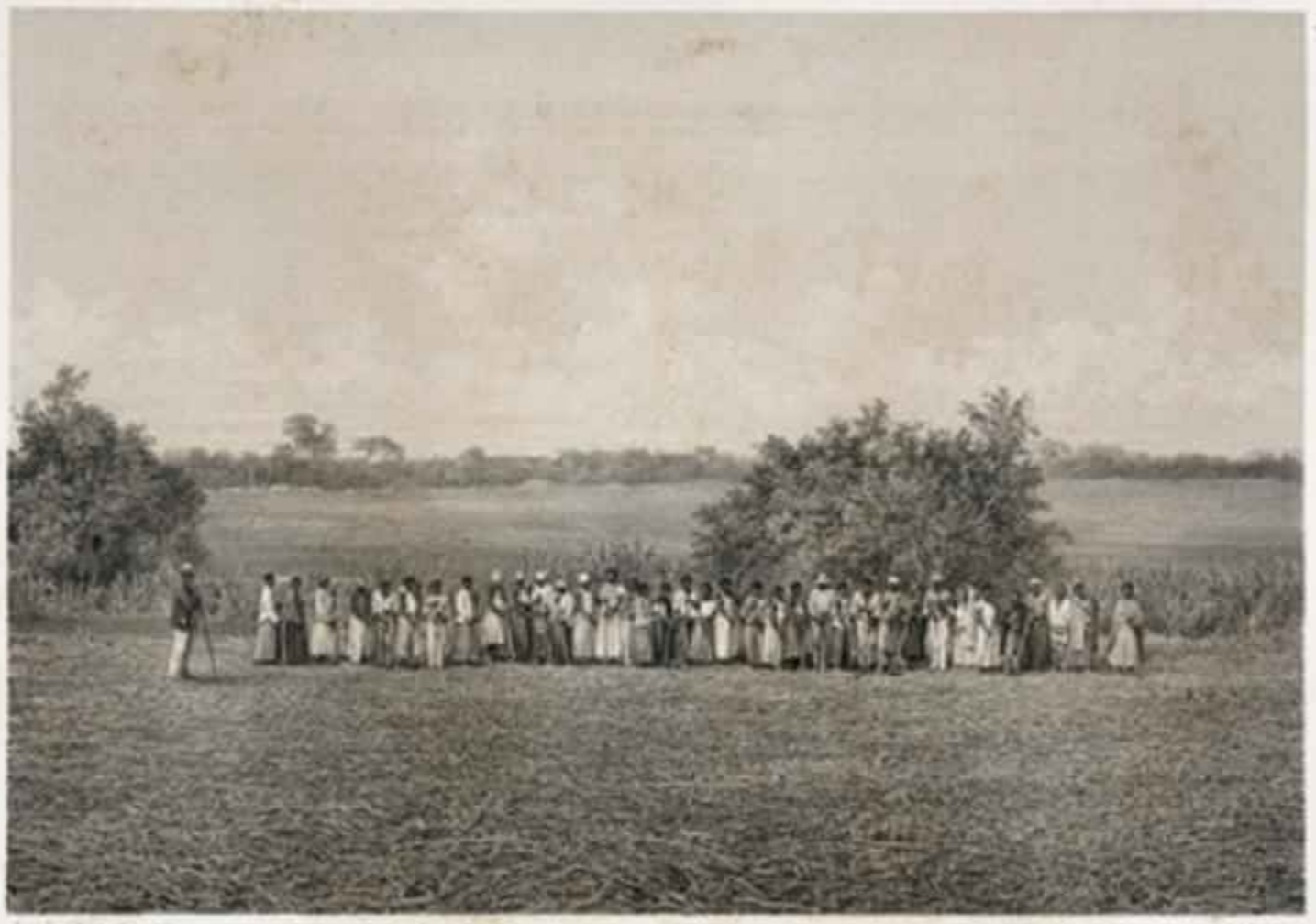
Fredricks e Weeks (Charles D. and Alexander B.). *Vista de muelle, Pernambuco* (hoy Recife), Brasil, noviembre, 1851, daguerrotipo. Tomado del álbum [Portraits of a British merchant family in Brazil], between 1844-ca. 1865.
Cortesia del Getty Research Institute, Los Angeles, ID 95.R.30

Carleton E. Watkins (atribuido). *Untitled* [Valparaíso, Chile], ca. 1852, daguerrotipo.
The J. P. Getty Museum Collection.
Imagen digital cortesía del Getty's Open Content Program.

Pál Rosti. Lámina n° 4. *Caracas*, Venezuela, 1857. En: Pál Rostil. *Úti Emlékezetek Amerikából* (Memorias de un viaje por América). Pest: Heckenast G., 1861. Litografía basada en fotografía al colodión húmedo.
Cortesía de la Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC.

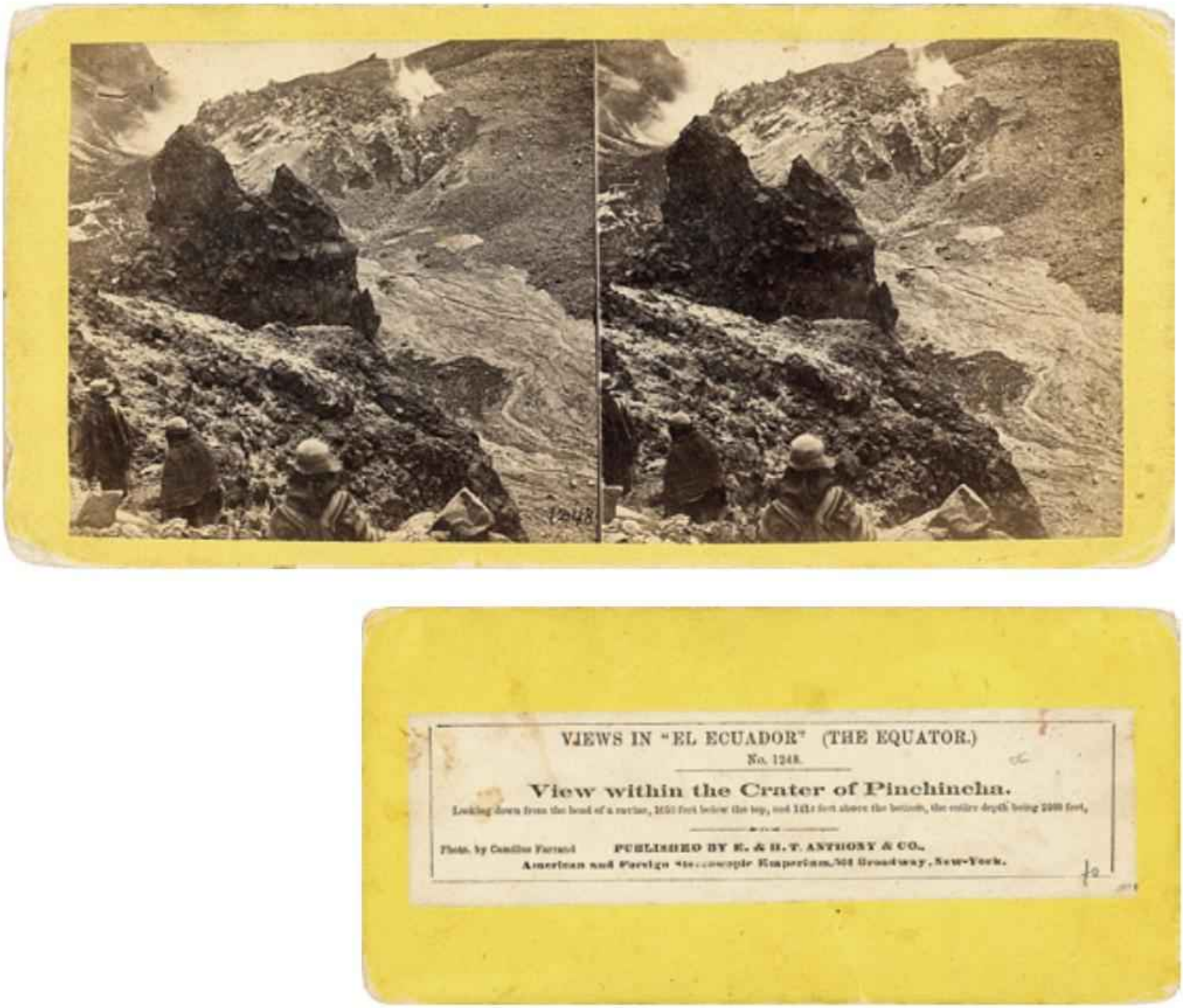
Désiré Charnay., *Grande salle du Palais à Mitla, Oaxaca*, México, 1858-1860.
En: *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chitchen-Itza, Uxmal.*
Récueillies et Photographiées par Désiré Charnay avec un texte par M.
Viollet-le-Duc. Paris: Gide, 1863.
From The New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection. Item http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-1277-a3d9-e040-e00a18064a99

Jacottet, Louis Julien, 1806-1880. *Fazenda de Quissaman pris de Campos.*
Paris [França]: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861. 1 grav: litografia, pb.
In: Ribeyrolles, Charles, 1812-1860. Brazil pittoresco: album de vistas, panoramas, monumentos.... p. [gravura 78]. Localização: icon1113654_70.
Cortesía del Acervo de la Fundación Biblioteca Nacional - Brasil
Nota del autor: Entre 1857-1859, Victor Frond hizo la foto en la cual se basa la litografía.
Incluida en: Charles Ribeyrolles. Brazil Pittoresco. Album de vistas, panoramas, paisagens, monumentos, costumes, etc., com os retratos de sua Majestade Imperador Don Pedro II et da Familia Imperial, photografiados por Victor Frond, lithographiados pelos primeiros artistas de Paris. Paris: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861

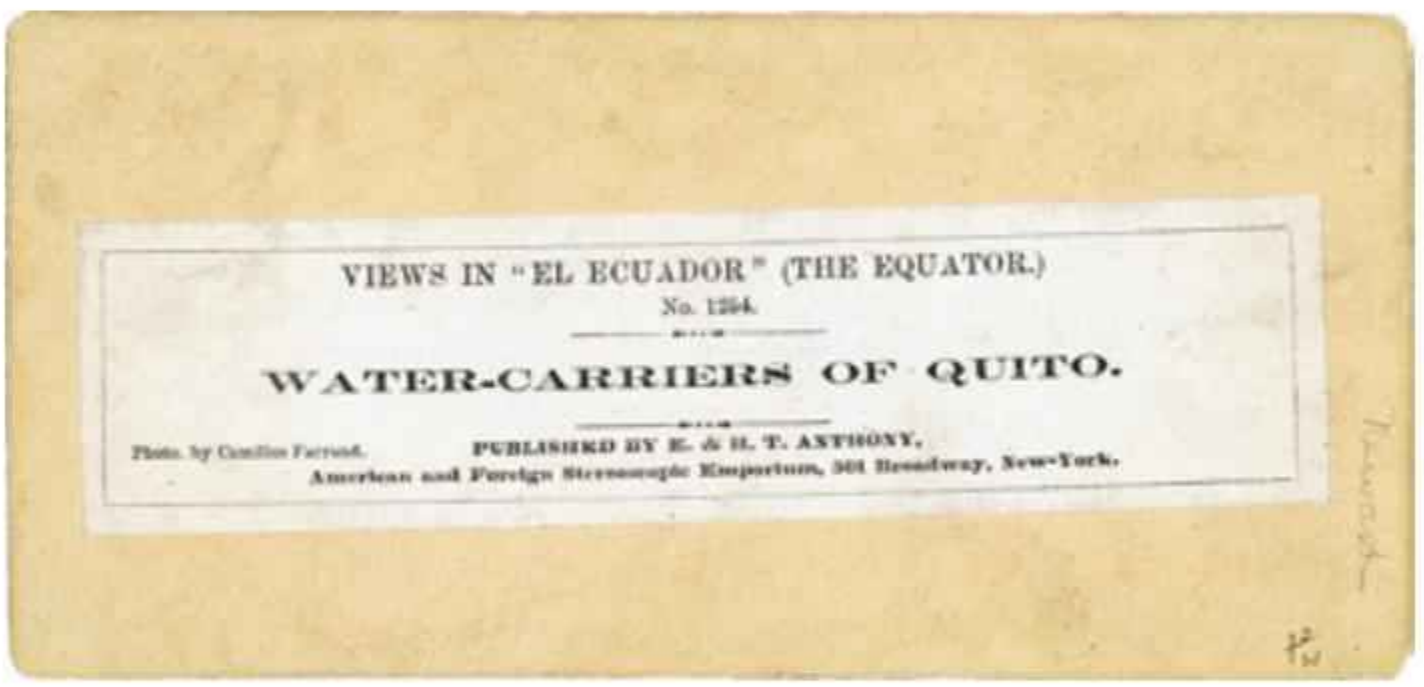


TRAVAILLEURS A LA ROCA

Charpentier. *Travailleurs a la roça*. Paris [França]: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861. 1 grav: litografia, pb. In: Ribeyrolles, Charles, 1812-1860.
Brazil pittoresco: album de vistas, panoramas, monumentos.... p. [gravura 67].
Com: Négresse de la roca. Localização: icon1113654_62f1 e icon1113654_62f1
Cortesía del Acervo de la Fundación Biblioteca Nacional - Brasil
Nota del autor: Entre 1857-1859, Victor Frond hizo la foto en la cual se basa la litografía.
Incluida en: Charles Ribeyrolles. Brazil Pittoresco. Album de vistas, panoramas, paisagens, monumentos, costumes, etc., com os retratos de sua Majestade Imperador Don Pedro II et da Familia Imperial, photografiados por Victor Frond, lithographiados pelos primeiros artistas de Paris. Paris: Lemercier, Imprimeur-Lithographe, 1861



Camillus Farrand. *Vistas en "El Ecuador"* n° 1248 (frente y dorso). *View within the crater of Pichincha | Vista dentro del cráter del Pichincha*, 1862, vista estereoscópica. Publicada por E. & H. T. Anthony & Co., New York.
Cortesía de Taller Visual, Quito.



Camillus Farrand. *Vistas en "El Ecuador"* n° 1254 (frente y dorso). *Wather-Carriers of Quito | Aguateros de Quito*, ca. 1862, vista estereoscópica. Publicada por E. & H. T. Anthony & Co., New York.
Cortesía de Taller Visual, Quito.

Rafael Castro y Ordóñez. *Muelle*, Guayaquil, Ecuador, 1863-1864.
De la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1866.
Cortesía del Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

Rafael Castro y Ordóñez. *Iglesia de San Pedro*, Guayaquil, Ecuador, 1863-1864.
De la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1866.
Cortesía del Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

Esteban Gonnet. *Aduana nueva o de Taylor*, Buenos Aires, Argentina, 1864.
Del álbum *Recuerdos de Buenos-Ayres*.
From The New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection. Item http://digitalcollections.nypl.org/items/78c13730-835d-0134-bf6b-00505686a51c

C. D. Fredricks y Daries (Charles DeForrest y Augusto). Isla de Cuba, n° 114.
Corte de caña. Cutting the sugar cane. Tom Pohrt Photograph Collection.
Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.
Nota del autor: La serie "Isla de Cuba" comienza a circular en 1865.

C. D. Fredricks y Daries (Charles DeForrest y Augusto). Isla de Cuba, n° 156.
Parque de Isabel, 2da. Tom Pohrt Photograph Collection.
Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

C. D. Fredricks y Daries (Charles DeForrest y Augusto). Isla de Cuba, N° 196.
Gran Teatro de Tacón. Habana. Tom Pohrt Photograph Collection.
Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

Benito Panunzi. *Pobladores del campo*, Argentina, ca. 1866.
Colección privada.

Salas y Tovar (José Antonio y Martín).
Retrato de mujer, Caracas, Venezuela, ca. 1865, carte-de-visite.
Cortesía de la Fundación John Boulton, Caracas.

Courret Hermanos (Aquiles y Eugenio).
Tapada limeña, Lima, Perú, ca. 1865, carte-de-visite.
Colección privada.

Courret Hermanos (Aquiles y Eugenio). *Retrato de hombre* (frente y dorso), Lima, Perú, ca. 1860-1899, carte-de-visite.
From the New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection. Item http://digitalcollections.nypl.org/items/2f2c0da0-2289-0132-1b2e-58d385a7bbd0
Nota: La sociedad Courret Hermanos estuvo activa entre 1863-1873.

Cruces y Campa (Antíoco y Luis).
Retrato de dos mujeres, Ciudad de México, ca. 1868, carte-de-visite.
© 453737. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO.FN.MX. Reproducción autorizada por el INAH.

Cruces y Campa (Antíoco y Luis). De la serie *Tipos mexicanos*, ca. 1870, carte-de-visite. Izq. arriba: *Vendedor de cuencos de madera*; der. arriba: *Vendedor de petates*; izq. abajo: *Carbonero*; der. abajo: *Rural*, cartes-de-visite. Del álbum: Eugenio Courret y Cruces y Campa. *Types d'Amérique du Sud*, 1860-1880, p. 13.
Cortesía de la Bibliothèque National de France.

José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Página de álbum de negros en labores, Río de Janeiro, Brasil, ca. 1865 (dedicatoria al Rey D. Fernando II), cartes-de-visite.
Cortesía del Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

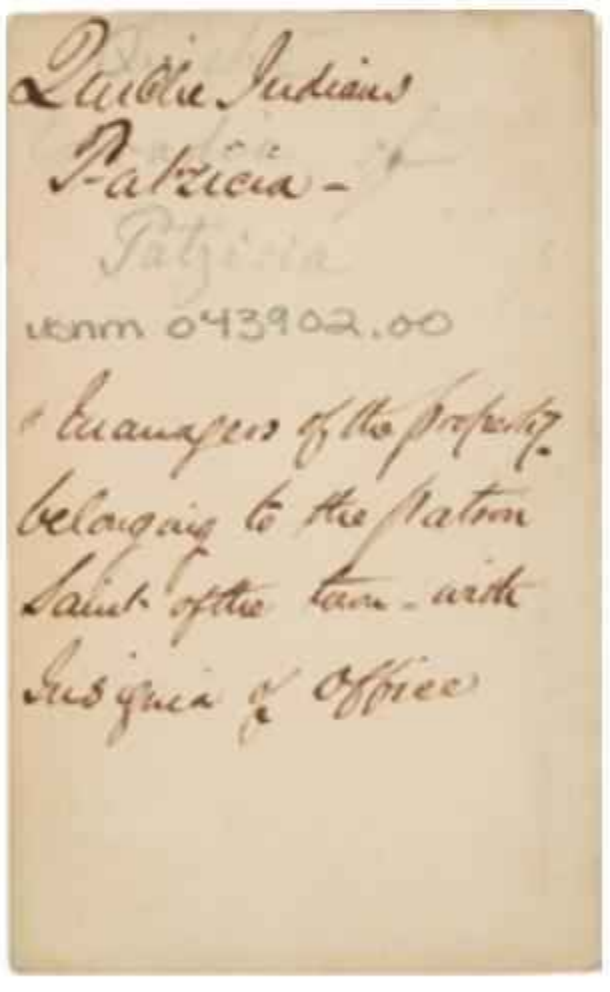
José Christiano de Freitas Henriques Júnior. *Negro usando vestimentas africanas*, ca. 1865, carte-de-visite.
Cortesía del Acervo do Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Seçao Rio de Janeiro, Brasil.

José Christiano de Freitas Júnior. *Madre e hija*, Rio de Janeiro, ca. 1865, carte-de-visite.

Cortesía del Acervo do Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Seçao Rio de Janeiro, Brasil.

Ricardo Villaalba. *Retrato de estudio de dos hombres con espejo*, Bolivia, ca. 1870, carte-de-visite. Escrito sobre la hoja del álbum "Quechua Cochabamba - Bo. / (reverso) S. American Indians".
Cortesía del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, PM #2004.29.10674.

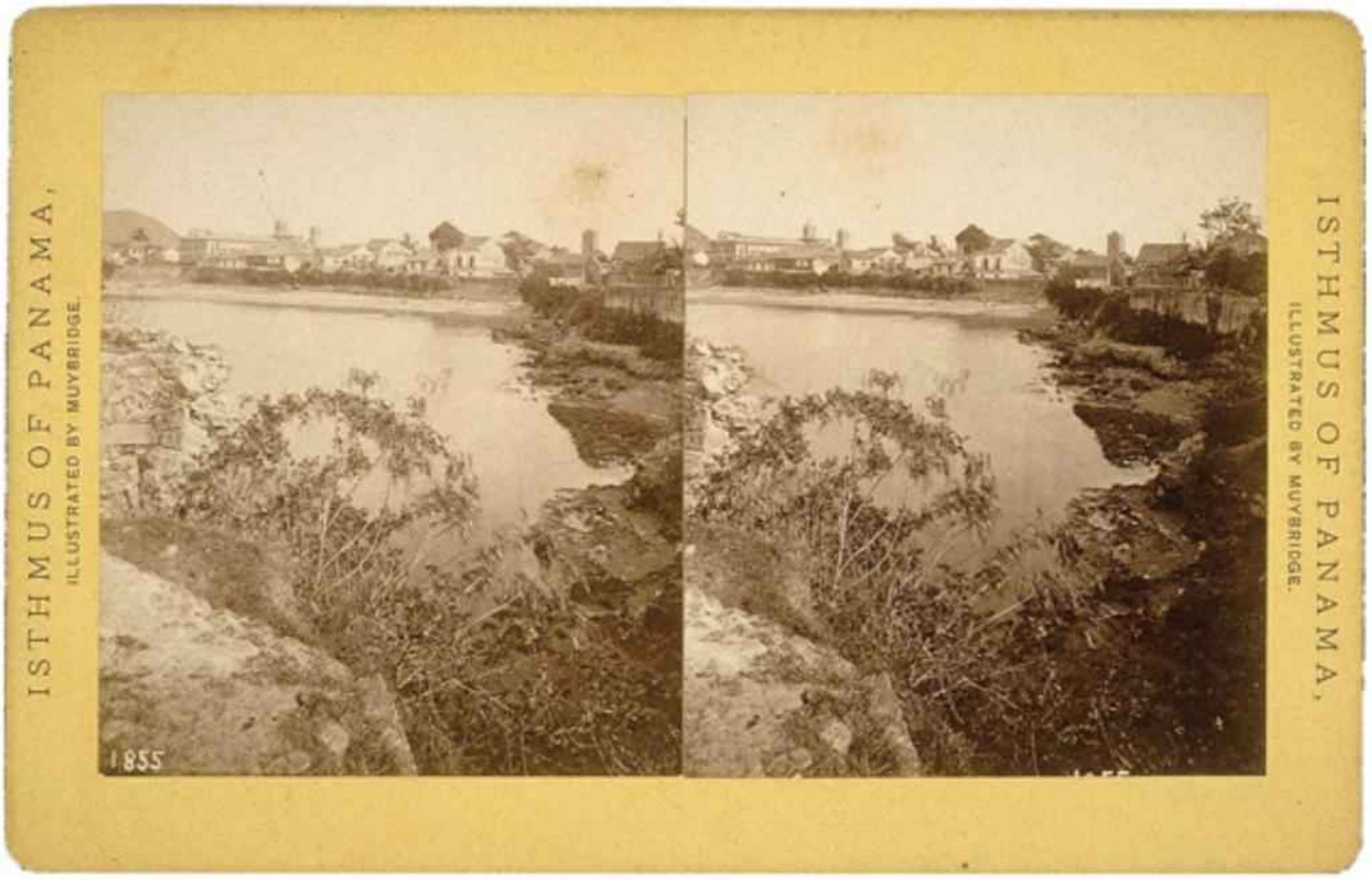
E. Courret. *Calle en el centro*, Lima, c. 1869-1885, vista estereoscópica.
De la serie *Vistas del Perú*.
Cortesía del Image Archive, The Latin American Library, Tulane University.
Nota del autor: Realizada posteriormente a 1873, presumiblemente hacia 1875-1880.



Emilio Herbruger. *Group of Men from Patzicia, Chimaltenango, Managers of Property of Patron Saint, Santiago, in Costume and with Ceremonial Staffs of Office*, n.d., carte-de-visite.

Cortesía de National Anthropological Archives, Smithsonian Institution [NAA INV 04390200].

Nota del autor: Realizada presumiblemente entre 1865-1870.



Eadweard Muybridge *n° 1872. Church of Santa Ana*, 1875.
From the series *Isthmus of Panama*, 1876, vista estereoscópica.
Colección privada.

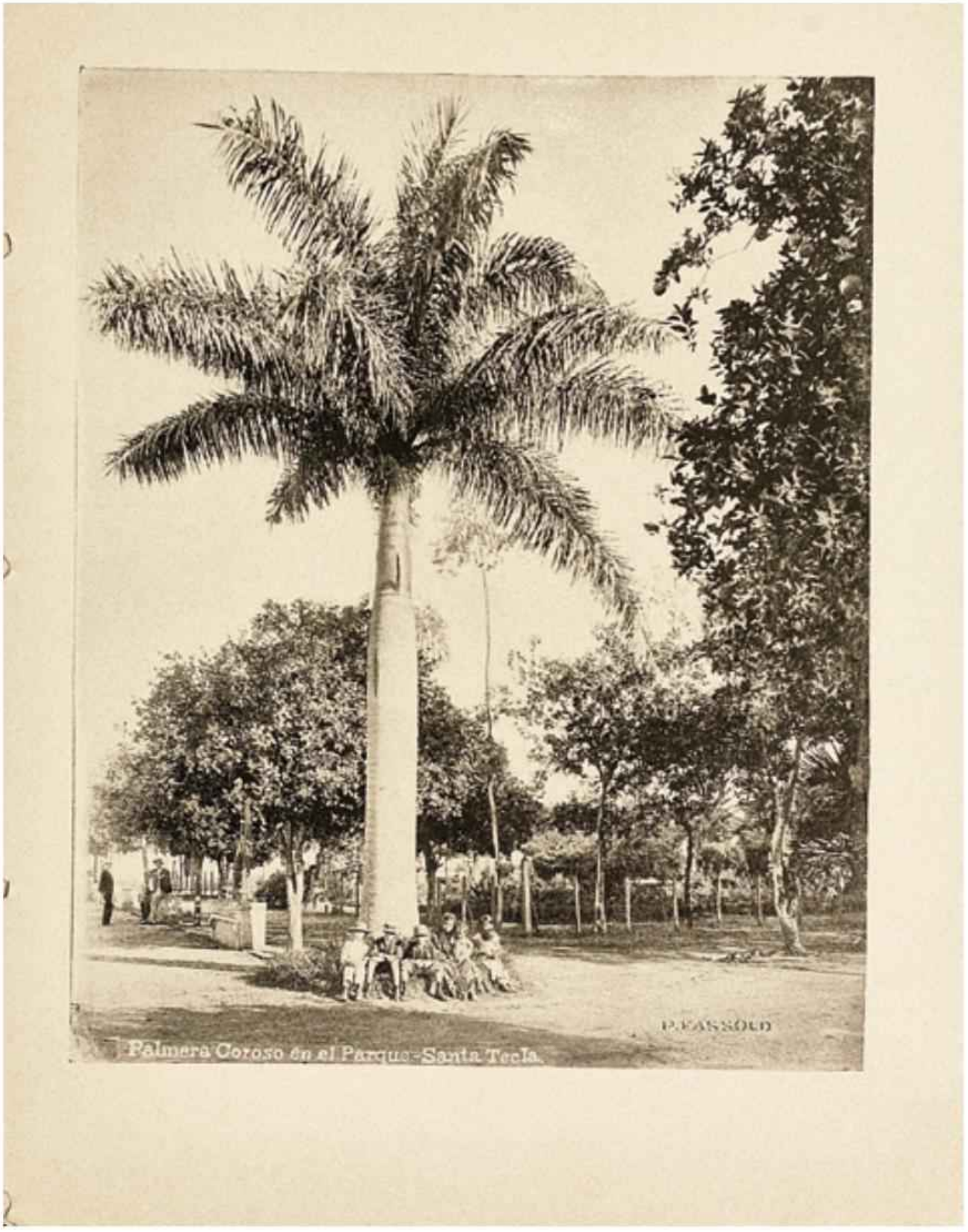
Eadweard Muybridge. *Village of Coffee Pickers*, Hacienda Las Nubes, Guatemala, 1875. From the album: *The Pacific Coast of Central America and Mexico; The Isthmus of Panama; Guatemala; and the Cultivation and Shipment of Coffee*. Illustrated by Muybridge. San Francisco, 1876.
Cortesía del Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Eadweard Muybridge. *Eadweard Muybridge. Lavado en Quetzaltenango*, Guatemala, 1875. From the album: *The Pacific Coast of Central America and Mexico; The Isthmus of Panama; Guatemala; and the Cultivation and Shipment of Coffee*. Illustrated by Muybridge. San Francisco, 1876.
Cortesía del Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Bate y Cia. *Calle 18 de Julio*, Montevideo, Uruguay, ca. 1890.
Cortesía del Image Archive, The Latin American Library, Tulane University.
Nota del autor: Presumiblemente realizada en los años setenta.

Félix LeBlanc. *Estación Bellavista*, Valparaíso, Tren Santiago-Valparaíso, Chile, ca. 1888. En Félix Leblanc. *Vistas de Valparaíso*, 188?.
Cortesía de la Biblioteca Nacional de Chile.

Juan T. Aguirre. *Mina del Rosario en San Juancito*, Honduras, 1889.
Cortesía del Image Archive, The Latin American Library, Tulane University.
Nota del autor: En: Antonio R. Vallejo. *Primer Anuario Estadístico correspondiente a 1889* (con ilustraciones de Juan T. Aguirre). Tegucigalpa: Tipografía Nacional, 1889.



Peter Fassold. *Palmera Coroso en el Parque Santa Tecla*,
El Salvador. Publicada en: Marie Robinson Wright. *Salvador Illustrated*. New York:
L'Artiste Publishing Co., 1893, p. 15.
Cortesía de The Library of Congress, Washington D.C.

WESTSEITE

OSTSEITE

DAS MONOLITH-THOR VON AK-KAPANA

5

Georges B. von Grumbkow. *Das Monolith - Thor von Ak-kapana* (Westseite and Ostseite), Bolivia, 1876. En: A. Stübel & M. Uhle. *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco*. Leipzig: Verlag Von Karl W. Hiersemann, 1892.
Cortesía de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg.

Obder H. Heffer. *Araucanos*, ca. 1880.
Cortesía del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico – UDP, Chile, A0004-000094.
Nota del autor: Mapuches.

Arturo W. Boote & C. *La Plaza de la Victoria y el Palacio de Gobierno*, Buenos Aires, Argentina, ca. 1895.
Cortesía de Daniel Sale.

Marc Ferrez. *Estação de Largo da Carioca*, Rio de Janeiro, Brazil, 1896.
Cortesía del Image Archive, The Latin American Library, Tulane University.

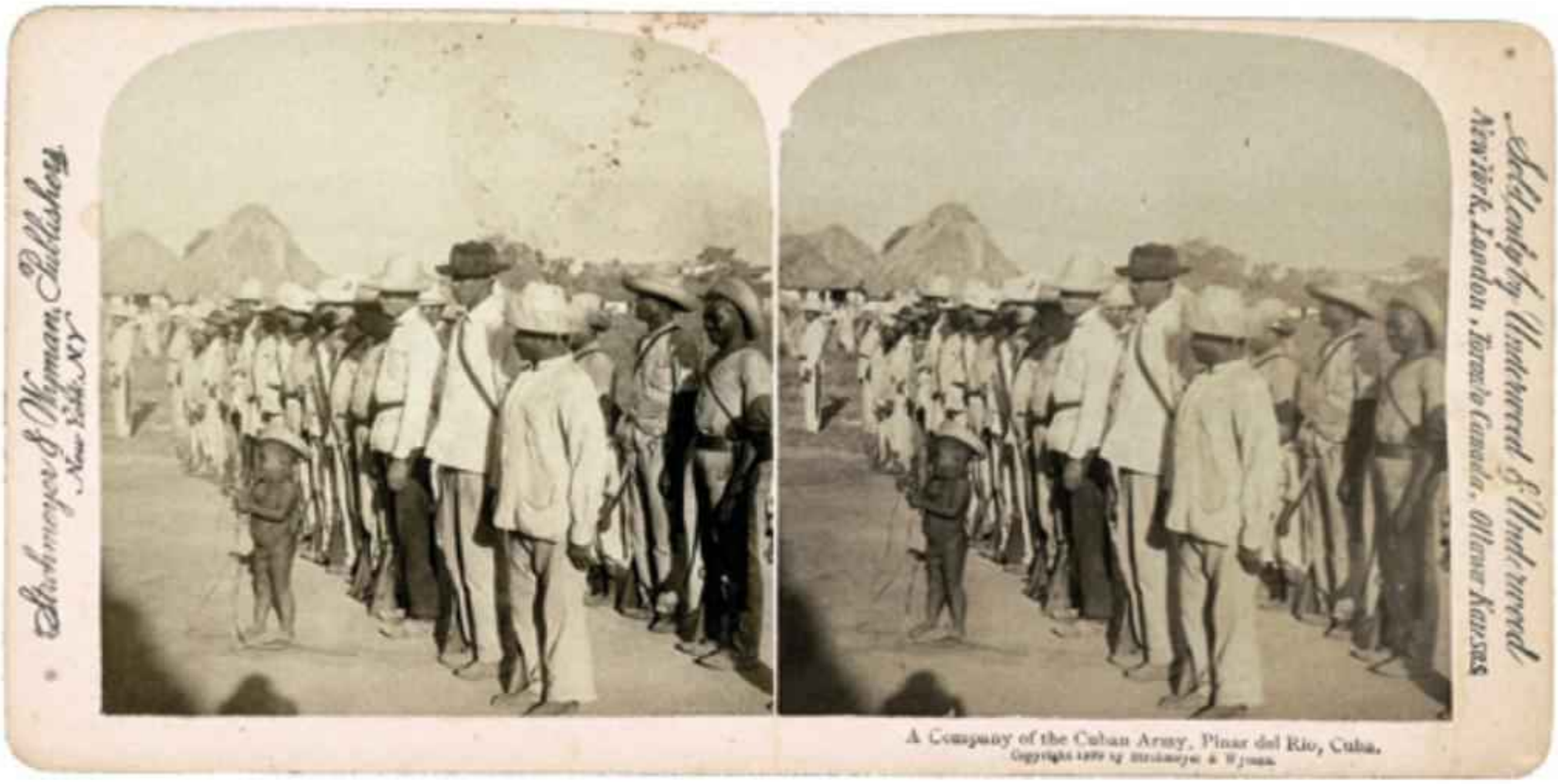
Teodoro Kuhlmann Steffens. *La Cueca*, Valparaíso, Chile, ca. 1900. Del álbum *Vues, types et moeurs d'Argentine et du Chili*, ca. 1890-1900.
Cortesía del Museo de Historia Natural de Valparaíso.

Chàncala: Pyramid and Temple.

Teobert Maler. Plate III. *Cháncala: pirámide y templo*, ca. 1898. En: Teobert Maler. *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley. Report of Exploration for the Museum*, 1898-1900. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. II, n° 1, 1901.
Gift of Dr. Charles Pickering Bowditch. Cortesía del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, PM #2004.29.6445

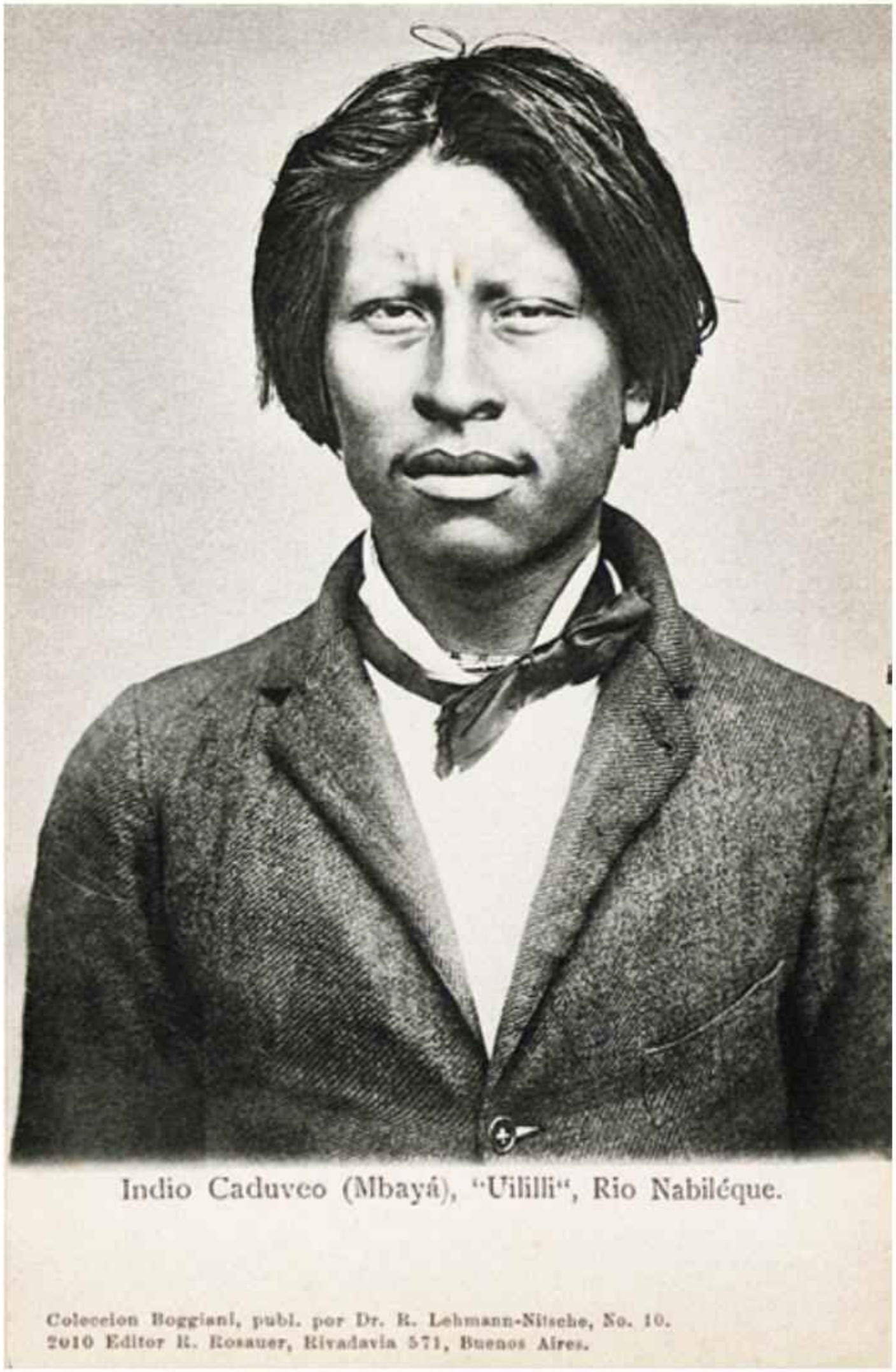
Francisco Ayerza. *Paisaje, Estancia de Leonardo Pereyra; El toque del "Angelus"; Vadeando una laguna y Tipos y costumbres criollos. Descanso y Pasatiempo* (con texto de Justo Solsona). En: *La Ilustración Artística, periódico semanal de literatura, artes y ciencias*. Barcelona: Montaner y Simón, Editores, Tomo XVII, n° 853, 2 de mayo, 1898, pp. 287-289.

Colección Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ministerio de Cultura, Gobierno de España.



Strohmeyer & Wyman Publishers. *View of a company of the Cuban Army in Pinar del Rio*, Cuba, 1899, vista estereoscópica. Ramiro A. Fernández Collection.
Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

Alfred Percival Maudslay. *A View in the Great Plaza (looking North). Showing Stella F and Group of Altars G:0-3*. Archaeology, Plate 116. En: *Biologia Centrali-Americana; or, Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America. Archaeology* (edited by F. Ducane Godman and Osbert Salvin), Vol. I, Plates. London: R. H. Porter, 1889-1902.
Cortesía de la British Museum Library.



Guido Boggiani. Tribu Caduveo (Mbayá), Río Nabileque. Lámina n° 10. *Hombre de 18 a 20 años, "Uililli"*. En: Robert Lehmann-Nitsche (editor). *La colección Boggiani de tipos indígenas de Sudámerica Central*. Buenos Aires: Editora de R. Rosauer 1904.
Cortesía del Museo de Arte Precolombino e Indígena, Montevideo.

THE CONTRAST: PAST AND PRESENT — MITLA

Charles B. Lang. *The Contrast: Past and Present - Mitla*, 1899. En: Frederick Starr. *In Indian Mexico. A Narrative of Travel and Labor.* Chicago: Forbes & Company, 1908, p. 149.
Cortesía de The Library of Congress, Washington D.C.

Jesús Cubela. S.d. Ca. 1900-1910.
(Foto: 77FPENP.CDF.IMO.UY - Autor: Jesús Cubela - Donación: Enrique Pereira).
Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Detroit Photographic Co. *N° 54114. Muelle San Francisco*, Havana, Cuba, 1904.
Cortesía de The Library of Congress, Washington D.C.

EL CABLE EN CUBA: VISTA GENERAL DE LAS OFICINAS RECIENTEMENTE INSTALADAS EN LA CASA DEL PARQUE.

EL CABLE EN CUBA

IMPRESIONES DE ACTUALIDAD

La última actualidad, sobre los *Arrabales*, llevó a El Fígaro a las nuevas oficinas del cable que se han establecido en un amplio y elegante local del boulevard Obispo. ¿No recuerdan ustedes de la antigua casa del cable, allá en la calle de Oficios? Estaba, bajo y mezquino, cuando el cablista apenas si veía algunos cables de quienes á diariamente con una de las más grandiosas construcciones del Progreso. Hoy, en esta casa, La nueva casa del cable es amplia y lujosísima como la civilización. Allí fué El Fígaro con su fotógrafo y comprendió todo el movimiento de esa suntuosidad y empleados. El espectáculo de los aparatos hablaba del ingenio y orgullo cubanos de palabras, que llevaba la imaginación á los rincones en que para saber las noticias había que esperar al correo.

La oficina del cable de Cuba, á cuyo frente se encuentra el competente señor Eugenio Tejido y Tamés, tiene á su cargo una delegación ó sucursal de las poderosas Compañías *Telegráfica Internacional Mexicana* y la *Cable Submarine Telegraph Co.* La primera conecta la oficina de la Habana directamente con la Estación Central de la *Western Union*, en New York, donde se hace la distribución del servicio para los diversos puntos de la América del Norte, Méjico, Centro y Sur América. Los cables de dicha *Compañía Internacional* terminan en Cojímar, en el lugar que reproducimos en grabado, y se dirigen, unos á la costa Este y otros á la costa Oeste de la Florida. En estos puntos los conductores de los cables se hallan conectados con los hilos telegráficos que van directamente á Nueva York, de modo que en una sola transmisión queda un despacho para cuatro distintos puntos.

La *Cable Submarine Telegraph Company* posee dos cables, en Batabanó, en el lugar que vemos en la fotografía que publicamos, y que ordenan directamente la Habana con Cienfuegos, Caibarién, Tunas de Zaza, Jucaro, Santa Cruz del Sur, Manzanillo y Santiago de Cuba, y en este último punto hacen conexión con los cables de la Compañía *West India and Panamá* y con la *Hispano Francesa*, los cuales comunican con todas las Antillas y parte del Continente Sur Americano.

Por los años de nuestra Compañía con y visita del ministro de correos un millón de pulsetas norteamericanas que pasan por el cable á las manos de los inteligentes operadores señores Francisco Cuervalcaso, H. Fraser, J. Alaiz, V. G. Medrano y J. M. Fitzgerald, que manejan por la vía del Norte. Los cuarta del Sur y Occidente se reciben y transmiten por el ingeniero Colombiano señorito de Thompson, de los cuales encuentran que maravilla á los profanos, y en los cuales los terajos, abatiendo, los inteligentes operadores señores James Greenaway, H. J. Ehlitt y F. L. Edwards. Para la instalación de los cables que vienen para, el teatro de la isla existe en ello en las oficinas que conecta con el telégrafo del Continente, y á cuyo frente se encuentra la señorita Antonia Delgado, inteligentísima telegrafista de la Estación Central Telegráfica. Completan el cuadro de empleados de la Oficina del Cable de Cuba, el señor Abelardo Pedi, auxiliar de la Administración, de vasta capacidad y conocida todos bellas con simpatía, y los tres contadores señores Jaime Catalá, Ricardo Leal y George W. Carey. La oficina trabaja de un modo permanente todos los días hasta las 9 de la noche para los cables del Sur y hasta las 11½ para los del Norte. Los domingos la transmisión es sólo de 7 á 9 de la mañana y de 5 á 10 de la noche.

***

En conversación con los

EL CABLE EN CUBA: VISTA DE CONJUNTO DE ALGUNAS DE LAS MESAS SUBMARINAS DEL CABLE DEL NORTE.

Fotografías tomadas para *El Fígaro* por Santa Coloma.

EL CABLE EN CUBA: ASPECTO DE UNA DE LAS SALAS DE LOS CABLES DEL NORTE.

EL CABLE EN CUBA: UNA HABITACIÓN.

EL CABLE EN CUBA: PIZARRA ELÉCTRICA DE LA ESTACIÓN RECEPTORA COMPUESTA PARA EL SISTEMA DE MULTIPLEX Á DUPLEX.

Fotografías de Santa Coloma tomadas para *El Fígaro*.

EL CABLE

Uno de los principales colaboradores de la prensa es el cable: un hoy último, el cronista, el poeta, que no contemplan á los mismos periódicos para que estén informados al público. Y así se explica en ningún, comerciantes inteligentes, hombres políticos, que Cuba vive abierta en Europa, como vive unida en Japón, como antes había vivido en Francia.

No sería gran ocasión del hombre de ir en persona á la culpa literalia de los monopolios. Y así, discurren algunos pensar. "Como inmediatamente con cambio, que situaciones los mares, y habitadores de ciudades, tomaron y hasta hoy, para el hablo, á los pueblos, los tuvo y los reyes...". Pues hay quien dudo, profundamente, acto. "En mi cartilla, que dudo, ella cerrar, y ninguno sean seguros y demasiado cierto, y hora por aquí una pertenencia, que ella en pocos días quedo, y la gente y la paz...". Los más serios comerciantes hispanos el entusiasmo en cierta trascurso y dicen: "El cable ¡para entonces! No hay noticias que no pregón, el desprecio que no difunde, el cálculo que no propaliza...". Y es, que muy pequeña aquella, como los vulgares

EL CABLE EN CUBA: UNA HABITACIÓN.

EL CABLE EN CUBA: PIZARRA ELÉCTRICA DE LA ESTACIÓN RECEPTORA COMPUESTA PARA EL SISTEMA DE MULTIPLEX Á DUPLEX.

Fotografías de Santa Coloma tomadas para *El Fígaro*.

los telégrafos y los nuevos conocimientos, no vienen á necesitar cosas palabras que el cronista escribe en su cuarto ¡que no era tanto!, de la Habana. "¡Hay en hora no los ganado. Zenaida, nuestro querido amigo y corresponsal». En nombre los universales los nuevos, no los recuerdo con nosotros, nombres y hora, y los llegado nunca y saber y son vistos á los grandes regiones del mundo,...». El hombre que vive en el cable...».

Ninguno el cable, que no estará cubriendo hasta que no haya una línea de servicio digna del este cablemanía absoluto, que augurase no sonidos á los pensadores y el hecho á los pueblos!...».

Autógrafo inédito

Después del toque de atención y al sonar los primeros tiros. Las manifestantes con sus banderas, entre ellas la portaestandarte de la agrupación feminista, huyendo de la acometida policial

Equipo de fotorreporteros. *El choque sangriento del 1° de mayo*. En: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XII, n° 553-554, mayo 15 de 1909.
Colección Biblioteca Nacional de Uruguay.

Luna Street, San Juan, Porto Rico

Waldrop Photo Co., San Juan, P. R.

Waldrop Photographic, *Co. Calle de la Luna*, 1909, San Juan, Puerto Rico (frente y dorso), ID PRDH013PC00097.
Cortesía de la Biblioteca Digital Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico.

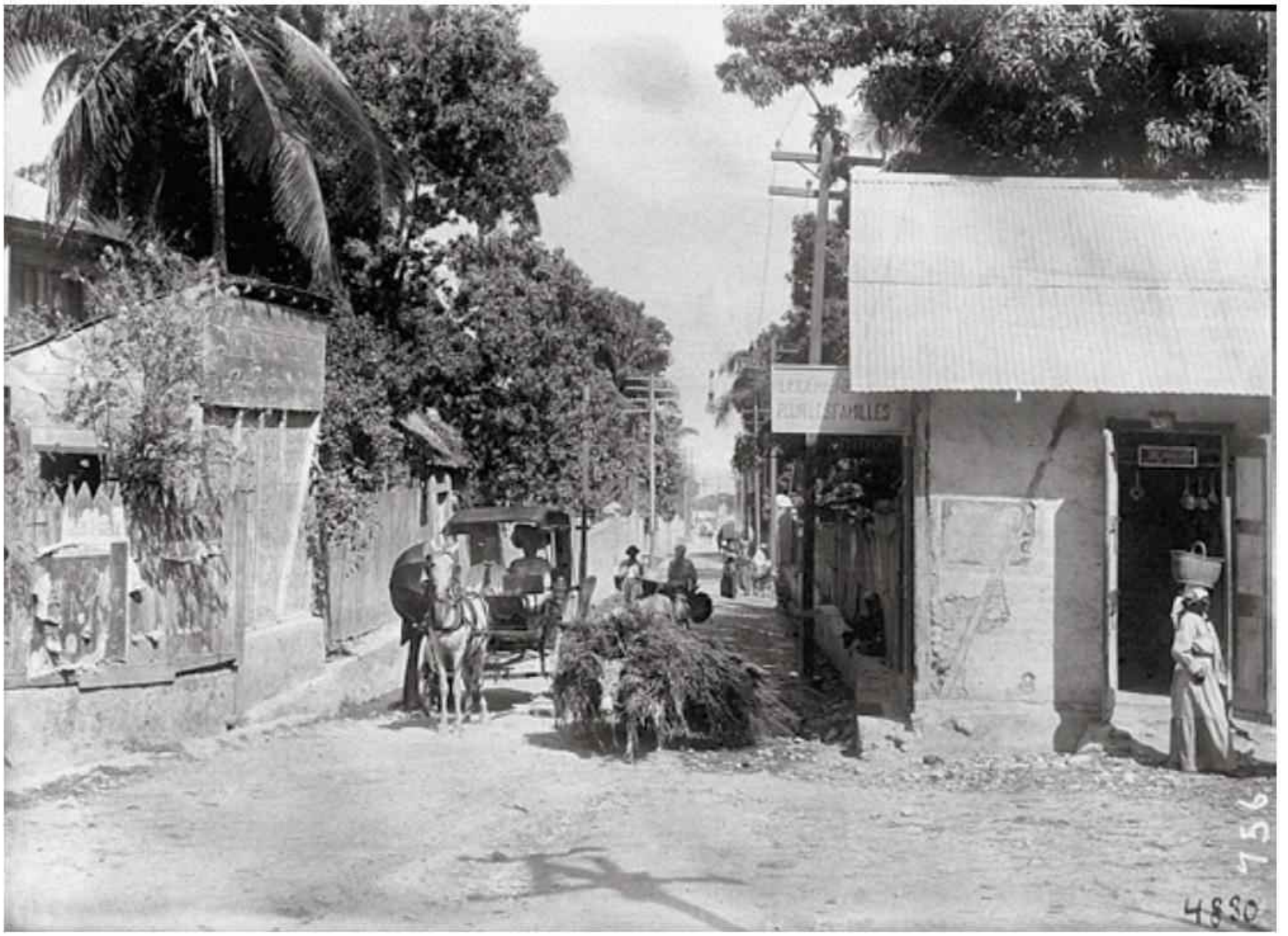
29. Interior de la Fábrica de Calzado. San José. — Interior of the Boot Factory. San José.

Fernando Zamora. *Interior de la fábrica de calzado*, San José (lámina n° 29).
En: Fernando Zamora. *Album de vistas de Costa Rica*, 1909, edición personal.
Cortesía de la Colección Sistema Nacional de Bibliotecas, Costa Rica.

Manuel Jesús Serrano. "…alrededor de una cámara de fuelle", Provincia de Morona Santiago, Amazonía, Ecuador, ca. 1915.
Cortesía de Taller Visual, Quito.

Archivo Julio Cordero. *Sin título*, presumiblemente realizada en 1916, Bolivia.
Colección Sandra Boulanger, La Paz.

Malta, Augusto, 1864-1957. *Av. Vieira Souto - Ipanema - Rio*. Rio de Janeiro.
Localização: icon1355823Augusto Malta.
Cortesía del Acervo de la Fundación Biblioteca Nacional - Brasil.



Harris & Ewing, photographer. *Haiti. Scene, Port-au-Prince*, 1911.
Cortesía de The Library of Congress, Washington, D.C.

ACEVEDO BERNAL & GONZÁLEZ

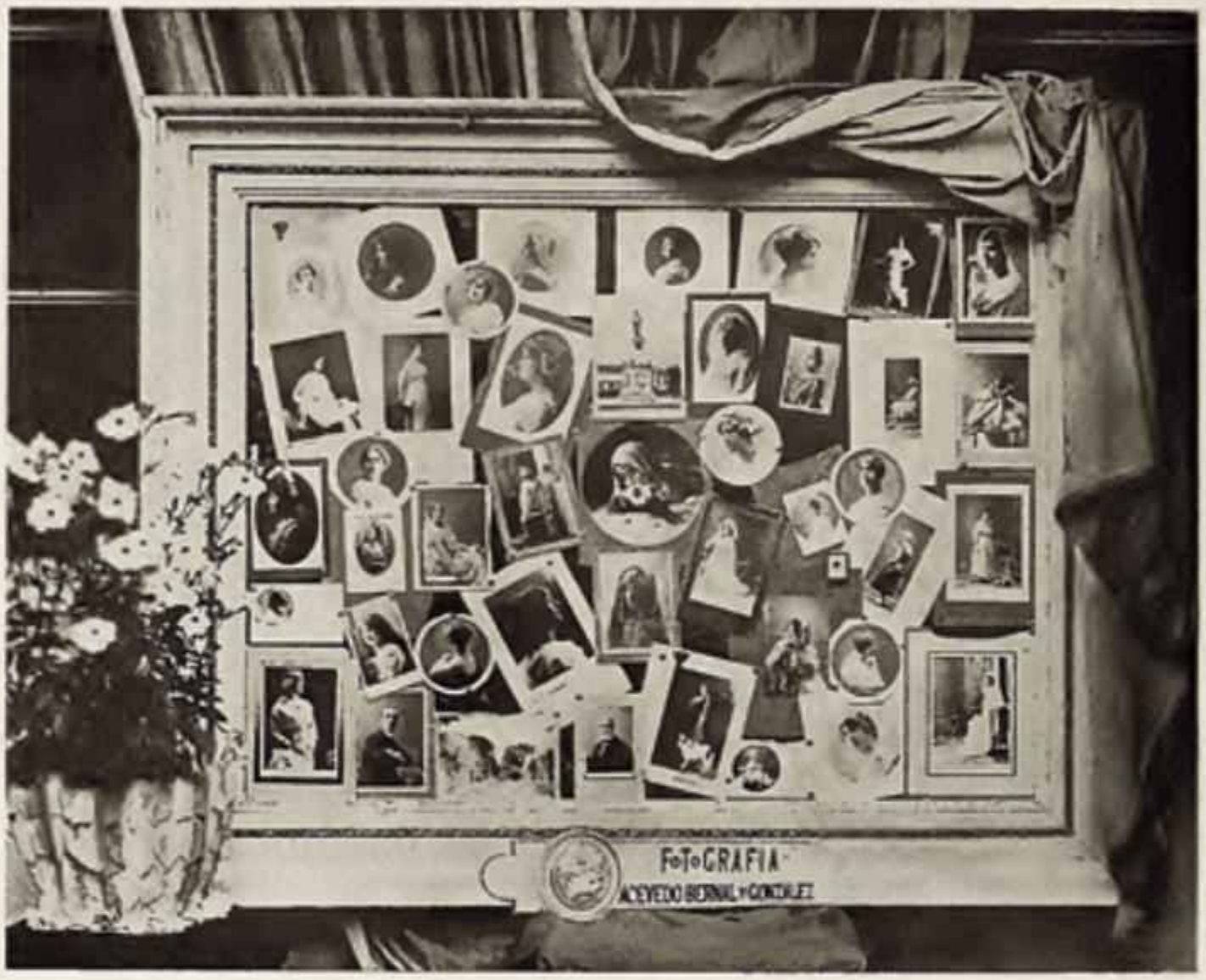
El Libro Azul ha tenido, en frescos labios femeninos, aleteos de mariposa en flor entreabierta. Ha pasado por allí con rumor de besos y fiebre de caricia. Ha puesto en las mejillas de las más bellas, celajes de grandeza y arreboles de majestad.

Pero la fotografía de los artistas Acevedo Bernal & González ha resultado más feliz, porque, con razón y justicia, han acudido a ella para ser retratadas las damas vencedoras en el concurso de belleza promovido por dicho Libro. A González hale tocado en suerte tomar artísticamente, como él acostumbra, a las que por bellas habrán de sobresalir.

The Blue Book has perhaps aroused uncomfortable feelings of feminine envy in many hearts, at the sight of the charming faces portrayed on its pages, and given rise to that form of rivalry in beauty which is one of the harmless vanities of the sex.

Happy Book indeed! Ere long it will bear on its pages the queens of beauty on whom the judges will confer that enviable title.

And yet, happier even than the Book is the Art Studio of Acevedo Bernal & González; for it was there that these favored specimens of feminine perfection faced the photographer's cold but faithful plate;



Muy pronto apretará entre sus páginas el Libro Azul, en uno a modo de febril y estrecho abrazo, a las bellas que el jurado del concurso juzgó más bellas. Y aunque allí faltan muchas, pero muchas . . . ¡quién fuera el Libro Azul!

Ricardo Acevedo Bernal es el mago del pincel, poeta del colorido, armonista del claro-oscuro. Antonio M. González es artista incomparable, fotógrafo-pintor, que, tras veinticinco años de práctica y ocho o diez de estudio en Europa, sabe con tanta sabiduría infundir alma y vida a los retratos que hace. El objetivo para González apenas si es un medio de tomar la imagen. El retrato lo hace él, él solo en su gabinete. Y lo que allí entró placa fría, sale convertido en trasunto perfecto del modelo, llena la mirada de luz y la carnación rebosante de alma.

González sabe perpetuar por modo prodigioso en el cartón lo que muchos llevan como mordisco en brasa en el corazón.

and it was there that the magic brush of Ricardo Acevedo Bernal and the nice pen of Antonio M. González, who, after twenty-five years of constant study and labor, have risen to the highest rank in the artistic world, gave the finishing touches to the photographer's work, lest it should not do justice to the charms of those favored women.

It was González's rare privilege to direct the photographic work, selecting, with the artistic instinct which has always characterized him, the poses that would show the features of these ladies to their best advantage. He acquitted himself most creditably, and the pictures prepared, which now appear in the Blue Book, leave nothing to be desired, either from the point of view of the intrinsic beauty of the ladies portrayed, or from the point of view of the artist's work.

Acevedo Bernal y González (Ricardo y Antonio M.) Propaganda de su estudio, ca. 1917. En: *Blue Book of Colombia* (editor Jorge Posadas Callejas), New York: Jorge Posadas Callejas, printed by the J. J. Little & Ives Company, 1918, p. 390.
Cortesía de The Library of Congress, Washington D.C.

Rosaleda del Prado. 1918.
(Foto: 1689FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO). Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, Uruguay.
Nota del autor: Esta fotografía y la siguiente fueron realizadas por los fotógrafos del laboratorio creado en 1915 en la Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones, Montevideo.

Playa Pocitos. Al fondo: Rambla República del Perú, Bulevar España y Avenida Brasil. 1917.
(Foto:01305FMHGE.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO). Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, Uruguay.

reflexiones sobre fotografía latinoamericana

Intendencia de Montevideo

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

ISBN 978-9974-716-43-8