

Quizás no resulte un ejercicio inútil hacer uso de la imaginación, candorosa y algo ingenua, cuando uno relee la historia de su país. La imaginación, sin duda, entre otras cosas, genera imágenes. Y desde estas imágenes uno puede intentar reconstruir, como en una película de género, la cotidianidad de la Lima de 1872 y así recorrer, con ojos de fotógrafo, las callecitas del centro de la ciudad, anotando con cuidado, en una libreta oportuna, sus verdaderos nombres de entonces y dibujando, también en la libreta, un plano descriptivo y aproximado.

Pero habría que detenerse otro momento, además, para encuadrar en el visor alguna vitrina recurrente que ofrece las novedades de París y que se corona con la tela importada de un toldo inclinado, o tal vez para ver la vitrina mejor bastaría con incluir, en la parte superior de la composición, los maderos trabajados de un balcón señorial. Solucionada la primera foto, tendríamos que pensar en una segunda, distinta. La perspectiva de la calle, definitivamente es formidable y su punto de fuga la concluye colocando, acertadísimo, el Arco del Puente en el fondo medio. Tal vez esta segunda imagen podría implicar, también, a la gente que circula. Por ejemplo, a los señores ensombreados que pasan, recelosos y adustos, protegiendo a sus damas de algún piropero zalamero, o a los pregoneros, o a los fruteros negros que recorren la calle gritando, con voz de trompeta... ¡Eh frute!... *Pela, pelía... canasta llena... tamalito de uva... melocotone... se va la melonera... la sandilléé... la melonééé...* o a ese chino, que viene más atrás, con frutas similares a cuestas, esforzándose, aunque no logra imitar con acierto el pregón de los precedentes. Por la vereda del frente, e intermitentemente visible entre las carretas que van y vienen en sentidos contrarios, acaba de pasar Chacallaza, inquieto, más joven, y aún a salvo de la

Ciento treinta años después

RAFAEL CASTILLO Y LA FOTOGRAFÍA NACIONAL

Jorge Deustua

Una olvidada caja de cartón depositada en los archivos de la Biblioteca Nacional condujo al descubrimiento de una serie de fotografías de gran factura hechas por el peruano Rafael Castillo, quien a mediados de la década del setenta del siglo XIX fue el más serio competidor de los hermanos Courret por el mercado fotográfico limeño. He aquí la historia de Castillo, cuyos trabajos ilustran las páginas de este número de Libros y artes.

fotografía y de los cargos que se le imputaron después. Es un buen día soleado, terroso, de fin del verano. Son cerca de la once. Y a pesar de los flamantes servicios de desagüe, que han reemplazado a las acequias descubiertas del medio de la calle, la ciudad ha comenzado a desprender, sutilmente, su característico aunque infotografiable olor.

Alguna vez vi una placa de vidrio, negativa, en la que aparecía esa calle y el Arco del Puente. Fue mientras realizábamos, en 1993, el inventario del fondo Courret de la Biblioteca Nacional. En el proceso descubrimos, en una caja de cartón, y de leche Gloria, una buena cantidad de placas de vidrio de formatos pequeños y algunos positivos en papel, hechos por contacto, de estas mismas placas. Inmediatamente encuestados los responsables del cuidado del archivo fotográfico, estos declararon, unánimes, que las placas, vendidas unos años antes por los hermanos Rengifo a la Biblioteca, eran imágenes atribuidas al peruano Rafael Castillo. A pesar de las fechas similares en las que habían sido hechas, para cualquiera medianamente interesado en la materia las diferencias de estas pequeñas placas comparadas a las de gran formato que habitualmente

utilizaba Courret resultaban, por lo menos, evidentes. Y no solamente el formato mostraba diferencias. Mientras que las imágenes de Courret presentaban, en su amplia mayoría, a los grandes señores de Lima elegantemente ataviados, bien posados sobre los muebles finos y la alfombra, en el estudio delante del fondo pintado con destreza y especialmente encargado a París, las placas del archivo Castillo exhibían más bien aquellos cargadores chinos humildemente vestidos, cierta zamba con gesto adolorido o algún cabo menor de la policía. Todos ellos quedaron retratados en un espacio austero, frontales, de pie, en posición de firmes y delante de un único, magro, pero aún digno tejido

grueso que colgaba estirado en la pared. *Todas las fotos las hizo en su estudio del Rímac*, concluyó el jefe del departamento de archivos fotográficos de la Biblioteca. En un futuro, pensé, una exposición conjunta de retratos hechos por el estudio Courret y los de este archivo Castillo podría dejar una señal mucho más profunda de lo que fue la sociedad limeña de aquel tiempo. Ya que nuestro trabajo, extenso y necesariamente minucioso, únicamente se relacionaba con el fondo Courret, dejamos entonces la investigación de la caja de Castillo para un futuro incierto.

UNA CAJA DE CARTON

Pero el descubrimiento de la caja de cartón me dejó la inquietud por conocer a Castillo.

De la lectura de los textos que tratan ese período se puede saber que la primera información acuñada acerca de la relación de Rafael Castillo con la fotografía fue que trabajaba en el estudio del norteamericano Villroy Richardson. Este fotógrafo había llegado a Lima en 1859 y constituyó, entonces, el que sería uno de los cinco grandes estudios de la época dorada de la tarjeta de visita. Casi ocho años después de su llegada, Richardson, decidido a darse un tiempo para viajar, fir-

maba un contrato, que fue publicado en El Comercio el 12 de enero, o de febrero, de 1867, en el que cedía la dirección del estudio a Castillo, pero, unos meses después, le vendía definitivamente el mencionado estudio de la calle Espaderos a un tal Ignacio Lecca. Aún con el nuevo dueño, Castillo continuó dirigiéndolo como operador, es decir, como fotógrafo, mientras utilizaba con solvencia el mismo equipo y los recursos del norteamericano, aunque, decisión curiosa, le cambió el nombre por el de *Fotografía Nacional*. Luego del traspaso no figuran, según parece, mayores datos sobre Lecca. De Castillo, más bien, se ha escrito que mudó, hacia 1875, el estudio al 268 de la calle Baquijano, donde permanecería fotografiando hasta el final del siglo XIX como el único rival serio de los estudios Courret. Ya en 1877, el estudio figuró en la relación de patentes como un estudio fotográfico de segunda clase pero, al mismo tiempo, demostraba ser el segundo de Lima, después del de Courret, en equipamiento, sofisticaciones y comodidades. Esta misma relación de patentes, en 1885, ubicaba ya, a *Fotografía Nacional*, en el status de primera clase, en el que permanecería durante la década de los ochentas, período en el que aparecieron una gran cantidad de estudios nuevos de menor rango.

Dejando huellas de su inacabable ingenio, de su visión y de su competencia, Castillo desarrolló, por el bien y el prestigio de su estudio, nuevas tretas comerciales dirigidas a seducir clientes. Una gran variedad de servicios y nuevos productos, sustentados en su reconocida calidad, se fueron ofreciendo sucesivamente. Con este espíritu, y su sello, aparecieron entonces las tarjetas de gabinete, mucho más grandes que las de visita, las imperiales, aún más grandes, y las enormes ampliaciones de los negativos hechos inicialmente para tarjetas de visita, en las que las personas aparecían



en tamaño natural. *Fotografía Nacional* afrontó, además, la producción de los barniztipos y de las fotografías de fantasía, estas últimas hechas con accesorios y decorados extravagantes. Pero el trabajo verdaderamente más importante que emprendió Castillo entonces fue el del proceso de acabado, que manejó con singular maestría, al imprimir las copias al carbón. Proceso tedioso y muy extenso que implica una serie de manipulaciones destinadas a sustituir las partículas de plata por otras, más estables, de carbón y que permite concebir imágenes que mantienen, a través del paso del tiempo y en sutiles tonos magentas, su eterna juventud. En un desborde de arrojo, y de su talento comercial, Castillo proclamó ser el único estudio en América especializado en esta, aún hoy, maravillosa técnica. Nunca contento con esto, Castillo participó en una serie de competencias en las que acumuló los premios, entre ellos, de las exposiciones de Lima, en 1877, París, en 1878, Buenos Aires, en 1882, y nuevamente en Lima, en 1885, publicitándolos en las guías y directorios de nuestra ciudad a partir del 75 hasta el 98. Ya sobre este último tiempo, alguna información vincula tímidamente el trabajo de un R. o Raf. Castillo, activo hacia 1899 en la Baja California de México, con el de Rafael Castillo de aquí, lo que podría significar que el fotógrafo dejó el Perú por entonces.

En esta biografía, notablemente incompleta y que, esperanzadamente, se autoconsidera en construcción, existen dos momentos, para mí, particularmente sensibles.

El primero se ubica en julio de 1871 y se refiere a un incidente entre Castillo y un empleado peruano, Teodoro Ramírez, quien oficialmente era el impresor de copias positivas aunque, se cuenta, había aprendido bien el manejo completo de la fotografía en el estudio del 243 de la calle Espaderos. Quizás sería acertado decir en este mo-



mento que Espaderos corresponde a la Camaná actual, y el 243 quedaría más o menos a media cuadra del jirón Ica. Tal vez sea una buena oportunidad también para mencionar que como una señal de la posible existencia del chisme como una de las instituciones limeñas dedicadas a la corrosión y al desprestigio, el 15 de julio de 1871 *El Comercio* publica la noticia que Ramírez ha sido acusado por Castillo de hacer negocios personales utilizando el nombre del estudio. Además, Castillo alerta que Ramírez no es fotógrafo sino un simple impresor, es decir, un simple laboratorista. Defendiéndose, se dice que Ramírez negó la acusación y más bien recomendó que el acusador cesara de pretender ser el dueño de un estudio que no le pertenecía. Muestra visible y criticable de esta pretensión, argumentó Ramírez, es que Castillo, a la vista y paciencia de todos, ha rebautizado al estudio de Espaderos como *Fotografía Nacional*. Por este enfrentamiento, Ramírez abandonó la firma y se constituyó desde entonces como un autotitulado fotógrafo móvil, o movile, según *El Comercio*, ofreciendo, desde entonces, ir a cualquier lugar que se requiera para realizar el trabajo. Durante este avatar advirtió a los propietarios de tierras sobre las amplias posibilidades de su

profesión, de sus bondades, y de la utilidad práctica de hacer un registro completo de los trabajadores, peones de la tierra que en esos tiempos eran inmigrantes chinos. Más tarde, Ramírez establecería su estudio en el 16 de la calle San Ildefonso, en el Rímac, donde se dedicó a retratar personas sencillas y menos pudientes, mientras reflexionaba sobre la posibilidad de generar, a través de esta actividad y durante un buen tiempo, su propio sustento.

DOS HERMANOS FRANCESES

La lectura de toda esta información me llevó a tener serias dudas sobre el testimonio, definitivo e incuestionable, del jefe del departamento de conservación de archivos fotográficos de la Biblioteca Nacional sobre los negativos de la caja de cartón. A mis ojos, Rafael Castillo demostraba, en todo sentido, ser un formidable fotógrafo que competía, utilizando todos los instrumentos a su alcance, por lograr la supremacía en el espacio fotográfico limeño. Estimando el contexto, habría que decir que Lima seguía contemplando entonces con embeleso la sensualidad de la cultura parisina. Y aún considerando la innegable, por ser evidente, excelencia de su fotografía, hay que tener en cuenta que Rafael Castillo era de sabor nacional y su encarnizada

competencia se dirimiría, directamente y sin atajos, contra dos puntiagudos, cancheros y nunca desprovistos de experiencia acriollada migrantes franceses, quienes, además, eran también astutos, excelentes relacionistas públicos, vencedores en la batalla entre los cinco grandes estudios de la dorada época de la tarjeta de visita, afiatados cómplices entre ellos, y, para colmo, buenos hermanos que trabajaban en equipo. Aquiles Courret, con maña y pericia, manejaba el aspecto comercial del estudio mientras que Eugenio Courret era el espléndido y sofisticado fotógrafo europeo. Entonces, ¿cuándo habría realizado Castillo sus retratos de personas sencillas en su estudio del Rímac? Me refiero a esos que encontramos en la caja de cartón. Hasta ahora no he descubierto un texto que mencione que Castillo hubiera sido propietario de algún estudio en el Rímac, pero tampoco, sin una investigación rigurosa, se puede descartar la posibilidad de que alguna vez lo tuviera. Lo cierto es que la estrecha posibilidad de que las imágenes de la caja de cartón en la Biblioteca Nacional pertenecieran en su autoría a Teodoro Ramírez, me parece fantástica desde todo punto de vista. Tal vez algún día el misterio quedará resuelto, pero, mientras tanto, pienso que el exhibir

esas fotografías junto a las de Courret nos va a servir de mucho a los peruanos.

EL PALACIO DE LA EXPOSICIÓN

El segundo punto sensible de la biografía de Rafael Castillo ocurre en 1872. En ese año ya existe el muelle parcialmente recto, el sistema de dársena y la aduana del Callao, las murallas de Lima han desaparecido mientras que los servicios de agua potable y desagüe han significado una victoria de la salubridad pública y una mejora en la estética de la vida urbana. Gobierna Balta, y leyendo a Jorge Basadre nos enteramos que en la Lima de aquel momento existe un gran entusiasmo por la prosperidad aparente y el espíritu de imitación de los grandes acontecimientos mundiales.

La energía de este espíritu se encauza, entonces, en el gran proyecto de la Exposición Nacional, suceso culminante de la vida limeña de ese tiempo. El gobierno dispuso que fuera una exposición de productos naturales, agrícolas y manufacturados, de plantas y animales de todas clases, junto con la cual se celebraría un concurso público de modelos de máquinas, plantas y animales útiles extranjeros, entre otros temas. Una ley del Congreso la autorizó en 1869 y los trabajos comenzaron en enero del siguiente año. En estos trabajos, Manuel Anastasio Fuentes, llamado también el Murciélagu, tuvo una participación muy importante. El arquitecto italiano Antonio Leonardi se encargó de la sección técnica y las responsabilidades de supervisión recayeron sobre una comisión presidida por el general Manuel Ignacio de Vivanco.

El Palacio de la Exposición fue construido en las afueras, al sur de la ciudad, cerca del edificio de la Penitenciaría, más allá de las murallas que Meiggs derribara. Un terreno baldío se convirtió en un gran jardín de 192,000 metros cuadrados, en cuyo centro se edificó este Palacio. Tres puertas monumentales se eri-

gieron a la entrada del jardín, la principal frente a la pared de la Penitenciaría y las otras dos cerca del ferrocarril a Chorrillos. A la derecha de la entrada principal había un teatro y a la izquierda una sala de refrescos. Un poco más allá estaba el conservatorio de plantas de tierra cálida, con una glorieta turca. También podía hallarse una fuente rodeada por largas piedras formando un montículo en cuya cima se erguía una figura colosal que evocaba a Hércules y la hidra. Ciento treinta metros había que avanzar de la entrada al vestíbulo del Palacio, hoy el Museo de Arte. En el libro de Basadre se encuentra impreso un extraordinario grabado del Palacio de la Exposición visto desde la Penitenciaría. Sin lugar a dudas el grabado se ha realizado, como era habitual, a partir de una fotografía que muestra panorámicamente la impresionante magnitud de la obra terminada. El crédito de la imagen figura allí y está asignado al libro de Thomas Hutchinson *Two years in Peru with exploitation of its antiquities* publicado en Londres en 1873. La imagen tiene, además, un significado particular, como veremos después.

Al entrar a la Exposición, el visitante veía, en una caja de vidrio, los objetos llevados del Museo Nacional, momias de Cajatambo y Ayacucho. De estas, el almirante chileno Lynch escogió las tres que regaló al marino italiano Carlos de Amézaga, comandante del buque *Caracciolo* que las califica como estupendas en su libro de viajes. También había sido llevada a este recinto una piedra monolítica de Chavín. Se exhibían, además, telas exquisitas, sombreros de plumas, arcos, flechas, remos, hachas de piedra y máscaras de terracota. Entre las pinturas se podía contemplar la de Luis Montero sobre los funerales de Atahualpa. Enrique Jiménez expuso un mosaico con diferentes clases de madera de Tumbes y Luis Medina, artista oriundo de Ayacucho, una serie de fi-



guras, algunas en piedra de Huamanga, entre ellas un aparato de agua bendita, una representación del descenso de la cruz, el busto del ministro Santa María, la imagen, en tamaño natural, de Venus durmiendo y, finalmente, una pareja de indios. La fotografía, concursante en el evento, fue separada de las Artes y ubicada en una sección específica bajo el título de Artes Liberales Aplicadas.

Otro de los atractivos del Palacio era la pintura alegórica del Perú con la inscripción: "El Perú libre y soberano amigo de todas las naciones aunque independiente de ellas". El reloj de Pedro Ruiz, que tanto asombró a los visitantes, se mostraba entre otras maquinarias, como la estampadora del estudiante Jacinto Marticorena. Chile y Ecuador exhibían sus contribuciones tam-

bién. En los jardines se reunían aves diversas y también unos cuantos cóndores enjaulados. Los pabellones más pequeños ofrecían distintos entretenimientos.

La inauguración de la Exposición se llevó a cabo el primero de julio de 1872, pocos días antes de que se produjera la sublevación de los Gutiérrez. El presidente Balta no pudo asistir, quizás por las preocupaciones del momento político, por lo que el ministro de gobierno Manuel Santa María se encargó del acto. La exposición permaneció abierta hasta el 5 de octubre y se convirtió en el lugar preferido de los paseos fuera de la capital, ya que ofreció, además, conciertos y otras actividades sociales y culturales. La obra costó 2'082,709 soles, sin contar con los gastos de mantenimiento.

EL MERCADO FOTOGRAFICO LIMEÑO

Para Rafael Castillo, comprensiblemente comprometido en hacer competir *Fotografía Nacional* contra los estudios Courret por el dominio del mercado fotográfico limeño, este evento le significa un contratiempo contundente. A los Courret se les va a entregar, el primero de octubre, no solamente el primer premio de fotografía y la medalla de oro por sus retratos en estilo Rembrandt, sino que ya se les había otorgado los derechos exclusivos para fotografiar y vender las imágenes del nuevo parque, inclusive durante su construcción. Para los limeños, la Exposición Nacional era motivo de un gran orgullo cívico, por esta razón Castillo reclamó en dos cartas dirigidas al gobierno de Balta contra el comité organizador de la

Exposición, del cual formaba parte Manuel Anastasio Fuentes, el Murciélagu. Fuentes personificaba la verdadera fuerza conductora de la Exposición, era un conocido intelectual que escribía para *El Mercurio* y el fundador de la Sociedad de Bellas Artes en Lima. Dato recurrente, Fuentes obtuvo el premio mayor de la Exposición, premio de honor común para nacionales y extranjeros. Pedro Ruiz Gallo solamente obtuvo el premio de honor para los nacionales.

Tres años antes, Fuentes, en calidad de jurado del concurso que incluía la fotografía en la misma categoría de la pintura, del dibujo, de la escultura, del grabado, la litografía, la caligrafía, la tipografía y la arquitectura, había otorgado la medalla de oro a los Courret, corresponsales, en algún momento, de la firma Nadar de París. En reconocimiento por el premio, los hermanos franceses distribuyeron una halagadora caricatura, género celebrado y con gran demanda en la época, de *El Murciélagu*, caracterizado con las alas de este tipo de animal volador y nocturno.

El argumento de Castillo aducía que el comité mencionado no tenía el derecho de otorgar exclusividades o monopolios, ya que tal poder estaba reservado solamente para el Ejecutivo, es decir, el gobierno. Por lo tanto, la decisión del comité organizador de la Exposición Nacional era una clara violación al artículo 23 de la Constitución del Estado peruano, el cual garantizaba el derecho de los profesionales para ejercer libremente sus negociaciones a menos que se hagan en detrimento de la seguridad, la salud o la moral pública. A pesar que Castillo obtuvo el apoyo de la prensa limeña, finalmente fue Eugenio Courret quien documentó exclusivamente ese tan importante evento, al igual que todas las más significativas manifestaciones de la vida social de la ciudad, por el resto del siglo.

Por lo tanto, el origen de la imagen del libro de Basadre le debe pertenecer. ■