

VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica

Volume 4 | Número 2 | Julho – Dezembro 2010

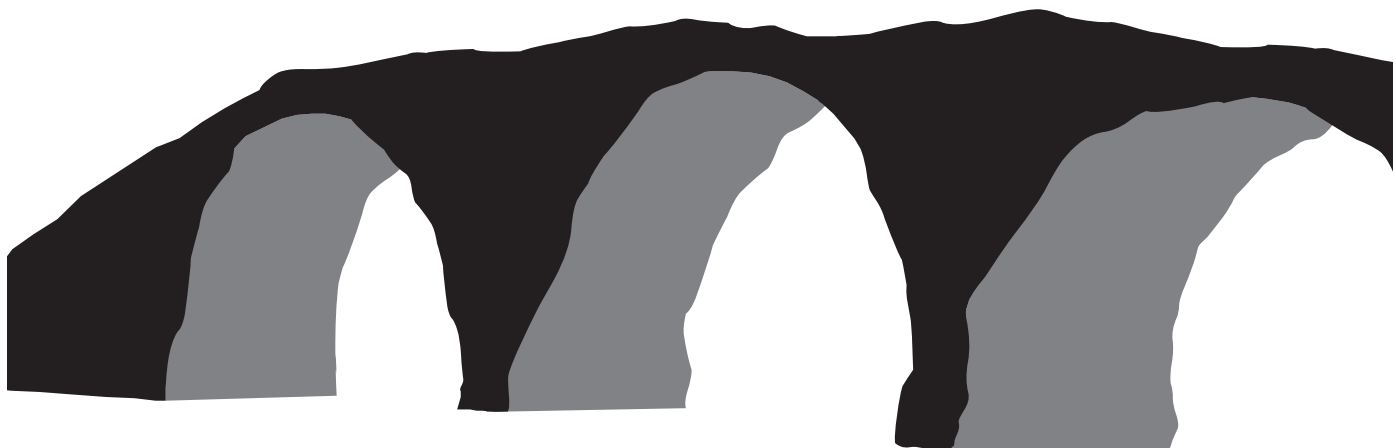
ISSN 1981-5875

**TIEMPO Y ARQUEOLOGÍA: HACIA UNA
TEMPORIZACIÓN DE TRAZOS E IMÁGENES EN SITIOS
INDUSTRIALES DEL NORTE DE CHILE (SIGLO XX)**

Francisco Rivera

Rodrigo Lorca

Felipe Rojas Toro



TIEMPO Y ARQUEOLOGÍA: HACIA UNA TEMPORIZACIÓN DE TRAZOS E IMÁGENES EN SITIOS INDUSTRIALES DEL NORTE DE CHILE (SIGLO XX)

Francisco Rivera¹

Rodrigo Lorca²

Felipe Rojas Toro³

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre as temporalidades do registro arqueológico e os problemas relacionados com a interpretação desta última no presente. Tomando como exemplo uma série de imagens gravadas em instalações industriais no norte do Chile (nas regiões de Tarapacá e Antofagasta), propõe-se uma reflexão teórica que acredita que uma parte do registro material, nestes caso visual, que o arqueólogo interpreta e uma série de momentos históricos fugaces não intencionais. Tratar estas imagens como *objetos-memória* produzidas pela repetição, rotina e aleatoriedade, tentando temporizar o registro através da relação do conceito de Tempo com os conceitos de Memória e Imagem.

Palavras-chave: tempo, memória, imagem, teoria, arqueologia histórica

Resumen

Este artículo es una reflexión sobre las temporalidades del registro arqueológico y los problemas asociados a su interpretación en el presente. Tomando como ejemplo una serie de imágenes registradas en sitios industriales del norte de Chile (Regiones de Tarapacá y Antofagasta), se propone una reflexión teórica que considera que una parte del registro material, en este caso visual, que el arqueólogo interpreta es una sucesión de instantes históricos fugaces no intencionales. Trataremos nuestro conjunto de imágenes como construcciones de *objetos-memoria* elaboradas por la cotidianeidad, la repetición y el azar, intentando temporizar el registro a través de la relación del concepto de Tiempo con los de Memoria e Imagen.

Palabras claves: tiempo, memoria, imagen, teoría, arqueología histórica

1 Profesional Independiente. Correo-e: franchurivera@gmail.com

2 Profesional Independiente. Correo-e: rodrigolorca@yahoo.com

3 Profesional Independiente. Correo-e: rojas-toro@students.unibe.ch

Abstract

In this article we discuss the temporality of the archaeological record and the problems related to the interpretation of it in the present. Taking as an example a series of images taken from saltpeter' houses on sites in northern Chile (Tarapaca and Antofagasta regions), we propose that part of the remains, in this case the visual one, that the archaeologist interprets is a series of ephemeral and unintentional historical moments. We will treat these images as *object-memory* structures, produced by routine, repetition and randomness, in order to *temporize* the archaeological record through the association of the concept of Time with Memory and Image.

Keywords: time, memory, image, theory, historical archaeology

1.

*Y van a morir, mudos,
sin saber nada.*

Rafael Alberti (1984)

Durante los años 2008 y 2009, en el marco de distintas campañas de terreno realizadas en las oficinas salitreras del Cantón Central⁴ y Santiago Humberstone (Figura 1), fueron registrados de manera casi fortuita y fuera de los objetivos principales de los proyectos asociados⁵, una serie de imágenes plasmadas en los muros de recintos de sus respectivos sectores habitacionales. Al vernos enfrentados a un conjunto material formalmente difícil de abordar, nos preguntamos acerca de su origen, sus mensajes y sus destinatarios. ¿Cuándo fueron realizados? ¿Quiénes los hicieron? O, ¿en el seno de qué prácticas? No obstante, la pregunta central giró en torno a una gran duda: ¿son el resultado de acciones voluntarias con intenciones reales de dejar un mensaje? Nuestra primera reacción fue negarlo, y en eso surgieron otras preguntas aún más complejas que llevaron a cuestionar nuestra propia práctica: ¿por qué les atribuimos entonces un sentido y un mensaje? ¿Qué ocurre con nuestras interpretaciones frente a este tipo de restos? En este artículo intentaremos llevar aquellos cuestionamientos un paso más adelante, primero a través de una reflexión teórica sobre la forma de aproximación a una lectura de aquellas imágenes. Para lograr aquello, creemos que es necesaria una reevaluación de nuestros modos de entender las temporalidades del registro gráfico, así como de las referencias subjetivas a las cuales éstas se vinculan. En por esto que en una primera parte presentamos algunos aspectos conceptuales del Tiempo, para luego entrelazarlo, primero con el de Memoria, y en seguida con el de Imagen.

En Chile, los estudios referidos a la arqueología histórica han crecido enormemente, aunque sus temáticas se han centrado por lo general en los períodos coloniales y republicanos, quedando rezagadas las problemáticas del pasado reciente, aún cuando esta situación ha cambiado en los últimos años (Vilches et. al. 2008, San Francisco et. al. 2009, Rivera y Lorca 2010, entre muchos otros). La llamada arqueología industrial, se ha centrado básicamente en problemáticas salitreras, entre los cuales los proyectos llevados a cabo en Humberstone y Cantón Central constituyen nuevos antecedentes. En este ejercicio teórico buscamos contribuir al

4 El llamado Cantón Central corresponde a un conjunto de oficinas salitreras dispersas pero interrelacionadas, ubicadas entre las actuales ciudades de Antofagasta y Calama. Entre muchas otras se encuentran Sargento Aldea y Chacabuco.

5 Proyecto Fondecyt 1080542 (2008) a cargo de la Dra. Flora Vilches, y Proyecto de Elaboración de expedientes y Estudio, Segunda Etapa del Plan de Intervenciones Prioritarias de las Oficinas Salitreras Humberstone y Santa Laura, Patrimonio de la Humanidad, Código 4650-89-LE08. Consejo de Monumentos Nacionales, DIBAM, UNESCO (2008-2009).

enriquecimiento de la discusión de problemáticas vinculadas al mundo industrial contemporáneo, utilizando para ello un conjunto material poco común y tradicionalmente omitido en las investigaciones, que demuestra además la ambigüedad a veces no cuestionada del registro material que usualmente interpretamos. Desde el inicio asumimos nuestra falta de rigurosidad metodológica en términos de registro, pero es precisamente el prescindir de aquella orthopraxis la que nos han dado la libertad de evaluar la propuesta. La proposición de este artículo es básicamente reflexionar, desde una dimensión teórica, sobre nuestros métodos de trabajo más que sobre los resultados en curso.

Para llevar a cabo esta discusión, seguiremos un hilo argumentativo que entrelaza dos conceptos interrelacionados: por un lado, el de *objetos-memoria* (Olivier 2008) entendidos como aquellos conjuntos materiales de temporalidades ambiguas y múltiples. Por otro lado, el concepto de *objeto-meta* (Žižek 2010) que intentaremos vincular como una forma de explicar nuestra propia práctica profesional en esta infinita búsqueda del primero. Como se trata de un trabajo de diversas aristas, no contemplamos una estructura tradicional de “resultados-conclusiones”. Por el contrario, preferimos viajar en dos dimensiones (*objetos-memoria, objeto-meta*) bajo tres esferas (Tiempo, Memoria, Imagen) que nos lleve a una nueva lectura de la cultura material, en este caso específico, de las imágenes y trazos murales de sitios históricos del norte de Chile. En los siguientes nueve puntos esperamos, en definitiva, contribuir a la reflexión teórica en la llamada arqueología industrial.

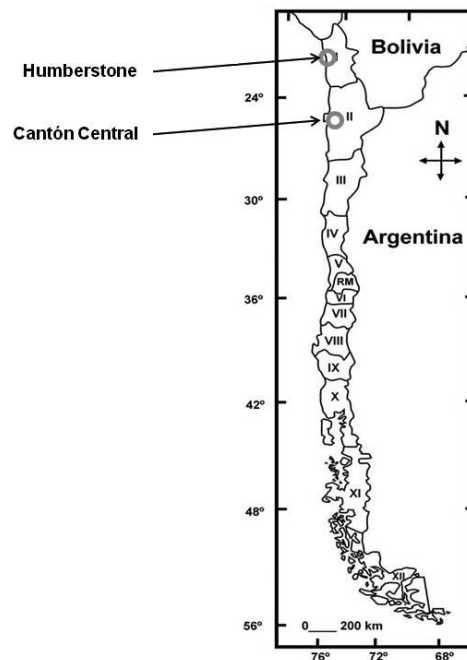


Figura 1. Mapa con ubicación de los sitios mencionados en el texto

2.

En “*Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*”, el filósofo Slavoj Žižek, basándose en las obras de Shel Silverstein “*The Missing Piece*” y “*The Missing Piece Meets the Big O*”, cuenta una entretenida fábula sobre el Círculo y el Triángulo, como una forma de explicar la base de la oposición *lacaniana* entre deseo y pulsión. Para Žižek, la fábula permite explicar la paradoja del deseo, el cual para perpetuarse necesita que haya una pieza faltante (en su caso lo grafica a través el vacío interior del Círculo). Es decir, el proceso de constitución del sujeto que desea, a través de la falta o la pérdida. El autor expone así dos conceptos fundamentales: deseo y pulsión. Siguiendo su reflexión, el primero estaría, como dijimos, basado en su falta constitutiva, mientras que la pulsión circularía alrededor de un *hiato* en el ser. En otras palabras, el movimiento de la pulsión corresponde al eterno movimiento alrededor de un *objeto-meta* (Žižek 2010). Para nosotros esta fábula nos da pie para hacer una analogía con nuestra propia práctica investigativa y en especial sobre el ejercicio interpretativo de los restos materiales a los cuales nos vemos enfrentados. El *objeto-meta* inicial alrededor del cual la pulsión circula, será en nuestro caso el Pasado, mientras que el verdadero *objeto-meta* será la continuación eterna de su circulación como tal, que en este caso lo asociaremos con la Memoria. Este constante movimiento *pulsional* lo entenderemos en el registro arqueológico como la *rutinización* de las prácticas cotidianas, la no-intencionalidad de la acción, la perpetua repetición y como el resultado de una memoria involuntaria. Ambos, creemos, quedarán materializados en la temporalidad de la Imagen, la cual será el núcleo de discusión de nuestra propuesta.

3.

Como bien lo dice el título de este artículo, el problema que planteamos se relaciona en la discusión del concepto de Tiempo y su relación con la Memoria y la Imagen. La problemática es ambiciosa y el tema, el tiempo, inmenso. Varios han sido los historiadores que lo han colocado como elemento central de sus discusiones⁶. En la arqueología, sin embargo, las propuestas han sido mucho más escasas. Desde las primeras reflexiones de Leone que busca identificar y definir el estatus ideológico del tiempo (Leone 1978), los esfuerzos se han concentrado más bien en la construcción de cronologías y su armonización en contextos específicos (Lehoërff 2008), o la identificación no sólo de la forma en la cual las sociedades pasadas percibían el tiempo⁷, sino que tam-

6 Mencionaremos algunos como K. Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, 1984; J. Le Goff, *Histoire et mémoire (Milan 1977-1981)*, Paris, 1988; D. Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, 1991; M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris (1925), 1994 y J. Leduc, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, 1999.

7 Por supuesto no todas las culturas han tenido la misma percepción de tiempo a lo largo de su historia. Para una buena síntesis sobre diferentes contextos culturales, ver P. Ricoeur, C. Larre, R. Panikkar,

bién los problemas ligados a su construcción en la práctica arqueológica del presente (Murray 1999, Lucas 2005, Olivier 2008). En todos estos trabajos es posible observar un denominador común: el tiempo es una convención abstracta creada por el ser humano para ordenar los diferentes fenómenos y eventos. En la arqueología, esta convención ha sido entendida a través de la creación de cronologías y periodizaciones. Sin embargo, esta forma de ordenar el tiempo, ha sido teóricamente problemática ya que presentan al tiempo como un fenómeno lineal y uniforme, y por lo tanto tiende a presentar a los modelos de explicación histórica de una forma igualmente uniforme y lineal (Lucas 2005). Como bien lo menciona Elias, una dificultad limitante con la que topa la investigación sobre el tiempo es la falta de una teoría evolutiva de la abstracción (Elias 1989), aunque una manera de superar este problema es a través de un análisis crítico del concepto; y esto exige advertir la relación entre tiempo físico y tiempo social. Para nosotros, esto significa que deberemos entender que el *tiempo arqueológico* como una sucesión de puntos en el pasado es solamente una representación.

En un trabajo anterior discutimos las dificultades y errores que implica considerar un tiempo arqueológico lineal y unidimensional en sitios industriales (Rivera y Lorca 2010), por lo que ahora nos centraremos en problematizar sobre aquella dimensión multi-temporal de los vestigios. Para empezar, esta *multi-temporalidad* a la que hacemos referencia la grafica notablemente Laurent Olivier al describir simplemente la casa en la que vive: “The house where I am writing this paper was built towards the beginning of this century, in the courtyard of an ancient farm whose structure is still visible. From my open window, I see an interweaving of houses and constructions, most of them dating back to the 19th century, sometimes including parts of earlier constructions from the 18th or 17th century. The 20th here looks so localized, so secondary: it is reduced to details, such as windows, doors or, within houses and flats, furniture... Right now, the present here is made up of a series of past durations that makes the present multi-temporal” (Olivier 2001: 66-67). La observación es importante porque nos obliga a reconsiderar los restos materiales que forman parte esencial de nuestros problemas de estudio. Estamos rodeados de objetos antiguos ya que vivimos con ellos, los guardamos y los conservamos por diversas razones, al igual que posiblemente lo hayan hecho aquellos individuos del pasado, cuyas cosas se encuentran ahora con nosotros; una antigua joya familiar, la carta de un viejo amor o esa fotografía del primer viaje. Si consideramos esta dimensión extremadamente compleja del universo material, podremos comprender la arqueología no sólo como una ciencia del

A. Kagame, G.E.R. Lloyd, A. Neher, G. Páttaro, L. Gardet y A.Y. Gurevitch, *Las culturas y el tiempo*. Ediciones Sígueme, UNESCO, 1979.

presente que trabaja con objetos que están *en el aquí y en el ahora*, sino que también como una actividad cotidiana y un ejercicio continuo de interpretación del entorno material. Nuestra interpretación será del pasado, pero de un conjunto que existe, solamente, porque se encuentra en el presente junto a nosotros. Es decir, vivimos y trabajamos constantemente con lo que Olivier denomina un *palimpsesto de objetos-memoria* (Olivier 2008). Lo que buscamos entonces es *temporizar* el registro (Elias 1989) y hacer visibles las temporalidades subyacentes de la materialidad; en este caso, de los trazos e imágenes.

4.

Nuestra perspectiva que busca enfrentar el problema de las temporalidades de la materialidad del pasado, y particularmente el del pasado reciente (industrial), en nuestro caso desde una aproximación a sus restos gráficos o visuales, necesita reconsiderar nuestras formas de entenderlo. En este punto cabría entonces explicitar nuestra primera dificultad: ¿cuál sería entonces esta forma de afrontar el problema de las imágenes surgidas del pasado reciente? Y sobretodo ¿cuál es su relación con el *Tiempo*? Primero que nada, a través del vínculo que ellas crean entre pasado y presente por medio del recuerdo y la subjetividad. Nuestra apropiación del pasado se funda en la retención y constante transformación de la memoria y no solamente como una sucesión inmóvil, lineal y unidireccional de eventos históricos oficiales (Lucas 2005, Rivera y Lorca 2010). Es a través de la recolección de fragmentos en el recuerdo que construimos conscientemente esta sucesión, distinguiendo el ayer del hoy, y confirmando nuestra experiencia de ese pasado (Lowenthal 1985). No obstante ¿de qué tipo de memoria estamos hablando?

En esta propuesta optaremos por el término *proustiano* de “memoria involuntaria”. La idea central de ella es que ésta es causada por las experiencias vividas, por todo aquello que los sentidos fueron capaces de registrar en un momento determinado. Siguiendo a Lowenthal, “todo el conocimiento actual se basa en las percepciones y actos; reconocemos a una persona, un árbol, un desayuno, un recado, porque los hemos visto o hecho antes” (Lowenthal 1985:185). La memoria involuntaria permite el surgimiento de recuerdos que creíamos perdidos para siempre y que aparecen gracias a un acto del azar en el que se reviven escenas de nuestro pasado, al simple contacto espontáneo con una imagen, una palabra o incluso un aroma. Esta idea fue desarrollada por Proust, para quien “cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde, o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación, muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es como existen horas

de nuestra vida que nunca resucitarán. Y es que este objeto es tan pequeño, está tan perdido en el mundo, que hay muy pocas oportunidades de que se cruce en nuestro camino” (Proust 1954: 53). A pesar de su improbabilidad, lo que Proust llamó “memoria involuntaria” se convierte así en la única capaz de devolvernos, como una experiencia sensible, aquel tiempo perdido (Deleuze 1972). La reconstrucción del pasado, lo repetimos entonces, es un proceso que se hace en el presente. El tiempo al que alude es el tiempo vivido, con todas las interrupciones, confusiones e idealizaciones del recuerdo, extendiéndose constantemente y configurando un tiempo no cronológico, no-lineal, y por sobretodo multi-dimensional (Lucas 2005, Olivier 2008). Pero Proust nos entrega, además, un elemento adicional en esta “búsqueda del tiempo perdido”: el azar.

5.

Uno de los ejemplos que exploramos corresponde a un conjunto de números y cálculos escritos a mano en los muros del sector habitacional de la oficina salitrera Santiago Humberstone (Figura 2). Se trata de una serie de signos numéricos escritos en columnas, y dispersos aleatoriamente al interior de las casas del sector residencial del sitio, en los cuales es posible identificar cálculos básicos. Para contextualizar el registro, señalemos brevemente que Humberstone se ubica en la Región de Tarapacá a 47 Km de Iquique y a 1050 m.s.n.m., en el principal y más rico yacimiento de caliche en el mundo, convirtiéndose a fines del siglo XIX y principios del XX, en uno de los complejos urbano-industriales más importante de la zona. Fundado en 1862 por la compañía Peruvian Nitrate Company con el nombre de Oficina La Palma, el sitio estará activo hasta 1929 cuando paraliza temporalmente sus faenas debido a la crisis económica mundial, reanudándose posteriormente en 1933 con el nombre de Oficina Santiago Humberstone, esta vez como propiedad de la Compañía Salitrera de Tarapacá y Antofagasta (CO-SATAN). Sus faenas funcionan hasta 1959 cuando la sociedad definitivamente se disuelve. Finalmente, en el año 2002 el sitio es incluido en la lista de Sitios del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Por medio del registro de éstos trazos plasmados en los muros de Humberstone, intentaremos acercarnos a esta memoria no-voluntaria, es decir, al modo en que los individuos elaboran inconscientemente su vida, y recrean su realidad social desde su presente. Consideramos enriquecedora esta perspectiva, ya que al aproximarnos a los aspectos inconscientes del registro podemos visualizar otros aspectos de la construcción social de la realidad en el pasado (Torres-Dujisin 2000). Pero éstos aspectos inconscientes, ¿son necesariamente el resultado de acciones no-voluntarias? Entenderemos los fenómenos no-intencionales como aquellos que también y en cierta medida tienen, encarnan, realizan o son portadores de sentido y significado. Si el sentido de nuestras imágenes contiene también

su significado, entonces está también impregnado de *valor*. Es decir, las imágenes deben entenderse en el seno de prácticas y actividades. La pregunta central será determinar si lo que hace que una acción sea inteligible en las imágenes es o no es la *causa* de esa acción como un *evento*. De ahí que podamos eventualmente leer su temporalidad.

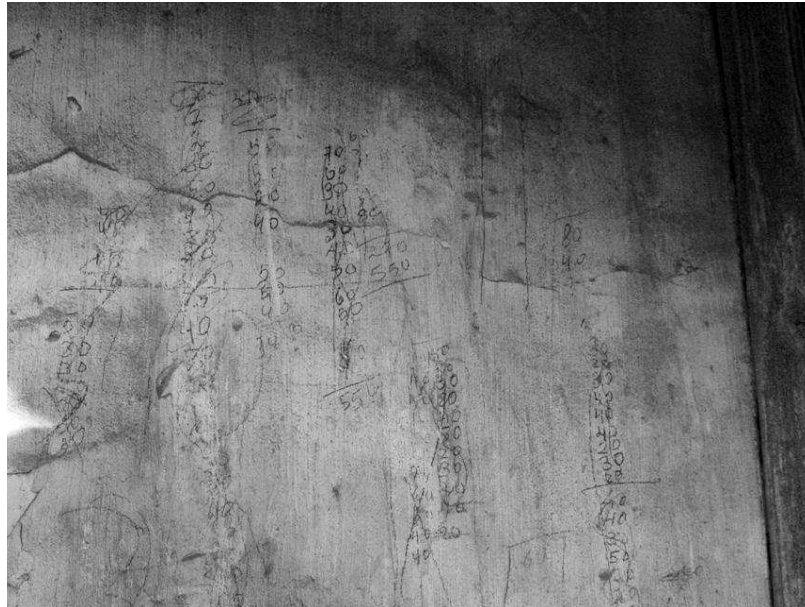


Figura 2. Números, sector habitacional Oficina Santiago Humberstone (foto: Rodrigo Lorca)

6.

Distinguimos la acción por lo tanto como una *unidad de sentido*, que implica una gramática de ella: de actos encadenados. Por ejemplo, al estrechar mi mano estoy concluyendo un contrato. El acto de estrechar la mano *cuenta cómo* o es *entendido como* una condición del acto de concluir un contrato. Es decir, el contrato no se concluye en tanto que el acto de estrechar la mano no haya sido realizado. La referencia, por lo tanto, se encuentra en las “reglas” y no en los eventos mismos. El problema radica en determinar aquellas reglas que se establecieron en el pasado, y que permitieron la acción de trazar los números que en el presente son posibles de observar. Para explorar estas “reglas”, veamos los dos modelos más clásicos. Por un lado, la acción entendida como un evento implicaría una causalidad. Por ejemplo, para abrir la ventana de mi casa, es necesario abrir el cerrojo. Al aplicarle la fuerza de mi mano, di vuelta el cerrojo. Abrí así la ventana, o la ventana se abrió como consecuencia de la operación del mecanismo del cerrojo; como consecuencia del movimiento de mi mano. Así entonces, ¿hasta dónde se extiende nuestra “intencionalidad” (como causa)? ¿Es posible identificar las intenciones y las acciones anteriores en el tiempo que causaron las imágenes que somos capaces

de registrar en el presente? Para Davidson, nuestro registro son solo los efectos secundarios no-voluntarios, atribuibles a la “naturaleza”, de acciones intencionales (Davidson 1963). En otras palabras, las acciones en el pasado son el resultado de prácticas y no simplemente los efectos únicos de acciones intencionales. Por un lado, Davidson llama a esto la teoría causal de la acción, es decir, lo que el actor ha hecho intencionalmente, a la luz de sus razones, se explica por el hecho que éstas últimas causan su comportamiento (Davidson 1963).

No obstante, por otro lado tenemos la concepción “intencionalista” de la acción; es el fin que “racionaliza” y “explica” su desarrollo. Alguien sabe lo que quiere, “sabe que él lo sabe”, y por lo tanto actúa en consecuencia. La conexión entre el acto y el fin deseado (las razones) no es causal; ella es más bien lógica (teleológica). Es decir, responde a una coherencia y una estructura racional de la acción desde la perspectiva del agente social, el cual opera para ser entendido, y por lo tanto se encuentra abierto a las interpretaciones de terceros. Las dificultades para interpretar o explicar las acciones detrás de un registro como el nuestro son innegables (el fin *actúa* como causa); ¿cuántos *fin*es son interpretables a la luz de la identificación de una misma acción?

A pesar de lo anterior, es interesante notar que desde ambas perspectivas comprendemos que el pasado permanece fijo en las imágenes no sólo como una reproducción de la acción (sea ésta causal o teleológica), sino que se relaciona íntimamente con impresiones sensoriales, sentimientos y actitudes. Desde la perspectiva de su registro, y volviendo a la idea de Proust, cada nuevo encuentro con una impresión previamente experimentada hace revivir entonces, en forma involuntaria y azarosa, el pasado⁸. Es de esta manera que se construyen los objetos-memoria a los que Olivier hace referencia. La memoria involuntaria surge así ante un acontecimiento cotidiano, dentro de lo que Giddens ha también identificado como la *rutinización* de las prácticas. Es decir, aquellas formas que nos permite saber cuál es nuestro lugar en el mundo (Giddens 1995): es ahí cuando la repetición y la rutina, de acciones intencionales o no, se explicitan, entre otras cosas, a través de la imagen.

7.

Ejemplifiquemos lo anterior a través de una situación cotidiana. La repetición, los actos inconscientes y los gestos cotidianos, fueron explorados por Matthias Zschokke. Un extraño más en el Berlín de mediados de los años noventa, el escritor nos invita a preguntarnos sobre nuestro lugar en el mundo y los restos que dejaremos en él. Desde un ejemplo tan simple como sus viajes diarios en

8 La experiencia de encuentro con el pasado a través de la memoria involuntaria, en ningún caso se refiere aquí a individuos específicos (sean arqueólogos, miembros de la comunidad local, turistas, etc.). La diversidad de lecturas de la materialidad por parte de los muchos agentes sociales, de indudable interés ciertamente, escapa a los objetivos centrales propuestos en este artículo.

bicicleta, Zschokke nos incita a observar y reconsiderar los rasgos de estas conductas habituales. Todos los días, al estacionar su bicicleta, ésta va dejando una huella en el muro de su casa. El autor aborda aquí los temas centrales de su obra: la muerte, la dimensión efímera de todo ser y toda cosa, y los trazos que quedan de nuestra estada en la tierra. En un sentido metafórico, el autor nos lleva a descubrir la vida a ras de suelo, mostrándonos que los verdaderos restos que deja el ser humano son, por lo general, poco significativos: “nos esmeramos tanto en elaborar grandes pensamientos, de amasar grandes cantidades de dinero, de traer al mundo hijos que nos sobrevivan, pero en alguna parte e incluso sin quererlo, lo que socavamos es tan simple como un surco, porque año tras año, hemos estado allí” (Zschokke 2003:23). Ni grandes pensamientos, ni hijos, ni fortunas, nada de eso, nos dice, sobrevivirá al tiempo que seguirá avanzando. ¿Qué queda entonces? La rutina de las costumbres, la repetición de los gestos cotidianos: “durante años, realizamos una pintura mural, un dibujo rupestre que es imperioso y verdadero como ningún otro lo es en toda nuestra vida, un documento que dice infinitamente mucho sobre nuestra existencia. Y si alguien de una generación posterior un día se detiene frente ese muro derruido, quizás se estremezca lo suficiente, porque verá entonces cómo una vida entera se desplegó allí” (Zschokke 2003:24). Para el autor, son los restos en las murallas de su bicicleta aquello que lo sobrevivirá. Para nosotros, son esas mismas huellas y signos numéricos en los muros de Humberstone los que nos incitan a rememorar aquellas vidas pasadas. Por ende, los recuerdos y objetos ya no son, exclusivamente, una vía para la búsqueda del pasado sino que para una exploración de la memoria y su constante proceso de reelaboración (Ricoeur, 2000) y en la cual las imágenes funcionan además como una vía directa de esa aproximación⁹. Las imágenes, en efecto, se vuelven en un fascinante testimonio del imaginario colectivo de las sociedades pasadas (Patlagean 2006).

Lo que Zschokke nos incita a considerar desde la literatura, ha sido por supuesto ya tratado en las ciencias sociales (Bourdieu 1994, Giddens 1995). Para Giddens existirían dos tipos de competencias en los agentes o actores sociales. La primera, que llama “conciencia práctica”, se inscribe como dijimos en la *rutinización* de las acciones, en la cual los individuos reproducirían lo social inconscientemente. La rutina, para Giddens, se aloja en la conciencia práctica, entre el contenido del inconsciente y el control reflexivo de la acción (Giddens, 1995). Al igual que la acción racional definida por Davidson, en Giddens encontramos también lo que él llama “conciencia discursiva”, la cual supone que los individuos son capaces tanto de racionalizar las acciones como de reflexionar sobre ellas mismas. Así entonces, el modelo de referencia del autor, diferente aquí de Davidson, permite comprender las acciones como

9 Evidentemente tampoco consideramos que sea la única aproximación posible.

un entramado en tres niveles en el que se entremezclan conciencia práctica, inconsciente y conciencia discursiva o reflexiva. Asumiendo este modelo, y la imposibilidad de una lectura desde la imagen del último término, optamos no por una relación sujeto/objeto, sino por una relación sujeto/sujeto con nuestro objeto de estudio (Giddens 1995). En ese sentido, proponemos una lectura de un modelo representacional, en el cual el estudio de la cultura material es entendido no como un fin en sí mismo, sino como un medio de acceder a los aspectos subjetivos de los individuos del pasado; una interpretación de una interpretación, o lo que Giddens (1995) define como una “doble hermenéutica”. Desde esta perspectiva justificamos también la ausencia, antes señalada, de una metodología formal de registro de las imágenes que proponemos como ejemplo de análisis.

8.

Hasta acá hemos discutido el valor de los actos repetitivos, no-voluntarios e inconscientes como parte esencial de la construcción de las imágenes. Lo que sigue entonces es poder identificarlas y distinguir en ellas sus propias temporalidades. ¿Pero cómo? Para ello hemos considerado otro conjunto gráfico. Se trata de una serie de dibujos infantiles que fueron registradas en los sectores habitacionales de las Oficinas Salitreras Chacabuco y Sargento Aldea¹⁰, ambas ubicadas en el Cantón Central, Región de Antofagasta (Figura 3).

Uno de los principales problemas que enfrentamos desde una aproximación arqueo-antropológica de la imagen, es aquella referida a nuestras posibilidades de abordarlas desde una perspectiva dinámica y no estática; ellas no deben considerarse como algo inmóvil, sino que deben ser entendidas como una *imagen-movimiento*, cargadas ellas mismas de una “tensión dinámica” (Deleuze 2003); es decir de una temporalidad propia. En las figuras 2 y 4, por ejemplo, es posible vislumbrar este movimiento a través de la sucesión de un mismo motivo (manos) o signo (números). En un plano similar, Benjamin entiende esta dinámica *movimiento-tiempo* como “imágenes dialécticas”, o como bien decía; “un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado” (Benjamin 2006: 452), puntualizando en las imágenes su carácter eminentemente histórico y, lo que es más interesante para nosotros, su relación con el tiempo. Para el autor “el conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante, como una imagen dialéctica, el pasado enriquece la memoria involuntaria de la humanidad” (Benjamin 2006: 444, el subrayado es nuestro).

10 Para antecedentes de los sitios ver Vilches et. al. 2008, Vilches 2010.



Figura 3. Esbozo de una figura femenina, sector habitacional, Oficina Chacabuco (foto: Francisco Rivera)

Por lo tanto nuestras imágenes no cuentan historias. En cambio ellas nos remiten a algo, nos convocan a otra cosa. En este punto, cabría mencionar el problema del “texto inicial” enunciado por Panofsky; es decir, encontrar aquél que nos invite al pasado aludido (Panofsky, 2004). En las sociedades del pasado, éste puede encontrarse en la memoria colectiva, la tradición oral y la cotidianidad. Es ésa dimensión la que nos es permitido aquí explorar, y que evidentemente buscamos abordar al presentar nuestro conjunto: es ahí que deberemos buscar el *instante histórico* (Bachelard 1932). Desde esta perspectiva, la experiencia histórica se hace a través de la imagen, “y las imágenes están ellas mismas cargadas de historia. Podríamos considerar nuestra aproximación a la pintura desde este aspecto: no son imágenes inmóviles, sino de fotogramas cargados de movimiento [tiempo] que provienen de una película que nos falta” (Agamben 1998: 67). Así, al hilo del filósofo italiano podemos agregar que la imagen siempre nos remite a una realidad ausente, pero que al mismo tiempo es también obstáculo a ella; la imagen no es jamás una entidad individual, sino que se vincula entre el modelo y el sujeto, pues “toda imagen esta siempre a mitad de camino entre el modelo imaginario y la realidad” (Melot 2010: 15). Al hablar de imagen, nos referimos a esta como una *representación* (estar en el lugar de) material proveniente de un modelo, y cuyo vínculo con éste es la procedencia y no la semejanza. La imagen deriva de un modelo, pero ambos no tienen que ser necesariamente idénticos;

basta con que el primero evoque simbólicamente al segundo (Melot 2010). Siendo difícil proporcionar una clasificación de las imágenes que sea exhaustiva, hemos escogido la división categorial del semiólogo Charles Sanders Peirce (1997) quien identifica tres tipos: íconos, índices y símbolos. Los primeros entendidos como aquellas cuya relación a sus objetos es una mera comunidad en alguna cualidad, como por ejemplo los cuadros, las fotografías o las pinturas murales. Los índices como aquellos cuya relación a sus objetos consiste en una correspondencia en el hecho, tales como las huellas, trazos o, siguiendo el ejemplo antes mencionado, las marcas de la bicicleta de Zschokke. Finalmente, los símbolos son definidos como aquellos cuyo fundamento de su relación con sus objetos es de un carácter imputado; lo mismo que signos generales (por ejemplo, letras y números) (Sanders 1997: 311). A la luz de estas consideraciones es como entendemos nuestro registro; íconos (Figura 3), índices (Figura 4) y símbolos (Figura 2), son distintos categorialmente, pero juntos apelarían sin embargo a una realidad histórica; a un instante inconscientemente creado dentro de una dinámica social cargada a su vez de innumerables pequeños movimientos repetitivos e inconscientes, que desde su constante creación cotidiana, a la vez nacen y mueren.



Figura 4. Manos, sector habitacional Oficina Sargento Aldea (foto: Rodrigo Lorca)

Así como escribió Dino Campana, uno de los más importantes poetas italianos del siglo XX: “en el círculo vertiginoso del eterno retorno, la imagen muere inmediatamente” (Campana 1973: 1). Para Giorgio Agamben, la referencia al

eterno retorno no tiene que ver con la idea de una repetición como la vuelta a algo idéntico. Tampoco es la repetición ritual de un modelo arquetípico (Eliade 1985), ni tampoco una vuelta intencional a un pasado mítico e idealizado (Ricoeur 2000). Consideramos, por el contrario, que la novedad de la repetición es el constante movimiento *pulsional* eterno y circular como tal; es la *posibilidad* de una vuelta a lo que fue: “Repetir una cosa, es considerarla nuevamente posible. Es aquí donde reside el vínculo entre la repetición y la memoria. Ya que la memoria no nos puede volver tal cual ésta fue. Sería el infierno” (Agamben 1998: 70). Así entonces, la memoria restituye finalmente al pasado de su *posibilidad*, modelando la realidad y pudiendo transformar lo real en posible y lo posible en real. Es esto lo que percibimos al enfrentarnos a nuestro conjunto de íconos, índices y símbolos: “uno entiende entonces porqué un trabajo con las imágenes puede tener tal importancia histórica, porque es una forma de proyectar la potencia y la posibilidad hacia lo que es imposible por definición, hacia el pasado.” (Agamben 1998: 70). Se trata de una forma de mirar hacia el pasado; la realidad social detrás de la imagen, de las figuras, manos y números, aparecen en tanto posibles como reales.

9.

Finalmente, para abordar el concepto de tiempo, su relación a la imagen y la memoria, su rol en la construcción de nuestro registro arqueológico y los problemas asociados a nuestras interpretaciones, deberemos considerar una evidente tercera arista; el pasado está muerto, perdido. Es algo que fue y que no volverá. Asumir esta condición implica sobretodo asumir la brevedad de la existencia humana y preguntarnos sobre cuáles serán los restos materiales que dejaremos de nuestro paso por el mundo. Siguiendo nuevamente a Benjamin, “la auténtica imagen del pasado aparece en un instante. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible (...) Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin 2006: 435). Es finalmente una imagen del pasado que reconocemos en el instante del presente. Los objetos materiales, por lo tanto, ya no son considerados retazos del pasado sino que construcciones de la memoria; es decir, los objetos son interpretados en el presente, formando parte de él, y no de un pasado muerto al que están ya desasociados. En ese sentido, Olivier nota que “las formas deben sin cesar ser recreadas, cada vez que las producimos, deben siempre ser renegociadas, ya que desarrollan una historia que pertenece sólo a ellas. Esta historia es la que producen propiamente las creaciones arqueológicas, por efecto de su memoria” (Olivier 2008: 252). Desde el presente entonces re-creamos el pasado, y los objetos que asociamos son una vía para comprender

aquellas formas pasadas. Sin embargo, es sólo a partir del momento en que percibimos en el presente las tendencias que en el pasado se vislumbraron en la variabilidad y la diversidad, que empiezan a tomar las imágenes sus formas particulares que luego podremos reconocer como tales; es decir, *a posteriori*. En nuestros conjuntos, si no existiesen muchas manos agrupadas no veríamos la mano individual de tal o cual niño (Figura 4), así como tampoco veríamos el número dentro de la suma (Figura 2). Son ellas la articulación de atributos reconocibles dentro de una cadena de re-creación repetitiva. Así como escribió Borges en “*Kafka y sus precursores*”, en un sentido metafórico Kafka mismo es la creación de posibles en el pasado: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (Borges 1995: 165-166). Así como tampoco existirían las creaciones arqueológicas.

Nuestras interpretaciones se construyen entonces sobre restos materiales existentes en el *tiempo-ahora*, o lo que Benjamin llama “*jetztzeit*” (Olivier 2008), intentando descifrar desde esos fragmentos aquellas experiencias fugaces pero grabadas en materiales perdurables. Sin embargo, al igual que Olivier y Zschokke, asumimos la condición del pasado como una dimensión irrevocablemente perdida. Salvo nuestras interpretaciones de él, el mensaje original podría quedar por siempre oculto o perdido. Las huellas, marcas y trazos en los muros de Humberstone, Sargento Aldea o Chacabuco “podrían atraer la atención de alguien extraño, y de hacerlo reflexionar acerca de su origen. Pero en cualquier caso, yo mismo no sería capaz de adivinar que ellas provienen sin duda de una bicicleta guardada ahí desde hace años, siempre con los mismos gestos” (Zschokke 2003: 23). En este punto, concordamos con la idea de que la repetición de las acciones cotidianas e inconscientes concuerdan también con la idea de una memoria como flujo constante entre recordar y olvidar (Agamben 1998). Siguiendo a Lucas, “decir que el pasado se ha perdido o olvidado implica la posibilidad de la memoria: implica que todo lo que se olvida tiene un lugar, que pertenece a alguna parte y que es eso lo que debemos buscar y averiguar. Recopilar, clasificar, narrar: todas estas son formas de poner algo en su lugar, de afirmar que pertenece, en última instancia, a nosotros” (Lucas 1997: 9). Es decir, para construir nuestra narración histórica debemos necesariamente darle sentido a la realidad material, y por lo tanto a la memoria, a través de un proceso de olvido. Tal y como lo graficó Borges (1980) con su personaje Ireneo en “*Funes, el memorioso*”: su memoria perfecta no le permitía ir más allá de las palabras, ni de generalizar ni de hacer abstracciones. Conocer universalmente es olvidar, porque lo universal borra los detalles para conservar sólo los rasgos esenciales. Lo singular como tal es olvidado. Proponemos entonces, siguiendo a Žižek, que el *deseo* del recuerdo depende del olvido (pérdida). Debemos, para recuperar aquellas imágenes del

pasado, olvidar gran parte de nuestras experiencias e impresiones, ya que de lo contrario perderíamos el sentido de la realidad; perderíamos la perspectiva de lo que buscamos recordar (Lowenthal 1985, Olivier 2008). Como bien lo expuso Lucas (1997), antes de comenzar a recordar sería bueno preguntarnos qué es lo que fue olvidado. Es aquí precisamente donde (y porqué) encontramos el azar involuntario de Proust, la repetición casi ritual pero desacralizada de Zschokke, y especialmente, el carácter histórico y efímero de Benjamin.

10.

Tomando como ejemplo un conjunto pequeño y específico de imágenes, hemos querido en el presente artículo reflexionar no sólo sobre las dificultades en el uso y aplicación del concepto de Tiempo en arqueología y, por lo tanto, de las nuevas posibilidades que nos brinda el análisis no-formal de un nuevo tipo de registro gráfico en contextos arqueológicos-históricos recientes, sino que también acerca de la manera en la cual elaboramos una propuesta interpretativa de este conjunto. Lo hemos hecho como una forma de dar cuenta de un espacio abundante en referencias potencialmente accesibles; una apertura, desde la materialidad visual a las subjetividades del pasado.

El tomar distancia de nuestra práctica habitual nos permite interactuar con modelos de interpretación no-arqueológicas, abriéndonos enormes posibilidades no sólo de intentar comprender un nuevo registro de la cultural material como la que aquí fue presentada, sino que también de elaborar una autocrítica a nuestra labor disciplinaria. Como lo señalan Shanks y Tilley, “el fin de la arqueología no se limita a interpretar el pasado, sino que a cambiar la forma en la cual el pasado se interpreta al servicio de la reconstrucción social en el presente” (Shanks y Tilley 1987: 195). En ese sentido, concordamos también con Vilches cuando señala que “las obras de arte ya no necesitan soportar las asociaciones formales o metafóricas con los *objetos* de la arqueología, tanto como con la *práctica* arqueológica en sí misma” (Vilches 2007:219). En ese sentido, hemos preferido un recorrido estético no-formal, en la cual la propia imposibilidad lógica de aproximación a las imágenes nos conduce a través del recurso de una metáfora del tiempo (Figura 5) a las posibilidades estéticas de ellas (Gosden 2001); es decir buscamos la *posibilidad* del instante del pasado, para insertar allí las imágenes dentro de la complejidad de su mundo, intentando a su vez descubrir desde ellas una parcela de la subjetividad humana. En este punto lo interesante para nosotros radica en que nuestra propuesta analítica no tiene una “substancia” empírica, es decir ella no es ni sostenida ni falseada, sino que queda “sub-determinada” por la evidencia y por ende no permite afirmar que se trata de esto o aquello; lo que Quine llama la tesis de indeterminación radical (Quine, 1960). Si asumimos que “interpretar” es equivalente a identificar el sentido que le atribuye un agente a lo que dice y

hace (y que leemos aquí a través de modelos representacionales), en ese caso no habría ningún trazo empírico que permita identificar y de re-identificar cierta atribución de “sentido”; la referencia asociada al sentido permanecerá, por ende, indeterminada. En ese sentido, a pesar de que el *objeto-meta* no haya sido (ni será) alcanzado, los *objetos-memoria* han podido ser identificados y definidos; y es éste un camino trazado que a pesar de todo merece ser recorrido.

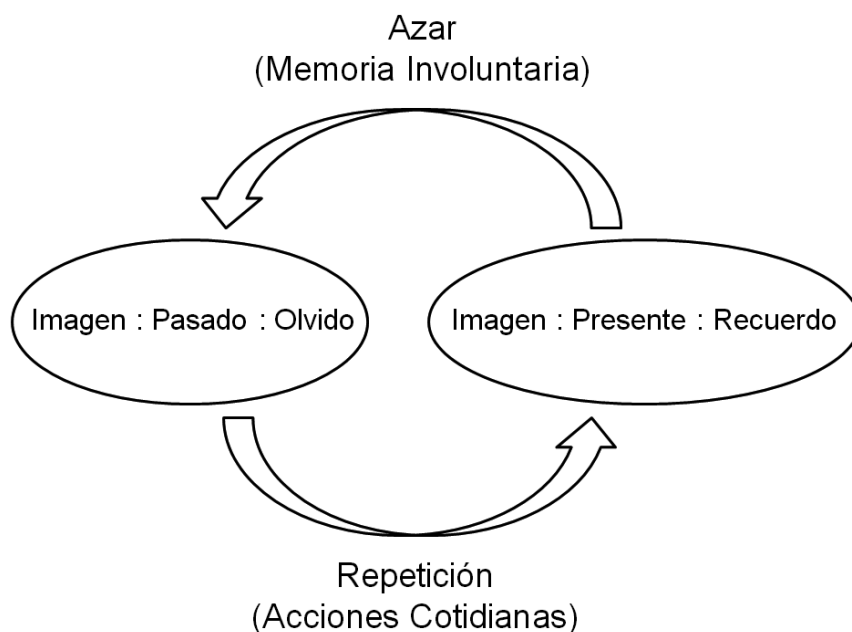


Figura 5. Relación memoria-tiempo de la imagen

A partir de una metáfora del Tiempo buscamos hacer visibles y comprensibles ciertos elementos gráficos que no tienen por función ilustrar la vida salitrera, sino que expresan un pensamiento y una experiencia visual a través del cual son *estetizadas* muchos aspectos de esa sociedad; como un espejo abierto por sus creadores a los pampinos¹¹ mismos. Ya no se trata de la identificación de uno o dos personajes históricos, sino la vuelta al presente de una inmensa mayoría anónima igualmente protagonistas de la historia, y desde también es posible identificar su individualidad (Figura 3). Finalmente, niños o adultos, cada trazo en los muros es la silenciosa materialización de sus acciones; ciertamente también, de sus caracteres, actitudes y, quizás, mentalidades.

11 Denominación que los habitantes de la pampa desértica del norte de Chile, donde se ubicaban las oficinas salitreras, se daban a sí mismos.

Agradecimientos

A quienes se han tomado el *tiempo* de leer y comentar el texto: Véronique Dasen y Simona Isler por sus demoledoras acotaciones. A los muchos y anónimos evaluadores, cuyas críticas fueron cruciales para mejorar el trabajo.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. 1998. *Image et mémoire*. Editions Hoëbeke, France.
- ALBERTI, R. 1984. *Sobre los ángeles*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- BACHELARD, G. 1932. *L'Intuition de l'instant*. Stock, Paris.
- BENJAMIN, W. 2006. *Sur le concept d'histoire*. Écrits français, Gallimard, Paris.
- BORGES, J.L. 1995. *Otras Inquisiciones*. Alianza Editorial, España.
- BORGES, J.L. 1980. *Narraciones*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- BOURDIEU, P. 1980. *Le sens pratique*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- BOURDIEU, P. 1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil, Paris.
- CAMPANA, D. 1973. *Opere e Contributi*, Vallecchi, Firenze.
- DAVIDSON, D. 1963. *Actions, reasons and causes*. *The Journal of Philosophy* 60(23): 685-700.
- DELEUZE, G. 1972. *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona.
- DELEUZE, G. 2003. *L'image-mouvement*. Editions de Minuit, Paris.
- ELIADE, M. 1985. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza/Emecé, Madrid.
- ELIAS, N. 1989 *Sobre el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- GIDDENS, A. 1995. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu, Buenos Aires.
- GOSDEN, C. 2001. *Making sense: archaeology and aesthetics*. *World Archaeology* 33:163-167.
- LEHOËRFF, A. 2008. *Construire le temps. Histoire et méthodes des chronologies et calendriers des derniers millénaires avant notre ère en Europe occidentale*. Actes du XXXe colloque international de Halma-Ipel UMR 8164 (CNRS, Lille 3, MCC), Collection Bibracte, France.

- LEONE, M.P. 1978. Time in American Archaeology. In C. REDMAN, M.J. BERMAN, E. CURTIN, W. LANGHORNE JR., N. VERSAGGI & J. WANSER (eds.) *Social Archaeology: Beyond Subsistence and Dating*. Academic Press, New York. Pp. 25-36.
- LOWENTHAL, D. 1985. *The past is a foreign country*. Cambridge University Press, Cambridge.
- LUCAS, G. 1997. Forgetting the past. *Anthropology Today* 13 (1): 8-14.
- LUCAS, G. 2005. *The archaeology of time*. Routledge, Londres.
- MELOT, M. 2010. *Breve historia de la imagen*. Ediciones Siruela, Madrid.
- MURRAY, T. (ed.). 1999. *Time and Archaeology*. Routledge, London.
- OLIVIER, L. 2001. Duration, memory and the nature of the archaeological record. In KARLSSON, H. (ed.), *It's about time. The concept of time in archaeology*. Bricoleur Press, Goteborg. Pp. 61-70.
- OLIVIER, L. 2008. *Le sombre abîme du temps: mémoire et archéologie*. Seuil, Paris.
- PANOFSKY, E. 2004. *L'œuvre d'art et ses significations: essais sur les «arts visuels»*. Gallimard, Paris.
- PATLAGEAN, E. 2006. L'Histoire de l'imaginaire. In LE GOFF, J. (ed.) *La Nouvelle Histoire*. Editions Complexe, Bruxelles. Pp: 307-334.
- PROUST, M., 1954 *Contre Sainte-Beuve*. Nouveaux Mélanges. France, Gallimard.
- QUINE, W.V.O. 1960 *Word & Object*. The M.I.T. Press, USA.
- RICCEUR, P., 2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Editions du Seuil.
- RIVERA, F. & LORCA, R. 2010. Uso social de una Arqueología Histórica del Capitalismo y los dilemas de su patrimonialización: El caso del Mineral de Capote. *Revista Chilena de Antropología* 22: 33-56.
- SANDERS PIERCE, C. 1997. *Escritos filosóficos*. El Colegio de Michoacán, México.

- SAN FRANCISCO, A., B. BALLESTER, J. SEPÚLVEDA, M. LASNIBAT y A. SEPÚLVEDA. 2009. Flor de Chile. Vida y salitre en el Cantón de Taltal. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART.
- SHANKS, M. & TILLEY, C. 1987. Social theory and archaeology. Polity Press, Cambridge.
- TORRES-DUJISIN, I. 2000. Mundos interiores y sociedad: La encrucijada de lo biográfico. *Monografías de Cuadernos de Historia* 1:71-79.
- VILCHES, F. 2007. The art of archaeology: Mark Dion and his dig projects. *Journal of Social Archaeology*, 7:199-223.
- VILCHES, F. 2010. From Nitrate Town to Internment Camp: The Cultural Biography of Chacabuco, Northern Chile. *Journal of Material Culture*. MS.
- VILCHES, F., C. REES y C. SILVA. 2008. Arqueología de asentamientos salitreros en la Región de Antofagasta (1880-1930): síntesis y perspectivas. *Chungara* 40(1): 19-30.
- ZSCHOKKE, M. 2003. Berlin, l'éternel faubourg. Editions Minizoé, Genève.
- ŽIŽEK, S. 2010. Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs. Éditions Jacqueline Chambon, France.

