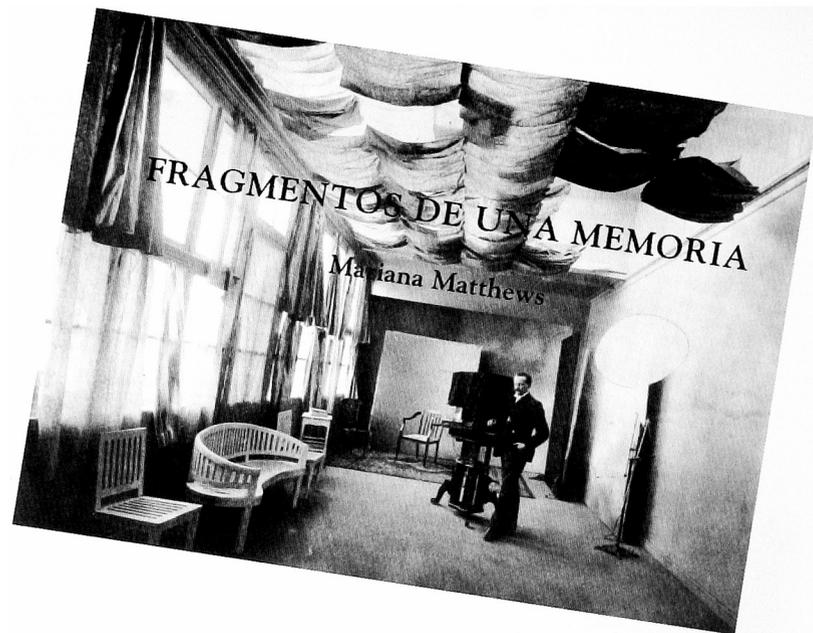


MIRADAS Y LECTURAS

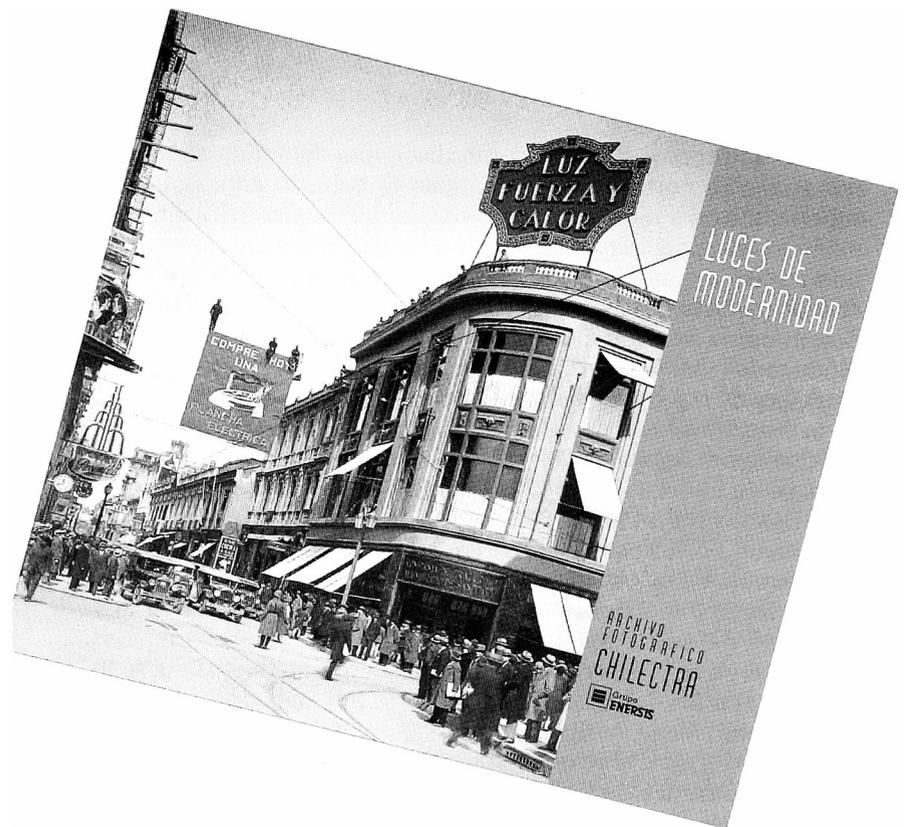
Mapuche
Fotografías Siglos XIX y XX
Construcción y Montaje de un Imaginario

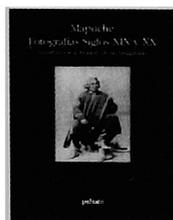


pehuén



RESEÑA DE 4 LIBROS





MAPUCHE. FOTOGRAFÍAS SIGLOS XIX Y XX CONSTRUCCIÓN Y MONTAJE DE UN IMAGINARIO

Margarita Alvarado, Pedro Mege y Christian Báez (Editores)
Editorial Pehuén. Santiago, Chile 2001. 241 páginas.

Por: José Pablo Concha Lagos
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

La antropología visual, como disciplina científica, se mueve por zonas de certezas problemáticas. El método antropológico supone una relación entre un sujeto y un objeto que se plantea de manera dispar, necesariamente se materializa una jerarquía, en tanto uno pretende conocer a otro. La herramienta de que se dispone es el registro técnico del objeto en cuestión: fotografía, video, cine, etc. El panorama se hace más complejo aún cuando advertimos las dificultades ideológicas, culturales y materiales que presentan los lenguajes de registro de las herramientas mencionadas. La antropología visual debe centrar una parte sustancial de su pensamiento a indagar sobre estos problemas teóricos; reflexión que, podríamos decir, se está iniciando.

Desde aquí, el libro que comentamos resulta ser un aporte importante a la reflexión —en este caso estético antropológico— sobre la fotografía en el ámbito académico chileno. Margarita Alvarado ha realizado una extensa investigación sobre la creación de una identidad del sujeto mapuche, a partir de las fotografías tomadas por los pioneros de este oficio en Chile, desde mediados del siglo XIX y principios del XX. Producto de esta investigación, realizada junta a Pedro Mege, Patricio Toledo, Magaly Mella, Gastón Carreño y Christian Báez, es el libro que reseñamos: *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX, Construcción y Montaje de un Imaginario* (Alvarado, Mege, Báez, editores. Pehuén, Santiago, 2001).

El texto se construye a partir de los ensayos realizados por los investigadores antes señalados y por el copioso material fotográfico, recopilado gracias a esta investigación.

El primero de estos ensayos es el de Margarita Alvarado: “Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad”. La profesora Alvarado problematiza el uso del registro

fotográfico en el trabajo de construcción de una identidad del pueblo mapuche, poniendo en duda la “presunta fidelidad histórica” de este tipo de imagen, en que se ha sostenido dicha identidad. Más adelante reconoce como una de las razones de este problema de identidad la “permanente circulación y sobre-exhibición iconográfica (...) transformando las imágenes fotográficas en uno de los referentes fundamentales para la ilustración, exhibición, defensa y proclamación de la identidad étnica mapuche” (Alvarado, 13). Aquí se plantea la potencia vehiculadora de contenido de la fotografía en el espacio visual, tanto que logra crear algo que no necesariamente es así: la afirmación o construcción de una identidad a partir de imágenes. Se sostiene esta afirmación desde Roland Barthes, quien propone a la fotografía como “analogon”, es decir, como semejanza indiscutible entre el referente y la imagen; luego se irá más lejos aún, afirmando que la fotografía es una huella de aquello que se fotografió. Otra argumentación que se sostiene es la supuesta neutralidad técnica de la fotografía, la que estaría despojada de cualquier voluntad ideológica (por lo tanto parcial), lo que la avalaría como herramienta científica en la investigación etnográfica.

Esta “presunta fidelidad histórica” del registro fotográfico, aquí se pone en duda desde algunos núcleos problemáticos como la habitual práctica de los fotógrafos de la época, que registraron indígenas omitiendo la identidad de los modelos. Esta condición anónima de los retratados impediría, a juicio de Alvarado, la objetivación fiel de la identidad grupal, en este caso los mapuches de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta condición anónima, junto al uso reiterado de los mismos artefactos, joyas, etc., en distintas fotos con distintos modelos, según la investigadora, pone de manifiesto la voluntad del fotógrafo de representar, y en este caso de construir, a voluntad, un imaginario del que no necesariamente se puede tener certeza. Es interesante la relación que ve la investigadora entre lo fotografiado y su “identidad real” y cómo el conocimiento de estos datos nos podría entregar una mayor seguridad de lo que nos muestra la imagen, es decir, si se conociera la identidad “real” de los fotografiados, sería posible complementar y completar los datos que nos entrega la fotografía y desde aquí reconstruir más fielmente la identidad individual y grupal del pueblo mapuche. Vemos, en el fondo, que el prestigio del registro fotográfico no pierde valor en este caso, lo que ocurre es que la manipulación en uso del recurso fotográfico, es lo que interviene en la transmisión fiel de información; no se pone en duda el lenguaje fotográfico, sino el uso que de él se hace.

En esta misma línea de análisis la “escena étnica” cobra especial relevancia, puesto que aquí se materializa la mayor manipulación. Como propone Alvarado, el fotógrafo instala toda una escenografía en el estudio para darle mayor “realismo” a la toma; se recurrirá a ficciones naturalistas, donde se incorporarán objetos como ramas de árboles, troncos, etc., o en otra clave más “doméstica”: telares, ollas, piedras de moler y, en general, artículos de uso cotidiano. Aquí

se reitera el nivel de análisis, donde lo problematizado es el uso del dispositivo técnico fotográfico.

Pedro Mege en “La memoria turbia de la frontera” parte afirmando un aspecto que es central en la reflexión crítica sobre la fotografía en general y en la llamada étnica en particular: la insalvable distancia que tenemos, en primer lugar, con el objeto mismo que nos ocupa (fotografías tomadas hace cien años) y, más complejo aún, el contenido que las fotos transportan. De entrada Mege, de manera más bien sucinta, nos sitúa en un plano complejo de reflexión, ya que propone dos niveles distintos para abordar este problema: la distancia con el objeto y el lenguaje del mismo; claves fundamentales para una hermenéutica de estas imágenes. El ejercicio hermenéutico es siempre una apuesta de sentido, es decir, es una posibilidad que se abre a partir del análisis de diversas variables, aun cuando, o más bien por este motivo, éstas se ubiquen a una distancia temporal considerable.

Debemos recordar que el objetivo general del libro, es la reflexión en torno al problema de la identidad de un sujeto histórico específico, construida a partir de fotografías. Desde esta perspectiva, en “La Memoria turbia de la frontera” se opta metodológicamente por fragmentar el análisis en las partes más sustanciales del problema: la fotografía como dispositivo técnico y su producto, el inevitable sesgo ideológico en la interpretación de las “fotografías étnicas” por parte de estudiosos connotados (Guevera y Latcham) y la relación entre la imagen y el texto que ellas han motivado.

Pedro Mege al abordar el problema de la imagen fotográfica en la práctica antropológica, pone de manifiesto la inevitable implicancia ideológica que arrastra. La aparición histórica de la fotografía se debe a necesidades que sólo tienen sentido en el paradigma cultural en que surge, la utilización de este dispositivo como herramienta neutra en el encuentro con otras culturas, necesariamente condiciona dicho encuentro. Se establece una relación de poder en el sentido que unos son los registrados y otros los que registran. Se impone una mirada. Tan violenta es esta imposición, que es capaz de determinar la construcción de un individuo a partir, solamente, de fotos: “El autor con la simple observación de la fotografía, deduce una serie de detalles sobre la personalidad de los sujetos retratados, sobre la real condición moral de estos: ‘leales’, ‘violentos’, ‘traicioneros’, ‘flojos’, ‘gallardos’, ‘hospitalarios’...” (Mege, 31).

“La mirada de los testigos. Uso, reproducción y conflicto de la fotografía ‘mapuche’ de finales del siglo XIX y principios del XX” es el texto de Patricio Toledo. En este ensayo se aborda el salto temporal que sufre el uso de las fotografías tomadas por los pioneros de este oficio en Chile. Este nuevo uso se materializa en la reproducción mecánica de estas imágenes, con fines de divulgación de intereses reivindicativos de grupos indígenas rurales, en el uso de empresas privadas con intereses económicos y finalmente por el estado chileno.

La reubicación de estas imágenes en nuevos contextos temporales y espaciales produce, más allá de la resemantización de sus contenidos, un forzamiento en la adecuación de los significados transportados para fines específicos. El registro obtenido por los fotógrafos pioneros, es reutilizado casi un siglo después para fines que hasta podrían ser opuestos. Esta situación es contradictoria dada la finalidad primera de estas fotos: el registro documental. Se advierte que el uso de las fotografías, las libera de toda restricción semántica que pudiera haber en un principio (en el momento de ser accionado el obturador).

Esta reubicación y resemantización, de la que hablábamos anteriormente, Toledo la estudia y problematiza a partir de la creación de afiches que utilizan fotografías de mapuches. Aquí el autor plantea: “La visión que queremos expresar es la creciente importancia que están adquiriendo estas imágenes tanto en los procesos reivindicativos de organizaciones y comunidades mapuche, como en las representaciones que hace la sociedad de ellos, sobre todo por la constatación de que todas las formas de representación son construcciones marcadamente ideologizadas” (pág. 44). Fácilmente se advierte, a partir de lo propuesto por Toledo, el uso parcial y arbitrario que se hará de estas imágenes hoy.

Magaly Mella nos muestra el encuentro entre el mundo mapuche y las imágenes fotográficas hoy; la lectura que hace este pueblo de las fotografías que registran su acontecer actual. Este ensayo relata la experiencia del único fotógrafo de Cañete. “Desde la llegada de Rubén Miranda, rostros ciudadanos y campesinos, con sus diferencias étnicas y culturales, tuvieron un solo creador de imágenes” (pág. 47).

Esta experiencia que se relata, nos retrotrae a lo acontecido cien años antes cuando hoy se repite lo hecho por los pioneros de la fotografía en la Araucanía. Este fotógrafo que vive de hacer fotos carné, siente el impulso por registrar los rostros de aquellos que reconoce (tal vez de manera inconsciente) como otro: “¿por qué no fotografiarlos, si convivimos con ellos, si son parte de nuestra sociedad, si somos nosotros descendientes de ellos?” Se pregunta Rubén Miranda; es cierto que Miranda afirma ser descendiente de mapuche, pero en la práctica se reconoce como otro. En su afán de retratar cómo son “realmente” los mapuches, este fotógrafo integra a retratos de indígenas una serie de elementos que se podrían reconocer como “característicos” de este pueblo. Este ejercicio de montaje repite lo hecho por los fotógrafos pioneros, quienes llenaban de joyas a mujeres mapuches, cuando esto no era habitual en ellas, como afirma Margarita Alvarado.

Es interesante la reflexión sobre la imagen a partir de un grupo étnico que tiene como extraña la creación mecánica de imágenes. La dificultad de reconocerse en fotografías revela la necesidad de aprendizaje de este código particular. Esta situación confirma la pertenencia de esta técnica (la imagen fotográfica) a un campo cultural específico, que exige el manejo de cierta capacidad desarrollada de interpretación de lenguajes particulares. La ausencia de

esta capacidad establece la marca de diferencia que permite advertir la pertenencia o no a un determinado grupo. La etnografía (o antropología) visual tendrá como herramienta básica de distinción el uso de la técnica y lenguaje fotográfico, por parte de las diversas culturas que eventualmente se estudien.

Gastón Carreño centra su investigación en las relaciones que se establecen entre tres actores que serían determinantes para tener una comprensión cabal del problema de la "fotografía étnica". Según el autor, el fotógrafo, el retratado y el observador, verán delimitada estas condiciones a partir de la técnica fotográfica.

Carreño enuncia un problema de sumo interés, que hubiese requerido un desarrollo más generoso: la relación de poder que determina el acto fotográfico con pretensiones étnicas. El análisis que se propone se fija, fundamentalmente, en los aspectos estéticos condicionados por la técnica con que se disponía en aquella época. Por ejemplo, se habla del trabajo en el estudio o en exteriores y las dificultades que esto acarrea, pero hubiera sido interesante que se profundizara en el sentido que puede tener el hecho de situar en un espacio extraño a un sujeto que más bien, por la práctica fotográfica, parece objeto. Podríamos pensar que la voluntad de retratar a otro por su condición exótica, sitúa al fotógrafo en el nivel de quien tiene la autoridad de decidir "éste es el extraño", imponiéndole, además, una técnica que no está presente en su espacio cultural. La descontextualización del otro, la incorporación de elementos que no son propios, habla de la arbitrariedad de quien ostenta el poder; desde aquí podríamos observar la violencia encubierta que está presente en el acto de fotografiar a "indígenas".

Finalmente el ensayo que cierra el cuerpo teórico de este libro es el de Christian Báez, "Así fueron, así son. Así fuimos, así somos".

La metodología trabajada por este grupo de investigadores, es detallada por Báez, explicando que las "orientaciones básicas" fueron tres: "reunir la mayor cantidad de fotografías del mundo mapuche", "establecer un corpus de imágenes claves" y "comprobar la circulación de estas fotografías como símbolos de lo mapuche" (pág. 67).

Esta determinación metodológica llevó a los investigadores, como señala Christian Báez, a construir dos bases de datos, que permitieron ordenar y clasificar el material que se fue recogiendo durante el tiempo de la investigación. La primera de ellas se centró en recopilar todo el material fotográfico del mundo mapuche y en la segunda se recopilaron todos aquellos soportes no fotográficos en que aparecieran fotografías de mapuches.

Resulta interesante la categoría de "imágenes claves" usadas aquí. Estas "imágenes" constituirán el "corpus" en que se sostendrá la tesis que recorre todo el libro: producto de la circulación de cierto tipo de fotografías se construyó una identidad del pueblo mapuche, la que será corroborada incluso por los mapuches contemporáneos.

Báez explica que de todas las fotografías que fueron recogidas, un porcentaje muy pequeño corresponde al resultado del uso de estas imágenes como herramienta antropológica, es decir, el trabajo

de fotógrafos profesionales, como Heffer, Millet y Valck (fotógrafos dedicados principalmente al retrato), será la base fundamental en que se sostendrá esta investigación. Esto es relevante porque hoy vemos una atención creciente por la llamada antropología visual en Chile. Es particularmente importante la reflexión que deberá seguir, a partir de este libro, sobre la imagen fotográfica como herramienta de investigación antropológica; ¿qué principios validan a una imagen fotográfica para ser ocupada como documento de investigación de esta disciplina? Habrá que reflexionar en el método.

El título del texto de Christian Báez está en la línea de los temas en los que se habrá de profundizar en su problematización. "Así fueron, así son...", como afirmaciones que conducen al centro de estos problemas, funcionan como provocación debido a lo lejano que a esta altura del pensamiento, está la identidad entre imagen y fenómeno.

El trabajo realizado por este grupo de investigadores culmina con la publicación de este libro; aporte sustancioso para el estudio de la fotografía y la reflexión estética sobre esta imagen y sus usos científicos en el campo de la antropología visual. Las fotografías aquí agrupadas, se constituyen como un aporte más a la esfera imaginaria que va construyendo la identidad mapuche y por extensión la chilena.



FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA

Editora Mariana Matthews
Editorial El Kultrun, Valdivia, 2002

In Memoriam del poeta Jorge Torres, quien estuvo en la levedad y el ser de estas imágenes y textos.

Por Gonzalo Leiva Quijada
Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica

El libro *Fragmentos de una Memoria* realizado por la editora Mariana Matthews recoge la visión fotográfica de la Región de los Lagos desde 1858 hasta el año 2000. La fotógrafa valdiviana ha efectuado esta selección en la zona geográfica comprendida entre Valdivia, Osorno, Río Bueno, Puerto Varas, Puerto Montt, Ancud y Castro.

El mencionado trabajo de compilación, clasificación y selección de las fotografías se hizo gracias a un proyecto Fondart Regional del año 2000, en colaboración con los centros que resguardan coleccio-

nes de fotografía patrimonial. El libro se materializó en el año 2002, tras una exposición itinerante de igual denominación.

El libro es una cordial invitación para recoger desde la fotografía la memoria colectiva y patrimonial. Los tres capítulos del texto intentan escarbar en la memoria visual utilizando en la selección tanto un criterio histórico como estético. Al poner en valor estos “fragmentos”, lo que hace la editora es recoger imágenes significativas desde placas, álbumes, archivos que son ciertamente “portadores del mensaje espiritual del pasado”. Estos bienes se conforman en los sutiles hilos que configuran la memoria e identidad regional.

La iconografía construida por este libro, posibilita entre otras cosas reconocer el escenario del casco antiguo de la ciudad de Valdivia, las tradiciones chilotas, también es posible deleitarse con la pródiga naturaleza y la multiplicidad de comunidades coexistentes en la vasta región. El aliento del libro nos ha llevado a pensar las relaciones necesarias entre el médium fotográfico, la historia y la representación cultural.

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA HISTÓRICA

La tesis clásica desde la cual partimos es la de Gisele Freud, quien plantea que la fotografía es un instrumento de primer orden, pues “su poder de reproducir la realidad exterior –poder inherente a su técnica– le permite el carácter documentario y la hace aparecer como el procedimiento de reproducción el más fiel, el más imparcial de la vida social”. Tras lo expresado por esta historiadora y fotógrafa podemos repensar la interrelación entre la foto y la historia, que cruzan de un modo continuo el libro:

a) La fotografía se transforma en fuente primaria por la evidencia de su imagen, tenemos la certeza y la certitud que lo representado es real. En otras palabras autentifica la existencia de un ser, de una situación y de un personaje.

b) La fotografía es un sujeto diacrónico. Es decir, guarda una relación con el tiempo de existencia de la fotografía. Es por sobre todo en el orden de una experiencia del tiempo y más precisamente de la posibilidad de reproducir de manera imaginaria el diálogo entre el presente del pasado y el presente del presente.

c) La fotografía está anclada a su origen histórico, es decir, un producto cultural de la modernidad. Por lo anterior es posible decir que la fotografía no puede estar dissociada de su origen histórico y de su proyecto visual que fue la “sociedad industrial”.

Estos aspectos tipificados los podemos encontrar ejemplificadas en las copiosas imágenes de Hans Fehrenberg y Rodolfo Knitel que va constituyendo una tradición visual en Valdivia, la ciudad de fuerte industrialismo propugnado por las activas colonias europeas.

El archivo es el lugar desde donde se han rescatado y preservado las huellas de la memoria de la sociedad y la cultura de la región. Al respecto vital ha sido la labor emprendida por encontrar en baúles, sótanos, bodegas, negocios, miles de imágenes, placas e

impresos fotográficos. En esa labor de rescate participan el Centro Cultural El Austral, el Museo Mauricio Van de Maele, el Museo de Sitio Fuerte de Niebla, el Museo Municipal de Osorno y el Museo Arturo Moller Sandrock de Río Bueno, entre otros. Así también, el libro, nos posibilita darnos cuenta que los fotógrafos actuales nos continúan regalando nuevas creaciones, reencantándonos en su cercanía natural donde el agua, el cielo y los bosques, son componentes esenciales de un nutrido y renovado imaginario cultural.

FOTOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN CULTURAL

El libro en su sumatoria visual posee una fuerte consideración sociológica y psicológica que apunta a reseñar la incursión de la imagen fotográfica en la historia social y de las sensibilidades regionales. Pues como el propio Pierre Bourdieu lo señaló: “las prácticas culturales como las fotográficas se establecen a partir de convenciones, estereotipos, de modas que cada clase social organiza de acuerdo a su capital simbólico”. Entonces es posible decir que toda representación de la realidad está guiada por normas, percepciones y hábitos sociales. Al participar la fotografía de los ritos domésticos, del universo de lo privado por el retrato o el álbum familiar; o bien por la representación urbana de las pujantes ciudades pioneras así como un resumen de los hechos fatuos y catastróficos que acontecieron, nos indica el valor de representación que conjuga la imagen fotográfica. Los códigos propiamente fotográficos muestran cómo la foto transforma y entrega juicios para constituirse en un símbolo de la representación cultural de una región, del país y de una nación.

Dado que la imagen fotográfica es una imagen de síntesis, pues no sólo es una copia de lo real sino específicamente una “emanación de lo real pasado”, en otras palabras es una traza o un índice que al desmontar lo pasado lo traslada. Es decir, la experiencia sensible está ligada al tiempo más que al objeto representado, de esta manera el poder de autenticación temporal prima por sobre el de representación. En este sentido, sabemos que la representación es un corolario que se desprende del análisis de la iconografía diseñada, con estructuras bien definidas en tres momentos visuales. La primera va desde 1858 hasta 1920 y se caracteriza por estar compuesta fundamentalmente de paisajes urbanos de las ciudades nacientes. También de retratos de estudios de las familias más prominentes de cada región. En este período se destacan los fotógrafos valdivianos tales como Valck y Fehrenberg; Augusto Christ en Osorno; Karl de Puerto Varas.

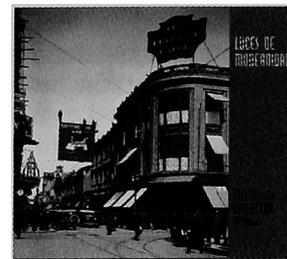
Una segunda etapa comienza a perfilarse con rasgos propios con la aparición de fotógrafos que son testigos de acontecimientos sociales, eventos cívicos y familiares, así como fotografías de grandes catástrofes de las que fueron testigos, entre estos destacan Sepúlveda y Peruzzo en Valdivia, Sandoval en Río Bueno y Provoste en Chiloé. La última etapa está constituida por fotógrafos contemporáneos de

la década de los '70 hasta el presente como Muñoz, Narváez, Matthews, Torres entre otros, que se sitúan más bien en los procesos de fotografía de autor, en variantes tan contemplativas como creativas. En efecto, las fotografías, como fuentes primarias son comunicación e información. La fotografía es un producto cultural, al mismo tiempo que devela una "ética de la mirada cultural" de una época, impuesta desde las esferas privada hacia la sociedad global. Las imágenes se constituyen así en un soporte de gran fuerza, en comparación al texto escrito, dado el analfabetismo existente en el siglo XIX y buena parte del siglo XX.

Ahora bien, el discurso fotográfico interrumpido por la necesidad expresiva y social de compromiso con el mundo interior del fotógrafo o creador es significativo en la medida que "el espíritu superando la mecánica técnica, interpreta sus resultados exactos como metáforas de la vida", es aquí donde aparece la transparencia expresiva la tensión desbordada por necesidades de originar una creación personal. En este sentido, es interesante la selección iconográfica, pues nos posibilita tener una visión de conjunto que recorre transversalmente las representaciones visuales de la retratística, del paisaje urbano y natural, así como de la fotografía artística y personal.

PROLEGÓMENOS

Las 58 fotografías del libro "Fragmentos de una memoria" buscan un sentido mayor de los parámetros regionales que con precisión circunscribieron la búsqueda de las identidades locales. El contexto histórico está planteado en un adecuado texto referencial, es ahora el tiempo de los historiadores, semióticos y estetas que continúen documentando, analizando y proyectando las imágenes a nuevos estudios. La memoria y la representación no están detenidas o retenidas en el archivo. El libro es un paso seductor para reconocer las tradiciones que perviven y las nuevas tradiciones visuales que surgen. Siguen las preguntas trayendo nuevas preguntas, dándole un dinamismo que sólo los ríos de la región pueden metaforizar. ¿Podrán las aguas de los ríos sureños detener la poderosa imagen de la enagua transformada en arma, en pez, en imagen, en estela de luz que atraviesa la región, inquietándonos y deleitándonos?



LUCES DE MODERNIDAD ARCHIVO FOTOGRÁFICO CHILECTRA

Gonzalo Leiva et al.

Santiago de Chile, Enersis. Noviembre, 2001. 260 pp.

Por: Jorge Montoya Véliz

Instituto de Estética,

Pontificia Universidad Católica de Chile

No es de extrañar que al caminar por Santiago encontremos todavía en algunas de sus calles, la presencia indeleble de unos rieles que descansan aprisionados entre viejos adoquines, los que a rato se pierden bajo gruesas capas de asfalto. Su ley de necesidad se ha extinguido, pero constituyen al presente silentes testigos de una época que se ha vuelto remota. Para quienes alcanzamos a vivir algo de esos años, sólo nos trae nostalgia de otro Santiago, aquel que todavía conservaba antiguas edificaciones llenas de presencia, y que estaba surcado por cientos de kilómetros de líneas de tranvías, que fueron consideradas alguna vez, como el medio más moderno para trasladarse de un lado a otro de la ciudad.

Pero esa nostalgia no sólo se despierta en nosotros cuando nos encontramos de tarde en tarde con esas huellas de pasado que se niegan a desaparecer. También ocurre cuando llega a nuestras manos un libro, como el que vamos a reseñar, magníficamente impreso con un amplio repertorio fotográfico de esos años. Sentimos entonces la fuerza imperativa de las reminiscencias, y la ansiosa necesidad de recrear en nuestra conciencia, lejanas impresiones de infancia o de juventud, al sentirnos gratamente sorprendidos por la belleza de esos testimonios visuales, que no sólo halagan nuestros sentidos, sino que emocionan nuestro espíritu.

La Gerencia Corporativa de Comunicación del grupo Enersis, ha editado recientemente la obra *Luces de Modernidad*, con no menos de unas 250 fotografías que constituyen, sin embargo, una mínima muestra del archivo patrimonial de Chilectra, que cuenta con numerosos álbumes, positivos, negativos y placas, llegando a conformar unas 20.000 piezas que datan más o menos de las décadas del diez al treinta. No obstante, estas piezas sólo representarían

aproximadamente el 50% de todo ese enorme registro realizado por esos años, y que han debido ser rescatadas y sometidas a una minuciosa limpieza para su adecuada conservación, después de haber permanecido por largo tiempo guardadas sin mayores precauciones en los sótanos de la empresa. Afortunadamente la conciencia que se tiene hoy día de la preservación y restauración de los materiales fotográficos, en razón de su precariedad, ha podido permitir que se recupere este inestimable archivo.

Gracias a una iniciativa tomada por el Curador del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional, Gonzalo Leiva Quijada y del Fotógrafo-Conservador de la Empresa Imatura, Ricardo Pereira Viale, fue posible la realización de este gran proyecto que consideraba también la publicación de un gran libro que acogiera una selección fotográfica, que mostrara aspectos de ese Santiago que empezaba a modernizarse por los días del primer centenario, entre otras cosas por la construcción de nuevos edificios y parques, y la implementación del alumbrado público y la red urbana de tranvías eléctricos.

Pero el interés que despiertan esos testimonios fotográficos, no sólo reside en su carácter documental, sino en el alto nivel técnico y estético alcanzado en su realización, sobre todo si se piensa que quienes las llevaron a cabo –Segundo Lozano y Carlos Grez, en especial, fotógrafo y ayudante respectivamente– eran empleados que con sus laboratoristas sólo tuvieron por misión registrar la vida de la empresa en sus distintos ámbitos: familiar, social, industrial entre otros, además de los servicios y la publicidad.

Siguiendo de cerca y manteniendo la originalidad de esta diversidad de enfoques, Gonzalo Leiva dedica sendas reflexiones muy bien documentadas en no menos de seis capítulos. Pero es al historiador Armando de Ramón a quien se le ha encomendado iniciar esta itinerancia con un estudio muy puntual y panorámico sobre la participación de Chilectra en el proceso de reformas modernizadoras de Santiago. El historiador nos ilustra con agilidad y profesionalismo cómo la Capital fue cambiando sobre todo con la llegada del primer Centenario de la Independencia en 1910 y seguidamente, con la celebración del cuarto Centenario de la Fundación de la ciudad, en 1941. Entre ambas fechas tuvo lugar un proceso marcadamente sostenido en la ejecución de obras de mejoramiento urbano, como la red de agua potable, las instalaciones de alcantarillado, la pavimentación de calles y avenidas y la extensión del alumbrado eléctrico. En cuanto a la arquitectura, ésta ya venía desde mitad del siglo XIX despojándose de su carácter colonial para asumir una nueva impronta ostensiblemente afrancesada tanto en edificios públicos como residenciales, del que no se escapó ni la catedral de Santiago, que fue objeto también de una remodelación modernizadora. Todo esto supone, como es natural, la consolidación del proceso de electrificación, cuyos primeros pasos ya se advierten en las últimas décadas del siglo XIX, y que llevó a la par la necesidad de construir también líneas férreas de tracción eléctrica. El historiador nos cuenta que después de múltiples ensayos pudo finalmente

inaugurarse oficialmente en 1900, el recorrido de la primera línea de tranvías que iba a atravesar el centro de la ciudad, causando gran expectación. Sesenta años después, la ley de necesidad que los hizo posible perdió toda vigencia. Santiago hacía tiempo que ya no era la ciudad apacible de antaño, y los viejos tranvías terminaron por extinguirse¹

Ahora bien, más allá de la discusión en torno a que si la fotografía reproduce o no la realidad, lo cierto es que aceptamos de buen grado que las cosas comparezcan ante nosotros, se hagan presentes en virtud del registro fotográfico, en cuya impronta creemos recuperarlas. Una ineludible necesidad nos invade: no queremos que la realidad se nos evada y por eso recurrimos a este expediente que nos hace muchas veces evocar nostálgicamente, como en este caso, porque es en nuestra conciencia donde tienen lugar esos diversos escorzos desde los cuales sentimos, entendemos, amamos, soñamos, todo lo que ha constituido nuestra experiencia de vida, y que por rara razón la fotografía la despierta vivamente, no obstante que, como señala Gonzalo Leiva, veamos en ella una suerte de memoria histórica detenida y deformada.

Con todo, siguiendo un interesante itinerario, Gonzalo Leiva nos va haciendo participar de estos testimonios visuales de acuerdo al ordenamiento que les asignó. De este modo nos dice que “la iconografía percibida en este acervo fotográfico posibilita entre otras cosas, reconocer la identidad del casco antiguo de Santiago y darnos cuenta de la lucha contra el olvido de sus barrios más significativos, el deterioro de sus hitos arquitectónicos y, en fin, la pérdida paulatina de la vida comunitaria que era y es el alma de la ciudad capital”.² Pero al mismo tiempo, por cierto, nos permite darnos cuenta cómo emerge el nuevo concepto de embellecimiento que las modernidad arquitectónica hizo posible, a riesgo de caer en un eclecticismo sumatorio de estilos.

Es así como la modernidad se desliza por la ciudad y su presencia se hace ostensible cuando la fotografía la señala operando a través de las instalaciones de la red de tranvías, de las obreras en las fábricas, o en elegantes salones de té, pero al mismo tiempo coexistiendo junto a los innumerables y humildes conventillos de los barrios populares y que todavía hoy es posible encontrar. La fotografía se convirtió, nos dice Leiva, en un poderoso medio ilustrativo de esos años, puesto que además de registrar el rostro de la aristocracia, de la clase obrera y de la ciudad, la vemos circular también en los medios de comunicación, preferentemente en diarios y revistas. “Por esto, concluye Leiva, el documentar fotográficamente el proceso se constituye en la obsesión y en las pruebas directas del nuevo paradigma fotográfico que acompaña la metamorfosis de la ciudad”.³

Es por estas razones, que resulta interesante, por tanto, preguntarse por el status iconográfico que fue cobrando la fotografía, no sólo en nuestro país en esos años, sino que en el mundo en general. “Para Gombrich, nos dice Leiva, la imagen tiene como función primera la de asegurar, de reafirmar y precisar la relación con el

mundo visual. Está claro, que las tres esferas de las funciones, figurativa, epistémica y estética, se encuentran asegurando las interconexiones aprehensivas de la visualidad urbana".⁴

En todo este proceso de modernización, es indudable que la publicidad y la propaganda han jugado un papel protagónico en su expansión, puesto que los mensajes publicitarios han estado siempre en directa relación con la satisfacción material que la modernidad prometía. De este modo, muchos productos industriales, en especial los artefactos eléctricos que el "Palacio de la Luz" exhibía en su vidrieras, fueron profusamente publicitados, procurando influir en la opinión cultural creando nuevas necesidades de consumo. "Las imágenes de la publicidad, señala Leiva, son un vasto corpus del Archivo Fotográfico Chilectra que pone en relieve una preocupación específica: la labor de la empresa en el proceso de consolidación de la energía eléctrica como una fuente segura, higiénica y acorde con estos nuevos tiempos"⁵

Pero más allá de los productos promocionados por Chilectra, estaba el mundo de las personas que integraban esa empresa, sus trabajadores y empleados, quienes también tuvieron un lugar destacado en el archivo fotográfico. "El fotógrafo principal, recuerda Leiva, fue funcionario de la empresa. De hecho, las referencias apuntan al cuerpo de ingenieros que tenía dos fotógrafos estables".⁶ Muchas de estas imágenes tuvieron ocasión de ser divulgadas a través de dos medios que la empresa tenía, las revistas "Contacto", primeramente y "Chispazos", con posterioridad, subsistiendo esta última hasta hace muy poco: 1999.

Pero en un archivo tan amplio como éste, no podía excluirse el registro de la construcción de las distintas plantas emplazadas en el sector cordillerano del valle central. "Las imágenes de este archivo, comenta Gonzalo Leiva, son conmovedoras, al mostrar la majestuosidad del paisaje cordillerano, lugar de constitución de la mayoría de las obras ingenieriles de centrales hidroeléctricas, y el esfuerzo del hombre, por levantar los edificios, por trazar los caminos levantando puentes, acueductos y torres"⁷ Es precisamente ese esfuerzo del hombre el que resulta todavía más conmovedor que el imponente paisaje. Podemos adivinar en la expresión de tantos de esos rostros de obreros, que la fotografía no podía eludir, su origen modesto, su condición precaria y sus vidas gastadas tempranamente. Nadie de ellos sonríe a la modernidad aunque ellos trabajen para ella y la hagan posible. Con todo, aunque el progreso no los haya hecho felices, al menos les dio la oportunidad de subsistir y de otorgar a la posterioridad lo mejor de sí: el fruto del trabajo que sus manos conocedoras y diestras supieron conseguir en el esfuerzo siempre creciente de llegar a buen término. Son rostros de hombres que se nos evaden porque han muerto, pero que la fotografía, puesto que justamente atrapó y detuvo esos instantes ya remotos, hizo posible que llegaran hasta nosotros.

Finalmente, si tuviéramos que sintetizar esta obra que hemos venido glosando, bien podríamos decir que estamos ante un extraordinario testimonio visual entregado en la forma de secuencias fotográficas, precedidas de diversos estudios que nos reconducen a apreciar más intensamente esas imágenes acrecentando nuestra comprensión y dejándolas para siempre en el recuerdo.

NOTAS

- 1) De Ramón, Armando. Santiago de Chile mirado por el Lente de Chilectra, pp. 7-13.
- 2) Cap. I. Historia de la Transformación de Santiago, p. 16.
- 3) Cap. II. Poética Fotográfica Moderna de la Ciudad, p. 50.
- 4) Cap. III. Carros e Itinerancias, p. 82.
- 5) Cap. IV. Publicidad y Campañas, p. 134.
- 6) Cap. V. Los hombres y Edificios de la Empresa de la "Luz", p. 173.
- 7) Cap. VI. Gesta de Dominación del Paisaje, p. 224.



FOTÓGRAFOS EN CHILE DURANTE EL SIGLO XIX

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Hernán Rodríguez Villegas, Santiago,
Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico,
Impresora y Editora Ograma S.A., 2001

Por: Patricio Rodríguez-Plaza
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

Los fenómenos visuales, artísticos o culturales son, evidentemente, mucho más que obras, objetos o producciones materiales circunscritas a un soporte definido. En esta lógica, entonces, referirse a un libro determinado es aludir a un mundo de aparatos legitimadores, reproductores y creativos de saberes (supuestos o verdaderos), del cual el libro no es más que un nicho –significativo y aglutinador, pero un nicho al fin y al cabo–, que funciona como una inflexión pormenorizada de asuntos más vastos.

En el caso de la obra que comento se trata de una diversidad de acontecimientos, circunstancias, personas e instituciones que

convergen hacia la aparición de un texto que tiene a los fotografías y a la fotografía de la segunda mitad del siglo XIX como preocupación central. Existe aquí, una vez más, la idea de recuperación y no solamente de la fotografía como soporte de una realidad material exclusivamente icónica, sino también en cuanto la fotografía como sustento de realidades paisajísticas, arquitectónicas, vestimentales o costumbristas de un pasado decimonónico. Como se sabe el siglo XIX fue el que hizo posible la invención de la fotografía, así como el rápido desarrollo y agotamiento de muchas de sus iniciales manipulaciones técnicas, como de ciertos de sus posicionamientos, literalmente de poses, pero también con respecto a algunas de las socializaciones de la fotografía.

En esta lógica, Hernán Rodríguez Villegas, el autor, es un estudioso, conocedor que desde la historia y la arquitectura se ha acercado a las imágenes fotográficas, en tanto documento y fuente de re-conocimiento de un pasado nacional. Rodríguez ha sabido moverse por entremedio de baúles, archivos, citas y bibliografías, para terminar siendo, él mismo, fuente de consulta y de fundamentación de actuales y futuros estudios acerca de la fotografía, la historia o la estética. En este sentido es inevitable consignar su trabajo pionero en cuanto director del Museo Histórico, del inicio de la catalogación de su archivo fotográfico, así como una publicación anterior ("Registro de Daguerrotipistas, Fotógrafos, Reporteros Gráficos y Camarógrafos 1840-1940", Boletín de la Academia de la Historia n° 96, Santiago, 1985), que son la antesala del presente texto.

Por su parte el libro aparece auspiciado por El Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico cuyo funcionamiento actual se debe a la Universidad Diego Portales, el que a su vez sustenta una serie de vicisitudes, aciertos y proyecciones diversas. Teniendo a Fray Andresito como su santo patrono (cuestión que no es verdad, pero que podría serlo), este Centro se ha mantenido vigente debido a un amor inmoderado por el tratamiento, la recuperación, la conservación, la investigación y la difusión de la fotografía. Tareas para las que cuenta con un equipo venido de distintas disciplinas, manteniendo, a su vez, relaciones profesionales con entidades científicas extranjeras y nacionales.

El libro es, como he insinuado, un trabajo fundamental que recuerda, o que al menos debería recordarnos aquella frase de que "la filosofía (la disciplina estética, podría yo agregar sin ninguna culpabilidad) sin las ciencias divaga...". Lo cual significa que un trabajo como este permitiría fundamentar, explicar y sustentar hipótesis, que muy frecuentemente se contentan con un nivel de generalizaciones y especulaciones agotadas en sus propias auto-reflexiones. El estudio de la fotografía en Chile (como muchos otros tipos de estudios) carecen de anclajes capaces de crear el imprescindible espacio de discusión y comunicación que los libere del exclusivo campo de las creaciones metafóricas, de los excluyentes ámbitos de lo filosófico-hermeneúico o de la mera exposición iconográfica de fotos. El libro de Rodríguez da un paso muy signifi-

cativo en este sentido, trayendo, mostrando, auscultando, pero igualmente datando, ubicando y demostrando las reales condiciones de aparición de muchas de las imágenes fotográficas con las cuales solemos toparnos entre nuestros recorridos y hábitos perceptivos.

Las autorías, los condicionamientos, los actos fotográficos e incluso los lugares y los mismos estudios en donde se fabricó mucho de este material, aparece aquí precisado y fundamentado, o al menos explicitado como hipótesis o suposición. El texto se estructura, luego, en dos etapas: una dedicada a los "Precursores", ubicados entre 1840 y 1860; otra a los "Fotógrafos y a los establecimientos", y que va desde 1860 a 1900. Cada una de estas etapas, consta, a su vez, de una introducción, para luego desplegar lo medular de la obra, es decir, un registro en orden alfabético, tanto de los fotógrafos y sus datos biográficos, como una síntesis de la información que acerca de cada uno de ellos se tiene.

Igualmente éste se arriesga en ciertos ámbitos pedagógicos, a entregar un glosario, unos términos, unas nomenclaturas que pueden responder a unas interrogaciones más técnicas, sin las cuales, por lo demás, la fotografía no avanza en sus especificidades. Así es como se cuenta el nacimiento de la fotografía; su llegada y uso en Chile. Igualmente el texto diagrama, expone, amplía o reduce, según las necesidades visuales, los logos, los timbres o las signaturas que acompañaron la puesta en circulación de las fotos. La industria cultural tiene de este modo, uno de sus primeros y quizás más vistosos medios de presenciar dentro de un mercado cada vez más extenso, "refinado" y exigente. Pero también el libro excluye una mirada más abarcadora con respecto a la fotografía de ese tiempo. Habría a mi entender una especie de blanqueamiento de las tomas, de los sujetos, de los lugares fotografiados. También una casi exclusiva preocupación por los autores de tales fotografías.

Finalmente, quizá el texto omite explicitar (dejándolo como tarea al lector-espectador) porque sus objetivos son otros, el hecho de que lo que se pierde siempre (¿siempre?) es la mirada, en cuya complicidad fueron realizadas estas tomas. Se puede, a través de la fotografía, mostrar, explicar, reconocer ciertas señas del pasado, pero no se puede reanimar la complicidad con las cuales fueron realizadas. Lo que se hace en definitiva es recuperar, re-animar re-inventar unas supuestas categorías perceptivas y culturales irremediadamente perdidas.

En fin, el libro es valioso en dos sentidos definidos: 1) porque la inexistencia de un catastro de este tipo, lo convierte en un documento necesario, tanto para el actual conocimiento que se tiene de la fotografía del siglo XIX, como para los estudios que están por venir; y 2) por la zona icónico-plástica, por la iconicidad, por el diseño, pues, que coloca a la fotografía en el centro de lo que es su esencialidad: la visualidad.

