

LA MAESTRÍA DE LA MIRADA FOTOGRÁFICA. ENTREVISTA A MARGARITA ALVARADO

Gastón Carreño y María Paz Bajas

Margarita Alvarado comienza sus estudios en Diseño de Interiores y Muebles, lo que más tarde complementa con sus estudios de Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), generando una nueva propuesta en su investigación personal. Actualmente se desempeña como Profesora e Investigadora del Instituto de Estética de la PUC, y continúa sus estudios en el Doctorado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

Es miembro fundadora de la *Red de Investigación de la Imagen Fotográfica, RIIF UC*, creada al alero del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

En relación a su actividad como investigadora, los últimos 15 años ha encabezado un equipo multidisciplinario de Estetas, Antropólogos e Historiadores, realizando investigaciones sobre representación e interpretación de imágenes fotográficas de los indígenas del sur de América.

Paralelamente ha trabajado en el ámbito de las representaciones y los imaginarios de los pueblos indígenas americanos, complementando metodologías propias de la estética y la antropología visual, especialmente en cuanto a la fotografía etnográfica, documental y de autor, tanto patrimonial como contemporánea.

Cuéntanos cómo comenzó tu trabajo sobre fotografías de indígenas de Chile, labor que se prolonga por más de una década, y que a estas alturas ya cuenta con tres libros publicados, que por cierto, se han convertido en un referente en este tipo de investigaciones, no sólo en Chile, sino también en el extranjero. Es decir, háblanos de cómo se fue conformando el equipo de trabajo, las zonas y las culturas estudiadas en los de proyectos: mapuches, fueguinos, andinos...

Bueno, dentro de mis trabajos en el Instituto de Estética - como académica e investigadora- me motivé a trabajar con las imágenes que yo encontraba de mapuches, sobre todo fotografías de mapuches del siglo XIX y principios del XX; que estaban publicadas en muchos libros que me tocaba manejar, por los temas que yo estudio en etnoestética, con las culturas indígenas, con la producción de las culturas indígenas vivas, con la producción prehispánica. En ese contexto, me empecé a encontrar que en muchos libros, como los de Tomás Guevara, Ricardo Latcham, y en otros libros, aparecían estas imágenes. Posteriormente también me empecé a dar cuenta que estas imágenes estaban en artículos ligados a la cultura pop, al comercio turístico del *souvenir*. Paralelamente a eso, yo en ese tiempo estaba colaborando como investigadora asociada en el Museo Nacional de Historia Natural, con el museólogo de la sección de Antropología y Arqueología, Miguel Ángel Azocar.



Imagen 01: Margarita Alvarado. Fotografía de Carla Moller. 2012.



Imagen 02: S/I. Odber Heffer. ca.1900.

Ambos nos motivamos a trabajar estas fotografías, puntualmente porque vino a Chile Rodolfo Casamiquela –que es un investigador argentino, etnólogo, paleontólogo-, a dictar un curso, y él, en ese momento –esto hace más o menos unos 15 ó 20 años atrás- había publicado una historia tehuelche, o una iconografía tehuelche, con imágenes de los indígenas, donde él hacía toda una recopilación de estas fotografías, incluso hacía unos estudios de genealogía muy interesantes. Conversando con él, nosotros le contamos que teníamos esta inquietud con estas fotografías de mapuche y él nos incentivó, nos estimuló a que empezáramos a trabajar con estas imágenes, y ahí empezamos a acumular una gran cantidad de fotografías que estaban en el archivo –que están todavía en el archivo fotográfico del Museo Nacional de Historia Natural. Y posteriormente, debido a mi trabajo en el Instituto, me motivé en presentar un proyecto FONDECYT junto con el antropólogo Pedro Mege, y presentamos entonces nuestro primer proyecto que afortunadamente fue adjudicado, y formamos un equipo pensando en hacer un acercamiento multidisciplinario al tema; desde la antropología, desde la historia, desde la estética, que han sido los grandes ejes que han motivado nuestra investigación. Cristián Baez –historiador–, participó también en esos inicios, que ahora trabaja en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Por supuesto estaba Gastón Carreño –antropólogo–, quien fue uno de los fundadores de estos equipos de trabajo.

Posteriormente cuando terminamos ese proyecto hicimos otro sobre iconografía mapuche, que duró solamente dos años, con el mismo equipo. Ahí se incorporó María Paz Bajas – antropóloga–, y terminado ese proyecto presentamos uno nuevo que ampliamos hacia el mundo de Tierra del Fuego, y trabajamos con fotografías de esa zona, que presentaban procesos similares a lo que veíamos en el mundo mapuche. La investigación mapuche estuvo fundamentalmente dedicada o enfocada hacia la idea de trabajar los imaginarios. Es decir, cómo estas fotografías habían construido imaginarios sobre lo mapuche. Y en Tierra del Fuego también se nos ocurrió trabajar un poco en estos temas de cómo lo fueguino se había ido constituyendo a través de estas fotografías, y ahí se amplió el equipo de trabajo, pero manteniendo el núcleo duro: Pedro, Christian, Gastón, María Paz, y se incorporó también la historiadora Carolina Odone y el antropólogo Felipe Maturana. Y con ese equipo duro seguimos trabajando los tres años en Tierra del Fuego; con posibilidades de viajar, estuvimos en Argentina, estuvimos revisando archivos incluso en Europa, y al término de ese proyecto presentamos una tercera parte que fue el proyecto del Mundo Andino, para trabajar con fotografías de indígenas del norte de Chile, suroriente de Bolivia, sur de Perú y noroeste argentino.

Las tres investigaciones estuvieron más o menos enfocadas en la idea de trabajar los imaginarios, pero también sobre las modalidades de representación fotográfica en relación a los paradigmas visuales de la fotografía en distintos momentos.

Desde el punto de vista de la antropología visual, cómo estas fotografías estaban participando en la construcción del discurso antropológico y del punto de vista histórico, cómo esta fotografía ha sido publicada en libros escolares, cómo los historiadores o la historiografía tradicional ha abordado esta expresión visual de la fotografía como documento.

En relación a la investigación sobre fotografía mapuche ¿cómo podrías sintetizar los principales resultados de ese estudio? Además, me gustaría saber tu opinión sobre el impacto del libro dentro de Chile.

El impacto del libro pareciera ser bastante significativo, porque se publicó ya hace bastante tiempo y está totalmente agotado, y yo creo que el impacto más que por la fotografía en sí misma, fue fundamentalmente por encontrar reunido en una obra una gran cantidad de imágenes y de autores, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, que nunca habían sido reunidos en una sola publicación. Lo importante de ese libro fue que, junto con presentar las fotografías ordenadas cronológicamente, con los autores que habían participado en su producción, también tenía nuestros trabajos, que mostraban justamente esta línea interdisciplinaria de la mirada, desde la historia, desde la estética y desde la antropología, en la construcción de estos sujetos históricos; de los mapuches.

Yo creo que si pudiéramos resumir la investigación de esa temática, tenemos dos aspectos importantes: uno que tiene que ver con los aspectos de la producción, de entender cómo –de alguna manera- más que una realidad etnográfica que pudiéramos encontrar en la fotografía –que por supuesto la hay-, también existe una construcción por parte de quienes hicieron esa fotografía, que está empapada de los paradigmas fotográficos, sobre todo en la fotografía temprana; toda esta idea de la pose, de la escena.

Entonces, si un doctor era fotografiado con delantal y sus instrumentos, o un abogado con libros en un estudio, el mapuche era fotografiado también en un estudio pero con la parafernalia propia de su cultura, con una piedra de moler, con una lanza, el kultrún, etc. A raíz de esto, nosotros tenemos que pensar que la fotografía es un sistema convencionalizado de representación visual, que no es objetivo, sino que está marcado por la mirada del fotógrafo y por los paradigmas y las concepciones que en un momento se tienen de estos pueblos originarios.

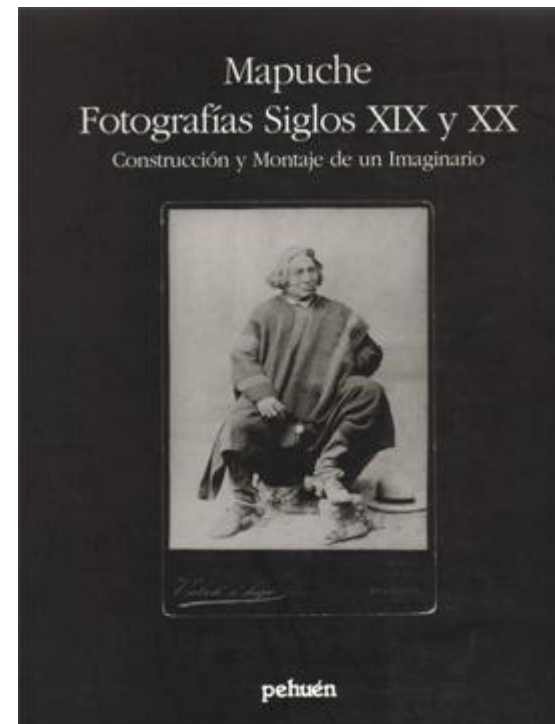


Imagen 03: Portada libro “*Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*”. 2002.

Para el caso mapuche; ¿quiénes eran los que tomaban estas fotografías?

En el caso mapuche es bastante significativo porque los que tomaban las fotografías eran fundamentalmente fotógrafos profesionales; eran fotógrafos que tenían sus estudios en Santiago, o dentro de la Araucanía. En esta región donde estaba recién terminando el proceso, el mal llamado proceso de ‘Pacificación de la Araucanía’, entonces en Traiguén, Temuco, estas ciudades incipientes que empezaban a aparecer, llegaban estos fotógrafos que hacían fotografías de la realidad local, de sucesos históricos, de personajes, retratos sociales de las familias más connotadas, y junto con esto sacaban imágenes de los mapuches. Ellos son los grandes productores de estas imágenes.

Y en cuanto a la circulación de estas imágenes; ¿dónde circulaban estas fotografías de mapuches?

Estas imágenes comienzan a circular tempranamente en los famosos álbumes que se hacían, que se vendían, que la gente compraba como una especie de *souvenir*; unos pequeños álbumes que se llamaba por ejemplo “Tipos de Chile”, entonces se publicaba un álbum de pequeño formato, con 21, 20, 15 fotografías de mapuches. Hechas por un solo autor o varios autores, y conjuntamente participan de lo que en ese momento es la construcción de la imagen de nuestro país.

Por ejemplo hay dos publicaciones a principios del siglo XX que tienen relación con nuestro centenario, una que se llama “Chile Ilustrado” y la otra –no me acuerdo en este momento del título-, pero que tienen que ver con cómo nosotros queremos mostrar nuestro país; publicaciones que fueron hechas en Inglaterra por lo demás, fueron editadas en Inglaterra. Entonces, hay todo un recorrido del paisaje chileno, de las ciudades, de los grandes hitos industriales, del Viaducto del Malleco, del Cerro Santa Lucía, de los personajes importantes y, entre eso, el mundo Mapuche. Entonces, participan también de esta temprana construcción, tanto del punto de vista del discurso como también del punto de vista visual.

Ahora, yendo al otro extremo. ¿Tú has sabido si comunidades mapuches se han apropiado de estas imágenes? O bien ¿qué usos le han dado las organizaciones mapuches contemporáneas a estas imágenes?

Eso también es un aspecto bastante notable, que nosotros lo hemos abordado en nuestras investigaciones, y con los Mapuches especialmente, que siendo un pueblo totalmente vivo, totalmente vigente, y hoy en día muy presente en lo que es el planteamiento de sus reivindicaciones: el deseo de recuperar sus tierras y de hacer que su cultura se respete. En este contexto, ellos han tomado estas imágenes para autenticar o para respaldar su propia etnicidad.



Imagen 04: *Cacique Lloncón*. Gustavo Milet. ca.1890 .

Entonces, por ejemplo, las páginas web de los mapuches, de las organizaciones mapuches, de la Meli Wixan Mapu, del Consejo de Todas las Tierras, de una serie de otras organizaciones, ya sea con un acento marcadamente político o con un acento marcadamente cultural, ocupan estas imágenes como una manera de decir; “así éramos nosotros antes de que el Estado chileno nos usurpara nuestros territorios”. En esa línea aparecen como ciertos íconos claves, imágenes como por ejemplo el famoso Cacique Lloncón, que es una imagen recurrente y que los mismos mapuches la toman para mostrar su condición de guerreros. Lloncón es como el weichafe máximo, el guerrero máximo, y es tan increíble que en los últimos registros que hemos hecho, Lloncón ya no es sólo el guerrero máximo, sino que además deviene en Lautaro, y entonces aparecen banderas por ejemplo en las marchas de los estudiantes –a propósito de todo lo que fue la protesta social el año 2011-, aparecen banderas donde sale... “mil veces venceremos”, etc, y aparece la imagen de Lloncón y abajo dice Lautaro, o Weichafe Lautaro, entonces Lloncón no es sólo Lloncón, no es sólo el ejemplo de un pueblo. Como dice Esteban Krotz cuando define su concepto de alteridad, que una imagen de un indígena puede concentrar, resumir, lo que es toda una alteridad o todo un pueblo.

Ahora hablemos del caso fueguino. Háblanos de esta segunda etapa, en términos de la fotografía sobre pueblos indígenas, cuando tus investigaciones se orientan hacia la fotografía de pueblos que habitaban el extremo sur de América.

Eso implicó un ligero cambio en la estrategia, fundamentalmente porque en el caso de los fueguinos; de los selk'nam, de los kawéskar, de los yámana. Nos enfrentamos a un patrimonio visual que tiene una fuerza existencial muy grande, como dice Barthes, la fuerza de la fotografía radica en el hecho de que el referente estuvo delante de la cámara, aquí esa idea adquiere una doble connotación, porque no sólo el referente estuvo allí frente a la cámara, sino que porque están casi extintos, prácticamente no existen, ya no los podemos encontrar como el mundo mapuche, que lo encontramos frecuentemente en los medios de comunicación, en la calle, en sus marchas, o si vamos a Temuco, etc. Entonces esa situación tuvo un impacto bastante grande, porque era la posibilidad de ingresar a un imaginario construido con los vestigios de los que ya no están. Y la otra cosa importante fue que nos dimos cuenta –y esto no fue desde el comienzo, pero rápidamente nos dimos cuenta cuando empezamos a revisar las colecciones en los archivos- que estas fotografías habían sido realizadas en su gran mayoría por antropólogos, viajeros o expedicionarios.



Imagen 05: *Chejaus. Ceremonia Yámana.* Martín Gusinde. 1919-1922.



Imagen 06: *Chalshoap de pie y Puppup sentado, junto a sus dos mujeres y a la hija de Chalshoat.* Charles Wellington Furlong. 1908.

Por lo tanto, la mirada de estas personas es muy diferente en muchos aspectos a la mirada que encontramos en el mundo mapuche, que eran fotografías hechas por fotógrafos profesionales. Si bien comparten ciertas modalidades de representación, ciertos dispositivos visuales –porque la fotografía tiene sus dispositivos visuales: el encuadre, el plano, etc.–, hay también aquí una utilización de un medio de expresión como herramienta de trabajo, como una herramienta de registro. No hay tanto una búsqueda estética, de fijar cierta estética dentro de la fotografía, si no más bien de fijar cierta información que se considera etnográfica, sobre todo en el caso de las fotografías de Gusinde, o Alberto María De Agostini. Ahora, hay un caso que se sale de todo esto, que es Furlong, el famoso viajero, que realmente tenía un ojo fotográfico increíble, y construyó una serie de imágenes que hoy día son un paradigma absoluto de lo fueguino.

Si bien la cultura mapuche es parte del territorio argentino como chileno, la investigación por ustedes realizada sobre grupos fueguinos evidencia una relación más evidente entre los Estados Nacionales. Cuéntanos cómo abordaron esta temática como equipo, es decir, esta idea de que los grupos fueguinos quedan repartidos tanto en Chile como en Argentina, y en algún momento se hace una posesión efectiva de esos territorios y hay tensiones, hay formas de concebir lo indígena. ¿Cómo eso se ve en la fotografía?. Sobre todo lo que viste con Danae Fiore, y con otros investigadores argentinos.

Lo interesante con el mundo fueguino es esta especie de ausencia de fronteras republicanas. En general, cuando uno va a la isla de Tierra del Fuego, se da cuenta que lo chileno-argentino, bueno, existe, porque existe una legalidad, hay un pasaporte, un canet de identidad, pero en la práctica, en la vida cotidiana que se hace en la isla, es totalmente común cruzar la frontera. Incluso los argentinos, para ir de Río Grande a Río Gallegos, tienen que pasar por Chile, entonces para ellos se desdibuja esa frontera. Y yo creo que en Argentina, quienes han abordado la fotografía de Tierra del Fuego vienen más de otras especialidades; como la arqueología, como es el caso de Danae Fiore, que fue parte de nuestro equipo y que participó en la edición del libro, donde ella hace toda una aplicación de una metodología arqueológica y utiliza la fotografía como una fuente de registro arqueológico, más que la fotografía en su condición de imagen, en su condición de sí misma digamos. También está Carlos Masotta, que es antropólogo y que ha realizado trabajos bastante interesantes sobre pueblos indígenas de Argentina.

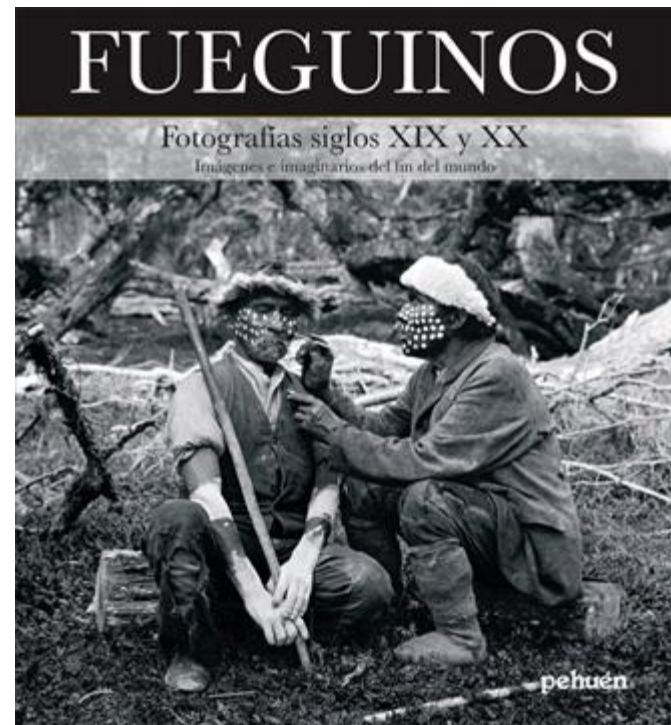


Imagen 07: Portada libro “Fueguinos. Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo”. 2007.

Ahora te voy a llevar a la misma pregunta sobre la apropiación de la fotografía, pero esta vez por parte de los kawéskar de Puerto Edén y de Punta Arenas o de los selk'nam de Río Grande. Dicho de otra forma; ¿cómo estas organizaciones indígenas actuales se apropian de esas fotografías?

Nosotros no hemos encontrado casos tan paradigmáticos y tan potentes como en el caso del mundo mapuche –que no es sólo acá, sino que en Argentina los mapuches argentinos también se hacen cargo de este imaginario visual-, no sé si por un problema de recursos, por un problema de acceso a determinados medios. Yo diría que ahí hay una apropiación tal vez un poco más cargada hacia el lado de las imágenes en movimiento, hacia el lado del documental.

Donde sí existe una –como se dice- transferencia, un desplazamiento, de la imagen fotográfica, en nuevos contextos de circulación, lo cual la va cargando de nuevas significaciones, es hacia la plástica y las artes visuales; son los artistas visuales, aquí en Chile el caso de Eugenio Dittborn, o de Juan Pablo Langlois, y en Argentina también hay varios artistas que toman la fotografía como un referente visual para incluirlo dentro de su obra. Puede ser que modificando la fotografía, pintándola de nuevo, utilizándola como soporte, interviniéndola, reproduciéndola, etc., ahí se produce un desplazamiento interesante hacia otras áreas de difusión de este imaginario.

Cuéntanos del último de tus trabajos, donde abordas la fotografía de indígenas andinos. Una investigación que a diferencia de las anteriores extendió la búsqueda fotográfica hasta comienzos de 1990. ¿Ya se advertía la invisibilización del indígena y la ausencia de la fotografía a simple vista?

Con la experiencia que habíamos tenido en archivos, sobre todo en archivos nacionales y algunos archivos extranjeros tan importantes como el Museo *quai Branly* –que era el antiguo Museo del Hombre de París- y otras instituciones que tienen un gran archivo de América Latina, nos habíamos dado cuenta –un poco intuitivamente- de que el acervo fotográfico relacionado con el mundo andino era bastante menor, bastante menor en cantidad. No sabíamos bien por qué: si no se había conservado, si no habían muchos fotógrafos, o qué. Entonces cuando se planteó el proyecto, ya notábamos un poco esta premisa, ahora, eso se cumplió dentro del proceso de investigación, nos costó mucho encontrar imágenes –sobre todo imágenes tempranas- y por eso que el proyecto se planteó hasta 1990. Porque nos dimos cuenta que en la década de los 80', a fines de los 70', aparecen los antropólogos en el mundo andino, que comienzan a utilizar la fotografía como una herramienta de registro; ellos mismos sacando sus fotos, o contratando a su vez fotógrafos para que les ayudaran a registrar las fiestas, las costumbres, los distintos modos de vida del mundo andino. Por otra parte, nosotros intentamos aplicar esta misma idea de desdibujar las fronteras republicanas, en este caso, Bolivia, Perú, Argentina y Chile.



Imagen 08: Autor no identificado. 1985.

Eso no nos dio muy buenos resultados, en el sentido de que no encontramos material como encontramos de Tierra del Fuego. Por ejemplo estuvimos en La Paz, estuvimos en Lima, estuvimos en el Cuzco, y resulta que ahí en los museos hay fotografías de indígenas –de Perú hay cualquier cantidad, de Bolivia también-, pero son fotografías de la zona más al norte, no son de las zonas que están aledañas a Chile, por ejemplo Tacna...

Aledañas a Chile?...

Aledañas a Chile, o aledañas al noroeste argentino; encontramos muy poco material a ese respecto. Entonces, en ese sentido nos dimos cuenta, tal como planteas en tu pregunta, que hay una especie de invisibilización del indígena andino, o como nosotros le llamamos, del indígena del desierto y el altiplano. Esto incluso es contradictorio si piensas en la gran cantidad de fotógrafos que hay operando en Arica, Iquique, Antofagasta, sobre todo en la época del salitre, donde hay una cantidad enorme de fotógrafos viviendo en la ciudad y sacando fotos de las salitreras, pero que pareciera ser que por alguna razón no suben hacia el altiplano. Te estoy hablando de fines del siglo XIX, comienzos del XX.

Habría que esperar hasta el año 25 ó 30, cuando aparecen casos puntuales, como Roberto Gertsman por ejemplo, fotógrafo alemán, que llega a Chile el año 1924, y viaja por Bolivia, viaja por Chile, por el norte, saca una gran cantidad de fotos, pero son casos puntuales.

Y recién digamos en los 50', fines de los 50', con todo el proceso de lo que fue la exposición de "El Rostro de Chile", con Quintana, Montandon y Baltazar Robles, que son los fotógrafos que recorren Chile fotografiando para esta exposición, y donde hay algunas imágenes que aparecen de estos pueblos. Y ya ahí hay un salto, hay un pequeño vacío, y aparece después esta época de los antropólogos con Juan Van Kessel, con María Ester Grebe, con Grete Mostny y Vaclav Solc.

Cerrando un poco este tema. ¿Cuáles son las principales características de los materiales encontrados y cuáles fueron las principales conclusiones a las que llegaron como equipo, frente a todo ese material?

Bueno, una de las etapas de la investigación tiene que ver con todo el análisis de las modalidades de representación, que eso tiene que ver un poco con la especialidad que trabajo yo y Carla Möller (que también es parte del equipo), que tiene relación con el ámbito de la estética, donde nos dimos cuenta que hay una potencia y un peso tan grande del paisaje, que siempre el indígena aparece como fagocitado por este desierto enorme, o por estos cañadones del Río Loa, todo es como magnificientemente grande y el indígena siempre está a una escala muy pequeña, entonces ahí hay un proceso de invisibilización; lo que Pedro Mege llamó en algún momento como el "fuera de cuadro", y que aquí en el norte se transforma en algo permanente.



Imagen 09: Vista del Río Salado. Grete Mostny. 1930-1952.

El indígena siempre está en las orillas de las fotos, o hay muchas fotos de plano general, pocos retratos. Y la otra cosa bien importante que trabajó Pedro Mege con María Paz Bajas, que es cómo en ciertos ámbitos la fotografía toma un carácter paradigmático, como por ejemplo las fiestas, la necesidad de registrar y fotografiar rituales, los paisajes asociados a la iglesia, la marca de ganados, la limpia de canales. De esta manera, van surgiendo ciertas situaciones que son deseables de fotografiar, porque terminan por último representando esta idea de lo andino: la mujer con el telar, la población asociada a los camélidos, pastoreando los camélidos, etc. Y después está toda la parte en relación a la historia, que lo trabajó Christian Baez con Alejandra Castro, que es otra integrante del equipo, que tiene que ver cómo se insertan estas imágenes en los textos de historia. Por ejemplo, en el mundo mapuche nosotros encontramos una gran cantidad de libros de historia donde se hace uso de estas imágenes, de Tierra del Fuego también, historiadores y antropólogos las utilizan, en cambio en el mundo andino no aparece, y solamente tiene una pequeña presencia en los textos escolares. Entonces, nos damos cuenta de que hay una especie de invisibilización o de fuera de cuadro del habitante del desierto y el altiplano en relación a la fotografía de los mapuches o indígenas de Tierra del Fuego.

Ahora bien, cómo enfrentaron el hecho de que para este proyecto de andinos -de indígenas andinos- ustedes estuvieran trabajando con pueblos que están finalmente disgregados en tres países diferentes, con Estados Nacionales diferentes. Me refiero particularmente al proceso de chilenización que se da en el norte de Chile, de lo que ahora es Chile. ¿Cómo eso se manifiesta en la fotografía?, ¿se puede evidenciar esta afirmación?

Hay algunas pequeñas señas, hay por ejemplo fotografías donde salen los niños en las escuelas con la bandera chilena, pero en realidad la invisibilización es tan grande que cuesta hacerse un panorama tan específico y tan concreto como lo podemos hacer en los otros dos campos que investigamos (mapuche y fueguinos). Claro, nos damos cuenta por las informaciones documentales que hay un proceso de chilenización sobre todo en la época de la dictadura, de poner la bandera en estos territorios, y se construyen escuelas y hay una serie de acciones de la dictadura por levantar la chilenidad, pero la verdad es que se desdibuja finalmente, porque la producción igualmente es muy inferior; es bastante inferior.

A diferencia de los proyectos anteriores, en éste se incorpora el uso del video como parte de la metodología de investigación, de registro, y de difusión de los resultados de esta investigación. Cuéntanos, ¿cuál crees tú que ha sido el aporte de esta nueva metodología que se ha integrado?

Como nosotros trabajamos con imágenes, nos dijimos un día – bueno, por qué no presentar los resultados de la investigación con imágenes. Es un reto, no es una idea original, se ha hecho en otras partes, incipientemente. Nosotros tuvimos una primera experiencia en el proyecto Fondecyt de Francisco Gallardo, donde participó Gastón Carreño, Felipe Maturana, María Paz Bajas y yo, donde hicimos un experimento en este sentido y tratamos de presentar los resultados de nuestra investigación sobre las formas de representación de lo indígena en el documental y la ficción en pequeñas Notas Documentales. Entonces, quisimos hacer algo así, incluso ir un poquito más allá y quisimos mostrar a la comunidad académica y al público en general los resultados, o sea, cuál había sido nuestro camino de investigación, cómo habíamos trabajado los materiales, cuáles habían sido nuestros presupuestos y nuestras hipótesis, cómo esas hipótesis se habían ido comprobando o no, a lo largo de la investigación, y en último término, cuáles habían sido los resultados.

(clip de video)

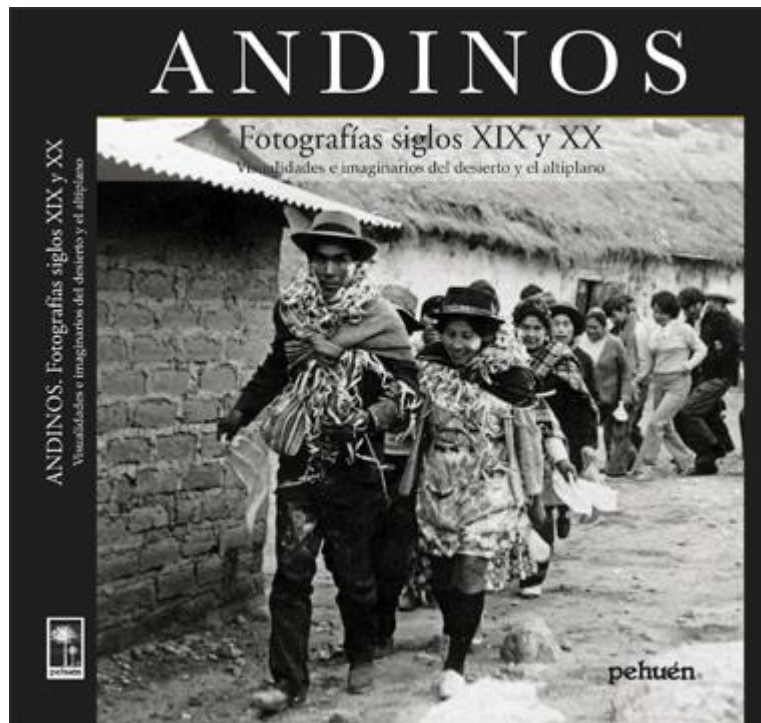


Imagen 10: Portada libro “*Andinos. Fotografías siglos XIX y XX*”. *Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*”. 2012.

Y se hizo un pequeño documental, que está vigente, digamos, no lo hemos difundido mucho todavía, pero hicimos un documental que estuvo a cargo de Felipe Maturana y de Gastón Carreño, que es bastante interesante, probablemente si lo viéramos en un par de años más, muchas cosas podríamos arreglarlas o cambiarlas, pero fue ese primer puntapié inicial, gracias a un apoyo de la Universidad Católica a través de un proyecto de la Vicerrectoría de Investigación.

En los próximos días se va a presentar el tercer libro de fotografías, fruto del trabajo tuyo y de tu equipo. Cómo podrías evaluar, en una mirada bien general, lo que ha sido ese proceso de editar una trilogía de libros sobre fotografías de indígenas de Chile.

Cuando partimos con esta investigación, nunca pensamos que íbamos a tener este resultado. Estamos realmente muy contentos, muy orgullosos. La Universidad Católica ha sido fundamental en este proceso, porque el Instituto de Estética ha sido el espacio que académicamente nos ha acogido, nos ha ayudado, nos ha apoyado en todas las investigaciones; FONDECYT también, por supuesto, porque gracias a los proyectos FONDECYT hemos podido entregar estos resultados a la comunidad. Creo que resulta bastante importante haber podido desarrollar una línea de investigación, abrir un campo que no existía, respecto a la imagen fotográfica, en este caso relacionada con el mundo indígena, pero que tiene que ver también con las problemáticas de la representación y de la imagen fotográfica, tanto en sus aspectos estéticos, antropológicos, simbólicos, políticos, sociales, o sea, la investigación en su conjunto.

Y lo más importante, hemos sido siempre un equipo muy grande y muy afiatado, de muchos años trabajando juntos, eso es lo que resulta más gratificante, el haber sido un equipo que logró abrir una línea de trabajo, que trasciende las problemáticas de representación de, en este caso, los pueblos indígenas; que tiene que ver con las problemáticas de la fotografía en general, y las preguntas que desde la antropología visual, desde la estética, desde la historia, nos podemos hacer respecto de este medio en su condición de imagen, en su condición de documento, en su condición de referente de la cultura y de referente de identidad.