

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

Retóricas de la Imagen en la Pampa Calichera y el Acto Fallido de Boudat.

Juan Carlos Rodríguez Torrent y Pablo Miranda Bown.

Cita:

Juan Carlos Rodríguez Torrent y Pablo Miranda Bown (2007). *Retóricas de la Imagen en la Pampa Calichera y el Acto Fallido de Boudat. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/201>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/mxe>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Retóricas de la Imagen en la Pampa Calichera y el Acto Fallido de Boudat¹

Juan Carlos Rodríguez Torrent* y Pablo Miranda Bown**

I: Entrada: sobre la fotografía

«Al redactar mi material sobre los huertos encontré que el control de mis notas de campo en base a las fotografías me obligó a reformular mis explicaciones sobre innumerables puntos». (B. Malinowski)

«Al flaneur no le atraen las verdades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados». (S. Sontag)

«Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...) es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico» (Bourdieu 2003). Trata de modos de expresión, que son de carácter político en cuanto hablan de modos de pensar, formas de comprensión, gustos y condiciones de vida de una época y de la estructura social (Freund 2001). Como manifestación cultural, como correlato de las estructuras sociales, nada será estable, ni los rostros ni los temas que la fotografía recorre; pero, a pesar del lento fluir de algunas sociedades y otras devoradas por el vértigo del «progreso», todo es fotografiable, y existirán múltiples razones y objetivos para contener el tiempo y el instante en una imagen, por lo que ése todo ofrece y ofrecerá una gama infinita de posibilidades temáticas.

Con tal amplitud de universos temáticos, la fotografía penetra en todos los segmentos sociales, nos toma como objeto y nos presenta como sujeto. Un agrupamiento de la acción de fotografiar puede esbozarse analíticamente en dos niveles. El primero, ligado a la calidad, y que se expresa en la técnica que se despliega, en el valor histórico que tiene la captura de un evento, y en la manifestación artística del cuadro. El segundo, distanciado absolutamente del anterior, referido a la práctica social generalizada de detener el tiempo y los momentos para dar lugar al recuerdo, donde predomina el registro de la mayor cantidad de imágenes,

nutriéndose de los elementos más pedestres y ordinarios de la vida. Aquí, no habrá normas explícitas ni codificadas para apropiarse de la realidad y sus fracciones, de la experiencia humana y sus momentos. (Bourdieu 2003).

En esta distinción preliminar, pero fundamental, el fotografiar no presupone una herencia ni un aprendizaje que permita la práctica y la valoración como acontece con otros formatos artísticos, en el que capital social y cultural es relevante y determinante para el despliegue retórico y de apreciación del soporte. El ojo que corre en sincronía de la mano del obturador, se desplaza de manera distinta, porque sus objetivos son diferentes y sus productos serán puestos en valor de manera diversa.

Sin embargo, en cualquier nivel que nos situemos, las fotografías mientras más antiguas nos enfrentan a un lenguaje y costumbres que desconocemos, y a una vida que –a veces, quizá la mayor de las veces- ignoramos. En este sentido, sobre estos niveles de prácticas -profesionales u ordinarias- se estructuran los márgenes de posibilidad de lectura para una antropología y sociología, en la medida que pueden reconocerse manifestaciones y relaciones que son independientes de las voluntades individuales, muchas en extremo inconscientes, y que deben ser captadas por la observación reflexiva y metódica. La fotografía se somete a la posibilidad del análisis, ya que permite la objetivación de la subjetividad tal como acontece con estas miradas que acentúan la comprensión del mensaje y las estructuras, cuestión o atributo que no se ofrece en la práctica misma del fotografiar ni a quién observa externamente. Las imágenes ayudan a crear una idea de las personas y las comunidades en su tiempo, de lo que es o puede ser importante, lo que define una relación entre un observador y la selección de un sujeto. A veces se representan dramáticamente los valores de un grupo en un período de la historia, de una formación social y de los modos de vida; también se pueden individuali-

* Profesor e investigador de la Escuela de Diseño de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (memoriasur@gmail.com).

** Profesor e investigador de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (memoriasur@gmail.com).

zar los conflictos y los desgarramientos propios que experimentan los grupos en sus enlaces concretos a través de las estructuras sociales y las instituciones. En la profundidad, el margen y la lateralidad de la práctica y la imagen, se van las coacciones y la representación de la libertad, los contenidos explícitos y latentes del vivir, y la energía que se transfiere a los sujetos. En Chile, por ejemplo, las tempranas imágenes fotográficas del salitre del siglo XIX nos hablan de la versión local de la revolución industrial, y presentan una importante convergencia hasta los años 30's, que es cuando se manifiesta la gran depresión en el siglo XX, y adviene el cierre de los campamentos y la expulsión de miles de trabajadores y sus familias desde la pampa. Estas, tratan sobre el paisaje como marco específi-

co en el que desarrolla la actividad, de faenas, de hombres que son retratados realizando inconmensurables esfuerzos físicos o posando para la historia, de instalaciones industriales y oficinas. Muchas de las imágenes son recurrentes y se han multiplicado miles de veces, alcanzando mayor valor mientras más antiguas sean; y, su uso, iconográficamente se perfila como elemento demarcador y constitutivo de una identidad desplazada y a la vez suspendida o detenida en el tiempo y el espacio, moviéndose en distintos circuitos y con diversos fines. Las fotografías hablan principalmente de un modo de habitar, de apropiación del desierto, de una forma de trabajar, y secundariamente, en sus entrelíneas, de la construcción de un proyecto vital en el que aparece la mujer o la familia.



Obreros del salitre, Siglo XIX

En el marco de sucesivos proyectos de investigación hemos observado circuitos de coleccionistas y aficionados donde las fotografías e imágenes del salitre se presentan e intercambian, como también los diversos contextos en que son usadas². En éstos y entre éstos, hay usos retóricos que puede ser accesorios o fundamentales, aclaratorios u obtusos, académicos o de sentido común; otros, simplemente nostálgicos por lo que

no existe, como soporte validador de interpretaciones históricas o autenticador de un proceso social. En su conjunto, potencian discursos desde la imagen, lo que las transforma en documentos sociales que se constituyen en verosímiles sobre la vida en pampa y los pampinos que se presentan con inmovilidad, como si el tiempo se hubiera detenido³.

Como documentos sociales, se constituyen en fragmentos o recortes de la vida de una comunidad. Nos muestran también la forma en que este fenómeno quiere ser mostrado, porque cada serie fotográfica recuperada presenta modos de ver y de hacerse de ese fragmento, los que se constituyen desde la subjetividad. Y, son los contextos de uso, los que en rigor las van significando de manera distinta, discurriendo sobre ellas, articulándolas como narraciones, interviniéndolas con ojos históricos disímiles, convirtiéndolas en antecedente de la propia historia no vivida. Esto, porque todo pasado se escribe desde el presente, y el marco narrativo dentro de algunos de sus usos impone tres cuestiones que las realzan y valorizan: la transformación de la pampa desde el punto de vista material en *ruina*, la desaparición del sujeto histórico que ha configurado el mito del movimiento social y la pérdida de importancia de su aporte al erario nacional, que llegó al 60%, en 1916, con su significativo correlato en términos de empleo (Hernández 1930: 177-178).

Lo señalado, aunque excede las pretensiones de esta reflexión, entrecruza y genera imbricaciones entre el cuerpo científico y el cuerpo teórico-técnico de la producción audiovisual, a efecto de registrar, analizar y difundir los objetos propios del quehacer antropológico y sociológico. En este sentido, se descuelga el campo de una antropología visual, el que se constituirá como la conjunción entre un cuerpo teórico y un modo de registro e interpretación, lo que permite constituir el objeto antropológico a partir de determinados instrumentos de registro. Esto significa, observar la difusión e investigación del hecho antropológico a partir de medios audiovisuales.

II: Aura

«Guardadas todos estos años en lugares seguros por todo el país, en álbumes y en cajones de escritorios, esta foto y miles como ella han madurado sutilmente, se han metamorfoseado» J. M. Coetzee.

Todo es fotografiable. No hay normas explícitas ni codificadas para quién dispara el obturador. Si se trata de fotografías de la pampa y el mundo del salitre, encontramos indicios de una biografía o historia de larga duración que se quiere contar a través de ellas, y entre éstas, algunas se han vuelto muy familiares y cercanas a partir de su reproducción, aunque lejos de la pampa y en circuitos ciudadanos. Cercanas, porque no se puede poseer el presente, pero se puede poseer el pasado, usarlo y construir trayectorias.

En su gran dispersión, la fotografía se constituye como una interpretación de lo real. Se presenta como vestigio y huella, un rastro de lo que fue real. Tal como señala Sontag (2006), parafraseando a Wittgenstein, «su significado es el uso». De este modo, hoy, cuando se habla desde la *ruina* de un mundo que se extinguió, la fotografía otorga dignidad y poesía al pasado y la vida, y aunque lo fosiliza y detiene, para muchos lo convierte a través de la imagen en una justificación de la existencia presente, en una crónica del destierro, en registro de la partida y la diáspora; en entonación hierática, ante aquello que en el cotidiano representa un mundo que se acabó para no regresar nunca más. La lejanía espacial, las valoriza aún más.



Oficina Vergara, año 2006

Existe la amargura de las ruinas, y una poética de la memoria a través de la fotografía, se testimonia la continuidad y discontinuidad de un relato que se arma y compone a través de jirones de memoria y en la segmentación de la imagen que se posa en la belleza muerta de cada rincón del despoblado, para conferir sentido a lo que estructuró la vida y el proyecto vital de generaciones. El paisaje de las ruinas «es doblemente metonímico, propone a la mirada y a la conciencia la doble evidencia de una función perdida y de una actualidad total aunque gratuita» (Augé 2003: 46).

En este sentido, compartimos con Sontag que, las imágenes «ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano» (2006: 216).

Por ello, ante el espectáculo de la ruina, de la vida arrancada al paisaje que le determinaba, la producción aficionada es la de mayor circulación. Se venden sus reproducciones como souvenir, como refuerzo mítico de lo que ambiguamente para algunos fue la «edad de oro» y para otros la «encarnación de la explotación». En ella, a pesar de los distintos guiones que se articulan en el soporte fotográfico y desagregadas imágenes –porque muchas no tienen autor, lugar ni fecha-, hay un mito, una historia que contar desde la ruina que habla.

Diremos, se trata de aproximaciones e indicios de una biografía, de un intento por dar continuidad a un mundo, a una causa, a un modo de experimentar el paisaje y apresar una realidad, de precipitar una diferencia que ya no existe⁴.

Enfrentados a estos ejercicios de composición, podemos reconocer cuatro dimensiones que permiten lecturas sobre la fotografía de la pampa: técnicas, históricas, artísticas y la práctica social generalizada. En las tres primeras dimensiones lo que importa es la calidad, y en la cuarta, la cantidad es lo que se impone. Por ello, por una parte, en esta última dimensión, es doble –de manera más intensa- hacer una sociología y antropología de estos actos ordinarios del comprar, vender e intercambiar las intermitencias y montajes desprovistos de rigor histórico, pero que abren universos conver-

sionales. Por otra, como se estructura una memoria de la pampa desde *fuera* hacia *adentro* de ella.

En esta dirección, sostendrá Bourdieu: «si la sociología [la antropología] como ciencia objetiva es posible, es porque existen relaciones exteriores, necesarias, independientes de voluntades individuales y, si se quiere, inconscientes (...), que sólo pueden ser captadas por el subterfugio de la observación objetivas» (2003: 38)

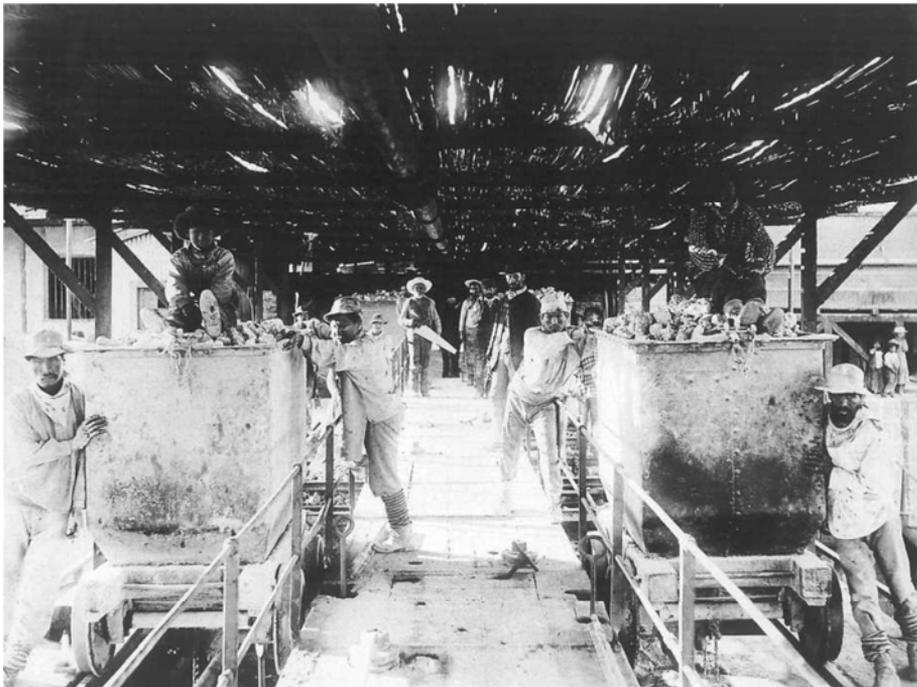
III: Un viejo álbum de las salitreras de Tarapacá. Boudat 1889

En 1880, Luis Boudat llega Iquique y nueve años después edita el primer álbum de las salitreras de Tarapacá. Se observa un manejo intencionado de la imagen, necesario para complementar o dar soporte a una tesis, a un discurso: la industrialización como contenido de la estructura narrativa. Paralelamente, con prestancia técnica y estilística, se configura una estética de lo pampino que llega a nuestros días. Asimismo, provee información sobre el paisaje, el trabajo, las instalaciones industriales, lo que constituye a sus placas en un documento social; el registro técnico de las oficinas salitreras las presenta como totalidades culturales y objetos de conocimiento.

En este registro de los asentamientos construye imaginariamente la *otredad* de un mundo que hoy es ruina; de aquello que se ha desvanecido casi completamente bajo el sol. La pampa está habitada por las huellas de lo que algún día fue. La pampa nos dejó como señas sus vértebras al aire, la fotografía y lo que queda alojado en la memoria colectiva y su resemantización.

Boudat trata de construir un lugar en un paisaje. Retraer la revolución industrial en el desierto más inhóspito del mundo. Toma la forma de un Album-Paraíso, un mundo ideal, cerrado sobre sí mismo

Archivo sagrado. Una centena de fotografías nos son legadas para ser leídas, reproducidas y multiplicadas. El ferrocarril atraviesa el inmenso desierto.



Cachuchos siglo XIX, Oficina Solferino.

Las carretas esperan.

Cachuchos, mulas, carretas, caballos están detenidos.
También los hombres.

Las oficinas apuntan sus chimeneas como mástiles
hacia el cielo.

Como en todo paraíso, algunos han sido expulsados y a otros no se les ha permitido la entrada. La frontera, es energía metafórica, es marca de la inseguridad ante lo ajeno y lo extraño, rechazo de la diferencia, estigmatización de la otredad; separación de un mundo con el otro. Límite; es estructura polar y sistema de referencia: lo positivo y lo negativo. Enunciación geográfica, sistema de posesiones.

Entre el ruido de la mastranza y las chimeneas humeantes, entre las páginas oscuras de este álbum, desde la Oficina Papozo, alguien mira al devorador de imágenes, y así, esta lejana realidad, esta historia ejemplar de los orígenes, este mito fundacional de nuestra revolución industrial, la épica de la colonización del desierto y de las contradicciones entre capital y trabajo, se ve atravesado por el acto fallido de Boudat, que desplaza la visión hacia el borde, hasta la misma marginalidad que inaugura o se confunde con el infinito del paisaje.

IV: ¿Qué ves cuando me ves?

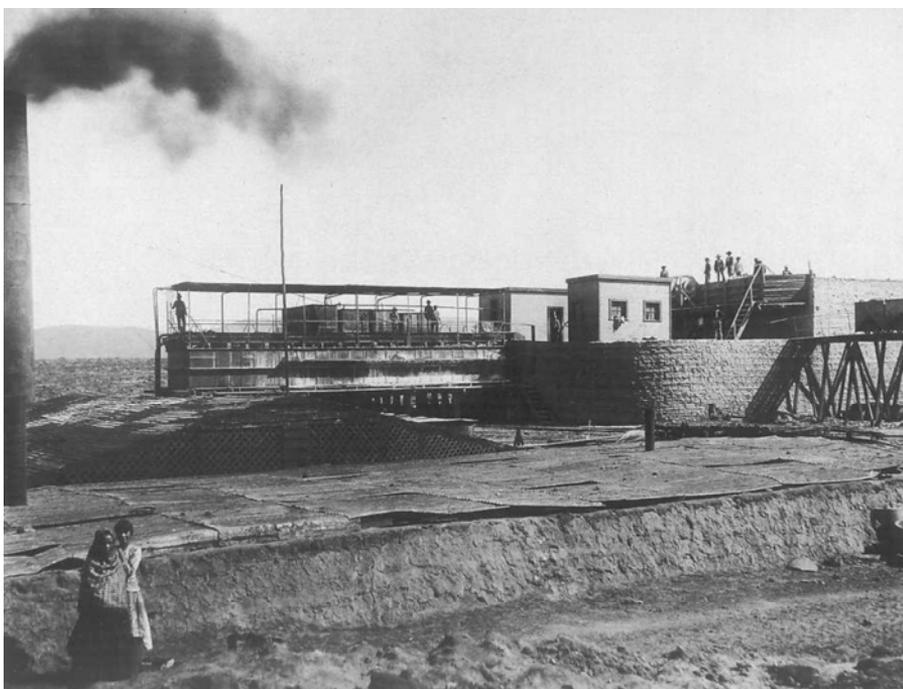
Ejercicio de lectura, a partir de una fotografía de Luis Boudat

«En el desierto siempre se está en el medio»

A. Saint-Exupéry

A cien años de distancia, una mujer no deja de mirar. A cien años de distancia, atravesando todos los pagos y venturas de la Pampa, se encuentra la ominosa sensación de ser mirado e interpelado desde una fotografía. No solamente ver una fotografía, sino ser visto por ella.

La vemos mirándonos, las vemos mirándonos mirarlas y este gesto mutuo nos determina. Nos cierra el paso. Su mirada nos atrapa y se nos impone, porque es entrañable, ineludible, cargada de sentido. Es una mirada obscena. Interpela desde otro lugar; presenta aquello que era mantenido hasta el momento fuera de nuestra vista, relegado, omitido. Se sale del cauce e irrumpe. Fascina. Paraliza. Hechiza. Petrifica.



Oficina Papozo, Siglo XIX

La odisea industrial da paso al sujeto, y la esquivo intimidad se introduce en la escena pública. Lo negado se muestra: la otredad radical de la mujer exhibe su cuerpo como zona, frontera y línea de discordia, ya que también es un cuerpo político. Esos ojos muestran el margen: lo que suele quedar fuera del discurso de este mundo eminentemente productivo y fálico de las oficinas salitreras.

El cuerpo femenino ausente, omitido, se muestra, irrumpe. ¿Por qué este acto fallido en Boudat?

La fotografía nos provoca algunas preguntas: ¿Qué veo yo en ellas? ¿Quiénes son ellas?

¿Por qué están ahí, al borde?

¿Por qué están?

¿Qué imagen quisieron legar para el futuro, inscrita en la memoria del desierto?

Madre e hija, tal vez hermanas. La primera de ropaje oscuro y manto se ve mayor - no mucho pero lo suficiente - y la segunda busca su protección en un gesto de desamparo, buscando cobijo.

Ese gesto las determina, las define. La ocultación del cuerpo.

Tal vez buscan protección del fotógrafo, del hecho de ser fotografiadas, de su muerte en vida, de su vida en la muerte, de su cenicienta esperanza..

Porque temen justamente esto, su disección futura, la indiscreción futura. Mi (nuestra) alucinación futura.

Fotografía, alimento de la mirada. Fetiche.

Jamás pretendieron hablarnos. Nunca quisieron decirnos nada.

(Espejo. Mentira, Tabula Rasa.)

Elijo describir. Simplemente situar una mirada. La mía (la nuestra) y la suya.

¿Cuál es tu nombre?

V: Memoria y fotografía

«...los sucedidos sucedieron alguna vez, o casi sucedieron o no sucedieron nunca, pero lo bueno que tienen es que suceden cada vez que se cuentan»

(Eduardo Galeano)

La memoria es una representación del tiempo en la que la experiencia personal se liga con la estructura de su sociedad. La recuperación de los eventos a través de distintos soportes instaura presentes relativos, formas de diálogo, redes de sitios y relaciones de pasados inconclusos, provisionales, discutidos y discutibles; referenciales al tiempo vivido y no vivido (Rodríguez, Miranda y Mege 2002).

Recordar, siempre presupone una prehistoria. Es el lugar desde el cual se viene. Por ello, la escritura de la memoria se constituye como un guión que combina argumentos, criterios morales y emociones; es lugar de enunciación de micro y mega historias que ascienden a la superficie para mezclarse con el *pastiche* insulso, puente entre pasado y presente en constante reescritura, lo que lleva siempre, estéticamente, una tensión deformadora en el que crecen y decrecen los fantasmas. En la oralidad, en la recurrencia y fuerza de los relatos, en las inflexiones de los ejercicios de memoria, en los silencios y exultaciones, deben encontrarse las dimensiones de la existencia colectiva y las formas de recorrer el tiempo, el atractivo del exotismo y la desconfianza hacia él (ibid.)

Las fotografías de Boudat como las de otros anónimos fotógrafos, son ante todo viajeras. Pero, son ambiguas. Por una parte, detienen el tiempo de la experiencia del salitre; lo inmovilizan y fijan en la retina. Por otra, le dan continuidad al imaginario del salitre, alojándolo en la memoria colectiva, constituyéndolas en marcador temporal y de identidad.

En su margen, en lo no dicho, es donde se abre una gran puerta que revela la vida ubicada tras la fotografía de Boudat. Será otro soporte de narración, la literatura, la encargada de privilegiar y desarrollar otros ángulos del relato de la pampa y de su memoria; en ella está el día a día del mundo doméstico, de los ojos que miran desde le margen.

Notas

¹ Este trabajo es producto del proyecto Fondecyt 1060092: «María Elena, cambio y reestructuración cultural. Una cartografía antropológica de sus mercados».

² Fondecyt 1010325 y 1060092.

³ Idea principalmente construida desde el etnocentrismo urbano y el mundo escolar. Esto es, la mirada desde fuera, distante y lejana al paisaje social y cultural pampino.

⁴ Las fotografías permiten viajar en el tiempo, pero desde finales de 1930, y en adelante, ya no hay fotografías de las oficinas de producción Shanks, que se encuentran en desarme. En ese período comienzan a parecer predominantemente las de las Oficinas María Elena y Pedro de Valdivia, correspondientes a la forma productiva Guggenheim.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc *El tiempo en ruinas*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2003.
- BOUDAT, L. *Salitreras de Tarapacá*. Biblioteca Nacional de Chile y SQM, 2001 [1889], Santiago.
- BOURDIEU, P. *Un arte medio*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001.
- HERNÁNDEZ, R. *El Salitre. Resumen Histórico desde su Nacimiento y Explotación*. Fisher Hermanos, Valparaíso.
- MALINOWSKI, B. «Confesiones de ignorancia y fracaso». En *La antropología como ciencia*. J. Llobera (comp.), Editorial Anagrama, Barcelona, 1975.
- MIRANDA, P., y S. Soto. *Los ojos*. Video, Ediciones del Supay, Santiago 2008.
- RODRÍGUEZ, J.C., P. MIRANDA y P. MEGE. «Etnografía de la Siberia Caliente. Una nota metodológica sobre un estudio en María Elena, el último pueblo salitrero. En Estudios Atacameños Nº 22, pp. 105-126, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige s.j. Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama – Chile, 2002.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, Buenos Aires, 2006.