

TOMÁS CORNEJO C.*

LA FOTOGRAFÍA COMO FACTOR DE MODERNIDAD: TERRITORIO, TRABAJO
Y TRABAJADORES EN EL CAMBIO DE SIGLO**

RESUMEN

El texto analiza la utilización que recibió la fotografía por parte de distintos actores involucrados en la modernización económica, social y política operada a fines del siglo XIX en Chile. Además de una veta de registro visual, la fotografía fue un medio para dar a conocer las posibilidades de explotación del territorio nacional y la idoneidad de los trabajadores chilenos para adaptarse a los requerimientos de la economía capitalista. Tomando en cuenta que, además, parte del mundo obrero de comienzos de siglo utilizó personal y colectivamente la fotografía, se interpreta su experiencia como sujetos representados y como agentes del hecho fotográfico.

Palabras clave: fotografía, modernidad, trabajadores, fotografía industrial, historia cultural.

ABSTRACT

The text analyzes how photography was used by different actors involved in economic, social and political modernization at the end of the nineteenth century in Chile. As well as serving as a type of visual record, photography was a medium through which the possibilities for the exploitation of national territory and Chilean workers ability to adapt to the requirements of a capitalist economy were made know. Also taking into account that some of the workers at the beginning of the century used photography both personally and collectively. This paper analyzes their experience of serving as both the subjects of the photographs and as the photographers themselves.

Key words: photography, modernity, workers, industrial photography, cultural history.

Fecha de recepción: julio de 2011

Fecha de aceptación: abril de 2012

* Doctor (c) en Historia, El Colegio de México. Académico e investigador del Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (ICSO), Facultad de Ciencias Sociales e Historia, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. Correo electrónico: tomas.cornejo@udp.cl

** Agradezco los comentarios críticos de Elisabet Prudent a una versión previa de este texto.

INTRODUCCIÓN

Me interesa reflexionar sobre los modos en que la fotografía registró la modernización de la sociedad chilena, pero también se hizo parte de ella, enfocándola en su utilización en el mundo laboral. En plena transición hacia el trabajo asalariado en áreas tan fundamentales para Chile como la minería y en medio de la creciente industrialización operada en algunas de sus principales ciudades, la fotografía fue utilizada para constatar esos cambios. Sin embargo, su función primordial fue ideológica y no pura o estrictamente documental, en tanto fue uno de los mecanismos discursivos por medio de los cuales se intentó convencer al público chileno y extranjero de que el país ofrecía las condiciones propicias para el desenvolvimiento de diversas iniciativas económicas, todo lo cual podía quedar gráficamente demostrado a través de un tipo de imágenes que, se suponía, era una muestra objetiva de la realidad.

En relación con ello, la fotografía diseñó estrategias discursivas complementarias que lograron abarcar así tanto al territorio chileno como a sus habitantes. Para efectos analíticos, el texto se ha dividido en cuatro grandes secciones. Las dos primeras examinan tales estrategias, entendiéndolas como parte de una economía visual de alcance global, que suponía que el país era una región periférica susceptible de ser explotada, y que, por medio de la imagen fotográfica, alentaron la instauración de parajes fabriles de corte moderno. La tercera sección, por su parte, cuestiona las formas en que las clases trabajadoras chilenas se relacionaron con la fotografía entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Teniendo en cuenta que el nuevo medio fotomecánico tuvo un uso disciplinante por parte del capital y las autoridades, el énfasis está puesto en la apropiación cultural efectuada por los trabajadores. Este es el problema que se examina en la cuarta sección del texto, planteando interrogantes al hecho social del retrato fotográfico de la “élite obrera” y su utilización en un contexto de enfrentamiento político y social.

El vínculo entre la construcción visual del territorio y el interés por captar a sus habitantes con la cámara se explica por la vigencia del ideario ilustrado positivista durante el siglo XIX. Este se dejó sentir en la política, la economía y la ciencia, de igual manera que en la articulación de las representaciones sobre el país como entidad nacional. Fotografiar el territorio y a los seres humanos en él instalados fue, en tal sentido, parte de un catastro llevado a cabo con fines políticos y económicos (asentar una soberanía disputada y cerciorarse de sus potenciales riquezas), con un dispositivo proveniente en parte del ámbito científico. Dicho catastro, acorde con los inventarios, censos y exploraciones contemporáneas, fue una actividad prospectiva propagandística.

La fotografía resultó un excelente soporte. Tal intención comunicativa estuvo presente al menos desde 1860 en buena parte de las autoridades nacionales, así como entre los empresarios locales y extranjeros que recurrieron a los profesionales de la cámara para obtener lo que consideraban una prueba palpable de sus dichos: Chile era un país abundante en recursos, que contaba con una geografía adaptable a su explotación y mano de obra disponible y adiestrada. Esa tendencia se agudizó a partir de la década de 1890, por la coincidencia nada fortuita del incremento de fábricas,

talleres y otras empresas de organización capitalista, de la creación de un espacio comunicacional más vasto y de la presencia más numerosa de fotógrafos, que tuvieron en este último cierta difusión de su actividad —por lo general anónima—.

Los materiales documentales que analizo corresponden a esta última década y se extienden aproximadamente hasta 1910. Proviene de publicaciones con tendencias ideológicas diversas, orientadas a públicos socialmente distintos y lanzadas a la publicidad en formatos también disímiles, desde lujosos libros oficiales hasta prensa obrera, pasando por periódicos comerciales y revistas de tipo *magazine*. Es decir, un abanico indicativo de la diversidad de emisores que de una u otra forma representaron con fotografías el mundo del trabajo y de las inesperadas coincidencias en algunos de sus mensajes.

Mi foco de atención es el uso social y político que en el período aludido se dio a la fotografía, para elaborar un correlato del concomitante proceso de modernización económica, social, cultural y política que atravesaba Chile. Me parece que al respecto pueden establecerse conclusiones distintas, según los niveles de análisis en que está dividido el texto. En primer término, las fotografías del territorio, que se transformaba a raíz de la intervención humana orientada a la explotación de recursos naturales, buscaron señalar la potencialidad económica de ese espacio, volviéndose parte del ejercicio muy reciente de soberanía por parte del Estado chileno. En segundo lugar, y sumándose a lo anterior, otro canon fotográfico estuvo orientado a captar la escala humana de esa geografía económica, traducida en la apropiación de un entorno (una mina, un puerto o una urbe ya existente) y su adaptación a la producción capitalista. Inserto en este aparece el ambiente fabril propiamente tal, representado visualmente con su arquitectura interior hecha de vigas, cobertizos, máquinas y hombres.

Para llegar a estos últimos se requiere descifrar un segundo uso fundamental de la fotografía en este contexto: a partir de su propio lenguaje visual y desde el interés conjunto del mundo estatal y empresarial, las fotos de los operarios en sus puestos de trabajo y de los mineros en los yacimientos buscaron subrayar que los trabajadores reunían las condiciones necesarias para adaptarse a una economía moderna. Este hecho debe ser interpretado complementariamente desde la posición de los trabajadores como meros sujetos representados y desde la visión de los mismos como agentes del hecho fotográfico. De aquí se desprende una interpretación más encontrada, en la medida en que parte del mundo obrero chileno ocupó el medio fotográfico con el propósito de manifestar su modernidad, pero no económico-productiva, sino política, lo cual efectuó haciéndose parte de un entramado cultural asimismo moderno.

Recojo en esta línea interpretativa algunas ideas de André Gunthert, quien aboga por la necesidad de hacer una historia de “lo fotográfico”, en vez de la mera recapitulación de los avatares del medio, entendiendo que se trata “de un lugar de refracción o de proyección, que nos remite inevitablemente a las prácticas sociales, culturales o estéticas de las que [la fotografía] toma prestado el marco”¹. El desplazamiento ana-

¹ André Gunthert, “La fotografía, laboratorio para una historia de la modernidad”, Joan Fontcuberta (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, 2003, 236.

lítico de su propuesta tiende a subsumir las cuestiones de la técnica y la comercialización del producto fotográfico en el polo opuesto, de la recepción y apropiación. De tal forma, añade, puede intentarse un acercamiento a uno de los problemas que caracterizan el mundo contemporáneo, “la extensión sin precedentes de la producción y del uso de las imágenes”². Es ahí, en efecto, donde puede haber un acercamiento a la experiencia de los obreros chilenos en torno a la invención fotomecánica que revolucionó los *modos de ver*.

Uno de los primeros países en vivir este ensanchamiento de la disponibilidad de objetos iconográficos fue Inglaterra. No fue ciertamente la fotografía, sino el grabado el que permitió a la creciente población urbana inglesa acceder a un tipo de representaciones que, hasta finales del siglo XVIII, estaba restringido a un pequeño sector social. A la mejora en los procedimientos técnicos del grabado se añadieron, para gatillar el cambio, las innovaciones tecnológicas que permitieron reproducirlo en grandes cantidades, como parte de la naciente prensa británica en los primeros años de la siguiente centuria³. Patricia Anderson indica que, a consecuencia de ello y de la progresiva masificación de los impresos, se empezó a forjar una cultura interclasista, cuyo nexos eran las imágenes impresas. En torno a ellas se dio un conflicto constante, ya que el sentido y el uso que les dio el público receptor dependían de tradiciones sociales y culturales diversas⁴. Esa experiencia histórica explica la importancia que le otorgo a las publicaciones periódicas en el presente ensayo, las que, como argumento más adelante, propiciaron una reeducación de la mirada, cuyo contenido ideológico moldea hasta el día de hoy nuestro acercamiento a los objetos gráficos.

Respecto a la modernidad, no pretendo definirla ni caracterizarla, sino simplemente desbrozar una de las aristas implicadas en su concreción en tierras latinoamericanas. Esto es, considerar las experiencias comunes de las personas comunes, enfrentadas a la transición de una sociedad tradicional, predominantemente campesina, a una de rasgos modernos. Sin una cronología clara ni para el continente europeo ni para sus versiones fuera de él, algunos estudios tienden a caracterizar la modernidad como una formación social donde prima la razón, aplicada a la optimización de los recursos económicos, al ordenamiento político y a la emancipación del individuo. Los grupos sociales e intelectuales que impulsaron la modernidad le imprimieron un fuerte sentido de proyecto, derivado de su origen ilustrado.

El quiebre con el pasado y las esperanzas puestas en un futuro mejor, que se alcanzaría con el progreso, delinearon una visión de la historia que concitó el consenso de diversas posturas políticas, pero cuyo significado último fue desde un inicio contradictorio y objeto de disputa⁵. Los estudiosos de la modernidad han señalado que

² *Ibid.*, 238.

³ Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 140-156. En el contexto latinoamericano, véase Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México*, México D.F., CONACULTA, INAH, Turner, 2007, 10.

⁴ Anderson, *op. cit.*, 140 y ss. Es lo que, en un sentido similar, otros autores en el ámbito de la historia de la lectura denominan comunidades interpretativas.

⁵ Saurabh Dube, “Modernidad”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de Estu-*

hay que distinguir entre sus postulados teóricos –en apariencia abiertos a todos los individuos– y la aplicación que los mismos tuvieron en la vivencia de cada país, donde la restricción –respecto de las bondades del proyecto– y las imposiciones –sobre sus costos– estuvieron a la orden del día⁶.

Tales contradicciones inherentes al proyecto moderno y en particular a los procesos de modernización experimentados en distintas latitudes desde el siglo XVIII en adelante han sido puestas de relieve por Marshall Berman. Su estudio busca aterrizar la vivencia de lo moderno en la experiencia cotidiana de quienes, desde entonces, comenzaron a habitar las ciudades, abigarradas agrupaciones humanas que prometían la felicidad y ofrecían continuas decepciones. La observación cultural de distintos críticos de la modernidad “desde dentro” permite atisbar de tal forma cuál fue la mutabilidad de sus aspiraciones y sobre todo de sus opresiones⁷.

Sobre la experiencia de los habitantes de nuestro continente frente a la modernización “desde arriba” operada a fines del siglo XIX, Julio Pinto ha resaltado los constreñimientos impuestos en materia económica y laboral –“la experiencia del mercado” o “experiencia del capital”– y aquellos que afectaron la estructura sociopolítica de las diversas naciones latinoamericanas –“la experiencia del Estado”⁸. Dentro de este marco, las opciones que se crearon los miembros de las clases populares variaron, a grandes rasgos, entre la resistencia y la adaptación o la abierta adopción de los imperativos que daban cuerpo a la modernidad. Se trató de una adopción selectiva y en ningún caso acrítica, que fraguó la integración democratizadora de las grandes mayorías de la población, hasta entonces sin acceso franco al disfrute material ni a la deliberación política⁹. En efecto, la ampliación de la modernidad supuso el intento por volver efectiva la inclusión hasta entonces formal en las prácticas e instituciones modernas, por parte de quienes ya participaban de su modelamiento económico e iban adscribiendo también a su *ethos* cultural. Pero ello implicó que parte importante de las clases trabajadoras se revistiesen de otras ropas y hablasen en otros lenguajes, recientemente adquiridos y apropiados, y puestos en juego con suma habilidad¹⁰. Es parte de este proceso el que propongo aquí atisbar desde un tipo particular de objeto cultural surgido en concordancia con las necesidades del mundo moderno: la fotografía.

Los debates más recientes entre los historiadores de la fotografía tienden a evidenciar los vínculos ineludibles de esta con otras áreas del saber. Partiendo de la constatación de lo saludable que ha sido emanciparse de la historia del arte (aunque en algunos países y en algunas escuelas se siga dependiendo de los parámetros teóricos y los postulados estéticos de esta) y la formulación de conceptos y lenguajes

dios Culturales Latinoamericanos, México D.F., Instituto Mora, Ed. Siglo XXI, 2009, 177-182.

⁶ Peter Wagner, *Sociología de la modernidad. Libertad y disciplina*, Barcelona, Herder, 1997, 27 y ss.

⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México D.F., Siglo XXI, 1988 [1982].

⁸ Julio Pinto, “De proyectos y desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)”, *Contribuciones Científicas y Tecnológicas* 130, Santiago, 2002, 95-112.

⁹ Wagner, *op. cit.*, 50.

¹⁰ Eduardo Devés, “La cultura obrera ilustrada chilena y algunas ideas en torno al sentido de nuestro quehacer historiográfico”, *Mapocho* 30, Santiago, 1991, 127-136.

propios, las principales críticas se han dirigido contra la emulación de aquella¹¹. Es decir, de la constitución de una práctica historiográfica que concibe la historia de la fotografía como un gran catálogo de “obras” y fotógrafos, ordenados cronológicamente¹². De esta crónica, a menudo heroica, que puso el acento sobre el contenido de la imagen y los méritos de su ejecutante de acuerdo con determinados preceptos estéticos, se ha pasado a subrayar que la comprensión de la fotografía es inseparable del desarrollo tecnológico que estuvo en la base de su invención y de las prácticas sociales a las cuales en definitiva se debe¹³.

De ello ha derivado una multiplicidad de estudios realizados por historiadores e historiadoras latinoamericanos que permiten comprender mejor la actividad fotográfica en nuestro continente. La constitución de nuevos acervos de imágenes ha ido mucho más lejos de su mera catalogación. Se ha llegado realmente a historiar un tipo de documento del pasado frente al cual hasta hace poco se mostraba una reticencia insólita, causada más por pereza intelectual que por cuestionamientos epistemológicos reales sobre la validez de integrar la iconografía al relato historiográfico. El elemento común en los resultados de muchas de estas investigaciones se refiere a la capacidad performativa de la fotografía en relación con la presentación social de los actores históricos¹⁴. Falta, con todo, ahondar en la pesquisa de los usos sociales de ella y de otras manifestaciones de nuestro patrimonio visual —que es mayor y no se agota en la fotografía—, estableciendo las prácticas a partir de las cuales pudo ser apropiada y puesta en relación con un tejido cultural mayor. A eso apuntan las páginas que siguen.

VISTAS DE UN TERRENO PROPICIO: EL PAISAJE Y SUS POTENCIALIDADES

En los países periféricos del mundo occidental la fotografía fue utilizada a lo largo del siglo XIX como una herramienta para cartografiar. Sumidos en la conformación de los proyectos nacionales, los gobiernos y algunos particulares —en ge-

¹¹ Joan Fontcuberta, “Revisitar las historias de la fotografía”, Fontcuberta (ed.), *op. cit.*, 7-17 y Bernardo Riego, “De la ‘Escuela Newhall’ a las ‘Historias de la fotografía’: experiencias y propuestas de futuro, en Fontcuberta (ed.), *Fotografía, op. cit.*, 43-57.

¹² Hernán Rodríguez Villegas, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.

¹³ Enfoques pioneros en acercarse desde esta doble perspectiva fueron los de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [urtext]*, México D.F., Itaca, 2003 [1936]; y “Pequeña historia de la fotografía [1931]”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2007, 21-53. Contemporáneamente venía produciéndose un enfoque más social, que tomó forma en la obra de Giselle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

¹⁴ Destacan al respecto los textos de Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México D.F., INAH, 1998. En Chile, Margarita Alvarado, Pedro Mege y Christian Báez, *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*, Santiago, Pehuén, 2001. Para Perú y Bolivia resulta muy interesante Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000 [1997]. Véase también, entre otros, José Antonio Navarrete, “Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina (siglo XIX)”, *Aisthesis* 35, Santiago, 2002, 11-15.

neral, al servicio de alguna repartición oficial— levantaron un catastro visual de las diversas regiones sobre las cuales se pretendía tener soberanía. Se registraron sobre placas fotográficas los ríos y las montañas de paisajes distantes, incorporándolos a un imaginario nuevo; se inventarió también a los habitantes, antiguos y recién llegados, de esas tierras; en ciudades y puertos principales, un catastro más minucioso y cercano de edificios de gobierno, iglesias y monumentos cívicos, pretendió generar una demostración patente del “grado de civilización”, del “adelanto” e, implícitamente, del potencial de cada país para seguir andando por el mismo camino del orden y el progreso¹⁵.

Para este fin, nada más adecuado que la fotografía, ese invento reciente que prometía captar la realidad tal cual era, sin intervención humana de por medio, científica y objetivamente. Porque ese era, en suma, el estatuto que definía los productos salidos de la cámara durante el siglo XIX y buena parte de la centuria siguiente, a pesar de que, tanto los fotógrafos como el público¹⁶, conocieron desde temprano las variadas manipulaciones de que podía ser objeto una imagen, desde la captura de la “realidad” frente al obturador, hasta el retoque durante el revelado y la impresión¹⁷. El optimismo se resumía en afirmar que “la placa fotográfica es la única capaz de proporcionarnos documentos verdaderos, a salvo de toda crítica”¹⁸. Esa era la confianza que animaba las empresas de recolección fotográfica. El propósito de las imágenes, una vez reunidas y seleccionadas, era construir una representación lo más amable posible de cada país, que funcionara como un embellecido reflejo para la sociedad local, pero además para presentarlo estampado en una suerte de tarjeta de visita colectiva allende las fronteras nacionales. Por tal razón, el destino final de las fotografías era, en la mayoría de los casos, un impreso, medio conveniente para transportar un mensaje y conservar las muestras del país cartografiado.

Chile compartió con las otras repúblicas latinoamericanas la pasión por los grandes libros ilustrados que exhibían al territorio y su gente con un tono laudatorio. Realizados a veces por viajeros o viajeras con patrocinio oficial, cuando no encargados directamente por el gobierno, tales libros, editados lujosamente, iban a parar a las embajadas y al extranjero, estableciendo una vitrina para atraer inversiones

¹⁵ Lo que puede constatarse ya en proyectos tempranos llevados a cabo en el país: Álvaro Jara, *Chile en 1860: William L. Oliver: un precursor de la fotografía*, Santiago, Ed. Universitaria, 1973; Martín Palma, *Un paseo a Lota*, Valparaíso, Imprenta y Librería del Mercurio, 1864; Sara Badía Villaseca, “Las fotografías de Rafael Castro y Ordóñez”, Rafael Sagredo y Miguel Ángel Puig-Samper (eds.), *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Ed. Universitaria, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, 41-82.

¹⁶ Además del conocimiento por experiencia propia como clientela de algún taller fotográfico, en la prensa se incluían anuncios del tenor siguiente: “Retocadores. Se necesitan retocadores para retratos del ‘Album [sic] Gráfico’ del Ejército en la oficina de fotografía de la Dirección de Obras Públicas. De 11 a 5. Morandé 32”, *El Chileno*, Santiago, 24 de noviembre de 1902, 1.

¹⁷ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 141 y ss. Un recuento de las principales posturas que atravesaron los debates sobre el particular a lo largo de todo el siglo XX en Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, 19-51.

¹⁸ Albert Londe, “La fotografía moderna” [1896], Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, 157.

potenciales y jactarse de lo ya realizado¹⁹. Un escaparate igualmente prometedor lo constituían las ferias y exposiciones internacionales –esos “artilugios de naciones modernas”–, que abundaron en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX²⁰.

Uno de los tópicos de la modernización, en dichas publicaciones, era el espacio destinado a la actividad económica. ¿Pero, qué era lo que mostraban realmente esas imágenes? En ellas pueden advertirse al menos dos intenciones. La primera estuvo destinada a crear visualmente un territorio. La fotografía sirvió para mostrar uno o varios paisajes intervenidos por el ser humano y su incorporación a la cadena productiva. A este respecto, los lentes de los distintos fotógrafos diseminados por el territorio chileno fueron parte de la avanzada de colonización y reconocimiento de un paisaje todavía en construcción y apenas objeto de soberanía por parte del Estado. Las fotografías atestiguaron, con su innegable presencia en los lugares representados, la transformación de ese territorio, la apropiación de un entorno natural por parte de unas pocas manos y su incorporación, por dicha vía, a un espacio económico, primero, y a un espacio moral y político, en segundo término. De tal manera se entiende que, por ejemplo, los ríos u otros cursos de agua comenzaran a aparecer en algunas fotografías no por su belleza agreste, sino como potenciales reservas de energía: asociados a alguna fábrica, los ríos implícitamente significaban la fuerza motriz de la misma.

Por medio de la fotografía se fue delineando la representación de una geografía propicia para el progreso material. Bien observadas, las imágenes del período dan cuenta de la retórica visual que pusieron en juego. No es casualidad que tanto las fotografías de los libros ya mencionados, como algunas de las más conocidas imágenes de las autoridades nacionales (piénsese en Balmaceda en el viaducto del Malleco), hayan recurrido a mostrar la inauguración o el funcionamiento de los ferrocarriles. Las líneas férreas, los túneles y los tendidos telegráficos, al igual que otros íconos del adelanto material, daban fe de manera patente y visible de la apropiación del paisaje y de la capacidad de transformación de la tecnología²¹ (fig. 1).

¹⁹ Entre otros, cabe mencionarse: Carlos Tornero (ed.), *Chile. Descripción física, política, social, industrial y comercial de la República de Chile [...]*, Santiago, Librería C. Tornero y Cía., 1903; Marie Robinson Wright, *The Republic of Chile. The Growth, Resources, and Industrial Conditions of a Great Nation*, Philadelphia, George Barrie and Sons, 1904; Eduardo Poirier, *Chile en 1910. Edición del Centenario de la Independencia*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910.

²⁰ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México D.F., F.C.E., 1998. Imágenes de la participación chilena en tales eventos pueden verse, entre otros, en Judas Tadeo Laso, *La exhibición chilena en la Exposición Pan-Americana de Buffalo, E.U., 1901. Historia y documentación oficial de la parte que cupo a Chile en aquel torneo industrial, acompañada de algunas descripciones de los productos premiados en ella*, Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902, y en especial su anexo, *Reseña de las principales industrias chilenas premiadas en la exposición pan-americana*.

²¹ Véase Guillermo Guajardo Soto, *Tecnología, Estado y Ferrocarriles en Chile, 1850-1950*, México D.F., Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 2007; Wagner, *op. cit.*, 144 y ss.

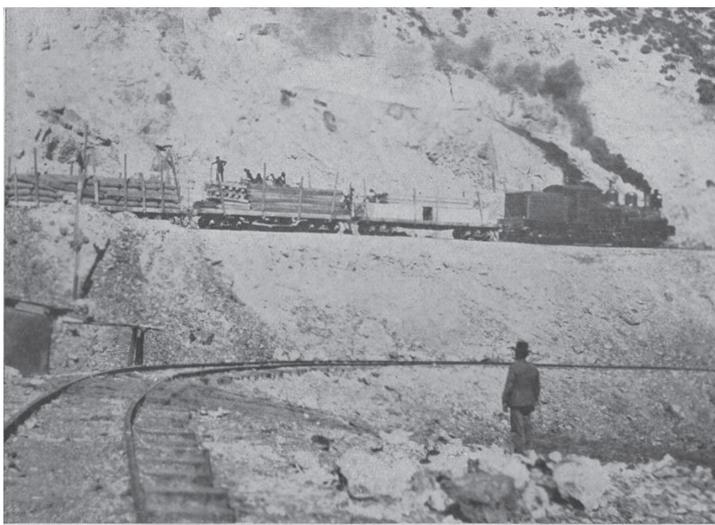


Figura 1. “Tren de carga subiendo de Las Juntas al Establecimiento”, Julio Maldonado y Luis Serrano (eds.), *Vistas del Mineral ‘El Teniente’ Braden Copper Co.*, Santiago, Imprenta La Ilustración, 1912, s/f.

A cada gran proyecto de explotación económica correspondió una empresa fotográfica que funcionó como evidencia de aquel. Recientemente, el historiador Hernán Venegas recuperó un conjunto de “vistas” hechas a partir de la década de 1880 por el ingeniero Guillermo Raby en Lota, principal yacimiento carbonífero chileno²². Algunas imágenes demuestran cómo los recursos de la fotografía podían articular un sentido entre la presencia humana y un complejo industrial, en una región que llevaba siendo explotada por casi cincuenta años. Esta fue escenario de un polo importante de modernización, evidenciado en la aplicación de procesos y tecnologías de avanzada que permitieron una diversificación productiva y la incorporación de trabajadores calificados que, junto a sus familias, poblaron y animaron esa región del sur del país²³. Una de las fotografías de Raby, tomada hacia 1890, muestra desde una cima elevada la fábrica de ladrillos refractarios, instalación anexa de la empresa minera. El plano es lo bastante amplio como para dejar ver cómo el edificio, con sus chimeneas humeantes, está inserto en plena bahía de Lota²⁴.

Otro de los espacios preferentes para el despliegue fotográfico fue el norte salitre-ro²⁵. El paisaje abierto y deshabitado, así como lo inhóspito de la región, volvieron

²² Hernán Venegas, *El carbón de Lota. Textos y fotografías a fines del siglo XIX. Las visiones de Francisco Marcial Aracena y Guillermo E. Raby*, Santiago, Ed. Pehuén, 2008.

²³ Luis Ortega, “Prólogo”, Venegas, *op. cit.*, 8-9.

²⁴ Venegas, *op. cit.*, 47. Compárese con el mismo objeto fotografiado en contraplano dos décadas antes, en Palma, *op. cit.*, s/p.

²⁵ Julio Pinto y Luis Ortega, *Expansión minera y desarrollo industrial: un caso de crecimiento asociado (Chile 1850-1914)*, Santiago, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, 1991.

atractivo el reporte visual de esa labor de posesión del desierto. Sin embargo, las tan recurridas imágenes de la minería del salitre aseveran más que la epopeya social, político-estatal o industrial. El *Álbum de las salitreras*, publicado por Luis Boudat en 1889, del cual provienen numerosas fotografías que meramente ilustran muchos de nuestros libros de historia, resulta indicativo sobre el problema²⁶.

La intención de dicho álbum es construir un paisaje industrial en medio del espacio vasto e incommensurable, casi inabarcable por la mirada humana y la de la cámara, que, se suponía, era su trasunto mecánico. En tanto tal, lo resalta como un territorio difícil de ser aprovechado económicamente, tanto como de ser aprehendido por el lente. Instalado en la pampa nortina, el fotógrafo encontró una solución particular para ese entorno. Realizó las tomas con planos muy amplios, con el fin de captar las instalaciones mineras, aún recientes, en medio del desierto. En consecuencia, en la mayor parte de las fotografías del álbum los seres humanos tienden a desaparecer, confundidos con el paisaje y, por su tamaño excesivamente pequeño, resultan apenas visibles entre otros elementos geográficos o de la propia maquinaria salitrera.

Algunas excepciones que cabe mencionar son “Oficina Primitiva - Una sección de las acendraderas”, “Oficina Primitiva - Calderos” y “Oficina Solferino - Cachuchos”. En estas fotografías la presencia humana no solo es notoria, sino que da sentido a la composición y al tema de la imagen. Siguiendo los cánones de la fotografía industrial de la época, los operarios figuran ordenados armónicamente junto a grandes recipientes de material nitroso y dirigiendo su mirada a la cámara. Ellos son, junto a las líneas del tren, las locomotoras y las chimeneas siempre humeantes que aparecen en el conjunto del álbum, los elementos que denotan la intervención del paisaje natural. La presencia del fotógrafo efectúa, además, el registro de las condiciones materiales de una actividad económica de tipo moderno. Territorio, vías de comunicación, maquinaria y mano de obra son los factores de la explotación que, en este caso, funden en una misma cosa –un mismo signo visible– el suelo y el recurso mineral que está siendo explotado.

Estos y otros repertorios fotográficos sobre el paisaje chileno en transformación cumplieron una función comunicativa inserta en un escenario discursivo de mayor alcance. La fotografía atestiguaba, con su sola presencia, que el territorio nacional era potencialmente aprovechable. Ahí donde llegaba la cámara, podían también llegar las máquinas, las herramientas y quienes las empuñaran. A menudo llegaban al mismo tiempo (fig. 2)²⁷. Respecto del eventual público nacional, de quienes dentro del país podían observar en su momento estas fotografías, se ponía en juego una cierta satisfacción narcisista. Si los fotógrafos eran los exploradores de avanzada de un país que, centralizado como pocos, conocía mal sus extremos geográficos, estos volvían con muestras prometedoras.

²⁶ Luis Boudat Ducollier [*Álbum de*] *Las salitreras de Tarapacá*, Iquique, s.p., 1889.

²⁷ Esta publicación realiza una cartografía visual en los mismos términos de las antes citadas. Las fotografías, en este caso, instalan vías férreas, líneas telegráficas, andariveles y habitaciones para trabajadores en medio de montañas nevadas, atestiguando las dificultades de la minería del cobre en las cercanías de Rancagua, así como las soluciones alcanzadas para su aprovechamiento.

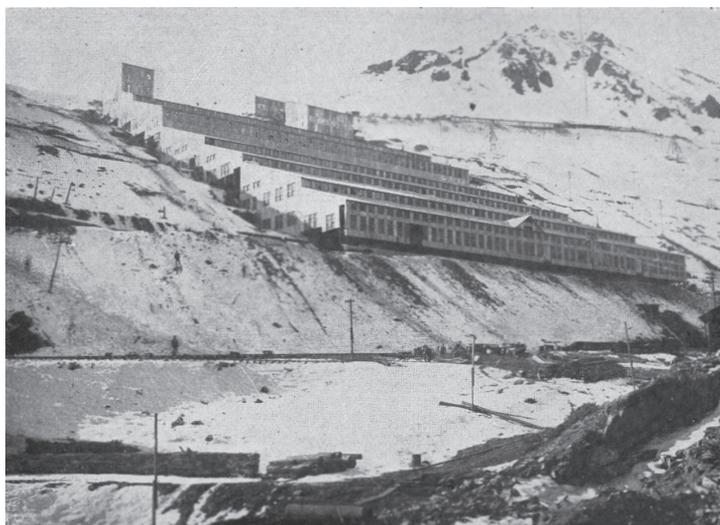


Figura 2. “Molino nuevo”, Julio Maldonado y Luis Serrano (eds.), *Vistas del Mineral ‘El Teniente’ Braden Copper Co.*, Santiago, Imprenta La Ilustración, 1912, s/f.

Consideradas en una producción fotográfica más vasta, las imágenes del Chile económico que se modernizaba engarzaban con un imaginario global. Porque hay que recordar que tales recursos visuales no fueron aplicados solamente en Chile, ni comenzaron con la fotografía²⁸. De acuerdo con Mary Louise Pratt, una larga tradición estética –literaria y gráfica– ha representado el territorio y los habitantes latinoamericanos para el público noratlántico²⁹. Las fotografías mencionadas se vinculan estrechamente con el imaginario europeo y norteamericano sobre América Latina. Como indiqué, muchas de las empresas de recolección fotográfica, sus autores o sus casas editoriales eran extranjeros. A ello se añade que era frecuente que las publicaciones patrocinadas por el gobierno chileno fueran bilingües, con el claro propósito de ser difundidas en Europa o Estados Unidos. ¿Qué podían observar en tales imágenes los lectores de un libro elegante sobre Chile o los eventuales receptores de alguna instantánea en la prensa de a centavo –o sus versiones litográficas– sobre esos confines australes?³⁰. Como subraya Pratt, una producción cultural de esa magnitud sirvió para modelar la idea que el público metropolitano tuvo de las regiones más allá de sus fronteras, pero asimismo de las regiones y los habitantes de sus propias

²⁸ Rafael Sagredo, “Claudio Gay y la representación de Chile”, en Alejandra Araya, Azun Candina y Celia Cussen (eds.), *Del nuevo al viejo mundo: mentalidades y representaciones desde América*, Santiago, Fondo de publicaciones americanistas - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007, 105-127.

²⁹ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, F.C.E., 2010.

³⁰ Micaela Navarrete, “Chile en *The Illustrated London News*”, *Trama 2*, Santiago, 1984, 6-28.

unidades nacionales³¹. En un viaje de ida y vuelta, con todo, las representaciones así construidas entre los receptores europeos podían volverse un espejo invertido para el público latinoamericano, en especial para las clases dirigentes del continente³².

En paralelo, el tipo de imágenes fotográficas reseñadas operó demostrativamente. Eran, dada la noción del registro fotomecánico, una prueba palpable de las posibilidades abiertas para la explotación imperialista. Los principales capitales invertidos en Chile y el resto de América Latina provenían de los mismos países a los cuales se destinaban las fotografías. Aquí radica la importancia otorgada a las vías de comunicación en general y en particular a los puertos, que conectaban el extremo austral sudamericano con el vasto sistema económico mundial (fig. 3). Puntos neurálgicos de salida de materias primas, así como de la entrada de mercancías elaboradas y de insumos para la producción local, aquellos constituían también una intervención mayor sobre el paisaje costero. Que los puertos chilenos contasen con instalaciones adecuadas para el embarque creciente del salitre, por ejemplo, o para recibir los productos importados que llegaban a los mercados locales eran asuntos que podían atestiguar las fotografías³³.



Figura 3. “Muelle de Taltal”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 23 de mayo de 1908. Manuscrito sobre la imagen se lee: “Trabajos de reparaciones del muelle fiscal de Taltal. Mayo de 1908”.

³¹ Lo que se puede constatar también en la mirada sobre lo propio (británico), la otredad europea (española y balcánica) y la otredad orientalizante (india) de un fotógrafo aficionado prolífico como Leslie Hamilton Wilson. Marilyn Penn (ed.), *An Edwardian Observer. The Photographs of Leslie Hamilton Wilson*, New York, Pennwick, 1978.

³² Tales imágenes integran un modelo visual que se prolongó durante el siglo XX, sirviendo a una ideología de dominación imperialista. Cf. Margarita Alvarado, “Estética de una mirada itinerante. El paisaje de la América del sur bajo el lente de Roberto Gerstmann”, Margarita Alvarado *et al.*, *Roberto Gerstmann: fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*, Santiago, Pehuén, 2009, 34.

³³ Sobre lo último, las conocidas vistas de Valparaíso contenidas en el álbum publicado por Félix Leblanc hacia 1900. La preocupación de las potencias europeas sobre dicha cuestión se manifestó prontamente, incluso en los proyectos científicos que combinaban propósitos geopolíticos y económicos. Badía, *op. cit.*, 64-66.

Pienso también en la posibilidad de reproducción y comercialización de algunas de estas “vistas” transformadas en postales. Impresas con todo detalle, en ese formato muy popular en el cambio de siglo, podían dar cuenta de cómo el último confín sudamericano adquiriría un carácter de país avanzado y productivo³⁴. Y también del proceso de transformación geográfica y social que atravesaban algunas localidades antes inexistentes en los mapas económicos, en lo sucesivo integradas a un paisaje productivo de primera línea en el contexto regional, como fue el caso de Limache³⁵.

LA FÁBRICA: IMAGEN DE LA MODERNIDAD ECONÓMICA

Las series fotográficas ya mencionadas, al igual que el conjunto de imágenes optimistas sobre el devenir material del país, utilizaron estrategias discursivas complementarias a aquellas cuyo tema era el territorio. Para significar visualmente que un país había alcanzado estándares adecuados en la actividad económica y productiva, lo usual durante las últimas décadas del siglo XIX fue fotografiar las mejores instalaciones en distintos rubros del quehacer productivo. Los fotógrafos profesionales europeos llegaron a crear un verdadero género como parte del afán documentalista y de registro de la realidad, la fotografía industrial. Casi siempre al servicio de una empresa privada, de un conglomerado o incluso del Estado, las imágenes que reportaban el surgimiento o el desarrollo de una fábrica o un núcleo industrial crearon ciertos cánones, tanto respecto al encuadre y la composición de la toma como a los objetos y los sujetos fotografiados. Tales elementos, herramientas del oficio de quienes manejaban la cámara, llevaron asimismo a un condicionamiento social de la mirada sobre la fotografía del mundo fabril. Con el tiempo, una serie de convenciones y de usos de la imagen sedimentaron la relación entre los productores de ella y su público, convenciones y usos que fueron rápidamente adaptados a las necesidades del continente latinoamericano.

La fotografía industrial en el cambio de siglo procedía básicamente de dos maneras. Si analizamos las imágenes disponibles para dicho período en Chile, se advierte que la distancia respecto a los objetos es menor que en aquellas referidas al territorio. Con planos amplios, aunque más cercanos, y un encuadre más delimitado de los elementos contenidos en la placa, los fotógrafos intentaban presentar determinadas construcciones integrando un “paisaje fabril”. Las tomas abiertas, como en este caso, situaban grandes edificaciones en un entorno donde la fábrica lo llenaba todo, con su mole de ladrillo y sus chimeneas humeando, cual una Manchester sudamericana (fig. 4). Imágenes muy similares aparecen en prácticamente todas las publicaciones hasta ahora citadas y en otros grupos fotográficos, con intenciones comunicativas

³⁴ Cf. “Cervecería Andwanter [Valdivia, 1906]”, en la colección del Archivo Iconográfico del Museo Nacional Histórico, que muestra la planta cervecera tomada desde la margen opuesta del río.

³⁵ J. Pérez Canto, *La industria nacional. Estudios i descripciones de algunas fábricas de Chile publicadas en el Boletín de la Sociedad de Fomento Fabril*, Cuaderno I, Santiago, Imprenta Nacional, 1891, 45.

idénticas. Llamo la atención sobre el detalle del humo de las chimeneas (recurso metonímico de la actividad productiva, cuando no de la Revolución Industrial misma), ya que pongo en duda si quedaba realmente impreso en el negativo o era añadido posteriormente en el retocado de las fotografías.

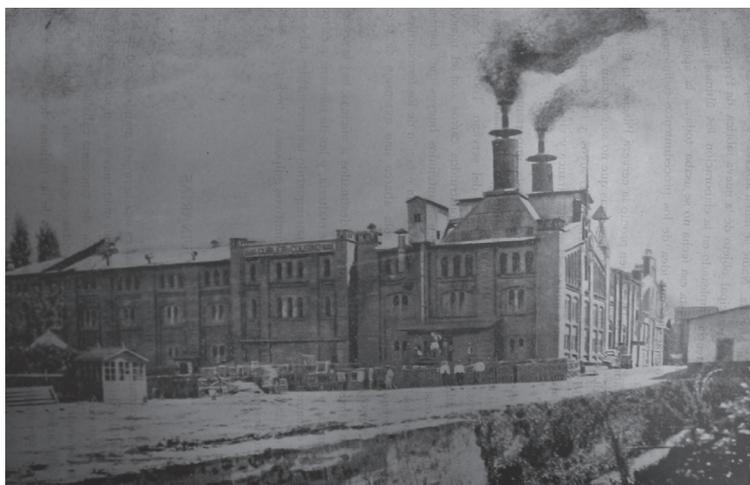


Figura 4. “Fachada principal de la Fábrica de Cerveza de Carlos Cousiño, en la Providencia”, Judas Tadeo Laso, *La exhibición chilena en la Exposición Pan-Americana de Buffalo, E.U., 1901*. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902, s/f.

El otro recurso visual que se repitió en innumerables ocasiones, en Chile al igual que en otras latitudes, fue la toma del interior de una fábrica (fig. 5). Los ejecutantes de este tipo de fotografías buscaban, junto con el mentado retrato fiel de lo real, satisfacer a sus clientes, fueran estos privados (entre los cuales destaca la Sociedad de Fomento Fabril, que encomendó numerosas fotografías dadas a conocer en sus boletines y otras publicaciones) o de alguna repartición pública. Y lo que a todos estos satisfacía era, además de la nitidez de la imagen y su encuadre correcto, que ella contuviera todos los elementos que suponía un entorno de trabajo moderno. Eso explica el interés puesto en esos índices de modernidad que constituyen las máquinas, presentes en innumerables fotografías (fig. 6), en las que figuran asimismo las herramientas utilizadas en el trabajo y a veces, como resultado final, alguna muestra del producto terminado.



Figura 5. “Taller de embotelladura y pasteurización en el depósito de la compañía ‘Cervecerías Unidas’ en la Calle de Huérfanos esquina de Esperanza, en Santiago”, Judas Tadeo Laso, *La exhibición chilena en la Exposición Pan-Americana de Buffalo, E.U., 1901*, Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902, s/f.

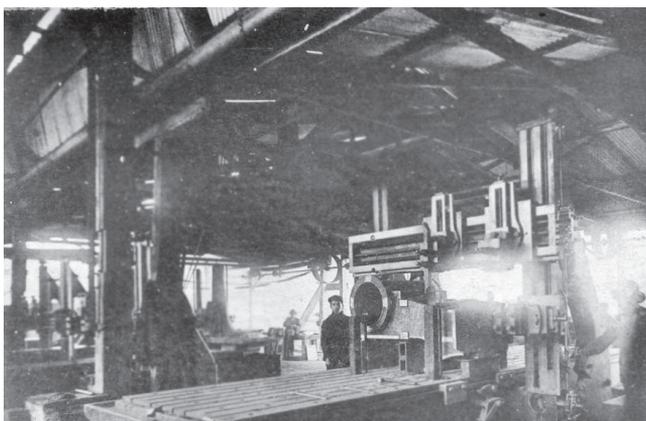


Figura 6. “Máquina acepilladora [sic] de Caleta Abarca”, J. Pérez Canto, *La industria nacional. Estudios i descripciones de algunas fábricas de Chile publicadas en el Boletín de la Sociedad de Fomento Fabril*, Cuaderno I, Santiago, Imprenta Nacional, 1891, s/f.

UNA VISUALIDAD COTIDIANA EN LOS PLANOS MEDIOS DE LA PRENSA

Todo este “ciclo de la materia”³⁶ no fue plasmado solamente en publicaciones especializadas o destinadas a un pequeño y exclusivo número de receptores. Este

³⁶ Alain Dewerpe, “Miroir d’usines: photographie industrielle et organisation du travail a l’Ansaldo”, *Annales E.S.C.* 5, Paris, septembre-octobre 1987, 1080.

modelo representacional, con unos códigos fotográficos idénticos, fue también parte de la prensa ilustrada contemporánea. La persistente mirada que la fotografía efectuó de este universo laboral cambiante, constituyó una retórica visual capaz de significar con bastante simpleza la llegada de la modernidad hasta las tierras más australes del mundo.

La misma existencia de una prensa ilustrada con fotografías puede contabilizarse entre los factores e indicadores, a un mismo tiempo, de una sociedad moderna. Aquella implicaba contar con la última tecnología en materia de impresión (equipos importados, personal calificado chileno o extranjero), además del abastecimiento de fotografías (por medio de secciones especializadas del propio personal del periódico, de fotógrafos externos o aun de agencias internacionales). A medida que la distancia temporal entre un hecho y su documentación fotográfica se acortó a un mínimo, la vivencia subjetiva del tiempo fue asimismo alterada, acelerándose como nunca antes e ingresando en el fárrago de la acelerada vida de las ciudades³⁷.

Retrospectivamente, hay que añadir, la constitución de un espacio público como aquel donde participaban las publicaciones periódicas ilustradas es señal de un cierto grado de modernización en las relaciones sociales y en la actividad política. Al menos en Chile, en las últimas dos décadas del siglo XIX se conformó un espacio público muy disputado, cuyo escenario de debate fue la prensa. Órganos de diversas corrientes políticas, que respondían a sectores sociales encontrados, circularon profusamente en los principales núcleos urbanos, al igual que en las dos regiones del norte minero, pero asimismo en numerosas ciudades pequeñas a lo largo del país.

En Chile, la fotografía fue un elemento gráfico incorporado relativamente tarde en relación con otros países del continente. En la década de 1890 su uso sistemático apenas se puede comprobar en *La Ilustración*, revista quincenal miscelánea dirigida a un público de élite, pero durante los primeros años del siglo XX empezó a ser algo cotidiano, al principio con *El Diario Ilustrado* y el *magazine* porteño *Sucesos*, desde 1902, a los que en 1905 imitó desde la capital *Zig-Zag*³⁸. En menos de una década, la nueva tecnología comenzó a ser utilizada —con diversos grados de calidad y de acierto documental o estético— por la mayoría de las publicaciones periódicas orientadas al mercado, pero también por periódicos ligados a partidos políticos y por algunos de la llamada prensa obrera, que de tal forma reemplazaron a los grabados como principal formato de imagen, cuando las incluían³⁹.

³⁷ Sobre estos puntos, María Dolores Saiz, “Propaganda e imagen: los orígenes del fotoperiodismo”, *Historia y Comunicación Social* 4, Madrid, 1999, 173-182. También Berman, *op. cit.*

³⁸ Carlos Ossandón, “Zig-Zag o la imagen como gozo” y “*El Diario Ilustrado*: Modernidad y ensoñación identitaria”, Carlos Ossandón *et al.*, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la ‘cultura de masas’*, Santiago, Lom, 2005, 61-78 y 161-179; Eduardo Santa Cruz, “El género *magazine* y sus orígenes”, en Ossandón *et al.*, *op. cit.*, 33-59. Un panorama de las innovaciones técnicas en el país puede consultarse en Pedro Álvarez Caselli, *Historia del Diseño Gráfico en Chile*, Santiago, Consejo Nacional del Libro, Ediciones Universidad Católica, 2004. El popular diario *El Chileno* también incorporó fotograbados durante algunos meses, entre 1902 y 1903, aunque no fue un elemento distintivo de su arsenal periodístico.

³⁹ Tomás Cornejo, “Representaciones visuales de lo popular a fines del siglo XIX: imágenes, sujetos e identidades”, en Araya, Candina y Cussen (eds.), *op. cit.*, 161-183.

Un tema recurrente en las fotografías de la prensa chilena de aquellos años fue el trabajo fabril. Y el lenguaje visual con que lo plasmó fue el mismo comentado antes, en la práctica, una prolongación de aquella retórica de la fotografía industrial, efectuada en un espacio comunicacional más amplio y variado socialmente, como el público de los periódicos. No debe sorprender que las imágenes fotográficas de estos sean tan parecidas a las de los libros; de hecho, no debe sorprender que sean, eventualmente, las mismas (o reproducciones de las originales) en una y otra publicación. Libros y periódicos compartían no solo un mismo repertorio temático, sino también una misma cantera gráfica. Los fotógrafos profesionales eran pocos y una placa la vendían indistintamente a una casa editorial o a un periódico. El oficio del fotoperiodista tardó en desarrollarse como tal y al menos hasta 1910 eran muy pocas las noticias –en el sentido actual del término– que las fotografías registraban. La mayoría de las “instantáneas” presentadas en las páginas de la prensa eran imágenes de la vida social o de la cotidianeidad urbana, que requerían ciertas condiciones de luminosidad y del afanoso trabajo del encargado de la cámara para lograr una toma nítida⁴⁰.

El pretendido vínculo transparente entre imagen fotográfica y realidad persistió, si no se intensificó, en las páginas de los periódicos, aunque no pasó más allá de eso, de una pretensión avalada por las convenciones sociales y culturales. Las notas o reportajes gráficos fueron uno de los formatos más usados para justificar el empleo de la fotografía, que aparecía como prueba irrefutable de los textos que le daban sustento verbal. Las instalaciones productivas del nuevo siglo también llenaron los espacios abiertos por la prensa (figs. 7 y 8). El interés en esta era similar a las publicaciones que celebraban el progreso material del país. Los esquemas que ordenaban los elementos fotografiados eran también similares. Con todo, hay un factor distintivo en las fotografías del mundo del trabajo que ofrecía la prensa periódica: la presencia de los operarios. Estos figuraban con mucho mayor frecuencia que en las fotografías de los libros o en aquellas de folletos y otras publicaciones emanadas del mundo patronal, que en ocasiones se deleitaban con los espacios fabriles vacíos y la majestuosidad silente de las máquinas.

⁴⁰ Puntos de comparación en cuanto a los temas de las fotografías y el desarrollo del oficio en la prensa en Brasil y México contemporáneos, pueden consultarse en Telma Campanha de Carvalho Madio, “A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O estado de São Paulo” y Daniel Escorza Rodríguez, “El itinerario fotoperiodístico de Agustín Víctor Casasola, 1901-1910”, *História* 26:2, São Paulo, 2007, 61-91 y 19-42, respectivamente.



Figura 7. “Taller de carpintería [municipal]”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de abril de 1902.

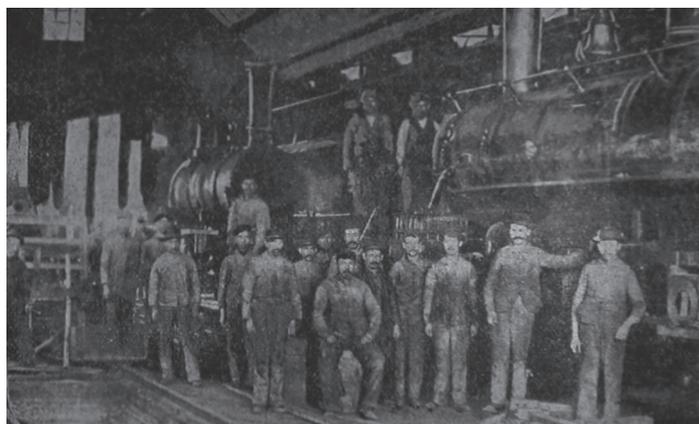


Figura 8. “Taller de reparación de máquinas [de Ferrocarriles del Estado]”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 18 de abril de 1902.

La presencia de los trabajadores llegó incluso a sobreimponerse, en ocasiones, a la importancia otorgada a la capacidad instalada –trasunto visual del capital– como metáfora de la producción industrial. Era, en todo caso, la complementariedad de aquella, porque no era una oda al trabajo (ni a quienes lo realizaban), sino más bien una operación de señalamiento que instituía a los sujetos fotografiados como un factor más de la economía capitalista. Las fotografías de la prensa mostraban operarios y obreros calificados, mano de obra acorde al espacio productivo en que se encontraban y tan moderna como los talleres en que se desempeñaban y las máquinas que manejaban⁴¹.

⁴¹ Para una discusión más amplia sobre las transformaciones en el modo de producción, los intentos de industrialización decimonónica y sus alcances en el mundo del trabajo hasta la primera parte del siglo

Y esto ocurría tanto en la prensa comercial masiva como en aquella destinada específicamente al mundo del trabajo. Hubo, en efecto, algunas publicaciones que se crearon con un público objetivo en mente, el segmento creciente de obreros calificados y de “industriales” (entendidos en la época como dueños de talleres o pequeñas fábricas y no como grandes capitalistas). Ambos tenían en su horizonte cultural los objetos impresos –en especial los de publicación periódica–, independiente de la cabalidad de sus competencias lectoras. Una de dichas publicaciones, *El Obrero Ilustrado*, fue una iniciativa de un grupo de maestros que participaban en el ámbito de la educación popular. Esta revista abogó por la instrucción de los trabajadores y fue pródiga en el material fotográfico que aportó en sus dos años de edición⁴². En dicha publicación, que fijó una posición reformista frente al abierto conflicto entre capital y trabajo que desgarraba la sociedad chilena, las fotografías no dejan de ser sorprendentemente similares a las de las publicaciones empresariales y de la prensa periódica comercial. Una misma disposición visual recorre sus imágenes, como si el canon de la fotografía industrial hubiese sido aprendido con toda rapidez (figs. 9 y 10).



Figura 9. “Frontis de la Barraca i Talleres de elaboración de maderas La República”, *El obrero ilustrado* 1, Santiago, 1 de mayo de 1906, 5.

XX, véase Pinto y Ortega, *op. cit.*; Sergio Grez, *De la ‘regeneración del pueblo’ a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*, Santiago, RIL Editores, 2007, 105-163; Peter DeShazo, *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007, 31-97.

⁴² De periodicidad quincenal, se editó entre mayo de 1906 y agosto de 1907. El primer número señala que se imprimieron 10.000 ejemplares, cifra sin duda exagerada dados los niveles de tiraje de las publicaciones del período. A esta publicación cabría añadir el semanario ilustrado *Luz i Reflejos*, editado entre 1905 y 1906, patrocinado por la Sociedad Unión de los Tipógrafos y al cual estaban suscritos numerosos sindicatos y organizaciones de trabajadores de la capital y las provincias.

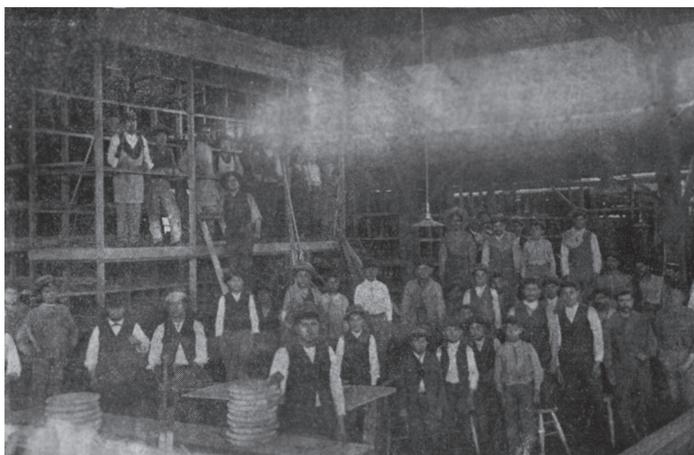


Figura 10. “Grupo de operarios de los Talleres de La República”, *El Obrero Ilustrado* 1, Santiago, 1 de mayo de 1906, 6.

En consecuencia, un mismo análisis vale para imágenes provenientes de posiciones enunciativas distintas, pero que sin embargo aquí convergen en su forma de presentar el espacio fabril del novecientos. Nótese el modo en que se fotografiaba a los trabajadores: antes que nada, en sus puestos de labores. Pero, paradójicamente, no eran “hombres trabajando”, sino “hombres que han dejado de trabajar”. El acto fotográfico necesitaba, en su primera etapa, del ordenamiento y la disposición racional de personas y objetos que entrarían en el cuadro. La composición de la imagen precisaba, asimismo, que los sujetos posaran ante la cámara. Corresponde a una convención social que, para el género de imágenes que en tal contexto se produce, implica que los obreros dejen de moverse y miren hacia el lente. “Hay un arte de la pose [indica Alain Dewerpe]: mano empuñada sobre la cadera, el pecho al frente, el mentón firme, donde puede leerse la apropiación de la máquina”⁴³.

De ello se desprende el canon de lo adecuado y lo inadecuado que debía entrar en una fotografía del mundo fabril a comienzos del siglo XX. Sucintamente, este estaba compuesto por un grupo de personas ataviadas para el trabajo (portando en su caso overoles, delantales, cascos, etc.), sosteniendo herramientas, de pie junto a alguna máquina o bien en las inmediaciones de un yacimiento si se trataba de actividad minera. Algunas fotografías (figs. 11 y 12) llegan a adelantarse en el tiempo a esta versión de la realidad que entregan a sus receptores, en tanto que las identidades sociales parecen ya inmutables, fijando gestos y disponiendo los cuerpos desde muy temprano, en la juventud de quienes aprendían las pericias y la disciplina de los nuevos oficios, definidos en lo sucesivo por una economía del tiempo rígida y determinados por una precaria retribución salarial. Las imágenes, así entendidas, forman

⁴³ Dewerpe, *op. cit.*, 1101.

parte de un reordenamiento mayor, propio de la modernidad: la creación de convenciones –sociales y conceptuales– que rigen la vida en común al formalizar determinados hábitos y homogeneizar las conductas⁴⁴. Al mismo tiempo, tal modo de operar, simultáneo en el plano discursivo y el práctico, asigna áreas de actividad preferente o exclusiva a ciertos actores, de donde surgieron nuestras actuales nociones de trabajo (entendiendo por tal el asalariado) y la concomitante de trabajador.



Figura 11. “Un grupo de futuros obreros industriales [en la Escuela de Artes y Oficios]”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 28 de mayo de 1902, 4.

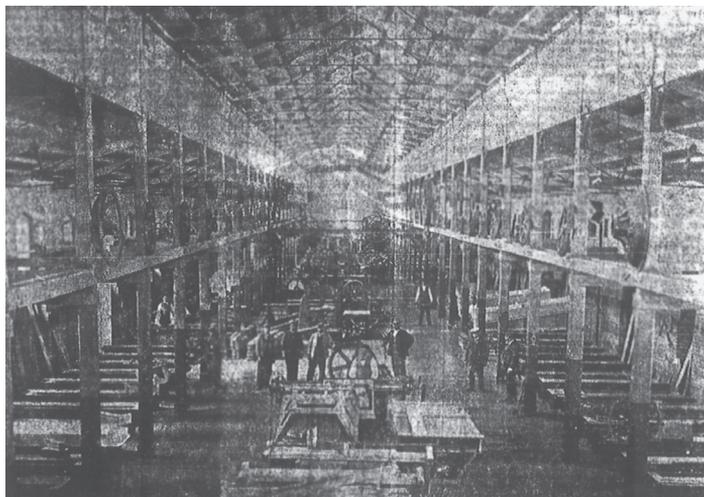


Figura 12. “Escuela de Artes y Oficios - En el taller de herrería”, *El Chileno*, 14 de enero de 1903, 1.

⁴⁴ Wagner, *op. cit.*, 153-157.

En otras imágenes, en cambio, está en juego la afirmación de que los sujetos fotografiados son trabajadores y son modernos, pero en tanto pertenecen a una organización social de los medios de producción determinada, que les asigna ese puesto. Porque hay que interrogar a las placas sobre lo que muestran: además de paisajes intervenidos, de la adecuación del espacio fabril, las máquinas que lo pueblan junto a los individuos que las manejan, existe una sintaxis gráfica orientada a significar las relaciones que median entre esos individuos, así como entre ellos y la materialidad (visual) del capital. Se da, así, el establecimiento de una relación horizontal entre los trabajadores y, junto con ella, de una relación entre hombres y cosas, sean estas las máquinas, las materias primas que ellas procesan o las mercancías en que finalmente las transforman.

Lo que subrayan estas imágenes es, además y sobre todo, la existencia de determinados vínculos laborales con sus inherentes jerarquías, el orden y la disciplina social dentro del universo fabril, de donde proviene la necesidad de juntar y uniformar cuerpos –entes productivos–, por una parte, pero también de separarlos y distinguirlos, por otra –entes sociales y políticos– (fig. 13). Es notorio cómo las imágenes identifican a los aprendices en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios; cómo también diferencian a los trabajadores de los capataces; o, en otras tomas, a unos y otros respecto a los ingenieros (a menudo extranjeros y, si chilenos, de una extracción social distinta), los patrones o, eventualmente, una autoridad política, ajena al entorno laboral (fig. 14).

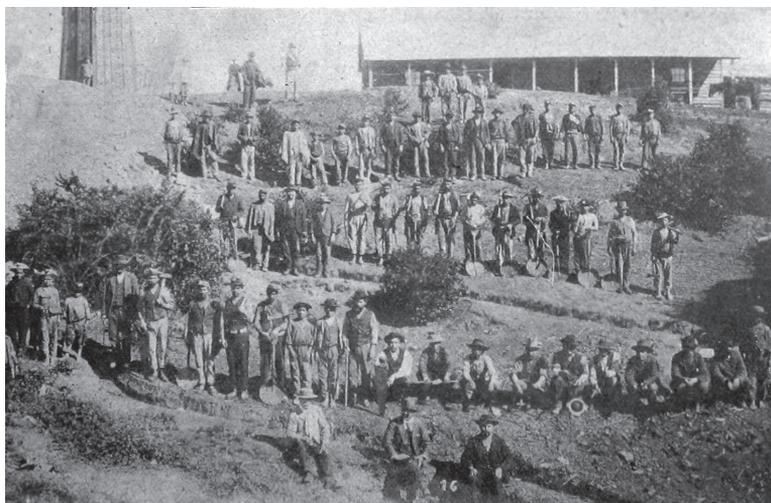


Figura 13. “Grupo de mineros en Lota, momentos antes de empezar la faena”, *Sucesos*, Valparaíso, 4 de agosto de 1905, 38. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile⁴⁵.

⁴⁵ El pie de foto agrega que “Al frente de ellos [los mineros] se encuentran los diversos capataces de las cuadrillas”. Esta fotografía fue publicada previamente en Tornero (ed.), *op. cit.*

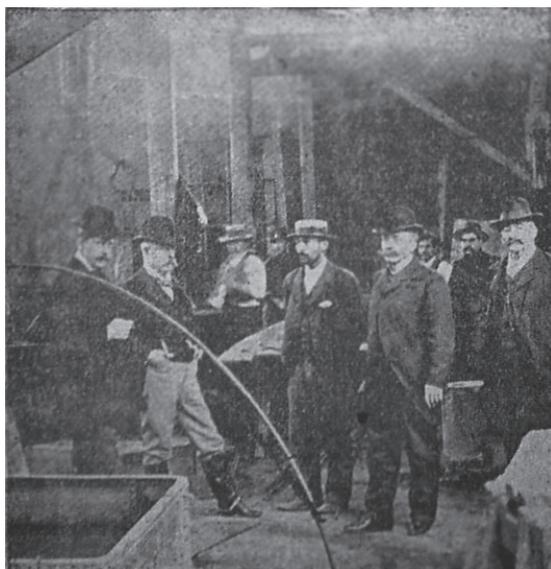


Figura 14. “El Primer Alcalde y su comitiva visitando los talleres municipales”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de abril de 1902, 2.

En todas las fotografías se creó un correlato entre el orden visual que impone el acto fotográfico y la representación de los trabajadores. En efecto, las fotos ordenan, agrupan, disponen los elementos —en este caso, personas— con cierto equilibrio. A principios del siglo XX los esquemas compositivos derivaban de una estética que de a poco iba emancipándose de la pintura. La belleza fotográfica fue concebida como un equilibrio entre la disposición armoniosa de objetos y sujetos, por una parte, y la fuerte vocación verista del medio, por otra.

En el largo plazo, esto produjo una transformación en la cultura visual, un reordenamiento de la realidad observable a través del lente, determinado por convenciones que entrenaron la mirada social. Esto se iniciaba en el momento mismo de la toma fotográfica, que requería una larga preparación, tanto si se trataba de escenas interiores como de exteriores. Asegurar una adecuada fuente de luz era algo primordial, y luego cerciorarse de que quienes posaban frente a la cámara no se movieran. Para cuando la tecnología permitió imprimir fotografías en periódicos, ya se contaba con cámaras lo suficientemente rápidas para captar “instantáneas”. Sin embargo, la gran mayoría de las imágenes publicadas en la prensa acusaba todavía una preparación minuciosa, un montaje de la representación⁴⁶.

Dicha intervención sobre lo real y su trasunto en la representación fotográfica inducen a pensar que la fotografía generó lo que Martin Jay llama un régimen escópico

⁴⁶ Michel Frizot, *Histoire de voir. Le médium des temps modernes (1880-1939)*, Paris, Centre National de la Photographie, 1989, 8-9; Escorza Rodríguez, *op. cit.*, 26 y ss.

nuevo, acorde a las transformaciones políticas, sociales y económicas que informaron el largo siglo XIX en el ámbito occidental: adaptada a las convenciones estéticas de la plástica de tradición renacentista (donde lo primordial era la perspectiva en cuanto a la composición y la narrativa en cuanto al tema), la fotografía añadió un regusto por el detalle, la observación de las superficies y la amplificación del instante que quedaba registrado en la placa⁴⁷. Esto posibilitó aplicaciones diversas, tanto desde el campo sociocultural como desde el institucional. La fotografía, que a nivel privado tuvo desarrollos dispares en la ciencia, el arte y el comercio, encontró en los aparatos estatales algunos de sus más entusiastas usuarios. Dentro del ámbito del disciplinamiento social, la aplicación más conocida es la fotografía policial sistematizada por Alphonse Bertillon y rápidamente adoptada en muchos países⁴⁸. De mano del discurso científico de intervención social, los individuos “desviantes” fueron puestos ante el lente: delincuentes y prostitutas, locos y anarquistas, enfermos y “fenómenos”.

Pero el registro visual no se agotó en aquellos que se salían de la norma. Al contrario, sirvió para señalar los márgenes, indicando con claridad –con la irrefutable elocuencia de aquella imagen transparente y vívida– cuáles y cómo debían ser los aceptados dentro. En el marco del mundo del trabajo, el carácter disciplinario derivó de la utilización que las propias empresas e industrias recientemente levantadas hicieron de la fotografía. Además de la publicidad de sus productos⁴⁹, el proceso de fabricación de los cuales incluía las vistas de instalaciones, talleres, maquinarias y trabajadores, fueron varias las firmas que recurrieron a la fotografía para moldear las actitudes y comportamientos de sus obreros. Representados como mano de obra acorde a las necesidades de la economía industrial, los trabajadores fueron también protagonistas de imágenes que configuraban nuevas tradiciones para ellos.

Estas últimas immortalizaban fiestas cívicas (fig. 15), pero también celebraciones sociales entre los distintos estamentos que integraban la empresa, con el objetivo de crear lazos entre subordinados, gerencia y dueños⁵⁰. En algunos lugares de trabajo, en efecto, “celebr[aban] a fin de año una hermosa i tierna fiesta que pudiéramos llamar del *trabajo* i la *armonía*. Los empleados se confunden con sus jefes, confundiendo también aquellos brazos que empujan el progreso, con el brazo del patrón que es hoi su amigo”⁵¹.

⁴⁷ Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, 221-251.

⁴⁸ Allan Sekula, “The Body and the Archive” [1986], Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge y Londres, The MIT Press, 1989, 342-389. Para el caso chileno, véase Marcos Fernández, *Prisión común, imaginario social e identidad (Chile, 1870-1920)*, Santiago, Ed. Andrés Bello, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005. En México, la imagen fotográfica era utilizada en las cárceles desde antes del sistema Bertillon en fecha tan temprana como 1854. Lerner, *op. cit.*, 25.

⁴⁹ Julieta Ortiz Gaitán, “Íconos de modernidad. Bienes y objetos industriales: su representación en el discurso publicitario de la prensa ilustrada”, Cecilia Gutiérrez Arriola (ed.), *La revolución industrial y su patrimonio*, 12° Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México D.F., UNAM, 2007, 221-242.

⁵⁰ Larry Peterson, “Producing Visual Traditions Among Workers: The Uses of Photography at Pullman”, *International Labor and Working-Class History* 42, Champaign, Illinois, 1992, 46 y ss.

⁵¹ “Honor al mérito [Visita a Barraca y Talleres ‘La República’ en Santiago]”, *El Obrero Ilustrado* 1, Santiago, 1 de mayo de 1906, 6.



Figura 15. “Conferencia en conmemoración del 4 de Julio de 1912, Centenario de la Bandera”, Julio Maldonado y Luis Serrano (eds.), *Vistas del Mineral ‘El Teniente’ Braden Copper Co.*, Santiago, Imprenta La Ilustración, 1912, s/f.

Tales circunstancias fueron más acusadas en los espacios laborales donde las diferencias de clase se complejizaban con la superposición de las pertenencias étnicas y nacionales. Pienso sobre todo en los enclaves mineros, como lo atestiguan algunos de los registros gráficos del yacimiento cuprífero El Teniente. La empresa era propiedad de la estadounidense Braden Copper Company y recurrió, como muchas otras, a los servicios de un fotógrafo para dar cuenta de la aparente calma y armoniosa vida social que transcurría en el campamento minero de Sewell, cercano al yacimiento⁵². Cuando las placas muestran las instancias de convivencia entre los trabajadores chilenos y el personal norteamericano o los directivos de la mina, la intención es evidente: un gimnasio embanderado con la enseña tricolor nacional, lado a lado con la bandera estadounidense; o bien, una ceremonia convocada por la Sociedad de Socorros Mutuos de los mineros, a la cual también concurren militares, patrones y

⁵² Un dispositivo complementario y muy cercano en su factura fue el cine, que la misma empresa utilizó con fines propagandísticos semejantes. Véase Salvador Giambastiani, *El mineral El Teniente* [1919], *Imágenes del Centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, DVD, Santiago, Cineteca Nacional, 2010.

boy-scouts, donde, junto al pendón de la organización de los trabajadores, ondean también la bandera chilena y la estadounidense⁵³.

Un registro gráfico parecido y con alcances sociales mayores se efectuaba a través de la prensa, que publicaba fotografías idénticas. Su difusión entre un público más vasto pudo influir a nivel identitario, por la fuerza demostrativa que provenía del dispositivo visual, que adecuaba a los individuos dentro de la imagen a las necesidades de un sistema de relaciones sociales capitalista. Para aquel período de transición en los patrones productivos y las categorías laborales en nuestro continente, de acuerdo con María Ciavatta, “la educación de la mirada, a través de esa memoria fotográfica, es parte de un proceso mayor que enseña a cada uno su lugar y construye la ciudad, la historia y diferentes categorías de ciudadanos”⁵⁴.

Las fotografías de la prensa, de hecho, reforzaban el argumento de la correspondencia entre la modernidad de los sujetos fotografiados y su aptitud para la nueva economía, incluso en los momentos de lucha interclasista⁵⁵. Se advierte un desfase entre imágenes y texto en algunas de las publicaciones que más utilizaron fotografías. Tal desfase es significativamente más marcado en los órganos de propaganda patronal, como los que editaba la Sociedad de Fomento Fabril.

Mientras las imágenes siguen un canon representacional de la fotografía industrial, que, como he indicado hasta aquí, afirma la idoneidad de los trabajadores y su adaptación a las necesidades de la modernización económica, varias de las reseñas hechas a fábricas o talleres particulares se extienden en sentido contrario. Los relatos y descripciones de dichas publicaciones señalan lo poco preparados que habrían estado los trabajadores chilenos para los nuevos procesos productivos, su falta de instrucción general y de hábitos laborales, la necesidad de contar con obreros calificados traídos del extranjero y la resistencia a la disciplina inherente al nuevo modo productivo por parte de aquellos⁵⁶. La prensa comercial, en cambio, fue más proclive

⁵³ “Interior del gimnasio Sewell, 1918” y “Socorros Mutuos de El Teniente [...], 1917”, José Luis Granese Philipps, *Sewell 1914-1926*, Santiago, Universidad Finis Terrae - Fondart, 2004, 62 y 84 respectivamente. En la primera imagen que menciono aparecen también las banderas inglesa y francesa, tal vez debido a algún hito relacionado con la Primera Guerra Mundial. Creo que ello no merece –antes al contrario, viene a reforzar– el argumento del contacto cotidiano que en esas faenas se tenía con la explotación imperialista.

⁵⁴ María Ciavatta, “Educando al trabajador de la gran ‘familia de la fábrica’. Memoria, historia y fotografía”, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México D.F., Instituto Mora, 2005, 364.

⁵⁵ Para la Argentina de los mismos años, véase el somero recuento de Inés Yujnovsky, “Una vista panorámica de huelgas, manifestaciones y mítines en *Caras y Caretas*: prensa y fotografía a principios del siglo XX en Argentina”, *América Latina en la Historia Económica* 22, México D.F., 2004, 129-153. Para el caso chileno, Jorge Iturriaga, “La violencia es actualidad. Fotografías de una huelga-matanza: Revista *Sucesos*, Valparaíso, 1903”, V.V.A.A., *Arriba quemando el sol. Estudios de historia social chilena: experiencias populares de trabajo, revuelta y autonomía (1830-1940)*, Santiago, Lom, 2004, 225-259.

⁵⁶ Pérez Canto, *op. cit.*, 10. Hago notar que tampoco hay uniformidad en la narrativa textual dentro de una misma publicación. En la que aquí cito, algunas descripciones son, por el contrario, verdaderas odas a la laboriosidad de los obreros chilenos, cuya actividad escenifica un verdadero ballet junto a la infaltable maquinaria: “El trabajo del obrero i el que ejecutan estas máquinas es sencillamente admirable. Todo marcha con perfecta uniformidad: mientras en la fundición se moldea el hierro hirviendo en las mas variadas formas i tamaños, en las fraguas se enrojecen las barras de hierro i el martinete a vapor las estira,

a entregar una descripción optimista del paisaje económico y laboral que se apoderaba de las ciudades chilenas⁵⁷.

DOS MOMENTOS FRENTE A LA CÁMARA: LOS TRABAJADORES EN PRIMER PLANO

LA CLASE, CUERPO COLECTIVO

La reflexión puede enriquecerse si se incorpora otra modalidad de fotografías en que figuran trabajadores. En diversos órganos de prensa de los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, aquellos aparecieron como actores sociales y políticos. Inauguraciones de sedes sociales, veladas culturales, elecciones de directores y aniversarios de sindicatos, gremios o partidos políticos (en particular del Partido Democrático) fueron parte del material gráfico que incorporaron publicaciones de tan diverso cuño ideológico y orientación política como *Sucesos* y *La Reforma* (figs. 16, 17 y 18).



Figura 16. “Centros sociales obreros - Sociedad Filarmónica ‘La Democracia’”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 15 de febrero de 1907.

las aplasta i las reune, la poderosa máquina radial perfora la gruesa plancha de hierro i el torno perfecciona i pule la tosca pieza recién salida del molde de fundición; mientras el punzon abre agujeros en las planchas que ha de formar el caldero de una máquina de vapor, i los caldereros con sus martillos aseguran los remaches, el ingeniero dibuja en el papel el nuevo trabajo que ha de emprender la fábrica [...], dice el autor sobre la fundición de Balfour, Lyon y Cía. *Ibid.*, 16. Este tipo de descripciones, que con Marshall Berman llamaría una “pastoral de la modernidad”, señalan con palabras el mismo orden y armonía entre los obreros y el capital instalado, así como entre aquellos y quienes dirigen la creación de nuevas mercancías, que el establecido por las fotografías con elementos visuales.

⁵⁷ “[...] Juzgamos que visitando las principales fábricas o talleres del país es como se puede apreciar el verdadero grado de adelanto social que hemos alcanzado en este último tiempo. Entendemos también que ese grado de progreso corresponde en la práctica a la ejecución de obras materiales tendentes a la prosperidad siempre creciente del país [...]. En verdad, hoy hemos quedado gratamente sorprendidos al contemplar que obreros chilenos se ocupaban de la construcción de varios carros salones y de primera clase, advirtiéndose que empleaban en los diversos trabajos materiales que el país produce en abundancia [...]”. “En la Maestranza de los Ferrocarriles”, *El Diario*, Santiago, 27 de agosto de 1896, 1.



Figura 17. “Socios fundadores i jubilados de la Sociedad Igualdad i Trabajo”, *La Reforma*, Santiago, 7 de octubre de 1906.



Figura 18. “La Sociedad de Albañiles al frente de su local”, *El Obrero Ilustrado* 25, Santiago, 1ª quincena de mayo de 1907, 4.

Según se ha afirmado, la fotografía integró un conjunto de dispositivos de control social, de saberes-poderes, si se quiere, que por medio de la prensa multiplicó su alcance. Sin embargo, siempre me ha asombrado la abierta disposición a participar del acto fotográfico de quienes se supone eran objeto de ese control. Me explico: en el contexto de la presencia de fotógrafos que no eran ni los fotorreporteros de mediados del siglo XX ni los cazadores de primicias de hoy, los trabajadores del 1900 parecen haberse entregado sin reparos a que los fotografieran. Es más, dadas las condiciones tecnológicas requeridas para lograr una buena imagen, es innegable que posaron una y otra vez frente a la cámara, tomándose su tiempo para que la placa quedase bien. Y esto en circunstancias más bien tranquilas, como los primeros grupos de imágenes antes citados, pero asimismo en algunos momentos de conflicto con el capital y con el Estado.

Aunque habría que incluir un matiz en este punto. Se ha documentado cuando menos un caso de resistencia social y cultural contra la fotografía protagonizado por los obreros chilenos. En octubre de 1913, los trabajadores a jornal de los ferrocarriles de Valparaíso se negaron a acatar un decreto que los obligaba a retratarse⁵⁸. La medida había emanado de la empresa estatal, supuestamente para coartar algunas malas prácticas laborales de los operarios. Desde el punto de vista de estos, en cambio, fue entendida como un control vejatorio y que supondría la creación de “listas negras” por cuestiones políticas. Tal motivo de agravio puntual posibilitó la articulación de diversas demandas, enarboladas primero por los ferroviarios y luego por otros gremios de trabajadores, tanto en el puerto como en otras ciudades del país. La llamada “huelga del mono” se convirtió, de tal suerte, en el primer episodio de movilización general desde 1907⁵⁹.

Teniendo en cuenta esos hechos, con todo, es llamativo constatar que a lo largo de los primeros años del siglo XX, los trabajadores organizados fueron captados por la cámara también en su faceta más abiertamente política. Periódicos y revistas dedicaron un gran número de imágenes a la movilización obrera. Sin ánimo beligerante, sino dando cuenta de un “suceso” o evento más ocurrido en el espacio urbano, las cámaras de *El Diario Ilustrado*, *Sucesos* y *Zig-Zag*, principalmente, captaron las conmemoraciones del 1 de mayo en el centro de Santiago, diversos mítines de obreros e incluso algunas de las huelgas protagonizadas por estos. En tales situaciones, la regimentación de la mirada parece sobrepasar la fuerza de los hechos. El conflicto de clase y la cuestión social se diluyen en varias de las fotografías, que presentan a los trabajadores correctamente formados, posando en forma deliberada; puestas en las páginas de la prensa, las acciones de protesta se convierten en eventos factibles de

⁵⁸ Godoy, Eduardo, “1907 (Iquique) y 1913 (Valparaíso): debacle y rearticulación. Dos hitos en la historia del movimiento obrero-popular chileno”, Pablo Artaza, Sergio González y Susana Jiles (eds.), *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*, Santiago, Lom, 2009, 253-270; DeShazo, *op. cit.*, 203 y ss. En 1917 se verificó otra huelga por motivos similares en Valparaíso. *Ibid.*, 221 y 241.

⁵⁹ Para la Argentina contemporánea, véase Mercedes García Ferrari, “Una marca peor que el fuego”. Los cocheros de la ciudad de Buenos Aires y la resistencia al retrato de identificación”, Lila Caimari (ed.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, F.C.E., 2007, 99-134.

ingresar a la sección de notas sociales o de noticias cotidianas⁶⁰. Aunque, hay que notar, en ocasiones eran los propios trabajadores de diversos oficios quienes, en pleno conflicto con sus empleadores, se acercaban a los periódicos para ser fotografiados⁶¹.

Uno puede preguntarse por las razones de dicha colaboración, de esa voluntad expresa de ser fotografiados por parte de los trabajadores. Ambas, sin duda, dependían de la ocasión y de los actores involucrados. Cuando correspondía a manifestaciones políticas, como durante los 1 de mayo o en los numerosos mítines celebrados durante aquellos años de fuerte movilización, había un interés manifiesto de las organizaciones obreras en que la prensa difundiera sus actos. En ello había dos componentes: el primero, una amplificación al espacio público de sus demandas, que se transformaban en textos y eran reproducidas por los periodistas con mayor o menor fidelidad. La línea editorial de cada periódico o revista marcaba cuáles eran los énfasis, además de los eventuales apoyos o condenas a las iniciativas de los trabajadores.

El segundo componente era quizás menos obvio y quedaba más fuera del control editorial. Dado el afán realista del medio fotográfico, una buena toma que registrase la magnitud de un evento callejero, era una propaganda innegable para los convocantes del mismo acto político. No permitía transmitir ideas a través de la palabra, pero sí algo más persuasivo, la concurrencia masiva, los gestos desenfadados, los puños en alto y, bajo la forma de iconotexto, las consignas de las pancartas. En tales fotografías se muestra la transformación momentánea de la ciudad, el despliegue de los habitantes de sus orillas volcados en el centro del poder y en las calles más transitadas (fig. 19).



Figura 19. “Durante el desfile”, *El Obrero Ilustrado* 25, Santiago, primera quincena de mayo de 1907.

⁶⁰ Esto sucedía incluso en periódicos alineados con los intereses obreros como *La Reforma*, que en julio de 1906 incluyó dos fotografías llamativas y que ocupaban una buena porción de su primera página: “La huelga del día” y “El accidente de ayer”. La disposición de las mismas lleva a que la eventual carga política de denuncia de la primera se desvirtúe. Los pies de foto apuntan en el mismo sentido, al indicar simplemente: “Grupo de operarios en huelga, de la Imprenta del Universo [sic]. Vista tomada en el patio de la imprenta de *La Reforma*” y “Vista del coche destrozado a las 11 i media de la mañana de ayer por un tranvía de la calle Catedral. En la crónica se publican los detalles”. *La Reforma*, Santiago, 18 de julio de 1906, 1.

⁶¹ Entre otras, “Los chicos [suplementeros] en huelga”, *El Diario Ilustrado*, 4 de noviembre de 1902, 1.

Las ambigüedades que ofrecía el espacio representacional de la prensa de comienzos de siglo eran amplias. Ni los operadores de la cámara, ni los editores de las publicaciones, ni tampoco las autoridades habían captado a cabalidad el potencial del nuevo medio fotomecánico⁶². Los trabajadores tampoco, pero resulta sugestiva su presencia frente al lente como sujetos fotografiados y también como usuarios. Me parece que en ese espacio ambiguo, todos los partícipes de la representación fotográfica de los trabajadores contribuyeron a forjar otro sentido para ciertas imágenes referidas a estos. Si la fotografía industrial antes analizada, con sus temas entrelazados del espacio, las máquinas y los operarios, afirmaba la adecuación de todos ellos y subrayaba la modernización económica de los últimos, las fotografías sociales y políticas, de manera inadvertida, representaron a los trabajadores chilenos –organizados colectivamente– como actores modernos en términos políticos. Evidenciando su civilidad en las instancias de sociabilidad formal e informal que ellos mismos habían generado, así como su activa participación en la *polis* a través de actos públicos, la ecuación que se transmitió fue que los habitantes del mundo del trabajo estaban capacitados para ingresar en tanto ciudadanos de pleno derecho a la deliberación política.

¿No es eso acaso lo que muestran algunas de las imágenes que buscaban registrar su accionar colectivo –cotidiano o, por el contrario, disruptivo de la cotidianeidad– en las calles de Santiago, Valparaíso o Iquique? Las largas columnas de hombres marchando, encabezados por los pendones de sindicatos y sociedades en resistencia, otorgaban no solo una cierta belleza plástica a una instantánea de la prensa –construidas a base de diagonales claras que resaltaban la perspectiva–, sino que eran además prueba palpable de lo que ellos mismos afirmaban por otros medios (fig. 20). Y esto sucedía incluso en la prensa que se suponía era la vocera de los enemigos de clase de las organizaciones obreras (fig 21).



Figura 20. “Las fiestas del 1º de mayo – El desfile frente al cerro Santa Lucía”, *La Reforma*, Santiago, 3 de mayo de 1907.

⁶² Cosa que sí sucedió en otras latitudes, como la recordada utilización que la policía francesa hizo de las fotografías de las barricadas de la Comuna de París para identificar a quienes tomaron parte en ellas. Al respecto, André Rouillé, “Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 54, Paris, 1984, 41-42.



Figura 21. “En la Alameda, ayer – Desfile de obreros”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 2 de mayo de 1908.

Los pies de foto, guía verbal para un público neófito, persistían en esa tendencia (fig. 22). Uno de ellos, de *Sucesos*, al comentar una huelga portuaria (que de hecho estallaría pocas semanas después con inusitada violencia), señaló: “Las sociedades obreras de Valparaíso, representantes genuinos del pueblo trabajador y honrado, han llegado a un grado tal de cultura que son ellas un ejemplo para las demás congéneres de la República”⁶³. Hubo también, en algunas ocasiones, la intención de mostrarlos sin orden ni concierto, como una masa anónima e informe que se cernía sobre la ciudad⁶⁴. Pero esto parece haber sido eventual, extraordinario, al igual que los hechos que motivaban tal intención, y menos recurrente que la presencia ordenada de los trabajadores frente al lente.

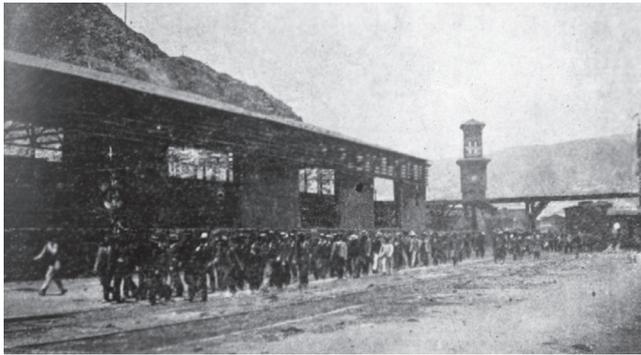


Figura 22. “Pidiendo trabajo - La reunión obrera del viernes último - Partida del [Muelle] Barón”, *Sucesos*, Valparaíso, 13 de febrero de 1903. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

⁶³ “Pidiendo trabajo - La reunión obrera del viernes último - Partida del [Muelle] Barón”, *Sucesos*, Valparaíso, 13 de febrero de 1903, 3. Desde una posición mucho más cercana a los intereses obreros, el razonamiento era similar: “No olvidemos que un pueblo culto i regenerado consigue su demanda cuando se basa en la justicia i la razon; pero un pueblo ignorante, que ve en la fuerza su poder, es desoido i repelido con la fuerza del sable i del cañon”. *El Obrero Ilustrado* 25, Santiago, 1ª quincena de mayo de 1907, 4.

⁶⁴ Iturriaga, *op. cit.*, 245.

Aparte de la intervención urbana materializada en mítines o desfiles, los trabajadores como actor político grupal, en pleno despliegue de su repertorio de acciones colectivas, fueron representados en las inmediaciones de sus lugares de trabajo. Este recurso visual, asimismo ingresado al arsenal de los inicios del reportero gráfico, ocupó planos más cerrados, destinados a contener solo a un grupo de personas y no a una multitud (fig. 23). La calidad de la imagen y su posterior reproducción periodística atentan sin duda contra la individualización, porque la intención en estas imágenes se acerca a la delimitación de cuerpos y rostros –imposibles de determinar entre los centenares o miles de manifestantes de las fotos antes citadas–, que sin embargo se funden en una entidad colectiva donde comparecen adultos y niños.



Figura 23. “Taltal - Grupo de huelguistas que volvieron al trabajo”, *Sucesos*, Valparaíso, 20 de octubre de 1905, 41. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

La composición en estas fotografías es otra, más frontal y más cercana a los sujetos, disponiéndolos frente a la cámara tal como en otras ocasiones, probablemente, los mismos trabajadores posaron ataviados con sus ropas e implementos de labores. Aquí, en “traje de salida”, exponen otra faceta de su identidad. Lo paradójico es que son hombres, mujeres y niños que se han despojado de una de sus señas de clase más marcadas, su ropa de obreros, artesanos y mineros, para manifestarse en cuanto clase trabajadora.

LA CLASE, CUERPO INDIVIDUAL

Otro factor a considerar en la disposición de los trabajadores a ser fotografiados es la novedad del medio. Algo subjetivo e imposible de pesquisar, tal vez, pero creo que imposible de negar también. Había algo de curiosidad y de narcisismo, aunados quizás en lo que Deborah Poole denomina “el problema del placer” inherente a la contemplación de las imágenes, de cuáles son las reacciones en quien observa su ros-

tro o su figura estampada en una fotografía, en este caso⁶⁵. En el período en cuestión, el ideal del circuito de consumo de la fotografía era que el propio sujeto representado fuese el destinatario final de la imagen. Esto resulta evidente en la persistencia del retrato como la modalidad fotográfica más demandada por la población.

Se ha documentado muy bien de qué manera, ya desde las décadas centrales del siglo XIX, las élites de los países latinoamericanos construyeron una imagen de sí mismas por medio de fotografías individuales y familiares. Cumpliendo con las convenciones del género retratístico y de acuerdo con las exigencias de los mismos fotógrafos, los grupos dominantes acentuaron determinados rasgos y prefirieron poses que los hacían aparecer como participantes americanos de los cánones sociales de las burguesías europeas⁶⁶.

Hacia el último cuarto del mismo siglo, se advierte que un anhelo similar por verse retratados en el nuevo medio fotomecánico se extendió a las clases medias. Influyó en ello tanto la dinámica social de cada país, que permitió cierta movilidad y la adquisición de algún capital económico y cultural a profesionistas, funcionarios, comerciantes o pequeños industriales, como asimismo la mayor disponibilidad del nuevo formato, que merced a las innovaciones tecnológicas incesantes abarató insumos, simplificó procedimientos de revelado y alivió los aparatos, por lo que muchas provincias —y ya no solo las urbes principales— vieron aparecer casas comerciales dedicadas al oficio o fotógrafos ambulantes llegar hasta sus plazas⁶⁷. En ambos casos, el servicio más solicitado era el retrato.

De tal modo, se deben matizar algunas aseveraciones que se han formulado sobre la concentración geográfica y la exclusividad social de la fotografía en Chile⁶⁸. Es cierto que hasta la década de 1870 y aun durante la siguiente, el retrato fotográfico era un privilegio que involucraba un hecho (ir hasta el estudio y aceptar los designios del oficiante tras la cámara) y un objeto (la imagen en sus distintos formatos eventuales) que certificaban cierta prestancia social, junto con los recursos necesarios para costearlo. Como tal, era todavía algo restringido a un sector social, pero que sin duda

⁶⁵ Poole, *op. cit.*, 27 y ss.

⁶⁶ Sobre este problema véase, entre otros, Eduardo Devés, “La cara de Balmaceda: fotografía, psicología y mentalidad”, Sergio Villalobos *et al.*, *La época de Balmaceda*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992, 23-40; Teresa Matabuena, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1991; Poole, *op. cit.*, 243 y ss. Para la Europa contemporánea pueden consultarse el estudio clásico de Freund, *op. cit.* y Alain Corbin y Michelle Perrot, “El secreto del individuo”, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, Tomo 4, Madrid, Taurus, 1989, 425-468.

⁶⁷ Para nuestro país, dicha actividad ha sido documentada al menos para el sur y el norte chico, además de la consabida concentración del oficio de fotógrafos en Santiago, Valparaíso y Concepción. Véase Margarita Alvarado y Mariana Matthews, *Los pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile*, Santiago, Pehuén, Fondart, 2005; Boris Martínez y Samuel Salgado, *Olivares Valdivia: Fotografía y sociedad en Copiapó 1909-1948*, Santiago, Pehuén, Fondart, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2006. Respecto a los años inmediatamente posteriores al período aquí analizado, resulta muy sugerente el trabajo de investigación y recopilación de Octavio Cornejo Chacón, plasmado en la exposición sobre “fotógrafos minutereros” que laboraron en plazas y sitios públicos de diferentes localidades chilenas.

⁶⁸ Gonzalo Leiva Quijada, *Modernité et histoire de la photographie au Chili: 1879-1920*, Thèse doctorale en Histoire et Civilisations, Paris, EHESS, 1997, 17 y ss.

perdió exclusividad rápidamente, como lo prueban las innumerables fotografías de miembros de los grupos medios y aun de las clases trabajadoras que, ya en el cambio de siglo, decidieron retratarse frente a un lente. Sus rostros, muchas veces anónimos, tal como los fotógrafos o los estudios en que se realizaron tales retratos, son indicios de la creciente demanda por el servicio, al igual que la consiguiente oferta, cada vez más abundante, del mismo.

Esta se anunciaba en la prensa comercial con avisos del siguiente tono:

“Fotografía Cosmopolita, San Diego 84A. Tengo el honor de poner en conocimiento de mi clientela i del público, que desde hoi haré una gran rebaja en los precios, siendo ellos al alcance de todos, retratos álbums nueve pesos docena, retratos visita cuatro pesos docena, retratos Mignon a un peso i uno cincuenta media docena”⁶⁹.

Los precios del servicio eran altos para el ingreso promedio de un trabajador no calificado, pero no tanto como se puede pensar, si se considera que el retrato era una suerte de inversión, a cambio de la cual se obtenía una representación ideal y aspiracional del cliente, hecha con el medio tecnológico más moderno y factible de ingresar en un circuito de redes sociales más amplias⁷⁰. Tal vez, en consecuencia, quienes más recurrieron al retrato fotográfico fueron los miembros del segmento sociocultural que nuestra historia social ha denominado “élite obrera” y sus familias (fig. 24).

⁶⁹ *El Chileno*, 7 de octubre de 1894, 2. Esta casa fotográfica se anunció en la prensa –sin gran variación de tarifas– al menos desde 1892. Su competencia ocupaba las páginas del mismo diario, uno de los de mayor circulación entre las clases populares, para promocionar sus servicios: “¡Ojo a la Fotografía! Martín Hnos. ¡Estupendo! [R]etratos gratis. Gran realización de materiales de fotografía. Tarjeta grande, álbum o imperial, a 5 pesos la docena; tarjeta mediana, visita, a 3 pesos la docena; tarjeta regular, Bon Ton, a 1 peso la media docena. Se garantiza el parecido perfecto i la limpieza absoluta. Se retrata todos los días, incluso los domingos, desde las 8 hasta las 6 de la tarde. Ocurran para cerciorarse. Alameda de las Delicias, núm. 341, frente a la Avenida de la Capital”. *El Chileno*, 13 de octubre de 1894, 2.

⁷⁰ Hacia 1880, un retrato *carte de visite* podía costar en Santiago tan solo 20 centavos. Virginia Riosco, “Los archivos ‘Cartes de Visite’ del Museo de Historia de Concepción (Un aporte a la historia social de Chile a través de la imagen fotográfica 1860-1885)”, *Atenea* 480, Concepción, 1999, 131. En 1903, por su parte, el ingreso de un obrero especializado variaba entre \$2,50 y \$4,94 por jornada, mientras que el de uno sin especialización era de aproximadamente \$1,50 por jornada. Guillermo Eyzaguirre y Jorge Errázuriz, *Monografía de una familia obrera de Santiago*, Santiago, Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1903, 43.



Figura 24. “Directorio de la Sociedad Repartidores de pan ‘Jeneral Baquedano’”, *El Obrero Ilustrado* 28, Santiago, 2^a quincena de junio de 1907, 59.

Sobre el particular, siempre me han llamado la atención las fotos de Luis Emilio Recabarren. Este, como es sabido, era obrero tipógrafo, pero en las imágenes que se conservan de él nunca parece figurar como tal. Del Recabarren histórico solo tenemos su registro visual como partícipe de alguna organización de trabajadores o en tanto líder político. Los periódicos que él mismo fundó o en los que colaboró difundieron su retrato en fotografías que podrían ser confusas sobre su identidad social (fig. 25). En este caso específico, podría pensarse que el aspecto de correctísimo caballero burgués que ofrece Recabarren en su retrato se debe a una circunstancia particular, las necesidades de formalidad y protocolo que imponían su —frustrado— ingreso a la Cámara. Puede que sí, pero qué decir entonces de varios otros luchadores y líderes del mundo del trabajo de quienes se han conservado retratos efectuados dentro de un mismo canon representacional, que va desde la pose hasta el peinado, los bigotes o la barba recortados y un traje de corte elegante⁷¹.

⁷¹ Entre otros, en el mismo periódico, el retrato de Magno Espinoza, cuyo pie de foto indica: “Como hubiera tanta demanda de la edición en que se publicó este retrato revelando el deseo de poseer un recuerdo de este luchador, volvemos a publicarlo para satisfacer ese deseo público”. *La Reforma*, 3 de noviembre de 1906, 1. Véase también el homenaje póstumo a través de un retrato fotográfico de un maquinista de ferrocarriles en “Don Manuel 2^o Quinteros”, *José Arneró*, Santiago, 19 de febrero de 1906, 1. Este periódico satírico cercano al mundo obrero también se destacó por publicar fotografías de trabajadores.



Figura 25. “Luis E. Recabarren – Lejítimo diputado al Congreso Nacional por los pueblos de Antofagasta, Taltal i Tocopilla”, *La Reforma*, Santiago, 12 de agosto de 1906.

Hubo una iniciativa muy interesante en la cual quedó plasmado este modelo de presentación social de parte de los trabajadores: el conocido *Diccionario Biográfico Obrero*, obra de Osvaldo López Mellafe⁷². Abundantemente poblado con retratos de cada uno de los dirigentes obreros que reseña, el volumen en cuestión fungió, desde la propia posición de los trabajadores organizados, como revés de la abundante circulación de la efigie de los personeros públicos de la élite. La intención expresa de sus autores fue destacar la labor que en el ámbito de la sociabilidad obrera, en el liderazgo político y sindical, o bien en el propio oficio desempeñado por cada cual, habían realizado algunos trabajadores. El objetivo era preservar su memoria para futuras generaciones de obreros, junto con lo cual poder “formar un blok [*sic*] con todos esos nombres y presentarlos en un libro a las clases afortunadas para que observen que la clase obrera de hoy no es la de antaño”⁷³.

Es decir, la publicación concibió su cometido como un corte temporal, una escisión que, tanto para proyectarse al futuro como para testimoniar la lejanía del pasado, recurría a la fotografía. Tal intento se fundaba sobre una concepción progresista del devenir histórico y de la suerte que dentro del mismo tocaría a los trabajadores. Pero ella aludía a la clase obrera en tanto colectivo y como sujeto individual. Eran, después de todo, las biografías personales, los rasgos particulares y las trayectorias vitales de solo algunos de sus integrantes las que quedarían impresas. Se advierte en

⁷² Osvaldo López, *Diccionario Biográfico Obrero. Libro precursor*, Concepción, Librería, Imprenta y Encuadernación Penquista, 1910.

⁷³ López, *op. cit.*, 8. El mismo autor publicó una suerte de continuación del diccionario, esta vez en la capital: *Diccionario biográfico obrero de Chile*, Santiago, Imprenta y Encuadernación Bellavista, 1912.

ellas, de igual modo que en el conjunto de la obra, un anhelo por demostrar superación –material y moral–, poniendo en juego valores como la inteligencia, la laboriosidad, la honestidad, el recato y la sobriedad, o sea, una serie de epítetos sorprendentemente similares a los que preconizaba el mundo burgués.

No es de extrañar, entonces, que la encarnación visual de la biografía de los líderes obreros, sus retratos, los enseñen con patrones semejantes (fig. 26). En los países del Atlántico norte, la forma canónica que terminó imponiéndose al declinar el siglo XIX fue la del pujante grupo social que dio vida y se adueñó del medio fotográfico⁷⁴. La ampliación del público que accedió al retrato por medio de la fotografía llevó a que las convenciones de la pose aristocratizante se retrajeran. La innovación del formato *carte de visite*, que desde la década de 1860 redujo los costos de producción y abarató el precio de venta al público, fue decisiva en tal sentido. Para fines de siglo, las convenciones del retrato burgués regían un género que encontraba en ese tipo de imágenes, fáciles de llevar y de intercambiar con otras de igual especie, un emblema de lo que el sujeto fotografiado afirmaba haber llegado a ser.



Figura 26. “Julio Máximo Alfaro”, Osvaldo López, *Diccionario Biográfico Obrero. Libro precursor*, Concepción, Librería, Imprenta y Encuadernación Penquista, 1910, 32.

Tal es, en mi opinión, la función que cumplían dichas imágenes en el marco de un acceso creciente a la fotografía, que mantenía para algunas de sus variantes, como el retrato en estudio, cierto aire de distinción. En el Chile de 1900 esto era algo socialmente acordado, si tenemos en cuenta las coordenadas enunciativas de los actores del

⁷⁴ John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 53 y ss.; Rouillé, *op. cit.*, 31 y ss.

espacio público que hicieron uso de la fotografía. Además del mencionado *Diccionario Biográfico Obrero*, la revista *El Obrero Ilustrado* y el diario de tendencia católica *El Chileno* recurrieron a ella. La primera intentó construir “una galería de obreros ilustres” con el conjunto de portadas de cada uno de sus números, insertando retratos individuales, realizados también de acuerdo con las convenciones retratísticas de la época (fig. 27). *El Chileno*, por su parte, destinó cierto espacio en sus páginas para reseñar –en un espíritu muy similar a la obra de López– la vida de algunos trabajadores, en una sección que tituló “Los obreros chilenos - Homenaje al trabajo” (fig. 28). El periódico destacó la trayectoria de José Jesús Pérez, hijo y nieto de carpinteros, quien inició su conocimiento de aquel oficio con tan solo diez años de edad en Talca, su ciudad natal. Según el matutino, la tenacidad en el trabajo y la maestría que adquirió dentro del taller, permitieron a Pérez montar un negocio especializado que lo elevó de la categoría de artesano a la de pequeño industrial. Es decir, una trayectoria de ascenso social que, en el retrato del homenajeado, parecen fundir los contornos idealizados de las “clases productoras”, trabajadores e industriales, en uno solo⁷⁵.



Figura 27. “Sr. Luis A. Donoso – Presidente de la Sociedad ‘Colón’ de zapateros”, *El Obrero Ilustrado* 5, Santiago, primera quincena de julio de 1906, 1. **Figura 28.** “Los obreros chilenos - Don José Jesús Pérez [carpintero] - Premiado en la Exposición de Talca”, *El Chileno*, 11 de enero de 1903, 1⁷⁶.

⁷⁵ El semanario *Luz i Reflejos* desarrolló una iniciativa parecida. Indicó en su primer número: “Debiendo iniciar próximamente la publicación en esta Revista, de una galería de presidentes de las sociedades de carácter popular, se ruega a los señores Presidentes de uno i otro sexo que deseen figurar en ella, enviar sus retratos a la casilla 1306. Tienen derecho a figurar en esta galería no solo los presidentes de sociedades de la capital, sino también de las provincias, sin gravamen alguno para ellos”. “A los presidentes de sociedades”, *Luz i Reflejos* 1, Santiago, 14 de enero de 1905, 1.

⁷⁶ El texto introductorio indicaba: “[...] nos es grato [entrega]r hoy el retrato de un miembro de la clase obrera de Chile. Estimamos que este homenaje es un aplauso y un estímulo, y entra perfectamente dentro del concepto que nosotros tenemos de la democracia. Hay en esa inmensa falanje de hijos del pueblo verdaderos héroes, apóstoles del trabajo y de la virtud, que por sus buenas costumbres, su inteligencia, su perseverancia, su tesón y sus iniciativas merecen salir de la penumbra del taller y ser ofrecidos como un hermoso ejemplo para los demás [...]”. *Idem*. En la práctica, sin embargo, esta sección se inauguró y se clausuró con la breve reseña sobre Pérez y no se encuentra en los siguientes números del diario.

Dos problemas concatenados se desprenden de este tipo de imágenes. Primero, queda patente la voluntad de un segmento significativo de las clases subordinadas por hacerse parte de los cánones de una cultura visual moderna en su soporte y burguesa en su factura, tema y contenido. Dicha voluntad y la concurrencia de los sectores obreros al fotógrafo indican que esa cultura visual era disputada y ofrecía algunos intersticios, los que fueron ocupados por los trabajadores en la medida que entraron en un circuito de consumo de carácter asimismo moderno. Porque la fotografía, y en especial el retrato factible de ser reproducido por la nueva tecnología, tuvo desde fines del siglo XIX un carácter de mercancía innegable, evidenciado en la pérdida del valor de culto de la imagen, que adquirió en lo sucesivo un valor de exhibición, como resaltara Walter Benjamin⁷⁷.

Segundo, que la posibilidad de acceder a ese uso de la fotografía, de participar del juego del intercambio social y el placer inherente a él —que relevara Deborah Poole—, estuvo sin embargo vedado a buena parte de los sujetos fotografiados. Hay dos ejes relacionales en vista de los cuales deben situarse los retratos de los trabajadores. Uno, como quedó apuntado, es el del modelo burgués del “caballero”, al cual en primer término los trabajadores parecen imitar.

El otro eje, no menos importante, se constituye por lo que yo llamaría realidad social fuera de cuadro: las mujeres, los “indios”, los campesinos y otros miembros de las clases trabajadoras, que fueron también objeto de las cámaras desde mediados del siglo XIX. En relación con estos actores del periodo, las fotografías que los participantes de la “élite obrera” encargaron de sí mismos dan la impresión de querer diferenciarse, de establecer distancias de manera visible. Hay que interrogar las efigies de los dirigentes obreros en términos de género, étnicos y culturales⁷⁸. Así vistas, es notable el modo en que tales efigies afirman una identidad obrera masculina, “chilena” (ambiguamente mestiza, tal vez “blanca” y en ningún caso “india”) y urbana. Es decir, rasgos de la adscripción a un proyecto sociopolítico que marginaba a algunas categorías de personas y solamente dentro de cuyos parámetros cabía entablar un diálogo con la élite, de desafío o negociación, pero diálogo al fin. La fotografía resultó un mecanismo propicio en tal sentido, dada la evidencia que, en relación con la realidad, parecía entregar a quien la contemplara.

⁷⁷ Benjamin, *La obra de arte*, *op. cit.* Sobre el mismo problema, Tagg, *op. cit.*

⁷⁸ Fotos de mujeres trabajadoras pueden verse en las mismas publicaciones hasta aquí citadas, en instancias similares a las de los varones en el acto fotográfico: en sus puestos de trabajo, como participantes de actividades sociales y políticas del gremio, y en retratos individuales de líderes sindicales, siempre en menor número y casi como excepción respecto a la presencia masculina. Una sugerente investigación sobre el problema en Elisabet Prudent, *Oficios femeninos urbanos y representaciones sexuadas. Santiago de Chile y Buenos Aires en la vuelta del siglo XIX al XX*, Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2010. Sobre la fotografía de los pueblos indígenas se han realizado investigaciones en los últimos, particularmente en la línea de trabajo que desde la antropología visual ha realizado Margarita Alvarado, entre cuyos trabajos se cuenta *Mapuche*, *op. cit.* Asimismo, Christian Báez y Peter Mason, *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimataion de París, siglo XIX*, Santiago, Pehuén, 2006. Respecto al mundo rural de la época, véase Leiva Quijada, *op. cit.*, 354 y ss.

¿QUÉ VES CUANDO ME VES?

De los tres planos que caracterizaron el modo en que la fotografía registró la modernización del trabajo en Chile, creo que el último es el más rico, aunque también el que, desde la distancia temporal, plantea más interrogantes. Que cierta parte de las clases trabajadoras concudiese a la fotografía de manera colectiva e individual no deja de ser significativo. Estas dos modalidades, llevadas a la práctica en la incorporación de la fotografía en la prensa obrera y en la presencia de los dirigentes obreros frente a la cámara se situaban en un espacio comunicacional más amplio, que estaba en pleno proceso de transformación durante los primeros años del siglo XX.

Las revistas o periódicos ilustrados de la época no tenían del todo delimitadas las fuentes de procedencia de sus fotografías. Por ese motivo, era muy común que publicaran imágenes hechas por estudios fotográficos profesionales, de las cuales muchas eran retratos o bien “vistas de actualidad” hechas en exteriores por los mismos oficientes. La indefinición de estas fronteras, así, creaba un espacio ampliado entre la fotografía individual, particular, y aquellas que socialmente divulgaba e imprimía la prensa.

Dos imágenes me parecen elocuentes en lo relativo a esta idea (figs. 29 y 30). Pertenecen a la nota “Valparaíso - El arbitraje de la huelga”, con que *El Diario Ilustrado* dio cuenta en 1903 de una reunión entre la dirigencia de los trabajadores de las lanchas de descarga portuaria y los empresarios propietarios de las embarcaciones. El encuentro tuvo lugar en la Intendencia del puerto. La exigencia básica de los trabajadores era un aumento del jornal, motivado por las vejatorias condiciones en que se desempeñaban, como muchos otros asalariados en los años de la cuestión social. A comienzos de siglo esta tuvo sus momentos más señeros en cuanto a la movilización obrera y en la ocasión aludida dio pie a la acción directa por parte de las clases trabajadoras del puerto, junto con una represión armada del Estado y la oligarquía⁷⁹.



Figura 29 y 30. “Flaviano Gaete. Presidente del Gremio de Lancheros” y “Flaviano Gaete. En traje de lanchero”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 12 de junio de 1903.

⁷⁹ Mario Garcés, *Crisis social y motines populares en el 1900*, Santiago, Lom, 2003, 95-111.

Pero las imágenes que acompañan la nota de prensa no grafican, ni siquiera sugieren, algo en tal sentido. Ambas son fotografías de estudio del dirigente de los lancheros y fueron publicadas unos días después de los enfrentamientos que sacudieron las calles de Valparaíso. Al contrario de un registro más crudo de aquellos, como hicieron otros medios de prensa⁸⁰, el conservador *Diario Ilustrado* optó por estas fotografías de uno de los líderes del movimiento. Me intriga cómo fue que estas llegaron hasta ahí. Lo más plausible es que haya sido el propio Flaviano Gaete quien las haya enviado al matutino; o de lo contrario, en una práctica habitual durante esos años, que algún ágil *reporter* del diario las haya obtenido directamente de la casa fotográfica que las había realizado. Esto es de suyo algo inesperado, dado el clima de conflicto social, pero entendible ante la avidez de la prensa por registros visuales de quienes protagonizaban los hechos noticiosos y las dificultades para procurárselos.

En este intersticio, en esta precariedad extrema de la prensa comercial, a falta de los actuales archivos o bancos de imágenes, se daba una convocatoria a los trabajadores. Pero no deja de ser instructiva la manera en que esta convocatoria particular fue resuelta: las dos fotografías de Gaete parecen en primera instancia desmentir lo que buscan afirmar. Si ambas muestran a la misma persona, ¿por qué se ven tan distintas? Si ambas son la carta de presentación, la exhibición social de una persona, ¿por qué parecen exhibir a dos sujetos tan disímiles?

El error del diario fue publicar ambas en la misma página. Al hacerlo, puso en tensión máxima, haciéndolo eclosionar, lo que Rosalind Krauss llama el espacio discursivo de la fotografía⁸¹. Aquí, un retrato hecho por un oficiante de la cámara con fines comerciales y para satisfacción de un individuo particular fue puesto en un ámbito de circulación que no le era propio. La contemplación íntima o personal de la imagen, o su eventual uso social entre un grupo de allegados, fue pasada a llevar por la publicidad que le otorgaron las prensas del diario santiaguino.

Estas dos fotografías presuponían unas ciertas expectativas en el momento de su producción, mientras que en el de su recepción original, un determinado código interpretativo, violentados ambos por la utilización de ellas en la prensa ilustrada⁸². Esto tiene, pensado en perspectiva histórica, consecuencias de distinto orden. En primer término, pone en evidencia la construcción que hay detrás de la imagen fotográfica, de aquello que tiene de forma simbólica⁸³. En el género retratístico, esta recaía sobre todo en el montaje: pose, telón de fondo, vestimenta y objetos portados por el sujeto, amén de otros artilugios que pudieran disponerse ante la cámara, así como los eventuales ajustes hechos durante el revelado o antes de obtener una imagen final en positivo.

Más fundamental todavía me resulta la cuestión de por qué este lanchero poseía

⁸⁰ Iturriaga, *op. cit.*

⁸¹ Rosalind Krauss, "Los espacios discursivos de la fotografía" [1982], *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 40-59.

⁸² *Idem.* Sobre la misma cuestión referida al trabajo de archivo, Iskander Mydin, "Imágenes históricas, públicos cambiantes", Naranjo (ed.), *op. cit.*, 196-204. Véase también José Pablo Concha, *Más allá del referente, fotografía. Del index a la palabra*, Santiago, Instituto de Estética, Universidad Católica, 2004, 103.

⁸³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, 30ss.

tales retratos en 1903. Las clases trabajadoras, hasta en la periferia del mundo capitalista, fueron intensas consumidoras y productoras de imágenes; según se advierte, en particular, de imágenes de sí. Pudo haber en ello mucho de moda y consumo de bienes culturales cada vez más baratos, pero igualmente es expresivo de un proceso de individuación que estaba poniéndose en práctica.

Este deseo respecto al yo personal y sus representaciones, factor de la vida moderna, aparece aquí de un modo paradójico. De partida, por la persona de quien se trata, un líder de los trabajadores asalariados porteños. André Rouillé hizo notar la incongruencia entre el retrato fotográfico burgués y su adopción por parte de los trabajadores, lo incómodos que estos parecen estar cuando entran al estudio y posan frente a la cámara⁸⁴. Los retratos de los obreros chilenos, sin embargo, no evidencian tal incomodidad. Es cierto que la tensión entre su identidad como individuo y sus referentes identitarios colectivos (de oficio y de clase) es evidente, pero las fuerzas que sostenían ambos polos fueron integradas en la experiencia cotidiana de miles de otros trabajadores que, como Flaviano Gaete, pagaron a un fotógrafo para que los retratara.

La paradoja tiene también un aspecto que vincula tecnología y usos sociales. Como señalara Walter Benjamin, la posibilidad de reproducir a voluntad los objetos culturales despojó para siempre al fenómeno artístico de su cualidad “aurática” y tanto los productores como los usuarios de aquellos entablaron una relación mucho más profana con las imágenes⁸⁵. Las fotografías, objetos de compra y venta factibles de ser multiplicados mecánicamente de modo similar a la producción industrial —y los sujetos en ellas representados—, pasaron a formar parte de una verdadera economía visual en circuitos de intercambio de alcance insospechado⁸⁶.

En el marco de la actividad fotográfica, de acuerdo con Benjamin, fue la fotografía de prensa la que más contribuyó a “quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura”⁸⁷. En tal orden de cosas, resulta más que acertado el significado que, tal vez inadvertidamente, *El Diario Ilustrado* confirió a las fotografías aludidas. Los pie de foto señalan “Flaviano Gaete, Presidente del Gremio de Lancharos” y “Flaviano Gaete, en traje de lancharo”. La primera, de acuerdo con esta interpretación literal del material iconográfico del propio diario, devuelve al líder gremial a las fotografías grupales del mundo obrero, a sus compuestas imágenes de hombres vestidos para la vida política. La otra, en cambio, en ausencia de sus compañeros de trabajo en la toma, lo hace, irónicamente, destacarse y aparecer como individualidad, como un cuerpo social que solo inviste determinada indumentaria en la cuidada escenografía de un estudio fotográfico. La “experiencia del mercado” propia de la modernización de fines del siglo XIX⁸⁸ habría que considerarla entonces no solo desde su cariz im-

⁸⁴ Rouillé, *op. cit.*, 31-32.

⁸⁵ Benjamin, *La obra de arte, op. cit.*

⁸⁶ Poole, *op. cit.*, 18-23, *passim*.

⁸⁷ Benjamin, “Pequeña historia”, *op. cit.*, 42.

⁸⁸ Pinto, *op. cit.*

positivo y disciplinante, sino además desde la participación activa y creadora de los sectores populares a través de instancias de producción y consumo como esta⁸⁹.

A todo lo anterior se añade que la vinculación de las clases trabajadoras, en su calidad de usuarios y agentes del acto fotográfico, no se dio únicamente a título personal. A tan solo unos años de haber comenzado el uso sistemático de fotografías en la prensa ilustrada comercial, los periódicos ligados a las organizaciones obreras comenzaron también a utilizarlas. Aun cuando la inserción de este tipo de imágenes no se hiciera con la profusión ni la prolijidad de la prensa que contaba con más recursos, el periódico tomaba la decisión editorial de usarla en determinadas ocasiones.

Esto no es casual. La fotografía industrial y su continuación gráfica en las fotografías de los trabajadores en la prensa apuntaban a señalar la idoneidad de los obreros para sus faenas, su aptitud para la producción mediada por el salario. Cuando ellos mismos manifestaban sus demandas en el espacio público, en tanto, el orden y la pose recalcaban ya no su modernidad productiva, sino su idoneidad y su competencia como sujetos políticos. El cambio de ropas acompañado –sin embargo– de la mantención de un modo de entrar en el encuadre de la cámara indicaba su ser ciudadano, de habitante con derechos en una urbe entendida como comunidad política.

Esa misma ideología es el sustento visual de las fotos en que figuran hileras de trabajadores desfilando muy ordenadamente o dispuestos frente a la cámara agrupados detrás de sus estandartes, (de)mostrando su civilidad. Había, es cierto, un mensaje dirigido a las autoridades y a los sectores dominantes del país, en el sentido de mostrarse capacitados para participar en el juego político republicano, buscando ser incluidos en un sistema institucional que los marginaba. Pero ese mensaje estaba destinado también a las propias organizaciones obreras, era un refuerzo de una transformación de su identidad operada en el largo plazo. Es, en suma, una suerte de trasunto en una cultura visual nueva, recién apropiada, de unos principios políticos y sociales articulados desde muy temprano en el discurso de raíz ilustrada del movimiento obrero chileno.

Los retratos fotográficos de los trabajadores deben ser entendidos en este orden de ideas, pues constituyen el trasunto estético de un conjunto de ideas y prácticas que la historia social ha denominado “regeneración del pueblo”⁹⁰. La sociabilidad obrera generó diversas instancias de asociatividad y participación que aunaron un cariz clasista y político, con una vertiente civilizatoria que pretendió moldear las prácticas cotidianas de las clases populares. Laboriosidad y constancia en el oficio eran los equivalentes de la temperancia y la honorabilidad en el plano familiar y social. Esas cualidades que se fueron inculcando suponían proyectarse al futuro, adiestrándose en el uso de las herramientas indispensables que permitirían forjar su emancipación política y social. Retratarse con el aspecto de correctos caballeros fue una manera de contar con una carta de presentación.

⁸⁹ Hans Medick, “Plebeian Culture in the Transition to Capitalism”, Raphael Samuel and Gareth Stedman Jones (eds.), *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawm*, London, History Workshop Series, Routledge and Kegan Paul, 1982, 87 y ss.

⁹⁰ Grez, *op. cit.*