

DETRÁS DEL ESPEJO, ESTÉTICA Y REPRESENTACIÓN

Gonzalo Leiva

Instituto de Estética, Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Católica de Chile

Los daguerrotipos constituyen las más antiguas fotografías llegadas a Chile. Con su irrupción, se producen cuatro descalces epistémicos: la fotografía como instrumento moderno en una sociedad tradicional; se articula un principio de realidad ficcional reseñada desde la estética de la representación personal; se constituyen categorías taxonómicas y de género específicas y se articula una proxémica de daguerrotipos que instauran tempranamente un campo de representaciones simulácricos con mandatos de organización, exhibición y articulación de imaginarios contradictorios.

The daguerreotypes are the oldest photographs ever to arrive to Chile. Their irruption generated four epistemic phenomena: photography like modern instrument in a traditional society; the articulation of a principle of fictional reality taken from the aesthetic of personal representation; the constitution of taxonomic and gender categories; and the articulation of a proxemics of daguerreotypes which primarily conform a field of disguising representations with organization, exhibition and articulation precepts of contradictory imageries.

Al llegar la fotografía a Chile en la década de 1840 se constituyó en un medio de registro de la realidad histórica inmediata. El impacto que provocaron los daguerrotipos contribuyó a realizar una inicial tradición visual que fue dando cuenta de las realidades que el grupo dirigente quería perpetuar.¹ En un primer momento fueron frecuentes los retratos fotográficos de personajes prominentes. Sin embargo, muy pronto se desarrollaron en términos más o menos profusos las fotografías geográficas y urbanas, para posteriormente dar paso a los reportajes documentales, referidos estos últimos a los testimonios fotográficos de situaciones impactantes que inquietaron a la opinión pública.

Los daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos constituyen hoy en día las colecciones fotográficas más antiguas que existen. Tanto la



técnica que fue usada escasamente en Chile a lo largo de tres décadas entre 1842 y 1872, como por el modelo estético de representación personal y social, configuran uno de los primeros acercamientos a la mentalidad cultural del siglo XIX.

Uno de los aspectos fundamentales de estas colecciones es su carácter único, dado que son piezas que no poseen negativo y por lo mismo se encuentran más adscritas al modelo estético de la aristocracia tradicional. En el sentido estricto de la palabra, las fotografías de estos primeros soportes son emanaciones de un modelo estético contradictorio, entre el deseo de aparentar de la élite y el deseo realista burgués e industrial que se generaba en el país. Estas inadaptaciones y pugnas en la representación, sumado

al carácter único de las piezas le otorgan a estas delicadas imágenes un singular rol. En efecto, los daguerrotipos, como fuentes primarias, autentican la existencia de un ser, de una situación o de un personaje, asimismo son un producto cultural que no puede ser disociado de su significación histórica y de su proyecto visual, pues develan una “ética de la mirada cultural” de una época, impuesta desde las esferas públicas hacia la sociedad global. Las imágenes se constituyen así en un soporte de gran fuerza, en comparación al texto escrito, dado el analfabetismo existente en Chile durante el siglo XIX.

Al respecto, se plantea como hipótesis general el que los daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos² configuran una red estrecha de signos y símbolos que al ser interpretados estructuran estereotipos y sintagmas culturales (denominado tradición visual) que descansan en un complejo ideario cultural asumido e impulsado por la élite dirigente donde los conceptos transmitidos tienen un fuerte ascendiente familiar, moralista y “modernista”. La problemática en las imágenes alcanza el plano propiamente iconológico –materialidad de la imagen– como iconográfico –contenido y sentidos de la imagen–³ particularmente en la construcción de estereotipos y figuras retóricas. Por lo tanto, el trabajo de investigación tal como ha sido planteado es pionero en un nuevo campo de análisis e investigación que unifica los criterios de la Estética, la teoría de la imagen y los estudios históricos bajo un solo marco teórico de interpretación.

EL ESPEJO DE LAS VANIDADES LOCALES: LA REPRESENTACIÓN NACIONAL

Los procesos significativos constituyen una tentativa de develar el imaginario nacional. Las imágenes visuales, como las fotográficas pueden a menudo sostener una doble lectura del imaginario implícito construido a partir de testimonios reales y de sus configuraciones mentales.⁴

Nos daremos cuenta que estas dos posibilidades, tanto el sentido testimonial como el sentido mental, exponen los componentes del sistema social que ha estructurado las imágenes.

De este modo, podemos decir que los procesos de significación son construcciones y resultado del imaginario cultural. Así las modas, las poses, las expresiones, el decorado, el estudio fotográfico, están

lentamente mostrando los valores y el sentido que este imaginario incorpora al pensamiento colectivo de la nación.

Es evidente que la eficacia cultural desarrollada por el retrato fotográfico obedece a una buena disposición de la élite chilena frente a este soporte visual. Numerosos autores muestran como una necesidad de la época el hecho de perpetuarse a través de la imagen fotográfica. Los nuevos burgueses⁵, resultado de las expediciones mineras y de la actividad comercial, desean integrarse y asimilarse a la aristocracia tradicional. En este sentido, el retrato representa dos puntos importantes en el reconocimiento social: la aparición del prestigio individual y la incorporación a una cultura civilizatoria. En consecuencia, encontramos dos actitudes propiamente “modernas” que se incorporan a las esferas sociales de la élite.

Poseer fotografías era importante, toda visita a Europa exigía una visita a los estudios fotográficos más célebres. Los hombres de negocios, también se daban el tiempo como es el caso de José Tomás Urmeneta.⁶

Sin embargo, la unión entre la fotografía y la élite es prontamente producida. A tal punto se realiza esta fusión que la imagen fotográfica contribuye a la construcción de una identidad social, la de la élite. Al mismo tiempo, establece la primera relación entre la modernidad como modelo cultural y la imagen fotográfica. Pues, en el género del retrato⁷ donde se muestran las normas de representación, que son dirigidas por la ostentación social y por el deseo de aparecer en tanto persona. Por ejemplo, si analizamos el aviso publicitario realizado por uno de los primeros daguerrotipistas chilenos, el señor José Dolores Fuenzalida el jueves 29 de mayo de 1845 en la Gaceta de Comercio de Valparaíso, dice que puede tomar daguerrotipos en ocho y diez segundos con “la mayor perfección”, es decir con una copia perfecta y sin artificio del retratado.⁸

En los primeros daguerrotipos la familia constituye uno de los primeros ordenamientos visuales, donde los cuerpos de los esposos y de los niños están cerrados respecto a los otros que aparece en el mismo encuadre fotográfico. La dirección de las miradas en las expresiones confirma dicha contención emocional, la mirada en las primeras imágenes se dirige hacia un punto neutro. Cuando las miradas se enfrentan al objetivo fotográfico, estamos con un nuevo signo cultural de modernidad que será mucho más constante en las posteriores fotografías de “tarjetas de visita”.

Para completar nuestra investigación de la mirada, encontramos la expresión del rostro como caracterología presentes en los primeros



retratos de daguerrotipos, constituyendo un sistema ordenado donde cada individuo al mismo tiempo que acepta su individualidad, toma una actitud que define el rostro y la mirada.

Lo anterior se complementa con la pose que valida un nuevo sistema de referencias modernas. En el retrato individual, la pose se expresa generalmente de pie con las piernas levemente separadas, las poses de perfil en los primeros daguerrotipos son raras optándose por la frontalidad para el varón y de medio lado para las mujeres.

Si analizamos la tipología de estructuración de los espacios de interacción al interior de las imágenes estudiadas, podemos establecer la ausencia de distancias íntimas, constatando la presencia de distancias sociales. Es por esta razón que notamos unas formas de interacción corporal definidas y reforzadas por una proxémica social de moda en la época. La estética del gusto de la época se manifiesta entre el saber vivir y la moralidad impulsada por las normas restrictivas de manuales, obligaciones eclesiales y prácticas sociales específicas.

En una sociedad pequeña como la chilena, todos los individuos se miran y critican, el juicio social comienza a manifestar las emanaciones directas del imaginario producido. En este sentido, podemos decir que el fenómeno de la apariencia y su representación llegan a ser un objeto simbólico construido sobre la base de los componentes culturales del modelo civilizatorio deseado por la élite de Santiago.

LA ARTICULACIÓN DE LA FICCIÓN VISUAL EN LAS PRIMERAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

Un aspecto destacado del código cultural de las primeras fotografías lo constituye, el llamado "habitus" corporal desde donde emana el origen de los gestos. La dirección controlada de los gestos estructura sintagmas de representación precisos. En este sentido se establecen diferencias entre los géneros de gestos provocados. El "gesto persuasivo" y el "gesto imponente" corresponde al patrimonio masculino, por su parte el "gesto reponsivo" y el "gesto inocente" corresponde al de las damas, en ellas además se constituye un espacio donde se conjugan en igualdad lo serio y lo melancólico.

También, asoma un aspecto esencial de la individualidad, el cuerpo, en tanto forma presentable o representable dentro de una sociedad.⁹ Los daguerrotipos realizan la transición simbólica entre un cuerpo no visible y académico a una representación más naturalista

"presente-ausente", pues el cuerpo de cada individuo se hace presente en un momento de necesidad y de crisis como ocurre en el hiato histórico de 1842 a 1845, cuando se instalan los primeros daguerrotipistas.



Los aspectos remarcados del cuerpo, en particular el de las damas se continúa por la silueta estrechada en corpiños y sofisticados vestidos, así como por la extensión mórbida de brazos y manos, que eran los aspectos menos connotados. El pudor reprime, bajo pretexto de vulgaridad, toda expresión inadecuada del cuerpo. Al respecto, podemos indicar que los retratos fotográficos aparecen denotando una clara censura de todos los aspectos, especialmente los corporales. Estableciendo una pedagogía de las poses, veremos que las mujeres adultas asumen dos tipologías específicas:

- a) La mujer de pie, de frente o de lado, apoyada sobre algún objeto de utilidad.
- b) La mujer sentada, las variaciones se establecen al nivel de la orientación del cuerpo y del rostro hacia la derecha o izquierda.

Estas prácticas que continuarán de una manera más extendida con las otras técnicas fotográficas, mantienen un hecho, que la ritualización del cuerpo femenino es mucho más codificado que los estilos

corporales masculinos.

Estos aspectos de la representación fotográfica definen el paisaje de la presentación a la representación. Las fotografías de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos participan consciente o inconscientemente del sistema de representación que aseguran las categorías específicas que el imaginario ha creado.

Es evidente que el estereotipo por ejemplo de la "mujer decente" y del "hombre autosuficiente" que los daguerrotipos comienzan a mostrar tiende a objetivar el registro donde la élite tenía necesidad: la insistencia sobre los objetos y las formas constituyen al hecho fotográfico un índice social con fuerza simbólica en su contexto histórico. La supremacía del estereotipo fija la presencia connotativa de las significaciones queridas por el imaginario. El estereotipo nos recuerda de un modo constante que un verdadero parecido no es librado al azar sino que es finamente trabajado en un retórica donde se elige un aspecto, el más favorable, para dar la justa idea del representado.

Una hipótesis que sugieren las imágenes del daguerrotipo nos indica una presencia imperativa de un medio social y cultural coercitivo

que traspasa los dominios de los mundos público al privado. En este sentido, es factible argumentar que en estas primeras imágenes fotográficas descansan tanto el fotografiado como el fotógrafo sumidos en un espíritu conservador y victoriano, con una asimetría continua entre lo femenino y lo masculino.

LAS CATEGORÍAS PRESCRIPTIVAS EN LA ORGANIZACIÓN DE LAS PRIMERAS FOTOGRAFÍAS

Tras un análisis de los corpus que se poseen en la colección de fotografías del estuche del Museo Histórico Nacional podemos constatar

la supremacía de ciertas normas prescriptivas. Estas normas reconocidas en las fotografías señalan y diferencian aquello que es correcto de lo incorrecto en la representación.

Estas prescripciones constituyen un carácter evaluativo que se encuentra circunscrito a la formación del imaginario. Verdaderas idealizaciones, estas primeras fotografías pierden su espontaneidad por la estética del retrato donde se consolidan llegando a ser una solidificación de la apariencia. La espontaneidad es controlada con el fin de obtener lo mejor de sí mismo. El auténtico parecido entre el retrato y su representación, es necesariamente tributario del modelo cultural construido por el imaginario. Poco importa el estilo del retrato, ya sea un



“retrato sintético” que busca representar el carácter del retratado en su conjunto, o bien un “retrato de anécdota” que exhibe el instante del gesto, ambas formulaciones del retrato reflejan aspiraciones y modelo educadores de la élite chilena.

La taxonomía de sistematización de la estética del retrato se compone de los elementos de la apariencia visible. Son tres categorías las que ordenan la visualidad del retrato:

1. Categoría de la diferencia sexual.
2. Categoría de clase social.
3. Categoría de edad.

El establecimiento de la categoría sexual está íntimamente unido al patriarcado de origen hispánico fuertemente reforzado por la educación religiosa, muy especialmente marcado por las estampas

piadosas y las imágenes de devoción las cuales vehicularon los modelos de virtud masculino y femenino. Tanto la hagiografía de la catequesis del siglo XIX así como las imágenes de culto en los altares familiares se transforman en formadores visuales que determinan las actitudes y los modelos de representación.

Por otra parte, en el seno familiar se construye una doble moral de clara diferencia sexual. En efecto, la categoría de valores exigidos a los hombres considera la fortaleza física y moral, así como la autonomía y la iniciativa en la toma de decisiones, la honestidad en el trabajo como esencia masculina. Los valores femeninos definidos en el seno de la élite, privilegian las categorías de belleza, sumisión, fidelidad, discreción, pudor y maternidad¹⁰. Ser mujer de la élite en el siglo XIX y a comienzos del XX era estar a la merced de la tiranía de la imagen social. La mujer cuando aparece sola es una soberana en particular junto a la compañía de sus hijos; pero cuando hay un hombre, se encuentra adelante mientras el hombre generalmente de pie la tiene a su sombra.

La imagen masculina, se fija por su autonomía y su deseo de encarnar el poder y el prestigio social. Este poder sea económico, familiar, social o sexual define el contexto masculino. Los signos de ostentación se multiplican en el universo masculino, las medallas, los títulos, el sombrero elegante, las vestimentas sobrias, el reloj de bolsillo, etc. Fue el propio Baudelaire el que nos recuerda la glorificación del culto de la imagen que se configuraba en el siglo XIX por medio de la fotografía. Los hombres eran considerados desde la adolescencia como adultos.

En consideración a la categoría social, las primeras fotografías representan la europeización de la clase alta chilena, tanto en sus caracteres físicos permanentes como el peso, la altura, el rostro; así como en las actitudes corporales la pose y las expresiones; también se reseñan los atributos como los hábitos, los peinados, maquillajes y accesorios.

El vestuario constituye la manipulación por excelencia de nuestra apariencia, esta puede ser definida como el cuerpo y su presentación, el cuerpo y los objetos que lleva puesto. La apariencia en estos daguerrotipos es siempre impecable, es una fachada, esencialmente virada hacia el otro, parte visible del individuo. La moda conoce una temporalidad y una evolución que le son propias, ella se constituye con el carácter de un sistema cultural,¹¹ por ejemplo las joyas en los daguerrotipos son “iluminados” o pintados para destacarlos como objetos valiosos.

Si nosotros constatamos un nuevo aspecto ostentario, nos daremos cuenta que las primeras fotografías son el resultado de prácticas culturales determinadas en el seno de un grupo social. Los fotógrafos transforman a sus actores en índices informativos de la apariencia corporal y de las categorías sociales. Pero son los propios retratados de la élite los que se muestran naturales y seguros, así como los otros sectores sociales aparecerán rígidos y conscientes de las circunstancias visuales.¹²

Y finalmente respecto la última categoría que es la edad, lo interesante es constatar que todos participan desde temprana edad en las prácticas fotográficas. Tendremos varias fotografías de niños y niñas, así como fotografías de adolescentes y ancianos.

Los niños son acompañados por su madre o sus progenitores, en algunos escasos ejemplos aparecen solos, con extrañas poses dado los complicados instrumentos que posibilitaban inmovilizar a los niños mientras se obtenían las imágenes. También tendremos daguerrotipos de personas mayores con sus nietos, este subgénero nos habla de la representación de generaciones familiares. Además se repertoriaron imágenes de personas o niños muertos, en su comienzo macabro patrimonio aristocrático.

A Modo de conclusión:

El orden del caos corresponde al orden del retrato fotográfico. Esto nos reenvía a la fotografía en tanto que prefijo moral, donde cada cual tiene un lugar, un espacio exclusivo. Aquí el demiurgo, el sagrado creador nombrado fotógrafo produce en el cruce de miradas presentes, las bases de su interpretación particular del parecido sumergido en el pensamiento social de su tiempo.

Estas primeras imágenes de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos transitan directamente desde una representación realista de los participantes hacia la alegoría, por lo tanto observamos una transformación de dichos íconos por los efectos y las visiones que se fueron configurando en el imaginario identitario nacional a partir de la producción y consumo cultural fotográfico. La representación iconográfica nos faculta establecer un extenso código de interpretación del imaginario social y cultural del Chile decimonónico. Los espejos con memoria nos abren sus sentidos.

In Memoria de Miguel Ángel Cuarterollo, que fue de los primeros en investigar y apasionarse por estas imágenes.



NOTAS

- 1) La demanda de retratos construye en torno del daguerrotipo una primera industria fotográfica, lo primero que esto posibilitó fue la estandarización del soporte en placas que iban desde 21,5 x 16,5 cm la de placa entera hasta un noveno de placa que era de 6,4 x 5,1 cm. Los otros soportes menores a esto, serán considerados miniaturas. Al respecto ver el notable trabajo de Abel Alexander; *Técnicas y procesos en la fotografía latinoamericana*. Colección Cedodal, Fotografía latinoamericana, Buenos Aires, 2001.
- 2) El daguerrotipo era un positivo directo de buena definición, original que se realizaba sobre una plancha prolijamente pulida que luego de ser sensibilizada era expuesta en una cámara, se revelaba y fijaba con vapores de mercurio. El resultado era una imagen que se ponía en un paquete daguerreano que era un estuche de cuero tafilete con interior de seda o terciopelo. Por el elevado costo del daguerrotipo se inventaron procedimientos más económicos: el ambrotipo y el ferrotipo, con soportes de vidrio y latón respectivamente. Ver al respecto Alma Davenport; *The history of Photography*. University of New México Press, Albuquerque, 1999.
- 3) Según el modelo proyectado para la Tesis doctoral sobre fotografía chilena, realizada por el autor en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y defendida en Julio de 1997.
- 4) Continuando esta doble interpretación del imaginario, ver Jacques Le Goff; *Histoire et imaginario*. Cahiers Conscience de N°17, Lierre & Coudrier Editeur, Paris, 1990.
- 5) Concepto historiográfico utilizado por Sergio Villalobos; Origen y ascenso de la burguesía chilena. El autor señala que este nuevo grupo, definido entre 1820-1830, más particularmente los mineros no llevan los nombres de las familias que pertenecían a la aristocracia colonial o extranjera. Sin embargo este grupo hacia 1880 sobrepasa las riquezas de la aristocracia tradicional.
- 6) Explicitado en la correspondencia personal de este empresario. Al respecto ver a Ricardo Nazer Ahumada; José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX. Centro de investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 1994, p.268.
- 7) Aclara Todorov que los géneros "son entidades que pueden describirse a partir de dos puntos de vista distintos, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. En una sociedad determinada, se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos se producen y perciben en relación con la norma constituida por esta codificación." *Genres in discourse*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp.15-25. Al respecto debemos señalar que en los géneros de representación fotográficos, destacan elementos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen, pues una sociedad elige y codifica las representaciones que más se adaptan a sus necesidades e ideología. De este modo el retrato se conforma en el género que en sus manifestaciones materiales define los contenidos específicos del imaginario del siglo XIX.
- 8) Si bien hay principios románticos en la conciencia subjetiva que necesita de la imágenes del daguerrotipo, el espíritu romántico tiende al desprecio de la reproducción de la vida, en este sentido Delacroix que tenía un fuerte entusiasmo por la fotografía, desdeña en pintura la "simple imitación", desdeña el principio realista que sustenta la percepción cultural de la temprana fotografía. Al respecto Eugene Delacroix; *El puente de la visión*. Antología de los diarios. Edit. Tecnos, 1998, Madrid.
- 9) En consideración a las ideas expresadas por Pierre Bordieu; *Remarques provisoires sur la perception sociale du corp*. Actes de la recherche en Sciences Sociales, N° 14, Abril 1977, E.H.E.S.S. p. 53. El cuerpo se integra a las nuevas experiencias sociales de los actores sociales como un componente protagónico.
- 10) Los modelos literarios son infinitos, una de los más agudos es el escrito por Alberto Blest Gana; *Los transplantados*, tomo II, Edit. Zig-Zag, 1945.
- 11) Ver al respecto Roland Barthes; *El sistema de la moda*. Obras completas, tomo 2, Edit. du Seuil, Paris, 1994. El autor reconoce una base ideológica que se limita en los códigos vestimentarios y en los códigos retóricos, los cuales expresan una significación cultural.
- 12) Ver las agudas observaciones realizadas por Sergio Villalobos; *Sugerencias para un enfoque del siglo XIX*. Colección de Cieplan, N° 12, Estudio 70, Santiago, 1984.

Los daguerrotipos que acompañan este artículo corresponden a la colección del Museo Histórico Nacional.



*Fotografías realizada por
Alfredo Molina La Hitte*