

La fotografía en el siglo XIX Un enfoque comparatista en la escritura de Sarmiento

por Paola Cortés Rocca
(Universidad de Buenos Aires - CONICET)

RESUMEN

La primera máquina de daguerrotipos llega al país en la cuarta década del siglo pasado. Algunos textos de Sarmiento permiten leer los cambios producidos en la recepción y producción de la imagen fotográfica, pero, también, sus efectos sobre la generalidad del campo cultural. Sarmiento explica la utilización del invento fotográfico, como una tecnología ligada a lo científico. Por eso, aunque la desecha como práctica estética, la incluye, junto con el ferrocarril y el telégrafo, en el conjunto de elementos distintivos del gobierno civilizado. La fascinación sarmientina se traducirá en acciones concretas de gobierno, en lo que se refiere al desarrollo de políticas científicas y tecnológicas. Bajo su gobierno, se realiza la Exposición Nacional de Córdoba y se obtienen las primeras tomas fotográficas nacionales de la Luna. La fotografía como invento científico es un elemento más dentro del progreso humano, como el telégrafo, el ferrocarril, etc.; pero además es un instrumento que testimonia los “triumfos” de la civilización.

En 1884, Sarmiento publica en *El Nacional*, un artículo titulado “Salón de pintura de San Juan”, que se incluye en las “Páginas literarias” de *Obras*. Allí comenta la obra de un pintor argentino y desliza una comparación entre la producción y recepción de la pintura y de la fotografía. Dice que este artista tendrá un porvenir brillante “si el público se persuade que la fotografía no es anotación digna de gentes cultas para recrear la vista, ó exitar los sentimientos de familia”. Y añade que “en nuestras ciudades poco se cultivan las bellas artes, á causa de la concurrencia de la maquinilla y de la cámara oscura que mata en germen el ingenio y el talento” (*Obras* XLVI, 245).

La comparación que Sarmiento pone en escena forma parte de la historia de la práctica fotográfica. Desde su presentación en 1839, ante la Academia de Ciencias de París, el invento fotográfico fue considerado a partir de la otra técnica de representación icónica que dominaba el campo cultural: la pintura. En esta presentación, Delaroche anunció la muerte de lo pictórico, su innecesidad frente a la fotografía. Su frase era absolutamente certera, si pensamos que el realismo dominaba la representación y la nueva técnica podía ofrecer una copia fiel del objeto y por lo tanto, competir ventajosamente con la pintura. Pero, contrariamente a lo imaginado por Delaroche, la práctica de la fotografía no reemplaza a la pintura por responder completamente a la mimesis, sino que reorganiza el campo cultural en que se instala.¹

En la oposición planteada entre ambas prácticas, Sarmiento considera a la pintura como

¹ A fines de siglo, la toma de retratos fotográficos se impone como una costumbre que desaloja a aquellos pintores que practicaban el retrato, como un oficio al servicio de quienes lo solicitaran y no como una práctica con autonomía estética. Sin embargo, muchos de estos mismos retratistas adquieren los conocimientos técnicos para continuar su oficio utilizando la cámara y en algunos casos, retocando los daguerrotipos gracias a su saber pictórico. En este sentido, el invento fotográfico quiebra la supuesta homogeneidad de la práctica pictórica, organiza una zona del oficio del retrato fundamentalmente asignado a la técnica fotográfica y hace posible la paulatina constitución de una autonomía relativa para la pintura. Este proceso se acentúa en el siglo XX cuando la distinción entre fotografía artística y el oficio del retrato —tomado profesionalmente o no— permite definir diferentes criterios de representación. La pintura y cierta fotografía abrirán el espacio para la abstracción y quedará para el retrato fotográfico, la fotografía testimonial y cierta zona marginal de lo pictórico, la copia fiel de lo real. Para un desarrollo de este tema, véase Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, especialmente 95-122.

integrante de las bellas artes y producto de atributos como el ingenio y el talento; valores que se señalan ausentes en lo fotográfico. Esta dicotomía sugiere que la foto no participa de la esfera de lo artístico y además no surge como resultado de la creatividad o el talento, sino de la cámara oscura. Por eso, le envía a Arata un óleo de sí mismo —pese a que este le había pedido una fotografía— argumentando que el retrato pictórico es “más digno” (citado por Bécquer Casaballe, 29). Estas diferencias no caen bajo la mirada crítica de Sarmiento, como efectos de la recepción o el juego institucional, sino como una suerte de esencia involucrada en las prácticas mismas. Dicotomía que responde al modo en que aparece ante los ojos del siglo, el lugar del sujeto y de la técnica en la pintura y en la fotografía.

Si bien hoy la crítica piensa estas clasificaciones como producto de un juego institucional, es cierto que, a mediados y finales del siglo pasado, estas distinciones obedecían a ciertos criterios hegemónicos surgidos de ese mismo espacio institucional: cómo se concebía el uso de la técnica y al sujeto que llevaba adelante ambas prácticas. En este sentido, los lugares ocupados por el pintor y por el fotógrafo no son comparables. Los inicios de la fotografía ubican a este último como un operador neutral, como un simple conocedor y manipulador de la nueva tecnología, pero no como alguien imprescindible para el resultado de lo fotografiado. Este retroceso del sujeto, esta creencia de que en fotografía no es el hombre sino la luz y la máquina las que operan, es forzada por la excesiva visibilidad de la técnica.

Técnica y subjetividad son un par fundamental para pensar la producción estética y cultural. Hacer una historia de los vaivenes de esta relación en términos comparatistas es clave para vislumbrar cómo se atribuye sentido y cómo se establecen valores, en relación a las prácticas y las instituciones con las que estas se articulan.

Entre el realismo y las concepciones románticas.

En el origen mismo del invento fotográfico está el ideal de llevar al punto más alto los ideales del realismo mimético: no solo obtener una copia idéntica al objeto representado, sino que esta fuera producto de la “objetividad”. Fox Talbot, inventor de una técnica contemporánea a la de Daguerre, comenta que, a partir de su placer por pintar paisajes pensó en idear una máquina que fijara las imágenes “sin intervención humana, con la sola presencia de la luz” y llamó a este procedimiento, calotipo (escritura solar). El desarrollo histórico de las técnicas reproductivas mecánicas, reafirman esta creencia inicial poniendo ante los ojos del espectador una serie de procedimientos técnicos, tan aparatosos e inexplicables que opacan la participación de toda subjetividad en la toma. Para obtener un daguerrotipo, el fotógrafo sensibilizaba una placa de cobre bañada en plata mediante vapor de hierro o yodo, luego la introducía en la cámara oscura durante los 15 minutos necesarios para que la imagen de lo retratado se fijara en la placa. Al retirarla, la exponía al vapor de mercurio y luego la lavaba con sal y agua destilada. El asombro de los espectadores y las operaciones del fotógrafo explican que este último pareciese, más que un artista como lo era un pintor, un mero manipulador de sustancias esotéricas. Serán necesarios más de 50 años para que la difusión de la técnica y su desarrollo anulen el efecto mágico y las creencias supersticiosas, fomentadas por el contacto entre la figura del fotógrafo y los procedimientos técnicos.

La representación pictórica aparece, en cambio, como el reverso absoluto de la fotográfica, tanto en su origen como en su desarrollo histórico. El pintor ocupa un espacio idealizado; la imagen del genio, que lo habilita para crear, legitima su producción por más que esta se mantenga en los límites de la copia de lo real. Contrariamente a la fotografía, la pintura oculta sus procedimientos técnicos. El uso de la perspectiva, el estudio de las proporciones anatómicas son pensados como “medios de expresión” del pintor y tienden a olvidarse cuando se contempla el producto terminado.

Así, la irrupción de una nueva técnica de representación como la fotográfica se recibe en relación con los parámetros y en el juego de las instituciones que rigen a la representación pictórica. Tal como lo señalaba antes, la fotografía comparte y compite ventajosamente con la pintura en cuanto al criterio de representación, pero visibiliza excesivamente lo tecnológico y borrea al sujeto que la lleva a cabo. Como dice Bazin (28), en la representación fotográfica,

“gozamos de su ausencia”, sin embargo para el pensamiento del siglo XIX, dicha ausencia no adopta la forma del gozo, sino de la falta. De este modo, más allá que se pueda discutir la presencia o no del sujeto en la producción fotográfica, pensar su falta en este momento, proponer que la foto es producto de la técnica y de la naturaleza y no de una subjetividad, expulsa la práctica fotográfica desde el terreno del arte hacia la zona de los oficios o de las *curiosidades*.² Alberdi desarrolla esta postura cuando se refiere al pintor Madrazo:

entre un retrato impreso por el sol criatura secundaria, y un retrato pintado por Madrazo, criatura privilegiada de la creación, los que entienden algo de belleza han de decidirse por la obra del artista inteligente (citado por Bécquer Casaballe, 29).

Este problema sobre quién es el realizador del retrato el fotógrafo o la luz no está sólo en el pensamiento de intelectuales y críticos de arte, sino que subyace a la actividad misma de los daguerrotipistas: ninguno firma las fotografías que toma.

Sarmiento podría haber mirado satisfactoriamente la nueva técnica en la medida en que coincide con ciertos aspectos de su concepción estética. En las crónicas que escribe en Chile, entre 1839 y 1852 postula el arte como consecuencia de la época y las circunstancias sociales de aquel que lo produce; también considera que la práctica estética deber reproducir ese estado de cosas.

En “Retratos del Doctor Don Salvador M. del Carril” compara dos pinturas realizadas a partir del mismo modelo y señala que uno de los artistas “obedeciendo á inspiraciones de gusto, ha atenuado las cicatrices que va dejando el combate de la vida en el rostro. Parece tener sesenta años, mientras que el otro [retrato] deja leer sus ochenta bien contados”. Sarmiento (XLVI, 257) cierra el artículo elogiando el último retrato, que apela a la mimesis y al carácter testimonial de lo estético:

Con estos signos, y con los ojos encapotados, podrá el *arqueólogo* dentro de un siglo reconocer el *genuino* retrato del Dr. Dn. Salvador M. del Carril, muerto á los ochenta y tres años de edad. (Las cursivas son mías)

En ambos aspectos, la fotografía coincide con sus planteos. Sin embargo, en una carta dirigida a Frías y fechada el 15 de noviembre de 1872, Sarmiento le dice:

Va mi fotografía que le mostrará que poco pierdo con los años. Fáltame lo que la fotografía no espresa, fáltame el entusiasmo de la fe en la mejora, y en la organización de estos países que me sobraba antes (Barrenechea 146).

La imagen fotográfica puede reproducir perfectamente su fisonomía poco alterada con los años, según su propia opinión con la fidelidad que le permitía valorar positivamente el retrato fiel del Dr. del Carril, sin embargo algo lo deja insatisfecho ante su propio retrato. La fotografía no puede plasmar los profundos cambios que el tiempo ha realizado en su temperamento, quitándole la confianza en las posibilidades políticas del país.

Ocurre que, tal como señala Gustavo Ferraris, en el pensamiento sarmientino, el carácter mimético del arte está regido por dos analogías: una analogía natural y una analogía moral. De acuerdo con la primera, la copia no reproduce lo real a la manera del clasicismo sino que es reproducción de un modelo. En este punto, Sarmiento reconoce que lo real puede ser típico pero no “ejemplar” y tiene en cuenta la segunda analogía, a partir de la cual el modelo es el resultado del juicio ético del artista. El carácter mimético de lo estético es, entonces, el resultado de una copia de lo real-natural, en la que el artista “debe transformar esa realidad para ordenarla hacia

² Dice Régis Debray (225): “Un pintor hacía una carrera, un fotógrafo ejercía un oficio. No es un creador, sino un artesano, y el éxito de la *curiosidad* suscitada por sus exposiciones no se puede comparar con el prestigio de los grandes salones del siglo XIX”. Las cursivas son mías.

un buen fin (elaboración transaccional, copia pero transforma).” (Ferraris, 9).

Veamos, por ejemplo, el artículo “Bellas Artes en las Islas” (publicado en *El Nacional*, en 1835 y reproducido en *Obras*) en el que compara ambas técnicas y se refiere a dos retratos del juez de paz de Zárate:

Las fotografías y litografías de Buenos Aires han dado en exagerar la expresión de rudeza á que se prestan fuertes arrugas como las profundas de la frente (...) El último retrato trae un rasgo nuevo ó no apreciable á los ojos indiferentes ó extraños. La hermana al pintarlo ha descubierto señales de suma bondad en el original. Es de presumirse que el amor fraternal se ha pintado á sí mismo y dándole cualidades que el pintor atribuye al modelo (*Obras XLVI*, 253).

Lo estético como reproducción de una verdad idealizada, desplaza la posición sarmientina desde el realismo mimético hacia el naturalismo moralizador, ya que el artista reproduce pero también transforma, es un agente modificador que ejerce un contraste con la situación moral de los espectadores. Este *plus* que está en la toma de posición y en el juicio ético legitima la pedagogía o el didactismo por sobre la simple reproducción.³ Pedagogía que solo se ejerce a partir de una subjetividad privilegiada que se reconoce socialmente en el pintor, pero que no puede pedirse a la práctica fotográfica, en tanto se duda de la existencia misma del sujeto como responsable de la toma.

El sujeto que lleva a cabo la representación es el pilar de la estética decimonónica a través de la figura del genio en general y del pedagogo en la inflexión particular que realiza el pensamiento sarmientino. Es evidente entonces, que ese espacio central ocupado por la subjetividad excluye la producción fotográfica de las prácticas estéticas. El aparente privilegio de la técnica sobre el fotógrafo supone la imposibilidad del juicio ético del artista y por ello, Sarmiento desconfía del valor estético de la fotografía. Pero simultáneamente desdeña la posición de su época con respecto a este invento, esa mirada mágica, que se contenta con el asombro y la falta de explicación hacia la técnica, una mirada que expulsa a la fotografía de la esfera de lo estético, para ubicarla bajo el rótulo de la *rareza*. Sarmiento (XXXVII, 251) prefiere los argumentos de la ciencia y piensa a sus creadores como científicos: “era preciso ser Franklin, ser un *self-made man*, un hijo de sus obras, para haber adquirido la manera de proceder del espíritu que lleva á esa forma de descubrimientos. Daguerre y Niepce que le comunicó sus primeros ensayos de fotografía, pertenecen á esa familia”.

En oposición a la crítica tajante de Alberdi, Sarmiento desecha la absoluta responsabilidad de la luz en la producción de una imagen fotográfica. En su lugar no repone al fotógrafo como artista, sino que instala la autoridad del discurso científico. En un artículo que destaca la importancia de las bibliotecas como fundamento de la educación, indica la necesidad de conocer las causas y las reglas que rigen el funcionamiento de los nuevos inventos: el telégrafo, la electricidad, la fotografía. Dice, en *Obras IV*, 465:

Pululan en todas las ciudades retratistas al daguerrotipo, que por unas cuantas monedas i en un abrir i cerrar de ojos, reproducen nuestras propias fisonomías, o la de aquellos cuya imájen nos es querida. ¿Cómo se obra este prodijio? ¿Dónde está el pintor que retrata? ¿I qué mano maneja el pincel divino que deja estampada sobre la plancha de metal una fisonomía, un edificio, un paisaje, sin que se escape el menor accidente? ¿La luz? ¡Pero qué! ¿la luz pinta? ¿Al obtener tan fácil obra, no convendría que el que la admira, no la contemple como un idiota, admirando, sin saber lo que admira, por no haber tenido a mano un libro que le ponga el

³ Este gesto pedagógico parece imponerse en sus propios textos y puede leerse como una línea coherente que va desde las crónicas teatrales en Chile hasta el epígrafe inicial de *Facundo*, en el que plantea la necesidad de una valoración ética en el trabajo intelectual aún en el caso del historiador, al que no piensa como alguien imparcial que simplemente *transcribe* hechos.

secreto de estas maravillas?

Tal vez en apoyo a sus palabras, Sarmiento, que se hace retratar en muchas ocasiones, y que evidentemente percibe diferencias entre el fotógrafo y el pintor, hace aquello que ni los daguerrotipistas mismos hacían: estampa su firma en muchos de sus propios retratos. Quizás legitimando su autenticidad, quizás imprimiendo la presencia humana sobre la máquina.

Signo del progreso

La escritura sarmientina plasma el modo en que, desde el último cuarto del siglo se piensa la práctica fotográfica: no como una producción estética, ni como una rareza mágica e inexplicable, sino como el resultado de una tecnología con bases científicas. Sarmiento es contemporáneo a la llegada del daguerrotipo a América y al inicio en 1845 de la actividad fotográfica en Argentina y por ello, sus opiniones tienen un doble interés. Por un lado, agregan elementos al sistema de pensamiento sarmientino en el terreno de los juicios estéticos y su utilización política y pedagógica; y por otro, testimonian el modo en que lo fotográfico en sus tres dimensiones —práctica, representación y técnica— es asimilado, de acuerdo a las concepciones históricas en que se produce la semiosis social.

Si lo que caracteriza a la era moderna es hacer de lo existente una imagen, una representación que el hombre se da a sí mismo, lo real se concibe como una lucha de visiones en la que se “pone en juego el poder irrestricto del cálculo, del planeamiento y el cultivo de todas las cosas. La ciencia como investigación es forma indispensable de ese instalarse en el mundo” (Heidegger, 83). Controlar lo existente, disponer de él través de la investigación científica será la ecuación que explique, en el imaginario decimonónico, el uso científico de la tecnología fotográfica y en la lógica sarmientina, la incorpore al polo del progreso.

Sarmiento incluye a la fotografía junto con el ferrocarril y el telégrafo en el conjunto de elementos distintivos del gobierno civilizado. Por ejemplo, cuando describe la situación de San Juan (*Obras* VII, 307) dice:

la agitación tomaba formas extrañas y llenas de la malicia candorosa de la ignorancia. El gobierno era masón, según los rumores que corrían entre la gente llana, y había llevado la impiedad hasta hacer de una iglesia una escuela, y de una capellanía una quinta normal. La fotografía, recientemente introducida, prestaba con sus imágenes asidero a invenciones supersticiosas; y sacerdotes paniaguados con el partido antiguo de Rosas, a quien debían su posición y honores, explicaban devotamente desde el púlpito toda la abominación de la masonería.

La desconfianza de Sarmiento respecto del valor estético de la fotografía deviene fascinación ante su funcionamiento como emblema del progreso y su utilización científica. Bajo su gobierno, se realiza la Exposición Nacional de Córdoba, que incluye la muestra de trabajos fotográficos y la asignación de premios al mejor fotógrafo argentino —distinción que obtiene Christiano Junior. Este gesto revaloriza esta actividad como una práctica social y revela su paulatino traslado desde la zona privada —la toma de retratos a las familias— hacia la constitución de una iconografía nacional, a partir de la toma de imágenes urbanas o de personalidades públicas, que pueden comprarse en un comercio.

En octubre 1871 se inaugura también el Observatorio Nacional de Córdoba; Benjamin Gould, un astrónomo norteamericano especialmente contratado para ello será su director. Cuatro años después, llega al país John Heard, un fotógrafo de misma nacionalidad, que dirigirá el gabinete fotográfico del Observatorio, y se obtiene la primera toma fotográfica nacional de la Luna en su fase de cuarto menguante y luna llena.

Condensación del progreso, signo de un disponer del mundo, el aparato fotográfico se pone al servicio de aquella otredad lejana —los astros— pero también de la diferencia más cercana: el indígena. La fotografía se hace presente en la Campaña al desierto. Pozzo, un retratista vinculado a la generación del 80, retratista de Sarmiento, Alsina y Roca, acompaña a las

tropas de Roca y organiza la iconografía de la Campaña. En el trabajo de Pozzo casi no hay fotos de enfrentamientos, muertos o mutilados; la mayor cantidad de material fotográfico lo constituyen los grupos militares que no desarrollan acciones propias de la guerra sino que posan para la toma. Pozzo retrata a Sarmiento con su uniforme pero cuando toma al vencido cacique Pincén, le pide que pose para la foto como si estuviera con sus indios en el desierto. Pincén se saca las botas y el poncho y la foto retiene la barbarie contra la que se luchaba: la foto incluye al cacique, lanza en mano y con el torso desnudo, sólo cubierto con un chiripá.

La fotografía, debido a su carácter mimético, a su capacidad de inmortalizar aquello que captura, a la veracidad que le otorga la técnica y a su asimilación al polo del progreso a través de su uso científico, será un elemento clave en el proyecto modernizador del 80. La nueva tecnología configurará el modo en que se proponen representaciones desde el poder del Estado: para configurar un espacio urbano poblado de “signos inequívocos del progreso” (Christiano Júnior, “Dos palabras al público”) o para dar cuenta del nuevo trazado de fronteras. En la Campaña al Desierto, las máquinas cumplen una función particular: el aparato fotográfico y el telégrafo configuran las crónicas que legitiman por medio del lenguaje, aquello que las armas producen sobre el cuerpo del otro.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRENECHEA, Ana María y colaboradores (Elida Lois, Lucila Pagliai y Paola Cortés Rocca) (1997). *Sarmiento-Frías. Epistolario inédito*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Bazin, André (1900). “Ontología de la imagen fotográfica” (En: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp).
- BÉCQUER CASABALLE, Amado y Miguel Ángel Cuarterolo (1985). *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense (1840-1940)*. Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1985.
- CHRISTIANO JÚNIOR (1876). *Vistas y costumbres de la República Argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1876.
- DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.
- FERRARIS, Gustavo (1986). “Sarmiento: crítica y empirismo” en *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año 1, N° 2, 6-11.
- HEIDEGGER, Martin (1960). “La época de la imagen del mundo”, *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Losada.
- SARMIENTO, Domingo F. (1885-1902). *Obras. (Publicadas bajo los auspicios del Gobierno Argentino)*. 52 vols. Los vols. I-VII fueron publicados en Santiago de Chile y los restantes, en Buenos Aires. Se citan los siguientes: IV y VII, Imprenta Gutenberg, 1885-1887; XXXVII y XLVI, Establecimiento Poligráfico Márquez y Zaragoza y Cía., 1902.