



Cuerpos y promesas. El retrato fotográfico en el siglo XIX.

Autor:
Cortés Rocca, Paola.

Revista
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 43-56



Artículo



CUERPOS Y PROMESAS EL RETRATO FOTOGRÁFICO EN EL SIGLO XIX

La historia de la fotografía en Argentina se abre en 1843, con el aviso que John Eliot, el primer fotógrafo que trabaja en el país, publica en el *Diario de la tarde* (Buenos Aires, 24 de agosto). Allí Eliot aseguraba que sus imágenes poseían “una semejanza perfecta, y que será mas duradera que ninguna pintura”. Si bien la fotografía no puede ser pensada, en este momento, como una práctica estética, su asombrosa capacidad de reproducir los objetos provoca la curiosidad de la sociedad de la época.¹ Confinado en el espacio de la rareza o de las artes de feria, el aparato de Daguerre encontrará su primer uso en la toma de retratos.

La práctica del retrato dio lugar a la constitución de un género: produjo la relativa normalización de un “tema” —o un objeto a ser representado— y un conjunto de técnicas para abordarlo —el plano general que tomaba el cuerpo entero, la estandarización de la pose, la selección de objetos y fondos que habrían de acompañar al retratado, etc. Este género comparte con lo biográfico, autobiográfico y lo epistolar un rasgo inicial: exhibir una subjetividad, definirse como una “escritura del Yo”. Sin embargo, una particularidad distingue al retrato fotográfico de las otras formas de escrituras del Yo. En el caso de la fotografía, representar un sujeto es, fundamentalmente, *representar un cuerpo* y luego, representar en especial, un rostro. Tal es así que la historia del retrato fotográfico es la historia de un desarrollo técnico que permite, gradualmente, que el rostro monopolice la escena del retrato. Si los primeros retratos fotográficos se estructuran a partir del plano general —u otro lo suficientemente amplio como para capturar casi todo el cuerpo del retratado—, con el desarrollo de la técnica fotográfica las distancias se acortan, en un intento de capturar, no ya la

¹ La excesiva visibilidad de la técnica impide que la fotografía sea incluida en el terreno de las prácticas artísticas, en un momento en el que el sujeto es el centro de las concepciones estéticas. Por otro lado, el halo mágico que envuelve a los fotógrafos y al invento mismo, retacea su inscripción en el espacio científico. Expulsada por ambas esferas y a la vez, definida como un invento que “tiene contacto á un mismo tiempo con los intereses de las artes y de las ciencias” (*La Gaceta Mercantil*, 10 de marzo de 1840), la fotografía adquiere un estatuto ambiguo en el imaginario del siglo XIX.

totalidad del cuerpo, sino solo el rostro del retratado (cuya culminación se encuentra en la fotografía que certifica la identidad).

En *El rostro en el cine*, Jacques Aumont explica esta equivalencia —que hace posible que cada vez que postulamos un sujeto, postulemos solo un rostro— al colocar este fragmento del cuerpo en el origen, ya no de la representación de un sujeto, sino de toda representación. “Toda representación se fundamenta verdaderamente en el deseo del hombre de representarse a sí mismo como un rostro”, sostiene Aumont (19). Así, en los inicios de la literatura nacional, cuando Sarmiento diseña una biografía de un personaje como Facundo, elige comenzar por el principio, por aquello que funciona como metonimia del sujeto. Y traza, con palabras, el retrato del rostro inquietante de Facundo.

Sin embargo, leer la historia de la fotografía implica introducir un matiz en el planteo de Aumont o, por lo menos, señalar otra dirección en la lógica que vincula representación, sujeto y rostro. Se deduce de lo sostenido por Aumont que el rostro funciona como metonimia del sujeto en la literatura y luego en la pintura y, lógicamente luego, en la fotografía y en el cine. Si el rostro es el fundamento de toda representación, entonces, el retrato fotográfico se inscribiría como un momento más dentro de un proceso sin variaciones históricas. Así, la lógica de Aumont, borra las diferencias técnicas, justamente, porque considera a la técnica como un elemento accesorio en el régimen de producción simbólica.

Sin embargo, la práctica del retrato fotográfico y la tecnología que se desplegó para acercarse al cuerpo, introducen transformaciones fundamentales en la historia de la representación y la percepción. Por eso, no se trata de negar la idea de Aumont —el rostro humano fundamenta toda representación— sino de historizar los modos, necesaria y substancialmente diversos, en que se afirma ese rostro.

La peculiaridad fotográfica consiste en que, a través de la técnica, lo representado se inscribe como huella de lo real. La técnica fotográfica inaugura un nuevo modo de representar y ver el mundo cuyo fundamento es el mismo desarrollo científico; un nuevo modo en el que, por vez primera, la representación ya no es un signo arbitrario del objeto, sino una porción de realidad robada al mundo. Y lo que la técnica captura y ofrece al observador es únicamente la apariencia visible del mundo. Esa pura apariencia ya no tiene el carácter de doble empobrecido o de ilusión que engaña al observador, sino que se postula como lo único que puede ser conocido. Con la modernidad la dualidad clásica entre apariencia y esencia, se redefine a partir de un nuevo par, que articula lo que se da a ver y la cosa en sí (solo pensable pero imposible de ser conocida). Con el retrato, la fotografía se vuelve escena y participante de una oposición que ya no enfrenta apariencias y esencias, sino apariciones o presentificaciones y sentido.

Entonces, si bien la noción de cuerpo —y en particular, del rostro— como espejo del alma es una creencia cuya antigüedad supera a la representación fotográfica, la modernidad y su tecnología opaca el espejo o lo hace trizas. El rostro no fundamenta la representación por ser una superficie que se contempla

en busca de otra cosa —se llame personalidad, espíritu o verdad. De algún modo, la fotografía como emblema de la representación moderna reescribe la célebre frase de Proust, “Tener un cuerpo, esa es la gran amenaza del espíritu”. Con la fotografía, el rostro se convierte en metonimia de lo único que puede ser conocido: el cuerpo, lo que aparece o lo que se da a ver.

Es por eso que, en el retrato fotográfico, el rostro es fundamento de la representación pero de un modo distinto al modo en que lo era antes de la fotografía —en una pintura o en un retrato textual. La técnica dio los argumentos materiales para que ese fragmento del cuerpo pudiera ser leído como clave de la totalidad, en la medida en que se convirtió en emblema de la apariencia visible. Con la fotografía, el rostro se vuelve emblema de lo que se da a ver. Y ese emblema no traza una estela que desemboca en su reverso —el contrapunto de una apariencia, algo previsto pero oculto detrás de todo fenómeno—, sino que se vuelve un sendero único que conduce y construye un sentido posible. Con el retrato fotográfico descubrimos no tanto que el rostro del hombre sostiene toda representación, como que representar es encontrar lo visible, descubrir el rostro de las cosas.

La fotografía entonces, inaugura un movimiento inverso: ahora se trata de postular, gracias a lo visible, aquello que permanece oculto. La pregunta ya no es la que se formula Sarmiento en el *Facundo* —¿cómo un espíritu o una personalidad se dibuja sobre un rostro?—, sino una pregunta con otra dirección: ¿cómo es posible postular algo que no se da a ver, que no sea una pura apariencia, un cuerpo o algo más que un rostro?

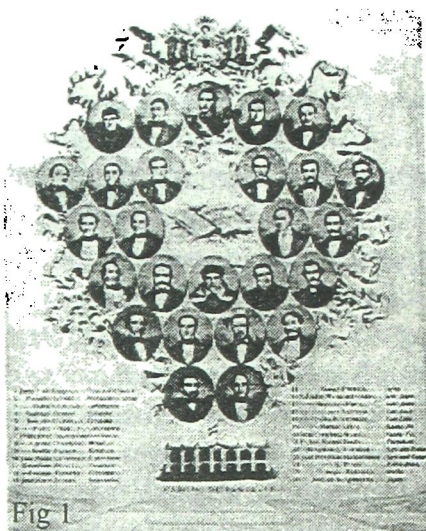
LA SEDUCCIÓN DE UN PASAJE: IMAGEN PÚBLICA, CUERPO PRIVADO

Como emblema absoluto de lo que aparece, de lo que se da a ver, el rostro será, en principio, rostro de un grupo, porque antes de ser el rostro de alguien, el rostro es el rostro del hombre. Sin embargo, a mediados de siglo, ese rostro que se lee como el rostro del hombre es, específicamente, el rostro de una clase triunfante que atesora, en forma de fotografías, sus victorias políticas.

En 1853, Amadeo Gras anuda la historia del retrato con la historia nacional al tomar, a pedido de Urquiza, el retrato de los convencionales constituyentes reunidos en Santa Fe. Otras imágenes insisten en este lazo: la imagen del Chacho que se comercializa luego de su muerte, o la foto del cacique Pinzén luego de su derrota, tomada por Antonio Pozzo. Todas estas imágenes constituyen casi el reverso de la mayoría de los retratos tomados hasta la década del '60, que se dirigen a capturar el rostro de las clases acomodadas, pero en el ámbito de su privacidad.²

² En los comienzos de la historia fotográfica, la toma de retratos se desarrolla fundamentalmente en el ámbito de lo privado y en el seno de una clase. Desde el '40 y hasta el '60, solo las

El retrato de los convencionales constituyentes [fig. 1] se ubica en uno de los extremos del género, casi fuera de él. La lente fotográfica no postula una privacidad que se vuelve pública porque la vida privada de los retratados no existe para la foto, o por lo menos, no importa o no es el motivo que los incluye en la estampa. Cada uno de los rostros que se ordena en la imagen está allí solo porque participa de la vida institucional de la Nación. La imagen, más que el retrato de un conjunto de hombres, es el autorretrato del Estado. La cámara en manos del Estado inmortaliza uno de sus nacimientos y registra un conjunto de rostros para afirmar que le pertenecen. La fotografía hace de los retratados los escribas de una ley que, como el rostro de estos hombres, se ofrece —en el acto mismo de ser escrita, en el acto mismo de ser fotografiado— a quien sea capaz de sostener la mirada.³



El retrato es un género que se funda en la oscilación entre lo público y lo privado. Apresado por el género, el espacio privado —no solo un rincón de la casa familiar, sino también el propio cuerpo— se abre a la presencia intrusiva de la cámara que lo transforma en un espectáculo público. Esa publicidad podría postularse como restringida, sobre todo si pensamos en el conjunto de saberes que se exigen al observador de la foto, para apreciar lo que se da a ver ; y también si consideramos el pequeño grupo de destinatarios de algunos retratos —la

familias acomodadas concurrirán a los estudios de los profesores daguerrotipistas. Luego, pasada la primera mitad del siglo el desarrollo de las técnicas fotográficas hizo posible un cambio: se difundieron las *cartes de visite*, uno de los primeros métodos fotográficos que permitió la duplicación de las imágenes y el abaratamiento de su costo ya que utilizaba como soporte el papel, a diferencia de técnicas anteriores, como el daguerrotipo o fenotipo, de los que se obtenía una única copia metálica. Entonces otros usos fueron posibles y los inmigrantes, por ejemplo, posaron con sus mejores ropas para testimoniar, por medio de las imágenes, sus "triumfos" en el Nuevo Mundo. Para un desarrollo de este tema, véase Miguel Ángel Cuarterolo, "El daguerrotipo en el Río de la Plata", en *Fotos Antes de las Fotos*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1996.

³ La cámara en manos del Estado siempre insiste en este movimiento: la privacidad del retratado no importa para la foto, su rostro se exhibe en la medida en que participa, de un modo o de otro, en la vida del Estado, como funcionario, ciudadano o delincuente. Sin embargo, a diferencia de esta imagen de los convencionales constituyentes, la fotografía que identifica a los ciudadanos desde la última década del siglo pasado, no insiste tanto en la pertenencia de ese sujeto como en la distancia y la vigilancia que el Estado ejerce sobre él. Los cocheros que en 1890 protestan ante la Municipalidad por la nueva legislación que los obliga a incluir su fotografía en el registro del vehículo, ya tenían esta certeza: el hecho mismo de entregar el rostro al Estado los convierte en sospechosos.

familia, los amigos, los conocidos. De todos modos, el género desoye —como también lo hace la biografía— la “*empírica*” de tales argumentos y se sostiene en ese pasaje. El género es en sí mismo solo eso, solo una afirmación que dice “esta privacidad es ahora, pública”. Por eso, la imagen de los convencionales constituyentes de 1853 bordea el género. La lente fotográfica no conjetura un conjunto de rostros privados que, gracias a su presencia, se transforman en rostros públicos. Cada uno de los sujetos que se ordena en la imagen está allí sin privacidad alguna, está allí solo como rostro ya público en la medida en que participa de la escritura de la ley nacional.

Ahora bien, al hablar de un pasaje de lo privado a lo público, el retrato jüguetea con que esa privacidad existía antes de que la cámara se plantara frente a ella. Pero no es así ; cada retrato diseña una intimidad que se volverá pública sobre el metal del daguerrotipo. Casi como el momento de máxima economía del género, el retrato de los convencionales constituyentes afirma que si alguna privacidad fuera posible para esos sujetos estaría solo en el rostro. En el otro extremo del género, los muebles, los objetos y los decorados que proliferan en los estudios fotográficos son los signos con los que configurar la privacidad de aquél que se entrega a la cámara. Con ellos, los profesores daguerrotipistas balancean las limitaciones de la técnica porque, durante la década del '50 y parte del '60, solo son posibles las tomas en estudios y el género tendrá que construir allí mismo, el escenario de una privacidad. La toma en estudio clausura aquellos sentidos que emergerán del retrato del siglo XX, cuando la técnica ya sea capaz de construir una escena dentro del mundo y nos ofrezca la imagen de alguien en aquellos lugares o actividades que hacen a su cotidianidad.

Un retrato tomado en 1857 [*fig. 2*], exhibe las estrategias que desbordan aquello que los límites técnicos no permiten. Se trata de un retrato grupal que aclara algo más sobre los personajes que la foto patriótica. Si la imagen anterior dice que entre esos hombres no hay otro lazo que aquel que diseña el ojo del Estado, este retrato reúne a las cuatro figuras en una misma toma y sugiere que otros vínculos son posibles.

Si recorremos otras fotografías de la época podríamos aventurar que no se trata de lazos familiares. Las figuras de pie desarmarían las jerarquías que diferencian a padres e hijos, tíos y sobrinos o maridos y esposas y construyen una igualdad social que se verifica en las ropas de los cuatro jóvenes. Una distancia prudencial entre los retratados advierte además, que no se trata



de cuatro hermanos o primos —una mano sobre el hombro del otro sería adecuado en ese caso. Las figuras se someten también a otras leyes que ~~distinción~~ *distinción* en permisos y prohibiciones entre los géneros y toleran el roce remenino. En otras imágenes, las damas argentinas acercan sus cuerpos para que la imagen capture su familiaridad, una amistad o tal vez, para que la cámara pueda achicar el campo visual y regalarles un plano más cercano. Aquí, la pose y la ausencia de roce entre las figuras señala, evitando todo equívoco, el retrato de cuatro amigos. Como si todo recaudo fuera poco, como si la corrección de los cuerpos dejara algo al azar, la palabra publicita e inmortaliza el espacio privado. La placa que uno de ellos sostiene, advierte: “Nos encontrarán siempre unidos por nuestra patria como hoy por amistad”.

Los gestos, las poses y hasta la palabra se vuelven procedimientos del género que desafían las fronteras históricas de la técnica. Con ellas, el retrato se esmera en construir una privacidad que se vuelve estampa pública y nos convierte a todos en testigos de una promesa viril sobre la amistad y el patriotismo.

DISTINCIÓN VS. INTERCAMBIO

Cada uno de los sujetos de las imágenes anteriores está allí para confirmar su pertenencia a un grupo —que diseña leyes o se promete amistad eterna. Sin embargo la individualidad que produce un rostro no se borrea; un rostro jamás participa de una imagen del mismo modo en que un arbusto integra la estampa de un paisaje. Ocurre que, en tanto capta las marcas distintivas de un sujeto —su rostro, su cuerpo— el retrato es el género de la individualidad; el retrato es una exaltación del individuo. “Sólo hay retrato si se cree en el hombre exaltado por su unicidad (...) Hasta tal punto esto es verdad que sólo se puede hablar de retrato de grupo, de retrato colectivo, de retrato de familia, por una metáfora a veces difícil de admitir, como si el grupo, al ser retratado, se unificase en una persona” (Aumont 28). Por eso, los reproches iniciales a la fotografía se dirigen, precisamente, a lo que se advierte como su incapacidad de descubrir diferencias. En 1850 afirma Eugène Delacroix (citado por Aumont 34, las cursivas son mías):

Examinado los retratos al daguerrotipo: de cien. no hay ni uno tolerable ¿Por qué? Porque lo que nos sorprende y fascina *no es la regularidad de las facciones. sino la fisonomía.* la expresión del rostro. porque todo el mundo tiene una fisonomía que nos seduce a primera vista y una máquina nunca reflejará. Lo que hay que comprender y reflejar de la persona o del objeto que se dibuja. es pues. sobre todo. el espíritu.

Las palabras de Delacroix pueden usarse contra sí mismas. El pintor insiste en colocar la discusión en los mismos términos esencialistas que funda-

mentan la reticencia histórica de la pintura respecto de la fotografía: hay un "espíritu" en el modelo que solo puede ser captado por el espíritu de otro artista y jamás por una máquina. Pero al mismo tiempo señalan esa mirada particular y particularizante que caracteriza al retrato.

La fisonomía se define, nos dice Delacroix, por oposición a la regularidad de las facciones, y hacia allí debe dirigirse un retrato. La mirada del género es entonces, similar a la de un enamorado: una mirada a la que le resulta intolerable, la mínima sugerencia de que el rostro que ama es igual a otros. Al igual que el amor, el retrato es tal vez una ilusión óptica, un modo de ver cercano a la utopía que detiene la regularidad del intercambio. Ante cada sujeto, el retrato se niega a ver un lugar vacío que podría ser ocupado por otro —por el próximo objeto amoroso, por el próximo retratado. Con la certeza que solo da el instante, el retrato afirma la peculiaridad de un rostro que es único e irrepetible durante esa eternidad que va desde el encuadre hasta el click de la cámara.

No se trata entonces de postular un modo de concebir al retratado, inaccesible para la fotografía por sus características técnicas, sino de historizar los procedimientos a través de los cuales la fotografía fue en busca de esa fisonomía que anhelaba Delacroix. En otros términos, Aumont propone distinguir entre sujeto y modelo: un modelo es alguien que posa para la cámara, un sujeto es el resultado de la operación fotográfica.⁴ A partir de esta conceptualización, la historia del retrato fotográfico podría ser narrada como un diálogo, una sucesión o una disputa entre los procedimientos que hicieron posible la aparición de un sujeto en la imagen.

El tiempo de exposición y los límites de la toma en estudio hacían de esas figuras rígidas un suelo desfavorable para la aparición de una fisonomía o una subjetividad. Sin embargo, la producción fotográfica buscó minuciosamente captar la peculiaridad de sus retratados. Y es que, tal vez, no hay belleza —por lo menos, desde el Romanticismo en adelante— sino en la diferencia; lo que seduce a la contemplación es algún rasgo que sustraiga a cada sujeto del conjunto infinito de los rostros posibles. Y es por eso que aquello que Gisèle Freund historiza como la configuración de la fotogenia, se define como una peculiaridad, algo que aísla a esa imagen de las demás y la advierte única. Fisonomía, sujeto o fotogenia constituyen finalmente algunos de los nombres con los que el retrato designa, no un punto de partida, sino un espacio de llegada; fisonomía, sujeto o fotogenia serán los nombres de su propia utopía.

El intento de recurrir a una traducción gestual o al retoque fueron los dos procedimientos centrales con los que la fotografía intentó trazar la diferencia en sus imágenes. dice Freund. En el primer caso, el deseo de encontrar una

⁴ "Todo retrato tendría, pues, a la vez, un modelo (aquello de lo que se parte) y un sujeto (a lo que se encamina), distinción estética fundamental que nada tiene que ver con el hecho empírico de que sujeto y modelo 'son' frecuentemente la misma persona" (Aumont 33).

subjetividad distintiva queda atrapado en una nueva codificación. En la serie de retratos de Disderi, a los que se refiere Freund, [fig. 3] asistimos a una operación bastante previsible: se trata de encontrar un conjunto de gestos, poses y objetos que oficien de traducción visual de ciertos términos. La palabra 'escritor', por ejemplo, se traduce en esa figura que posa, ya no rígida, sino excesivamente distendida sobre una pilla de libros y empuñando la pluma sobre el prolijo desorden de papeles. Sin embargo, la traducción vuelve a hundir al retratado en un nuevo grupo: la estandarización del cuerpo y la previsibilidad de los objetos no aciertan a modelar un sujeto en la imagen. El intento se vuelve contra sí mismo porque el retrato no logra encontrar una característica distintiva en el modelo sino que, sencillamente, se contenta con reducir el amplio espectro de lo intercambiable. Así la imagen nos dice que el retratado es diferente de muchos otros, al mismo tiempo que instala una equivalencia indiscutible con aquellos que, siendo también escritores, podrían ocupar su lugar en la escena.

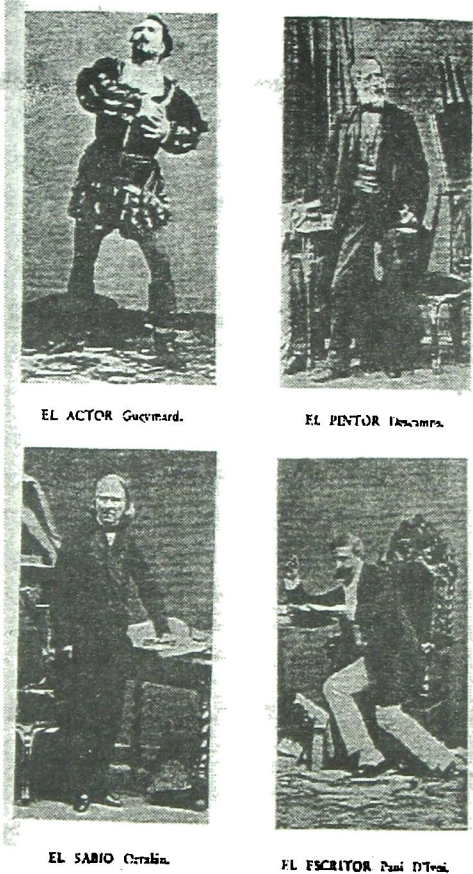


Fig 3

El retoque, dice Freund, también persiguió la fotogenia. Aunque lo que logró fue hacer del rostro “una imagen vulgar, lamida y sin vida” (Freund 62). Con pequeñas pinceladas que daban color a las mejillas de las mujeres u oscurecían los cabellos de los caballeros entrados en años, la práctica fotográfica intentó no solo hacer del retratado una subjetividad imprimiéndole el sello de lo distintivo, sino también sacar un pasaporte de ingreso a la esfera del arte. Los comerciantes esperaban que “adornando su mercancía con la etiqueta del arte, atraerian más público” (Freund 50). Las críticas al uso del retoque se dirigen a su aire pretencioso. así como a la dependencia que establece respecto de la pintura. A través del retoque, la fotografía acepta que no se basta a sí misma: para ser ‘arte’, para dotar de individualidad a sus retratados, necesita de la bendición pictórica.⁵

⁵ Tal como vengo sosteniendo, el estatuto de lo fotográfico no depende de un atributo presente en las imágenes, sino de un lento proceso de autonomización y de la constitución de un espacio institucional propio. Tal es así que las primeras instituciones propias de la práctica fotográfica regularon ciertos criterios estéticos tendientes a cimentar la autonomía de lo fotográ-

Fuera de estos dos movimientos, cuando el retrato se vuelca hacia zonas puras de expresión —sin traducción lingüística, sin procedimientos pictóricos— encuentra que lo peculiar no habita solo delante del aparato fotográfico, sino también detrás. Construir una belleza distintiva y por lo tanto, un sujeto o una individualidad, significó en el caso del retrato fotográfico, ir al encuentro no solo de una fisonomía —tal como reclamaba Delacroix— o de un sujeto —como advierte Aumont—, sino también de una mirada. Significó diseñar una fisonomía en el retrato como consecuencia de configurar antes una mirada peculiar en el ojo del fotógrafo. Así, la fotografía “de autor” implicó menos la individualización de un nombre propio o una firma estampada en la imagen que un uso particular de la técnica fotográfica. Este uso particular supone dirigir los materiales hacia zonas alingüísticas de expresión, escapar de la repetición de lo ya conocido —se tratase de la traducción de una palabra en una imagen, del uso del retoque o de las poses que hundían al retratado en el flujo del intercambio.

El daguerrotipo más antiguo del que se tienen noticias es el de Miguel Otero, Gobernador de Salta [fig. 4]. Tomado por Bennet en 1845, el retrato de Otero no se sumerge en la regularidad de la pose ni en la impasibilidad de los gestos. El ojo de Bennet no deja hundir al modelo en la producción seriada de imágenes; el encuadre y los detalles que pueblan la fotografía se esfuerzan en advertir un sujeto frente a la cámara. Aunque no por ello deje de advertirse que la distinción del gobernador consiste precisamente, en su identificación con una entidad grupal: la clase política y social a la que pertenece.

Todo en la imagen se predispone hacia la cámara. Aunque el decorado no es el protagonista de la escena, se presenta como un detalle indispensable. Un fondo sin adornos destaca al retratado y en primer plano, se advierte una mesita escueta que está allí solo para que, al apoyarse sobre ella, el gobernador logre la inmovilidad necesaria para la toma. El sentido de la imagen fluye del modelo, de su cuerpo seguro y de su rostro autocomplaciente. Miguel Otero viste tal como la moda lo indica: corbata de seda negra y saco. cadenas de oro. Posa junto



fico. Gisèle Freund (77) cita, por ejemplo, la reglamentación de la Société française de Photographie que puntualiza, como requisito para la inclusión de una imagen en una exposición a realizarse, la ausencia en ella de retoque. Dice el Boletín del 25 de enero de 1855: “Serán igualmente excluidas de la exposición todas las pruebas coloreadas y todas las que presenten retoques esenciales capaces de modificar el trabajo fotográfico propiamente dicho, sustituyéndolo por un trabajo manual”.

a un libro que le da un aire de hombre ilustrado, y previsiblemente, en 1845 se impone el color punzó para su chaleco y la divisa de la solapa —coloreadas por el retratista, no como detalle de peculiaridad o pretensión esteticista, sino por indispensables motivos políticos. En el retrato de 1845, el ojo fotográfico de Bennet captura un rostro que se presenta como metonimia de una nación, una época, una clase. El fotógrafo inscribe, entonces, lo emblemático de la representación en la peculiaridad de un sujeto. Convencido de su carácter representativo, Otero mira a la cámara y espera, inmóvil, el desarrollo de un ritual que inmortalizará su fisonomía.

El retrato de Lucio V. Mansilla invierte puntualmente la escena anterior y trama otras relaciones [fig. 5]. Aquí el retratado parece no posar para la cámara, no esperar pacientemente que la máquina capture su imagen. Apenas entornando el rostro, Mansilla retacea levemente su cuerpo a la cámara y su mirada desafiante parece sugerir que el tiempo le pertenece. Si en el retrato de Otero todo se predispone hacia la cámara, en el de Mansilla se trama una simulación: aquí el sujeto no se entrega a la toma sino que contempla un mecanismo, hechizado ante su rostro. Aquí el retratado posa con displicente naturalidad, su victoria frente a la máquina.

En el proceso de construcción de una subjetividad, el retrato fotográfico pesquiza la peculiaridad del modelo y lo hace en un recorrido que va desde la inscripción de rasgos generales en un cuerpo particular hasta la peculiarización casi absoluta del retratado. En este sentido, los retratos de Otero y Mansilla indican los momentos antagónicos que tensionan el género.

Ese Yo que Mansilla fabula se construye sobre la distinción más extrema y por eso, pone al descubierto la capacidad del género para captar lo individual con mayor potencia que cualquier otra imagen. Lo que contemplamos en su retrato es una distinción tan radical, que es capaz de sorprenderse a sí misma. Mansilla no pone en escena aquí los detalles atildados que hacen al dandy sino que exhibe una peculiaridad que lo diferencia aun de su diferencia habitual. De manera inesperada, la barba larga y rizada, el ala levantada del chambergo, el exquisito desafío de su mirada y ese elegante desinterés que sugiere la pose trazan sobre su propio cuerpo la utopía de la distinción absoluta. Como él mismo afirma, el gobernador de la provincia de Santa Fe veía “una figura discordante en medio de aquel cuadro uniforme, de tipos habituales la incongruencia le



chocaba sin fastidiarlo y expresaba su impresión, vaga, *insaisissable*, *inagarrable*, como caía, y la sintetizaba, calificándome de profeta” (Mansilla 104).

Ese matiz aurático que Benjamin atribuye a los primeros retratos toma cuerpo en la imagen de Mansilla. Y es esa peculiaridad, esforzada y absoluta, la que parece seducir al ojo fotográfico. Si Otero cumple con ese “entregar el gesto [que] resume el acto mismo de la fotografía, sin conciencia de esa entrega, sin interés” (Cortázar 18), el dandismo de Mansilla —en el otro extremo del género— logra no ofrecer nada sino, por el contrario, ser saqueado por la cámara.

Entre la inscripción de una generalidad en un cuerpo particular y la construcción de una peculiaridad absoluta, entre la intrusión en lo privado y su publicidad extrema, entre entregar el gesto o ser saqueado por la máquina se configura el retrato fotográfico. El género es la imagen misma del límite lábil que trazan cada una de estas instancias, sin formar parte de ninguna de ellas.

EL TIEMPO DE LA IMAGEN: LA PROMESA FOTOGRÁFICA

Hay algo propio de los retratos fotográficos, algo que no puede fijarse en un rostro pictórico: la “transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin 28). El carácter indicial de la imagen opaca la presencia del fotógrafo y en una época en que las técnicas fotográficas son tan visibles, la imagen fotográfica se presenta como una porción de realidad capturada por la luz. Si el rostro pintado reafirma su carácter de representación, la excesiva visibilidad de la técnica fotográfica y la extrañeza que provoca a los primeros que la conocen produce ese pase mágico por el cual, frente a un retrato, no se ve el daguerrotipo de alguien sino la presentificación misma del retratado.

Producida por la luz y no por el fotógrafo, la técnica fotográfica no aparecè como superación del ideal mimético de la pintura, tal como imaginaba Talbot. La técnica fotográfica se presenta, ante los ojos del siglo, como la expresión del triunfo de una clase —cuyo movimiento ideológico consiste en convertirlo en triunfo humano— : la victoria del hombre sobre el mundo y su capacidad de conjurar la finitud de la vida, “la *conquista de la naturaleza* triunfando sobre la muerte” (Burch 22).

Este triunfo de la razón práctica sobre la muerte sobrevuela la historia del desarrollo técnico de la imagen. Por eso, el retrato a los muertos “a los que se les daba una apariencia de vida” —como dice el anuncio publicado en *El Nacional*, en 1867— está en el origen mismo de un género como el retrato, pero más aun, está en el origen de la práctica fotográfica.

El ambrotipo de Víctor Gauna sosteniendo a su hijo difunto [fig. 6] es el género mismo en tanto publicita la privacidad de la muerte familiar; en tanto oscila entre la reafirmación de la particularidad del padre y a su vez, evapora al niño en la uniformidad del cadáver; en tanto negocia una entrega y un robo de

los gestos, haciendo un sujeto de uno de los retratados y consificando al otro. Sin embargo, es algo más que la imagen del género; es la condensación misma de la práctica fotográfica que “embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción” (Bazin 29).

El retrato, y el retrato a los muertos como su momento culminante, confirma la finitud del retratado y coloca a la técnica en el espacio mágico de la conjuración. Porque, como sintetiza Debray (25), “sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros.



Fig 6

Dios es luz, solo el hombre es fotografía, pues solo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar”. A diferencia de los otros nombres asignados a los distintos procedimientos fotográficos —los que reenvían a sus inventores, como daguerrotipia o talbotipia, o los que reponen la copia de lo natural, como *heliografía* o *calotipia*—, el término que Frederick Archer elige para denominar su técnica es *ambrotipia*.⁶ El término surge de dos palabras (ámbrotos=inmortal y typos=imagen) y se dirige al centro de la promesa fotográfica: la fotografía se ofrece como magia secular o escritura del conjuro. Es la *tanatografía* de una clase que someterá el mundo, representándose, disponiendo de él.

Todo retrato, entonces, visualiza un desafío a la naturaleza; todo retrato es un modo de evitar la descomposición mortuoria —esa ambivalencia entre presencia-ausencia que es el cadáver— y reponer la corporalidad. El uso burgués de la imagen, cuya máxima expresión es la toma de retratos familiares o individuales, desenmascara la noción de representación que ofrece la fotografía: representar no es hacer presente lo ausente, ni duplicarlo, sino producir una presencia humana.

La fotografía, sin embargo, no sustrae los cuerpos del influjo del tiempo, sino que los somete a un dispositivo, con una temporalidad propia. El estudio del profesor daguerrotipista promete la inmortalidad a las clases acomodadas a cambio de una entrega al tiempo de la técnica: quince minutos de rigurosa inmovilidad eran indispensables para la toma. Una caricatura de Daumier (publicada en Juan Gómez 23) se burla de este intercambio interesado: el dibujo muestra una escena en la que un fotógrafo toma un retrato; el epígrafe dice: “La

⁶ Procedimiento fotográfico de origen inglés y difundido en el país a fines de 1850. Se caracterizaba por la utilización de vidrio como soporte de la imagen y por un costo menor que el del daguerrotipo.

paciencia y la virtud de los asnos". La tecnología fotográfica se torna magia secular, escritura de la muerte, verdadera tecnología del Yo que transforma e inmortaliza una subjetividad, pero también define un conjunto de técnicas signílicas y de poder.⁷ La imagen reorganiza sistemas de significaciones, ordena los gestos, inmoviliza los cuerpos, induce "a vivir no fuera, sino dentro del instante; (...) dentro de la imagen misma" (Benjamin 69).

Mariquita Sánchez de Thompson asiste a la primera toma que se realiza en Montevideo en 1840, cuando el buque L'Orientale todavía no podía acercarse al puerto de Buenos Aires. "Ayer hemos visto una maravilla, la ejecución del Daguerrotipo es una cosa admirable" le escribe a su hijo Juan (Instituto Bonaerense 59). Sus palabras explicitan aquello que Benjamin advierte en los primeros retratos: la diferencia entre magia y técnica es una cuestión histórica. La magia del procedimiento se convierte en confianza en el progreso; "¡qué ignorantes somos los hombres y al mismo tiempo qué esfuerzos hacen algunos tan honrosos para la especie humana!", continúa diciéndole a su hijo, en la misma carta. Los detalles que giran alrededor del aparato de Daguerre desfilan ante los ojos de esta dama, que advierte el exotismo vinculado a lo fotográfico y por consiguiente, el sector social que se hará eco de la nueva tecnología.

Sus palabras y su propia imagen, tomada años después [fig. 7] condensan la promesa fotográfica. Deslumbrada por la magia de la fotografía, su figura es signo de una mujer peculiar y sus maneras, las de una clase embelesada por el triunfo de la civilización que hace de la tecnología fotográfica una suerte de ritual funerario, que tal vez no vence a la muerte como la momia antigua, pero sí exorciza el olvido.⁸

PAOLA CORTÉS ROCCA

Universidad de Buenos Aires - CONICET



Fig 7

⁷ Foucault (1990. 48) conceptualiza las tecnologías como "conjunto de técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos" y distingue, pese a que no funcionan nunca por separado, tecnologías de producción, de signos, de poder y tecnologías del yo. Estas últimas operan sobre la corporalidad, las conductas, o pensamientos obteniendo una transformación en el sujeto "con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad".

⁸ La fig. 1 pertenece al Archivo General de la Nación; la fig. 3 se reproduce en el libro de Gisèle Freund citado en este trabajo. Las fig. 2, 4, 5 y 7 integran la colección del Museo Histórico Nacional y la fig. 4 es un ambrotipo perteneciente a la colección del Complejo Museográfico Enrique Udaondo. Las piezas de estos dos Museos nacionales han sido publicadas por la Fundación Antorchas en un volumen titulado *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas (1843-1879)*. Buenos Aires, 1995.

OBRAS CITADAS

- AUMONT, JACQUES. 1998. *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.
- BAZIN, ANDRÉ. 1990. "Ontología de la imagen fotográfica". *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BENJAMIN, WALTER. 1989. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- BURCH, NOËL. 1991. *El tragaluz al infinito*. Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, JULIO. 1976. "Textos", en SARA FACIO y ALICIA D'AMICO. *Humanario*. Buenos Aires, Editorial Fotográfica de América Latina.
- DEBRAY, RÉGIS. 1994. *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, MICHEL. 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- FREUND, GISELLE. 1946. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Buenos Aires. Losada, 1946.
- GÓMEZ, JUAN. 1986. *La fotografía en Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, Edición del autor.
- INSTITUTO BONAERENSE DE NUMISMÁTICA Y ANTIGÜEDADES. 1944. *Catálogo de la exposición de daguerrotipos y fotografías en vidrio*, Buenos Aires, Witcomb.
- MANSILLA, LUCIO V. 1963. *Entre Nos, Causerie de los jueves*. Buenos Aires, Hachette.