

El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad

Mariana Giordano y Patricia Méndez

FOTOGRAFÍA Y RETRATO: REALIDADES Y MITOS

Si consideramos a la fotografía como espejo de la “memoria”, el retrato fotográfico se convierte en un género de privilegio dentro de sus pares gráficos; éste “recuerda” o “documenta” la memoria personal, la individual y también la familiar y se constituye, consecuentemente, en parte indisoluble de la experiencia humana. Pero las imágenes como hechos sociales o paisajes se revalúan en cada oportunidad, en cambio el hecho de perpetuar la memoria de un individuo adquiere una dimensión significativa y emotiva diferente al poner cada vez y frente al observador la individualidad del retratado. De esta forma, los retratos se convierten en modelos de identidad y pueden analizarse desde dos puntos de vista: como documentos de la intimidad de las personas o como objetos simbólicos dentro de sus relaciones sociales.¹

Y, si bien el retrato se funda en la lógica de la fotografía como mimesis y verdad, por el contrario, el lenguaje corporal, la mímica, los gestos y miradas y finalmente la pose, pueden revelar una “idealización” del personaje que contradice tal presunción de semejanza. Por lo tanto, esa “realidad figurativa” en la que se sustentó la ciencia fotográfica se convierte en una “ilusión de realidad”, ya sea para resaltar la dignidad y grandeza de la persona, o reflejar actitudes intelectuales y morales —en ocasiones a través de atributos emblemáticos o simbólicos— o, en el mejor de los casos, optó por reprimir la imperfección de la naturaleza humana, y así de una “sustitución” de la persona se logró una “representación” de la misma.

En otras palabras, el retrato fotográfico, lejos de “reproducir” a la persona, la mitifica. Al decir de Rafael Reséndiz Rodríguez, “El retrato es una manera de mitificar el sujeto... El retrato; su puesta en escena, el control de todas las variables espacio-temporales por

¹ Luis PRIAMO: “Fotografía y vida privada (1870-1930)”, en AA.VV., *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Taurus, Buenos Aires, 1999, tomo 2, p. 276.

parte del fotógrafo; la complicidad que se establece entre el fotógrafo y lo fotografiado, tiende a revelar eso que Abraham Moles llama *l'aquiescement du sujet*; la fotogenia diríamos más coloquialmente, con el fin de trascender".² En consecuencia, el retrato fotográfico contiene, como testimonio documental, mucho más de lo que las personas retratadas están dispuestas a admitir, fundamentalmente al reflejar y transformar los rasgos fisonómicos en actitudes, intenciones, etc.

En sus distintas categorías, el retrato (individual o colectivo) cumplió una *función social*: rendir homenaje a individuos con *status* creciente, documentar las diferentes tipologías del espectro social (muy propio de la fotografía latinoamericana), mostrarse frente a la opinión pública y, esencialmente, convertirse en un medio de trascendencia, de eternidad para sí mismos o para su familia.

Si bien el retrato pictórico había cumplido el cometido de eternizar una persona, la inmediatez fotográfica y la supuesta representación fidedigna que la nueva técnica proporcionaba, hicieron que desde su aparición –con el daguerrotipo– reemplazara rápidamente a la pintura, transformándose en el documento social por excelencia y heredando de aquélla los elementos que hacen a la pose y escenificación. Pedro Vásquez señala que, en el caso brasileño, “El retrato es el más popular de los temas fotográficos, de tal forma que, [...] pasó a ser sinónimo de fotografía y la cámara a ser conocida como «máquina de sacar retrato», como si no tuviese otra función que la de perpetuar la figura humana”.³

Sin embargo, muchos pintores devenidos fotógrafos sin olvidar su antigua profesión, se animaban a retocar las fotografías para acentuar o mejorar rasgos y gestos, o agregar los detalles faltantes, como así también para incorporar el color ausente en el daguerrotipo.⁴ Un ejemplo de la “búsqueda de la semejanza” en el retrato en épocas tempranas del daguerrotipo latinoamericano y, a la vez, de reconocimiento implícito de las alteraciones que el color significaba, se encuentra en un aviso periodístico del retratista Robert Vance en Copiapó (Chile) en 1848, que expresaba: “R.H. Vance, el célebre retratista de Daguerrotipo quien ha ganado las medallas de oro y plata, las dos, primeros premios y los dos honores más altivos al National en Nueva York y Filadelfia Institutos en los Estados Unidos, por los más hermosos retratos en colores por el Daguerrotipo..., se espera que por el diez del próximo mes estará en nuestra ciudad; cuando se presenta una oportunidad para todos de asegurar una semejanza perfecta de ellos mismos o de sus amigos”.⁵

Se debe tener en cuenta que las sesiones de pose solían prolongarse, y uno de los estímulos utilizados por muchos fotógrafos para obtener clientela era la promesa del corto tiempo que necesitarían para llevar estampada su imagen en un gracioso estuche. Mientras que avanzada la década de 1840 se requerían de veinte a cuarenta y cinco minutos de exposición y de inmovilidad absoluta para obtener la mayor nitidez de la imagen, con el tiempo la técnica se fue perfeccionando: un ejemplo lo ofrecía el fotógrafo Amado Palma (itinerante como otros tantos de entonces), quien, radicado en Guadalajara hacia 1858, prometía retratar a su cliente en sólo catorce segundos de exposición.

Sin embargo, la retratística reconoció en el continente un nuevo impulso a partir de la aparición de la *carte-de-visite* (en imágenes no mayores a 6 × 9 cm). El nuevo sistema, que por el mismo costo producía ocho fotos recortables soportadas por un cartón posterior, permitió entender la profesión comercialmente, alimentar las relaciones sociales bajo la concepción de álbumes editados exclusivamente para este fin, a la vez que facilitaba enviarla en un sobre, aprovechando los sistemas de correo que por entonces, y poco a poco, adquirían mayor importancia.

² Rafael RESÉNDIZ RODRÍGUEZ: “Hacia una lectura semiótica y poética de la fotografía”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, n° 51, Fundación Manuel Buendía, México, oct.-dic. 1997. Versión Internet.

³ Pedro VÁSQUEZ: “Olha O ‘Passarinho’! – Una pequena história do retrato”, en AA.VV., *O Retrato Brasileiro. Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*, Funarte, Rio de Janeiro, 1983, p. 27 (la traducción es nuestra).

⁴ En 1842 Richard Beard patentó un método para la aplicación de color a los daguerrotipos inventados por Niépce y Daguerre hacia 1839, por lo que la fotografía alterada, modificada o enriquecida nació casi al mismo tiempo que la fotografía directa.

⁵ Citado por Abel ALEXANDER: “Robert Vance, Pionero del Daguerrotipo en Chile”, en [www. Fotohistoria.org/Vance.htm](http://www.Fotohistoria.org/Vance.htm)



Foto 1. La influencia de los pintores en la fotografía se percibe claramente en el reverso de esta "carte-de-visite", realizada por Eugenio Courret, en Lima (Perú), c. 1875. Colección CEDODAL



Foto 2. "Carte-de-visite" de la casa "Retrato Mimoso" del fotógrafo Vicente Pastore, en São Paulo (Brasil), c. 1890. Colección CEDODAL

EL ATELIER COMO ESCENARIO

En esta representación de la persona a la que hacemos referencia, el *atelier* del fotógrafo cumplía la función de armazón teatral para la galería de imágenes que de allí surgían. Entonces, y mientras fotógrafos viajeros recorrían en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX las regiones más diversas del mundo en busca de escenarios diversos o exóticos, a su paso por las urbes promocionaban su técnica y si el mercado les era satisfactorio terminaban instalando este "palco de ilusiones" que serviría para inmortalizar en él a la sociedad que les cedía su espacio.

Para ello, un *atelier* que se preciara de tal generalmente se equipaba con un mobiliario fijo, en ocasiones "intercambiable" con fotógrafos cercanos, para lo cual además ofrecían distintas escenografías mobiliarias adaptables a la condición social del retratado: pianos, consolas, balaustradas, tocadores, sillas y sillones generalmente junto a una ventana cubierta con cortinas y la "mesita" —un clásico en los retratos desde la etapa del daguerrotipo— redonda, metálica y de tres patas, eran algunos de los elementos de ambientación. Además de la decoración, el vestuario de los retratados también formaba parte importante en el montaje de la imagen y, obviamente, era fundamental la pose que adquirirían los protagonistas: la circunstancia de presentarse sentados o parados, unidos a elementos simbólicos agregados al escenario (libros, artefactos musicales, flores, etc.) tenían por única finalidad amalgamar la imagen con el *status* y el modo de vida del personaje.

Así, en las ciudades, los *ateliers* se convirtieron entonces en el lugar de paso obligatorio de las clases superiores que podían solventar una fotografía, aunque también a ellos solían acudir personas de pequeños poblados cercanos gracias a las campañas periodísticas que los fotógrafos acostumbraban realizar. Con el paso de los años, otros grupos sociales fueron incorporándose a la clientela, en algunos casos por la propia decisión de inmortalizarse, en otros por imposición de las clases

superiores, o bien por haber alcanzado el rango de “modelos” para los fotógrafos, como ocurrió con las producciones de retratos con indios y con negros.

Acontecimientos de distinta trascendencia hicieron proliferar el asentamiento de fotógrafos y la apertura de estos estudios en distintas ciudades o regiones del continente. Un ejemplo de relevancia en Latinoamérica fue la Guerra del Paraguay (o Guerra de la Triple Alianza en la que se vieron involucrados Paraguay, Brasil, Uruguay y Argentina entre 1864-1870) y que fuera documentada fotográficamente por Bate & Cía. Además de los fotógrafos que en Montevideo, Río de Janeiro y Buenos Aires retrataron a los soldados que acudían o se retiraban de esta guerra, resultó significativa la apertura de estudios fotográficos en la ciudad de Corrientes (Argentina), la más cercana al centro de operaciones aliado y hacia la cual los soldados acudían en los días de licencia para descanso y, de este modo, perpetuarse en imágenes ante el llamado de la patria.⁶ Álbumes completos con retratos de los participantes en la contienda se compilaron durante ese entonces, especialmente en Brasil, Uruguay y Argentina.

Con el perfeccionamiento de las técnicas y trascendiendo los estudios fotográficos, los retratos del siglo XX ocuparon también otro escenario: el contexto de vida del retratado. Este hecho se aprecia en particular cuando hubo intenciones de vinculación entre retratado-oficio/profesión/etnia. El mejor ejemplo son los retratos de indígenas tomados por fotógrafos profesionales o por sacerdotes que misionaron entre diversas tribus, pero también interesan en este campo las fotografías, individuales o grupales, referidas a inmigrantes.

EL ÁLBUM: COLECTOR DE VIDAS Y ACONTECIMIENTOS

En los inicios de la técnica fotográfica, las ocasiones para retratarse en un estudio fotográfico no parecen haber estado marcadas por acontecimientos importantes o ritos de la historia de individuos y familias. Recién cuatro décadas después de su creación, las producciones vinculadas a conmemoraciones familiares tuvieron su lugar; fue entonces cuando aparecieron las fotos de “primera comunión”, las de casamiento o aniversarios; pero este hecho no hizo otra cosa que ratificar que el “recordatorio” fue siempre la función esencial de cualquier fotografía sin importar cuál fuera su final: un álbum o una “caja de familia”.⁷

El álbum fotográfico, que como tal nació en 1860,⁸ ofició de fiel puente en las relaciones sociales y demostración del *status* de los retratados, pues –tanto como ahora– no se lo concibe sin fotos de las cuales se pueda decir, contar o narrar algo; un álbum fotográfico sólo existe a partir de la razón de aquellos retratos “narrados”. Así, y como el archivo más importante en la vida privada de una familia, el álbum creció de acuerdo a las ideas de los propios usuarios y protagonistas.

En Latinoamérica, avalando la necesidad de reafirmación social de las burguesías que crecieron al amparo de políticas con miras a Europa, el análisis de un álbum fotográfico permite una dimensión desde distintos aspectos: el cultural, el visual y, obviamente, el comunicativo. Esto se debe a que el compendio fotográfico allí reflejado es capaz de mostrar desde las mitologías sociales de cada período, las relaciones familiares hasta trasuntar los vínculos temporales de aquello que representa. En el decir de Armando Silva,⁹ no existiría álbum de no haber familia para representar, sin foto que revelar o predisposición para contar una historia o un momento de ella; o en otros términos y que es lo mismo, un álbum es capaz de resumir la tríada de la visión fotográfica: quien

⁶ Miguel Ángel CUARTEROLO: *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*, Planeta, Buenos Aires, 2000, p. 91.

⁷ Luis PRIAMO, “Fotografía y vida privada (1870-1930)”.

⁸ En una clara respuesta a la irrupción que, en el mercado fotográfico seis años antes, habían producido las *carte-de-visite* a las cuales nos referimos en párrafos anteriores.

⁹ Armando SILVA: *El Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998.

posa, quien toma la foto y quien luego observará esa imagen, permitiendo así el intercambio de roles entre ellos con una consecuente y diferente situación en cada oportunidad.

El mismo autor, cuando analiza el álbum de familia, observa que existen cuatro condiciones nominales para su existencia: la familia –como sujeto fotografiado– formaliza la existencia del álbum; la temporalidad dada por el medio de registro (las propias fotos); el mismo álbum que se constituirá en la técnica de archivo dándole condición de espacialidad y finalmente, la razón que reúne a las tres anteriores: la naturaleza narrativa que un álbum conlleva en forma intrínseca.

Así es como el álbum fotográfico latinoamericano –sin salir de su esencia universal– adquiere sentido evocador, porque será capaz de coser una historia familiar destacando los acontecimientos más relevantes de ella; en él, los ritos de felicidad doméstica –es muy escasa la presencia de momentos dolorosos– se muestran cronológicamente ordenados y confirman que la historia familiar, a la larga, es circular: casamientos, nacimientos, comuniones y cumpleaños ratifican la interlocución visual de un álbum como totalmente legítima.

Pero la temática del álbum –y dentro del género del retrato– no fue excluyente de las familias; ya sea por su argumento o por la cantidad producida interesa subrayar que en el continente otros álbumes compilaron también otros relatos, como referencias a los acontecimientos relevantes en las naciones, por ejemplo los dedicados a la Guerra del Paraguay.



Foto 3. Retrato de padre e hijo en estudio por Emanuel Holzach, en Valparaíso (Chile), c. 1899. Colección CE-DODAL.

LOS TIPOS SOCIALES LATINOAMERICANOS

De la elite latinoamericana al inmigrante europeo

Desde la entrada del daguerrotipo a Latinoamérica en 1839, la técnica alcanzó una importancia arrolladora: las vistas de ciudades y los retratos de la burguesía urbana fueron dos de los temas de representación prioritarios. Si por un lado, en México y Cuba los primeros daguerrotipos de Leveger y Jean Prelier, y Ángel Calderón de la Barca, respectivamente, corresponden a vistas urbanas, en el caso de Sudamérica ambos géneros vieron su aparición simultánea. La introducción pionera del daguerrotipo en América del Sur se realizó a través de la expedición de la fragata francesa *L'Orientale* –una escuela flotante– en la cual el abate Louis Comte había incorporado la invención daguerriana y la empleó para su difusión. En su paso por las costas de distintos países sudamericanos retrató a los personajes más relevantes del espectro social: en Río de Janeiro, al Emperador Pedro II y su familia, en Montevideo, la elite local y los argentinos exiliados del régimen rosista, entre otros conocieron esta nueva técnica de manos del abate francés.



Foto 4. Fiesta de inmigrantes suizos del cantón de Valais en la colonia por ellos fundada: San Jerónimo (provincia de Santa Fe, Argentina), c. 1870; nótese el conjunto musical presente a la izquierda del cuerpo central de la imagen. Colección particular.

Es así que entre 1840 y 1860, fotógrafos viajeros de origen europeo y norteamericano —muchos de ellos pintores retratistas— fueron recorriendo la geografía latinoamericana teniendo como clientela altos funcionarios, caudillos, comerciantes y hacendados que pudieron costear los onerosos daguerrotipos primero y ambrotipos después. En lo que restó del XIX e inicios del XX, los retratos de Juan Manuel Figueroa Aznar, John Bennet, Eugenio Courret o Alejandro Witcomb, entre otros tantos, son el fiel reflejo de la vida y costumbres de las clases dominantes de las ciudades que contaron con sus esfuerzos. Estos retratos, tanto en lo que se refiere a la pose y gestualidad como a la escenificación, seguían una tipología que no trazó fronteras continentales. Bequer Casaballe y Cuarterolo señalan para el caso argentino que “... analizando los retratos de la época donde el gesto solemne, en un ambiente casi teatral con fondos que simulaban paisajes dieciochescos, formaban parte de un clima al que recurrían los fotógrafos para hacer posar a sus modelos. Un retrato obtenido en Buenos Aires no se distingue en los detalles aparatosos, de cualquier otro realizado en Londres, París o Nueva York. Los retratos comerciales de estudio eran idénticos en cualquier parte del mundo...”.¹⁰

Sólo algunos elementos simbólicos incorporados a la escena pueden permitir una atribución más latinoamericana que europea; ejemplo de ello lo dan los muchos retratos de la década de 1840 y principios de los 50 en la Argentina, donde la indumentaria de los retratados era coloreada de rojo punzó: una clara adhesión del retratado al régimen del federalismo rosista imperante en aquel momento, y que en aquel color había encontrado el símbolo de “su” causa.

A partir de los años 60, y gracias a la económica *carte-de-visite*, fue incorporada la burguesía de pequeños poblados a la clientela de los fotógrafos retratistas; fueron artesanos y empleados que, en algunas regiones, buscaban en el retrato una afirmación social en un intento de equipararse con la burguesía dominante.¹¹ A este grupo de retratistas pertenecen Romualdo García Torres, quien mostró una sociedad “auténticamente mexicana” previa a los años revolucionarios; o Fernando Pai-

¹⁰ Amado BEQUER CASABALLE y Miguel Ángel CUARTEROLO: *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*, Editorial del Fotógrafo, Buenos Aires, 1985 (2ª ed.), p. 27.

¹¹ José Luis SUÁREZ CANAL: “La fotografía latinoamericana: la realidad de un canto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 544, Madrid, octubre de 1995, p. 105.

llet, quien retrató a personajes típicos del comercio argentino de provincia tomados fuera de estudio con luz natural y con protagonistas alejados de la “pose” tradicional. Durante la centuria siguiente, se distinguen Jiménez (México) y el peruano Sebastián Rodríguez, dedicado a grupos sociales fuera de estudio, entre ellos el obrero amestizado.¹²

En especial en Argentina y en algunas regiones brasileñas, a partir de 1880 y paulatinamente, se incorporaron al mercado los inmigrantes europeos radicados en algunos países latinoamericanos. Primero fueron los retratos individuales y grupales o familiares de los fundadores de colonias de inmigrantes y luego, con la llegada de mayores contingentes, todos devinieron en una clientela de gran importancia para los fotógrafos. Cabe señalar que las oleadas inmigratorias argentinas fueron varias y en el período de entreguerras, españoles, italianos y pobladores de la Europa del Este arribaron a estas tierras engrosando el grupo de interesados en retratarse para enviar sus imágenes a sus países de origen.

Muchos de los retratos grupales de inmigrantes fueron obtenidos en ámbitos abiertos y no en *ateliers*, aunque no dejan de contener los requisitos de pose y gestualidad que los paradigmas estéticos de la época impusieron a este género. Algunas de estas imágenes están relacionadas con la fotografía comercial que en las tres primeras décadas del siglo XX adquirió una notable importancia a través de las tarjetas postales, pero resulta importante destacar la condición que adquirieron las representaciones de los inmigrantes insertos en una “nueva sociedad” y que, obviamente, resultaban el mejor nexo para envío a familiares aun en el Viejo Mundo. En ellas, se lucen los retratos de lo que podríamos llamar “la prosperidad en conjunto”: todas las familias frente a la industria que habían formado demostrando una inminente pujanza, o las mujeres reunidas en tareas propias de su género acompañadas por su prole, o también los hombres mostrando una ardua pero feliz labor al aire libre.

Asimismo, son usuales en esta época los retratos grupales de integrantes de Comisiones directivas de las distintas instituciones que las colectividades fueron creando, también las fiestas que estas colectividades celebraban, muchas veces rememorando acontecimientos de su patria de origen o hechos familiares. En numerosas ocasiones, los retratos colectivos se transforman en grupos tan numerosos que nuclean a gran parte de la incipiente colonia de inmigrantes. Un ejemplo de ello lo ofrecen en la Colonia San Jerónimo (Santa Fe, Argentina) los suizos del cantón de Valais reunidos para una celebración en la cual las distintas generaciones posan teniendo como fondo una gran construcción realizada en zonas que hasta hacía poco tiempo, era considerada el “desierto”. Dado que la mayoría de los miembros de la colonia compartían el lugar de procedencia, las imágenes de estos grupos retratados eran enviadas al pueblo de origen, simbolizando la permanencia de la unión familiar y étnica en este Nuevo Mundo.

Un “otro” retratado: el indio latinoamericano

Hemos argumentado que el retrato parte de un interés personal de eternizar la propia imagen para que ésta trascienda la propia vida. En el caso de la fotografía etnográfica latinoamericana, dos personajes se convierten en modelos por imposición y no por propia decisión: el indio y el negro.

Si bien esta circunstancia tiene caracteres diferentes según el ámbito geográfico de que se trate, en general, en las últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX ambos tipos sociales latinoamericanos no eran “clientes” de los fotógrafos sino que, tanto éstos como antropólogos, observadores viajeros, funcionarios gubernamentales, los tomaron como objeto iconográfico/

¹² Patricia MÉNDEZ: “Historia de la Fotografía en Latinoamérica”, en AA.VV., *Historia del Arte en Iberoamérica*, Lunwerg Editores, Madrid-Barcelona, 2000, p. 323.

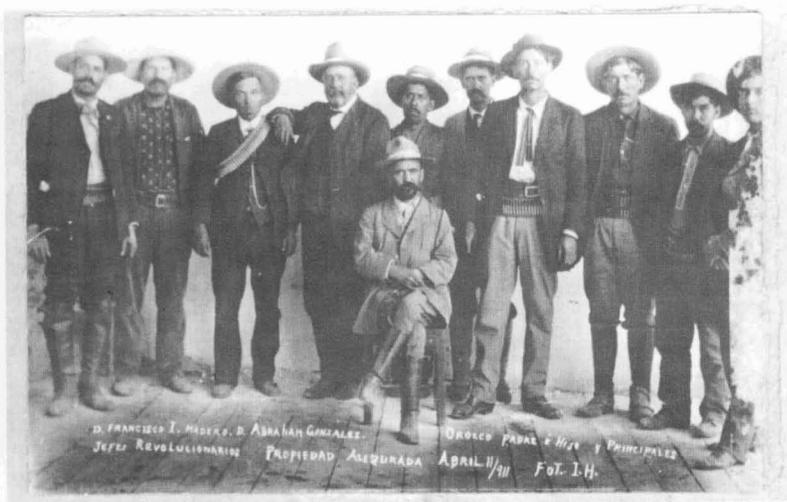


Foto 5. Una temprana imagen de la Revolución Mexicana. De izquierda a derecha se destacan: Francisco Madero, Abraham González y los Orozco (padre e hijo). Retrato de "I. H.", 11 de abril de 1911. Colección CEDODAL.

científico. Debemos hacer la salvedad del caso brasileño pues, como ya veremos, la fusión blanco-negro en la sociedad patriarcal brasileña de la segunda mitad del XIX incorporó al negro en el retrato junto al blanco en ocasiones ocupando cierto *status* representativo, a la vez que muchos negros comenzaron a acudir como clientes a los *ateliers*, imitando lo realizado por su “señor”.

En cuanto al tratamiento fotográfico del indio, resulta un tema paradigmático en la fotografía etnográfica latinoamericana. El interés por los grupos alejados de la “civilización” por parte de europeos y norteamericanos en la segunda mitad del siglo XIX contribuyó con esa intención “documental” de muchos fotógrafos viajeros que recorrieron Latinoamérica. Pero no debemos separar este interés documental de la visión exotista con que las sociedades de origen de los fotógrafos veían a esos grupos, exotismo que implicaba, básicamente, un desconocimiento del “otro”. Es así que, si el retrato fotográfico, tal como fue conceptualizado por nosotros al principio, es una manifestación de la *identidad* —cuando se origina por decisión del retratado—, se convierte en una manifestación de la *alteridad* cuando se origina por decisión de quien obtiene la imagen. Por lo tanto, las fotografías sobre el indígena en general y el retrato en particular no deben ser analizadas como un “registro documental” que “reproduce” una realidad, sino que esos rostros son representantes de un “mundo exótico y salvaje”, son los actores de esa “otra realidad”, enfocados desde visiones paradigmáticas de la sociedad “occidental”.

En Brasil, Marc Ferrez —un brasileño de la escuela de Leuzinger que acompañó entre 1875 y 1877 a la Comisión Geográfica del Imperio de su país— fue el primero en retratar aborígenes con vestimenta autóctona en su estudio; pero no fue hasta 1866 cuando Christiano Junior hizo lo propio aunque en esta oportunidad incluyó negros y empleó, para ambos tipos sociales, escenografías que reflejaban los lejanos bosques europeos.

Dentro de la temática indígena, en el resto del continente, también testimonios similares produjeron el norteamericano Charles de Forest Fredricks y el venezolano Henrique Avril en el Amazonas, el italiano P. D. Gismondi en Bolivia, Legrand desde Guatemala y Alberto Ingimbert y Manuel de San Martín trabajando con las tribus de la cuenca media del río Paraguay.

Refiriéndose al caso de los mapuches chilenos, existe un corpus importante de retratos del alemán Cristián Valk y sus hijos, del artista-fotógrafo chileno Gustavo Millet, el canadiense Obder Heffer, sobre los cuales Margarita Alvarado Pérez señala que “Un cuidadoso análisis del corpus de imágenes claves desvela como estas supuestas fotografías de lo mapuche son solo en parte, el referente de una realidad étnica, constituyendo más bien una construcción que obedece a paradigmas

estéticos europeos de conformación del retrato fotográfico que infiltran nuestro imaginario, creándonos un referente histórico y étnico equívoco”.¹³

Si bien en el retrato del indio latinoamericano se puede, y debe, considerar el interés etnológico y antropológico, detrás del mismo debe realizarse una lectura de la imagen que va más allá de lo “presentado”, que habla del “montaje” creado por el fotógrafo para acentuar el ideal exótico. El retrato de Benito Panunzi del cacique Casimiro Biguá de la tribu de los Tehuelches argentinos realizado en 1865, si bien pretende transmitir la imagen del “así somos” como personaje “real”, se pueden advertir claramente los elementos de montaje y pose que el fotógrafo ha creado: ubicación de frente sobre fondo neutro, ataviado con pieles dispuestas a la manera de túnicas y con un atributo simbólico significativo: la vincha. Algo parecido ocurre con los retratos que Antonio Pozzo obtuviera en su *atelier* de Buenos Aires al Cacique Pincén en 1878 luego de haber sido prisionero del ejército argentino, donde el fotógrafo creó un escenario que remitiera al entorno natural del retratado: sentado en una roca, sin ropaje y con el acompañamiento de boleadoras, vincha y una larga lanza, elementos que acentuaban el ideario “salvaje” de la época.¹⁴

En el contexto del retrato fotográfico sobre el indio latinoamericano de fines del XIX y principios del XX sobresalen las tomas del fotógrafo italiano Guido Boggiani, realizadas a grupos aborígenes del Chaco Paraguayo, entre quienes convivió y a manos de quienes finalmente murió. Boggiani obtuvo una galería de personajes que presentan un retrato más “humanizado”, poco corriente en la imagen del “otro indígena”.¹⁵ Si bien los retratados presentan los elementos simbólicos que integraban el ideal exótico de la época –tatuajes, vincha, collares, taparrabos, etc.–, la sonrisa franca y abierta de muchos rostros contradice los cánones estéticos del retrato fotográfico de entonces y se acerca más al “individuo” que a la creación de una parodia estereotipada del mismo. Se podría decir que estos retratos (muchos de ellos “montados”) pretenden acercarse a la concepción de la instantánea principalmente en cuanto a la pose aunque el personaje sigue manteniéndose “en escena”. Un número significativo de imágenes de Boggiani retrataron al indio en el ambiente natural y no en el estudio; otras presentan fondo neutro. Poses diversas, de medio cuerpo o cuerpo entero, de frente, perfil o tres cuartos, personajes únicos o en pequeños grupos (el cacique con sus hijos), retratando al sujeto con taparrabos o totalmente desnudos, despertaron un interés en el ambiente científico argentino de la época, como se señala en la serie de postales que el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche publicó con estas imágenes en 1904: se presentaron como 100 tarjetas de “Tipos Indígenas de la América Central [se advierte un error geográfico importante] especial para hombres de ciencia”.¹⁶

¹³ Margarita ALVARADO PÉREZ: “Montaje y pose en la Fotografía Mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad”, en AA.VV., *Mapuche: Fotografías del Siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*, Santiago de Chile (en prensa).

¹⁴ Marta Penhos señala que, en este último caso, el fotógrafo le solicitó a Pincén que se sacara el poncho y las botas (elementos también usados por el gaucho) para posar con el torso desnudo. Marta PENHOS: “Retratos de indios y actos de representación”, en *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Comité Ejecutivo Permanente, 1995, pp. 90-91.

¹⁵ Las placas de vidrio de Boggiani fueron llevadas por el viajero checo Alberto Vojtěch Frič a Praga hacia 1910, y un descendiente de él, a partir de una selección de 90 imágenes llevadas a positivo en papel creó a principios de la década de 1990 un pequeño Museo en esa ciudad.

¹⁶ Resulta significativa la circulación y exposición que tuvieron las imágenes obtenidas por Boggiani, de las que se “apropió” el importante mercado postal de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. La serie publicada por Lehmann Nitsche tuvo como casa editora a Rosauer, una de las más importantes de la Argentina en esa época. En dicha serie, el nombre de Boggiani sólo aparece en el título de la misma, dejando entender que el autor era el propio Lehmann Nitsche. Pocos años después, otro editor de postales, Zaverio Fumagalli, publicó algunos de estos retratos bajo la descripción “República Argentina. (Tribu)-Chaco”, lo que nuevamente estaba realizando una ubicación errónea del retratado, dando a entender que se trataba de tribus del Chaco Argentino cuando en realidad lo eran del Chaco Paraguayo. Esta manipulación de las imágenes con fines comerciales se fundaba, por otro lado, en la visión genérica que se tenía del indio en la época y que se sintetizaba en la idea “visto un indio, vistos todos”, sin identificar la etnia, lo que no se dio en el caso de Boggiani, que había consignado claramente la tribu y hasta el nombre de cada uno de los indígenas retratados.

Dentro de la fotografía antropológica debemos señalar al mismo Lehmann Nitsche que utilizó la fotografía como técnica de registro complementario de sus mediciones antropométricas entre los indios del Chaco Argentino y Paraguayo. El método antropométrico, que pretendía recopilar una información estandarizada de los tipos raciales, encontró en la fotografía el medio “científico” para su registro y en el retrato el género adecuado para tal fin. En tal sentido, tanto viajeros o aficionados a la fotografía como antropólogos europeos vieron en la cámara fotográfica la posibilidad de realizar un estudio físico de los “otros”.¹⁷

Cabe señalar que a partir de mediados de la segunda década del siglo xx el retrato del indio adquirió otra iconografía, en particular en Argentina y en algunos casos chilenos: luego del sometimiento armado de los grupos aborígenes, éstos fueron “incorporados a la civilización” y en el retrato se reflejó en imágenes que transforman al indio en un blanco más: el vestuario y el escenario, además de la pose, seguían los paradigmas estéticos del blanco. El indio ha perdido todos los patrones de identidad, permaneciendo solamente los rasgos fisonómicos. La fotografía de los religiosos que establecieron Misiones entre indígenas argentinos y chilenos se encuentra en este grupo de imágenes, como así también fotografías de funcionarios civiles que pretendían mostrar el grado de “civilización” que el Estado había logrado con el “salvaje”.

Sin encuadrarse totalmente con la fotografía antropológica, desde Perú, particular atención merece la actividad fotográfica que de retratos y arquitectura prehispánica realizó Martín Chambi. Un profesional de origen quechua y familia campesina en quien, a lo largo de su producción, es posible verificar su capacidad para retratar todos los estratos sociales.¹⁸ Si bien compartió el movimiento indigenista reinante en las primeras décadas del xx, se mantuvo ajeno a las discusiones analíticas que lo dominaban y su obra desde el Cusco interesa por la preocupación manifiesta en la fotografía, fundamentalmente para construir esa “otra” identidad alternativa además de la perfección técnica con la cual la llevó a cabo. Los retratos de “su” gente no hicieron más que revalorizar la raíz cultural y racial de la cual él también era protagonista “como el símbolo y la posibilidad de la autotranscendencia”,¹⁹ y así aseguraba el camino de los próximos: Juan Manuel Figueroa Aznar, Miguel Chani, César Meza, Héctor G. Rozas, Fidel Mora, Horacio Ochoa, Filiberto y Crisanto Cabrera, Eulogio Nishiyama o José Gabriel González con esa mirada perspicaz de unas múltiples realidades sociales del mundo indígena, del espacio del mestizo y del ámbito de la elite cusqueña.²⁰

El negro en el retrato

Por su parte, la incorporación del sector esclavo en las imágenes está reflejando otra faz de la sociedad, es aquella que se somete y se integra a un contexto que no le es propio y en el que se diferencia por no ser dueño de su pose, por la ausencia de calzados y, fundamentalmente, por la despersonalización que trajo aparejado el mostrar al “negro” como una tipología social más.

En lo que respecta a los retratos dentro de esta tipología, si tomamos como ejemplo el caso cubano, en el siglo XIX prácticamente no existen retratos de negros ya que éstos no tenían acceso a los estudios fotográficos por los altos costos de las fotografías, aunque también por razones sociales: el retrato estaba reservado para las capas más altas de la sociedad, ya que representaba el *status*

¹⁷ Sobre los inicios del uso científico-antropológico de la cámara fotográfica, ver Demetrio BRISSET: “Acerca de la fotografía etnográfica”, en *Gaceta Antropológica*, n° 15, 1999. Sitio Internet <http://museolili.cua.edu.co/fotografia/etno.htm>

¹⁸ José Carlos HUAYHUACA: *Martín Chambi, fotógrafo*, IFEA-Banco de Lima, Lima, s/f., pp. 43 y 143.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Fototeca Andina, *Fotografía Histórica Andina (1875-1950)*. *Galería de Exposiciones*, Banco Continental, Cusco, 1993.

o el poder de la persona, además de resumir ideales de belleza, comportamiento y vestuario que el negro no cumplía.²¹ Recién hacia la primera década del siglo XX, el negro aparece en la fotografía con las mismas características que mencionábamos para el indio: adopta la pose de los retratos de blancos, con la vestimenta y atributos de aquellos, aunque envejecidos y degradados.

El caso brasileño es, en cierto sentido, distinto: el retrato se convierte en una fuente de gran valor para el estudio de la sociedad patriarcal de la segunda mitad del siglo XIX, tanto para analizar las uniones de sangre entre no europeos-europeos, las relaciones endogámicas propias de esa época, como también la relación entre señores-esclavos, que en muchos casos derivaban en una promiscuidad entre ambos grupos. Estas relaciones “tan abiertamente afectivas” repugnaron a muchos observadores extranjeros, pero el retrato fotográfico los rescata. En tal sentido, es posible advertir no sólo el cruzamiento racial, sino las “relaciones prohibidas”: retratos de la “Señora”, la “Señorita” y la mucama negra, esta última, muchas veces hermana incestuosa de la anterior.²²

Es importante advertir también retratos de “amas de leche o de crianza” posando junto al niño blanco que criaban, tipo de representación muy difundida a través de las *carte-de-visite*: la pose y la vestimenta como así también la escenificación respondían a los paradigmas estéticos de la época, y el lugar de la mucama negra bien podría haber estado ocupado por la madre blanca del niño, tanto por el lugar que ocupa en la escena como por la afectividad que emana de las mismas. Estas imágenes registran los dos polos de la dinámica inter-racial en la formación de la sociedad patriarcal-esclavista: el negro sirviendo al blanco, aunque las llamadas madres-negras pertenecían a una categoría más alta de la servidumbre de la época. Si bien la fotografía también registró la parte negativa de la relación blanco-negro en el Brasil –hierros de castigo a los esclavos, etc.– estos retratos pretenden mostrar un encuentro armonioso de ambas razas.

Muchas de estas imágenes engrosaban los álbumes familiares, que se presentan como registros de gran importancia en cuanto a los tipos físicos y los aspectos socio-culturales de la sociedad brasileña.



Republica Argentina - Indio Chamacoco, Chaco

Buenos Aires - 4-2-1910

Foto 6. *Indio Chamacoco*, postal editada por Rosauer, c. 1902. El retrato fue tomado por Boggiani, c. 1899. Colección CEDODAL.

²¹ Juan Antonio MOLINA: “Marginación y carnaval: la imagen del negro en la fotografía cubana”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 9, nº 1, enero-junio de 1998.

²² Gilberto FREYRE: “Por una sociofotografía”, en AA.VV., *O Retrato Brasileiro. Fotografias da Coleção Francisco Rodríguez. 1840-1920*.

Los enfrentamientos armados y/o revoluciones

Es bien cierto que en un principio fueron las clases altas quienes se retrataban para trasladar su imagen a través de las *carte-de-visite* y más tarde en el formato *promenade*, pero luego, y en virtud de la popularidad y el abaratamiento de costos, la nueva técnica también se acercó a las clases inferiores y así pudieron ellas inmortalizar su imagen.

Y fue en este mismo contexto temporal, el de la popularización de las *carte-de-visite*, que se desarrolló uno de los conflictos bélicos más sangrientos de Latinoamérica: la Guerra del Paraguay; y como señala Cuarterolo, además de la del frente de batalla también existió una “guerra en los estudios” fundada en la profusión de éstos dedicados a obtener retratos de quienes se incorporaban a la contienda armada. Si consideramos que los ejércitos aliados (Brasil, Argentina y Uruguay) enviaron 46.000 hombres, podemos darnos una idea del potencial comercial que encontraron los fotógrafos en aquellos jóvenes soldados con sus flamantes uniformes, desatando así una competencia feroz entre los estudios para retratar a los miles que marchaban a la guerra y pretendían repartir su imagen entre sus familiares.

Si bien hasta esa época los retratos que se podían encontrar en las galerías pertenecían a personajes influyentes de la política, las ciencias y las artes, durante la contienda, las librerías de las tres grandes capitales agregaron a su oferta las imágenes de los guerreros del Paraguay que no eran otra cosa que fotografías vendidas de acuerdo con las noticias que llegaban del frente.²³ De este modo, y en función del tiempo transcurrido encontramos retratos individuales anteriores a que partieran a la guerra, retratos individuales o grupales tomados en las licencias en el frente de batalla, y retratos posteriores al conflicto bélico: en todos ellos, el uniforme indicaba su condición. Desde oficiales de alto rango, soldados prácticamente desconocidos, hasta aquellos soldados-pintores como Cándido López y José Ignacio Garmendía (que nos dejaron obras extraordinarias de aquel conflicto) posaron frente a la cámara oscura con sus uniformes. Aquellos oficiales retratados con la pierna amputada se presentan en ocasiones sentados y en otras de pie, siempre de cuerpo entero, con los elementos escenográficos propios de la época, a los que se podía sumar la muleta apoyada en el fondo del escenario, simbolizando “lo perdido” en la guerra. También se difundieron retratos de niños-soldados que portaban el tambor en los regimientos de Infantería.

Los saldos negativos de la guerra (en particular para el Paraguay) fueron documentados por los profesionales de una manera sorprendente para la época, sobre todo por fotógrafos que adquirieron gran notoriedad al haber documentado las actividades en pleno campo de batalla, ciudades destruidas, amontonamiento de cadáveres, etc.; pero en lo que al retrato se refiere, muchos de ellos fueron realizados por fotógrafos desconocidos o residentes en pequeños poblados que eran ecos de paz en la contienda. De entre ellos sobresalen los retratos de cuerpo entero de niños paraguayos –ex combatientes– de entre diez y quince años, heridos y famélicos, semidesnudos, imágenes que no escabulleron el mercado comercial y también fueron comercializadas empleando el formato de las tarjetas de visita.

Años más tarde, la fotografía también se ocupó de la Revolución Mexicana, el proceso revolucionario que se inició en México en 1910 y tuvo su eje vinculado al accionar de tres caudillos: Francisco Madero, Emiliano Zapata y Pancho Villa (Doroteo Arango, en realidad). Este último, aunque sin encabezar partido político alguno, jugó un papel crucial en la revuelta y, aunque su fama adquirida se discute, no se le puede negar el protagonismo a la hora de contabilizar imágenes y caracterizar con el charro y los gruesos bigotes a la población mexicana de entonces. De las turbulencias que se vivieron durante los siguientes diez años, se destacan dos nombres: Hugo Brehme y

²³ Miguel Ángel CUARTEROLO, *Soldados de la memoria*, pp. 90-91.

Agustín Víctor Casasola. A este último le corresponde el ser quien legitimó gráficamente los conflictos sociales padecidos por el México de entonces; Casasola (que había ejercido como periodista hasta que en 1912 montó su propia Agencia de Información Fotográfica) creó una empresa familiar bajo el modelo norteamericano de Brady y concentró en ella la producción de reporteros tanto nacionales como extranjeros; un hecho que hoy lo convierte en el máximo referente de estos hechos. La nueva modalidad que instauró con su Agencia, la de la fotografía instantánea fuera de los estudios, delineó no sólo un nuevo tipo profesional, el fotoreportero (ya anticipado en la contienda de la Triple Alianza), sino y también, un estilo diferente de socialización de la imagen: el de la prensa ilustrada que quebró la rigidez hasta entonces mostrada por las modas fotográficas del retrato y del pictorialismo naturalista.

El retrato en los hitos de la vida privada

Distintas circunstancias en la vida familiar encontraron en el retrato individual o grupal –según el hecho de que se trate– el medio de perpetuar la persona involucrada. Entre ellas, nos referiremos en especial a la primera comunión, el casamiento y la muerte. Si bien las dos primeras continúan utilizando a la fotografía como medio para documentar hechos sociales-familiares hasta nuestros días, el retrato de difuntos es el único género fotográfico que ha desaparecido por completo. Estos tipos de imágenes a los que hacemos referencia, eran parte integrante de los álbumes; no obstante, en algunas ocasiones revelaron cambios operados en ciertas costumbres y a lo largo de generaciones, en el desarrollo de la vida privada familiar.

Respecto de las fotos de primera comunión, destacan las distintas poses y miradas de las niñas retratadas –simulando ángeles– con escenografías de colores claros y a las cuales se agregaban elementos simbólicos como ramas de laurel cruzadas en el pie del cáliz bordado de la capa o vestido. En el caso de la fotografía de bodas, además de la pareja, los ejemplos grupales son los más sobresalientes, allí cada personaje ocupaba un lugar predeterminado en la composición; interesa destacar esta línea pues tuvo amplia difusión en la fotografía de inmigrantes ya que era la circunstancia en que se reunían todos los familiares venidos al Nuevo Mundo –independientemente de la escala urbana del lugar.

Por su parte, la fotografía mortuoria –un tanto macabra desde la idiosincrasia contemporánea– tuvo una importancia significativa en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX. Desde nuestra visión actual se pueden entender estas imágenes considerando que ellas “constituían el único medio posible para conservar la imagen del ser querido, en una época en que no todo el mundo había tenido la oportunidad de retratarse antes del último viaje”.²⁴ Para el familiar, funcionaban como “objetos transicionales”, es decir, como objetos mediadores que permitían poseer el cuerpo del ser amado ausente. Ello debe comprenderse en el contexto de la sociedad decimonónica que, a diferencia de épocas anteriores, reavivó la veneración de los muertos y el culto a las sepulturas, imponiéndose la forma moderna de la iconografía y el arte funerario, entre los cuales se ubica la fotografía del difunto, aceptada con la mayor naturalidad en la mentalidad de la época.

Esta “naturalidad” con que era concebido el retrato de muertos se puede apreciar en los mismos avisos periodísticos de los fotógrafos retratistas: en un aviso de Tomás Helsby de 1848 en un periódico de Buenos Aires, señalaba las cualidades de sus retratos y agregaba que “para los que lo requiere los hace de difuntos. La ventaja de esto siendo que al momento se obtiene una imagen exacta de la persona querida, que después se puede copiar a la conveniencia del pincel, guardando así perfectamente las facciones y dándole aspecto de la vida”.²⁵

²⁴ Andrea CUARTEROLO: “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria”, ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Fotografía Latinoamericana, Santiago de Chile, noviembre de 2000, mimeo.

²⁵ Citado por Amado BEQUER CASABALLE y Miguel Ángel CUARTEROLO, *Imágenes del Río de la Plata*, p. 22.



Foto 7. Retrato realizado en estudio por Antonio Garduño (México), c. 1930. Colección CEDODAL.

Y, si para el familiar este retrato tenía un valor especial, también lo era para el fotógrafo, ya que para este último era un “servicio especial” y, por lo tanto, su costo era mucho más elevado que el retrato ordinario, significando un sacrificio económico para quienes los encargaban. Si bien el retrato *postmortem* al principio fue privativo de las clases altas y medio altas, posteriormente las clases más bajas, sobre todo las rurales, permitieron que este género perdurara.

Andrea Cuarterolo señala tres categorías posibles de la iconografía mortuoria, según la manera en que se retrata al sujeto: “la primera consistía en fotografiar al difunto como si estuviera vivo, la segunda, en fotografiarlo como si estuviera dormido y la tercera, en hacerlo desde su condición de muerto, es decir, sin ocultar que había fallecido”.²⁶

La fotografía del “angelito”, es decir, del niño muerto, adquirió en el contexto latinoamericano una dimensión especial, integrando la propia fotografía al ritual del velatorio y los funerales del difunto, para luego ser reubicada en un altar doméstico en el que estaba permitido realizar ofrendas. Cabe destacar que el ritual funerario infantil (vestir al niño de blanco, colocar una palma en su ataúd, etc.) tiene sus orígenes en el catolicismo español, que se reactualiza en tierras latinoamericanas adoptando distintas variantes según las regiones en que se produzca.

Si la fotografía mortuoria en su totalidad adquiría la dimensión de “reliquia”, más aún lo era la de “angelitos”, razón por la que encontramos una cantidad de fotografías de imágenes de este tipo dentro de la fotografía mortuoria del continente y es allí donde la imagen no sólo actuaba a manera de “recuerdo”, sino también de “reliquia”.

A MANERA DE EPÍLOGO

El retrato fotográfico latinoamericano nos ha mostrado elementos claves para la comprensión de “lo latinoamericano”: una América Latina múltiple, diversa y conflictiva. Desde la elite, la burguesía de pequeños poblados, los asalariados, los inmigrantes y hasta los casos paradigmáticos del indio y el negro, el retrato se transformó en el más claro medio para manifestar la identidad de determinados grupos sociales y, por qué no, también la manera de construir una alteridad de los grupos menos pudientes.

Desde la óptica del fotógrafo, el retrato implicaba la posibilidad de tener una clientela segura para su estudio: de tal forma que la finalidad última era comercial; sin embargo, hubo quienes, independientemente de tal fin, pretendieron documentar los tipos sociales latinoamericanos, en especial a aquellos grupos que aseguraban mostrar el “exotismo” que interesaba al Viejo Mundo y Norteamérica.

²⁶ *Ibidem.*

Si bien el interés comercial del retrato continúa hasta la actualidad, hacia las décadas de 1940/50 se consolidó otra tendencia prefigurada con los pictorialistas de los 30, el *retrato artístico*, pues el “cliente” se convierte, además, en “modelo”. Nombres como el de Manuel Álvarez Bravo o su hija Lola Álvarez Bravo, Tina Modotti, seguidos posteriormente por Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide y Flor Garduño en México, Annemarie Heinrich, Grete Stern, Osvaldo Salzmendi en Argentina, son sólo algunos de los representantes de la fotografía artística que, entre otros géneros, también trataron el “espejo de la memoria”, el retrato.

Con ellos y con otros tantos el retrato latinoamericano a través de su historia levanta vuelo de sus pares pues logró, desde su afirmación como técnica válida de representación, ofrecer no sólo un amplio sentido documental sino el testimoniar una realidad con auténticos protagonistas de sus espacios de vida.