

## | Carlos Pérez Villalobos

Profesor/Universidad Diego Portales  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Escuela de Artes Visuales  
Santiago/Chile

# DEL ANTIGUO ARTE DE ANDAR CON UNA CÁMARA AL CUELLO

[ABOUT THE OLD ART OF WALKING WITH A CAMERA AROUND THE NECK]



Nueva York (EEUU) 1949.  
Gelatina 6 x 6 cm.  
Colección Lola Falcón.

**resumen\_** A propósito de la colección de fotografías de Lola Falcón (1907-2000), expuesta en la Biblioteca de Santiago, de marzo a mayo del 2010, el presente ensayo desarrolla la figura del fotógrafo que andaba por el mundo capturándolo todo con su cámara portátil. En la actual edad tecnoelectrónica se trataría de un hábito mítico y obsoleto, correspondiente a una fase pasada de la historia de la fotografía. A la ciudad en transformación permanente parece inherente un tipo de subjetividad, un determinado modo de disponerse ante el espacio urbano que el dispositivo fotográfico provoca y hace posible: la fotografía (sobre todo esa determinada práctica que consistía en andar con una cámara al cuello) es un modo de recobrarse dentro de un mundo que se percibe en estado de pérdida y constante mudanza.

**palabras clave\_** fotografía | modernidad | hábito | ciudad | mudanza | técnica

Las fotografías de Lola Falcón pertenecen a ese tipo de capturas que tomaba quien andaba por la vida callejeando por un vecindario, o de viaje alrededor del mundo, con la cámara fotográfica, ese prodigio mecánico, colgada al cuello, formando parte de su indumentaria personal. Hablo en pasado porque esa costumbre y la rareza de su profesión parecen tan antiguas como la época (moderna) evocada por las fotografías que revisamos. Esa figura del fotógrafo con su cámara colgando forma parte de la misma atmósfera que llega a nosotros gracias a los frutos de su diligencia.

De modo semejante a como alguien, antes de salir de casa, toma su cartera, sus anteojos ópticos, su bastón o su sombrero, o el niño su juguete o su muñeca, el fotógrafo (esa determinada especie de fotógrafo de la cual Lola sería, con su pesada Rolleiflex 6 x 6 al cuello, un curioso ejemplar, *rara avis*) toma su cámara: con el gesto automático del que tiene por escudo ese adminículo portátil, talismán indispensable para tratar con la exterioridad y exponerse a su amenaza fascinante. No solo se trata de un objeto del que se hace uso, se trata también de un artículo ortopédico con función simbólica: es el resto que viene a completar la identidad, cubrir un vacío, a reforzar la posibilidad de habérnosla con la realidad, aminorando el miedo de cojear o renegar o de que ésta, hostil, se nos venga

encima. La cámara que cuelga del cuello, más que ser sostenida, sostiene: funciona como invisible puente que mantiene en vilo, suspendido, el intercambio usual y diario con el mundo.

No del mundo así dicho en general sino de ese mundo reconocible en las fotografías, el de los años 40 y 50, cuyo aire de época, pre-televisivo diríamos, anterior a la estridencia del escaparate mediático pop, llega a nosotros con el mismo aura que campea en las de otros tantos para quienes la cámara fue una extensión del cuerpo, a saber: Robert Capa, Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Robert Frank, etc. La lista, de tan numerosa y conspicua, obliga a conjeturar que el mejor y mayor volumen de la historia de la fotografía (entre mediados de los treinta y finales de los cincuenta) proviene del arte de andar con una cámara colgada al cuello, y en la evocadora atmósfera que es común a esas imágenes se advina el encuentro de un hábito (la incorporación de una técnica) y la época social a la que corresponde. Hoy, en medio de un paisaje poblado de pequeñas y exhaustivas cámaras y celulares que se agitan ante el más insignificante de los eventos, el hombre o la mujer de cámara colgada al cuello (mi amigo Weinstein, por ejemplo, y su Leika) parecieran personajes anacrónicos y aurráticos: el hábito funciona como atributo y marca de distinción, cita ambulante de ese elenco de



Shangai (China) 1960.  
Gelatina 6 x 6 cm.  
Colección Lola Falcón.

**abstract** With regard to Lola Falcón's (1907-2000) photography collection exhibited at the Library of Santiago between March and May of 2010, this essay develops the portrait of the photographer that once traveled around the world taking pictures of it all with his/her portable camera. In today's techno-electric times it is rather a mythical and obsolete habit, and corresponds to a past phase of the History of Photography. There is a sort of subjectivity that is inherent to a city in permanent transformation. The photographic device provides a way for one to face and capture the urban space. Photography, particularly the practice that consisted in walking around with a camera hanging from the neck, is a form of regaining one's self in a world that sees itself in a state of constant loss and constant change.

**keywords** photography | modernity | habit | city | move | technique

fotógrafos (ahora figuras míticas), y en sus fotos actuales, tomadas a la antigua usanza, posiblemente se deje ver menos la realidad capturada que lo fotográfico mismo, es decir, una singular estereotipia fotográfica de reconocible linaje. Del linaje al que pertenecen por derecho propio las fotografías de Lola Falcón.

El rango *profesional* de esas fotografías, acumuladas a través del ejercicio consuetudinario de portar la cámara, resulta de haber hecho de la afición un hábito. El ojo es adiestrado a fuerza de hacer uso constante del dispositivo, de modo que el manejo del nuevo órgano técnico acaba por convertirse en una *segunda naturaleza* (como llamaron los escolásticos al *habitus*).

El tipo de fotógrafo del que hablamos puede o no hacer fotografía para ganarse la vida y desear reconocimiento, pero es de una especie distinta a la figura del fotógrafo de estudio, domiciliado (aunque el domicilio se reduzca a la mínima estabilidad provista por el trípode fotográfico). Aquél hace fotografía como un modo de actuar sobre el mundo, como un comportamiento relevante a través del cual el cuerpo intencionado se prolonga más allá de sí volviendo estable el fantasma que presencia. Toma fotos en función de nada que no sea capturar un presente fugaz e irrepetible (sólo repetible después gracias a la realidad fotográfica). Y así, el acto de fotografiar

parece adoptar una índole completamente distinta según se lo ejecute desde el cuerpo vivo del fotógrafo –del que sería una prolongación y una *performance*–, a que se lo haga según la ejecutoria propuesta por la cámara autonomizada en su trípode. El cálculo y la premeditación impuesta por éste, tienden a rebajar la posibilidad que, según desearíamos creer, sigue definiendo lo fotográfico, a saber: como acción y revelación, la captura incalculable de un incalculable. Así, al menos en lo que toca a la edad de la fotografía que corresponde al hábito singular de colgarse una cámara al cuello, y que la actualidad electrónica-digital y su disponibilidad proliferante de dispositivos de archivo, reproducción y edición, condenan al pasado.

El dispositivo fotográfico –cuya historia coincide con la de la ciudad moderna– lo dispone a uno de un modo singular en la vida: exige, se diría, la disposición turística, no como conducta excepcional sino como rutina. El espacio urbano moderno (que no tiene más de un siglo y medio de historia) produjo un nuevo sujeto y una nueva temporalidad: el tiempo de tránsito es, a la vez, tiempo de mirar, de admirar, la ciudad y también acabó en hábito, a saber, el del paseante (*flanêur*) que calleja fascinado, ya no en medio de la naturaleza ilimitada y regida por el retorno de lo siempre igual (figura romántica, pre-foto-

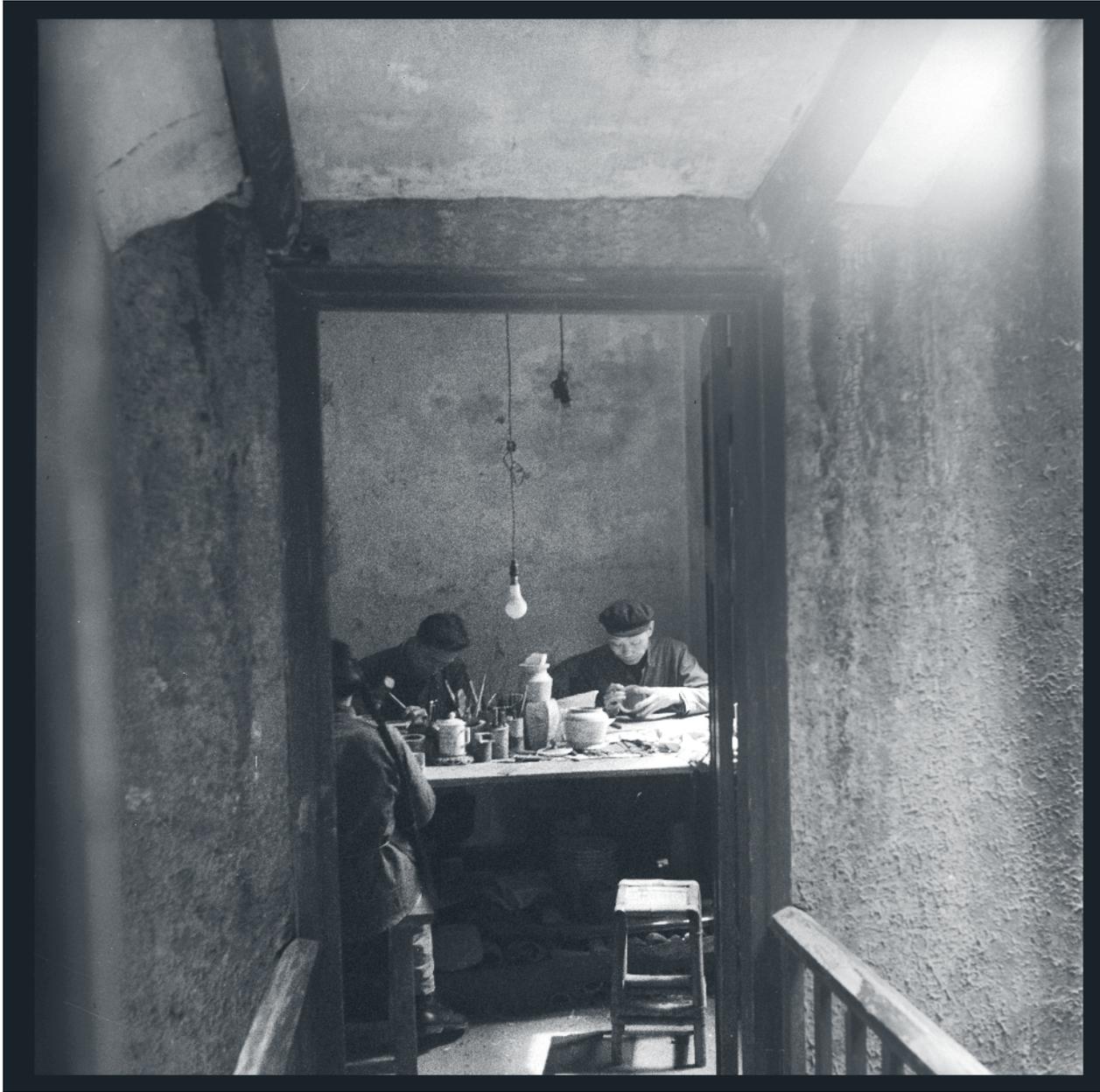
**CARLOS PÉREZ VILLALOBOS** es doctor en Literatura por la Universidad de Chile y licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Enseña en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Dentro de esta Facultad dirige el programa de investigación: "Archivo, imagen-tiempo, ciudad". Es miembro de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis (Ichpa) y ha publicado *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Ed. Arcis, 2005); *Borges, agonismo y epigonia* (Ed. Palinodia, 2007). Durante el 2008, auspiciado por la Universidad Diego Portales, dirigió el documental *Pesquisa sobre J.E.B.*

**CARLOS PEREZ VILLALOBOS** has a PhD in Literature of Universidad de Chile and a Degree in Philosophy of Pontificia Universidad Católica de Chile. He is a professor at the School of Arts of Universidad de Chile and the School of Architecture, Arts and Design of Universidad Diego Portales. At this last School he directed the research program: "File, image-time, city". He is a member of the Chilean Society of Psychoanalysis (Ichpa) and has published *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Filing Diet. Memory, Criticism and Fiction) (Ed. Arcis, Santiago de Chile, 2005); *Borges, agonismo y epigonia* (Borges, agonism and epigonism) (Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2007). During 2008 and sponsored by Universidad Diego Portales, he directed the documentary *Pesquisa sobre J.E.B.* (Research on J.E.B.)

gráfica, del caminante) sino acotado por el horizonte cerrado de calles, esquinas, edificios, galerías, equipamientos e imágenes en constante recambio. Posa la mirada aquí y allá, repara en tal escena urbana, descubre avenidas y rincones, cruces de estilos y perspectivas, determinadas luminosidades y atmósferas, ademanes desacomtumbrados y conductas fortuitas, a sabiendas de que todo eso es efímero y obsoleto y que, de no ser fijado en imagen y editado, desaparecerá de forma irremediable. Así, actuando el libreto turístico, la ciudad –el determinado recorrido usual, la rutina de tránsitos, que define diariamente la ciudad de cada uno– comparece novedosa, eventual, y depara sorpresas: un pequeño o no tan pequeño estímulo –un contratiempo–, acapara la mirada, la detiene, la densifica, recobrándola reflexivamente en su condición de mirada: queremos seguir mirando y, por lo mismo, somos conscientes de que miramos. Desearíamos fijar ese instante de la mirada. Quisiéramos capturarlo fotográficamente. ¿Para qué? Esa es una pregunta que el fotógrafo, aquel que porta la cámara como un hábito, no se hace. Toma fotos. Vive para tomar fotos.

Vemos las fotos de Lola Falcón: vistas callejeras –nunca panorámicas– de ciudades y suburbios, esquinas centrales o periféricas, retratos íntimos, rostros célebres o característicos, equipamientos urbanos e indumentarias de diseño de moderna data, pero ahora inactuales. Reconocemos, por ejemplo, una esquina de Manhattan en una foto tomada en los años 40; actualizamos, gracias a la foto, la visión fotográfica de quien la tomó. Pero, más de cincuenta años transcurridos, vemos, podemos ver, algo que posiblemente escapó a la fotografía en la actualidad de su acción: el mundo de los años 40, el aire de época, que emana de la foto. Esto es: reconocemos la condición inactual –algo ya sido– del mundo implicado en la toma.

A diferencia del presente perceptivo, fugaz y contingente, en irrevocable desaparición, la fotografía permanece como objeto dado a la mirada advenidera: da a ver algo que el presente usual nos niega, a saber, lo vuelve presente como pasado. La mirada que objetivó de un modo singular el entorno perceptible, queda, a su vez, objetivada en la imagen fotográfica.



China, 1960  
Gelatina 6 x 6 cm.  
Colección Lola Falcón.

Cuando vemos una foto, vemos lo captado en ella y, a la vez, su condición de pasado. ¿Qué es lo pasado en una imagen? Pues el mundo que comparece en ella. Esa información no es nunca actual, se hace visible *a posteriori* y sólo es posible a condición de que de su actualidad haya dejado huella, de tal modo que, después, más tarde, póstumamente, una mirada futura pueda recobrar eso ya desaparecido y reconocer su aire y su aura, a saber: lo irrepentible perdido. Reconocer, así diría Benjamin, “una nueva belleza en lo que se desvanece”.

Lo moderno, según Marshall Berman, se deja resumir en la frase que Marx ocupó, hace más de 150 años, para aludir a lo mismo: es la experiencia de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Se trata en esa sentencia del acontecimiento moderno del mundo, y experimentado así, como acontecimiento indiscernible de la historia técnica, social y urbana, en constante mudanza, es lo que hace del hecho fotográfico una predisposición, una predilección, e incluso una compulsión, intrínsecamente modernas. Digamos: la modernidad es la edad fotográfica (y también cinematográfica) del mundo. Modernamente, el mundo ya no es el universo regido por leyes necesarias y eternas; es lo mundano histórico-social, sin fundamento en una naturaleza creada y creadora o en una providencia sobrenatural (de ahí que el paisajismo sea un género pictórico pre-moderno y que la fotografía de paisaje sea un anacronismo de calendario turístico). La fotografía corresponde a la experiencia de un sujeto que se sabe finito, cuyo albur entre nacimiento y muerte se desarrolla dentro de una historia posible, en estado de pérdida constante. Ha funcionado, para ese sujeto, como una manera de recobrar, permitiéndole fijar perdurablemente su éxtasis en medio de la luz que le tocó presenciar antes de desaparecer.

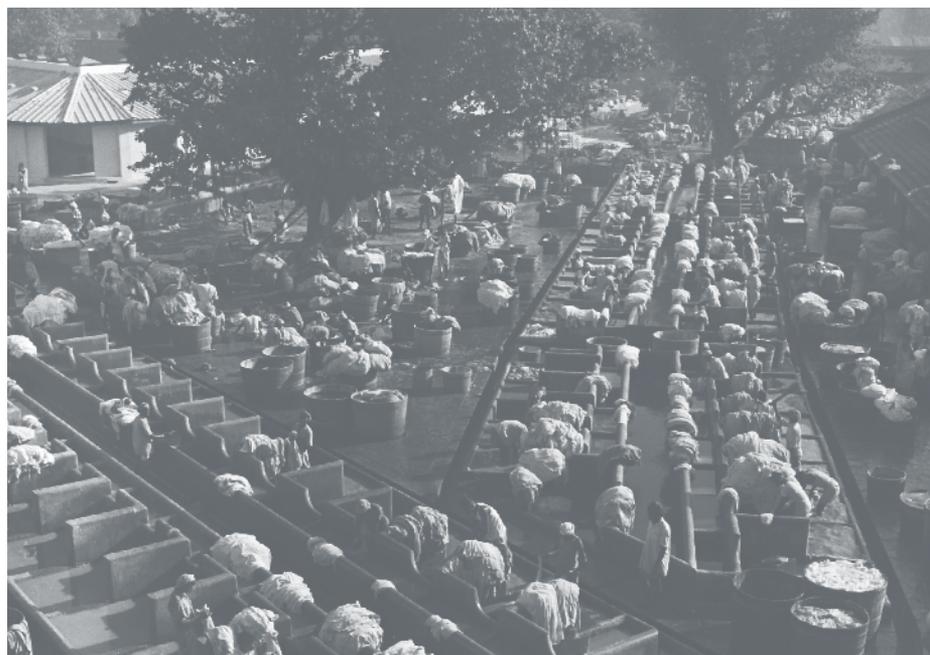
Podemos revisar eso en la colección de fotografías de Lola Falcón. La colección fotográfica –la fotografía que ha sido objeto de cuidado y guarda– exige un dispositivo de exhibición y recepción. Y el mérito de éste se juega en brindar las condiciones para que las fotos den a ver lo que, póstumamente, queremos ver: el tiempo captado, el evento ocurrido, el pasado en imagen presente, y que, según se ha postulado acá, consiste en la comparencia de un mundo en sus restos. El recambio acelerado de un equipamiento técnico por otro convierte el último siglo en sucesivas oleadas de modernización que pautan la variada sustitución de atmósferas y sensibilidades. La relevancia unánime de los restos fotográficos reside en que nos permiten entrar en relación póstuma con el fantasma vivo de esos mundos irrecobrables. De la época moderna –“la época de la imagen del mundo”, según fallo de Heidegger–, de sus distintas fases, poseemos imagen fotográfica.

El soporte de exhibición tradicional de la fotografía fue el álbum (recepción íntima de las fotos familiares) o el libro de edición lujosa (recepción pública de la foto con valor de archivo o con pretensión estética o autoral). El revelado de la foto correspondía a la impresión gráfica y la *época de la reproducibilidad técnica* no parecía inconciliable con la del libro y la imprenta, de índole mecánico-artesanal. El actual dispositivo tecno-electrónico, sin embargo, tiende a volver obsoletos tales soportes: la visualidad en su fase digital no se deja acoger ya por el medio gráfico y representacional. El tiempo digital de la visualidad es diferente al tiempo analógico de la imagen. Éste corresponde al del lector que vuelve las hojas, y cuya disposición, más concentrada o más distraída, exige una temporalidad que no es la que la pantalla promueve. La pantalla electrónica de alta resolución sustituye hoy al álbum y al libro. Su expansión ilimitada brinda de hecho, durante la última década, el soporte privilegiado en que el operador o usuario revisa sus fotografías. Así como el dispositivo de producción y reproducción digital dejó atrás el hábito de portar una cámara, como atributo personal y distinguido, y del mundo que permitió esa predisposición sólo quedan las imágenes y fetiches que dio por fruto, también la muestra fotográfica y el libro de fotos parecen ser hoy vestigios del pasado. La concentración de la mirada, exigida por tales soportes, es reemplazada sin competencia por los recursos y procedimientos electrónicos masivamente disponibles. Éstos permiten ingresar, como en una máquina del tiempo, en el pasado capturado por la fotografía analógica, escaneada digitalmente, y recorrerla como ninguna mirada, ni la más concentrada, lo podría haber soñado antes. No me refiero a la capacidad ilimitada de producción de imágenes de los programas digitales de edición. Me refiero a las posibilidades de recepción, de análisis, de exhibición, que el dispositivo electrónico brinda para acceder a lo que sólo el archivo fotográfico analógico nos vuelve presente: un mundo captado y ya desaparecido.

Me imagino revisando el puñado de fotografías que comentamos –el mundo capturado en ellas– en condiciones similares a las cuales, en un trabajo de post-producción ejemplar, Chris Marker, en su documental *Le souvenir d'un avenir* (2001), dio a ver las fotografías de Denise Bellon (1902-1999), fotógrafa contemporánea de estirpe semejante a la chilena Lola Falcón (1907-2000).



Colombo, (Sri Lanka), 1960  
Gelatina 6 x 6 cm.  
Colección Lola Falcón.



Lavadero sudamericano, 1948  
Gelatina 6 x 6 cm.  
Colección Lola Falcón.



Cuba, 1966.  
Gelatina 6 x 6 cm.  
Colección Lola Falcón.