

Imágenes en tensión: enclaves y estereotipos históricos en la construcción de la memoria visual chilena¹**Gonzalo Leiva QUIJADA***

Resumen: El proyecto se articula desde la consideración de las fuerzas cohesivas delineante de un horizonte de visualidad en Chile. Un trascurso analítico con las fuentes fotográficas que vayan trazando imaginarios precisos que se hace necesario desglosar y considerar. La pugna visual construye un campo de argumentaciones que van explicitando tensiones dispersas. Dichas argumentaciones aluden a la construcción del sentido histórico de un país. Los niveles del enclave visual posibilitan rehabilitar el rol del estereotipo en la construcción imaginaria y las líneas argumentales trazan un dispositivo analítico histórico. En fin, las fotografías transformadas en matrices culturales reformulan la memoria cultural chilena.

Palabras clave: Estereotipos. Enclaves. Tensión. Memoria. Modernidad. Dispositivo.

Imagens em tensão: enclaves e estereótipos históricos na construção da memória visual chilena

Resumo: O texto discute a visualidade no Chile a partir das fontes fotográficas que vão traçando imaginários precisos esmiuçados na análise do tema. A pugna visual constrói um campo de argumentações que vai explicitando tensões dispersas, cujas argumentações aludem à construção do sentido histórico de um país. Os níveis do enclave visual possibilitam reabilitar o papel do estereotipo na construção imaginária e as linhas argumentativas traçam um dispositivo analítico histórico, no qual as fotografias transformadas em matrizes culturais reformulam a memória cultural chilena.

Palavras-chave: Estereótipos. Enclaves. Tensão. Memória. Modernidade. Dispositivo.

Images in tension: Enclaves and historical stereotypes in the construction of Chilean visual memory

Abstract: This paper explores the theme of visuality in Chile, drawing on photographic sources which are examined in depth for the purposes of this analysis. The visual struggle creates a field of heated debate, the views of which allude to the construction of the historical

* Professor Doutor – Instituto de Estética - PUC – Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente - Avda. Jaime Guzmán Errázuriz 3.300 - Providencia - Santiago - Chile. E-mail: gleivaq@uc.cl
Gonzalo Leiva Quijada

meaning of a country. The levels of visual enclave make it possible to rehabilitate the role of the stereotype in the creation of imagery. Lines of argumentation serve as a device for the analysis of history, in which photographs transformed into cultural devices helped reshape Chilean cultural memory.

Keywords: Stereotypes, enclaves, pressure, memory, modernity, device.

Introducción

El proyecto se articula desde la consideración de las fuerzas cohesivas delineante de un horizonte de visualidad en Chile. Un trascurso analítico con las fuentes fotográficas que vayan trazando imaginarios precisos que se hace necesario desglosar y considerar.

Así los corpus fotográficos explican la aparición de una memoria histórica, pues cada corpus visual establece un borde que equilibra o desequilibra los pesos culturales de la tradición representacional conservadora del siglo XIX que se había circunscrito a la dicotomía “tradición y barbarie”.

La pugna visual construye un campo de argumentaciones que van explicitando tensiones dispersas. Dichas argumentaciones aluden a la construcción del sentido histórico de un país. Los niveles del enclave visual posibilitan rehabilitar el rol del estereotipo en la construcción imaginaria y las líneas argumentales trazan un dispositivo analítico histórico. En fin, las fotografías transformadas en matrices culturales reformulan la memoria cultural chilena.

Metodología de la tensión: la construcción de la modernidad fotográfica

La modernidad como proyecto sociocultural se había manifestado con fuerza en las jóvenes repúblicas latinoamericanas, como la chilena durante el siglo XIX. La modernidad unida al proyecto liberal había sido un enunciado de las elites progresistas. El gran instrumento de la modernidad es la máquina fotográfica y su fuerza testimonial. De un modo evidente se produce una asimetría entre la “máquina fotográfica” emisaria de la modernidad y las “mentalidades premodernas” existentes en estos territorios, en particular en los grupos humanos alejados de los centros urbanos (KAY, 1980, p.10).

Por esto rápidamente la articulación ideológica de la práctica fotográfica, proviene de su aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes. Esta tesis planteada hace muchos años por Gisèle Freund,² es asumida en Chile con especial particularidad. Dado que esta conjunción político-social, se manifiesta en los deseos de la oligarquía chilena, que por medio de su prestigio e influencia, definió un proceso de

transformación cultural. De este modo, incorporado a las nuevas situaciones históricas especialmente los aspectos asumidos de modernidad, configuran una nueva imagen del país.

Esta modernidad, «a la chilena» expresada fotográficamente recoge la contradicción percibida en el territorio. Los mundos que separan a una élite bienestar, de una gruesa población anónima. Ahora, si bien los eventos de la vida social chilena son en cierto modo definidos por la manera de articular un discurso visual por los fotógrafos. Es también, el propio proceso definitorio histórico, el que propulsa y potencia los modos de recepción y socialización que la fotografía crea (LEIVA, 2008).

En este sentido, podemos decir que la fotografía no es sólo un simple espejo de la realidad, la mirada escueta esconde versiones diversas de dicha realidad, distinciones, críticas, variantes subjetivas e históricas de recepción. Un escenario complejo donde se observa la lucha de fuerzas entre una realidad arreglada y una realidad vivenciada .

Es la imagen del retrato de la élite y de la escena vernacular del “bajo pueblo” o cultura popular, o de la naciente clase media en la tarjeta postal. Fotografías oficiales, privadas o de circulación general, diversos circuitos de tránsito de las imágenes del país. La magnífica integridad desarrollada por la fotografía nacional, nos permiten generalizar y realizar el recorrido ideológico y estético de gran parte de la cultura chilena.

Al explicitar una historia visual fotográfica, no es nada nuevo, pues, es una tradición que se intentó desarrollar, pero que finalmente se fue apagando en las primeras décadas del siglo XX. Las fotografías tenían un rol protagónico en numerosos escritos oficiales y de viajeros, especialmente cuando las posibilidades técnicas lo permitieron.³

No obstante, el rol demarcador de la fotografía, es nuevamente incorporado en el decurso histórico en la medida que se realiza una síntesis visual en las décadas de los años cincuenta del siglo XX. Pues dada una serie de coyunturas contextuales y nacionales se posibilitó la construcción de un discurso analítico y con sentido país. Una línea tensionante que posibilitó un momento de maduración particular de la fotografía y su correlato histórico.

Entenderemos la tensión como parte constituyente de la dinámica histórica que establece lineamientos argumentales enlazados. La tensión no puede ser constante, se forma y renueva de tal modo que cada lineamiento epistemológico le entrega una capa argumentativa que engrosa la explicación general. Las fuerzas cohesivas de la tensión tratan de explicar los motivos concurrentes de tales imágenes y su tengencialidad histórica.

Cada corpus visual establece un borde que equilibra o desequilibra los pesos culturales de la tradición representacional. La tensión, la veremos conformada por dos unidades de significación epistemológica: por un lado la “tensión contextual” y por otro lado la “tensión coyuntural”.

La comprensión de la “tensión contextual” se va haciendo a lo largo de las décadas, desde el momento que se realizan logros en el área de desarrollo fotográfico. Todos los aspectos son nutrientes que facilitan la asunción temática, de estilo y en particular de autonomía creativa. La tensión contextual es macro e involucra aspectos más generales, logros que tienen que ver con la historia de la mirada en Chile y su ampliación perceptiva. En resumen, un trabajo que desde la estética, la historia de la percepción y la historia cultural busca mostrar los impactos de la modernidad como un estadio reflexivo y renovador en un país que se remozaba en las primeras décadas del siglo XX.

La tensión coyuntural es más inmediata y circunscrita al ámbito nacional. Son diversas estructuras históricas que hacen entendibles fuerzas de apropiación precisas, intentos de síntesis local. La tensión coyuntural aúna los esfuerzos por lo inmediato, lo reactivo frente a las tensiones históricas. Tanto la tensión contextual como la coyuntural atemperan el rol conjugado por la fotografía en la construcción identitaria de la nación.

A estas líneas tensantes se agrega un rol destacado que desempeñó el estereotipo en la concepción y elaboración fotográfica en Chile, pues presentaba desde su instalación en Chile un doble juego de miradas. Por un lado, la visión del fotógrafo que por su origen extranjero tenderá esencialmente a transponer los modelos y las modas europeas que él conocía, para estar seguro del éxito y de este modo consolidar el prestigio de su negocio.

Por otra parte, tenemos la mirada del receptor o comprador potencial que aceptaba pasivamente los deseos del fotógrafo, porque comprendía que las exigencias de éste eran lo que él esperaba, sus personales proyecciones.

Evidentemente, estimo que las situaciones de creación, producción, compra y circulación de la fotografía en Chile, presenta una complejidad mayor. Porque considero que el estereotipo no es sólo una anécdota en el “estilo de representación”, es un modo de apropiación simbólico.

En el estereotipo percibido en Chile junto a la exigencia en el valor del modelo, se une de una manera impositiva los aspectos morales y de prestigio ostentatorio. Es aquí donde se vislumbra toda la eficacia de la representación como plenitud de la presencia del modelo, en lo soñado y proyectado. Es por lo tanto, una construcción simbólica cuyo universo significativo reposa en las prácticas de los imaginarios de un grupo definido⁴.

Por tanto, el estereotipo como las líneas tensantes contextuales y coyunturales estructuran un dispositivo narrativo con funciones estratégicas y relaciones de poder precisas (AGAMBEN, 2013, p. 29).

Los sintagmas representacionales chilenos: enclaves históricos

Un nuevo aspecto metodológico que es necesario reseñar, se constituye desde el conjunto sintagmático de la representación chilena. Es decir, los motivos recurrentes y repetitivos que emergentes en diversos formatos y géneros representacionales y que organizan lo que podríamos denominar un “álbum familiar” de Chile.

Cada corpus de imágenes repetida, establece desde el punto de vista del contenido lo que hemos denominado como “enclave histórico”, es decir las trazas condensadas del discurso visual que organiza unidades de significación en periodos históricos precisos. En otras palabras, algunos momentos visuales donde las fotografías instituyen determinadas matrices de representación histórica (KOSSOY, 1989).

Así el imaginario nacional genera y establece matrices de identidad en donde se deja entrever la posibilidad de que éstas se extiendan por los íconos. También las fotografías profundizan a partir de corpus concretos y archivos, huellas documentales con narrativas concretas y diversos significados estéticos.

El primer enclave representacional que explica el fuerte consumo fotográfico, es la ausencia de una tradición pictórica en Chile. El origen temprano de la fotografía, producto eminentemente industrial, promueve y encarna los nuevos modos civilizatorios y los renovados motivos visuales en que fue concebida. Así como los fundamentos visuales de las sociedades modernas europeas.

La fotografía se exalta desde su implantación en Chile, como «uno de los indicios más visibles de la búsqueda de la modernidad»⁵. Dado el prestigio que acompaña su presencia en el limitado mercado nacional, pronto será considerado patrimonio de la élite. Así de esta manera, su rol será sumiso a las necesidades de representación de esta élite urbana, tanto en Santiago como en Valparaíso.

Al principio se instala el daguerrotipo como el continuador de un exiguo y casi inexistente retrato pictórico. Así a medida que fue incorporándose la fotografía por los “estudios” y expandiéndose en el territorio nacional, veremos que se producen necesarias fricciones entre realidad y representación personal.

La fotografía considera cualquier tema potencialmente fotografiable, he aquí uno de sus peligros demostrativos (VAN LIER, 1983). En esta democratización potencial del referente, en Chile tendrá escasa resonancia. Tanto porque el mercado fue restrictivo, por su ubicación urbana y por el alto costo inicial de su producción. Por esto el retrato de estudio organiza un sistema domesticado y estereotipado por los parámetros del fotógrafo francés Disderí donde la representación individual ocupa todo el mercado fotográfico. En este sentido, se puede proyectar que la élite chilena, se apropia para su propia confirmación del medio fotográfico, continuando, por lo demás, la moda europea del daguerrotipo y después de la “tarjeta de visita” o “carte de visite”.

Al observar dispersas fotografías, que señalan una percepción folclórica o exótica a partir de los años 1860, nos expresa en cierta medida la mirada europeizada de la oligarquía chilena frente al “otro Chile”. Algunas constantes: la imagen se detiene más sobre “el contexto histórico y sus símbolos” (LE GOFF, 1974) que en los sujetos que asoman: indígenas, campesinos, mineros. Es un resabio neocolonialista que asumido inconscientemente por las [élites modernistas chilenas buscan clasificar, ordenar y categorizar, extendiendo las tesis positivistas europeas que la fotografía extiende a lo largo del siglo XIX.

El segundo enclave fotográfico es la temprana declaración de principios urbana. Hasta se podría argüir que las visiones fotográficas, huyendo de la representación tradicional, buscan marcas más abstractas y analíticas que sólo la ciudad le ofrece. Estos signos pueden ser la constatación de un estado de madurez de la fotografía chilena del entonces, que se establece por la forma y el contenido dentro del circuito de la visualidad descarnada y perspicaz. Este enclave se nutre con los llamados “lugares emblemáticos” de las principales ciudades del centro del país. En general este enclave visual obedece también al criterio de conformar estereotipos que vayan dominando la dispersión urbana. En el caso de Santiago, la triada representacional básica la conforma la toma panorámica de la Plaza de Armas, el Cerro Santa Lucía y la Alameda. Es un recorrido panóptico establecido como cuadros conceptuales fragmentarios, ejercicios para armar prioridades vivenciales de una ciudad con un sello civilizado y europeo. Así también, aparece la línea de fachada de la ciudad de Valparaíso y las claras referencias a sus edificios bursátiles y las instalaciones portuarias. Es un continuo que va trasformando el espacio en una postura de barrios añosos como detenidos en el tiempo, que proyectan nostalgias europeas. Una detención en la opacidad de espacios urbanos que son “iluminados” tenuemente por las estelas visuales que las fotografías nos legan.

Un tercer enclave lo constituye el constructo patrimonial. El esfuerzo espiritual por construir una memoria visual que fuera dando cuenta del legado visual y material presente en la época. En este enclave cumple un rol ampliado la tipología de las revistas ilustradas. Las revistas fueron rápidamente receptáculo de las producciones europeas. La más destacada, fue sin duda la revista Zig-Zag, suerte de compendio por más de cuarenta años con la participación de un grupo de numerosos autores todos destacados fotógrafos de aquellos años: Molina La Hitte, Jacques Cori, Ignacio Hochhausler, Ana Zmirak, etc. Desde el punto de vista formal de la imagen se destaca el encuadre de la toma y su pulcritud que remite a una tradición fotográfica objetual de la serialidad bajo patrones constructivos, es decir zona de tránsito y flujo que fue tan influyente con las matrices del modernismo visual y la presencia artística del art nouveau, art-deco y la Bauhaus.

Por su parte, algunas revistas como “Luz y Sombra”, “Selecta” y “Pacífico Magazine” y en particular las numerosas series de tarjetas postales nos indican un trazado por el universo intimista de los secretos arcanos de un mundo sagrado y tradicional que aún pervive en aquella época en ciertos sectores del “Chile profundo”. Queda evidenciado el interés que despierta tanto el mundo indígena como el mundo de las geografías apartadas ejemplificadas por las islas alejadas de Chiloé o los territorios de la Patagonia. Las fotografías se multiplican y frente a la inmensidad paisajística asoman imágenes del contexto de intimidad y precariedad en que vivían tantos chilenos marginalizados, formulando con esto una auténtica memoria visual de los márgenes en las primeras décadas del siglo XX.

El cuarto enclave es la conquista del paisaje (LEIVA 2012). De un modo evidente, los viajeros que llegaron a Chile, venían con una sed de aventura y también de experiencias, aunque se verán rápidamente enfrentados con un paisaje que no entrañaba únicamente un marco físico, sino que era comprendido como escenario en que se representada la tensión, a menudo dramática, entre la naturaleza y el espíritu humano. Las fotografías de paisaje son de tan variado origen, interés y objetivos que organizaron modos de ver-cartográfico, científico, documentales- que coexistieron con una aproximación estética al mundo natural sin que se establecieran fronteras claras y precisas entre ellos (MALOSETTI, 2002).

La multiplicidad de álbumes fotográficos entregaron informaciones precisas de la geografía y la fotografía fue administrando un vasto e ignoto territorio. Cada incursión de la modernidad sobre el territorio implicaba un corpus de fotografías que fueron estableciendo los límites y el reconocimiento visual, es decir fueron armando el paisaje y su transformación. Ejemplo lo constituye en el siglo XIX, la línea del tren de Santiago a Valparaíso y también la construcción del camino central de la zona central que pasará posteriormente en el siglo XX a ser la carretera panamericana.

De este modo reconocemos cuatro enclaves fotográficos que nutren el sintagma inicial enunciado en el siglo XIX y que continuó a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. De este modo, el retrato, la fotografía urbana, la marca patrimonial y la fotografía de paisaje, establecieron en conjunto desde la visualidad (MIRZOEFF, 1999), una suerte de compendio representacional chileno, una apretada síntesis que desde la visualidad estableció un juego de poder narrativo, una estrategia fotográfica con los límites del saber y una relación de fuerza directa con la “República de las Letras” que se creía el dispositivo monopolístico cultural desde la palabra escrita (OSSANDON, 2004).

El decurso histórico fotográfico en Chile: la nueva síntesis

A lo largo del siglo XIX el discurso visual chileno se articula citando, parafraseando o estableciendo nexos con los fundadores de los géneros fotográficos. Así son los casos de Gonzalo Leiva Quijada

los daguerrotipistas Helsby o bien del estudio de Carlos Díaz y Edward Spencer en la configuración del retrato. Por su parte, el trabajo fundacional de William Oliver (JARA, 1973) con el paisaje y trazado de la ciudad de Valparaíso y de Pedro Adams con los adelantos del paisaje modernista del Cerro Santa Lucía en la ciudad de Santiago de Chile durante el siglo XIX.

También, las fuerzas de la creación personal llevan a trazar el eje creativo a la primera fotógrafa chilena: Teresa Carvallo Elizalde, que desde la “fotografía patrimonial” rescata de una manera lúcida la historia familiar y de género de su propia historia personal.

En resumen, a lo largo del siglo XIX se van descubriendo y constriñendo los estereotipos que las élites urbanas reformulan por el medio moderno fotográfico para buscar autenticar su imagen y su poder (SUBERCASEAUX, 1989). La tradición establecida por la fotografía chilena como marca cultural vivenciada a lo largo del siglo XIX se constituyó en escenario representacional de la autenticación complaciente del ideario moderno de las elites que buscaban un país progresista y civilizado. En efecto, la fotografía decimonónica fue un instrumento contra la barbarie percibida en los reductos culturales tradicionales, en particular el campo que asociado a la figura de la hacienda contuvo un sello reservado y restrictivo para este instrumento (SARMIENTO, 1999).

Veremos a la fotografía resplandecer en las principales ciudades cosmopolitas Copiapó, Santiago, Valparaíso, también unidas su influencia al trazado de las líneas del telégrafo, del tren, a los principales puertos los iniciales procesos industriales minerales del salitre en el norte, del cobre en el centro, del carbón en el sur.

Las razones de estas urgencias culturales obedecen a varios elementos contextuales e históricos propios del proceso chileno al igual que de la consolidación de ciertas marcas culturales que demuestran la emancipación de la fotografía mundial de su búsqueda de autonomía expresiva (SONTAG, 1996).

Con la llegada del nuevo siglo XX, se amplían las posibilidades expresivas de la fotografía pues comienzan a circular por los medios gráficos y se generan los proyectos en torno a las fiestas del centenario de la Nación en 1910. Se diversifica el abanico de posibilidades, pues se abre un nuevo debate sobre lo que significa ser Chileno/a y es aquí donde la fotografía repertorió una serie de moldes y cuños visuales que se mantienen hasta los años cincuenta (LEIVA, 2003).

Los años 50 del siglo XX son cruciales en la historia de la fotografía chilena pues se elaboraron sendos reportajes que marcan y consolidan el “documentalismo” como sello del desarrollo cultural argéntico. No es sólo el asentamiento de un género fotográfico, sino por sobre todo un momento de síntesis de una identidad visual social más vasta y democrática. Así la maduración estructurada de la fotografía como identidad representacional, se establece adelantando otras expresiones plásticas, que estuvieron más constreñidas a los

vaivenes de la Academia de Bellas Artes a lo largo del siglo XIX y de las peculiaridades de las vanguardias europeas en el siglo XX.

Por esto, la fotografía chilena asentó su participación e inclusión en la escena cultural, una vez que logra superar sus restricciones de géneros representaciones y en la medida que los autores consolidan libertariamente sus proyectos creacionales. Por esto, un momento determinante y definitivamente “axial” lo constituyen la década de los cincuenta, pues la tradición representacional fotográfica acrisoló en esa década por variadas razones, un fuerte cuestionamiento, presencia y desarrollo coyuntural de una fotografía comprometida con el testimonio y la indagación de “motus propio”. Además, concuerda dicho proceso con la fuerte consolidación de la prensa ilustrada masiva y también el reconocimiento de la fotografía como un medio de creación autónomo y eficiente al momento de hablar de los sentidos culturales de un país (SCHNAITH, 2011).

La tensión hace que cada cierto tiempo se produzcan estos momentos axiales que contraen el sentido, para hacer surgir en la superficie nuevas fuerzas visuales tanto argumentativas como estéticas. Los cortes en el proceso tensional, no ocurre de manera continua sino más bien eclosiona cuando el capital simbólico cataliza imaginarios latentes, rescatando documentación heterodoxas⁶. En concreto, cuando el fotógrafo saliendo de la convención y no importándole el canon representacional, formula críticas y cuestionamientos de variada índole desde el corpus visual propuesto. Es decir, fotografías que acentúan de manera consciente el momento histórico y saliendo de las fórmulas convencionales enuncian un discurso visual autónomo (LOTMAN, 1979). El fotógrafo pasa a ser un agente social de cambio. De un modo evidente debemos recordar que es la tensión la que logra establecer estos nodos creacionales, generando esta imagen prístina, mestiza, expresión de un imaginario contrahecho “a pelo” sobre las tensiones contextuales.

Para que tengamos este momento ejemplar en la década de los años cincuenta se hace necesario establecer los aspectos ambientales y contextuales que posibilitaron construir una expresión fotográfica sólida y significativa (VERON,1987) en el país en esta década.

Las tensiones contextuales/coyunturales en la escena fotográfica chilena

Una tensión contextual se constituye desde los grandes proyectos documentales fotográficos. Uno de los más destacados fue sin duda el impacto de las realizaciones de la F.S.A. en Estados Unidos, marca visual que es producto de la crisis económica del año 1929 desde donde emerge un imaginario destacado, por la envergadura del proyecto, la multiplicidad de vectores analizados y la calidad de los fotógrafos comprometidos. Para América Latina el impacto directo emana de uno de sus representantes entre el 1935 y 1937

pues Walker Evans realiza su trabajo sobre La Habana, Cuba. Es una mirada de Cuba debatida entre la pobreza de una parte importante de su población, y la holgura de una élite desenfrenada e imitativa de los centros de poder, en particular Estados Unidos. Lo que hace Evans es evidenciar la injusticia social, visualizándola y documentándola en medio del derruido y caribeño escenario (EVANS, 2001). Sin duda que lo hace Walker Evans en Cuba 1933 lo realiza Cartier-Bresson en México en 1934. En ambos reportajes, aparece universos mestizos y populares con tomas frontales, quirúrgicas como realizando una operación que quita el maquillaje a las contradicciones palpables producto de la marginalidad y precariedad de vida de grandes sectores sociales. Dichos trabajos tuvieron amplia difusión en las revistas ilustradas y los libros y causaron honda impresión en los nóveles fotógrafos.

Otra tensión contextual lo constituye la problemática de la visualización y representación del holocausto o la Shoa, es decir en el periodo de postguerra (NANCY, 2006). La apertura de los campos de concentración Nazis en Europa deja atónitos a los reporteros y a la opinión pública, generando una conciencia frente a la indefección humana. Las vanguardias estéticas fueron tremendamente sensibles y solidarias frente al hecho. Una sensibilidad solidaria universal atraviesa desde la creación para reivindicar a los que excluidos del proceso histórico fueron invisibilizados por los poderes fácticos.

En este contexto se formará la agencia Magnum para el reconocimiento de la autoridad documental del creador fotográfico. Magnum, que es incluso en la actualidad la agencia fotográfica de mayor renombre, había nacido después de la Segunda Guerra Mundial por la iniciativa de algunos reporteros que buscaban guardar el control completo de su producción a través de una cooperativa que compartiera los beneficios con la totalidad de sus asociados.⁷

Por su parte, las tensiones coyunturales van a estar en línea directa con los vaivenes de la cultura política chilena. Estamos en los años 50 en Chile con un profundo malestar político y social. La política tradicional y en particular los partidos representacionales están en insondable crisis. Por eso se hace comprensible que en las elecciones de 1952 aparezca un viejo general golpista, Carlos Ibáñez del Campo que con la simbología de la escoba busca barrer antiguas prácticas y reencauzar el descontento social. El triunfo de Ibáñez en la elección de 1952, así como el de Jorge Alessandri Rodríguez en 1958, se explica justamente por tratarse de candidatos que no pertenecían a partidos políticos. El símbolo de la escoba asume todo su sentido inicial pues representaba la voluntad de barrer con la politiquería, coyuntura que trajo buenos dividendos electorales.

El año 1953 es fundamental para Chile pues se realizan los reportajes iniciadores de un trabajo de indagación social y cultural que dejan honda huella en el aparente progreso del país: el reportaje sobre el único leprosario existente en Chile realizado por Marcos Chamudes en Isla de Pascua. Este fotógrafo fue el único exponente latinoamericano que

participó en el celebrado proyecto expositivo “La Familia del Hombre” (DEL CAMPO, 1957, p.8-9).

Así también, el reportaje realizado por Sergio Larraín sobre los niños abandonados del río Mapocho. Ambos reportajes realizado en igual año, define una impronta fotográfica, que la fotografía considerando tanto las tensiones contextuales como coyunturales se impregnaban de una traza humanista.

En el caso del principal fotógrafo chileno, Sergio Larraín, éste recibió encargos de instituciones benéficas como el “Hogar de Cristo” y la fundación “Mi Casa”, para realizar fotografías de los niños vagabundos de los suburbios de Santiago, de las orillas del río Mapocho, una realidad cruel y cotidiana, ignorada sin embargo por una sociedad acostumbrada a fingir no verlos (LEIVA, 2012). Los niños y niñas que buscando protección viven en grupos en las riveras del río Mapocho, el río que cruza la ciudad de Santiago, era llamados en la época, “pelusas”. Sergio Larraín se identifica con ellos: son sus amigos y retrata sus duras vidas en numerosas fotografías en blanco y negro, e incluso en un film documental. Algunas de estas imágenes de los niños en la calle aparecen en el libro “El rectángulo en la mano” (1963). Sin duda que “El Rectángulo en la Mano”, publicado por Larraín en mayo de 1963, es su primer libro importante y en él expone, con finas pinceladas, sus lúcidas percepciones iniciales sobre la fotografía. El libro es editado por el poeta Thiago de Mello, quien fuera Agregado Cultural de la Embajada de Brasil en Chile.⁸

La consolidación de una práctica ideológica documental con el sello social dará la energía para el proyecto posterior “El rostro de Chile” que será la demostración definitiva ya en las décadas de los años sesenta que la historia está íntimamente ligada a las imágenes fotográficas.

A modo de conclusión

Tras transitar por sendos corpus fotográficos hemos visto la conformación de una memoria visual en Chile. La acción postmoderna de esta memoria indica que todos los géneros fotográficos participan en la representación cultural. No obstante, hay aspectos que fueron escasamente mostrados como la naturaleza prístina que casi siempre era encapsulada en el paisaje cultural. Lo mismo ocurre con el patrimonio pues su relación con las capas sociales dominantes no dialoga con el rescate de la diversidad presente en el país.

Nos queda en evidencia que es la ciudad uno de los espacios más representados, como territorio de las vivencias y fragmentos culturales, así como zonas de indagación visual. Las inquietudes visuales y escriturales de nuestros fotógrafos tientan una respuesta que de un modo indudable debemos también responder todas y todos: ¿Qué imágenes

convocan los enclaves del imaginario chileno?, nuestro análisis estableció cuatro tipificaciones precisas desde el retrato hasta la fotografía patrimonial. Todos los enclaves indagan desde la identidad nacional, pues el proceso indagatorio desde las imágenes fotográficas busca responder por el sentido de comunidad fundamental.

La búsqueda de estereotipos tiene una lógica funcional en la medida que éste es un educador moderno de la sensibilidad y es posible distinguirlo y circunscribirlo en numerosos recursos visuales y series fotográficas.

La lógica histórica de la memoria fotográfica hace que en la década de los años cincuenta y tras realizar la zona de tensiones coyunturales y contextuales se produzca un momento axial de síntesis cultural. La fotografía atenta a la fase documental procesa una visibilidad de sectores excluidos de la visualidad nacional: los niños abandonados de la calle y los enfermos relegados. Dicha maduración inclusiva se ve ampliada en la década siguiente por la exposición: “El rostro de Chile” donde aparece el ejercicio mayor de introspección nacional. Es el proyecto expositivo más importante de la fotografía chilena, hito fundador de la fotografía autoral que en 1960 le dio consistencia a una reflexión sobre el país pero desde la dualidad retrato - paisaje. Esta nueva relectura instala como en esa oportunidad, una forma de sabiduría analítica de lo que es Chile como proyecto que cuenta con una memoria cultural por medio de las series fotográficas. Toda memoria cultural como la chilena, tiene como fundamento que no es algo detenido en el pasado sino que es algo presente, es decir algo que da sentido con su permanencia en la conciencia de un grupo que la mantiene⁹ y constantemente la actualiza. Por esto la memoria fotográfica es un dispositivo adecuado para incursionar por las matrices que dan sentido a una época y a una nación.

Recebido em 24/10/2013

Aprovado em 5/11/2013

NOTAS

¹ Investigación que surge del proyecto Fondecyt N°1110385, Imaginarios fotográficos chilenos.

² Ver al respecto la tesis original de la autora: (FREUND, 1936). Posteriormente, dado el penetrante estudio planteado en este libro, ha tenido numerosas ediciones bajo un título más general: Photographie et société (1974).

³ Directa expresión de este tipo de publicaciones lo constituye por ejemplo el libro de divulgación general: Marie Robinson Wright (1904). En esta idea de divulgación, los trabajos oficiales del Gobierno Chileno (1915).

⁴ Bajo la consideración de lo que Gilbert Durand (1969. p. 52) considera los «reflejos dominantes» de una cultura, el estereotipo se establece en un encausador y modelador cultural. De este modo el estereotipo conforma una manera de ser social que la fotografía demostró, reflejó e ilustró.

⁵ Es destacable en este intento la sistematización y la consideración de la historia de la fotografía bajo la consideración de los «campos», «influencias», «filiaciones», «referencias», «determinaciones sociales», «códigos de lectura» y no solamente un determinismo tecnológico. Bajo la dirección de Michel Frizot (1994).

⁶ Dentro de la perspectiva de la función ancilar o heterodoxa (NARVÁEZ, 1988, p.16).

⁷ Ver: (MAGAZINE, 1985, p. 54).

⁸ El poeta es Agregado Cultural entre los años 1960 y 1964, hasta el Golpe de Estado que derroca a Joao Goulart en Brasil.

⁹ En la perspectiva de Maurice Hollwachs (1991, p.31-32).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó,SC: Argos, 2013.

DEL CAMPO, Santiago. La familia del hombre: una mirada unida por trabajos, amores y dolores comunes. *Revista Pomaire*, Santiago de Chile, n. 9, p. 8-9, nov./dic., 1957.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Éditions Bordas, 1969.

EVANS, Walker. *Cuba*. Los Angeles, USA: Getty Publications 2001.

FRIZOT, Michel et al. *Nouvelle Histoire de la photographie*. Paris: Éditions Bordas, 1994.

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

FREUND, Gisèle. *La photographie en France au Dix-neuvième siècle*. Etude de Sociologie et d'esthétique. La maison des amis des livres, Paris, 1936.

Gobierno Chileno. *Chile*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1915.

JARA, Alvaro. William Oliver. *Chile en 1860*. Santiago: Editorial Universitaria 1973.

HALBWACHS, Maurice. La memoria colectiva. *Revista de Cultura Psicológica*, México, D.F., año 1, n.1, p.2-139, 1er periodo, 1991.

KAY, Ronald. *Del espacio de acá*. Señales para una mirada latinoamericana. Santiago: Editores Asociados, 1980.

KOSSOY, Boris. *Fotografía e Historia*. São Paulo: Editorial Ática, 1989.

LARRAIN, Sergio. *El Rectángulo en la Mano*. Cadernos Brasileiros. Santiago: Editorial Universitaria 1963.

LE GOFF, Jacques et al. *Faire de l'histoire*. París: Éditions Folio Gallimard, 1974.

LEIVA, Gonzalo. *Paisaje del siglo XIX: taxonomía representacional de artistas y viajeros. En Trayectorias Americanas (1810-2010)*. Paula Honorato Compiladora. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.

LEIVA, Gonzalo. *Multitudes en Sombras: La AFI*. Santiago: Ocho Libros Editores; Editorial Ograma 2008.

-
- LEIVA, Gonzalo. *Sergio Larraín: biografía, estética, fotografías*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2012.
- LEIVA, Gonzalo. *Iconos y Paradigmas fotográficos en torno al Centenario*. Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX). Santiago: Editores Ril, 2003.
- LOTMAN, Juri. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Editorial Cátedra, 1979.
- MAGAZINE. *Photo: Photo Journalisme*. Hachette Médias, n. 63, Paris, juin 1985.
- MALOSETTI, Laura. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires. México: F.C.E., 2002.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
- NARVÁEZ, Jorge. *La invención de la memoria*. Santiago: Editorial Pehuén, 1988.
- NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006. (Colección Nómadas)
- OSSANDON, Carlos. La modernidad como experiencia en América Latina. *Revista Comunicación y Medios*, Santiago, U. de Chile, Año 14, n. 15, 2004.
- ROBINSON WRIGHT, Marie. *The Republic of Chile*. The growth, resources and industrie conditions of a great nation. Philadelphia, USA: Georges Borrie and Sons, 1904.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Editorial Altamira 1999.
- SCHNAITH, N. *Lo visible y lo invisible en la máquina fotográfica*. Madrid: Ediciones La Oficina, 2011.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Editorial Edhasa, 1996.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Fin de siglo*. La época de Balmaceda. Santiago: Editorial Aconcagua, 1989.
- VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Les cahiers de la Photographie. París: Éditions Contrejour, 1983.
- VERON, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires: GEDISA, 1987.