

# Voluntad, azar y sentido en el archivo fotográfico

## Intention, chance and significance in the photography archive

**JOSÉ PABLO CONCHA LAGOS**

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

jconchal@puc.cl

**RESUMEN** • En este artículo se pretende reflexionar sobre las voluntades específicas, el contexto y el azar, como factores determinantes en los posibles significados de las fotografías en archivo. Se analiza, además, la compleja relación entre las imágenes y quienes las interpretan, considerando las perspectivas particulares de acercamiento como claves en el proceso de significación.

**Palabras Clave** fotografía • archivo • antropología visual • contexto

**ABSTRACT** • This essay presents a reflection on the importance of the specific intention of the author, of the context, and of chance, as determining factors in the possible significance given to archive photographs. It also analyses the complex relationship between the images and those who interpret them. Moreover, the study considers as key elements in the process of signification the particular perspectives from which photographs are approached.

**Keywords** photography • archive • visual anthropology • context

I

SI AFIRMAMOS QUE LA FOTOGRAFÍA media, se hace necesaria la pregunta por el sentido de la mediación de esta imagen técnica en el trabajo antropológico.<sup>1</sup> Una primera evidencia en esta acción mediadora es el reconocimiento de la ausencia de una de las partes que se vinculan con la foto, hecho que se constituye eventualmente por la distancia, el olvido, la pérdida, la desaparición, etc. La

---

<sup>1</sup> La necesidad de la pregunta por la antropología y su relación con la imagen técnica es el contenido esencial de este texto, el que surge en el contexto de la investigación Fondecyt 1030979.

imagen deja de ser eficiente en el momento en que lo que es representado por ella se hace presente, ya no hay mediación posible (habría que considerar el nuevo estatuto de una imagen fotográfica, que, producida como una mediación, se ve enfrentada a su referente y por esto modificada en su sentido y condición. ¿Es la voluntad de producción la que define la naturaleza de la fotografía?). Las coordenadas espacio-temporales, como configuración de una realidad dada a la percepción, objetivan un espacio y tiempo propio del objeto ausente. La lectura de dichas coordenadas en la imagen restituyen, en la percepción, la materialidad de lo ausente; cuando este orden se modifica y la imagen y el objeto ocupan un mismo espacio, la percepción jerarquiza a favor de la materialidad “objetiva”, es decir, a favor de la presencia del objeto; se prioriza la objetividad material en desmedro de la virtualidad imaginaria. En el caso contrario, la imagen es la mediadora entre lo ausente y la percepción. La imagen que se percibe se transforma en saber, conocimiento, certeza, en la medida en que se acumulan como percepciones, las que a su vez están determinadas por un particular modo de concebir el mundo. La correspondencia entre imagen y percepción —sin considerar de paso la determinación ideológica que pone en juego esta correspondencia— es la razón de los usos y valores dados a la imagen técnica desde el siglo XIX. La afirmación de la acción mediadora de la fotografía ha sido sostenida en virtud de su función de atestiguamiento, o sea que para que exista imagen, necesariamente debe estar presente la cámara, en contacto material con el objeto, y con el prestigio de lo técnico como fundador de objetividad. Se hace corresponder, entonces, imagen y percepción, considerando a la percepción como sostenida en capacidades objetivas, debido al origen técnico de este tipo de imagen. Si afirmamos, con Merleau Ponty, que un objeto percibido por uno de los sentidos es un *fantasma*, la situación fragmentaria de la experiencia otorga la categoría de *ilusión* al fenómeno; la inhabilitación de los otros sentidos de la experiencia descrita, fractura, desde el sujeto que percibe, la realidad del mundo. La fotografía es percibida por uno de los sentidos. La incorporación del mundo por la mirada obliga a la distancia, pero la distancia restringida a las posibilidades orgánicas, es decir en la justa medida: lo muy cercano se desfigura y lo muy lejano desaparece, para salvar estos impedimentos se deberá recurrir a la ortopedia técnica: microscopio, telescopio, *fotografía*. Pero, la fotografía no es la expansión o restricción de un espacio que se da directamente a la mirada como es con los aparatos técnicos que acabamos de mencionar; la fotografía es fundamentalmente transformación y modificación de espacio que exige una distancia real para ser efectiva como mediación.

La distancia implica un riesgo, el riesgo de la pérdida, del extravío de un patrimonio (en su determinación cotidiana) que es leído y comprendido en la perspectiva de depósito de materiales valubles sólo desde su condición de intangibilidad. Lo patrimonial es tal por el reconocimiento de un valor, pero además por la administración de dicho valor desde una institución. La institucionalidad (de diversa naturaleza: política, religiosa, o como nos interesa aquí, académica) establecerá una cierta jerarquización en función del valor asignado al objeto patrimonial; la academia buscará encontrar nuevos nichos, que

ya por su naturaleza novedosa serán altamente considerados. Contemporáneamente, el pensamiento teórico se prestigia cuando la reflexión se transforma en una “meta-reflexión”. Es decir, ya no es el patrimonio sino el cómo es pensado el patrimonio desde la academia. Debemos aclarar que *academia* y *pensamiento teórico* no son equivalentes bajo ningún punto de vista. Si retomamos la noción de pérdida, es el olvido el mayor riesgo, éste implicaría un corte en la progresión de la constitución de una identidad, la que se va armando a partir de la acumulación de experiencias, que en muchos casos toman la forma de “documentos” materiales. La pérdida de estos documentos es la pérdida de la identidad. Esta lógica es la que está detrás de la restauración del contexto para la recuperación de la identidad (aquí identidad es propuesta como equivalente a sentido).

Ir tras la unidad original, es ir tras el sentido, tras la identidad, de lo que se presenta como fragmento: el archivo... El rompecabezas eficientemente reconstituido es la materialización de un plan de reconstrucción no entregado al azar, ni a las arbitrariedades de los ánimos fluctuantes de quien se da a la empresa señalada, sino por el contrario, es el resultado de la reconstitución de la unidad una vez que se encuentra el doble perfecto pero como opuesto, uno como proyección, otro como receptáculo. Es la vuelta a la forma *original* lo que compone la identidad del objeto, podríamos afirmar que es un poner en conjunto que revela dicha *identidad* (recordemos nuevamente que identidad debe ser entendida como sentido). Este proceso de reconstrucción es el resultado del ejercicio del *recordar*. De lo que se puede desprender una segunda aproximación (de recordar) que nos pone en situación de *compartir*: recordar que se da por una *persona que ha visto* (primer significado), y que luego parte para repartir, *compartir* (segundo significado). Se vuelca la memoria para ser compartida en conjunto a modo de una *conmemoración*, un recordar en conjunto, desde un origen visto. Este avistamiento del origen es la garantía de la ausencia del azar y la voluntad, pero que permite volver al sentido, luego de verse perdido por la fragmentación de la forma y de la identidad. La disponibilidad de fotografías de tema y número acotado, nos pone en situación de encuentro en dos sentidos. Con una identidad desarticulada del conjunto de fotografías y también con una identidad que se vislumbra a través de una imagen (aquí el problema es que no puede pasar de ser sólo un vislumbrar). En el archivo fotográfico puede ocurrir lo mismo que con el rompecabezas. La lectura de las fotografías reproduce la *conmemoración* como proceso de recuerdo que se comparte con otros y que sólo es posible con otros; en este caso las imágenes son aquel otro, que en una disposición equívoca conducen, a través de ellas, hacia ese lugar primero del que no se ha sido testigo, pero que el espejismo fotográfico hace como si se estuviera frente a él. Si se emprende el camino inverso del recuerdo con este archivo, es decir, la reunión del material, si no se estuvo frente al referente es imposible “recordar” el plan de identidad que constituye el archivo. ¿Qué sentido tiene un archivo fotográfico del que se perdió el origen?

La constitución de un archivo a partir de los registros realizados a las etnias fueguinas de finales del siglo XIX y principios de XX, nos enfrenta a pensar la

necesidad de este ejercicio. Una respuesta a este trabajo se encuentra en la justificación dada en el proyecto en que se enmarca este artículo<sup>2</sup>: básicamente, la reflexión respecto de la constitución de un “sujeto histórico” a partir de registros fotográficos encontrados en archivos. De un archivo a otro. Aquí, entonces, se constituirá un nuevo archivo ¿el definitivo...? En la conformación de un archivo pugnan dos fuerzas evidentes que el psicoanálisis identifica como pulsión, una de muerte, otra erótica: la fotografía está destinada a la degradación simbólica y material, es decir, la fotografía como materia tiene un tiempo de caducidad, en algunos casos por su naturaleza orgánica (fundamentalmente las fotografías tomadas en el siglo XIX) y por otro el descuido en el almacenamiento; la fotografía como archivo en sí misma resulta ineficiente, o sea, la imagen (una fotografía en sí misma) como archivo de un acontecimiento está destinada a desaparecer, a morir. Por lo tanto aquello que se pretendió salvar, guardar estático de la corrosión temporal, se perderá inevitablemente. La pérdida simbólica se refiere a que si, alegremente, se ha podido conservar la materia, la pérdida inevitable del contexto (debido a su condición temporal, o sea, el contexto es siempre histórico y su restauración será siempre parcial), la certeza del contenido simbólico de la fotografía también se perderá. La pulsión erótica se manifiesta en la necesidad de la preservación, la prolongación en el tiempo y más aún en la fertilidad que el mismo archivo pueda tener. La sistematización de un archivo tiene la ineludible intención de producir objetos nuevos en la medida de la elaboración del material que constituye el archivo; cuestión que se podrá realizar desde diferentes disciplinas. La actualización reiterada de dicha sistematización de cuerpos fotográficos, reproduce una y otra vez la ilusoria vuelta al origen del sentido. Cada objeto nuevo salido de un archivo acotado, debe ser entendido como resultado de especulaciones que se dan a partir de nuevas relaciones entre las partes del archivo.

Las fotografías recolectadas —en la modalidad de la antropología visual que tiene como objeto la especulación respecto de sujetos que sólo vemos a través de la mediación imaginaria— por los investigadores del Fondecyt señalado (his-

---

<sup>2</sup> Proyecto Fondecyt 1030979, *Fotografías del fin del mundo: construcción imaginaria del indígena fueguino como sujeto histórico (1880-1930)*. Es importante señalar aquí las hipótesis que guían esta investigación. Hipótesis 1: Las fotografías de los indígenas fueguinos han constituido referentes fundamentales para la creación y construcción de imaginarios que han influenciado, condicionado, y en ocasiones, determinado, diversos tipos de sujetos históricos, de acuerdo a la época y dominios iconográficos donde estas imágenes han sido contextualizadas. Hipótesis 2: El sujeto histórico representado en las fotografías “étnicas” es una construcción arbitraria resultado de la combinación, superposición y unión de fragmentos visuales constituidos por las imágenes fotográficas. Hipótesis 3: La relación que se ha establecido entre las fotografías y los textos respecto de sujeto histórico fueguino, revela una subordinación de la imagen en función de la escritura, viéndose forzado, muchas veces, el contenido de las fotografías para ilustrar el contenido de los textos. Agregamos además el objetivo general: Definir y analizar los paradigmas constructivos-estéticos y de lectura de la imagen fotográfica, así como las relaciones entre fotografía y texto que operan en la construcción imaginaria del indígena fueguino como sujeto histórico.

toridores, antropólogos y estetas), formaban parte de otros archivos; las fotografías no fueron encontradas casualmente en una feria, o botadas en la calle. Al ser ellas las que constituían un depósito, en éste habitaba un proyecto de archivo, habitaba una identidad de archivo, determinado por una legislación u orden ajustado a un plan específico. Aquí estamos, entonces, en la “meta-reflexión” que mencionábamos anteriormente. La dilucidación de las intenciones de la configuración del archivo es la proposición de una hipótesis (teoría) respecto de un objeto abstracto (la intención del archivista); ¿cómo plantear esta hipótesis? ¿Es trabajo de la antropología visual descubrir la intención de quién funda el archivo? La sistematización de un archivo o más bien la interpretación de un archivo en el sentido de leer lo que dicen las fotos de determinado tema no es descubrir la hipótesis sino proponer una nueva construcción que poco tiene que ver con la intención original y más con los *pre-juicios* o como diría Heidegger con el *haber previo* de quien interpreta las imágenes. Gadamer decía en *Verdad y método*, “todo interpretar es comprender”. La perspectiva en este filósofo es evidentemente histórica, es decir, lo que plantea esta hermenéutica es la reconstrucción del contexto para desde allí acceder al sentido: contexto y sentido permitirían la comprensión. Se supondría que la interpretación como ejercicio subjetivo es salvada por la administración consciente de lo que Gadamer denominó los prejuicios. Estos prejuicios marcan, precisamente, la existencia de un ámbito subjetivo en la interpretación y se esperaría entonces que la conciencia e identificación de éstos los mantendrían controlados y así no afectarían la precisión de la lectura. Se impone la necesidad de la reflexión sobre el método de análisis y este método es la disciplina desde donde se trabajará. Es justo plantearse la viabilidad de una “asepsia” conceptual; ¿qué posibilidades tiene el pensador o investigador de suspender su subjetividad construida desde sus experiencias y reflexión teórica?<sup>3</sup>

Si consideramos, en un primer momento, a la antropología visual como una disciplina que naturalmente se acercaría a un archivo fotográfico de etnias extinguidas, para desde aquí tratar de conocerlas, debemos plantearnos la dificultad del conocimiento por medio de este método. Esta antropología produce imágenes (documentales) e igualmente las rastrea (en este caso en los archivos); además, imágenes como notas de campo. En las modalidades descritas la imagen es mediación, desde diferentes perspectivas, pero todas son *interpretación*. Finalmente, el antropólogo es la membrana por la que pasa la información, de donde se desprenden partículas propias del sujeto (*pre-juicios*) y por ende es teñida por el mismo. La representación consciente de los *pre-juicios* requeriría un esfuerzo tal que supondría un exilio al margen del objeto que se interpreta en función del reconocimiento de dichos prejuicios. En este sentido la posibilidad de comprender, nuevamente será parcial; la determinación de un método “científico” antropológico, revela una toma de decisión previa al objeto a observar. Esta intención objetivizante se pierde en el valor de la palabra que desig-

<sup>3</sup> Aquí suscribimos la distancia respecto de Husserl que sobre este tema expone Heidegger en su fenomenología hermenéutica.

na el sentido; palabra originaria salida de la comprensión definida por la presencia, ahora inconsciente, de los prejuicios.

La fotografía antropológica inevitablemente es usada como facilitadora de un discurso que se ofrece esquivo, es decir, la palabra que describe también oculta y oculta en la medida en que es dicha desde la verbalización de la experiencia sensorial, aun cuando ésta pueda estar sostenida por un contexto; éste, como ya decíamos, es otra determinación arbitraria. Contexto entendido como campo delimitado según las posibilidades de la pesquisa de documentos atingentes al problema, según el criterio de quien investiga. Si volvemos a los prejuicios gadamerianos, perfectamente podrán existir contenidos entendidos como prejuicios que estén alojados en el inconsciente que presionan por una configuración de determinado contexto, que para el que realiza la operación serán como inexistentes. Esta palabra es empujada desde lo indefinido de la subjetividad del sujeto y desde aquí nombra o denomina. La posibilidad expresiva en el trabajo antropológico confrontado a la búsqueda de sentido parecería como un modo de investigación fuera del ámbito científico y por lo tanto impropio de la indagación disciplinar (aunque han existido experiencias como congresos de antropología poética, pero que no han tenido una réplica en la disciplina en nuestro medio). La *palabra* es la “materialización” del encuentro entre sujeto y objeto; este planteamiento tiene el riesgo de hacer creer que existe una separación radical entre objeto y sujeto, pero la palabra que denomina, que determina, que figura al objeto, ¿no es acaso venida desde la relación hombre-mundo que produce al hombre mismo? El observante es el resultado del mundo y de sí mismo, su palabra lo viene a poner a él como mediador (que además es parte), como traductor de un “objeto” que también es él.

El riesgo que implica la expresividad en este trabajo es la pérdida del objeto en la percepción del que investiga. La comprensión ya no está motivada por ningún reconocimiento si no más bien desde la emotividad estética; ¿puede ser de otra manera? Si pensamos aquí en la antropología que produce imágenes, esta producción es un discurso y como discurso está definido por una ideología que modulará este nuevo objeto (un documental por ejemplo) estéticamente. Cuando decíamos más atrás que el objeto se pierde en la percepción del que investiga, es la idea de “haber previo” antes mencionado, es decir, nos referimos al modo particular en que estructura sus experiencias y desde ahí comprende su acontecer. Por ejemplo, Martín Gusinde viaja al extremo sur por una finalidad teológica que, posteriormente, tendrá una consecuencia antropológica. Este “haber previo”, este *pre-juicio* es de tal magnitud que lo proponemos como tres ámbitos claves de la configuración del mundo por parte del hombre de finales del siglo XIX y principios del XX. Martín Gusinde los encarna desde su condición de hombre religioso, profesa una religión que propone una manera muy específica de explicar el mundo. Por otro lado, el acercamiento posterior a la disciplina antropológica lo ubica en un ámbito gnoseológico que es el resultado de la preminencia del discurso científico; tránsito que va del estado “ontológico” hacia el “epistemológico” (Holzapfel, 2003); finalmente, y como soporte “objetivo” a esta perspectiva, el uso de la técnica fotográfica, la que se

constituye en soporte ortopédico del pensamiento racional. O sea, el resultado de la investigación antropológica de Gusinde está teñido por estos *haberes previos*, que necesariamente deben ser considerados al momento de leer su obra. En esta perspectiva, la consideración de una suspensión de relaciones para la búsqueda de sentido al modo fenomenológico (*ir a las cosas mismas*), implica soslayar la condición humana de quien indaga sentidos.

Volvamos a la pregunta original ¿entre qué o quiénes media la fotografía antropológica y específicamente la fotografía de los fueguinos? Una primera extensión de la pregunta es la relativa al uso de la fotografía en la antropología (cosa distinta a la fotografía antropológica), asunto visto someramente más arriba y trabajado lúcidamente por Elizabeth Edwards (2002); ¿qué pasa con las fotos de archivo, pero más precisamente aún, con las fotos? Debemos plantearnos necesariamente la temporalidad y espacialidad en el problema específico de las fotografías tomadas a etnias extinguidas: el tiempo de la toma fotográfica y el tiempo de la lectura contemporánea de esa misma imagen; pero la pregunta persiste: ¿entre quiénes media este tipo de fotografía? ¿Desde qué sentido y hacia qué sentido? ¿Qué es este denominado *sentido*? La observación de la fotografía en su soporte convencional, o sea, como lámina fotosensible, tendrá peculiaridades en su significación y distribución, que la diferencia radicalmente de aquellas que toman nuevos valores en su consideración de tinta (asunto trabajado en el ensayo “Fotografía: de ciertas implicancias en el traspaso de un soporte a otro y de ciertos usos en la antropología” (Concha, 2004: 79-88). Históricamente tendrán consecuencias diferentes, pero ¿cómo conciliar la necesidad de una indagación histórica con la evidencia de la parcialidad de esta investigación? Veamos dos casos paradigmáticos. El registro fotográfico de la expedición de la Romanche está enmarcado dentro de la lógica decimonónica positivista, que tiene por finalidad conocer cabalmente, desde una perspectiva irrefutable al mundo; mediciones astronómicas, geográficas, botánicas, zoológicas y finalmente antropológicas, dan cuerpo a un informe extenso con los datos recogidos. Evidentemente los datos están en función de una lectura objetiva, pero con un tipo de lenguaje que en gran parte de su estructura está imposibilitada de entregar certezas. La construcción de una imagen fotográfica abre expectativas de orden científica producto de su supuesto contacto material con el objeto fotografiado y desde aquí la supuesta irrefutabilidad del contenido; si —para seguir con las líneas reflexivas— asumimos, insisto operativamente, que el contacto sí existió, la precisión conceptual de la imagen se pierde en la amplitud de la desarticulación de los elementos constituyentes de la foto. No estoy aquí exigiendo la doble articulación que propone la lingüística para la consideración de lenguaje de ciertos elementos, sólo planteo que la naturaleza del lenguaje fotográfico impide la precisión. Podríamos decir que es la necesidad del contexto lo que daría la precisión requerida (por ejemplo la antropometría), pero, como ya vimos, la estructuración de un contexto también apela a opciones determinadas por el deseo. En el caso de esta expedición científica, las fotografías de orientación antropológica es posible que amplíen dramáticamente sus posibilidades semánticas; no se pueden restringir los significados de una

voluntad puramente científica.<sup>4</sup> Un mínimo análisis estético que considere la composición, iluminación y encuadre, claramente evidencia la distancia de estas fotografías con el registro científico que está detrás de la expedición: las fotografías que componen el álbum de Julio Popper aparecen contextualizadas, es el mismo autor quien justifica las tomas en el texto que precede a las imágenes. Este cuerpo fotográfico como estructura cerrada permitiría el establecimiento de relatos interiores a modo de sistemas narrativos autónomos, que complementados con la contextualización histórica, objetivaría un sentido; lo interesante es que en este caso son posibles tres tipos de lectura: la que pretende darle el autor, luego, la lectura que se puede extraer de la secuencia fotográfica, o edición, y finalmente la que se ha instalado en el imaginario colectivo (Popper como un exterminador de indígenas fueguinos). Estas tres lecturas son absolutamente posibles ¿cuál es la verdadera?

Otro ejemplo que hace más compleja aún la relación entre significado, significativo, contexto y autor, es el material fotográfico como cuerpo fotográfico abierto. Este tipo de archivo obliga a la acumulación de información cruzada que argumentaría a favor de una intuición de sentido. Se problematiza este trabajo exegético desde el momento en que reconocemos esta administración de datos como saberes laminares, alejados material, temporal y conceptualmente de quien interpreta. La imagen técnica sería la mediación entre la estrategia de producción de la fotografía y la cultura de quien opera el aparato fotográfico, diluyéndose el referente en su condición de saber laminar. Esta condición como saber no es lo suficientemente evidente como para mostrar transparentemente la calidad del contenido significativo; la laminaridad condiciona al saber a la superficie, a la mera impresión de un acontecimiento complejo; complejidad que no puede ser revelada. Hemos afirmado la necesidad del contexto para encontrar el sentido de las imágenes fotográficas, aun cuando de igual manera con éste se introducen imprecisiones: ¿cuál es el contexto de las fotografías guardadas de manera dispersa en un archivo específico? Si definimos el contexto, definimos el sentido (hacemos esta afirmación que podría parecer contradictoria porque ya vimos que el sentido que está en el origen se pierde irremediablemente. El significado, entonces, ya no está en las fotos mismas). Por ejemplo, el Museo de los Salesianos de Punta Arenas. Aquí se conserva un importante número de fotografías tomadas a indígenas fueguinos desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad de siglo XX. Evidentemente en este trabajo histórico se deben considerar los sueños de don Bosco como motor de un plan evangelizador y los objetivos concretos de la instalación de las misiones en el extremo sur del continente. Éste es el origen mítico de una empresa que se enmarca dentro de un espíritu decimonónico de dominación. Podríamos afirmar que finalmente la dominación se hizo total en el momento en que la memoria de estas etnias está inexorablemente unida al archivo salesiano. La *verdad* de los fueguinos

<sup>4</sup> Sobre este tema es aclaratorio el ensayo “Una mirada a la fotografía de la Misión Científica al Cabo de Hornos” de Carolina Odone, incluido en la investigación Fondecyt 1030979.

está en los salesianos; entonces, esta orden religiosa es el contexto de estas fotos, o sea, son el sentido de estas imágenes: la preservación de una cultura por *medio* de fotografías para que otra cultura la conozca. Debemos hacer una aclaración entre archivo y depósito; se supondría que la diferencia evidente es que el depósito funciona únicamente como receptáculo en el que caen aleatoriamente diversos materiales, en este caso fotografías. Un determinado sistema de ordenamiento evidencia una voluntad específica, asunto que se espera del archivo. La falta de esta voluntad supondría lo propio del depósito; en este caso el conjunto de fotos esperarían pasivamente que alguien las encontrara y por esto revelara su verdad más pura. Desde esta perspectiva, el Museo de los Salesianos de Punta Arenas esperaría la revelación de dicha verdad. Gran cantidad del material fotográfico estaba guardado en depósitos, es decir, asistemáticamente, a la espera de un plan legislativo. Pero, el sólo deseo de guardar las fotografías de los fueguinos por parte de los salesianos ya condiciona su significado, o sea, el depósito es tanto o más ideológico que el archivo, debido a la revelación del abandono en que cayó la última marca de esas culturas; responsabilidad autoimpuesta por la misma congregación religiosa.

## II

Para la realización de una investigación científica la institucionalidad académica exige un cuerpo teórico contundente que la sostenga, que la avale y que la justifique, de esta manera se vela por la originalidad y pertinencia del trabajo; como aporte novedoso a la acumulación de conocimiento sobre la materia que se investiga. O sea, con esta exigencia más allá de resguardar la calidad de los resultados por la demostración de conocimiento, se estructura y se solidifica un conjunto de *pre-juicios* que ya operan antes de llegar a cualquier resultado.

El problema que tratamos de pensar en este texto y que se observa en lo dicho en el párrafo anterior, se revela nítidamente si analizamos la relación entre investigadores y archivo, configurada por el tipo de pesquisa determinada por la voluntad indagatoria. La búsqueda y selección de fotografías está precisada por las hipótesis que guían el trabajo. Por ejemplo, el *a priori* de una configuración de un sujeto histórico<sup>5</sup> específico (que en una investigación se propone como hipótesis), hará que las imágenes seleccionadas sean parte de un amplio ámbito o campo en que esas fotos son pertinentes para los “posibles” usos posteriores, que probablemente estarán sometidas a las hipótesis en juego. Lo que se pone en tensión en esta operación no es el campo amplio o ámbito general de investigación (necesariamente debe haber un margen de investigación), sino más bien la persecución, el ir detrás de una respuesta ya conocida, o la menos esperada.

---

<sup>5</sup> La categoría de “configuración de sujeto histórico” se puede reconocer en las investigaciones dirigidas por Margarita Alvarado, como *Mapuche fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario* y el proyecto Fondecyt 1030979 *Fotografías del fin del mundo: construcción imaginaria del indígena fueguino como sujeto histórico (1880-1930)*, investigación en curso.

Al estar frente a un archivo fotográfico considerando los antecedentes expuestos nos vemos obligados a pensar las relaciones de significado de los elementos que participan de esta estructura investigativa: hipótesis, investigador, voluntad de archivo, material específico (fotografías), azar y sentido. Analicemos, al menos superficialmente, el encuentro con las fotografías. Las variables mínimas que participan en la reflexión respecto del significado de las fotografías de un archivo son: a) el soporte fotográfico; b) el soporte del soporte fotográfico; c) otros soportes impresos; d) el contexto del depósito del que es objeto la fotografía temática; e) las relaciones de poder respecto de este material.

a) Si nos detenemos a atender el soporte fotográfico como uno que eventualmente es capaz de vehicular un contenido significativo o específico, ya sabemos que las posibilidades de que esta operación sea eficiente son imposibles —esto se afirma desde la perspectiva que nos entrega la teoría fotográfica. Si nos paramos en este escenario, la fotografía, escasamente, apenas se muestra a sí misma como una excrescencia del tiempo de su origen. La imposibilidad de la fotografía como relato se opone a la habilidad del neófito frente a la imagen, quien asume que ésta se abre espontáneamente a su entendimiento. La fotografía nada nos dice. Es el fenómeno mimético el que moviliza al entendimiento como estrategia de lectura: porque veo algo parecido a lo visto en mi experiencia es que le asigno un significado. ¿Puede la imagen fotográfica constituirse en lenguaje como *estructura comunicativa*? Si me remito a lo expuesto en “Imagen fotográfica y lenguaje” (Concha, 2004: 15-31) la respuesta sería sencilla, claramente puede ser así entendida, pero la consideración de la plurisignificación de la imagen la convierte en una estructura sin estructura, es decir, los intentos de semiólogos no resuelven cabalmente este problema.

b) Es corriente que las fotos estén adheridas a un soporte secundario (o sea soporte del soporte fotográfico), por ejemplo el cartón rígido que sostiene a las fotos producidas en el siglo XIX, donde además se inscribía el nombre o la marca de la casa fotográfica que la produjo. La información que se extrae de este material se ofrece como contextual, es decir, nos *dirá* sobre la historia de esa imagen. Estos datos se complementarán con la hipótesis y con la apreciación del investigador; si entra en las coordenadas del ámbito señalado formará parte de las imágenes seleccionadas para el nuevo archivo que se comienza a constituir. La hipótesis (*a priori, pre-juicio...*) de la investigación será la voluntad de creación de este nuevo depósito.

c) La determinación a que obliga la condición de mediación de los procesos de significación, expone de manera dramática la fragilidad de los sentidos. El objeto significa según el contexto; esta afirmación nos reubica respecto de la determinación del sentido del objeto. Cada mediación puede ser entendida como una confrontación que irá sustentando la estructura de significado: si un objeto y su significado se cruza con otro objeto donde la significación del primero se afirma, se supondrá que dicho sentido se solidifica. El riesgo es la pérdida del origen como espacio del sentido original. Si no accedemos a este origen no llegamos a ningún sentido; el giro teórico debe conducir a una proposición que siempre estará en un modo condicional: esto *podría ser* así.

d) Afirmábamos que el contexto propone un significado, que en éste habitaba el sentido. Desde aquí se argumentaba la remisión de sentido desde la institución salesiana, por ejemplo, hacia sus depósitos. Pero todavía no se ha considerado un elemento determinante y es el tiempo. El paso de este tiempo lo debemos entender como la distancia irreducible entre un significado y otro. Si la investigación debe considerar la restauración histórica de un sentido original que siempre será fragmentario (por lo tanto imposible por incompleto), deberá atender especialmente la actualidad significativa del espacio que cobija al material. Este nuevo contexto es el único verdaderamente a mano y es con el cual se vincula la actualidad de sentido del investigador.

e) El dominio de la distribución del material de archivo implica una posible selección de los lugares en que se podrán ver las imágenes: museos, textos científicos, textos políticos, censos, informaciones estadísticas, textos de difusión, textos de documentación, cartas, informes, textos artísticos. Cada uno de estos “lugares” carga de sentido al material usado por lo tanto no es inofensiva su ubicación en alguno de ellos. Por lo tanto el acceso a este material está regulado en vista de los intereses que se pongan en juego según cada caso. Opera una *voluntad* de ubicación de los “significantes” fotográficos que resguardará los intereses de la institución propietaria, en virtud de las relaciones de sentido que se podrán dar en los “contextos” seleccionados; los que necesariamente estarán subordinados al “sentido” mayor dado por quien ostenta el dominio.

La condición azarosa del significado de las fotografías incluidas en un archivo fotográfico, abre un espacio indefinido que se constituye en una zona oscura para la investigación. Es azarosa la llegada de las fotos al archivo, es azarosa también la perspectiva con que el investigador configura su ruta interpretativa, o más bien es azarosa la especificidad del investigador y su conjunto de saberes que enfrenta a la imagen; es azaroso el acto fotográfico, es azaroso el tiempo al interior de la foto como azaroso es el tiempo histórico de la foto específica.

El espacio indefinido que mencionábamos fractura la convención fotográfica, pero esta fractura no es pérdida, no es restricción, no es debilitamiento semántico, sino que es apertura, multiplicidad que pone y propone en la claridad el sentido al interior de la voz que lo dice.

## REFERENCIAS

- ALVARADO, MARGARITA ET AL. (2003). Informe de avance proyecto Fondecyt 1030979, *Fotografías del fin del mundo: construcción imaginaria del indígena fueguino como sujeto histórico (1880-1930)*. Santiago: Manuscrito.
- CONCHA, JOSÉ PABLO. (2004). *Más allá del referente, fotografía. Del index a la palabra*. Santiago: Instituto de Estética PUC.
- EDWARDS, ELIZABETH. (2002). 12 miradas: sobre selknam, yaganes y kawesqar. En Carolina Odone y Peter Mason (eds.), *La fotografía de Martin Gusinde en un contexto antropológico más amplio*. Santiago: Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- HOLZAPFEL, CRISTÓBAL. (2003). *Crítica de la razón lúdica*. Madrid: Trotta.