

FOTOGRAFÍA Y EMIGRACIÓN

URA
ZAN
DI 



FOTOGRAFÍA Y EMIGRACIÓN

URAZAN DI





colección
urazandi
bilduma

22

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE PARA EL ANÁLISIS DE LOS PROCESOS MIGRATORIOS

METODOLOGÍA, CONCEPTUALIZACIÓN Y CRÍTICA EN LA HISTORIA DE LA EMIGRACIÓN VASCA A URUGUAY (SIGLOS XIX-XX)

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

LEHENDAKARITZA

PRESIDENCIA

Eusko Jaurkitzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia

Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco

Vitoria-Gasteiz, 2008

Un registro bibliográfico de esta obra puede consultarse en el catálogo de la biblioteca General del Gobierno Vasco: <http://www.euskadi.net/ejgvbiblioteca>

Edición:	1.ª diciembre de 2008
Tirada:	750 ejemplares
©	Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco Presidencia del Gobierno
Director de la colección:	Josu Legarreta Bilbao
Internet:	www.euskadi.net
Edita:	Eusko Jauriaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco Donostia-San Sebastián, 1 – 01010 Vitoria-Gazteiz
Diseño:	Canaldirecto. www.canal-directo.com
Fotomecánica:	Gráficas Varona, S.A. Polígono «El Montalvo», parc. 49 – 37008 Salamanca
Impresión:	Gráficas Varona, S.A. Polígono «El Montalvo», parc. 49 – 37008 Salamanca
ISBN:	978-84-457-2817-8
Depósito Legal:	VI-514-2008

Nota: El Departamento editor de esta publicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas a lo largo de las páginas de esta colección.



Índice

Aurkezpena / Presentación	10
Hitzaurrea / Prefacio	14
Introducción	18

Parte I

Capítulo 1: Imágenes, fotografía e historia	24
Imagen fotográfica e investigación histórica: del Positivismo a nuestros días.	27
Principales enfoques interpretativos para el análisis de las imágenes	34
La fotografía como fuente: límites y ventajas	41
Características del documento fotográfico	44
El evento fotográfico. Sus aspectos técnicos y formales	46
La lengua del evento fotográfico	48
La producción y la fruición de la imagen fotográfica	51
Conclusiones	54
Capítulo 2: Patrimonio fotográfico y experiencia migratoria: revisión bibliográfica	56
La preservación de la fotografía en los centros de documentación en la actualidad	60
Un ejemplo concreto de archivo vinculado a la historia de las emigraciones contemporáneas: el Archivo da emigración Galega de Santiago de Compostela	65

Un ejemplo concreto de cómo se ha desminuido el alcance historiográfico de las fuentes fotográficas.....	83
Reflexiones sobre le grupo de los retratos: el valor de una foto reproducción pese a los limitantes criterios archivísticos.....	87
La utilización de la fotografía en las publicaciones científicas sobre las emigraciones contemporáneas.....	93
Conclusiones.....	106
Capítulo 3: La República Oriental del Uruguay: una sociedad de inmigrantes .	108
La República Oriental del Uruguay y Montevideo.....	110
Características generales del proceso emigratorio.....	111
Uruguay tierra de inmigración.....	117
Los vascos en la sociedad uruguaya.....	121
Conclusiones.....	124

Parte II

Capítulo 4: Fotografías e Instituciones: desde la propaganda hasta la preservación de la memoria colectiva.....	128
El medio y el objeto.....	129
La propaganda institucional de la Casa de América de Barcelona.....	132
Breve historia de las instituciones vascas de Montevideo.....	170
Conclusiones.....	217
Capítulo 5: Fotografías y memoria familiar.....	220
El archivo fotográfico de la familia Arín-Lecuona-Ayphassorho.....	227
El Archivo fotográfico de la familia Bengoa-Tejería.....	253
Otra forma de preservación del patrimonio fotográfico: el álbum.....	274
El archivo Lutegui.....	288
Conclusiones.....	292
Bibliografía.....	296



Aurkezpena

JUAN JOSÉ
IBARRETXE
MARKUARTU
Lehendakaria



1994 urtean *Eusko Legebiltzarrean Euskal Autonomia Erkidegoaz Kanpoko Euskal Gizatalde eta Etxeekiko Harremani buruzko Legea* onartu zen, kontrako botorik jaso gabe. Legebiltzarreko Taldeen jarrera bateratu hau, Euskaditik kanpora bizi diren euskal herritarrekin eta euren ondorengoekin Euskal Gizarteak duen konpromiso atzeraezinaren erakusgarri onena da. Konpromiso horrek, halaber, Euskal Etxeen aitorten ofiziala eta Euskal Erakunde Publikoekiko harremanen instituzionalizazioa ahalbidetzeko duen borondatea adierazten du.

Lege horren bidez, lau urtero egin beharreko Euskal Gizataldeen Biltzarra instituzionalizatzen da ere bai, euren helburuak betetzeko lau urteko plana prestatu ahal izan dezaten.

Ikuspegi horretatik, Euskal Etxeen eta Euskal Erakunde Publikoen arteko harremanen instituzionalizazioa, horiek etorkizunean jarraipena izateko asmoaren seinale da, ekintza bateraturako estrategiak, aldian-aldian, gaur egungo mundu gero eta globalagoaren errealitate historiko berrietara egokituz.

Hain zuzen, etorkizun asmo horrekin jardun zuten euren jaioterritik urrun elkartzea eta euren “Euskal Etxeak” sortzea erabaki zuten euskal herritar ospetsuek. Elkarri laguntza eta babesa ematea eta Kultura sustatzea zuten helburu, Euskal Herriaren partaide izatearen sentimenduak eta harrera egin zieten herrialdeekiko elkartasuna uztartuz.

Gaur, Euskal Etxeen historiaren berreskurapenean berriro lagundu nahi izan duten profesionalen ikerketa-bilduma aurkezteko ohorea dugu. Euskal Etxeak nazioarteko euskal presentziaren historia instituzionalaren zati dira eta, aldi berean, kokatuta dauden herrialdeen araberrako legediaren aitorten ofiziala izan dute.

Bilduma honetatik, milaka euskal gizon eta emakumeri elkartasunez harrera egindako herrialde horiei omenaldia egin nahi diegu, baita Euskal Etxe eta Gizataldeei ere, fundazioko helburuak betetzeko eta Euskal Herriak historian ezaugarri izan dituen baloreak defendatu nahiz zabaltzeko egindako ahaleginagatik, adibidez lanerako gogoia, nazioarteko elkartasuna, printzipio demokratikoen defentsa eta emandako hitza betetzea.

Espero dut ahalegin profesional eta instituzional berri honek Euskadiren errealitate soziopolitikoia ezaugarritzen lagunduko duela, baita Euskal Etxe eta Gizataldeek Euskal Erakunde Publikoekin duten harremana estutzen ere.

Presentación

JUAN JOSÉ
IBARRETXE
MARKUARTU
Lehendakari



El año 1994 se aprobó en el Parlamento Vasco, sin ningún voto en contra, la Ley de Relaciones con las Colectividades y Centros Vascos. Esta actitud generalizada de los Grupos Parlamentarios es el mejor exponente de la voluntad de la Sociedad Vasca de suscribir definitivamente el compromiso de este Pueblo para con los vascos y sus descendientes que residen fuera de Euskadi y de posibilitar el reconocimiento oficial de sus Centros Vascos y la institucionalización de sus relaciones con las Instituciones Públicas Vascas.

Por esta misma Ley se institucionaliza la celebración cada cuatro años del Congreso de las Colectividades Vascas a fin de poder elaborar el plan cuatrienal de acciones para el cumplimiento de sus objetivos.

Desde esta perspectiva, la institucionalización de las relaciones entre los Centros Vascos y las Instituciones Públicas Vascas presupone la voluntad de su proyección a futuro, adecuando periódicamente las estrategias de actuación conjunta a las nuevas realidades históricas que presenta la progresiva globalización del mundo actual.

Con esta misma actitud futurista actuaron aquellos preclaros vascos que lejos de su tierra natal decidieron asociarse y crear sus “Centros Vascos” con el objetivo de apoyo mutuo y defensa y promoción de su cultura, conjugando sus sentimientos de pertenencia al Pueblo Vasco y su solidaridad con los países que les acogieron.

Hoy, tenemos el honor de presentar esta colección que recoge investigaciones de profesionales que han deseado colaborar una vez más en la recuperación de la historia de los Centros Vascos como parte de la historia institucional de la presencia vasca en el mundo internacional, con reconocimiento oficial, al mismo tiempo, de acuerdo con las legislaciones de los países en que se encuentran ubicados.

Desde esta colección deseamos homenajear a dichos países que han acogido con actitudes solidarias a tantos miles de vascos y vascas, a las propias Colectividades y Centros Vascos por el esfuerzo desarrollado en el cumplimiento de sus objetivos fundacionales y en la defensa y difusión de los valores que han caracterizado históricamente al Pueblo Vasco, como su espíritu de laboriosidad, la solidaridad internacional, la defensa de los principios democráticos y el cumplimiento de la palabra dada.

Confío que este nuevo esfuerzo profesional e institucional contribuya a un mayor conocimiento de la realidad socio-cultural de Euskadi y potenciar los vínculos de las Colectividades y Centros Vascos con las Instituciones Públicas Vascas.

Hitzaurrea

Matteo Manfredi irakasle italiarrak harreman estua izan du azken urteotan Euskal Herriko Unibertsitateko Historia Amerikarraren Sailarekin; izan ere, hilabete gutxi direla irakurri zuen bertan bere doktoretza-tesia, orain aurkezten dugun lan honetan laburtuta datorrena.

Ikerlari italiar honen lana Urazandi bildumaren baitan argitaratzeko bi arrazoi nagusi izan ditugu, alde batetik, herritarrei eta bereziko kanpoko euskaldunei bi helaraztea irudiak XIX. mende amaieratik aurrera berebiziko garrantzia hartu zuela oinarri historiko legez; eta, ondorioz, izugarrizko garrantzia handia duela argazkien famili artxiboak behar bezala gordetzeak.

Lanaren lehen zatian, Manfredik irudiaren interpretazioa eta garrantzia aztertzen du.

Ukaezina da argazkiaren zabalkuntza eta erabilera arrunta bat etorri zela denboran European izan zen Ameriketara emigratzeko “boom” harekin. Horregatik da emigrazioa argazkiaren zabalkunde eta zabalkuntzarako alor nagusienetarikoa, alde batetik, emigratu dutenei jaioterrian gertatzen ari denaren inguruko guztia frogatzeko (gerraren irudiak, gerra-osteko egoerakoak...) eta, bestetik, lehen emigratu zutenen artean oso hedatua egon zen ohitura izan zelako senitartekoei lortu zuten egoera ekonomiko berri emateko.

XX. mendearen erdi alderako edozein familiak zuen erretratatzeko makina bat familiaren bizitzako gertakizunik garrantzitsuenak islatzeko: jaiotzak, ezkontzak,... Berdin, kanpoko euskal gizataldeen historiako hainbat gertakizun islatzeko ere: euskal jaiak, ospakizunak,...

Egileak aztertzen duen gaietako bat da nolako famili argazkiak ateratzen zituzten emigratuek Europako senideekin gogoratuta, haiena urrean aberats azaldu ahal izateko. Argazki haiek senideengan poza eta harrotasunaz gain beste eragin bat ere izan zezaketen: “bertara joateko deia” rena, alegia.

Gaur egun IKTek atzean utzi dituzten harremanerako bide ohikoak (eskutitzak, e.a.). Hori horrela bada ere, Euskal Gizataldeekiko Harremanetarako Zuzendaritzatik eta 2003tik hona, euskal emigrazioaren memoria historikoa biltzeko halako ahalegin handia egiten ari garen honetan, garrantzizkoa da mezu bat helaraztea egun batean atzerriratu ziren familia eta ondorengo guztiei, hots, gorde eta zaindu dezatela familiaren historiaren lekuko diren eskutitz eta argazkiak.

Lan honen bigarren zatian Uruguaiako euskal jatorriko zenbait familiaren artxiboak aztertu ondoren Manfredik berak argi uzten duenez, artxibo guzti hauek biltzearekin euskal emigrazioaren historia iruditan erakustera irits gintezke.

Euskal etxeek interneten duten atari berrian (www.euskaletxeak.net), bildu dira dagoeneko kanpoko euskal gizataldeen milaka argazki eta horixe izan daiteke tokia irudi guzti horien kopia digitalak jartzeko.

Amaitzeko, lan hau irakurtzearekin bat argi gorria piztu beharko litzaiguke familien artxiboek duten eta izan dezaketen garrantziaz jabetzeko eta konforme geldituko gineteke alde egin zuen familia bakoitzak neurriak hartuko balitu mikro-historia horiek gordetzeko. Eusko Jaurlaritzak bere esku dauden bitarteko guztiek ipiniko ditu material guzti horiek biltzeko, gure herriaren historiaren zati baitira.

IÑAKI AGUIRRE ARIZMENDI
Kanpo Harremanetarako idazkari nagusia

Prefacio

Matteo Manfredi, profesor italiano que ha venido colaborando con el Departamento de Historia Americana de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea desde hace varios años, defendió hace pocos meses su tesis doctoral, que viene resumida en el presente trabajo.

La inserción de este trabajo de Matteo Manfredi en la colección Urazandi responde a un doble objetivo: por una parte, mostrar al público en general, y a los vascos del exterior, en particular, la importancia que la imagen adquiere a partir de finales del siglo XIX como documento histórico; y, como consecuencia, plantear la importancia de preservar los archivos fotográficos familiares.

En la primera parte del texto, Manfredi teoriza sobre la importancia e interpretación de las imágenes.

Es innegable que la expansión y popularización de la fotografía coincide en el tiempo con el “boom” europeo de la emigración hacia América. De hecho, el tema de la emigración es uno de los ámbitos en que la fotografía juega un papel más importante, por un lado, porque sirve para enviar a los emigrantes pruebas irrefutables de lo que cuentan los parientes que permanecen en la tierra de origen (imágenes de la guerra, de cambios en la posguerra...), y por otra, es un medio muy utilizado por aquellos primeros emigrantes para demostrar a sus familiares la situación de bonanza económica que han llegado a adquirir.

A partir de la popularización de la adquisición de máquinas de retratar a mediados del siglo XX, cualquier familia llegó a contar con esta herramienta para ir plasmando los acontecimientos más importantes de su vida: nacimientos, bodas... También existen numerosas fotografías que cuentan la historia de las colectividades del exterior: celebraciones, fiestas vascas,...

Uno de los análisis que realiza Manfredi es el de la forma en que familias de emigrantes posan para sus parientes de Europa, siendo su principal preocupación mostrar una situación acomodada. Estas fotografías, aparte de para tranquilizar a sus parientes podían servir para el que se ha conocido como “efecto llamada”.

Actualmente, las nuevas TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación) han suplantado a anteriores formas de relación (cartas,...). Esto es indudable. Sin embargo, en este momento en que desde la Dirección de Relaciones con las Colectividades Vascas del Exterior se está llevando a cabo, desde 2003, un enorme esfuerzo en la recopilación de la memoria histórica de la emigración vasca, es importante transmitir el mensaje a todas las familias que un día emigraron que deben preservar las imágenes y testimonios epistolares de su historia familiar.

Tal como demuestra Manfredi en la segunda parte de su trabajo a través del análisis de determinado número de archivos familiares del Uruguay, la compilación de todos estos archivos puede llegar a mostrar la historia de la emigración vasca en imágenes.

El portal de los centros vascos www.euskaletxeak.net, que contiene ya miles de fotografías de las colectividades vascas del exterior, puede ser un lugar idóneo donde colocar copias digitalizadas de estas imágenes.

Para concluir, la lectura de esta obra debería encender una luz roja sobre la importancia que estos archivos familiares tienen y pueden adquirir, y nos conformaríamos con que cada familia emigrada tome las medidas adecuadas para preservar esas micro-historias. El Gobierno Vasco pondrá todos sus medios para que esos materiales sean recogidos y pasen a formar parte de la historia de nuestro pueblo.

IÑAKI AGUIRRE ARIZMENDI
Secretario General de Acción Exterior

Introducción

Este trabajo responde a una necesidad específica: la de plantear un nuevo enfoque interpretativo para la historia de las migraciones vascas que caracterizaron la Edad Contemporánea. Viene, pues, configurándose como un trabajo metodológico, finalizado al planteamiento de unas cuestiones y problemáticas de carácter historiográfico. De hecho, a pesar de que ya exista una gran y consolidada bibliografía sobre el tema de las migraciones vascas que se desarrollaron en la Edad Contemporánea, durante los últimos años —en el marco de la historiografía vasca— se ha hecho más patente la necesidad de interpretar novedosa y críticamente estos particulares y complejos fenómenos de movilidad.

Para conseguir este objetivo se hace preciso fundamentar las nuevas investigaciones en fuentes que todavía no se han aprovechado completamente. En este sentido, la imagen fotográfica empieza a destacar como una de las fuentes más útiles —digamos privilegiada— para el desarrollo de novedosos análisis historiográficos. Esto resulta evidente sobre todo en el caso de la historia de los flujos migratorios contemporáneos. De hecho, durante los siglos XIX y XX la difusión de la fotografía fue un fenómeno que se desarrolló en contemporaneidad con el de las migraciones masivas hacia América.

La historia de este poderoso medio de comunicación, y a la vez de reproducción de la realidad, arranca efectivamente en 1829, es decir, cuando el francés Joseph-Nicéphore Niepce, aprovechando de una larga tradición de estudios de óptica, logró

una manera de fijar imágenes utilizando la acción que la luz ejerce sobre sustancias sensibles ante ella. A partir de entonces, la imagen fotográfica, paralelamente a su rápida evolución técnica, ha comenzado a desarrollar una multiplicidad de funciones transformando, no sólo la técnica de la obra de arte, sino también los modos de expresión y de comunicación humanos.

La fotografía iba, pues, configurándose como un medio de comunicación de masa desde el principio de su historia, en el mismo momento en que Euskal Herria vivía el desarrollo de otro fenómeno masivo, el de las migraciones. Podríamos hasta afirmar que era históricamente imposible que los dos fenómenos no coincidiesen. Esta «coincidencia» temporal se convierte por lo tanto en un importante punto de salida de nuestro análisis, que tiene dos objetivos concretos:

- En primer lugar, demostrar que la fotografía ha tenido un papel fundamental en el marco de la comunicación que se desarrolló entre los emigrantes vascos y las comunidades de origen; en segundo lugar, desarrollar algunas reflexiones teóricas sobre el medio fotográfico señalando, así, las posibilidades que se nos brindan para el desarrollo de un análisis interpretativo de la historia de las migraciones que se desarrollaron desde Euskal Herria hacia América. Como nos resultaba imposible abarcar todo el continente americano hemos elegido fijar nuestra atención en un caso específico: el de la historia de la presencia vasca en la República Oriental del Uruguay.
- En segundo lugar, con este trabajo intentaremos responder a algunas de las necesidades y problemáticas que se manifiestan cuando se elige para una investigación histórica una fuente tan atractiva, y a la vez peligrosa, cual es la imagen fotográfica. De hecho, a pesar de que la fotografía forme parte, desde su nacimiento, de la vida cotidiana, es un tipo de documento muy difícil de manejar. En una perspectiva historiográfica, de hecho, se hace preciso conocer, ante todo, el amplio abanico de posibilidades, como también de límites que caracterizan esta fuente.

El trabajo está, en fin, dividido en dos partes: en la Parte I se desarrollará un imprescindible estado de la cuestión sobre las relaciones existentes entre historiografía e imágenes fotográficas; mientras que en la Parte II se procederá al análisis de conjuntos documentales pertenecientes a Instituciones Vascas de Montevideo así como a familias vascas descendientes de emigrantes.

Para conseguir los objetivos que acabamos de delinear, de hecho, se nos hacía preciso responder a una imprescindible pregunta preliminar: ¿Cómo se ha llegado a la aceptación con normalidad de la fotografía como documento histórico? Responder a esta pregunta no es algo sencillo, porque conlleva toda una serie de implicaciones que iremos paulatinamente desentrañando. De todas formas, lo que podemos anticipar es que la respuesta se halla en aquellas etapas en las que la evolución dialéctica del pensamiento histórico que ha permitido paulatinamente adoptar y

adaptarse a las fuentes iconográficas en general, es decir, las que han visto el paso del *positivismo* a la afirmación de la *nouvelle histoire*.

Las imágenes fotográficas, en fin, independientemente de sus calidades estéticas suelen reflejar un *testimonio ocular* y nos sitúan, en cierta medida, *frente a la historia*. A pesar de eso, el uso del testimonio de estos documentos, sigue planteando todavía numerosos problemas y, si por un lado nos proporcionan informaciones acerca de aspectos de las realidades sociales, por el otro *no reflejan una realidad*, sino la distorsionan. Es exactamente ese proceso de distorsión lo que nos interesa para llevar a cabo nuestro análisis, porque es lo que nos da testimonio de ciertos puntos de vista o «miradas» del pasado, y sobre el pasado. Este —digamos— *defecto* puede, pues, convertirse en una virtud.

Lo que acabamos de delinear queda patente sobre todo en el caso de las emigraciones contemporáneas. El significado de las imágenes fotográficas relativas a la experiencia migratoria depende, de hecho —como veremos a lo largo del trabajo— de una pluralidad de distintos factores. Nuestra principal intención será la de desarrollar una metodología para la búsqueda del significado *original* de estos particulares documentos. Y para conseguir este fin, en cierta medida, el primer paso que tendremos que dar es el de despojarnos de nuestra cultura visual (colapsada por todo tipo de imagen) para acercarnos a lo que era el punto de vista de la época.

El presente trabajo de investigación se puede definir, por lo tanto, como una propuesta metodológica cuyo fin es la correcta utilización de la fotografía en perspectiva histórica, archivística y/o museal. Y, en cierta medida, tiene la pretensión de contestar —al menos en parte— a nuevas exigencias que durante el IV Congreso de Colectividades Vascas (celebrado en julio de 2007) fueron expuestas por distinguidos miembros de la colectividad científica vasca e internacional cuales Óscar Álvarez Gila, Alberto Angulo Morales y José Bernardo Marcilese, quienes avisaron que:

En los últimos años estamos asistiendo en Euskal Herria a un renovado interés por el conocimiento de las realidades presentes y pasadas de las colectividades vascas del exterior, muy especialmente las surgidas de los procesos migratorios hacia las Américas. [...] en las dos últimas décadas hemos asistido a la consolidación de los estudios centrados en el conocimiento de las colectividades vascas del exterior por parte de historiadores, filólogos, antropólogos o especialistas en otras ciencias sociales. [...] en estos últimos veinte años se han diversificado las posibilidades de análisis. [...] Pero el reto de recuperar para la historia vasca su proyección personal y colectiva y su relación con otros territorios, exige un esfuerzo añadido: el de preservar todos aquellos documentos que nos permitan acceder a la memoria de los acontecimientos pasados de las colectividades vascas del exterior¹.

¹ ÁLVAREZ GILA Óscar, ANGULO MORALES Alberto, MARCILESE José Bernardo. *Los vascos en la prensa americana-recuperación y digitalización de noticias sobre Euskal Herria y colectividades vascas*, Actas de IV Congreso Mundial de Colectividades Vascas.

Con este trabajo presentamos tanto el amplio abanico de posibilidades como también de límites que se nos ofrecen para el estudio de las migraciones vascas contemporáneas a través una fuente tan atractiva como compleja cual es la fotografía. De hecho, aunque exista una gran cantidad de material fotográfico relacionado con la experiencia migratoria vasca, son muy pocos los trabajos de historia fotográfica que tengan como objeto las migraciones contemporáneas y, además, están completamente afectados por toda una serie de errores y límites que analizaremos a lo largo del trabajo.

En fin, el riesgo de que gran parte del patrimonio fotográfico vasco en el exterior pueda desaparecer es, pues, evidente y real. Hoy en día, gracias a un uso cuidadoso de las nuevas tecnologías informáticas, junto al desarrollo de precisas obras de restauración de los materiales delicados, se nos ofrece la posibilidad de no perder definitivamente estas fuentes privilegiadas para la reconstrucción de la memoria histórica que son los archivos y los álbumes familiares.

Las fotografías, al constituir una referencia a los acontecimientos cotidianos o excepcionales que afectaron a las vidas de los protagonistas de entonces, pueden aportarnos todavía mucha información para profundizar en nuestro conocimiento de la experiencia migratoria contemporánea. No hay que desperdiciar esta posibilidad que se nos brinda.



PARTE I

Imágenes, e his

(01)

fotografía toria

Como bien es sabido, los años sesenta del siglo XX han representado un cambio importante en la evolución de la historiografía europea y mundial. A partir de entonces, el campo de acción del historiador se ha ampliado considerablemente² hasta incluir, además de los tradicionales estudios sobre los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, nuevas sendas analíticas tales como la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, y otras diversas.

Muchos de los trabajos producidos por los historiadores de las últimas generaciones están, de hecho, caracterizados por perspectivas muy variadas e innovadoras. Esta situación, que ha sido definida por muchos críticos como una verdadera *revolución historiográfica*, ha implicado un lento proceso de relativización de las fuentes tradicionales, es decir, los documentos escritos. La así llamada «nueva historia», por tanto, está caracterizada por una extraordinaria elasticidad y por una capacidad casi ilimitada en aprovechar materiales y fuentes nuevas.

El principio en que se fundamenta la nueva investigación histórica es, en cierto modo, el siguiente: «dado que todo es histórico, la historia será lo que nosotros mismos elegiremos»³. El único límite a la elección será siempre la *funcionalidad* respecto al proyecto de investigación:

² J. Le Goff y P. Aries, hablaban de dilatación del campo de acción del historiador.

³ VEYENE, P.: *Come scrivere la Storia*, p. 78, Firenze, 1989.

Di ogni episodio storico si possono avere tante versioni diverse e nulla ci assicura che i documenti giunti fino a noi possiedano la complessità dell'evento passato. Le fonti sono, dunque, una *costruzione epistemologica* dello storico che sui segni e informazioni del passato interviene con la sua analisi⁴.

Cada vez más a menudo, de hecho, se están utilizando distintos tipos de documentos entre los cuales, juntos a los textos literarios y los testimonios orales, las *imágenes* también empiezan a ocupar un lugar destacado. Éstas, independientemente de sus cualidades estéticas, suelen reflejar un *testimonio ocular*⁵ que nos sitúa frente a la Historia⁶. A pesar de esto, el uso del testimonio de las imágenes sigue planteando todavía numerosos problemas y, si por un lado nos proporcionan informaciones acerca de aspectos de las realidades sociales, por el otro *no reflejan una realidad*, sino que la distorsionan⁷. Este —digamos— *defecto* puede, sin embargo, convertirse en una virtud. Es este proceso de distorsión lo que más nos interesa para llevar a cabo nuestro análisis, porque es lo que nos da testimonio de ciertos puntos de vista o «miradas» del pasado, y sobre el pasado⁸.

Sin embargo, no debemos olvidar que, para que se llegase a la aceptación con normalidad de las fuentes iconográficas, ha sido necesario que el debate historiográfico evolucionara a través de distintas etapas fundamentales. Entonces, para empezar un estudio que —como el que aquí presentamos— tiene entre sus objetivos el análisis de las relaciones existentes entre imagen fotográfica e investigación histórica, es necesario, ante todo, revisar con atención y especial cuidado aquellas etapas en las que la evolución dialéctica del pensamiento histórico ha permitido la paulatina adopción y la adaptación a este tipo de fuente.

La consecuencia más relevante en ese sentido es, sin embargo, la que ha visto el paso del *positivismo* a la afirmación de la *nouvelle histoire*. La elección de analizar —aunque de forma sintética— este particular momento de la evolución del pensamiento histórico (que abarca un periodo largo, complejo y contradictorio) no es nada casual. Tres, de hecho, son las motivaciones que nos han empujado hacia el desarrollo de este primer capítulo:

⁴ SORCINELLI, P.: *Il quotidiano e i sentimenti*, Milano, 1996. Trad. «De cada acontecimiento histórico podemos tener muchas versiones distintas, y nada puede asegurarnos que los documentos de los que aprovechamos guarden la complejidad del hecho pasado. Las fuentes son, pues, una construcción epistemológica del historiador que interviene con su análisis en las huellas e informaciones del pasado».

⁵ E. Gombrich habla en sus obras del «principio del testigo ocular». En otras palabras de la norma seguida por los artistas en algunas culturas, a partir de la de los antiguos griegos, consistente en representar lo que un testigo ocular podría haber visto desde un determinado punto en un determinado momento y sólo eso.

⁶ Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes nos ofrecen representaciones visuales de la vida política y religiosa de las culturas pretéritas. Por esa razón, las imágenes utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión dan testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc. del pasado.

⁷ Las épocas históricas, de hecho, no son lo bastante homogéneas como para poder ser representadas por una sola imagen así que sería extremadamente equívoco considerar las mismas imágenes como mera expresión de la época que las creó. Todavía, muchos son los historiadores que a menudo han caído en esa falta considerando determinadas imágenes como representativas del periodo en el que fueron realizadas.

⁸ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, pp. 34-35, Crítica, 2002.

- Primero: el positivismo, como bien es sabido, ha sido una de las primeras y principales manifestaciones de la noción de *progreso*, y tuvo su edad de oro en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, justo cuando la fotografía —después de las incertidumbres que caracterizaron sus primeros años de vida— empezaba a conquistar todo el mundo occidental. Por consiguiente, de esta coincidencia se desarrolló la idea de que la investigación histórica hubiera podido aprovecharse de los documentos fotográficos para sus estudios. La fotografía, de hecho, con su «imagen» de reflejo fiel de la realidad estaba muy cercana al concepto de veracidad de la historia propuesta por el positivismo⁹. En cierta medida, se hablaba de «documento ideal» porque no hubiera dejado espacio a la interpretación del historiador.
- Segundo: la afirmación de la así llamada *nouvelle histoire* constituye sin embargo —como ya hemos dicho— un cambio radical en la forma de pensar la historia y sus métodos de investigación; cambio que precisamente ha permitido la definitiva afirmación del uso de todo tipo de imágenes como fuentes interpretables para la investigación histórica.
- Tercero: un análisis sobre el histórico debate acerca del *significado de las imágenes* tal como aquí lo planteamos, nos permitirá conocer no sólo los métodos, las ventajas y los límites de los principales enfoques interpretativos que se han desarrollado hasta ahora para estudiar las posibles relaciones existentes entre las imágenes y las culturas que las han producido, sino que nos despejará también el camino hacia la utilización de la fotografía entendida como fuente para las ciencias sociales y especialmente en el marco de la investigación histórica.

IMAGEN FOTOGRÁFICA E INVESTIGACIÓN HISTÓRICA: DEL POSITIVISMO A NUESTROS DÍAS

En principio hay que decir que, a pesar de que las escuelas historiográficas posteriores más importantes hayan atacado y criticado duramente el positivismo y sus teorías, hoy en día algunos elementos fundamentales de sus métodos de investigación siguen manteniendo todavía cierta vigencia. Como ya hemos señalado, el positivismo se desarrolló sobre todo durante las décadas finales del siglo XIX, aunque sus antecedentes metodológicos se hallan, sin embargo, en las críticas filológicas desarrolladas por Leopold Von Ranke (1795-1886) y en su aplicación al método histórico¹⁰.

⁹ Lady Elizabeth Eastlake en su ensayo «Fotografía» de 1857 escribía: «la fotografía es [...] *el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante su mirada*. ¿qué son sus registros sin fallos, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología, la historia natural sino hechos del tipo más valioso y terco? Hechos que no son territorio del arte ni de la descripción verbal, sino de una nueva forma de la comunicación entre una persona y otra con la que, ahora, se llena felizmente el espacio entre ellos.» citado por NEWHALL B. «Historia de la fotografía» Barcelona, p. 77.

¹⁰ El método de Ranke consistía básicamente en dos operaciones: comenzaba por el análisis de las fuentes, es decir, la distinción entre fuentes primarias y secundarias; para pasar luego a una crítica interna de las partes más significativas del documento, a fin de mostrar cómo el punto de vista particular del autor del texto afectaba a la exposición de los hechos. Los fines de este método eran, por lo tanto, descubrir y exponer los hechos y, luego, narrar lo que *verdaderamente* había sucedido.

Por aquel entonces, en el marco de los documentos históricos sólo se tenían en consideración los documentos escritos. Este método estribaba en «dejar que la explicación surgiese naturalmente de los documentos mismos»¹¹, limitando la labor del historiador a describir su significado mediante el relato¹².

De todos modos, hubo que esperar a 1898 para encontrar una elaboración esquemática del método positivista aplicado a la historia, es decir, el año en el que se publicó la famosa *Introducción a los estudios históricos*, de C. V. Langlois y C. Seignobos¹³, cuya idea principal puede resumirse así: la historia, la que merece este nombre, se hace con documentos escritos, nada puede suplirlos y donde no los hay «no hay historia»¹⁴.

Esta obsesión de los historiadores académicos por los documentos escritos correspondía a una precisa voluntad: la de delimitar su campo de acción respecto al de otras disciplinas, sobre todo las que se ocupaban de lo no escrito, que normalmente venían «relegadas» en el marco de los estudios de arte, estética e historia del arte.

Los historiadores de entonces no podían, pues, separar su base teórica positivista de una serie de estrategias prácticas que, a la hora de escribir, ayudaban a «destacar su originalidad y proteger su territorio». Estas estrategias tienen que ver, en fin, con el orden cronológico; la conciencia de la particularidad de los hechos; la búsqueda de la objetividad; la interpretación contextual, el ánimo por encontrar su estilo académico y, sobre todo, con la especial consideración hacia los documentos escritos, que, como ya hemos señalado, eran considerados los *únicos* documentos reales con los que contar a la hora de desarrollar una investigación histórica.

¿Cómo explicar, pues, el interés que, ya por entonces, empezaba a desarrollarse en la historia hacia la imagen fotográfica? Una posible respuesta a esta pregunta se halla en la idea misma de *progreso*¹⁵ que subyacía en el discurso filosófico del positivismo.

De hecho, si el positivismo puede ser considerado como una de las manifestaciones más evidentes de la idea de progreso en el ámbito del «espíritu humano», la

¹¹ CORCUERA DE MANCERAS, S.: *Voces y silencios en la historia-siglos XIX y XX*, pp. 147, 148, México, 1997.

¹² Se decía, además, que la escritura histórica tenía algo artístico, y que el historiador para desarrollar sus estudios podía utilizar todas las técnicas y los mecanismos de narración tradicionales.

¹³ Ese texto fue escrito para enseñar a los estudiantes de historia como transformar esta disciplina en una *ciencia positiva*, diferente de las especulaciones filosóficas de las historias moralistas y de los relatos literarios románticos y poco científicos del pasado.

¹⁴ La prehistoria, por ejemplo, siendo una época caracterizada por una falta total de documentos escritos, no venía considerada objeto de estudios históricos, sino arqueológicos.

¹⁵ La idea de *progreso* supone una valoración del proceso histórico en general y de la tendencia dominante de ese proceso. Eso implica la extendida creencia en que *el hombre* tiene una tendencia intrínseca a pasar por una serie de fases de desarrollo a través de su historia, de su pasado, su presente y su futuro. Lo que distingue al progreso y lo hace tan atractivo es que las últimas fases son superiores a las primeras y que los cambios son graduales, naturales e inexorables. ¿Qué contenido dar a esa noción de progreso? Para algunos es un lento y gradual perfeccionamiento del saber en general. Para otros la idea de progreso se centra más bien en la situación moral.

invención de la fotografía refleja, sin embargo, esa misma peculiaridad filosófica del hombre decimonónico pero en el ámbito del desarrollo técnico. Así que, ya a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los historiadores positivistas no pudieron pasar por alto el debate que, por entonces, levantó la revolucionaria invención del medio fotográfico¹⁶. La fotografía fue así estudiada como auxiliar de la historia prácticamente desde su nacimiento (1829-39) y, ya a finales del siglo XIX, la idea de un encuentro privilegiado entre Historia y Fotografía era ampliamente apoyada al ser ésta considerada como el instrumento más fiel e imparcial en la reproducción de la realidad. Por entonces se hablaba, de hecho, de fotografía «objetiva», se le otorgaba un valor «documental» equiparable al que caracterizaba los documentos escritos¹⁷. En fin, dado que la imagen fotográfica, supuestamente, tenía esa capacidad de «regalar» a personajes y situaciones la «inmortalidad», veía muy a menudo exaltado su carácter mítico, casi mágico, de oposición al pasar del tiempo, una calidad superior al tradicional uso de la pintura.

Eran, por lo tanto, éstas las características del medio fotográfico las que la hacían compatible con las categorías positivistas fijadas en el culto al evento. La fotografía —entrelazando finalidades de comunicación a otras de reproducción de la realidad— empezaba, pues, a ser considerada como una particular herramienta para la representación del pasado, sobre todo porque proporcionaba una nueva significación a la idea de información. Por eso, se pensaba que las imágenes fotográficas habrían llegado a hacerse parte integrante de un *sistema de información organizado sobre los esquemas de clasificación cronológicos típicos del positivismo*. Fue así que, desde los últimos años del XIX hasta los años treinta del siglo XX, el debate acerca del medio fotográfico no buscó otros caminos interpretativos del medio fotográficos conformándose durante muchos tiempo con las conclusiones que aquí hemos subrayado.

En los años treinta del siglo XX, en el marco de la cuestión histórica acerca del medio fotográfico, sobresale sólo la obra de Walter Benjamin (1892-1940) que merece ser considerada como un capítulo aparte. De hecho Benjamin, en su libro *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, enfoca, por primera vez, el carácter revolucionario de la fotografía que considera, desde un punto de vista histórico, más relevante que el simple carácter acumulador y archivístico que hasta aquel entonces había sido subrayado por los positivistas.

El primer elemento que caracteriza este enfoque es, si duda, una revaloración de la idea misma de la fotografía que viene vista como un medio que nos acerca a

¹⁶ La mayor parte de las polémicas del siglo XIX acerca del papel y el valor de la fotografía se dejan explicar a partir de la fundamental ambigüedad del hecho fotográfico, a partir del a reluctancia de la fotografía a dejarse clasificar sólo como ciencia o sólo como arte. En este sentido cabría decir afirmar que la fotografía anuncia la tendencia actual hacia la integración de la ciencia y del arte. LAGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, p. 126, Barcelona, 1994.

¹⁷ Esa supuesta objetividad del medio venía respaldada por el argumento de que son «los propios objetos los que dejan una huella de sí mismos en la plancha fotográfica cuando ésta está expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra del hombre sino del “pincel de la naturaleza”».

los acontecimientos pasados aunque estemos separados, temporal y espacialmente, de ellos. Para Benjamin, pues, lo que caracteriza la fotografía y la distingue de todo tipo de imágenes producidas por la tradicional iconografía pictórica, es esa capacidad de cortar y guardar un preciso fragmento de la realidad. Esta característica del medio fotográfico viene interpretada por Benjamin como una ventaja y, a la vez, como un límite para la investigación histórica

La obra de Benjamin quiere, en fin, destacar el siguiente problema: hasta en la reproducción más perfecta de la realidad se echa en falta el *Aquí y Ahora* del acontecimiento pasado. Por lo tanto, lo que preocupa a Benjamin es que, desde una perspectiva histórica, en cualquier caso, las fotografías nos proporcionan informaciones parciales acerca de las dos categorías en las que tradicionalmente se fundamenta el análisis historiográfico: el tiempo y el espacio¹⁸.

En resumen, podemos afirmar que, en un momento en que el debate acerca de la imagen fotográfica vivía un periodo de atonía, el autor alemán construyó un problema relevante desde el punto de vista historiográfico que, en cierta medida, ha anticipado muchas de las cuestiones actuales sobre el significado de las imágenes fotográficas. Con la elaboración de la obra de Benjamin se puede hablar de pérdida de la *inocencia* de la fotografía como documento. El hecho de dar a la fotografía valores más complejos de los que se le solían otorgar durante la época positivista, ha permitido una revaloración del medio fotográfico como documento histórico. El pensamiento de Benjamin se puede resumir en esta frase: si es verdad que las fotografías nos acercan a los acontecimientos históricos, también es verdad que constituyen una forma muy particular de representación del pasado porque no logran contextualizarlo de una forma completa, sino parcial. Quedaba así abierta una nueva pregunta ¿cómo se pueden interpretar las fotografías?

De todos modos, nos resulta difícil entender los términos y la evolución de este debate —además de la postura de Benjamin— sin fijar nuestra atención en lo que estaba ocurriendo, justo por aquel entonces, en el marco de la historiografía europea.

A partir de la tercera década del siglo XX la historiografía francesa comenzaba a ser el eje de una manera diferente de hacer historia, de pensarla, de leerla y de escribirla. Desde entonces, muchos fueron los historiadores que procuraron alejarse de la filosofía positivista y dejar atrás los paradigmas de su metodología histórica.

En ese intento produjeron obras significativas, entre las cuales sobresalen las de un grupo de investigadores vinculados a la revista *Anales de Historia económica y social* (fundada en 1929 por L. Febvre y M. Bloch). En su primera fase este movimiento duró aproximadamente de 1929 hasta el fin de la segunda guerra mundial. Terminada ésta el trabajo de los analistas pioneros fue continuado por un segundo grupo que logró una mayor aceptación de los medios académicos no sólo

¹⁸ S. Sontag escribe: «Una fotografía es —de hecho— un pequeño trozo de espacio, y además de tiempo». SONTAG, S.: *Sulla fotografia*, p. 21, Torino, Einaudi, 1973.

de Francia sino de toda Europa. La revista se distinguió por irradiar un espíritu de apertura intelectual, por su orientación ecléctica y, sobre todo, por su rechazo a la dialéctica marxista, al historicismo alemán y cualquier forma de determinismo. La historia entendida como el registro de una serie de acontecimientos apoyados sólo en documentos escritos, venía, en fin, vehementemente rechazada¹⁹. El verdadero trabajo del historiador empezaba a proyectarse más allá del simple tratamiento de las fuentes. Lo que se apoyaba era, de hecho, la complementariedad con otras ciencias cercanas a la investigación histórica como: la lingüística, la etnología y, por supuesto, la *iconografía*²⁰. Pero, a pesar de que esas nuevas necesidades empujasen a los historiadores hacia la creación de un sistema interdisciplinario para la investigación, paradójicamente la fotografía todavía no gozaba de la confianza de los historiadores *analistas*. La consideraban demasiado cercana a las viejas formas de hacer historia. La imagen fotográfica, pues, durante la primera fase de la revista *Anales*, empezó a ser utilizada prácticamente sólo como una simple herramienta para la reproducción de otro tipo de documentos. El uso histórico de las imágenes fotográficas quedaba así confinado en el marco específico de las historias de la fotografía.

Las objeciones al uso de la fotografía como documento solían resumirse en cuatro puntos:

1. Es un tipo de imagen que representa sólo un instante, sólo un momento de la evolución histórica.
2. En ella no se distinguen las diferencias sociales en las que tendrían que fundamentarse los análisis históricos²¹.
3. Existía, además el problema común a las imágenes de todo tipo: ¿cómo poder traducir en palabras el mensaje fotográfico? El historiador tiene herramientas específicas para comprender los textos pero a la vez, carece de herramientas para interpretar otro tipo de fuentes como son las imágenes.
4. Con la afirmación de los paradigmas freudianos, venían prácticamente anuladas las posibilidades cognoscitivas del sentido de la vista. El actuar socio-político empezaba a ser explicado a través de las categorías psicoanalíticas que suelen atribuir al inconsciente la mayoría de las acciones humanas. Es decir, que lo que tendría que tener valor, bien para el psicólogo, bien para el historiador, sería todo lo que pudiera estar relacionado con el mundo interior del ser humano y no tanto con el mundo exterior.

¹⁹ «Febvre se niega a reconocer a la historia como simple registro de una secuencia de acontecimientos a partir exclusivamente de los documentos escritos. Hace falta ingenio, no para transcribir un documento, sino para reconstruir el pasado con todo juego de disciplinas convergentes, incluso el manejo de documentos no escritos y el apoyo de ciencias cercanas a la historia». CORCUERA DE MANCERAS, S.: *Voces y silencios en la historia siglos XIX y XX*, pp. 170-171.

²⁰ Propio entonces, Emile Mâle 1862-1954 empezó a dedicarse a la historia de las imágenes, o iconografía, como se le llamó después, y buscó su aplicación en la historia del arte.

²¹ ORTOLEVA, P.: *La fotografía en Il mondo contemporaneo, gli strumenti per la ricerca*, p. 1.130, Einaudi, 1996.

Por esos y otros muchos motivos se ha dicho, muy a menudo, que las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico.

Hoy en día sabemos que ese es, sin duda, un juicio demasiado negativo: como otras formas de testimonio, las fotografías son las dos cosas a la vez. La crítica de las fuentes resulta como siempre algo fundamental. El testimonio de las fotografías es de gran utilidad si se le sabe someter a un careo severo. Pero para llegar a esas conclusiones ha sido necesario una ulterior evolución en el debate historiográfico que ha coincidido con la segunda fase de los *Annales*.

Pasada la guerra la revista *Anales* cambió de trayectoria y en 1946 tomó el nombre de *Annales, économies, sociétés, civilisations*. Por entonces empezaron a participar no sólo historiadores sino también antropólogos, estructuralistas y lingüistas (por ejemplo C. Lévi-Strauss o R. Barthes) además de geógrafos, economistas y sociólogos. Seguía prevaleciendo la convicción de que la historia no podía estar separada de las ciencias sociales y de que todas ellas debían integrarse en una única *ciencia del hombre* que diera razón de las estructuras y también de la dinámica de la existencia histórica de las sociedades humanas²².

El verdadero cambio, sin duda, ocurrió a finales de los años sesenta. Por entonces el interés de los *annalistas* se desplazó primero hacia la historia cuantitativa y una vez más hacia la historia de las mentalidades²³. La rigurosidad de los criterios en que estribaba la investigación histórica positivista (distinción entre verdad y falsificación, evolución cronológica de los acontecimientos, culto del evento, etc.) cayó definitivamente:

ya no existe más el binomio entre historiador/fuente; sino el trinomio historiador, fuente y sus relaciones recíprocas: o sea, el momento de la interpretación²⁴.

Así, pues, no es una casualidad que la fotografía, a pesar de haber sido considerada como auxiliar de la investigación histórica desde los primeros años de su vida, haya conseguido entrar en el estatuto científico de las fuentes históricas sólo a partir de los años sesenta²⁵ junto al estudio histórico de todo tipo de imagen y, sobre todo, de los medios de comunicación masiva. La imagen fotográfica, de

²² La personalidad más interesante de este periodo es sin duda la de Fernand Braudel (1902-1985). En este contexto el eje principal de la investigación histórica se desvió de la historia política hacia la historia social y, a la vez, nació el concepto de larga duración. Para Braudel el objeto de la historia no es el individuo, sino «el hecho social en su totalidad», en todas sus dimensiones humanas: económica, social, política, cultural, espiritual, etc. Por eso, a la noción de acontecimiento concebido como salto temporal opone la de un tiempo social, cuyas categorías principales se toman de la economía, de la demografía y de la sociología.

²³ Este cambio era una reacción contra la manera de hacer historia que había sido dominante durante las primeras fases de los *Annales*. La generación de historiadores franceses que comenzó a escribir alrededor de 1960 se abrió más que las anteriores a ideas procedentes del exterior y el movimiento de los *Annales* se extendió hacia otras escuelas europeas, influyó profundamente en los estadounidenses y también afectó a los historiadores de América Latina.

²⁴ VEYENNE, P.: *Come scrivere la Storia*, pp. 78, Firenze, 1989.

²⁵ En concreto a mediados de los sesenta algunos historiadores, como *Raphael Samuel* y otros contemporáneos suyos se dieron cuenta del valor de las fotografías como documentos para la historia social del siglo XIX, sobre todo para el desarrollo de una historia «desde abajo», centrada en la vida cotidiana, y en las experiencias de la gente sencilla.

hecho, desde que nació, ha ido paulatinamente conquistando un importante papel sobre todo en el marco de los medios de comunicación de masas que, justo desde los sesenta, han empezado a ser considerados fuentes para la investigación histórica²⁶. Estas fuentes, de hecho no se limitan en confirmar cuanto ya se sabía, sino innovan propio en el ámbito de las adquisiciones históricas más significativas, imponiendo, así, el desarrollo de actividades interdisciplinares.

Hoy en día, la fotografía viene, pues, considerada como cualquier otro tipo de fuente, o sea, caracterizada por sus propios límites y sus propias ventajas. A pesar de eso, como ha subrayado recientemente P. Burke, todavía:

Son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos comparados con los que trabajan en los depósitos de documentos manuscritos o impresos. Así como pocas son las revistas de historia que contienen ilustraciones y, cuando las tienen, son relativamente pocos los autores que aprovechan de la oportunidad que se les brinda. Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o para plantear nuevas cuestiones²⁷.

Así que todavía son muy pocos los trabajos que fundamentan sus tesis en las imágenes y, menos aún, en las fotografías. ¿De dónde nace esa precariedad que caracteriza las relaciones entre investigadores e imágenes de todo tipo? Muy probablemente la respuesta a esa pregunta se halla en una definición que ha sido dada por Raphael Samuel que se definía a sí mismo y a otros especialistas de la historia social de su generación como «analfabetos visuales»²⁸. Actualmente, a pesar de que en las sociedades contemporáneas las imágenes desempeñan miles de papeles distintos, nuestros procesos de formación cultural siguen estando caracterizados por la lectura de textos. Así que cuando estudiamos acontecimientos históricos a través de las imágenes, seguimos encontrándonos en una situación de falta de coordinadas metodológicas para interpretar esos objetos. Naturalmente somos bien conscientes que sería imposible estudiar el pasado sin la ayuda de los documentos escritos. Nuestra afirmación no quiere ser simplemente una crítica a lo que hasta ahora se ha hecho, sino una declaración acerca de nuevas necesidades que, como hemos visto, ya hace tiempo empujan al investigador por sendas todavía inexploradas.

La crítica de las fuentes, de la documentación escrita constituye... una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada aunque el testimonio de las

²⁶ Imágenes y sonidos, los elementos fundamentales de los mass-media, siendo caracterizados por elementos explicativos y por considerables capacidades evocativas, no sirven tanto únicamente para integrar las exposiciones textuales.

²⁷ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, Madrid, 2002.

²⁸ SAMUEL, R.: *The Eye of History*, en su obra *Theatres of Memory*, vol. I, pp. 315-336, Londres, 1994.

imágenes como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función de retórica, de calidad del recuerdo... etc.²⁹

De hecho, si es verdad que las imágenes nos permiten *imaginar* el pasado de un modo más vivo y que, en cierta medida, nos sitúan «frente a la Historia», lo es también que su testimonio plantea numerosos problemas. Así que los historiadores no pueden, ni deben, limitarse a utilizarlas como testimonios *sensu stricto* y tampoco como simples ilustraciones.

PRINCIPALES ENFOQUES INTERPRETATIVOS PARA EL ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES

a) Iconografía e iconología

Si las imágenes tienen por objeto la comunicación, antes de empezar a utilizarlas como testimonio histórico es necesario preguntarse: ¿cómo se pueden traducir en palabras sus significados? La ciencia que intenta responder a esta pregunta³⁰ suele ser denominada *iconografía* o *iconología*³¹. Ambos términos empezaron a difundirse alrededor de los años veinte y treinta del siglo pasado³² y su empleo normalmente se asociaba a la reacción que por entonces se desarrollaba en contra del análisis eminentemente formal de la pintura en términos de composición o colorido. El grupo más famoso de *iconógrafos* se hallaba, por entonces, en Hamburgo. De él formaban parte Andy Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) y Edgar Wind (1900-1971). Lo que hizo este grupo fue esencialmente aplicar, o adaptar, al mundo de las imágenes la tradición alemana de interpretación de los textos. La aproximación del grupo de Hamburgo a las imágenes se halla resumida en un famoso ensayo del mismo Panofsky publicado en 1939. En este libro³³ se distinguen tres niveles de interpretación, correspondientes a otros tantos niveles de significado de la obra. El primero de estos niveles sería la descripción *pre-iconográfica*, relacionada con el así llamado «significado natural» y consistente en identificar los objetos (árboles, edificios, animales y personajes) y las situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.) representados en la obra; el segundo nivel sería el del análisis *iconográfico* en sentido estricto, relacionado pues con el «significado convencional» de la obra (reconocer si lo que está representado es una escena religiosa,

²⁹ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, Madrid, 2002.

³⁰ O sea, que intenta interpretar las imágenes haciendo hincapié sobre todo en su contenido intelectual, en la filosofía o en la teología que llevan implícitas.

³¹ Términos utilizados a veces como si fueran sinónimos, aunque en ocasiones se diferencian el uno del otro. De hecho, mientras que con el primero, iconografía, se suele definir el proceso analítico de lo que está representado en una imagen, con el segundo, iconología, se define el análisis interpretativo de mensaje iconográfico.

³² Para ser más exactos, fueron relanzados, pues el término *iconología* ya existía a finales del siglo XVI, mientras que la palabra *iconografía* empezó a ser usada a comienzos del siglo XIX.

³³ PANOFSKY, E.: *Studies in Iconology*, New York, 1939, (trad. Esp. *Estudios sobre iconología*, Madrid 2001).

¿qué escena religiosa es?; o si es una batalla, ¿qué batalla es?); el tercer y último nivel se distingue del anterior porque corresponde a la *interpretación iconológica*, o sea la interpretación del «significado intrínseco» de las imágenes, en otras palabras, de los principios subyacentes que revelan el carácter básico de un tipo de mentalidad, de una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica, etc.

Muchas son las críticas que se han levantado en contra del método iconográfico clásico³⁴. La principal depende de la siguiente pregunta: ¿cómo podemos estar seguros de que las yuxtaposiciones hechas por los iconógrafos son las adecuadas? En fin, lo que se le critica al método iconográfico es que otorga una preeminencia al contenido sobre la forma, sin tener en cuenta que la misma forma representa, sin duda alguna, una parte importante del mensaje contenido en una imagen.

b) El psicoanálisis

El enfoque psicoanalítico de las imágenes se diferencia de la perspectiva iconográfica porque no se fija tanto en los significados conscientes de las imágenes, como en los *símbolos y asociaciones inconscientes*, tal como los que descubrió S. Freud en su *Interpretación de los sueños* (1899). Tal vez porque no hace falta ser un freudiano comprometido para enfrentarse de esa forma a las imágenes, la perspectiva *psicohistórica* ha resultado ser, desde hace mucho tiempo, muy tentadora por los historiadores de varias generaciones. Hoy en día, además, costaría mucho trabajo negar que el inconsciente desempeña un papel importante en la creación de imágenes y textos³⁵. A pesar de eso son muchos los historiadores que a la hora de realizar esta aproximación a las imágenes siguen enfrentándose a graves obstáculos. En particular son dos los principales obstáculos que plantea este tipo de psicoanálisis histórico, y que además no se limitan a las imágenes, sino que ejemplifican las dificultades generales que comporta la práctica de lo que se ha llamado psico-historia. En primer lugar, los psicoanalistas trabajan con individuos vivos, mientras que los historiadores normalmente no pueden. En segundo lugar, el interés de los historiadores se dirige fundamentalmente hacia las culturas y a las sociedades, o sea hacia los deseos colectivos y no a los individuales, mientras que la mayoría de los psicoanalistas y otros psicólogos no han tenido mucho éxito en este terreno. Por eso se ha escrito relativamente poco acerca de la historia de las imágenes en cuanto expresiones de deseos o de temores colectivos.

³⁴ Los historiadores del arte posteriores que han adoptado el término «iconología» a veces lo han empleado de manera distinta a como lo hacía Panofsky. Para Ernest Gombrich, por ejemplo, este término alude a la reconstrucción de un programa plástico. Para el holandés Eddy de Jongh, la iconología es un «intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales» de modo que, para citar un ejemplo sumamente ilustrativo: un aborígen australiano sería incapaz de reconocer el tema de la última cena, para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada».

³⁵ Algunos de los comentarios de Freud a propósitos de los sueños ofrecen ciertas claves para la interpretación de las pinturas. A pesar de eso, el mismo Freud no realizó muchas interpretaciones de imágenes concretas —aparte de su célebre y discutido ensayo sobre Leonardo da Vinci.

En resumen, la conclusión a la que muchos estudiosos han llegado es que el enfoque psicoanalítico, al menos por lo que respecta a la utilización de las imágenes en una perspectiva histórica, es necesario e imposible a la vez. «Es necesario porque las personas proyectan sobre las imágenes sus fantasías inconscientes, pero resulta imposible justificar esta aproximación al pasado apelando a los criterios académicos normales, pues los testimonios fundamentales se han perdido. La interpretación de las imágenes desde este punto de vista resulta demasiado especulativa»³⁶.

c) Estructuralismo y post estructuralismo

Sin embargo, el enfoque que con más razón pretende ser considerado un «método» es el estructuralismo, llamado también «semiología» o «semiótica»³⁷. Este movimiento alcanzó bastante popularidad sobre todo durante los años cincuenta y sesenta, gracias a personajes como el antropólogo Claude Lévi-Strauss, el crítico Roland Barthes³⁸ y el semiólogo Umberto Eco, todos extraordinariamente interesados en las imágenes. Son dos las afirmaciones o tesis de los estructuralistas particularmente importantes para nuestra análisis:

1. En primer lugar, un texto o una imagen puede ser contemplado como un «sistema de signos»³⁹. Este interés, a pesar de que distraiga la atención de la relación que una obra pueda tener con la realidad exterior (y que pretende representar) permite, sin embargo, una contemplación de la imagen o del texto desde otra perspectiva, o sea, fijando la atención en la organización interna de la obra⁴⁰.
2. En segundo lugar, ese sistema de signos es considerado un subsistema de un todo mayor que normalmente viene llamado por los lingüistas *langue* (lengua).

¿Qué implica acercarse a las imágenes de esta forma? En principio hay que decir que resulta particularmente ilustrativo analizar los *relatos visuales*⁴¹ en términos estructuralistas. De hecho, una de las principales consecuencias del enfoque estructuralista es el fomento de una sensibilidad hacia las *oposiciones* o *inversiones*. Las imágenes «del otro», por ejemplo, a menudo pueden leerse como inversión de la imagen que de sí mismo tiene el observador y el pintor. Los estructuralistas, además, no han desarrollado simplemente un interés hacia las fórmulas y los temas de las imágenes, sino se han fijado también en lo que se escoge y en lo que se excluye en

³⁶ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, pp. 217-218, Crítica, 2002.

³⁷ Estos dos últimos términos nacieron para designar la «ciencia de los signos» en general, con la cual soñaban algunos lingüistas de comienzos del siglo XX.

³⁸ En cuanto a Barthes, es necesario recordar los artículos recogidos en sus *Mythologies* (1957) que tratan sobre una gran cantidad de imágenes distintas.

³⁹ El análisis estructuralista, de todas formas, ha resultado ser más innovador —y más sorprendente— en el caso de la narración literaria que en el de las imágenes.

⁴⁰ O más concretamente en las oposiciones binarias que existen entre sus partes y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente.

⁴¹ Tanto si se trata de tapices como de grabados o películas.

un relato visual. Señalar la importancia de esos *puntos ciegos* equivale a señalar la de los silencios en el discurso oral: «los intérpretes de las imágenes deben ser sensibles a más de una variedad de ausencia»⁴².

Como cualquier otro enfoque o método analítico, el ejercicio del análisis estructural de las imágenes como método alternativo a la iconografía se halla expuesto a muchas críticas⁴³, pero no se puede negar que los estructuralistas han realizado una aportación capital al acervo común de interpretaciones debido a la importancia que han dado a los paralelismos y a las oposiciones formales.

En contra de este planteamientos se ha desarrollado un movimiento llamado «post-estructuralista». Los post-estructuralistas están interesados por la inestabilidad o multiplicidad de los significados o sea, por la *indeterminación*, por el «juego infinito de significaciones», y también por los intentos que realizan los creadores de imágenes de controlar dicha multiplicidad por medio de etiquetas, por ejemplo con «icono-textos».

Haciendo hincapié en el concepto de indeterminación los post-estructuralistas plantean la siguiente tesis: los creadores de imágenes, por mucho que se esfuercen, no pueden fijar ni controlar su significado, ni a través de las inscripciones ni a través de ningún otro medio⁴⁴. En fin, podemos decir de los enfoques estructuralista y post-estructuralista que tienen fuerzas y debilidades contrapuestas. La debilidad del enfoque estructuralista radica en su propensión a suponer que las imágenes tienen «un» significado, que no hay ambigüedades sino una sola solución, que hay sólo un código que descomponer. La debilidad del enfoque post-estructuralista radica en todo lo contrario, en la idea de que cualquier significado atribuido a una imagen es tan válido como cualquier otro.

d) Historias sociales del arte

Normalmente con la expresión «historia social del arte» no se define un método o enfoque preciso, «es, en realidad, una especie de paraguas bajo el que se resguardan varios métodos contrapuestos o complementarios»⁴⁵, así que sería más apropiado hablar de *historias sociales del arte*⁴⁶.

⁴² BURKE, P.: *Visto y no Visto*, p. 222, Crítica, 2002.

⁴³ Los estructuralistas han sido criticados sobre todo por la poca atención prestada a las imágenes concretas (que reducen a simples esquemas), y también por el desinterés que han mostrado hacia los cambios.

⁴⁴ Dicho hincapié encaja perfectamente con el movimiento post-moderno en general y con el análisis de la recepción de las imágenes en particular.

⁴⁵ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, p. 227, Crítica, 2002.

⁴⁶ Algunos estudiosos, como por ejemplo Arnold Hauser, veían el arte como un reflejo de toda la sociedad. Otros, por ejemplo Francis Haskell, centraron su atención en el pequeño mundo del arte, o más concretamente en la relación existente entre los artistas y sus patronos. También cabría colocar bajo ese paraguas dos métodos más recientes de aproximación a las imágenes inspirados por la teoría feminista. Por «método feminista» se entiende el análisis de la historia social del arte en términos no de clases sociales, sino de sexo, tanto si se atiende al sexo del artista, al del patrono, al de los personajes representados en la propia obra, como el de los espectadores presuntos o reales. Entre las figuras pioneras de este método en constante expansión, figuran Linda Nochlin y Griselda Pollock.

En el marco de estos varios enfoques analíticos que caracterizan la historia social del arte, ha nacido recientemente una de las aproximaciones más interesantes para la interpretación histórica de las imágenes: la «teoría de la recepción» o «respuesta del lector»⁴⁷. Este método trata de reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción e interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura y puede resultar muy útil en los próximos años, porque está proyectando los estudios sobre imágenes hacia una «historia cultural de las imágenes» o incluso hacia una «antropología histórica de las imágenes». Lo que se intenta estudiar a través de estas nuevas perspectivas es, otra vez, el significado de las imágenes pero teniendo en cuenta una cuestión fundamental: ¿el significado para quién?⁴⁸. Sería razonable sostener la tesis de que el significado de las imágenes depende de su «contexto social»⁴⁹. Pero ésta es únicamente una de las muchas caras del problema.

Por ejemplo, este enfoque nos permite estudiar de una forma nueva el caso en que el significado de una determinada imagen fue «mal entendido». De hecho, la historia de la recepción de las imágenes echa por tierra la idea del malentendido que dicta el sentido común, al demostrar que las diversas interpretaciones de un mismo objeto, o incluso de un mismo hecho, son algo normal y no una aberración y que es prácticamente imposible encontrar razones de peso que justifiquen la distinción entre «buenas» y «malas» interpretaciones⁵⁰. En fin, la característica principal de este enfoque que merece ser subrayada es este nuevo camino hacia la reconstrucción de lo que en cierta medida se puede llamar la *mirada de la época*⁵¹ y en este sentido las respuestas negativas a las imágenes nos ofrecen un testimonio tan valioso como el de las positivas.

e) Nuevas perspectivas

Según hemos visto, el testimonio de las imágenes como documento histórico a menudo ha sido ignorado y, a veces, incluso negado. Podríamos hasta afirmar que, durante mucho tiempo, ha existido y en cierta medida sigue existiendo un *conflicto* constante entre los que están convencidos que las imágenes suministran una

⁴⁷ Los testimonios de las respuestas dadas a las imágenes no son sólo literarios, sino también plásticos. Las imágenes representadas en otras imágenes, ya sean los cuadros o grabados, nos dicen muchas cosas acerca del uso de las imágenes y de la historia social del gusto. La respuesta es el tema principal, por ejemplo, del libro de David Freedberg *The Power of Images* (1989).

⁴⁸ El estudio de las repercusiones de las imágenes sobre la sociedad ha arrebatado prácticamente el sitio a los análisis de la influencia de la sociedad sobre la imagen.

⁴⁹ Se utiliza esta expresión en un sentido lato, para incluir en ella no sólo el «ambiente» cultural y político en general, sino también las circunstancias concretas en las que se pretendía originariamente que fuera contemplada.

⁵⁰ No obstante el concepto de malentendido quizás siga siendo de utilidad como forma de calificar las diferencias a veces muy sutiles, entre el mensaje tal como es emitido (por gobiernos, misioneros, pintores, etc.) y el mensaje tal como es recibido por los diversos grupos de espectadores lectores u oyentes.

⁵¹ O como decía un especialista en historia del arte, el británico Michael Baxandall, «el ojo de la época». BAXANDALL, M.: *pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona 1978. reimpresso en 2000.

información fiable acerca del mundo externo y de las realidades histórico-sociales de las épocas pasadas⁵²; y los escépticos (normalmente los estructuralistas) que suelen afirmar lo contrario. Estos últimos, de hecho, son los que suelen centrar sus atenciones en un tipo de análisis propiamente *formal* de la imagen fijándose, sobre todo, en su organización interna, en las relaciones existentes entre sus partes, y entre esa imagen y otras del mismo tipo.

Sin embargo, pese a que ambos enfoques sean interesantes, entre las dos posturas, a veces, no se produce sino un *diálogo entre sordos* que no permite desarrollar nuevas investigaciones caracterizadas por nuevos matices y nuevos campos de investigación. Para los fines de nuestra investigación, lo que nos importa subrayar es que, en realidad, pueden existir, y en cierta medida ya existen, como hemos visto, otros enfoques y métodos para enfrentarse históricamente a estos tipos de fuentes.

Las imágenes —de hecho— no son simples *reflejos* de una determinada realidad social, ni un *sistema de signos* carentes de relaciones con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o grupo de individuos ven el mundo social incluso el mundo de su imaginación⁵³.

Una postura muy interesante en este sentido es la del historiador inglés Peter Burke que ha expuesto recientemente la posibilidad hacia una «tercera vía»⁵⁴ para el análisis histórico de las imágenes. Este nuevo camino no consiste en tomar una postura intermedia entre los dos enfoques, sino en establecer unas distinciones precisas, evitando las alternativas demasiado simples, teniendo en cuenta las críticas más agudas de la práctica histórica tradicional para dar una nueva formulación a las normas del método histórico. Pues, la oposición entre la concepción de la imagen como *espejo*, por un lado, y su interpretación como un mero sistema de signos o convenciones, por el otro, empieza a ser rechazada. De hecho, los nuevos enfoques, en vez de definir una imagen fiable o no fiable, están caracterizados por un interés hacia los *grados* o *modos* de fiabilidad de las imágenes, o por la fiabilidad con diversos propósitos. Visto desde esta perspectiva, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es *relativamente* valioso, y resulta muy útil sobre todo cuando los textos son escasos o frágiles⁵⁵.

No cabe duda de que, sobre todo cuando se trata de la historia de los acontecimientos, a menudo lo único que dicen a los historiadores familiarizados con la documentación escrita, es esencialmente lo que ya sabían, pero incluso en esos casos, las imágenes

⁵² Como si fuera posible atravesar la imagen para descubrir la realidad que se oculta tras ella.

⁵³ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, p. 234, Crítica, 2002.

⁵⁴ *Ibid.* p. 235.

⁵⁵ En el caso de la historia social y económica las imágenes ofrecen un testimonio especialmente valioso de prácticas tales como el comercio callejero, sobre las que rara vez disponemos de documentación escrita debido a su carácter relativamente no oficial, y completan por tanto el testimonio de los archivos gremiales.

siempre añaden algo. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan⁵⁶.

Además, una de las grandes ventajas del empleo del testimonio de las imágenes es, sin duda, la accesibilidad. De hecho, mientras que la documentación escrita con frecuencia sólo es accesible a las personas acreditadas para visitar los archivos, los cuadros, las fotografías etc., normalmente son más accesibles, y su mensaje puede ser leído con relativa rapidez. Naturalmente, como ocurre con los textos, quien desee utilizar las imágenes como testimonio deberá ser consciente en todo momento de que la mayoría de ellas no fueron producidas con esa finalidad. La mayoría de las imágenes fue creada para desempeñar múltiples funciones, religiosas, estéticas, políticas, etc.

Por todo ello, las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos.

Otra cosa que merece ser subrayada es que al hablar de imágenes la *variedad* constituye un tema recurrente, tanto si hablamos de la variedad de las imágenes como cuando tratamos la variedad de usos que pueden dar los historiadores a su testimonio, según lo que a cada uno le interese.

Pese a las diferencias existentes entre las técnicas de análisis y entre los objetivos de los distintos historiadores, podemos sacar unas cuantas conclusiones generales, que con la debida cautela podemos considerar como simples resúmenes de los problemas de interpretación que hasta ahora hemos planteado.

Estas conclusiones se resumen en cuatro puntos:

1. Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época⁵⁷.
2. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un «contexto», o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.) entre ellos el de las convenciones artísticas, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen.
3. El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de la imagen individual.
4. En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a *leer entre líneas*, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean —y también de las ausencias— y utilizándolos como pistas

⁵⁶ BURKE, P.: *Visto y no Visto*, p. 236, Crítica, 2002.

⁵⁷ El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa. Se enfrenta al problema de distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico.

para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que aportaban, o prejuicios que no eran conscientes de tener.

En fin, lo que nos importa subrayar es que las imágenes a menudo son ambiguas y polémicas y sobre todo variadas, como cualquier otro tipo de fuente de la que la investigación histórica se ha aprovechado hasta ahora. Así que para disfrutar de las informaciones contenidas en estas es necesario tener el mismo cuidado e interés que se ha utilizado con las fuentes tradicionales.

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE: LÍMITES Y VENTAJAS

Como queda patente en el título de nuestro trabajo, el principal objetivo de esta investigación es el de utilizar la fotografía como herramienta para una nueva interpretación crítica de la historia de los flujos migratorios contemporáneos, en particular, los que se desarrollaron desde Euskal Herria hacia Uruguay en los siglos XIX y XX. Pero antes de adentrarnos en el tema, se nos hace precisa la necesidad de analizar los que son los principales *límites* y *ventajas* que caracterizan este particular tipo de documento histórico. Por eso, nos cabe señalar algunas precisiones conceptuales preliminares.

- En primer lugar a la palabra *límite* se le suele dar una connotación negativa, como si fuera algo que nos impidiese adelantar en el proceso de análisis histórico de las imágenes. En realidad, los límites son elementos constitutivos de cualquier tipo de fuente. No existe, de hecho, la *fuentes perfecta*, omnicompreensiva, definitiva. Para empezar una investigación es, pues, necesario ser conscientes de esta situación, y considerar los límites como puntos de arranque, al igual que las ventajas.
- En segundo lugar, como habíamos señalado en el primer párrafo⁵⁸, muy a menudo se ha creado determinada confusión entre los límites concretos que caracterizan la fotografía como fuente y la existencia de una dificultad real, más bien cultural, en el acercamiento histórico a las imágenes. Lamentablemente, son muchos los investigadores que han buscado coartadas para evitar enfrentarse a esta dificultad y que, en vez de declarar su propia incapacidad para interrogar al documento iconográfico, han preferido ampararse bajo la seguridad que suelen proporcionar las viejas formas de hacer historia, despreciando así las posibilidades cognoscitivas intrínsecas que caracterizan a las imágenes, y relegándolas a una función meramente ilustrativa. En cambio, son muy pocos los que, como Adolfo Mignemi, se han preguntado: «Come è possibile analizzare una società, le interazioni dei soggetti che in essa agiscono, senza prendere in considerazione *tutte* le principali forme di comunicazione che in essa vengono sviluppate?»⁵⁹

⁵⁸ Véase apartado «Imagen fotográfica e investigación histórica: del Positivismo a nuestros días».

⁵⁹ Traducción «¿Cómo es posible analizar una sociedad, las interacciones de los sujetos que en ella actúan, sin considerar la totalidad de las formas de comunicación que en ella se desarrollan?».

Y la fotografía, siendo un producto de la evolución tecnológica de los dos últimos siglos, nos proporciona, sin duda alguna, un testimonio de la evolución de los sistemas de *comunicación* desarrollados por los distintos sujetos históricos; y representa, a la vez, una de las principales formas de *interrelación* humana en las sociedades contemporáneas en diversas perspectivas: política, sociológica, económica, etc.. En cierta medida, podríamos hasta afirmar que sería imposible imaginarse el mundo actual sin la fotografía y las implicaciones histórico-culturales y psicológicas que tal invento supuso. Para analizar la historia de las sociedades contemporáneas no se puede, pues, pasar por alto las principales formas de *producción* y de *uso* de las imágenes que quedaron hondamente transformadas después de la invención del medio fotográfico.

- En tercer y último lugar, la fotografía, entrelazando finalidades de comunicación y de reproducción de la realidad, no sólo constituye una particular herramienta para la representación del pasado, sino que, como sabemos, otorga también una nueva significación al concepto de *información*. La fotografía tiene el poder de descontextualizar los eventos, representándolos como únicos e irrepetibles, sin tiempo. Una fotografía es, de hecho, —como decía Susan Sontag— «una pequeña parte de *espacio* y, a la vez, de *tiempo*»⁶⁰.

I cambiamenti nell'esperienza del tempo e dello spazio (tra XIX e XX sec) furono molteplici e non tutti facilmente omologabili. Indubbiamente, «uno dei cambiamenti principali fu l'affermazione di una pluralità di tempi e di spazi»⁶¹. La fotografia come forma di scrittura pone sotto assoluto controllo entrambe queste dimensioni. Lo spazio è destrutturato dall'inquadratura, ma la restituzione prospettica che regola il rapporto soggetto-obiettivo-immagine formatasi sulla pellicola ne dà certezza oggettiva e consente di ricostituire spazi reali e virtuali a seconda della volontà del fotografo e, ancor più dell'uso dell'immagine positiva⁶².

De este modo, pese a que las imágenes fotográficas proporcionan testimonios y elementos de certeza —son, de hecho, generalmente consideradas como demostraciones incontestables de que un acontecimiento ha ocurrido realmente llegando, así, a ser parte integrante de sistemas de información organizados con esquemas de clasificación y criterios archivísticos— nos dan informaciones parciales sobre las dos principales categorías en las que normalmente estriba el análisis histórico tradicional, que son: el *espacio* y el *tiempo*⁶³.

⁶⁰ SONTAG, S.: *Sulla fotografia*, (en castellano *Sobre la fotografía*) p. 21, Torino, 1973.

⁶¹ KERN, S.: *Il tempo e lo spazio, la percezione del mondo tra '800 y '900*, Bologna, 1988.

⁶² Traducción: «los cambios en el experiencia del tiempo y del espacio (entre los siglos XIX y XX) fueron muchos y no todos son homologables: “uno de los principales fue la afirmación de una pluralidad de tiempos y de espacios”. La fotografía, al ser una forma de escritura, controla totalmente ambas dimensiones. El espacio es desestructurado por la toma, pero la regla que determina la relación entre sujeto-objetivo-imagen que se ha formado en la película proporciona certeza objetiva y permite la reconstrucción de espacios reales y virtuales según la voluntad del fotógrafo y, aún más, del uso de la imagen positiva». MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*. Torino, 2003.

⁶³ Una fotografía encierra en una superficie plana el pasar del tiempo y, a la vez, describe sólo una parte del espacio en el que se desarrolla la acción representada.

La fotografía descontextualiza, fragmenta. El fotógrafo debe aprender a dejar fuera del enjuiciamiento de sus propias imágenes todo aquello que le rodeaba en el momento de tomarlas, pero que no aparece en ellas. Para el espectador, que no estuvo presente en la toma, todos estos factores no cuentan. Para el fotógrafo, sin embargo suelen estar demasiado presentes. La fotografía se convierte en el objeto que hace revivir un instante emocionado con riesgo de no ser nada más, el fotógrafo debe trabajar duramente hasta llegar a discernir que lo que está en las fotografías que ha hecho se encuentra al alcance del encuentro intersubjetivo. El espectador, por su parte, debería intentar visualizar las otras posibilidades que tuvo el fotógrafo al hacer la fotografía. Comparar lo que vemos que se hizo con lo que se descartó es una de las maneras para aumentar nuestro placer con las fotografías⁶⁴.

Por esos problemas, somos conscientes de que a las imágenes fotográficas no se les puede atribuir un significado único⁶⁵, sobre todo si las hemos elegido como fuentes de una investigación histórica.

Está claro que [la fotografía] por un lado posee un extraño poder, en virtud del cual una malísima fotografía describe mejor que un estupendo dibujo⁶⁶. Pero también es verdad que es igualmente capaz de rebasar, en ocasiones el nivel de mera descripción. [...] la fotografía no va de suyo, no es natural, no se justifica por ser una reproducción. Que la fotografía se refiera a la realidad no la legitima suficientemente, simplemente porque la realidad no alcanza a legitimarse a sí misma⁶⁷.

El trabajo de historiar las imágenes fotográficas debe, pues, resolver dos categorías de problemas: en primer lugar, hay que enfrentarse a lo que Peppino Ortoleva ha llamado dimensión *a-temporal*⁶⁸ de la fotografía (o sea la sensación de contemporaneidad y a la vez de lejanía respecto a las imágenes); en segundo, el historiador tiene que interpretar las imágenes sin detenerse sólo en los datos descriptivos, estéticos y de clasificación.

⁶⁴ LANGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, p. 25, Barcelona, 1994.

⁶⁵ Y tampoco se puede apoyar hipótesis excesivas, cuales la del crítico R. Barthes que sostenía que, en una perspectiva histórica, las fotos habrían podido contarnos los acontecimientos sin la mediación del historiador. Barthes decía, de hecho, que una fotografía no rememora el pasado, sino dice exactamente «lo que ocurrió» proporcionando certezas que la palabra escrita no puede dar «reproduce —de hecho— un número infinito de veces, lo que había ocurrido durante una sola vez, repitiendo mecánicamente lo que nunca se podrá repetir a nivel existencial» BARTHES, R.: *La cámara lúcida*, (en castellano, *La Cámara Lúcida*), p. 2, Torino, 1980.

⁶⁶ En este sentido es muy interesante el testimonio que nos da B. Newhall sobre las fotos de la Guerra Civil Americana. El autor nos dice que en una editorial de *New York Times* del 20 de octubre de 1862, podemos leer: «FOTOGRAFÍAS DE BRADY-IMÁGENES DE LOS MUERTOS EN ANTIETAM: [...] Brady ha logrado hacernos presente la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos frente a nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido. [...] Esas imágenes poseen una terrible nitidez. Con la ayuda de una lente de aumento se pueden distinguir los rasgos de los seres muertos. No deseáramos estar en la galería cuando una de las mujeres allí inclinadas reconoce a un hijo o a un hermano en esas hileras de cuerpos rígidos y sin vida». Los cadáveres abundan en los cuadros de batalla desde el renacimiento. En su mayor parte se trata de figuras civiles; son elementos accesorios, utilizaría de un escenario. Pero la representación fotográfica de un hombre muerto con un rifle en la mano, yaciendo muerto en el suelo es un retrato: ese hombre vivió, ese el lugar en el que cayó, esa era su apariencia mientras expiraba. Allí está la gran diferencia psicológica entre la fotografía y las otras artes.

⁶⁷ LANGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, p. 128, Barcelona, 1994.

⁶⁸ ORTOLEVA, P.: *Il mondo contemporaneo-Gli strumenti della ricerca: questioni di metodo. La fotografia*, vol. 1, tomo II, p. 1149.

Lamentablemente, durante mucho tiempo, la tendencia más difundida entre los historiadores ha sido la de interpretar las imágenes fotográficas basándose sólo en criterios esencialmente técnicos⁶⁹. Por eso, la mayoría de los trabajos de historia de la fotografía han sido caracterizados por una generalizada superficialidad en la aproximación al tema⁷⁰. De todas formas, tal postura ha sido afortunadamente superada. Hoy en día, de hecho, la fotografía viene vista, más bien, como objeto fruto de la así llamada *visión fotográfica*⁷¹, lo que ha permitido una revaloración historiográfica de una gran cantidad de fotografías anónimas, toscamente iluminadas y asimétricamente compuestas que normalmente no eran consideradas como útiles.

En resumen, las fotografías pueden ser analizadas de una forma críticamente completa, pero, a la hora de hablar de las relaciones existentes entre imágenes fotográficas e investigación histórica, hay que tener en cuenta que lo que nos obliga a una nueva metodología de trabajo (que no se limite a contar los acontecimientos relacionándolos con lo que había ocurrido antes y después) es la misma *naturaleza* de la fotografía.

Lo que intentaremos hacer en los próximos apartados será, pues, una profundización del tema, o sea, nos acercaremos a las características que constituyen el documento fotográfico para desarrollar, en plan teórico, una metodología histórica para el análisis y la interpretación de las imágenes fotográficas.

CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

Las fotografías están caracterizadas por una compleja estructura material y todos los elementos que las componen tienen un valor documental historiográfico. Entonces, para que las podamos analizar, al igual que cualquier otro documento tradicional, es preciso definir los elementos constitutivos que la doctrina archivística considera indispensables para otorgar el estatuto de fuente⁷² a esa tipología específica de documentos. A tal propósito, Adolfo Mignemi hizo, hace poco, una distinción importante entre características *extrínsecas* e *intrínsecas*⁷³ de los documentos fotográficos.

⁶⁹ Iluminación, habilidad compositiva del autor, nitidez del sujeto, precisión del enfoque, perfección de la calidad de la copia.

⁷⁰ Si se considera, en fin, la divulgación hecha por medio de películas o programas televisivos es inevitables considerar que la ya escasa familiaridad y cultura de los historiadores en el campo del uso correcto de las imágenes y de las nuevas fuentes en general, parece destinada a empeorar.

⁷¹ ORTOLEVA, P.: *Il mondo contemporaneo-Gli strumenti della ricerca: questioni di metodo. La fotografia*, vol. 1, tomo II, p. 1150.

⁷² En los últimos años hubo, sin embargo, un cambio cualitativo en la gestión de los archivos fotográficos. Desde el caos se ha pasado a una regularidad en la protección de los documentos. Hoy en día, en cambio, la fotografía vale dinero, cosa que supone un grave problema de preservación del patrimonio. A causa de las generalizadas formas de explotación cultural hay que admitir que no existe, de hecho, una forma adecuada para la preservación del patrimonio fotográfico. Todos los archivos serán caracterizados por criterios dependientes del tipo de documentación que han conseguido guardar. Antes de interpretar los documentos, pues, es necesario, en cierta medida, interpretar los archivos.

⁷³ MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*, p. 17, Torino, 2003.

— *Las características extrínsecas* son las que se refieren a la *estructura material* del documento y a su aspecto exterior, y vienen normalmente analizadas independientemente del contenido. De hecho, se suele hablar de análisis *morfológico* del artefacto fotográfico y, a la vez, de diagnóstico de su estado. Este tipo de análisis se fija en los elementos fundamentales para que una foto exista como son el *soporte* y la *imagen final*. Este tipo de análisis está afectado por muchos problemas de naturaleza técnica. Por ejemplo, existen muchos tipos de soportes: metálicos, papeles, vidrio, plásticos. La existencia de distintos tipos de soportes supone distintos procesos de deterioro de la imagen y, sobre todo, la existencia de muchas imágenes finales. Además, cada soporte tiene sus problemas específicos.

En el marco del análisis morfológico hay que fijarse, además, en los llamados «elementos añadidos» que completan el sentido del artefacto fotográfico (ejemplos: el color, laca, etc)⁷⁴. Hay que analizar también los soportes secundarios (como son los sellos, las placas, los álbumes, etc.). Todas las formas de protección en general son, de hecho, elementos fotográficos que caracterizan el *artefacto* fotográfico al igual que los demás elementos mencionados anteriormente. Si los eliminásemos, de hecho, cambiaríamos el sentido mismo de la imagen. En resumen, hay que considerar la totalidad de los elementos morfológicos que componen la fotografía.

— *Las características intrínsecas*, en cambio, tienen que ver con el contenido del documento. El historiador que quiere analizar e interpretar los sujetos representados, el contexto en el que están involucrados, cómo vienen representados, etc., tiene que fijarse ante todo en los problemas relativos a la *legibilidad* y *permanencia* de la imagen. La legibilidad de una fotografía, de hecho, no implica la permanencia de la imagen, que normalmente depende de la densidad de los elementos químicos que la componen⁷⁵. Cualquier tipo de alteración de legibilidad de la imagen supondría un posible cambio en la interpretación del mensaje visual.

Ambas características, bien las extrínsecas, bien las intrínsecas, dependen de las *modalidades de producción* del documento fotográfico, es decir, de los mecanismos de realización de la imagen⁷⁶ que no son simplemente algo indispensable para la realización del acto fotográfico sino que tienen también una específica capacidad en la definición de la imagen final que se realizará independientemente de la voluntad del fotógrafo. Parte de la ambigüedad del documento fotográfico se halla en esta

⁷⁴ El retoque ha sido un tema de controversia desde que Franz Hanfstaengl, el principal fotógrafo retratista de Alemania mostró, en la Exposición Universal de París (1855) un negativo retocado, con una copia realizada antes y después del retoque. Ese fue, como recordó Nadar, el inicio de una nueva época para la fotografía. Aunque casi todos los fotógrafos creían que esa práctica era detestable y costosa, el retoque se convirtió en una práctica rutinaria, porque las personas que posaban exigían que el registro a menudo duro y directo de la cámara se aliviara, que se quitaran los defectos faciales y desaparecieran las arrugas de la edad. Era pues una técnica que iba al encuentro del «*gusto del momento*». Además de retocar el negativo, las copias eran a menudo pintadas con pigmentos opacos; cada uno de los principales estudios solía emplear a diversos artistas como «coloristas».

⁷⁵ La fotografía, a lo largo de su historia, ha propuesto avances tecnológicos para su propia conservación. Muchas formas de patrimonio supone muchas formas de conservación. NEWHALL, B.: «Historia de la fotografía», p. 120, Barcelona.

⁷⁶ O sea, en el mismo aparato fotográfico y en sus partes: óptica, mecánica, y química. Cada una de estas implica una específica definición de la imagen.

capacidad de reconstrucción de la realidad que va más allá de las intenciones del fotógrafo: el fotógrafo no posee, de hecho, un control total de su medio, su trabajo se puede definir más bien como un trabajo de *elección y selección* entre las distintas técnicas para obtener el mejor resultado final de lo que se quiere contar.

El hacer fotografías buenas no depende de tener dinero para poder comprar el material mejor. Depende, sobre todo, de que tengamos algo que decir y que nos las arreglemos para poder decirlo de manera que se nos entienda. Cómo se hace una fotografía viene determinado por lo que se quiere decir con ella, y no al revés⁷⁷.

Es, pues, necesario detenerse sobre los aspectos que caracterizan la relación existente entre *el documento y el evento técnico* que lo ha materializado considerándolos como dos acontecimientos distintos⁷⁸. Cuando miramos una fotografía lo que vemos, de hecho, no es un documento de verdad, sino es el mismo evento técnico —fotográfico— que, superando todos los condicionamientos tecnológicos, se propone en forma documental. Si quisiéramos pensar en un paralelo con una fuente documental tradicional, es como si pretendiéramos confundir un informe sobre un acontecimiento con el acontecimiento mismo. La realidad, desde luego, es distinta. Mientras la escritura traduce un acontecimiento en un sistema de signos, la fotografía realiza esa transposición gracias a un sistema caracterizado por elementos de verosimilitud que suscitan en el *lector* la sensación de encontrarse realmente delante del acontecimiento narrado. Para no caer en esta falta hay que separar la *componente emocional* de la *técnica*, es decir, fijar nuestra atención no en el acontecimiento, sino en lo que podríamos definir evento técnico-fotográfico⁷⁹.

EL EVENTO FOTOGRÁFICO. SUS ASPECTOS TÉCNICOS Y FORMALES

Tras haber realizado la distinción entre acontecimiento, documento y evento fotográfico analizaremos los aspectos formales y técnicos que caracterizan este último.

- *Aspectos técnicos*: La fotografía realiza sus resultados no sólo a través de procedimientos químico-físicos sino también por medio de aparatos cuyas características determinan totalmente la forma y la estructura de la imagen. El condicionamiento de estos aparatos es evidente. Los mecanismos que determinan el funcionamiento de estos aparatos son esencialmente tres, y tienen que ver con la regulación de las dimensiones espacio-temporales de acción del aparato y

⁷⁷ LANGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, p. 17, Barcelona, 1994.

⁷⁸ Habitualmente, de hecho, se suele identificar el evento con el documento. Este error ha sido, en cierta medida, una constante en la mayoría de los estudios históricos de las imágenes fotográficas. Esta identificación entre documento y acontecimiento representado anula todas las diferencias entre: negativo, copia en positivo, distintas copias obtenidas del mismo negativo, etc.

⁷⁹ Lamentablemente, los peores enemigos de esta distinción son, en primer lugar, los mass-media y los mismos fotógrafos (*fotoreporter*) que viviendo el provecho conseguido con la venta de las imágenes, tienen todo el interés en no mellar el aura de neutralidad y de verdad que acompaña a la fotografía.

son el tiempo de exposición, el diafragma, la longitud focal⁸⁰. La fotografía, variando la distancia de la cámara a la escena en función de la longitud focal de la óptica utilizada, permite «jugar» con la perspectiva. Las dimensiones de los espacios en los que se desarrolla el acontecimiento quedan de hecho alteradas. Cinco, además, son los criterios de clasificación del material negativo: el tipo, la sensibilidad cromática, la sensibilidad luminosa, el grano y la gradación. A los efectos de nuestra investigación es necesario hacer dos consideraciones: en primer lugar, utilizar un específico tipo de sensibilidad significa evidenciar aspectos particulares de las radiaciones luminosas pero, a la vez, eliminar otras, modificando el normal campo visual del ojo humano. El evento fotográfico que se produce, por lo tanto, permite ver lo que por razones fisiológicas hubiera sido imposible ver. En segundo lugar, cada tipo de aparato y de negativo pide al fotógrafo una manera específica de encarar el acto fotográfico, aunque este acto se desarrolle siempre del mismo modo.

- *Aspectos formales*: Andreas Feininger escribe: «Cada fotografía es el resultado de una síntesis bien conseguida entre *técnica* y *arte*»⁸¹. En realidad con la palabra *arte* él quiere hablar de la *composición*. De hecho, independientemente del sujeto, todas las fotografías pueden ser interpretadas como representaciones en dos dimensiones, hechas con líneas y formas, con tonalidades de grises o colores, caracterizadas, en fin, por zonas de sombras y de luces. Estos elementos gráficos son los elementos constitutivos de la composición. ¿Qué significa composición? Componer significa *elegir*, y para elegir es necesario acercarse al sujeto de la imagen futura de una forma global⁸² y, sobre todo, significa tener en cuenta que el ojo humano es completamente distinto del objetivo fotográfico. El ojo y la cámara, de hecho, ven las cosas en una forma distinta por tres razones: Primero, el ojo está controlado por el cerebro y ve las cosas «subjetivamente» es decir, es selectivo y fija su atención en los aspectos de la realidad que interesan al observador. La cámara, al revés, no selecciona, sino que recoge todo lo que se encuentre delante de ella⁸³ transmitiendo a la imagen todos los aspectos importantes del sujeto, tanto los que nos interesan, como los que nos molestan. Segundo, la cámara es monocular, la visión humana es binocular, *estereoscópica*⁸⁴. Tercero, el fotógrafo percibe el sujeto en el contexto en el que está insertado y relaciona el particular con la totalidad, mientras que en la realidad no hay confines definidos entre el objeto en el que se concentra el atención y todos los demás elementos que están fuera del campo visual inmediato.

⁸⁰ El tiempo de exposición varía según las características del objeto o de la situación que se quiere fotografiar. El diafragma define la cantidad de luz que penetra en la cámara y también la profundidad de campo de la imagen (es decir, la cantidad de planos enfocados). La longitud focal define las características del sistema óptico utilizado por el aparato.

⁸¹ FEININGER, A.: *Principles of composition in photography*, American Photographic Book, Garden City, 1972 (Trad. Italiana, *La fotografia, principi di composizione*, p. 5, Garzanti, Milano, 1976).

⁸² Es decir, fijarse, a la vez, en todos los aspectos de la imagen futura, pues cada aspecto está intrínsecamente conexo a los otros, y modificar uno solo significaría alterar la relación existente entre las distintas componentes.

⁸³ La fotografía se basa en la capacidad que poseen ciertos elementos químicos para acumular luz, que permite hacer fotografías en lugares donde el ojo humano no apreciará nada por mucho rato que se pase contemplando la escena.

⁸⁴ Las ópticas se basan en las leyes perspectivas renacentistas, un convención aceptada en nuestra cultura.

A pesar de que podemos encontrar estas «advertencias» o consejos en cualquier manual de técnica y composición fotográfica, hay que subrayar que el proceso fotográfico no es algo que se pueda controlar a través del delicado equilibrio entre técnica y arte. De hecho, cada fotógrafo suele elaborar unas metodologías de trabajo individuales que muy a menudo suelen eludir las reglas, digamos, académicas. El proceso puesto en marcha por el evento fotográfico y que se concluye con la impresión de una copia positiva es, pues, muy complejo. El revelado e impresión de una imagen, de hecho, no son necesariamente obra de la misma persona. La separación de estos momentos puede causar unos cuantos problemas. Es imposible, de hecho, considerar idénticas las copias de un mismo negativo. Es fundamental, pues, establecer quién ha operado durante el proceso fotográfico, o por lo menos en sus partes fundamentales.

El material negativo y el material positivo relativos a un mismo acontecimiento, constituyen, en realidad, elementos documentales con autonomía propia; así como —entrando en el campo específico del uso de la imagen— la fotografía y su reproducción poligráfica en un libro o en un periódico.

LA LENGUA DEL EVENTO FOTOGRÁFICO

Carlo Bertelli define la palabra *fotografia* de este modo en la Enciclopedia italiana Treccani:

La fotografia è penetrata nel nostro mondo perché costituisce la risposta a bisogni tipici della civiltà industriale e, nello stesso tempo, si inserisce in maniera totalmente nuova nella lunghissima ricerca di mimare il mondo circostante e di distribuirne l'immagine. Storicamente, la maggior difficoltà nella distribuzione dell'immagine risiedeva nel *codice*. Ogni immagine rispondeva ad un determinato codice di rappresentazione ed era compresa da coloro che possedevano lo stesso codice di chi l'aveva prodotta; per essere ammessa fuori dall'area dei possessori dello stesso codice andava reinterpretata e ricostituita. [...] La fotografia, invece, grazie alla sua enorme diffusione ha sconvolto i codici nella loro esclusività territoriale o religiosa, si presenta come *codice unico*, così *universale* da imporsi come unica riproduzione della realtà⁸⁵.

Estas afirmaciones, por un lado, conllevan una verdad evidente, es decir, que la fotografía se ha difundido en todo el mundo porque constituye una respuesta a las necesidades típicas de la sociedad industrial; por el otro no es cierto que se pueda

⁸⁵ BERTELLI, C.: *La fotografia; Enciclopedia Treccani*. Traducción del texto: «La fotografía ha penetrado en nuestro mundo porque constituye la respuesta a las necesidades típicas de la civilización industrial y, a la vez, se inserta de una forma totalmente nueva en la larguísima búsqueda de mimetizar el mundo que nos rodea y de difundir su imagen. Históricamente la dificultad mayor en la difusión de una imagen reside en el código. Cada imagen respondía a un código determinado de representación y venía entendida sólo por los que tenían el mismo código del autor; para divulgarse fuera de un área precisa tenía que ser reinterpretada y reconstruida. [...] La fotografía, al revés, gracias a su enorme difusión, ha turbado los códigos en su exclusividad territorial o religiosa, presentándose como código único y universal capaz de imponerse como única reproducción de la realidad».

coincidir con Bertelli en que la fotografía haya llegado a ser un código único y universal. De hecho, a pesar de que la fotografía pueda ser definida: «un sistema que se aprovecha de signos y modalidades específicas para transmitir informaciones»⁸⁶ (generalización funcional para que se le puedan distinguir los requisitos fundamentales que suelen caracterizar cualquier forma de lenguaje) es, más bien:

[...] «*un modo di pensare, un tratto caratteristico della figurazione occidentale*»⁸⁷, a tal punto diffuso e imposto dallo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa da *apparire* un linguaggio universale ... Alla luce di tale potenza di fascinazione che il documento fotografico suggerisce, appare più evidente l'esigenza di definire caratteri quali l'identificazione dell'autore o dello studio fotografico che ha prodotto l'immagine, intendendo per identificazione non solo il dato anagrafico, ma la dimensione culturale che accompagna la produzione del documento fotografico⁸⁸.

Estas consideraciones, en cierta medida, nos obligan a dar un paso atrás. No podemos de hecho olvidar lo que ya hemos señalado, es decir, que ciencias específicas como la semiótica, la lingüística y la iconografía, para interpretar las imágenes, han realizado una precisa distinción entre procesos de *significación primaria* y *secundaria*⁸⁹. Y es basándonos en esta distinción como podemos entender en definitiva que «la presunta universalidad de la imagen fotográfica sea tal sólo en la estrecha relación que une *significante* y *significado* en el momento de la percepción a nivel neurológico»⁹⁰.

La comunicación fotográfica, de hecho, como la de todo tipo de imágenes, está caracterizada por un *nivel denotativo* (lo que está representado) y otro *connotativo* (el significado simbólico, metafórico, etc.) que la imagen asume más allá de lo que está materialmente representado. Así que, si por un lado todo el mundo puede entender lo que está representado en una imagen gracias al proceso de significación primaria, por el otro, para comprender completamente una fotografía, es necesario, además, que se estudien todas aquellas implicaciones culturales que caracterizan el proceso de significación secundaria que, dentro de un determinado contexto histórico-social, son absolutamente convencionales porque vienen creadas por tradiciones culturales específicas: «cuando se pasa a niveles más complejos de significación la universalidad del signo fotográfico empieza a echarse de menos»⁹¹.

⁸⁶ MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*, p. 40, Torino, 2003.

⁸⁷ MORMORIO, D.: *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, p. 20, Sellerio, Palermo, 1987.

⁸⁸ MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*, pp. 40, Torino, 2003. Traducción del texto: [...] «un modo de pensar, una característica de la figuración occidental», difundida e impuesta por los mass media de una forma tal que aparece como un lenguaje universal ... Al ser concientes de tal potencia de fascinación, que el mismo documento fotográfico sugiere, resulta evidente la necesidad de definir características tales como la identificación del autor y del estudio fotográfico que lo ha producido, entendiendo por identificación no el simple dato anagrafico, sino la dimensión cultural que acompaña la producción del documento fotográfico».

⁸⁹ Véase pp. 12-17.

⁹⁰ CAPOBUSSI, M.; COLOMBO, A.; PIOVANI, A.: «Linguaggio e fotografia» y «Fotografia e stile» en «Progresso fotografico» n.º 12, diciembre 1977 y n.º 2 febrero 1978. Citados por MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*, p. 39, Torino, 2003.

⁹¹ Ibid.

Así que, más que con la tesis de Bertelli, podemos coincidir con la de José Luis L. Aranguren que, en su ensayo sobre la comunicación humana, afirmaba que «la imagen fotográfica, en el mundo contemporáneo, no substituye la palabra, sino que la integra»⁹².

Ahora, pese a que no haya llegado todavía el momento de hablar de las relaciones existentes entre imágenes fotográficas y emigraciones contemporáneas, empezaré por delinear uno de los enfoques interpretativos que caracterizará este trabajo en los próximos capítulos.

Hemos dicho que el significado de las imágenes depende de distintos factores entre los cuales destacan las convenciones históricas-culturales de la época en que fueron producidas, pero, a la vez, no hay que olvidar, como subrayaba Benjamin, que también el contexto en que las imágenes se encuentran puede tener un poder connotativo que cambie o modifique sus significados.

Las imágenes pueden, entonces, asumir significados diferentes según el contexto en que se encuentran, hasta no ser entendidas para nada si las tradiciones culturales de los «lectores»⁹³ no están acostumbradas a lo que ven representado en ellas. Esta afirmación nos impone una reflexión: no se pueden interpretar históricamente fotografías que han sido realizadas en épocas y contextos distintos del nuestro basándonos en la que es nuestra cultura visual y nuestras categorías interpretativas vinculadas a ésta. Si queremos entender el significado *original* de las fotografías tomadas durante la experiencia migratoria contemporánea, en cierta medida, tenemos que despojarnos de la que es nuestra cultura visual para acercarnos a lo que era el punto de vista de la época. De hecho, si los códigos primarios constituyen un punto en común entre dos épocas distintas, los códigos secundarios de las dos épocas (la nuestra y la del XIX) son completamente distintos. La nuestra es, de hecho, una sociedad *colapsada* por todo tipo de imagen⁹⁴, mientras que la del XIX era una sociedad que experimentaba, con gran velocidad, las potencialidades del nuevo medio de reproducción de la realidad. Por eso era, sin embargo, una sociedad caracterizada por una sensibilidad distinta a la nuestra. Muchas de las imágenes que hoy en día no nos cuentan nada, simplemente porque estamos acostumbrados a una gama de imágenes mucho más grande, tenían por entonces una fuerza de impacto mucho mayor.

⁹² ARANGUREN, JOSÉ LUIS L.: *la comunicación humana*, Guadarrama, Madrid, 1967.

⁹³ La palabra «lectores» se refiere a la frase de Roland Bathes en la que afirmaba: «Leo textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.» citado por Peter Burke en *Visto y no visto*, p. 145, Barcelona, 2002.

⁹⁴ «Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los *media* más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles. Gran parte de esta nube de imágenes se disuelve inmediatamente como los sueños que no dejan huellas en la memoria»-ITALO CALVINO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, citado por Pepe Baeza en «Por una función crítica del a fotografía de prensa», Barcelona, 2001.

LA PRODUCCIÓN Y LA FRUICIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

La fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad ficticia. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de modelar nuestra ideas y de influir en nuestro comportamiento⁹⁵.

Como hemos señalado anteriormente, una costumbre bastante difundida es la de analizar las imágenes fotográficas haciendo hincapié sólo en criterios estéticos y formales sin tener en cuenta las problemáticas relativas a sus *orígenes* y tampoco aquellas relativas a los *usos* que de ellas se hacen. Afortunadamente ha sido demostrado que estos enfoques pueden ser peligrosos porque suelen crear jerarquías que valorizan documentos fotográficos banales y sin contenido mientras que, a la vez, desprecian otros con mayores posibilidades documentales.

Estas consideraciones nos imponen unas reflexiones necesarias sobre el tema del origen y fiabilidad de la fuente fotográfica. Por eso, fijaremos nuestra atención en los nexos existentes entre los distintos procesos de *producción* y *frucción* de las imágenes fotográficas.

- El término *producción* conlleva todas aquellas problemáticas que tratan de definir quién ha realizado el evento fotográfico, y también discernir para quién ha trabajado y para qué fines. En general, podríamos afirmar que es posible distinguir tres grandes tipos de producción de imágenes fotográficas: la producción no profesional, la producción profesional, y la fotografía de autor.

La característica principal de la producción no profesional es que suele ser realizada para fines puramente personales, por lo tanto no suele responder, al menos en apariencia, a ningún proyecto previamente establecido.

En los cien años transcurridos desde que Kodak puso la cámara al alcance de todo el mundo (1888), es decir, desde que dejó de ser patrimonio exclusivo de los profesionales en virtud de una simplificación notable de los procesos, se ha llegado al punto en que cada familia posee al menos un aparato fotográfico. Esa cámara se emplea para fijar el *instante*, con preferencia en unos contextos perfectamente definidos, a saber, el tiempo de ocio, así las vacaciones y los fines de semana, las celebraciones que marcan los hitos de historia familiar, como los cumpleaños, el bautizo, la primera comunión y la boda. Hacer fotografías en esas ocasiones certifica su

⁹⁵ FREUND, G.: *La fotografía como documento social*, p. 7, Barcelona, 1974.

trascendencia. La cámara autentifica la ceremonia, mejor dicho, la constituye como tal ceremonia: sin su presencia no quedaría el recuerdo⁹⁶.

La producción profesional, en cambio, responde a fines puramente económicos, comerciales y suele definirse en dos grandes categorías: la primera es relativa al trabajo que se realiza en los estudios fotográficos, mientras que la segunda tiene que ver con la producción destinada a los distintos medios de comunicación de masas tales como periódicos, revistas, telediarios etc. En ambos casos, el profesional fotografía para atender a un encargo, así que para representar la mercancía lo más atractiva posible, tiene que fijarse en lo que el mercado le impone.

A la fotografía le es propia una variedad de usos sociales que se pueden clasificar en dos grandes grupos: el instrumentalizado y el no instrumentalizado. [...] en el uso instrumentalizado vale decir que el encargo lo realiza alguien distinto del fotógrafo. [...] el acto fotográfico se legitima a partir de la idea de contrato de prestaciones de servicios. La fotografía como trabajo es un encargo como cualquier otro. [...] y desde el momento en que no es el fotógrafo quien define y decide lo que quiere fotografiar no es posible considerarlo un autor⁹⁷.

La producción artística, en cambio, cabe en lo que se suele definir como uso no instrumentalizado de la fotografía porque la figura del que encarga el trabajo y la de quien lo realiza coinciden.

Para la fotografía contemporánea no existe mercado, las fotografías hechas desde una postura de autor no son, todavía, mercancía. El fotógrafo que se embarca en la configuración paulatina de una obra personal puede sentirse más liberado de las tendencias de mercado que otros profesionales. «[...] “mientras en los dos usos anteriores se da por supuesta la capacidad del medio para informar, y no se le discute el valor documental, en el uso del autor se pone en duda ese valor de copia y se enfatiza como vía de acceso a lo imaginario, ... el autor pone su atención en los caminos menos transitados, que lleva a situaciones menos espectaculares y más desatendidas»⁹⁸.

En conclusión, esta distinción entre fotografía profesional, no profesional y artística es fundamental porque nos resuelve tres categorías de problemáticas: en primer lugar nos aclara que las motivaciones que empujan hacia el acto fotográfico, las así llamadas «razones del fotografiar» son varias, heterogéneas y distintas entre sí; luego nos hace entender, además, que el análisis histórico de los documentos fotográficos no puede pasar por alto los procesos de producción del documento fotográfico, porque cada modalidad determinará toda una serie de características específicas del documento mismo:

La stessa attenzione che uno studioso dimostra nei confronti degli estensori dei documenti tradizionali va rivolta, dunque, a queste professionalità non solo dal punto

⁹⁶ LANGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, p. 132, Barcelona, 1994.

⁹⁷ LANGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, p. 135, Barcelona, 1994.

⁹⁸ *Ibid.* p. 137.

di vista storico-artistico, come si è fatto sostanzialmente finora. In particolare il fascino suscitato dalla produzione fotografica ottocentesca ha, in un certo senso sminuito l'interesse verso la produzione fotografica a più larga diffusione. Il passaggio da una *produzione* d'élite a un uso di massa degli apparecchi fotografici con la conseguente espansione quantitativa della documentazione prodotta è sfuggita finora all'attenzione degli storici⁹⁹.

Y, en fin, nos permite subrayar, una vez más, que en el marco de las fuentes historiográficas no existen jerarquías y que, en perspectiva histórica, nada justifica una reconstrucción parcial de los procesos productivos de estos documentos. Normalmente, de hecho, es la misma ausencia de elementos útiles para una reconstrucción total del hecho fotográfico lo que otorga a la imagen un papel secundario, casi siempre decorativo y, a la vez, permite que la imagen misma llegue a formar parte de una específica modalidad de comunicación realizada a través de la yuxtaposición entre texto e imagen.

- También el análisis de los procesos de *fruición* conlleva un trabajo muy delicado para el historiador, porque suele estar relacionada a los problemas lingüísticos y comunicativos del documento fotográfico. En primer lugar, de todas formas, se hace preciso definir qué se entiende por *fruición* de un documento fotográfico. Normalmente, al hablar de fruición nos referimos exclusivamente al *uso* y a la *especificidad* del documento mismo.

Es necesario clarificar los *usos* de las imágenes, evitando así que sean el estilo o las estrategias de presentación las que definan, a ojos del lector, el código de recepción que permita situar la imagen. La implicación del lector se hace cada vez más necesaria y el conocimiento de la fuente que nos suministra contenidos de cualquier tipo, es requisito fundamental de la comunicación contemporánea¹⁰⁰.

Además, se hace preciso y es fundamental subrayar que, durante toda su historia, la fotografía ha experimentado miles y miles de usos distintos.

La revolución industrial abrió un periodo de intensa aceleración en los cambios de la sociedad. Con la invención de la fotografía, que es una consecuencia directa de la revolución industrial, inició el desarrollo de las emergentes imágenes técnicas, básicamente, cine y televisión; pero la fotografía se ha mantenido como un procedimiento de comunicación visual de permanente referencia. La historia de la fotografía es la historia de su continuo desdoblamiento en *nuevos y cada vez más sofisticados*

⁹⁹ MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*, pp. 54, Torino, 2003. Traducción: «el mismo cuidado que un investigador suele tener hacia los productores de los documentos tradicionales, pues, tiene que ser tenido también para el análisis de este profesionalismo que, hasta ahora, ha sido estudiado sólo desde una perspectiva histórico-artística. En particular, el encanto suscitado por la producción fotográfica decimonónica, en cierta medida, ha envilecido el interés hacia la producción de más larga difusión. El pasaje de una *producción* de élite hacia un uso de masa de las cámaras de foto, con la relativa expansión cuantitativa de la documentación producida, no ha sido todavía tenida en cuenta por parte de los historiadores».

¹⁰⁰ BAEZA, P.: «Por una función crítica de la fotografía de prensa», pp. 27-28, Barcelona, 2001.

usos; como medio de expresión supone el acceso de las masas a la realización de imágenes, una novedad radical en la historia. [...] Una enorme paradoja contemporánea es que cada vez más, un mayor número de mensajes nos tiene peor informados. Y la imagen juega un papel determinante en este proceso, situada entre la indiferencia de los periodistas de la palabra y la explotación creciente de los recursos visuales que está haciendo la comunicación persuasiva¹⁰¹.

De todas formas, a pesar de que existan demasiadas posibilidades en los usos de las imágenes fotográficas y que, sobre todo, suelen cambiar y modificarse paralelamente a la evolución de la técnica y de las necesidades, para no complicar demasiado nuestro análisis distinguiremos dos grandes categorías de fruición: la *directa* y la *indirecta*. La fruición directa está vinculada a la voluntad de quien ha realizado el hecho fotográfico o, más sencillamente, de quien ha vivido con ese evento una implicación directa. En cambio, hay que considerar fruición indirecta cualquier otro tipo de uso.

CONCLUSIONES

Con este capítulo, si por un lado hemos querido recurrir en grandes líneas cuáles han sido las etapas fundamentales que han permitido la aceptación de las imágenes en el estatuto científico de las fuentes historiográficas, por el otro también hemos intentando responder a algunas de las necesidades y problemáticas que se manifiestan cuando se elige para una investigación histórica una fuente tan atractiva y, a la vez, peligrosa cual es la imagen fotográfica. De hecho, a pesar de que, desde su nacimiento, las fotografías forman parte de la vida cotidiana y constituyen, en cierta medida, la esencia misma de la memoria personal y familiar, facilitando —como dice Raúl Soutelo Vázquez— «la reorganización mental de la experiencia vivida dotándola de historicidad»¹⁰², para que se las analice desde una perspectiva historiográfica se hace preciso conocer, ante todo, el amplio abanico de posibilidades, como también de límites, que hemos ido delineando en los párrafos anteriores.

A las fotografías, aunque vengan efectivamente consideradas como uno más de los documentos personales que ofrecen interesantes perspectivas de análisis histórico-social, se les puede otorgar el estatuto de fuente sólo si se tienen en cuenta todas sus características, tanto las intrínsecas como las extrínsecas. Además, tampoco hay que olvidar que, a pesar de que durante los siglos XIX y XX se ha producido una gran cantidad de material fotográfico, todavía son muy pocos los trabajos de historia que se fundamenten en la imagen fotográfica. Actualmente, pues, no sólo

¹⁰¹ BAEZA, P.: «Por una función crítica de la fotografía de prensa», p. 10, Barcelona, 2001.

¹⁰² SOUTELO VÁZQUEZ, R.: *Imágenes en la distancia: reflexiones sobre fotografía y emigración*, en Estudios migratorios latinoamericanos, n.º 51, p. 488, 2003.

nos enfrentamos al riesgo mayor de que gran parte de estos documentos pueda desaparecer, sino también a una generalizada escasez de conocimientos relativos a la materia. Cada vez más a menudo, se hace preciso desarrollar una colaboración activa entre historiadores y técnicos de la fotografía¹⁰³. Hoy en día, de hecho, gracias a un uso cuidadoso de las nuevas tecnologías informáticas, junto al desarrollo de precisas obras de restauración de los materiales fotográficos, se nos ofrece la posibilidad de no perder definitivamente estas fuentes privilegiadas para la reconstrucción de la memoria histórica. En fin, las fotografías, al constituir una referencia a los acontecimientos cotidianos o excepcionales, pueden aportarnos todavía mucha información para profundizar nuestro conocimiento de las sociedades decimonónicas y, también, de las del siglo pasado, siempre y cuando se las analice con el mismo cuidado que se utiliza con la fuentes tradicionales.

¹⁰³ A menos que los mismos historiadores tengan suficientes conocimientos técnicos de fotografía.

Patrimonio fo
experiencia
revisión bi

(02)

tográfico y migratoria: bliográfica

Durante los dos últimos siglos, la imagen fotográfica ha llegado a ser un elemento vital de la expresión contemporánea y ha pasado a ocupar un lugar primordial en los diversos medios de comunicación entre los seres humanos¹⁰⁴. Actualmente, además —como hemos podido determinar en el capítulo anterior— al ser generalmente considerada como una fuente documental para la historia y las ciencias humanas, la fotografía ha empezado a aportar valiosas informaciones sobre fundamentales aspectos sociales, políticos y culturales de las sociedades del pasado. Nuevos temas tales como la vida cotidiana, las personas y los personajes, las modas y las costumbres quedan, una vez más, a la comprensión e interpretación del historiador.

Sin embargo, para poder sacar provecho a este nuevo tipo de fuente, no hemos de olvidar que, como todo tipo de comunicación, también la expresión fotográfica ha vivido unos cambios paulatinos y constantes a lo largo de toda su historia. Aunque estos cambios no tienen que ver exclusivamente con la evolución tecnológica del medio, sino también con las nuevas necesidades que las sociedades contemporáneas iban progresivamente experimentando. En cierta medida, es de suponer que haya existido y sigue existiendo una relación estricta entre el desarrollo tecnológico del medio y el de las formas de su utilización. Eso significa que,

¹⁰⁴ La explosión de la producción fotográfica se inicia a partir de la década de los ochenta del siglo XIX, y desde entonces el aumento de la creación y uso de estos documentos ha sido imparable y espectacular. En el año 2001 se vendieron en todo el mundo 66 millones de cámaras analógicas, 18 millones de cámaras digitales, 3.100 millones de carretes y 80.000 millones de copias de fotos.

poco a poco, a medida que la técnica ha ido desarrollándose, también las finalidades y modalidades de la comunicación fotográfica vivían una evolución y una complejidad aún desconocidas.

Nosotros, habitantes del siglo XXI, contrariamente a quienes vivían estos cambios en la cotidianidad de las sociedades del XIX o de principios del XX que —como ya hemos dicho— no estaban acostumbradas a una presencia masiva de la imagen fotográfica, vivimos, de hecho, en sociedades saturadas por los mensajes y formas de comunicación fotográficas. Podríamos hasta hablar de un entorno visual y de medios de intercambio de información fuertemente mediatizados por los mensajes fotográficos. En cierta medida nos hemos acostumbrado a la presencia constante de la fotografía y la consideramos como un elemento característico de nuestras sociedades. Eso, no sólo nos hace suponer —sobre todo después de la así llamada reciente *revolución digital*— que muchas de las prácticas y modalidades que han acompañado la evolución y la difusión del invento fotográfico van desapareciendo¹⁰⁵, sino también que, muchos de los errores de evaluación y de análisis de las fotos antiguas dependen estrictamente de dicha saturación de nuestro entorno visual y de nuestras nuevas formas de entender el medio y la práctica fotográfica.

En una época como la nuestra, en la que vivimos, día a día, la paulatina desaparición de la imagen analógica —y por consiguiente también de los gestos, de las formas de producción, de las expectativas y necesidades a ésta vinculadas— se nos hace preciso desarrollar análisis históricos e investigaciones que tengan como objeto y objetivo el análisis sobre cuáles han sido los múltiples papeles desempeñados por este tipo de imagen a lo largo de toda su historia. Sin embargo, semejante tarea —por mucho que nos resulte interesante y, a la vez, atractiva— difícilmente podría llevarse a cabo en un único trabajo de investigación. De hecho, debido a un número imprecisado de modalidades y de usos (artísticos, publicitarios, íntimos, divulgativos, etc.) nos resultaría prácticamente imposible abarcar individualmente un análisis de este tipo. Por ese motivo, para experimentar las posibilidades cognoscitivas de la fotografía y acercarnos a la utilización de esta nueva fuente para la investigación histórica, hemos elegido un tema concreto, cual es el de la historia de las emigraciones contemporáneas, porque nos proporciona muchas ventajas. Tres son las más evidentes:

1. En primer lugar, hay que decir que —a pesar de que ya exista una gran y consolidada bibliografía sobre la historia de las migraciones contemporáneas— durante los últimos años se ha hecho siempre más patente, sobre todo en el marco de la historiografía europea, la necesidad de interpretar novedosa y críticamente estos particulares fenómenos de movilidad.
2. En segundo lugar, hoy en día, aunque exista una gran cantidad de material fotográfico relacionado con la experiencia migratoria, no son muchas las investigaciones

¹⁰⁵ Y con ellas desaparecen también las posibilidades de acceso a la comprensión de las mentalidades y las necesidades a estas vinculadas.

que se hayan fijado en las relaciones existentes entre imagen fotográfica y la historia de los fenómenos de movilidad intercontinental que caracterizaron la Edad Contemporánea, y menos aún los que inciden en el marco de Euskal Herria. Además, nos cabe subrayar el hecho que, en su mayoría, se trata de investigaciones que están afectadas por toda una serie de faltas y equivocaciones que analizaré a lo largo del presente capítulo.

3. En fin, no hemos de olvidar que la difusión de la fotografía fue un fenómeno europeo que se desarrolló durante el siglo XIX prácticamente en contemporaneidad con el desarrollo de las migraciones masivas hacia América¹⁰⁶. Esta «coincidencia» temporal no es sólo un simple punto de arranque para nuestro análisis, sino que viene a conformarse como una ventaja fundamental, porque nos permitirá, a través del análisis de una serie de diferentes documentos y conjuntos documentales, acercarnos al tema de las migraciones teniendo en cuenta la misma evolución técnica y social de este invento.

Antes de adentrarnos en lo que será el principal objeto y objetivo de nuestro análisis —es decir, el estudio de las emigraciones vascas a Uruguay— se nos hace preciso, además de propedéutico, encarar otra serie de problemáticas que están íntimamente ligadas a la fotografía en su versión fotoquímica antigua y su tratamiento en el desarrollo de prácticas de preservación y divulgación del patrimonio fotográfico. Con este capítulo intentaremos, ante todo, contestar a las siguientes preguntas: ¿cuáles son los principales criterios para una cuidadosa preservación del patrimonio fotográfico? Y ¿cuál es el estado de conservación de las fotografías en los archivos que se dedican a la historia de las migraciones contemporáneas? Preguntas como las que acabo de delinear vienen a conformarse como fundamentales para todo tipo de investigador que se esmere en encarar científicamente e históricamente los conjuntos documentales fotográficos.

Los fondos fotográficos con alto valor cultural y económico —de hecho— son muy elevados en número y volumen y se reparten en empresas e instituciones de los sectores público y privado. No es tarea fácil su control, gestión, preservación y difusión. La diversidad de criterios, intereses, posibilidades económicas, políticas, conciencia hacia el valor de lo que se tiene y funciones profesionales de los organismos custodios del patrimonio fotográfico, se traduce en un amplia gama de situaciones que no en todos los casos, desgraciadamente, rozan lo «ideal»¹⁰⁷.

Pero, como queda patente en el título del capítulo, nuestro objetivo no es simplemente delinear un estado de la cuestión sobre la preservación del patrimonio fotográfico en los archivos y en los centros de documentación, sino también el del análisis sobre la incidencia que determinadas formas de conservación han tenido en

¹⁰⁶ La historia de este poderoso medio de comunicación arranca efectivamente en 1829; y paralelamente a su rápida evolución técnica, comenzó a desarrollar una multiplicidad de funciones transformando no sólo la técnica de la obra de arte sino también los modos de expresión y de comunicación humanos.

¹⁰⁷ A.A.V.V.: *Presentación* a las actas de las *primeras jornadas sobre Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, p. 10, 2002.

la elaboración de la bibliografía especializada en temas migratorios. Intentaremos, pues contestar también a las siguientes preguntas: ¿Cómo ha sido utilizada la fotografía, hasta ahora, en los estudios que han tenido como objeto las migraciones contemporáneas? ¿Cómo ha sido utilizada la fotografía en el caso específico de la historia de las emigraciones vascas? En fin, ¿qué es lo que se ha hecho? ¿Cómo se puede valorar? Y ¿qué es lo que todavía falta para una utilización correcta de la fotografía, para una reinterpretación de la historia de las migraciones vascas en el época contemporánea?

Antes de contestar a las preguntas que acabamos de formular, en todo caso, nos cabe subrayar algunas precisiones. En primer lugar hemos de especificar que, a pesar de las apariencias, con estos apartados lo que queremos llevar a cabo no es simplemente una crítica sobre el estado de conservación del patrimonio fotográfico, y tampoco una disertación sobre ciencias específicas que se dedican a la preservación, catalogación y difusión de la documentación histórica en general, tales como la archivística, la museología, etc. Éstas, como bien es sabido, están muy desarrolladas y cuentan con un complejo proceso de puesta al día constante. Lo que queremos es, en cambio, acercarnos de forma crítica a problemáticas que, en cierta medida, se nos presentan como preliminarmente imprescindibles.

En segundo lugar, el lector no debe olvidar que, aunque sea realmente interesante analizar este tema, no podemos alejarnos de los fines de nuestra investigación, así que procuraremos ser sintéticos y, sobre todo, no alejarnos demasiado de los temas relacionados con las migraciones contemporáneas que trataremos más detalladamente en los próximos capítulos.

LA PRESERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LOS CENTROS DE DOCUMENTACIÓN EN LA ACTUALIDAD

La preservación de los fondos fotográficos originales, por mucho que parezca incuestionable es, en realidad, algo que no siempre se procura y, en ocasiones, se lleva a cabo bajo malentendidos, perjuicios o principios básicos equivocados. De hecho, aunque exista un gran número de centros de documentación fotográfica, éstos no constituyen una realidad homogénea, sino un archipiélago de situaciones diferentes y de difícil control.

Normalmente el historiador familiarizado con las fuentes documentales fotográficas suele encontrarse con una tipología de centros extremadamente heterogénea: archivos, bibliotecas, museos, fundaciones, institutos, universidades, fototecas, etc. que están claramente diferenciados por sus funciones públicas o privadas, lo que determina sus principales objetivos¹⁰⁸. En sí mismo lo que acabamos de delinear no

¹⁰⁸ En los primeros se advierte una función de servicio marcada por la institución donde se encuadran, en los segundos, en cambio, suele predominar una pretensión comercial.

constituye un problema significativo —aunque real— porque, dada la extraordinaria cantidad de documentos fotográficos que se han producido sería, sin embargo, impensable, además de equivocado, crear sólo unos cuantos archivos que monopolicen la mayor parte de la documentación fotográfica nacional. Entonces, lo que nos preocupa *no* es la dispersión del patrimonio fotográfico, que se nos presenta casi como inevitable, sino *la falta de criterios comunes* en las labores de catalogación, restauración, y gestión de dicho patrimonio.

La carencia común que normalmente afecta en su mayoría a los archivos y centros de documentación fotográfica tiene que ver con la misma naturaleza de la fotografía. Como hemos visto y subrayado en el capítulo anterior, una fotografía, además de imagen, es, ante todo, un objeto material que sostiene dicha imagen¹⁰⁹. Sin esta parte *matérica* intrínseca, el artefacto fotográfico no existiría y, por lo tanto, no podría rendir servicio alguno¹¹⁰.

Las fotografías no son nada más que objetos que contienen imágenes: el contenido icónico deslumbra y en ocasiones nos impide apreciar y considerar el objeto que sostiene a la imagen. [...] así comúnmente nos acostumbramos a pensar en la fotografía y a tratarla tan sólo como imagen. Hasta cierto punto esto es bastante natural: aprovechamos de las fotografías lo que nos interesa y resulta fácil olvidar un tanto el resto¹¹¹.

Normalmente, de hecho, la mayoría de las personas no pasa frecuentemente por esta apreciación, así que, en el tratamiento de la fotografía desde el punto de vista de la ponderación de su valor histórico, casi siempre se ha impuesto como costumbre el considerarla tan sólo un documento, o dicho de otro modo, como un documento más. La mayor parte de nuestras apreciaciones, de hecho, no suelen ir más allá de los aspectos formales y gráficos, evitando así, en la gran mayoría de las situaciones, la reflexión sobre la parte material, cuando, en realidad, a menudo esta última determinación técnica recoge una relación absoluta con la primera, es decir la estético-formal.

Una fotografía es un objeto multielemental. Está hecha superponiendo varias capas que en su factura, bien artesanal, ha ligado íntimamente, haciendo vivir en contacto a elementos química y físicamente muy diferentes¹¹².

Está claro que la fotografía puede tener aplicaciones documentales, pero en su ontología es más cosas que un documento¹¹³. Resumiendo: la fotografía no es sólo imagen, esto se llama *contenido icónico*; también es *objeto material*, y su

¹⁰⁹ Véase capítulo 1, apartado «La fotografía como fuente: límites y ventajas».

¹¹⁰ Además, no hemos de olvidar que añadidas al propio artefacto se hallan muy diversas formas de preservación y muchas otras de entrega y enfundado que causan diferentes fenómenos de interacción con la propia fotografía contenida sobre o dentro de ellas. Las formas de presentación son una componente histórica inherente al propio objeto y en la mayoría de ocasiones indisoluble de éste.

¹¹¹ PÉREZ PENA, J.: *La preservación del patrimonio fotográfico y su incidencia en el uso social y científico de la fotografía* en las actas de las primeras jornadas sobre *Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, p. 14, 2002.

¹¹² *Ibid.* p. 16.

¹¹³ Véase capítulo 1, apartado «Imagen fotográfica e investigación histórica: del Positivismo a nuestros días».

materialidad es esencial, pues determina de forma absoluta cómo y qué podemos apreciar en una imagen.

Las labores de interpretación y tratamiento de los artefactos fotográficos para la preservación, gestión y difusión de los fondos documentales pertenecientes a las distintas instituciones no pueden, pues, pasar por alto estas consideraciones sobre la *doble esencia* que ha caracterizado la producción fotográfica durante toda su historia hasta la llegada de la imagen digital que recientemente ha complicado todavía más la especulación teórica sobre la naturaleza de la imagen fotográfica. Desgraciadamente, el papel que el análisis documental de la fotografía juega en los sistemas de recuperación de imágenes es crítico justamente porque esa doble concepción no siempre ha sido tenida en cuenta¹¹⁴.

Tras haber llevado a cabo estas consideraciones podemos subrayar, en plan teórico, dos de los principios en que debería basarse la labor de preservación del patrimonio fotográfico y que generalmente suelen ser considerados como fundamentales por quines se dedican a la utilización de la fotografía como fuente para la investigación histórica. Estos criterios son:

- Primero: el análisis de cada objeto fotográfico. El *análisis morfológico* viene a ser algo imprescindible para entender cómo fue formulado y creado el artefacto y, derivado de ello, comprender también sus necesidades y las atenciones que precisa, para resolver sus patologías.
- Segundo: la distinción entre las diferentes tipologías morfológicas de lo fotográfico, necesaria para alejarse de generalizaciones contraproducentes¹¹⁵.

En fin, ver y analizar de qué está hecha una fotografía, en cierta medida, va delineándose como una acción preliminar imprescindible para entender por qué y de qué manera puede ese objeto soportar una imagen, a qué uso pueda destinarse su posibilidad de producción industrial y, con ésta, la potencialidad de llegar a un público más o menos amplio¹¹⁶. Para llevar a cabo este tipo de análisis morfológico no hay que olvidar una tendencia bien interesante de la evolución tecnología de la industria fotográfica ...

[...] un factor absolutamente moderno y demostrativo de la época en la que ha transcurrido la vida del medio: la paradoja de que cada innovación de lo fotográfico, en su carrera por abaratar costos, dar ganancias y ofrecer facilidades de uso y rapidez, resulta en

¹¹⁴ La amplia gama de formas y de estrategias de consulta, propias de los diversos intereses y tipos de usuarios que pueden acceder a los fondos fotográficos sólo será posible con un análisis y representación documental que tenga en consideración los aspectos gramaticales, sintácticos, semánticos, cromáticos, y formales de las fotografías.

¹¹⁵ Luis Nadeau detalla más de 1500 procesos fotográficos o fotomecánicos. NADEAU, L.: *Enciclopedia of painting, photographic and photomechanical process*. New Brunswick, Canada, 1989.

¹¹⁶ Además, no han sido precisamente pocos los materiales usados para hacer fotografías. Quienes formularon procesos fotográficos a lo largo de la historia se han servido de una multiplicidad extensa de materias primas recombinadas a su vez en productos derivados, y asociando a éstos entre sí en diferentes procesos industriales. En ese mismo origen, en su propia génesis, se hallan en ocasiones no pocos problemas.

muchos aspectos más defectuosa que su inmediata antecesora. Una modalidad de progreso que de forma agudísima Ángel Fuentes ha bautizado como *cainista*¹¹⁷.

Como queda patente, los problemas de tratamiento y conservación de la documentación fotográfica están obvia e íntimamente ligados a la fotografía en su versión fotoquímica antigua. Con el advenimiento de la fotografía digital se ha producido un importante cambio. La incorporación de la imagen digital a la difusión y preservación del patrimonio fotográfico tiene, de hecho, unas ventajas evidentes como las que se han subrayado durante las *Primeras y Segundas jornadas sobre Imagen, Cultura y Tecnología* organizadas por la Universidad Carlos III de Madrid¹¹⁸. En la presentación a las actas de las primeras jornadas podemos leer:

Es muy positivo para la difusión de la fotografía el hecho de la puesta en marcha de sistemas que permiten el acceso, recuperación e incluso comercialización de imágenes fotográficas en redes de datos de amplio alcance, especialmente la red de Internet. Esto facilita el acceso y uso de un patrimonio disperso geográficamente e institucionalmente. Los adelantos en las técnicas de recuperación de imágenes son evidentes, especialmente en los sistemas de recuperación de las empresas dedicadas a la comercialización de fotografía, como son los bancos de imágenes¹¹⁹.

A través de la digitalización no se ponen, de hecho, en riesgo los originales cuyas imágenes reproducidas podrán ser puestas a consulta satisfaciendo las necesidades de quienes no suelen buscar informaciones sobre los materiales y las características técnicas del artefacto fotográfico. Además, las operaciones de traspaso de la información no conllevan riesgos para los originales porque es un trabajo de reproducción no agresivo. La digitalización de los archivos fotográficos nos soluciona, pues, toda una serie de problemas relativos a la fragilidad de estos objetos que no pueden ni deben pasar por las manos de personas inexpertas. Hay algunos casos en los que hasta el ambiente con su humedad, temperaturas y sus fluctuaciones, contaminación atmosférica, luz y agentes biológicos patógenos podría causar daños irreversibles a los artefactos fotográficos originales. Por eso, la digitalización se presenta como una posibilidad más, proporcionada por la misma evolución tecnológica del medio fotográfico, para la salvaguardia del patrimonio documental a éste vinculado y, a la vez, permite también una divulgación mayor de los documentos y un acceso más seguro para quienes no están acostumbrados a un cuidado típico de los especialistas en temas fotográficos.

El contenido de las fotografías pasa a ser inalterable y se libra de los dolores materiales de su antecesor química. Está por ver qué ocurrirá con los soportes físicos donde se halle contenida la información [...] pero como mínimo el traspaso inalterable de estos últimos

¹¹⁷ Ibid. p. 17.

¹¹⁸ Este párrafo básicamente se basa en una serie de conclusiones y consideraciones que pude recoger durante las jornadas del congreso del 2003.

¹¹⁹ A.A.V.V.: *Presentación* a las actas de las *Primeras jornadas sobre Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, p. 11, 2002.

solventará el problema del mantenimiento en buenas condiciones de las imágenes en cuanto a la preservación y conservación de los artefactos que las soportan. [...] Se trata de una solución esperanzadora para algunos de los registros actuales y quizás para todos los del futuro, pero que nos sigue dejando al cuidado del legado y los restos de la generación tecnológica anterior. El cambio, además, sume a lo viejo en un nuevo estatus, el de la antigüedad¹²⁰.

Dichas prácticas de digitalización, sin embargo, no están caracterizadas exclusivamente por las ventajas que acabamos de delinear sino que conllevan también toda una serie de riesgos, sobre todo si no se aplican unos criterios suficientemente sólidos y se tiene suficientemente clara la diferencia entre el original fotográfico y el sustituto digital.

A mi entender, el límite más evidente de las operaciones de digitalización es el echar en falta la *experiencia táctil* del artefacto fotográfico. El objeto reproducido se transforma, en la mayoría de los casos, en una pluralidad de píxeles fluorescentes que, proyectados en la pantalla del ordenador, componen un tipo de imagen intangible. Eso impone, pues, una obligación muy grande para quienes se encargan de las labores de digitalización: la de conseguir una reproducción cuanto más perfecta posible. Una mala digitalización, de hecho, falsearía los valores y mensajes de la obra original. En algunos casos, he podido averiguar personalmente que nos encontramos frente a una completa falta de respeto hacia el artefacto fotográfico en su totalidad. El resultado final podría llegar a ser la alteración de algunas de las múltiples lecturas que tiene la fotografía¹²¹. A través de una digitalización incorrecta puede así derivarse un problema de difusión de *información visual errónea*. Este último problema tiene un fuerte impacto de cara a la difusión social del patrimonio fotográfico, sobre todo si consideramos que personas con poca formación pueden acceder de forma continuada a versiones de imágenes con calidad muy lejana al original, sin ser suficientemente conscientes de la diferencia entre el original y el medio de difusión de este original que representa la imagen digital que de él se ofrece.

Actualmente, aunque las prácticas de digitalización se hallan comúnmente impuestas como una necesidad generalizada para la mayoría de los archivos y centros de documentación fotográfica, la realidad constatable es que una parte de los archivos públicos aún no cumple ni tan sólo aproximadamente lo señalado. De hecho, el archipiélago del que hablábamos en el principio del párrafo va poco a poco complicándose: mientras que en algunas instituciones se lleva a cabo una labor avanzada, en otras queda mucho por atender. En algunos lugares, incluso, los poderes públicos desatienden el patrimonio fotográfico. Dado el generalizado desconocimiento del estado de la cuestión que aquí hemos presentado de forma

¹²⁰ PÉREZ PENA, J.: *La preservación del patrimonio fotográfico y su incidencia en el uso social y científico de la fotografía* en las actas de las *primeras jornadas sobre Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, p. 27, 2002.

¹²¹ La digitalización en alta resolución de fondos fotográficos en un procedimiento caro en recursos económicos y tiempo, pero ello, no justifica bajar la calidad, especialmente cuando se está hablando de patrimonio cultural y de su difusión social.

necesariamente resumida¹²², con el pasar del tiempo aumenta el riesgo de que si existen problemas relativos al desarrollo de algunas de esas fotografías, los daños aumenten y se extiendan a otros objetos. No preservar y conservar es contribuir activa y negligentemente al mantenimiento y desarrollo del deterioro, es decir, a causar daños. En fin, podemos terminar el presente párrafo con las palabras de Joseph Pérez Pena —conservador de fondos fotográficos— que recientemente ha escrito que:

Si un fondo no existe, sus problemas tampoco, de forma que no resulta necesaria solución alguna. Pero, cuando una institución asume la tenencia de un conjunto fotográfico está obligada a procurar su difusión y además a hacerlo sin afectar en lo más mínimo a sus necesidades de conservación, y, de la misma manera, a habilitar fórmulas que satisfagan este último aspecto. Si las instituciones no son capaces de atender ese programa no debieran aceptar ni incorporar fondo alguno [...] debemos partir de unos hechos fundamentales: la asunción de custodia compromete al cuidado y por ello no debe derivar en el detenimiento ni de la difusión ni del tratamiento correcto en conservación del fondo. Ambos aspectos pueden y deben casar sin roces¹²³.

Vamos a ver, ahora, cuál es el estado de conservación del patrimonio fotográfico relativo a la experiencia migratoria contemporánea en uno de los principales archivos que se dedican a este tema: el archivo de la emigración Gallega de Santiago de Compostela.

UN EJEMPLO CONCRETO DE ARCHIVO VINCULADO A LA HISTORIA DE LAS EMIGRACIONES CONTEMPORÁNEAS: EL ARCHIVO DA EMIGRACIÓN GALEGA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Frente a una falta de archivos y museos específicamente dedicados al tema migratorio en Euskadi¹²⁴, se nos hacía preciso empezar nuestra investigación sobre el estado de conservación del patrimonio fotográfico de la emigración contemporánea en Galicia y, precisamente, en Santiago de Compostela. En esta ciudad, de hecho, se halla una de las principales instituciones dedicadas al tema migratorio: el *Archivo da Emigración Galega*. Este archivo, a partir de 1992, ha venido efectivamente configurándose como uno de los principales puntos de encuentro y de documentación para

¹²² Aunque somos conscientes de que sería muy interesante seguir analizando y profundizando más aún el estado de la cuestión sobre centros de documentación y preservación del patrimonio fotográfico, lamentablemente nos alejaríamos de los fines que se pretenden conseguir con esta investigación. Por lo tanto, en cierta medida, nos hemos conformado con las conclusiones que he resumido en este párrafo aunque no logren mostrar la totalidad de los aspectos de la cuestión y la pluralidad de sus matices.

¹²³ PÉREZ PENA, J.: *La preservación del patrimonio fotográfico y su incidencia en el uso social y científico de la fotografía* en las actas de las primeras jornadas sobre *Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, p. 19, 2002.

¹²⁴ A este respecto, en el cuarto Congreso Mundial de Colectividades Vascas —celebrado en Bilbao desde el 9 hasta el 12 de julio de 2007— se ha planteado repetidamente la necesidad de crear un Museo y centro de estudios sobre las emigraciones vascas que cuente, entre sus principales fuentes documentales, con las fotografías.

todo tipo de investigador que esté interesado en los fenómenos migratorios. Entre sus principales objetivos, de hecho, destacan: el de conservar la *memoria viva* de la emigración gallega a través de la recuperación de su patrimonio cultural; el de constituirse como centro de documentación; y, en fin, el de difundir y promover estudios e investigaciones de carácter científico que sirvan para un mejor conocimiento de los distintos aspectos relacionados con la emigración gallega¹²⁵.

Hemos decidido fijar nuestra atención sobre el caso específico del archivo compostelano porque, debido a sus características, por el momento, resulta ser una institución única en el marco cantábrico. Además de éste, de hecho, destaca solamente el archivo del Museo del Pueblo de Asturias, que ha publicado recientemente una de las pocas investigaciones que se hayan fijado en las relaciones existentes entre imágenes fotográficas e historia de los flujos migratorios titulada *Asturianos en América (1840-1940)*¹²⁶. Por lo tanto, dicha publicación será analizada en el apartado siguiente dedicado al papel de la fotografía en la bibliografía especializada en temas migratorios. En todo caso, antes de empezar el análisis sobre el estado de conservación del patrimonio fotográfico vinculado a la experiencia migratoria gallega se nos hace preciso desarrollar una breve descripción del archivo.

El Archivo de la Emigración Gallega cuenta con una Biblioteca especializada en temas migratorios compuesta por monografías y publicaciones periódicas de carácter científico¹²⁷. Dicha biblioteca está estructurada en los siguientes bloques temáticos: *Referencia* (diccionarios, catálogos, bibliografías, etc.), *Demografía* (manuales relativos a la geografía humana y estudios sobre la población y sus movimientos demográficos), *Emigración* (constituye la parte fundamental de la colección y comprende monografías sobre los movimientos migratorios. Está dividida en diferentes apartados según la singularidad geográfica de las migraciones: América Latina, América del norte, Oceanía, etc.), *Exilio* (está compuesta por todo tipo obras que estudien las problemáticas de los emigrados políticos desde una perspectiva individual o colectiva), *Inmigración* (agrupa informes sobre estudios de inmigración en Europa y España, y también estudios de legislación sobre esta temática); y, en fin, *Literatura* (en el que se recopilan los estudios y las obras literarias referidas, directa o indirectamente, al mundo de la emigración e inmigración).

¹²⁵ A estos objetivos de carácter general se suman otros más específicos entre los cuales destacan: la puesta a disposición para los investigadores de los fondos de la biblioteca especializada en la historia de los movimientos migratorios de carácter regional, nacional e internacional; la recuperación y puesta a disposición de los investigadores de los fondos archivísticos, gráficos y documentales conservados en su mayoría a través de procesos de microfilmación y de digitalización; difundir los resultados de los estudios e investigaciones de carácter científico relacionados con los fenómenos migratorios a través de la publicación de la revista *Estudios Migratorios*; el de organizar actividades tales como exposiciones, congresos o jornadas, para el desarrollo de un diálogo productivo y caracterizado por diferentes acercamientos y enfoques metodológicos; el de establecer una comunicación fluida de intercambio con centros de documentación e investigación, bien en el ámbito nacional, bien en el ámbito internacional; y en fin, el de proporcionar a otras instituciones informaciones sobre la emigración gallega.

¹²⁶ CRABIFFOSSE, CUESTA F.: *Asturianos en América (1840-1940)* Gijón, 2002.

¹²⁷ Este fondo bibliográfico está integrado en la Biblioteca del Conselho da Cultura Galega y, al ser un fondo de especial interés para la comunidad autónoma de Galicia, también en la Red de Bibliotecas de Galicia.

Como hemos dicho, entre las finalidades de esta institución destaca también la recuperación del *patrimonio cultural* de la emigración gallega, por eso el archivo, además de la biblioteca, cuenta con los siguientes fondos documentales: Documentación de los organismos oficiales de los inmigrantes¹²⁸, documentación de los organismos oficiales de los países receptores¹²⁹, documentación de la comunidad emigrante gallega, fondo de documentaciones periódicas, archivos particulares de los protagonistas del fenómeno migratorio gallego (fotografías familiares, epistolarios, etc).

El archivo conserva también un amplio *archivo fotográfico* compuesto por unos 8000 documentos gráficos en diferentes soportes que actualmente están en fase de digitalización¹³⁰. Junto a estos documentos hay también una colección de carteles de propaganda de las compañías navieras. Y, en fin, con el objetivo de recuperar la voz de los protagonistas, el archivo de la emigración Gallega ha realizado, además, un fondo de documentación oral que cuenta con más de 1.500 entrevistas.

El archivo fotográfico es, obviamente, la parte que nos más interesa y está básicamente dividido en los siguientes bloques temáticos:

l) *Personajes famosos*: En este bloque se encuentran las siguientes foto-reproducciones: 9 fotos de Pepito Arriola; 110 fotos de Eduardo Blanco Amor¹³¹; 6 fotos de Federico García Lorca fotografiado por Eduardo Blanco Amor; 22 fotos de «la bella Otero», actriz gallega; 2 fotos del pintor Modesto Broco más alguna reproducción de sus cuadros; 16 fotografías de Gumersindo Busto, fundador de la Biblioteca de América¹³²; 4 fotos de Ramón Cabanillas; 4 fotos de Calvo Sotelo; 4 fotos de Camba Francisco; 21 fotos de Alfonso R. Castelao, pintor gallego; 15 fotos de Manuel Casto y Lopez, periodista republicano; 1 foto de Camilo José Cela en Buenos Aires; 9 fotos de Ramón Franco (hermano del Caudillo) y de su llegada a Buenos Aires; 1 foto de Francisco Franco. Las fotos en su mayoría se refieren a personajes públicos bien del mundo político y cultural, bien del espectáculo. Muchas de las fotografías han sido reproducidas de revistas. De hecho, hay muchas representaciones de homenajes a los personajes famosos que volvían a Galicia.

¹²⁸ Como las fuentes municipales que se conservan en los ayuntamientos gallegos.

¹²⁹ Entre estos destaca la base de datos elaborada por el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos con el registro de todos los españoles que entraron en el Puerto de Buenos Aires, en el período desde el 1882 hasta el 1928.

¹³⁰ La temática de estos fondos es muy variada aunque tengan una mayor presencia los aspectos referentes a la emigración a América. Existen fondos específicos vinculados a personajes tanto del ámbito empresarial como del cultural, un importante volumen de fotografías relativas al asociacionismo gallego, de negocios de emigrantes, puertos y barcos de emigración, fiestas, homenajes, escuelas, edificios, etc.

¹³¹ Intelectual gallego. Entre esta imágenes destacan unas cuantas fotografías en las que el señor E. B. Amor aparece con otros intelectuales. Muy llamativa es una fotografía con Miguel de Unamuno con dedicatoria. El mismo señor E. B. Amor se dedicaba a la práctica de la fotografía. Las fotos originales están guardadas en la diputación provincial de Ourense. Las fotos han sido sacadas en Buenos Aires, A Coruña, Santiago, Vigo, Ourense, Toledo, Baiona, Madrid, Rabat, Viña del mar (Chile), Paris.

¹³² Destacan unas fotos en las que se documenta la mudanza de los libros en carros.

- II) *Retratos de emigrantes*: En la serie retratos vienen guardados dos grupos de imágenes: por un lado, los retratos fotográficos de emigrantes gallegos publicados en revistas, que en cierta medida completan el primer grupo de imágenes; y, por el otro, los retratos que, normalmente, venían enviados por los emigrantes a las familias que se habían quedado en Galicia junto a la tradicional correspondencia de cartas y postales. Este segundo grupo de imágenes es, sin embargo, el más interesante. Es, de hecho, uno de los apartados temáticos más grandes y, por lo tanto, será objeto de una pequeña análisis junto al siguiente que se refiere a los puertos y barcos.
- III) *Puertos y barcos (postales)*: En este grupo de imágenes vienen guardadas básicamente un gran número de reproducciones de postales en las que quedan grabadas imágenes de los principales puertos de salida y de destino, además de los barcos y buques. Los puertos representados en las postales son los siguientes: A Coruña, Vigo, Vilagarcía, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Santos, Habana, Valparaíso (Chile), Guayaquil (Ecuador), Callao (Perú). Los buques representados son los siguientes: Asturias, Lutecia, Alfonso XIII, Sud Atlántico, Cargueras, Marqués de Comillas, María de Rivadeiro, Manuel Arnús, Cristóbal Colón, Reina Vitoria Eugenia.
- IV) *Anuncios de compañías Navieras*
- V) *Negocios de emigrantes*
- VI) *Bancos y Cajas de Ahorro*
- VII) *Compañías de seguro*
- VIII) *Escuelas*
- IX) *Arquitecturas: civil, eclesiástica, monumental*
- X) *Panorámicas*
- XI) *Almanaque Gallego-propaganda*
- XII) *Centros gallegos*

Para que el lector pueda enterarse de cómo se ha realizado el fondo documental conservado en el archivo fotográfico adjuntamos una serie de fotos (27 fotoreproducciones pertenecientes a dos de los bloques temáticos - en particular los bloques II y III: el de los retratos de emigrantes y el de los puertos y barcos) y una tabla de informaciones sobre dichas fotografías que nos ha sido proporcionada por la misma institución de Santiago¹³³.

¹³³ Bien la tabla de referencia de los datos, bien los lemas de las imágenes fotográficas se presentarán tal como se nos proporcionaron en el archivo, es decir, en idioma gallego.

Datos de las fotografías

N.º Rexistro	Título	Autor	Fonte	Ano	Lugar	Tema	Descrición física
1461	Anacleto Camaniel	Moreu		c. 1895	A Habana	Retratos	B/N 17,5 x 12
1472	Fotografía dun mozo	E. Mestre		c. 1890	A Habana	Retratos	B/N 18 x 12,5
1473	Muller sentada			c. 1920	Bos Aires	Retratos	B/N 19,5 x 12,5
1475	Muller posando			c. 1910	Cuba	Retratos	B/N 17,5 x 12
1482	Muller sentada			c. 1920	Bos Aires	Retratos	B/N 19,5 x 12,5
1483	Fotografía de familia			c. 1920	c. 1920	Retratos	B/N 19,5 x 12,5
1485	Fotografía de dous mozos	Ramón Cureras		c. 1925	Cuba	Retratos	B/N 19,5 x 12,5
1486	Fotografía dun mozo	Ramón Cureras		c. 1925	Cuba	Retratos	B/N 19,5 x 12,5
1487	Fotografía dun mozo			c. 1875	Río de Janeiro	Retratos	B/N 19 x 12,5
1488	Fotografía dun home	Jose Caffaro		c. 1925	Bos Aires	Retratos	B/N 18 x 12,5
1501	José Antonio Acevedo			c. 1900		Retratos	B/N 19,5 x 12,5
1503	Fotografía dun galego	Narciso		c. 1895	A Habana	Retratos	B/N 17,5 x 12
1654	Manuel Arís Torres					Retratos	B/N 18,5 x 12
1743	Retrato de Enrique Díaz, fotógrafo			1925	México	Retratos	B/N 17,5 x 12
2051	Vista da avenida Linares Rivas e porto da Coruña	Cancelo		c. 1930	A Coruña	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2061	Vista xeral do porto da Coruña			C 1905	A Coruña	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2070	Desembarque do pasaxe de emigrantes no porto da Coruña			C. 1915	A Coruña	Portos	B/N 19,5 x 12,5

Datos de las fotografías (continuación)

N.º Rexistro	Título	Autor	Fonte	Ano	Lugar	Tema	Descrición física
2071	Mulleres carrexando a equipaxe no porto da Coruña	Blanco?		c. 1925	A Coruña	Portos	B/N 19 x 12,5
2077	Buque no porto de Vigo zarpando con emigrantes cara América			c. 1915	Vigo	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2078	Desembarco de pasaxeiros no porto de Vigo			c. 1920	Vigo	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2081	Homes esperando embarcar no porto de Vigo	Bene		c. 1955	Vigo	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2082	Peirao do porto de Vigo			c. 1905	Vigo	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2085	Buques de emigrantes na bahía de Vigo			c. 1910	Vigo	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2101	Emigrantes esperando o embarque no porto de Vigo			c. 1915	Vigo	Portos	B/N 19,5 x 12,5
2152	Vista dun viveiro en Cuba			c. 1930	Cuba	Panora- micas	B/N 17,5 x 12
3407	Manuel Santos (esquerda), coa súa nai e un tío emigrado en Bos Aires		Raul Soutelo		Bóveda de Amoeiro, Amoeiro, Ourense, España	Retratos	B/N 15 x 10
5500	Escena de emigrantes embarcando		Arquivo A. Soto Canalej	c. 1930	A Coruña	Portos	B/N 19,5 x 12,5.

Fotografias-retratos



1461. Anacleto Camaniel.



1472. Fotografia dun mozo.



1473. Muller sentada.



1482. Muller sentada.



1475. Muller posando.



1483. Fotografía de familia.



1485. Fotografía de dous mozos.



1486. Fotografía dun mozo.



1487. Fotografía dun mozo.



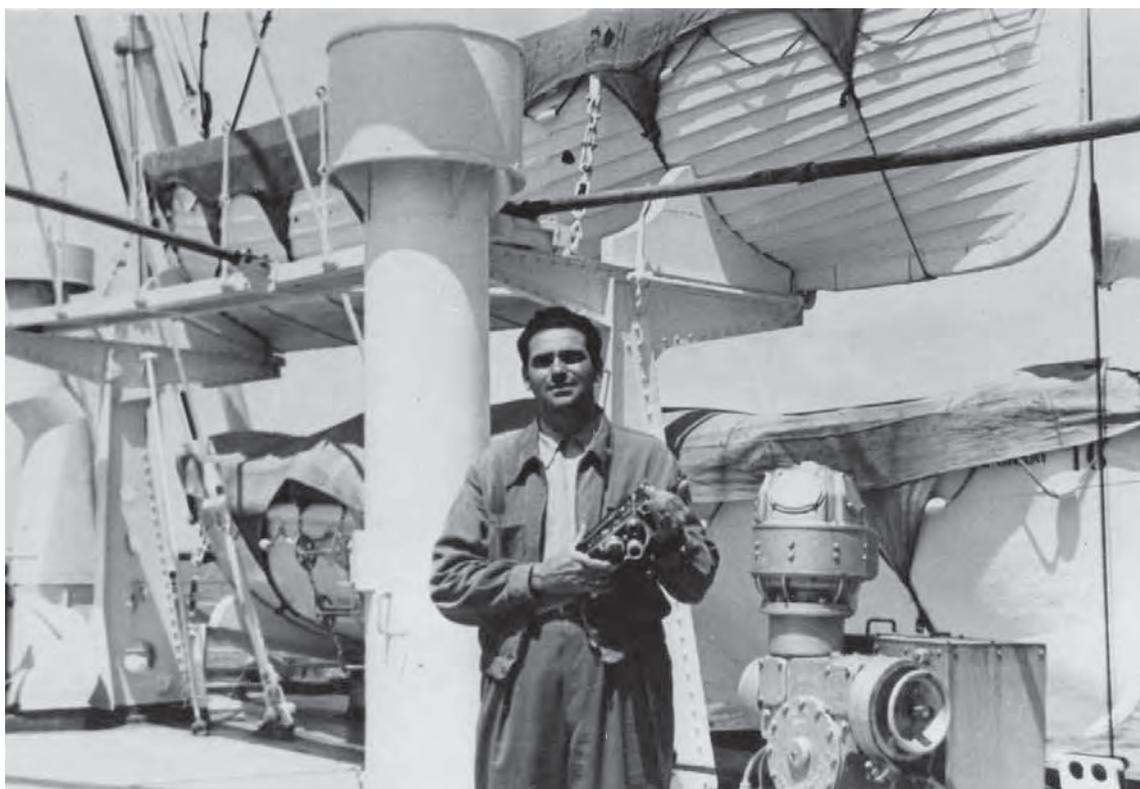
1488. Fotografía dun home.



1501. José Antonio Acevedo.



1503. Fotografía dun galego.



1654. Manuel Arís Torres.



1743. Retrato de Enrique Díaz, fotógrafo.



3407. Manuel Santos (esquerda), coa súa nai e un tío emigrado en Bos Aires.

Puertos y barcos



2051. Vista da avenida Linares Rivas e porto da Coruña.



2061. Vista xeral do porto da Coruña.

26. La Coruña.-Desembarcando el pasaje.



2070. Desembarque do pasaxe de emigrantes no porto da Coruña.



2071. Mulleres carrexando a equipaxe no porto da Coruña.



2077. Buque no porto de Vigo zarpando con emigrantes cara América.



2078. Desembarco de pasaxeiros no porto de Vigo.



2081. Homes esperando embarcar no porto de Vigo.



2082. Peirao do porto de Vigo.

50. VIGO.—Emigrantes esperando el embarque



2085. Buques de emigrantes na bahía de Vigo.

21. VIGO.-Embarcando Emigrantes



2101. Emigrantes esperando o embarque no porto de Vigo.



2152. Vista dun viveiro en Cuba.



5500. Escena de emigrantes embarcando.

En primer lugar, hemos de decir que la organización del archivo fotográfico es el resultado de un largo trabajo de localización, recopilación y reproducción de distintos conjuntos documentales, pero está afectada por unos errores muy graves. De hecho, después de haber realizado —en el capítulo anterior— toda las consideraciones sobre la naturaleza de la fotografía, lo que nos ha llamado mucho la atención es que para el desarrollo de las labores de reproducción y organización de los documentos fotográficos no se ha tenido en cuenta la complejidad de los artefactos fotográficos. Probablemente, quienes organizaron el archivo fotográfico no debían de conocer los criterios que anteriormente hemos señalado¹³⁴ o, a lo mejor, tenían otro fin, es decir, el de crear un archivo de *imágenes* relacionadas con los principales temas de la historia de las emigraciones gallegas.

Otra vez más, pues, estamos hablando simplemente de *imágenes* y no de *fotografías*. El investigador que acude al archivo de la emigración gallega para analizar el material fotográfico, de hecho, no puede contar con los artefactos fotográficos originales¹³⁵ y tiene que conformarse con imágenes foto-reproducidas analógicamente¹³⁶ que no suelen respetarlos en su complejidad y totalidad¹³⁷ porque están divididas y organizadas según criterios preestablecidos y básicamente arbitrarios. Por consiguiente, las imágenes contenidas en este archivo nos resultan *descontextualizadas* prácticamente por completo. Pocos, además, son los datos relativos a las fotos que se nos proporcionan, insuficientes para el desarrollo de un análisis más profundo. La tabla de los datos de referencia precedentemente añadida¹³⁸, y que hubiera tenido que completar las informaciones relativas a los documentos seleccionados, de hecho, cumple sólo en parte ese deber. Si nos fijamos en los datos contenidos, nos enteramos de que no van más allá del número de registro, del título (que normalmente no suele añadir informaciones a lo que es el contenido icónico —un ejemplo evidente es la foto n.º 1473 titulada: *mujer sentada*), del autor, de la fuente, del año, del lugar, del tema¹³⁹ (o, mejor dicho, el apartado temático en el que la foto ha sido insertada por los archivistas — *retratos, puertos, barcos*, etc.), y de una breve descripción física. No se nos proporcionan, pues, datos completos sobre la *procedencia* de los documentos. Desconocemos, entonces, si formarían parte de un archivo personal o si estuviesen insertados en un álbum familiar, o si formarían parte de una correspondencia entre emigrantes y parientes o amigos (un ejemplo evidente en este sentido es la foto-reproducción n.º 2152 —titulada *Vista dun viveiro en Cuba*. Como queda patente en la foto-reproducción, la fotografía original está

¹³⁴ Que, como hemos visto bien en el anterior bien en el presente capítulo (véase apartado «La preservación de la fotografía en los centros de documentación en la actualidad»), vienen generalmente considerados como necesarios para una cuidadosa obra de reproducción y conservación del patrimonio fotográfico.

¹³⁵ Cosa que, como hemos visto, ha de considerarse casi siempre como inevitable, véase apartado «la preservación de la fotografía en los centros de documentación en la actualidad».

¹³⁶ La mayoría de las foto-reproducciones están hechas con cámaras analógicas y con carretes de negativo color de 35 mm.

¹³⁷ Además hay que tener en cuenta que el proceso de digitalización que se está llevando a cabo se estriba básicamente en la reproducción en formato digital, mediante escáner, de estas mismas reproducciones analógicas.

¹³⁸ Véase apartado «Un ejemplo concreto de archivo vinculado a la historia de las emigraciones contemporáneas...».

¹³⁹ Además los datos relativos al autor, el año, y el lugar quedan normalmente ya grabados en el mismo artefacto fotográfico.

puesta por encima de una hoja en la que se notan palabras manuscritas, supuestamente podría tratarse de una carta o de cualquier otro documento personal vinculado a la fotografía y por lo tanto fundamental para entender su significado, que probablemente iba más allá de lo que podemos ver hoy en día, es decir un simple barco en un puerto). Por lo tanto, los datos de los que disponemos, al ser parciales, limitan evidentemente el alcance de una eventual labor de interpretación histórica de los documentos fotográficos. Además, hemos de fijarnos en otro factor limitante que es el siguiente: todas las fotografías han sido reproducidas sin tener en cuenta los eventuales elementos añadidos tales como marcos, sellos, escrituras, etc. que —como sabemos— suelen ser una constante durante toda la evolución histórica de la imagen fotográfica analógica, y fueron utilizados más aún en el caso de las correspondencias epistolares entre emigrantes. De hecho, como veremos en los capítulos siguientes una costumbre de los emigrantes era la de escribir parte del contenido de una carta en las mismas fotografías (por ejemplo, si en la foto se representaba a un grupo familiar, muchos eran los que escribían atrás los nombres de todas las personas representadas, además de otras consideraciones). La falta de respeto hacia la fuente fotográfica queda todavía más patente en el caso de las fotografías de los periódicos que han sido normalmente reproducidas sin ninguna referencia a los artículos a éstas vinculados.

En conclusión, el Archivo de la emigración Gallega desarrolla —en el caso del los conjuntos documentales fotográficos— actividades de recopilación básicamente equivocadas. Éstas, de hecho, no se estriban en el así llamado «criterio de procedencia» —que al imponer la *preservación de la unidad de cada conjunto documental* viene generalmente considerado como fundamental para la conservación de cualquier tipo de documentación. Lo que se nota, en cambio es un cuidado desmedido en separar lo que se le ha proporcionado en forma unitaria, para luego ordenarlo según las prioridades y las necesidades organizativas del mismo archivo. A mi entender es legítimo preguntarse ¿Por qué esta «locura» se le ocurre sólo con las fotografías y no con cualquier otro tipo de fuente escrita cuales epistolarios, periódicos, etc.? A nadie se le ha ocurrido, de hecho, recopilar los distintos epistolarios pertenecientes a familias o a los mismos emigrantes gallegos según los temas tratados en cada carta para crear distintos grupos temáticos como por ejemplo: Grupo 1. Cartas relativas al estado de salud de los emigrantes; Grupo 2. Cartas relativas al éxito económico alcanzado por los emigrantes, etc.

¿Por qué, entonces, hay este interés en separar las fotografías, en descontextualizarlas y hacer archivos sólo de reproducciones de *imágenes*? ¿Por qué, en fin, se sigue desatendiendo a las necesidades de este nuevo tipo de fuente? Una posible respuesta a estas preguntas es que, como que lo que ha interesado a los gestores del fondo documental eran sólo las *imágenes* representadas en las fotografías, a éstas se les ha implícitamente negado el estatus de fuente historiográfica, relegándolas a una función meramente *ilustrativa*. Por lo tanto vienen generalmente utilizadas por el archivo y algunas revistas especializadas para la presentación de

publicaciones y/o eventos vinculados a la historia de la emigración gallega y/o nacional casi exclusivamente.

Esta actitud¹⁴⁰, al no respetar la unidad y la individualidad de los distintos conjuntos documentales fotográficos, convierte unos posibles documentos históricos en meras *anécdotas*. Las imágenes fotográficas, de hecho, al ser privadas de sus contextos originales, además de sus características morfológicas, pierden su sentido como documento. Si se nos permite un ejemplo, aunque extremo, es como si quisiéramos interpretar las esculturas y pinturas de la Edad Media sin tener en consideración el hecho que éstas normalmente se encuentran en las catedrales o en iglesias y por lo tanto estaban finalizadas a la divulgación de la moral cristiana vigente por entonces.

UN EJEMPLO CONCRETO DE CÓMO SE HA DISMINUIDO EL ALCANCE HISTORIOGRÁFICO DE LAS FUENTES FOTOGRAFÍAS

Una demostración práctica del tipo de consecuencias que este tipo de costumbre ha implicado la haremos utilizando como ejemplo la foto-reproducción n.º 2085 titulada, según los criterios archivísticos elegidos por la institución gallega, «Buques de emigrantes na bahía de Vigo». Lo que vemos en la foto-reproducción guardada en el archivo (véase pp. 60) es una de la típicas postales que se vendían en los puertos de salida de los buques para América. No sabemos cuándo ha sido tomada¹⁴¹. Según lo que leemos en la tabla debería ser un documento de la primera década del siglo XX. Parecida a esta imagen existen un gran número de postales que constituyen un género particular entre las imágenes de la historia de las emigraciones. Son, de hecho, postales que tuvieron mucho éxito durante la evolución de la historia de las migraciones contemporáneas por su capacidad de contar en una sola imagen uno de los momentos más delicados de la experiencia migratoria: el de la salida. En éstas aparecen, de hecho, toda una serie de elementos casi constantes cuales: los buques, los barcos que llevaban los emigrantes a embarcarse, los muelles repletos de personas con sus equipajes en espera, las siluetas de las tierras natías que dentro de poco serán lejanas. Existen, pues, toda una serie de *elementos iconográficos* en los que los emigrantes, por mucho que salieran empujados por diferentes motivaciones económicas y/o familiares, podían fácilmente sentirse representados. En fin son fotografías que dan un sentido casi épico, digamos mítico, a la experiencia que estaban viviendo.

Entonces, ¿cómo explicar por qué esta postal ha sido elegida para presentar un Congreso sobre la Historia de las Emigración *Castellana y Leonesa* en el marco de

¹⁴⁰ Que caracteriza también las labores de otros archivos especializados en otras temáticas.

¹⁴¹ Y, como en la reproducción no aparece la parte de atrás de la postal, tampoco sabemos si ha sido utilizada por algún emigrante.

las migraciones españolas que tuvo lugar en Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo del 14 al 17 de diciembre de 2005?

Adjuntamos toda la presentación¹⁴².

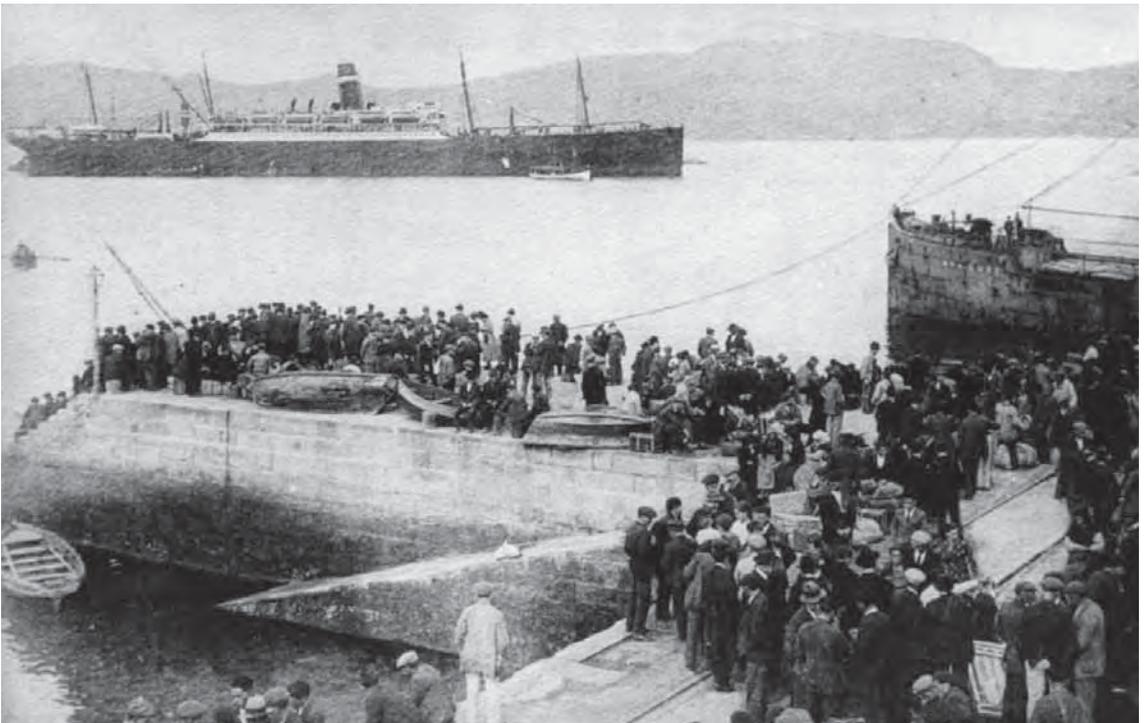
LA EMIGRACIÓN CASTELLANA Y LEONESA EN EL MARCO DE LAS
MIGRACIONES ESPAÑOLAS

Del 14 al 17 de diciembre de 2005

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA
UNED. CENTRO DE ZAMORA

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS FLORIÁN DE OCAMPO

PRESENTACIÓN: El presente Congreso pretende incidir en una temática que se engarza de forma directa con el devenir de la región castellano-leonesa, región en la que los procesos migratorios han tenido a lo largo de su historia, sobre todo en el último siglo, un papel muy



2085. Buques de emigrantes na bahía de Vigo.

¹⁴² Véase www.uned.es/ca-zamora/cursos/migración.htm

destacado en la evolución general de la población y en su distribución geográfica. La emigración incide de diversas formas en el comportamiento demográfico, económico, cultural, e incluso político tanto de las áreas emisoras como receptoras, y ha constituido un problema crónico en las tierras de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León. Debido a ello, en este Encuentro se pretende generar un amplio debate sobre las causas, significación y consecuencias que el fenómeno emigratorio ha generado a lo largo de su historia, haciendo hincapié en la diferenciación autonómica en el contexto general de la emigración española, abordando así mismo el tema de la inmigración, de creciente actualidad. Dentro del desarrollo del congreso está prevista la celebración de una mesa redonda en la que se tratará *El papel de las asociaciones en las migraciones castellanas y leonesas*, en la que participarán numerosas asociaciones de emigrantes castellanos y leoneses tanto fuera como dentro de las fronteras nacionales. Paralelamente se presentará la exposición *La emigración castellana y leonesa hacia América*¹⁴³, cuyo objetivo principal será la difusión de una historia, personal y colectiva, y en muchas ocasiones anónima, mediante la muestra de materiales fotográficos y documentales, pretendiendo complementar el trabajo académico desarrollado mediante la tarea divulgadora que estas actividades ofrecen.

Antes de contestar a esta pregunta, en primer lugar hemos de notar un hecho evidente: mientras que en la parte alta, la postal n.º 2085 reproducida por el archivo lleva el lema: «50-emigrantes esperando el embarque»¹⁴⁴, en la imagen utilizada para la presentación del congreso de Zamora falta cualquier tipo de escritura. Eso puede significar dos cosas, o que los organizadores del congreso hayan atentamente borrado el lema con cualquier programa de imagen digital porque no servía para los fines de la presentación —hipótesis, ésta, que excluiría casi por completo—, o que existe otra serie de postales (probablemente no pertenecientes al archivo de Santiago) privado de los lemas impresos en las mismas imágenes fotográficas. Esta segunda hipótesis es la que considero más probable. Pero, aunque esta imagen no haya sido sacada del archivo de la emigración gallega, lo que queda patente es sin embargo la utilización de una probable fuente historiográfica simplemente como ilustración de propaganda. De hecho, como podemos leer en las últimas líneas de la presentación:

[...] Paralelamente se presentará la exposición *La emigración castellana y leonesa hacia América*, cuyo objetivo principal será la difusión de una historia, personal y colectiva, y en muchas ocasiones anónima, mediante la *muestra de materiales fotográficos y documentales*, pretendiendo *complementar* el trabajo académico desarrollado mediante la tarea divulgadora que estas actividades ofrecen.

Queda evidente cómo, una vez más, a la fotografía se le otorga simplemente una función únicamente *complementaria y divulgadora* del trabajo académico.

Volviendo al por qué se eligió esta postal para la propaganda del evento, encontramos una posible respuesta a través de la comparación con las otras postales que

¹⁴³ El subrayado es nuestro.

¹⁴⁴ Al parecer el número 50 se refiere a una serie de postales porque también las postales n.º 2070, 2077, 2082, 2101, están caracterizadas por la misma serie de números.

hemos seleccionado y colocado en las páginas anteriores. Como ya hemos dicho, casi todas las postales de los puertos de salida están caracterizadas por una serie de elementos iconográficos que se repiten. Eso nos llevaría a pensar que cualquier imagen podría ser utilizada para conseguir los mismos fines propagandísticos. En realidad, no es cierto que, aunque las postales estén caracterizadas por los mismos elementos iconográficos, resulten todas igualmente afectadas por la misma fuerza comunicativa. A través de la comparación de las postales, de hecho, vemos cómo un mismo acontecimiento —en este caso, la salida de emigrantes de los puertos de embarque— pueda ser visto, interpretado y representado fotográficamente con muchas imágenes diferentes que suponen muchos puntos de vista diferentes de los que pocos logran contar la complejidad del acontecimiento.

Sin embargo, en la postal n.º 2085 encontramos una imagen fotográfica muy bien lograda, y que recoge prácticamente muchos de los elementos iconográficos más significativos de la experiencia de la salida para los emigrantes juntándolos definitivamente en una única imagen equilibrada en la que ningún elemento prevalece sobre los demás, sino que todos completan las informaciones sobre las relaciones existentes entre los emigrantes que esperan en el muelle, el buque que queda todavía lejos, el horizonte en el que se puede apreciar la silueta de las montañas, última *percepción visual* de la tierra nativa.

En cambio, como podemos apreciar en las otras postales cuales la 2081-*Homes esperando embarcar no porto de Vigo*, la 5500-*Escena de emigrantes embarcando*; la 2077-*Buque no porto de Vigo zarpando con emigrantes cara a América*, etc., a pesar de que estén caracterizadas por imágenes con los mismos elementos iconográficos, éstas no recogen la misma complejidad sino que entran en lo específico de algunos momentos particulares de aquel mismo acontecimiento. Podríamos decir que se trata de postales caracterizadas por imágenes que ponen un énfasis mayor sobre detalles importantes, cuales el embarque, la espera, los equipajes, etc. pero que no nos dan una visión global y completa al igual de la imagen de la postal n.º 2085.

Ahora bien, no sabemos cuáles eran las demás posibilidades de elección que tenían los organizadores, pero lo que nos parece evidente es que es difícil encontrar una imagen así bien lograda y que encajase, además, con las finalidades y temas de un congreso que se proponía presentar las emigraciones castellanas y leonesas desde diferentes puntos de vista. Entonces, ¿qué es lo que se ha hecho? Para conseguir una mejor presentación para el congreso, es decir, una presentación que tuviese una fuerza de impacto mayor a la que se hubiera conseguido simplemente con un texto, ha sido necesario completar las informaciones del texto con una imagen que tuviera la capacidad de contar uno de los momentos más importantes de la experiencia migratoria, y la fotografía reproducida en la postal del puerto de Vigo, sin embargo, tiene esta capacidad de presentar en una sola imagen la complejidad de este momento que integraba ricos y pobres, golondrinas y nuevos emigrantes.

No se ha hecho, pues, nada más que lo mismo de lo que hacían los emigrantes en sus correspondencias, es decir, completar y dar más fuerza a la información

textual mediante una imagen fotográfica. La elección de la imagen difícilmente puede considerarse casual: se elige la imagen que funciona mejor. La *paradoja* está en que las fotografías sigan siendo utilizadas exclusivamente para este tipo de función, sin tener en cuenta que esta misma función puede considerarse susceptible de transformaciones debidas al devenir histórico y por lo tanto analizable para el desarrollo de novedosos análisis. Es evidente, pues, que las posibilidades comunicativas que la imagen fotográfica sugiere siguen funcionando al igual que en la época en la que se sacó la fotografía en cuestión, lo que cambia, de hecho, son las finalidades de la comunicación. Entonces eran un medio para contar la experiencia que se vivía en el momento de la salida, hoy puede ser hasta un medio más para presentar un congreso de estudios sobre los fenómenos migratorios.

REFLEXIONES SOBRE EL GRUPO DE LOS RETRATOS: EL VALOR DE UNA FOTO-REPRODUCCIÓN PESE A LOS LIMITANTES CRITERIOS ARCHIVÍSTICOS

Para terminar esta parte sobre el material documental del archivo de la emigración gallega, es necesario —como ya habíamos anticipado— detener nuestra atención sobre el grupo de imágenes relativo a los retratos fotográficos que constituye uno de los bloques temáticos más importantes debido, sobre todo, al gran número de imágenes contenidas en él. Como sabemos, nos encontramos frente a material extraído de sus contextos originales, por lo tanto nos resulta muy difícil, podríamos hasta decir, casi imposible, sacar informaciones que vayan más allá de lo que está representado. Para llevar a cabo un estudio más riguroso, capaz de reconstruir las historias vinculadas a estas fotos y que no se base simplemente en lo que vemos reproducido deberíamos, de hecho, contar con elementos como el testimonio de los familiares, las cartas en las que estaban contenidas y toda una serie de informaciones relativas a las formas y el estado de conservación actual de los documentos. A pesar de que no dispongamos de estas informaciones, intentaremos, a través de una labor de comparación entre los diferentes mensajes iconográficos, esbozar un pequeño análisis, o más bien, unas consideraciones, sobre el contenido de dichas fotografías.

Tras haber detenido nuestra atención en la muestra de imágenes contenidas en el bloque temático de los retratos —de las que, debido a problemas de publicación, hemos puesto sólo quince ejemplos— nos ha parecido muy llamativa la foto 1501, en la que viene representado un emigrante gallego con una cámara de fotografiar. No sabemos casi nada sobre el hombre que aparece representado. Gracias a los datos contenidos en la tabla de referencia, sólo hemos podido conocer su nombre, *José Antonio Acevedo*, y la fecha en que se hizo representar con una cámara en sus manos: el año 1900. Desconocemos el lugar en el que se sacó la fotografía y si ésta formara parte de algún conjunto documental particular. Desconocemos también la profesión del sujeto representado: no sabemos si fuera un fotógrafo profesional o, simplemente uno

de los primeros aficionados a la práctica fotográfica que podían contar con una cámara portátil. Supuestamente estamos hablando de un emigrante gallego, como todos los demás cuyas imágenes se conservan. ¿Por qué, entonces, a pesar de la falta de informaciones nos hemos fijado específicamente en esta fotografía?

Lo que nos ha llamado mucho la atención, como se puede apreciar gracias también a esta pequeña selección de imágenes, es que nos encontramos frente a una fotografía muy distinta de las demás conservadas en el archivo. Podríamos hasta decir que es una imagen única en su género. El ademán que caracteriza la figura representada es, de hecho, un detalle significativo que diferencia la imagen en cuestión de los típicos retratos que suelen caracterizar la producción de los estudios fotográficos a los que normalmente los emigrantes acudían para retratarse. El mensaje iconográfico, o más bien, la *actuación teatral* ensayada por el sujeto y grabada por la cámara, en cierta medida, nos permiten, de hecho, matizar mejor las características de este género fotográfico que no sólo ha acompañado toda la historia de la imagen fotográfica sino que ha desempeñado un papel muy importante sobre todo en el caso de la historia de las emigraciones contemporáneas. Para comprender el valor de esta imagen se nos hace preciso, pues, fijarnos previamente en la *historia del retrato de estudio*. Éste es un género fotográfico que, efectivamente, nació y empezó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX y, en cierta medida, se puede afirmar que representó el comienzo de una nueva época para la evolución técnica y social de la fotografía¹⁴⁵. Hacia 1850, la evolución social y las transformaciones económicas producto de la revolución industrial conllevaron, en Europa —y sobre todo en Francia, patria de la fotografía— nuevos cambios en las necesidades de las clases medias. Esas nuevas capas burguesas, tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos, evidentes. Por lo tanto no se limitaron a proporcionar nueva clientela a los estudios fotográficos, sino que otorgaron nueva significación al retrato. La tarea de la fotografía, por entonces, era, pues, la de satisfacer este nuevo *afán de representación* típicamente burgués. A medida que la fotografía iba conquistando un público siempre mayor, se imponía la necesidad de lograr nuevos avances tecnológicos para que la demanda fuese satisfecha por la producción. Una solución a estos problemas fue dada por la así llamada fotografía *carte-de-visite* patentada en Francia en 1854 por A. A. E. Disdéri. El nombre de este invento alude a su similitud de tamaño con una tarjeta de visita, porque se trataba de una copia en papel, pegada sobre una montura que medía 4x2,5 pulgadas¹⁴⁶. En

¹⁴⁵ NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía*, p. 32, Barcelona, 1986.

¹⁴⁶ Giselle Freund describe este invento con estas palabras: Hacia 1852-53 hizo su aparición en París un hombre que imprimió al desarrollo de la fotografía un cambio decisivo de orientación: Disdéri. [...] Comienza entonces por imponer una nueva dirección a la evolución de la fotografía. [...] Los altos precios se debían en parte al empleo de grandes formatos y en parte al hecho de que la placa metálica no se prestaba a la reproducción. Las particulares dificultades del tratamiento de las placas y el uso de grandes formatos exigían demasiado tiempo y esfuerzos. El fotógrafo se veía obligado en consecuencia a elevar sus precios; como en general trabajaba sin ayuda, le resultaba imposible suministrar sus productos en gran cantidad. Disdéri comprendió estas deficiencias y comprendió asimismo que el oficio sólo daría resultados a condición de ampliar la clientela y de aumentar los encargos de retratos. Pero para eso había que plegarse a las condiciones económicas de las masas. Tuvo una idea genial. Reduciendo el formato creó el formato tarjeta de visita que correspondía aproximadamente a nuestro actual formato de 6 x 9 cm. Gracias a ese cambio radical de formatos y precios, Disdéri logró la popularidad definitiva de la fotografía. FREUND, G.: *La fotografía como documento social*, p. 60, Barcelona, 1974.

resumen, con la *carte-de-visite* los retratos que hasta entonces quedaban reservados a la nobleza y a la burguesía rica, se volvieron accesibles para quienes vivían con menos holgura. Además, gracias a una serie de avances tecnológicos, había nacido una auténtica *moda del retrato fotográfico*. Los nuevos sistemas de producción en serie del retrato, a pesar de que fuese caracterizado por un escaso valor estético¹⁴⁷, eran tan fácil de imitar que en todo el mundo se hicieron *cartes-de-visite*, de manera mecánica y rutinaria, por fotógrafos que apenas eran técnicos. La «cartomanía» llegó a Inglaterra y hasta a Estados Unidos y, por supuesto, a América Latina. Los talleres fotográficos se multiplicaban velozmente. El oficio del fotógrafo parecía, de hecho, prometer un éxito que no tenía precedentes. Así que la nueva profesión empezaba a conformarse como una salida profesional para individuos de todo género.

La fotografía, pues, se había vuelto una gran industria, y es esta dimensión económica lo que en cierta medida nos permite imaginar históricamente cuál era el carácter y la gran importancia social que iba conquistando a pesar de que contase con sólo poco más que 20 años de vida. Pero, para comprender el éxito de la foto-



Ejemplos de *carte-de-visite*.

¹⁴⁷ Las imágenes, de hecho, eran tan reducidas que los rostros no podían ser estudiados, además la pose era decidida con demasiada rapidez para que se le dispensara atención individual.

grafía no basta, sin embargo, conocer sólo las exigencias económicas de la clase burguesa ascendente sino también sus gustos¹⁴⁸. Si observamos los innumerables foto-retratos que se producían por entonces lo que más nos impresionará es *la absoluta falta de expresión individual*. Ante los ojos del espectador desfilan las estereotipadas imágenes de todas las profesiones de la burguesía: el arquetipo de una capa social borra al ser individual¹⁴⁹. Las imágenes respondían a los nuevos valores liberales, es decir, que lo que tenía que ser evidente era el estatus social logrado por los sujetos representados que solía ser subrayado con todos los accesorios que distraían al espectador de la persona representada.

El mismo individuo se ve constreñido a una pose: el brazo apoyado en la mesa (esa actitud es el resultado de poses interminables), los ojos sumidos en la meditación, una pluma de oca en la mano derecha, gestos todos ellos que le convierten a él mismo en un accesorio del taller. Los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina, el velador. En medio de tal disposición se coloca apoyado sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, de pie, de medio cuerpo o en busto. El fondo queda ampliado de acuerdo con el rango social del modelo, mediante accesorios simbólicos y pintorescos. Pero antes de llegar a eso la disposición del taller es incompleta. [...] Esas imágenes resultaban parodias de rostros humanos. [...] Las manos desempeñaban una función muy importante. Unos se hacen representar con la mano derecha en el pecho; otros la apoyan con indolencia, en la cintura, o la dejan colgando a lo largo del muslo. Tal señor juega con la cadena del reloj, tal otro sumerge la mano derecha en el interior del chaleco con ademán pensativo, imitación de los grandes oradores parlamentarios¹⁵⁰.

Esta misma falta de expresión normalmente caracteriza —como hemos podido apreciar— muchos de los retratos guardados en el archivo de la emigración gallega. En este sentido destacan las foto-reproducciones de pp. 54 n.º 1461, 1472, 1473, 1482 que a pesar de que —como se nos hace notar en la tabla de datos— hayan sido sacadas en años y lugares distintos y a diferentes personas pueden casi considerarse como idénticas, o incluso *especulares*, bien por las posturas, bien por los objetos que completan la escena preparada en el estudio.

Estas imágenes de fotografías, a falta de otro tipo de informaciones sólo se pueden considerar como documentos que atestiguaban —supuestamente— el buen estado de salud y el nivel económico logrado por los emigrantes¹⁵¹. El sujeto venía normalmente representado a lado de una columna si era hombre o sentado en un sofá si era mujer. En cambio la imagen n.º 1501 nos da otro tipo de informaciones.

¹⁴⁸ «La gran masa de público carece de educación. Es cierto que el desarrollo económico trae consigo posibilidades de instrucción para las clases inferiores. Sin embargo, la emancipación intelectual no anda tan aprisa como la emancipación económica, y el francés medio que también quiera poseer obras de arte, debe guiarse, si se trata de un retrato, busto, medallón, cuadro de iglesia, o sepulcro, de acuerdo con la moda dirigente. Acepta mansamente a los pintores oficialmente reconocidos y consagrados». FREUND, G.: *La fotografía como documento social*, p. 63, Barcelona, 1974.

¹⁴⁹ Mientras que los artistas fotógrafos solían situar el rostro como centro de la imagen, en la *carte-de-visite* el valor recae sobre toda la estatura. *Ibid.* p. 65.

¹⁵⁰ FREUND, G.: *La fotografía como documento social*, p. 64, Barcelona, 1974.

¹⁵¹ Si han sido utilizadas para otro tipo de finalidades, debido a la descontextualización y a la falta de informaciones, no nos está permitido conocer cuáles eran estos fines.

El hecho que el sujeto lleve una cámara de fotos es en primer lugar una representación de un *status symbol*. Como lo eran, a la vez, las cadenas de los relojes que salían de los bolsillos, los trajes, o los coches que los emigrantes compraban tras haber alcanzado un éxito económico y que solían fotografiar. Pero en el caso de la foto 1501 lo que nos proporciona las informaciones más relevantes no son simplemente los objetos representados —el traje burgués, la cámara de fotos, el fondo dibujado— sino el ademán del emigrante. Es, de hecho, un gesto muy teatral en el que el sujeto parece invitar a una hipotética persona a ponerse en pose delante de él para que le saque una foto. Podría ser que el sujeto estuviese imitando las mismas posturas que el fotógrafo real hacía delante de él mientras que le retrataba, o más bien que siguiese sus sugerencias. Sin embargo, lo que queda patente es que nos encontramos frente a una escena evidentemente ficticia y, a la vez, aparentemente real que, en cierta medida, rompe el silencio que caracterizaba este género. Es casi como cuando, el director de una película junta algunos fragmentos de la realidad y los elabora según lo que quiere contar.

Ahora bien, no sabemos quién fuera el director de la escena representada en la foto, si el fotógrafo o el sujeto mismo, pero el resultado final es la representación de lo que Pierre Sorlin, haciendo referencia al cine, suele llamar «Escena Social».

Il film non è una storia, né un duplicato del reale fissato su celluloido: ma è una messa in scena sociale per due ragioni. Il film costituisce una selezione (certi oggetti e non altri), poi una ridistribuzione; riorganizza con elementi presi dall'universo ambientale un insieme sociale che ricorda l'ambiente da cui esso è uscito, ma ne è una trasposizione fantastica. Prendendo spunti da persone e luoghi reali, da una storia a volte autentica, il film crea un mondo proiettato¹⁵².

La fotografía, al contar historias es más cosas que un simple medio de comunicación, es un *lenguaje* y el ejemplo que acabamos de poner nos proporciona testimonio evidente de esta situación. En este caso, además, el lenguaje fotográfico se ha especializado y ha sido empleado para describir algo sobre la práctica fotográfica misma. En casos similares los lingüistas suelen hablar de *metalenguaje*. Nosotros, sin presumir demasiado, podríamos hasta decir que nos encontramos frente a uno de los primeros ejemplos de *meta-fotografía*, es decir una de las primeras fotografías que, al hablar explícitamente de la práctica fotográfica, está caracterizada por una coincidencia entre medio y lenguaje.

El significado de la escena social representada en la fotografía n.º 1501 adquiere, además, un valor añadido. De hecho, como podemos comprobar, no es la única fotografía en la que los emigrantes se hacían retratar con sus cámaras de foto, o en

¹⁵² SORLIN, P.: Sociología, p. 208, Milano, 1979. Traducción: «Una película no es una historia, y tampoco una copia de la realidad grabada en celuloide: sino la representación de una escena social por dos series de motivos. Una película constituye, en primer lugar, una selección de objetos, y luego una redistribución; reorganiza con los elementos sacados del universo ambiental un conjunto social que nos hace recordar al ambiente del que ha sido sacada, pero es una reproducción fantástica de dicho ambiente. Con el pretexto proporcionado por personas y lugares reales, o a lo mejor por una historia de verdad, una película crea un mundo proyectado».

la que el oficio del fotógrafo aparece vinculado a la experiencia migratoria —ejemplos importantes en este sentido son los de las fotos 1654-*Manuel Arís Torres* y la 1743-*Retrato de Enrique Díaz, fotógrafo*. Pero en estos casos, a falta de otras fuentes que puedan completar el mensaje iconográfico, no podemos apreciar ningún esfuerzo comunicativo que vaya más allá del simple enseñar un *status symbol* (foto 1654) o un negocio (foto 1743). En fin, la imagen n.º 2085 al no ser simplemente una representación de un señor burgués aficionado a la práctica fotográfica, sino la de un emigrante actuando como fotógrafo, no es simplemente una fotografía de emigrante sino —como hemos dicho— una *meta-fotografía* que nos aclara algo más sobre la importancia y el papel adquirido por la imagen y la práctica fotográfica específicamente en el marco de la experiencia migratoria contemporánea. Podemos decir que es una imagen emblemática que, al diferenciarse tan evidentemente de las otras imágenes, en cierta medida marca una diferencia sustancial en el contenido del mensaje iconográfico que se puede apreciar e interpretar a pesar de la descontextualización que afecta a todos los documentos fotográficos guardados en el archivo.

Concluyendo, como hemos podido averiguar a lo largo de estos párrafos, también en el caso del Archivo de la emigración Gallega, las labores de interpretación y tratamiento de los artefactos fotográficos para la preservación, gestión y difusión de los fondos pasan por alto de las consideraciones sobre lo que hemos llamado, en el párrafo anterior, *dobles esencia* de la fotografía. Queda bien patente, de hecho, que lo que ha interesado a los responsables del archivo no es *el objeto-fotografía* en su entereza, sino la *imágenes* en esas contenidas. Por lo tanto, esta forma de conservación ha ido creando un archivo muy bien dotado desde el punto de vista de la cantidad, pero, al no respetar los criterios anteriormente delineados está lamentablemente afectado por toda una serie de límites que impiden una relación completa y directa con la fuente fotográfica. De hecho, más que de archivo, deberíamos hablar de *banco de imágenes* finalizado a la ilustración de publicaciones e investigaciones que se hayan estibado en otro tipo de fuentes. El investigador que quiere analizar el material contenido en el archivo fotográfico tendrá como único elemento de referencia las imágenes reproducidas, por lo tanto podrá sacar informaciones relevantes sólo a través de análisis comparativas entre éstas. Somos conscientes de que ante afirmaciones semejantes los administradores y archiveros del *Archivo da emigración Galega*, podrían sentirse injustamente atacados. Sin embargo no era nuestra intención criticar el trabajo de estas personas que no pueden ni deben asumir las responsabilidades de un sistema defectuoso de trabajo que afecta a muchas realidades institucionales. Que la fotografía no sea atendida de la misma forma que las otras fuentes documentales de las que se nutre la historiografía es evidentemente una realidad generalizada. A pesar del amplio debate y de los avances tecnológicos que se han logrado en estos últimos años pocas son las instituciones que se han percatado de las nuevas problemáticas metodológicas propuestas por una parte importante de la historiografía europea y mundial. El desatender a las necesidades del patrimonio fotográfico constituye un problema

relevante no sólo porque se arriesga a perder una gran cantidad de documentación, sino porque afecta y limita de forma evidente el alcance de las pocas investigaciones que intentan aprovechar el material fotográfico para reinterpretar importantes temas históricos. En el siguiente párrafo analizaremos, de hecho, como ha sido utilizada la imagen fotográfica en las principales investigaciones sobre la historia de los flujos migratorios y especialmente la de las publicaciones sobre la presencia vasca en el mundo.

LA UTILIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LAS PUBLICACIONES CIENTÍFICAS SOBRE LAS EMIGRACIONES CONTEMPORÁNEAS

El presente apartado tiene como fin el de concluir este estado de la cuestión sobre la preservación y divulgación del patrimonio fotográfico vinculado a la experiencia migratoria que caracterizó la Edad Contemporánea y, como habíamos anticipado en la introducción al capítulo, intentará responder a dos preguntas específicas cuales: ¿Cómo ha sido utilizada hasta ahora la fotografía en los estudios que han tenido como objeto las emigraciones contemporáneas? y ¿cómo ha sido utilizada en el caso específico de la historia de las emigraciones vascas?

El objetivo del presente apartado no es llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas y cada una de las monografías sobre el tema migratorio, y particularmente sobre la emigración ultramarina vasca, como tampoco lo es el entrar en un recuento pormenorizado de novedades y aportaciones bibliográficas. Por el contrario nos proponemos analizar algunas de las principales tendencias observables en la historiografía sobre migraciones vascas a América que han podido contar con el aporte de la imagen fotográfica¹⁵³.

Para contestar a las anteriores preguntas hemos revisado una muestra de 50 publicaciones de carácter científico que vendrán adjuntas al apéndice bibliográfico¹⁵⁴. Debido a problemas de espacio y de ubicación de las reproducciones fotográficas presentaremos sólo una serie de ejemplos vinculados a las principales publicaciones revisadas. Por lo tanto, aunque no se haga referencia explícita a todas las publicaciones analizadas, se procurará desarrollar un texto general

¹⁵³ De entrada, cabe además advertir un hecho obvio: los estudios migratorios historiográficos no constituyen un oasis o un compartimento estanco y aislado de la evolución y de las tendencias imperantes en el conjunto de la historiografía reciente. Muchas de las características definitorias, corrientes, interpretaciones y lagunas detectables también son atribuibles o achacables a la mayor parte de la historiografía (y otras ciencias sociales) europeas.

¹⁵⁴ La búsqueda bibliográfica se ha desarrollado, como se ha dicho, teniendo en cuenta una muestra de las principales publicaciones que tienen como objeto la historia de las emigraciones europeas a América y las de los vascos en la época contemporánea. Conscientes de que existen muchas otras publicaciones que versan sobre el tema migratorio, sabemos que podemos no haber tenido en cuenta alguna publicación de relieve, lo cual, de haber sucedido, ha sido de forma involuntaria. Dado que el objetivo principal de la presente investigación es desarrollar una metodología aplicada a la fotografía y dirigida a realizar una reinterpretación de la historia de las emigraciones vascas a Uruguay, no hemos podido profundizar más de lo que se ha hecho el tema sobre el estado actual de la fotografía en la bibliografía especializada en temas migratorios, aunque hubiera sido muy interesante, además de útil, para abrir nuevas sendas analíticas.

—dividido en dos partes— sobre la utilización de la fuente fotográfica en el marco de los estudios migratorios.

a) La utilización de la fotografía en las publicaciones científicas sobre las emigraciones contemporáneas

Una primera consideración que merece ser subrayada es la siguiente: más de la mitad de las publicaciones en cuestión está ilustrada con imágenes fotográficas. Eso resulta ser más que evidente sobre todo en el caso de los estudios sobre la experiencia migratoria vasca en los que las fotografías suelen ser un elemento gráfico e ilustrativo casi constante. Actualmente, por lo tanto, existe un reconocimiento implícito de la importancia de la fotografía en el marco de las investigaciones sobre temas relacionados con la experiencia migratoria pero, a pesar de eso, todavía no existen muchos análisis que se hayan fijado en las características y posibilidades cognoscitivas del medio fotográfico entendido como fuente, y menos aún en el contexto vasco.

La fotografía queda todavía a la espera de poder ser integralmente disfrutada en toda su complejidad como fuente, más aún en el caso de los estudios migratorios.

En cierta medida, podemos afirmar que existe una relación casi directa, o por lo menos muy estrecha, entre esta situación y los errores o carencias que hemos analizado anteriormente y que caracterizan el estado de conservación del patrimonio fotográfico en los archivos especializados. Un caso evidente en este sentido es el libro publicado por la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón titulado *Asturianos en América (1840-1940)* —edición de Juaco López Álvarez, con un estudio crítico de Francisco Crabiffosse Cuesta— en el que se publican las fotografías conservadas en el archivo fotográfico del Museo del Pueblo de Asturias, todas relacionadas a la experiencia migratoria asturiana.

En el apartado anterior ya habíamos hecho referencia a esta publicación¹⁵⁵ que, sin embargo, constituye —en el marco español— uno de los principales estudios pioneros sobre las relaciones existentes entre imágenes fotográficas e historia de las emigraciones contemporáneas y que, además, ha podido contar con un archivo fotográfico completo especializado en el tema migratorio. Este estudio constituye, de hecho, una novedad muy relevante en el marco de la bibliografía vinculada a la experiencia migratoria contemporánea, porque manifiesta un interés concreto hacia los conjuntos documentales fotográficos que vienen presentados, por primera vez, como fuentes, en cierta medida, imprescindibles para el entendimiento de los fenómenos migratorios y sobre todo para el conocimiento de las historias personales de

¹⁵⁵ Véase capítulo 2, apartado «Un ejemplo concreto de archivo vinculado a la historia de las emigraciones contemporáneas...».

los protagonistas de entonces. En la justificación a la obra, el director del Museo del Pueblo de Asturias, Juaco López Álvarez, escribe:

La comunicación de los emigrantes con sus familias se realizaba a través de cartas y *fotografías*, de ese modo, unos y otros, estaban informados de las novedades que afectaban a sus vidas y de los cambios físicos de las personas y los pueblos. Los emigrantes enviaron miles de instantáneas con su retrato, vistas del comercio y de la estancia de su propiedad o donde trabajaban, de las fiestas y comidas en las que se reunían, de sus casas y coches, y de las tumbas en las que quedaban para siempre los restos de hermanos o parientes. En ellas se refleja el cambio de vida, su éxito social, su felicidad, pero en algunas también asoma el desarraigo y la decepción. Junto a estas fotografías también enviaron imágenes de los paisajes y de las ciudades en las que transcurría la vida en América¹⁵⁶.

El estudio crítico llevado a cabo por Francisco Crabiffosse Cuesta, que anticipa y presenta la amplia sección dedicada a las imágenes fotográficas, además resulta ser muy atractivo porque centra su atención principalmente sobre algunos particulares géneros fotográficos que se afirmaron paralelamente al desarrollo de los flujos migratorios (entre estos destacan: el retrato, las vistas panorámicas, las fotos de los negocios, etc.)

Esa cualidad de concentrar en un pequeño espacio de metal, cristal o papel todos los significados que multiplica un instante de realidad, detenerla eternamente, potenciarla desde su misma esencia como resumen de toda una vida, *adquiere en el ámbito de la emigración un valor más original*. No es el retrato como costumbre social, ni siquiera la inconsciente voluntad de perpetuar una efigie cuyo destino último es el anonimato; *para el emigrante la fotografía se convierte muy pronto en una necesidad, en el medio privilegiado para documentar su odisea* y hacerla llegar transparente a todos aquellos que necesitan además de sus noticias verbales o escritas esa confirmación de gestos, actitudes, vestuarios, amores y amistades, paisajes, edificios y objetos, que reconstruyen, expresa o sutilmente la realidad del curso de su vida, de sus ansias, de los triunfos y de los fracasos¹⁵⁷.

A pesar de eso, nos parece que este estudio está, en cierta medida, afectado por el mismo error que hemos evidenciado en el caso del Archivo da Emigración Galega, es decir que, otra vez más, hemos comprobado que los documentos publicados no responden a los criterios de unidad documental que deberían caracterizar la preservación de las fuentes historiográficas. La publicación del material documental está, de hecho, evidentemente afectada por una organización que podríamos definir *archivístico-museal* en el sentido erróneo de la palabra y que, por lo tanto, resulta dividida en una serie de apartados temáticos de carácter general que no difieren mucho de los grupos que hemos visto en el archivo fotográfico de Santiago de Compostela. En el caso de la publicación sobre los Asturianos en América estos bloques resultan ser más concentrados y compactos y se dividen en: 1) *Los*

¹⁵⁶ ÁLVAREZ J. LÓPEZ, *Justificación a Asturianos en América (1840-1940)*, Gijón, 2002.

¹⁵⁷ CRABIFFOSSE CUESTA, F.: *Asturianos en América (1840-1940)*, p. 12, Gijón, 2002.

recién llegados. 2) *La vida laboral*. 3) *La vida social*. 4) *Retratos de la emigración* 5) *Muerte en América*. Una diferencia evidente entre el material documental publicado en el libro y aquello del Archivo de Santiago está, sin embargo, en la calidad de las reproducciones que suelen respetar el artefacto fotográfico casi en su totalidad. Se nota, de hecho, un cuidado excepcional —obra, sin duda alguna, de profesionales—. Por lo tanto, el resultado final es un maravilloso y atractivo libro de fotografías que, con su atento estudio crítico, va sin embargo más allá de la simple función ilustrativa que se suele otorgar a los documentos fotográficos, pero —a mi entender— queda todavía lejos del poderse considerar como una *Historia Fotográfica* de la presencia asturiana en América. La distinción entre géneros fotográficos es, de hecho, un buen punto de arranque para acercarse a una visión crítica de las imágenes fotográficas relacionadas con la historia de las migraciones, y tiene además una ventaja evidente, es decir, la de darnos una visión de conjunto de toda la experiencia migratoria pero, a la vez, está caracterizada por un límite igualmente evidente: este enfoque, de hecho, no logra ajustarse por completo a los grupos temáticos que caracterizan la obra. Éstos resultan haber sido creados arbitrariamente porque las imágenes fotográficas están organizadas sin tener en cuenta sus contextos originales, cuales, los archivos particulares, los álbumes o cualquier otro tipo de forma de conservación que podría definirse *original* y que determina en forma casi absoluta el significado de los documentos fotográficos.

Sin embargo, ésta no es la única publicación caracterizada por este tipo de aproximación. Otro ejemplo que podemos utilizar es el relativo a una de las principales publicaciones italianas sobre el tema migratorio. El libro de Paola Corti titulado *L'emigrazione*, publicado en Roma en 1999 por Editori Riuniti, por ejemplo, forma parte de una serie que tiene como objetivo el desarrollo de una historia fotográfica de la sociedad contemporánea italiana¹⁵⁸. Este volumen, en particular, está caracterizado por un breve estudio introductorio en el que, sobre todo, se presenta —en forma estrictamente resumida¹⁵⁹— la historia de la emigración italiana durante la edad contemporánea vista e interpretada desde una perspectiva de larga duración. El texto, de hecho, hace hincapié, en temas como: la transformación de la movilidad individual en movilidad de masa, los procesos de afincamiento en el extranjero, los procesos de integración, la construcción de la identidad nacional fuera del país, etc. y, en fin, dedica dos párrafos a las fotografías de la emigración que subrayan la importante diferencia que existe entre imágenes públicas u oficiales y las imágenes privadas o particulares, es decir, la diferencia entre profesionales, generalmente críticos hacia los procesos migratorios, y particulares, que se dedicaban —bien conscientemente bien inconscientemente— a la construcción de una auto-representación apologética de sus historias personales. En mi opinión, el texto que anticipa y presenta las imágenes fotográficas resulta ser bastante sintético y limita el alcance de la interpretación de los documentos fotográficos únicamente a dos categorías

¹⁵⁸ Esta serie abarca temas como el fascismo, el nacimiento de la República Italiana, el desarrollo económico, los movimientos de contestación juveniles de los '60 y '70, etc.

¹⁵⁹ El estudio no cuenta con más de 30 páginas.

generales de imágenes: las públicas y las privadas. Al parecer, la autora cuenta con el hecho de que una imagen fotográfica es capaz de contar por su cuenta una historia como si no tuviera la necesidad de ser interpretada por el historiador, por lo tanto limita el estudio a la distinción entre estos dos grandes géneros fotográficos contextualizándolos en el caso concreto de las emigraciones italianas de la Edad Contemporánea. El resultado final, también en este caso, es el de la creación de un libro de fotografías atractivo y hermoso, pero tampoco ésta puede considerarse como una Historia fotográfica de la experiencia migratoria italiana. Esta publicación, además, está caracterizada por una serie de documentos aún más descontextualizados que los que hemos visto en la de los asturianos. En el intento de abarcar la totalidad de los aspectos vinculados a la experiencia migratoria italiana, de hecho, ha sido utilizada una gran cantidad de imágenes pertenecientes a distintos archivos y/o publicaciones, cada uno de ellos caracterizado por sus propios criterios de preservación.

Concluyendo, la distinción entre varios géneros fotográficos es casi una constante en los estudios pioneros sobre las fotografías producidas por los emigrantes. Tal vez esto depende del hecho de que, dicho enfoque, tiene la evidente ventaja de hacernos disfrutar con una visión que podríamos definir «desde arriba» del fenómeno migratorio, para luego acercarnos a las distintas visiones y puntos de vista de los acontecimientos históricos. Pero, a la vez, no podemos pasar por alto otro tipo de consideración. Este tipo de aproximación metodológica —como habíamos anticipado— en cierta medida, depende estrictamente de las mismas formas de conservación del patrimonio fotográfico. De hecho, pese a que las dos publicaciones citadas se han dedicado al estudio de dos experiencias migratorias profundamente distintas¹⁶⁰ —la de los asturianos y la de los italianos— resultan ser bastante similares. Los dos enfoques —o formas de presentación del patrimonio fotográfico— no difieren mucho: debido a las formas de conservación crean o se conforman con simples generalizaciones y/o la individuación de grupos temáticos de imágenes. El problema reside entonces, una vez más, en la falta de respeto hacia el así llamado «criterio de procedencia» que, como hemos visto en los párrafos anteriores, convierte un posible documento histórico cual es la fotografía en una simple *anécdota*¹⁶¹. Queda patente, entonces, que esta carencia afecta concretamente los análisis históricos que han manifestado algún tipo de interés hacia las fotografías, limitándoles el alcance. Por lo tanto, el problema de la preservación de la unidad de cada conjunto documental no sólo tiene que ver con las modalidades de gestión de un fondo documental, sino que *incide* concretamente en el desarrollo de una bibliografía especializada en el tema migratorio.

En fin, España e Italia no han sido elegidas como ejemplos por casualidad sino porque son dos de los países que se encuentran entre los que han sido más afectados

¹⁶⁰ Distintas evidentemente por motivaciones económicas, contextos socio-culturales, tiempos, diferentes, pero, en cierta medida podrían ser consideradas también como complementarias. A pesar de las diferencias las dos experiencias, bien la de los Asturianos, bien la de los Italianos, caben en un proceso histórico más ancho, es decir el de las emigraciones masivas que afectaron todo el continente Europeo.

¹⁶¹ Véase capítulo 2, apartado «Un ejemplo concreto de archivo vinculado a la historia de las emigraciones contemporáneas...».

por la experiencia migratoria europea en la Edad Contemporánea y, por lo tanto, son dos de los países que cuentan con un amplio sector historiográfico especializado en el tema. Pero todavía no cuentan con un sistema que haya sido capaz de desarrollar políticas archivísticas específicas, o, por lo menos, estas políticas se echan de menos sobre todo en el caso del material fotográfico vinculado a la experiencia migratoria.

b) El caso específico de la bibliografía sobre la presencia vasca en el mundo

Otra consideración que hemos de llevar a cabo es la relativa al hecho que, el uso de la fotografía en las bibliografías específicamente dedicadas al tema migratorio empeora todavía más allí donde faltan por completo archivos, museos y/o centros de estudios sobre los procesos migratorios. En este sentido destaca el caso de Euskal Herria.

La bibliografía especializada en la presencia vasca en el mundo es, de hecho, un caso muy particular. Como ya hemos dicho, muchas son las publicaciones relativas a la presencia vasca en el mundo que han podido contar con imágenes fotográficas para complementar e ilustrar el contenido de los libros, pero ningún autor se ha centrado todavía en la posibilidad de utilizar las fotografías como fuente para estos estudios.



Foto n.º 4.

Un primer ejemplo que podemos presentar es el relativo al caso del libro de William A. Douglass y Jon Bilbao, titulado *Amerikanuak-los vascos en el nuevo mundo*, editado por la Universidad de Nevada en 1975. Este es un libro que para muchos investigadores especializados en temas migratorios no necesita presentación alguna porque, durante mucho tiempo, ha sido el principal estudio sobre la presencia de los vascos en América. Con el fin de ilustrar el contenido del libro, han sido publicadas 52 imágenes fotográficas dividida en tres grupos que no pueden definirse temáticos. Los tres grupos de imágenes, además, no forman parte de ningún conjunto documental específico. El único criterio que los diferencia es que en el primer grupo hay imágenes que, en su mayoría, se refieren a la experiencia migratoria vasca a Sur América (sobre todo a Venezuela, Argentina, Colombia, etc.)

Adjuntamos aquí el ejemplo de la foto n.º4 que lleva el pie-*Niños de la asociación Gure Echea, de Buenos Aires, vestidos a la usanza vasca. Foto tomada en 1935.*

En el segundo y tercer grupo, en cambio, hay imágenes que se refieren a la experiencia migratoria a EE.UU. Por ejemplo, las fotos tituladas respectivamente: 37) *Campeones vascofranceses de pelota a mano actuando en el centro de San Francisco* y 38) *Equipo de baseball formado en Elko, Nevada, en 1950, que muestra su origen étnico vasco.*



Campeones vascofranceses de pelota a mano actuando en el centro de San Francisco.



Equipo de baseball formado en Elko, Nevada, en 1950, que muestra su origen étnico vasco.

Los autores proporcionan pocos datos sobre quién las sacó, dónde las encontraron y sobre cualquier otro tipo de información relativo a las fotos. Supuestamente formarán parte de conjuntos documentales más articulados y complejos guardados en archivos personales o en los archivos de las instituciones vascas pero, como el conocimiento de las finalidades originales de los mensajes iconográficos de las fotografías no formaba parte de los objetivos de los autores, no contamos con informaciones detalladas sobre las fuentes.

Los pies de fotos, además, muy a menudo no se ajustan a las imágenes. Es de suponer que habrán sido puestos arbitrariamente por los mismos autores. En todo caso, lo que nos resulta bastante llamativo es que esta propensión hacia el manejo de material documental como ilustración, en algunos casos, parece ir más allá de su pretensión oficial. Dicha actitud parece, de hecho, estar —en cierta medida— destinada al desarrollo de una información complementaria a la del contenido del libro. Un ejemplo evidente en este sentido tiene que ver con la secuencia entre las fotos 49 y 50. Ambas fotos se refieren a los hoteles vascos de Nevada. En el pie de la primera (foto 49) se subraya el papel desempeñado por estos hoteles en el acogimiento de los emigrantes que acababan de llegar a Nevada. El pie dice: «Los hoteles Nevada y Star de Elko, Nevada. En todo el oeste americano los hoteles vascos normalmente



Casa rancho cerca de Jordan Valley, Oregon, que constituye uno de los pocos ejemplos de arquitectura vasca del Viejo Mundo en el Oeste americano.



Los hoteles Nevada y Star de Elko, Nevada. En todo el Oeste americano los hoteles vascos normalmente se ubicaron a la vista de la estación del tren a fin de que los recién llegados que no sabían inglés pudiesen localizarlos con facilidad.

se ubicaron a la vista de la estación del tren a fin de que los recién llegados que no sabían inglés pudiesen localizarlos con facilidad».

En la imagen, además de la colocación estratégica del hotel —que queda evidentemente situado cerca de la estación de trenes— queda patente también la escrita debajo del cartel *Nevada Hotel Bar* en la que se lee: «Basque food-family style dinners-steaks our specialty.» («Comida vasca-servida al estilo familiar-nuestra especialidad carne asada»). Luego, en esta misma página, nos encontramos con la siguiente imagen (foto 50) que va a completar el mensaje de la foto precedente. En ésta, de hecho, se ve una mesa rodeada de gente comiendo al estilo familiar y la leyenda de la foto lo subraya: «La comida en los hoteles vascos se sirve frecuentemente en un estilo familiar tanto a los huéspedes como a los invitados. El ambiente único y la abundante comida han hecho populares estos establecimientos por doquier en el oeste americano».

Sin embargo, si nos fijamos en los detalles de la fotografía, en los platos no aparece nada de la comida vasca de que se habla en el cartel representado en la foto anterior. No hay carne asada, sino espaguetis que, en la década de los 50¹⁶², ya eran populares en Estados Unidos porque habían sido llevados por los italianos pero todavía eran casi desconocidos en Euskadi o, por lo menos, muy poco utilizados.



Foto 50.

¹⁶² Al no tener referencia alguna relativa al periodo en que fueron sacadas las fotografías, suponemos que resalen a la década de los 50, o a lo mejor, principios de los '60.



Una ampliación de la foto n.º 50.

Ahora bien, aunque el ejemplo que hemos comentado pueda parecer anecdótico, es evidente que al no poder contar con ninguna información concreta sobre estas fotos —ni siquiera si han sido sacadas en el mismo lugar, por el mismo autor, o si pertenecen a un mismo conjunto documental—, desconocemos por completo sus finalidades originales. Por lo tanto lo único que vemos, y que queda bastante patente, es que han sido utilizadas por los autores del libro para presentar de una forma digamos *más viva* la función de acogida supuestamente desarrollada por estos hoteles en Nevada. Pero, dado que los detalles de la primera imagen no coinciden con los detalles de la segunda, resulta igualmente evidente que, la así llamada función ilustrativa otorgada a las imágenes fotográficas no es necesariamente algo *inocente* en el desarrollo de una publicación de carácter científico, sino es algo que está caracterizado por finalidades específicas preestablecidas por los autores¹⁶³. De hecho, la selección de fotografías y la colocación de éstas en la publicación, al no estar relacionada con una historia familiar particular sino con la experiencia migratoria vasca en general, parece presentarse más bien como una *pequeña apología visual* de la experiencia migratoria vasca en el nuevo mundo. Una apología, sin embargo, distinta de la que hacían los mismos protagonistas de la emigración con

¹⁶³ En este caso, la de presentar el desarrollo de un sistema de acogida y de solidaridad para los nuevos emigrantes vascos.

sus correspondencias epistolares o dentro de los álbumes familiares¹⁶⁴. En este caso, de hecho, podemos hablar de una «comunicación en la comunicación» que afecta por completo la estructura del libro y que, por encima de todo, se fundamenta en el mismo medio que utilizaban por entonces los mismos emigrantes, es decir, las fotografías. Resulta por lo tanto evidente que, para que la publicación de imágenes fotográficas con función ilustrativa no esté afectada por incongruencias evidentes tales como las que hemos presentado, hay que tener un cuidado especial.



Un *baserri* en Navamiz (*Bizkaia*). La mayoría de los inmigrantes crecieron en los típicos caseríos vascos, edificios de piedra calentados con los hogares de las cocinas y el calor que desprendían los animales que dormían en los establos que había en el piso inferior. *Basque Museum, Boise (Idaho)*.



Felipe Arriola y Agustina Garachana se casaron en 1915 en Ispaster (*Bizkaia*). Sin embargo, la mayor parte de los hombres y mujeres vascos llegaron solos a Idaho, donde conocerían a sus futuros cónyuges. *Basque Museum, Boise (Idaho)*.

Pastores vascos en su temporada de descanso, hacia 1905. En 1909, un periódico de Caldwell (Idaho) decía que los vascos eran "sucios, traicioneros y entrometidos" y, si no se tomaban medidas, "harían la vida imposible al hombre blanco". *Basque Museum, Boise (Idaho)*.



Huéspedes del *Modern Hotel* de Boise, hacia 1900. A finales de siglo, en el estado había docenas de casas de huéspedes donde se alojaban vascos. Para los inmigrantes solitarios, servían como hogares temporales, lugares donde conocerían y se casaban con sus esposas. *Basque Museum, Boise (Idaho)*.

La foto en cuestión es la que está situada en la parte de arriba de la página de derecha.

¹⁶⁴ Los emigrantes, de hecho, lo que intentaban era una presentación visual de los éxitos económicos personales y familiares. Se presentaban normalmente como personas que de la nada se habían construido un patrimonio personal. En cambio, aquí la selección de las imágenes parece ajustarse más bien a la citación que viene puesta por los autores en las primeras páginas del libro en la que se dice: «América es para los vascos más que una colonia francesa; es la colonia del País Vasco»-Louis Etcheverry, «Les basques et leur emigración en Amerique», 1886.



Early Basque boarders circa 1910. Juanita Ueberuaga Hormaechea Collection. Photo courtesy of Basque Museum and Cultural Center.

in neighboring Nevada and Idaho compounded the need for foodstuffs and Basques raised cattle and sheep inexpensively and with high profit margins on the public lands. Basques immigrating directly from the Basque Country came later, after those coming from South America. English was not necessary for agribusiness and the mixture with other non-English speaking immigrants encouraged Basques to seek each other's business and social company.

Early Basque emigrants pushed from their homelands by war, lack of economic opportunity, and political repression, could not resist the magnetism of welcoming boisterous economies, political favoritism, and extended ethnic families. Urban life in San Francisco and Donostia (San Sebastián) were comparable, and although the climate and terrain of the interior were not, rural daily life and agriculture in the American west at that time were analogous to that of *Euskal Herria*. The model of settlement and residency of these emigrants typically found Basques from Nafarroa, Behe Nafarroa, Lapurdi, and Ziberoa staying in California and southern and western Nevada, while those from Bizkaia tended to choose Idaho, eastern Oregon and northern Nevada. Regardless of the geographical location, it is significant that the majority of these Basque emigrants were involved in cattle ranching and especially sheep raising.

Este otro ejemplo nos permite, además, hacer una nueva consideración sobre otra constante en el uso del material fotográfico producido por los emigrantes en el mundo académico. De hecho, como habíamos visto también en el caso de la postal utilizada para la presentación del congreso sobre la emigración Castellano-Leonesa¹⁶⁵ nos encontrábamos frente a una imagen del pasado utilizada con una finalidad distinta de la original. Los historiadores, aunque recurran muy a menudo a las fotografías, todavía no se han percatado de que es este mismo proceso de transformación del mensaje iconográfico original una prueba evidente de cómo una fotografía puede marcar el devenir histórico y por lo tanto puede ser utilizada en su función documental para futuras investigaciones.

Volviendo al caso de la bibliografía vasca, hemos de decir que el ejemplo presentado, no es el único error destacable. Otro ejemplo lo podemos encontrar en la obra de John y Mark Bieter titulada *Un legado que perdura-La historia de los vascos en Idaho*, publicada en 2005 por el Gobierno Vasco. Esta publicación cuenta con 30 imágenes fotográficas divididas en dos grupos, en el primer grupo vemos la foto n.º 5 que representa 4 personas posando de pie. La leyenda junto a la imagen dice: *Pastores vascos en su temporada de descanso, hacia 1905. En 1909, un periódico*

¹⁶⁵ Véase capítulo 2, apartado «Un ejemplo concreto de archivo vinculado a la historia de las emigraciones contemporáneas...».

Eusko Ikaskuntza reúne investigaciones sobre la presencia vasca en el mundo

► 49 investigadores se dan cita en el seminario que arrancó ayer en la capital alavesa
► Destaca la amplitud temática y cronológica de los trabajos que se presentan estos días

A lo largo de estos semanas 49 investigadores presentarán sus respectivos trabajos con un tema en común, todos ellos sobre el estudio de los vascos fuera de Euzkadi Herria. El seminario, organizado por Euzkadi Ikaskuntza, tendrá lugar en la capital alavesa desde el día 4 de mayo hasta el día 10 de mayo.

Foto: D. SARRIO

El investigador Miguel Gallo, organizado por Euzkadi Ikaskuntza, arrancó ayer en la Facultad de Filosofía de la UPV-EHU en Leioa y se prolongará hasta el viernes. Durante esta semana, serán un total de 49 los trabajos que se exponen en este foro, que reúne a investigadores de todo el mundo que trabajan en el estudio de la emigración vasca fuera de Euzkadi Herria.

Óscar Alvarez, coordinador de estas jornadas, a las que ha llamado Miguel Gallo, destacó la amplitud temática y cronológica de los trabajos, que van desde el siglo XV hasta nuestros días. Alrededor del 40% de los estudios incluidos en el programa son obra de investigadores vascos, entre el resto, hay investigadores procedentes de los Estados Unidos y Francia, así como de Italia, Suiza, Bélgica y la India.

La celebración de estas jornadas forma parte de un proyecto más amplio en el que trabaja Euzkadi Ikaskuntza, la consolidación de un foro de investigación que se convierte en punto de encuentro para los trabajos que sobre las colectividades vascas se desarrollan en cualquier parte del mundo. Ese



Fotografía de un grupo de inmigrantes vascos en 1915 en Boise, del Museo Vasco de Boise, en el estado de Idaho.

EN INTERNET

► Los trabajos que reúne el seminario están en la página web de Euzkadi Ikaskuntza.

► Los interesados también pueden hacer preguntas en la red.

no ya está en marcha y sigue activo el grupo Alvarez, rodeado ya por 100 investigadores de todos los continentes, excepto África. El coordinador de Miguel Gallo subraya además el interés que tiene este foro en la red de cara a los propios estudiantes, «los alumnos que pueden contactar e intercambiar información». Alvarez destacó, así mismo, que entre los temas que se tocan hay curiosidades y detalles de gran interés, especialmente los relacionados con el exilio y la defensa de la

identidad vasca. A lo largo de la jornada de hoy el programa continuará la exposición de sus sesiones de trabajo. El primer ponente será la sesión a las 10 de la mañana, tras el acto de inauguración, y será precedido por las mesas generales. Del 4 al 10 de mayo tendrá su exposición el punto de las 19.00. El seminario concluirá el viernes y entre el 9 y 11 de mayo permanecerá abierto en Internet el seminario en formato virtual, de manera que a los interesados se permitan ver algunos trabajos.

PROGRAMA

- 19.04: "La Armada de Vizcaya, sucesos y hechos históricos de la Armada", por M. Martínez de Leizaola, de la Universidad de Leioa de la UPV-EHU.
- 19.05: "Historia de San Sebastián: Avance de los vascos en Nueva España", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.06: "¿Qué tiene que ver la inmigración vasca con la emigración?", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.07: "Los vascos en el extranjero", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.08: "Los vascos en el extranjero", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.09: "Los vascos en el extranjero", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.10: "Los vascos en el extranjero", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.11: "Los vascos en el extranjero", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.
- 19.12: "Los vascos en el extranjero", por J. de la Cruz, de la UPV-EHU.

CONVOCATORIA DE ASAMBLA GENERAL DE LA ASOCIACIÓN ALAVESA DE LAZKIZALDIAZ KANDE

El día 15 de mayo de 2005 se celebrará la Asamblea General de la Asociación Alavesa de Lazkizaldiaz Kande. El lugar de celebración será el salón de actos de la UPV-EHU en Leioa.

ANDOINGO UDALA

UREN BOKATZARITZA

El Ayuntamiento de Andoain convoca a las elecciones municipales para el día 15 de mayo de 2005. El lugar de votación será el colegio electoral de Andoain.

HERNANIKO UDALA

LEZIOZKO IRAGARITZA

El Ayuntamiento de Hernani convoca a las elecciones municipales para el día 15 de mayo de 2005. El lugar de votación será el colegio electoral de Hernani.

de Caldwell (Idaho) decía que los vascos eran «sucios, traicioneros y entrometidos» y, si no se tomaban medidas, «harían la vida imposible al hombre blanco» Basque Museum, Boise (Idaho).

Esta misma foto se encuentra en otra publicación y aparece con una descripción completamente distinta. Se halla, de hecho, en el volumen n.º 3 de la colección Urazandi- «allende de los mares», titulada *Boise Basques: Dreamers and Doers*¹⁶⁶.

El pie de foto en este caso dice: *Early Basque boarders circa 1910. Juanita Uberuaga Hormaechea collection. Photo courtesy of Basque Museum and Cultural Center.* Como queda patente las descripciones dan informaciones completamente distintas sobre un mismo acontecimiento, o evento fotográfico. Pero, lo que es todavía más llamativo es que hemos encontrado esta misma foto también en el periódico *Gara* que, el 4 de mayo de 2005 presentaba la serie de congresos *Euskal Herria Mugaz Gaidi II* sobre el tema de la presencia vasca en el mundo. También en este caso nos encontramos frente a la misma imagen acompañada por otro texto que nos da otras informaciones: *fotografía de un grupo de inmigrantes vascos en 1915 en EE.UU. del Museo Vasco de Boise en el estado de Idaho.*

¹⁶⁶ La publicación está escrita en inglés por Gloria Totoricaguena Egurrola. En ella se desarrolla la historia de la presencia de los vascos en Boise-Idaho. En la publicación se recogen 77 fotografías.

En resumen nos encontramos frente a tres publicaciones de diferente naturaleza y caracterizadas por finalidades muy distintas que utilizan una misma imagen fotográfica relacionada con la experiencia migratoria vasca que está acompañada por descripciones que no coinciden nunca, ni siquiera respecto a las fechas. Los tres pies, de hecho, nos dan hasta tres fechas diferentes: el primero, 1905; el segundo, 1910; el tercero, 1915.

CONCLUSIONES

El análisis que hemos llevado a cabo a lo largo de este capítulo, en cierta medida, no ha tenido como fin denunciar exclusivamente el estado en el que se encuentra la fotografía en los archivos y/o museos dedicados al tema migratorio. De hecho, como hemos podido averiguar, existe también una relación evidente entre las políticas de conservación y la calidad de la divulgación del patrimonio fotográfico a través de las bibliografías especializadas.

A medida que avanzábamos en la búsqueda de materiales para el presente estudio, de hecho, nos quedaba cada vez más clara la existencia de esta relación directa entre las formas de conservación y los errores que caracterizan la divulgación bibliográfica del patrimonio fotográfico. A su vez, también la conciencia de que habría sido imposible terminar la presente investigación sin reivindicar ante todo una *condición de normalidad* para este tipo de fuente que, como hemos podido averiguar en el capítulo n.º 1, ha alcanzado actualmente un reconocimiento, que me atrevería a definir generalizado en el ambiente científico y universitario mundial.

Las diferencias entre lo que presentaremos en los próximos capítulos y lo que hemos visto hasta ahora serán, de hecho, sustanciales, porque estriban en una metodología específicamente desarrollada para sacar un provecho mayor a estas nuevas fuentes. Con todo, no queremos minimizar el valor de lo que se ha hecho hasta ahora. Los resultados alcanzados por los estudios pioneros, de hecho, han marcado el inicio de una importante senda analítica en el marco de unos estudios —como son los estudios migratorios— tradicionalmente orientados a las viejas formas de hacer historia y a las fuentes historiográficas más tradicionales —es decir, las fuentes escritas— pero, están evidentemente afectados por toda una serie de errores y carencias. Por lo tanto, tienen un alcance muy limitado.

En consecuencia, se nos ha impuesto una especialización aún mayor. Los futuros análisis que tendrán como objeto las relaciones existentes entre imágenes fotográficas e historia de las emigraciones contemporáneas, de hecho, habrán de alejarse de todo tipo de generalización, como las que han sido señaladas a lo largo del presente capítulo, para fundamentarse en el estudio concreto de conjuntos documentales específicos, bien de particulares, bien de instituciones, que no

hayan sido todavía *descontextualizados*, es decir, convertidos en meras anécdotas de carácter ilustrativo.

La principal tarea que hemos elegido para el desarrollo de los próximos capítulos ha sido, de hecho, la de buscar, recopilar, reproducir y analizar material fotográfico vinculado a la experiencia migratoria de los vascos todavía intacto y guardado en su contexto original. La posibilidad de contar con conjuntos documentales que respondiesen a estas características se nos ha brindado gracias a la amabilidad y el interés de la comunidad vasca de Uruguay, especialmente la de Montevideo.

La República Uruguay: una inmi

(03)

Oriental del sociedad de grantes

Los principales problemas para el estudio y la interpretación de las imágenes se encuentran estrechamente vinculados a la definición del *contexto* o, como ya hemos apuntado, de toda una serie de contextos (el cultural, el político, el material, etc.). Ya sabemos, de hecho, que es imposible interpretar históricamente las fotografías que han sido realizadas en épocas y contextos históricos distintos del nuestro basándonos únicamente en nuestra propia cultura visual. Como ya hemos manifestado en el primer capítulo, lo que se nos impone para acercarnos a lo que era el punto de vista de la época y descubrir el significado original de las fotografías tomadas durante la experiencia migratoria contemporánea, es un alejamiento de lo que es nuestra cultura visual y de las categorías a ésta vinculada.

Por lo tanto, dado que uno de los principales fines de esta investigación es el de no repetir los errores que hasta ahora han condicionado y limitado el uso del testimonio histórico de las fotografías, en el presente capítulo queremos proporcionar toda una serie de coordenadas e informaciones para entender mejor el valor histórico de las imágenes fotográficas que hemos recopilado, digitalizado y *restaurado* durante nuestras investigaciones y búsquedas en Uruguay.

Nos proponemos, en fin, encarar y analizar toda una serie de cuestiones preliminares relativas a la presentación del contexto histórico y de la sociedad receptora a través de una aproximación sintética a lo que fue el proceso emigratorio a Uruguay que, como bien es sabido, se enmarca dentro del más amplio marco histórico y social del Río de la Plata entre, aproximadamente, 1835 y 1955.

LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY Y MONTEVIDEO

La ciudad de Montevideo fue fundada entre 1724 y 1730¹⁶⁷ a raíz de una política defensiva y de estímulo de la población en la zona del Río de la Plata que se implementó a partir de la renovación borbónica en la Corona de España.

El medio siglo transcurrido desde la fundación vio a los pobladores ocupados en la doble función de *civiles* y *milicianos*, carácter éste último, que la condición de frontera de la jurisdicción de la ciudad imponía¹⁶⁸.

Pero, como suele ocurrir con muchas comunidades, también la de Montevideo generó una dinámica social y económica que se alejó de lo previsto originalmente. Sus condiciones naturales pronto la convirtieron en un natural punto de salida de la producción de materias primas de la así llamada *Banda Oriental*¹⁶⁹. En sólo veinte años, debido al gran poder atractivo que el rápido desarrollo comercial de la ciudad promovió, la población de la ciudad se cuadruplicó¹⁷⁰. Fue así que al núcleo inicial de canarios y bonaerenses, poco a poco, se agregaron muchos aventureros extranjeros, desertores de los buques mercantes, marinos, así como inmigrantes de otras regiones de España y América. A estos hemos de sumar también otro flujo de seres humanos determinado por el tráfico negrero para el Plata, lo que facilitó que elementos africanos se sumaran a la población montevideana. En el momento en que se consolidó el papel de la nueva ciudad como centro comercial empezaron a llegar también catalanes y vascos. En 1780 la ciudad de Montevideo ya podía contar con 8000 habitantes.

Los años que se sitúan entre el fin del siglo XVIII y principios de XIX constituyen aquel largo período que llevaría a Uruguay a independizarse: *el proceso de Independencia significa un largo vía crucis para la sociedad montevideana*¹⁷¹.

El héroe nacional uruguayo José Gervasio Artigas luchó contra los españoles. Exiliado en Paraguay, Artigas inspiró a los «33 Orientales», quienes —con el apoyo argentino— liberaron al territorio en 1825 y establecieron un Estado libre e independiente con el nombre de República Oriental del Uruguay. La constitución jurada el 18 de julio de 1830 dio marco jurídico a la nueva entidad política. Una de sus constantes

¹⁶⁷ Al referirnos específicamente a la contribución de los vascos al Uruguay es ineludible mencionar personajes decisivos de la historia de Montevideo y su jurisdicción durante los años coloniales. El fundador de la ciudad, el vizcaíno Mauricio Zabala, su primer gobernador, el alavés José Joaquín de Viana, su inicial factótum económico, el próspero armador —también vizcaíno— Francisco de Alzaibar, ejemplifican la presencia de los nativos del País Vasco en estas márgenes platenses.

¹⁶⁸ LUZURIAGA, J.C.: *Los vascos y su integración en la sociedad uruguaya del siglo XIX* texto presentado en el congreso Euskal Herria Mugaz Gaindi II y publicado en la web <http://www.euskosare.org/>

¹⁶⁹ El territorio que hoy conforma el Uruguay fue conocido inicialmente como la “Banda Oriental” con relación al Río de la Plata y sus habitantes denominados como *orientales* y no uruguayos durante todo el siglo XIX. Esto fue de recibo durante la mayor parte del siglo XX, y aún está vigente para muchos. Significa en los hechos una identidad común sólo separada por los ríos en el ámbito platense.

¹⁷⁰ REYES ABADIE, W.; VÁZQUEZ ROMERO, A.: «Crónica General del Uruguay», Tomo I, p. 454.

¹⁷¹ LUZURIAGA, J.C.: *Los vascos y su integración en la sociedad uruguaya del siglo XIX*.

va a ser el beneficiar la inmigración. La independencia de Uruguay fue, sin embargo, reiteradamente amenazada durante el siglo XIX, militarmente por Argentina y Brasil, y económicamente por Gran Bretaña. Fuerzas federalistas coaligadas con Argentina sitiaron Montevideo desde 1838 a 1851, lo que propició la creación de dos partidos políticos beligerantes: los *Blancos* y los *Colorados*. Por ese tiempo los británicos comenzaron a establecer industrias relacionadas con lana, carne y transporte ferroviario. Ellos también remplazaron el ganado criollo con ganado proveniente de Gran Bretaña y comenzaron a comercializar los recursos del país. Durante el resto del siglo continuó la contienda entre Blancos y Colorados, sumergiendo al territorio en guerras civiles, dictaduras, e intrigas políticas. Las primeras décadas del siglo XX, un Presidente *visionario* llamado José Batlle y Ordóñez aplicó reformas de largo alcance, transformando a Uruguay en uno de los países con mayor bienestar de América Latina.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL PROCESO EMIGRATORIO

a) Los modelos explicativos

El proceso emigratorio a Uruguay no se puede leer exclusivamente como una constante en la historia de este País sino como parte de un más amplio fenómeno histórico: el de las emigraciones europeas de la Edad Contemporánea¹⁷².

En el siglo XIX, de hecho, la emigración constituyó un factor constante en la historia de Europa hasta que algunos críticos de la época la definieron como una *enfermedad endémica*¹⁷³ la que, lejos de disminuir, ha aumentado de manera considerable en el curso del tiempo¹⁷⁴.

Todos los grupos de población utilizaron la emigración como *válvula de escape* de la explosión demográfica. Unos lo hicieron antes y otros después. Unos prefirieron la emigración intercontinental de larga distancia y otros la emigración interior, dentro del mismo país (e incluso de la misma región) o la emigración continental de media distancia¹⁷⁵.

¹⁷² Bibliografía genérica consultada sobre emigración española y Uruguay:

- SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: «Españoles hacia América. La emigración en masa 1880-1930» Madrid, Alianza, 1988; VV.AA.: «Historia general de la emigración española a IberoAmérica», Madrid, 1992;
- MÁRQUEZ MACÍAS, R.: «La emigración española a América (1765-1824)», Oviedo, 1995;
- MACÍAS DOMÍNGUEZ, I.: «La llamada del nuevo mundo. La emigración española a América (1701-1750)», Sevilla, 1999;
- SÁNCHEZ ALONSO, B.: «La inmigración española en la Argentina siglos XIX-XX», Colombres, 1992;

¹⁷³ SERRANO JARNE, M. R.: «Catalanes en Costa Rica —aportación política, social y económica— 1906/1994», p. 14, Barcelona, 2003.

¹⁷⁴ «La emigración europea se produce de manera especial entre 1840 y 1930. Durante estos años, se asiste a cambios significativos en cuanto a la procedencia de los emigrantes. Así, hasta 1880, los europeos que se asientan en el conjunto del continente (en Estados Unidos de manera llamativa) en su mayoría son originarios de los países del noroeste de Europa. A partir de esta fecha aumenta la incorporación de eslavos y latinos, sin olvidar el ritmo creciente de los pueblos asiáticos». RUEDA, G.: *La emigración hacia América en la edad contemporánea* en «De la España que emigra a la España que acoge», p. 66, Madrid, 2006.

¹⁷⁵ Ibid. pp. 60.

Esta movilidad no se dirigía únicamente hacia el exterior sino que era un elemento característico de las distintas sociedades europeas también en su interior. En la Europa decimonónica, de hecho, la emigración de la aldea dirigida a las grandes poblaciones, con motivo de la revolución industrial, provocó un rápido abandono del campo por parte de los campesinos, que se dirigieron a las ciudades para convertirse en obreros. En la península Ibérica este fenómeno fue todavía más acentuado¹⁷⁶. La emigración, definida por muchos como la humanidad en tránsito, por lo tanto, ha sido y sigue siendo uno de los temas más fascinantes para los estudios históricos y sociales de las sociedades contemporáneas, y normalmente viene dada casi siempre por razones similares: políticas, religiosas, étnicas, guerras, hambre, etc.

Es casi imposible abarcar todos los factores de emigración o saber en cada caso concreto cuáles son los factores fundamentales que provocan la decisión última de emigrar¹⁷⁷.

Las causas que empujaban hacia la emigración eran, pues, de muy variada índole y naturaleza¹⁷⁸. Hay unas que pueden definirse como exógenas a cada individuo, tales como la «transición demográfica» o los cambios estructurales que se produjeron en diferentes momentos en las distintas regiones del continente europeo.

Le differenze temporali nelle fasi dello sviluppo industriale e della conseguente grande urbanizzazione —in qualche paese europeo cominciati anticipatamente nel corso dell'Ottocento e in altri, come in Italia, più tardi, nel primo Novecento— e le differenze temporali nella fase della *transazione demografica* —anch'esse territorialmente molto differenziate— creano in misura diversificata e in tempi diversi in Europa larghi surplus di popolazione agricola e di popolazione rurale la cui offerta, sul mercato del lavoro, eccede largamente la domanda, così che nel periodo 1870-1913, la spinta ad emigrare diventa fortissima, agevolata dalla crescente facilità, frequenza ed economicità dei trasporti e dalla disponibilità di spazi immensi da popolare¹⁷⁹.

Otras causas, en cambio, pese a que están vinculadas a las anteriores, necesitan —en todo caso— el impulso personal, y se podrían encontrar en ellas razones subjetivas. Cada hombre, cada mujer, puede —de hecho— contar con su propia

¹⁷⁶ En el marco ibérico, de hecho, muy llamativo es el ejemplo de la corriente migratoria que se generó a finales del siglo XIX hacia la Ría de Bilbao. La conformación de la Ría de Bilbao como una cuenca inmigratoria, de hecho, marca el inicio de una historia de desarrollo económico, demográfico, social, cultural y político que cambió el devenir histórico del País Vasco y de España en general, configurándose como uno de los principales focos de industrialización del país.

¹⁷⁷ ROCÍO GARCÍA, A.: *El proceso de la toma de la decisión de emigrar: Factores migratorios desde un enfoque micro* Sesión paralela 6 —Migraciones interiores 1850-2000— VII congreso de la ADEH Granada 1-3 abril 2004.

¹⁷⁸ SÁNCHEZ ALONSO, B.: «Las causas de la emigración española, 1880-1930», Madrid, Alianza, 1995.

¹⁷⁹ Traducción: «las diferencias temporales en las distintas fases del desarrollo industrial y la consiguiente gran urbanización —que, en algunos países europeos empezaron en el curso del XIX, es decir, con antelación respecto a otros, como por ejemplo Italia, en la que empezaron en el XX— y las diferencias temporales en las fases de la transición demográfica —igualmente muy diferenciadas a nivel territorial— crearon un excedente de población agrícola, muy diferenciada en los tiempos y en las cantidades, cuya oferta excedía largamente la demanda así que, en el periodo 1870-1913, el empuje hacia la emigración llegó a ser muy fuerte, debido sobre todo a la facilidad de embarcarse y a la existencia de vastas tierras para poblar». GOLINI, A. y AMATO, F.; *Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana —le migrazioni nella storia en «Storia dell'emigrazione italiana— le partenze»*, p. 47, Roma, 2001.

historia individual. Con este apartado, lejos de abarcar críticamente dichos factores¹⁸⁰, pretendemos presentar —aunque de forma resumida— algunos de los principales y más conocidos modelos explicativos desarrollados por las ciencias sociales e históricas.

Según las teorías clásicas, las migraciones se ponen en marcha como combinación de unos factores de *expulsión* en las zonas de origen y otros factores definidos de *atracción* que marcan los lugares de destino: éstos constituyen los denominados factores *Pull / Push*. Las circunstancias, o coyuntura del origen, en sus múltiples facetas de organización socio-económica, comportamiento demográfico, sistema hereditario, distribución de la tierra y posibilidades de acceso a la misma, son —según estas teorías— las que generan las posibilidades de emigrar. Desde estas teorías se han podido destacar dos factores específicos desde los cuales poder explicar la puesta en marcha de un proceso migratorio: el primero está vinculado a la presión demográfica sufrida por una población que la lleva a buscar «válvulas de escape» a través de la emigración a otras zonas con mejores oportunidades; el segundo se refiere a las causas económicas, medidas normalmente a través del diferencial salarial entre dos puntos que establecen siempre una misma dirección, desde el lugar con el nivel salarial más bajo hacia el que disfruta de unas mejores ventajas económicas.

La *presión demográfica* se ha utilizado normalmente siempre referida al crecimiento de la población que se produce a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que provocaría una ruptura del equilibrio entre población y los recursos, generando una situación de crisis. La emigración —por lo tanto— sería utilizada como una estrategia para equilibrar dicha situación. Pero en la práctica no resulta tan claro establecer el peso de este factor en el establecimiento de un flujo migratorio, así como determinar si él por sí sólo sería causa suficiente para provocar un desplazamiento¹⁸¹.

En todo caso, hoy en día, los viejos modelos explicativos se están revelando inadecuados o por lo menos incapaces de contar la complejidad de la experiencia migratoria. Estudios recientes nos han permitido entender, por ejemplo, que las políticas a favor de la emigración tuvieron un papel relativo en el desarrollo de los flujos migratorios y que tuvieron mayor relevancia las redes de conocimientos personales¹⁸². Esta situación ha empujado a las nuevas generaciones de investigadores a fijarse no ya en las condiciones macro estructurales sino en los mecanismos concretos e a través de los cuales tuvieron lugar los fenómenos de movilidad intercontinental.

¹⁸⁰ Ya en 1926 la emigración venía clasificada en 23 variedades: «femenina, masculina, infantil, forzosa, individual, familiar, colectiva, espontánea, artificial, clandestina, subsidiaria, reclutada, permanente, pasajera o golondrina, por vértigo, por ofuscación, por contagio, por ambición, penal, por servicio militar, rural, obrera, de levita y aún habría que agregar en el aspecto político otra más: el exilio» LLORCA BAUS, C.: «Los Barcos de la Emigración», p. 14, Alicante, 1992.

¹⁸¹ RUEDA, G.: *La emigración hacia América en la edad contemporánea* en «De la España que emigra a la España que acoge» Madrid, 2006.

¹⁸² El hecho que la mayoría de los emigrantes no utilizaran los servicios que les ofrecía el Estado resulta interesante y significativo. A fines del siglo XIX se observa que sólo una minoría de entre los recién llegados se aloja en los hoteles de inmigrantes y que las demandas de trabajo que poseía la oficina eran muchas más que las solicitudes que provenían de los inmigrantes. Todo ello sugiere que los inmigrantes llegaban al país de parientes o amigos instalados en él.

El principal efecto de esta situación ha sido el de alentar el interés hacia un tipo particular de movilidad: la así llamada «movilidad individual». Efecto éste muy relevante porque representa un punto fundamental para entender la complejidad de la experiencia migratoria contemporánea.

El modelo explicativo propuesto por la teoría de las *Cadenas Migratorias* se ha revelado como instrumento especialmente adecuado para restituir un puesto relevante en el análisis explicativo de las estrategias formuladas por los mismos grupos emigrantes¹⁸³.

El fenómeno migratorio, por lo tanto, no se pudo explicar exclusivamente a través de las precarias condiciones socio-económicas en las que se encontraban muchas zonas del continente europeo. Por eso, las nuevas interpretaciones históricas de los fenómenos migratorios hacen hincapié en otro tipo de explicación que interpreta los flujos migratorios de la Edad Contemporánea como el producto de una proyección social dotada de fines auto-referenciales: el individualismo metodológico¹⁸⁴. Además, si nos fijamos en los estudios sobre las características de los procesos migratorios en los años que marcaron el cierre del siglo XIX y el principio del siglo XX, podemos apreciar cómo dichos procesos habían adquirido hasta una mecánica propia, independiente.

Il meccanismo propulsivo, che incrementa i flussi è largamente determinato dai legami sociali che uniscono chi già si trova all'estero e chi in patria intende trovare la strada dell'emigrazione. Sono infatti questi i legami a costituire la trama delle reti di comunicazione lungo le quali circolano le informazioni¹⁸⁵.

En cierta medida podríamos afirmar que, con el pasar de los años, lo que empujaba hacia la emigración era la misma emigración. Las personas emigraban para mejorar su destino, rehacer sus vidas en tierras extrañas y para ello se adaptaban a condiciones de vida extremadamente duras.

I fatti scarni e nudi — la partenza, il viaggio, il paese d'origine e quello di destinazione, l'inizio di una nuova vita, l'abbandono delle vecchie abitudini — non esistono da soli; [...] Esiste, invece un sogno da seguire, un mitico paese dorato, ed una terra sofferente, esistono identità da costruire e da abbandonare e una vita nuova da vivere¹⁸⁶.

¹⁸³ Por otra parte ayuda a percibir los movimientos migratorios no como un proceso de ruptura tal como eran implícitamente considerados en los estudios clásicos, sino como un proceso de interacción recíproca entre el país de origen y el de acogida.

¹⁸⁴ Traducción: DE CLEMENTI, A.: «Di qua e di là dell'oceano-emigrazione e mercati nel meridione (1860-1930); Roma 1999.

¹⁸⁵ Traducción: «El mecanismo de propulsión que incrementaba los flujos migratorios estaba determinado por las redes sociales que unían los que ya se encontraban en el extranjero con los que, a pesar de que estuviesen todavía en la patria de origen, querían, de todas formas, marcharse. Estas mismas son las redes que constituyen las redes de comunicación por medio de las cuales circulaban las informaciones». RAMELLA, F.: *Reti sociali famiglie e strategie migratorie*. En «Storia dell'emigrazione italiana-le partenze», p. 144, Roma, 2001.

¹⁸⁶ Traducción: «Los hechos tales como la salida, el viaje, el inicio de una nueva vida, el abandono de las viejas costumbres no existen por sí solos [...] lo que existe, en cambio, es un sueño para seguir, una tierra mítica y otra sufriente, existen identidades para construir y otras para abandonar y una vida nueva para vivir». SERRA, L.: *Immagini di un immaginario-L'emigrazione italiana negli Stati Uniti d'America fra i due secoli (1890-1924)*, p. 21, Verona, 1997.

Poca gente abandonaba sus raíces por gusto, por tanto, no se puede interpretar la emigración simplemente como una amenaza o, como se ha dicho, una válvula de escape, sino también como una oportunidad.

Per coloro che sono in grado di sfruttarla, emigrazione è un'opportunità che amplia le possibilità di scelta e di azione, ma i progetti che muovono gli emigranti sono molto differenziati, come differenziati eterogenee sono le figure sociali che ne sono protagoniste¹⁸⁷.

Ese punto de vista quedaba bien claro también a algunos observadores de la época como por ejemplo el publicista y sociólogo Baldomero Argente¹⁸⁸ que el 1 de diciembre de 1904 publicó un artículo en la revista *Mercurio*¹⁸⁹ titulado «Camino de América» en el que escribía:

[...] No siempre es la miseria la causa de la emigración, es muchas veces «el legítimo impulso para mejorar la condición económica» [...]

Junto a las coyunturas de carácter general ya señaladas, que establecen las condiciones previas al establecimiento de un flujo migratorio, otro elemento que protagonizó el desarrollo de los flujos migratorios en la Edad Contemporánea fue la institución familiar —cuyo papel está siendo valorado sobre todo por los estudios más recientes—. La decisión de emigrar se tomaba, de hecho, en el interior de la familia y, en su caso, la de alentar o no las expectativas migratorias a sus miembros dependiendo de sus propias necesidades o presiones internas. Éstas normalmente dependían de una serie de factores que hacían que la emigración supusiera una acción de mejora, individual o familiar. Entre estos factores están la estructura familiar, el estatus económico de la familia, el orden de nacimiento del hijo seleccionado para emigrar, y la ausencia o supervivencia de los progenitores en el hogar y, sobre todo, la experiencia de la emigración previa.

Estos factores van a influir, en mayor o menor medida, en la selección de los emigrantes en las respectivas comunidades de origen, y en las respectivas familias. El protagonismo conseguido por la familia en el marco de la experiencia migratoria contemporánea se refleja también en una actitud muy difundida como es la de diferenciar las distintas *generaciones* de emigrantes en los diferentes contextos sociales de los países de acogida.

¹⁸⁷ Traducción: «A pesar de la diversidad que caracterizaba los distintos proyectos que movían los emigrantes, y de la extrema heterogeneidad que caracterizaba las distintas figuras sociales que protagonizaron estos fenómenos, la emigración era, para todos los que tenían la capacidad de aprovecharla, una oportunidad que ampliaba las posibilidades de elección y de acción». RAMELLA, F.: *Reti sociali famiglie e strategie migratorie*. En «Storia dell'emigrazione italiana-le partenze», p. 144, Roma, 2001.

¹⁸⁸ Publicista y sociólogo, autor de diversos estudios, actuó en política. Argente perteneció al partido liberal y fue diputado a Cortes en varias legislaturas; en 1918 desempeñó la cartera de Abastecimientos. Fue académico de la Jurisprudencia y de las Ciencias Morales y Políticas. Citado por SERRANO JARNE, M. R.: «Catalanes en Costa Rica —aportación política, social y económica— 1906/1994», p. 15, Barcelona, 2003.

¹⁸⁹ Revista comercial Hispano Americana, fundada por José Puigdollers Maciá. Desde el inicio del siglo XX y durante 30 años constituyó la única fuente de noticias recíprocas entre España y América. En 1911 colaboró en la creación de la casa de América en Barcelona.

La *primera generación* de emigrantes la componían, normalmente, las personas que llegaban a América, no para instalarse definitivamente sino para ganar dinero trabajando duro y enviarlo, luego, a su país de origen con el fin de regresar a él y vivir mejor. En la práctica casi nunca ocurría como se había previsto; la gente acababa por instalarse. Los emigrantes de primera generación al ser jóvenes adultos o adultos, normalmente estaban caracterizados por una personalidad ya desarrollada en el mismo momento de la salida de su tierra de origen. En la mayoría de los casos, tampoco la experiencia de la emigración lograba modificar esta identidad tan arraigada. A través de las emigraciones en cadena, de hecho, éstos solían recrear el entorno social en el que vivían antes de marcharse.

En cambio, sus hijos adoptaban la nacionalidad del país de acogida que es donde crecieron o nacieron. Éstos iban conformando la *segunda generación* de emigrantes¹⁹⁰. Esta generación, por mucho que estuviese criada en las tradiciones culturales de origen, vivía una condición de *dualidad*. Esta generación es, de hecho, la que vivía con más intensidad el choque entre dos culturas: la de los padres y la del país en el que se encontraban. Algunos historiadores, para explicar la condición en la que se encontraban los perteneciente a la segunda generación, han hablado de *fidelidad contrastada —divided loyalties*¹⁹¹— éstos, de hecho, vivían una mezcla rara entre *conflicto generacional* y *conflicto de identidad*. Finalmente, están los emigrantes de *tercera generación* que, al no tener problemas de inserción material o de desorientación cultural, normalmente se les puede considerar ya como ciudadanos del país de acogida.

b) Políticas de emigración

Otros modelos explicativos han sido engendrados por aquellos estudios que se han fijado en las diferentes políticas y propagandas que dichos fenómenos de movilidad desencadenaron bien en los países emisores bien en los países receptores. Pese a este interés hacia las políticas migratorias, hace falta subrayar que frente a un fenómeno tan complejo y con tantas aristas como es el de la emigración europea entre los siglos XIX y XX, es muy difícil definir qué cuerpo de actos (públicos, casi públicos e incluso privados) constituye una política de emigración. La dificultad radica principalmente en la dimensión del fenómeno, como también en su duración casi secular y su compleja naturaleza: áreas de origen, calificaciones laborales, o su carácter temporal, permanente o indefinido. Además, el hecho de que no sea posible establecer hasta qué punto la legislación afecta la vida real, o identificar el nexo entre normas y conductas, entre políticas «formales» y prácticas «informales» instrumentadas por los gobiernos, los cuerpos administrativos, los cuerpos colectivos, representa un obstáculo adicional para los estudios migratorios.

¹⁹⁰ Entre estos cabe incluir los que, a pesar de que hubieran nacido en la tierra de origen, emigraron con sus padres con tan sólo pocos años de vida.

¹⁹¹ SERRA, I.: *Immagini di un immaginario - L'emigrazione italiana negli Stati Uniti d'America fra i due secoli (1890-1924)*, pp. 21, Verona, 1997.

En líneas generales, lo que podemos decir es que, a pesar de todo, las políticas migratorias respondieron a las fuerzas de globalización en la época de las migraciones de masa de diferentes maneras. Desde la política más o menos general de puertas abiertas (es decir, sin restricciones al ingreso de mano de obra extranjera) comenzaron a levantarse algunas barreras a fines del siglo XIX a medida que la mano de obra se hacía abundante en el Nuevo mundo, el salario real crecía más lentamente y la distribución de la renta se ampliaba. Las variables políticas también desempeñaron un papel en la conformación de políticas inmigratorias nacionales como resultado de la construcción de la nación, los grupo de interés y prácticas políticas más o menos democráticas o representativas¹⁹².

En el caso de las principales repúblicas suramericanas podemos decir que, después de los procesos de independencia y, en especial en las décadas centrales del siglo XIX, muchos gobiernos latinoamericanos trataron de atraer a inmigrantes extranjeros con proyectos de colonización. Varios proyectos habían atraído a grupos más o menos numerosos de inmigrantes europeos a algunos países de América Latina en las décadas centrales del siglo XIX, pero la mayoría de ellos fracasaron estrepitosamente¹⁹³. Otros también trataban de evitar la escasez de mano de obra en algunos sectores, y algunos gobiernos pensaban que la inmigración de población europea, culturalmente superior, contribuiría a la modernización económica y social.

La inmigración de masas fue sin embargo una realidad en Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba. Es cierto que la política de puertas abiertas sin restricciones o cuotas al ingreso de mano de obra extranjera se aplicó especialmente a los inmigrantes europeos. Estos países pretendían, de hecho, atraer grandes cantidades de inmigrantes europeos. Los objetivos y los medios para alcanzar el mismo fin fueron, no obstante, completamente diferentes. En el próximo capítulo nos fijaremos en un ejemplo concreto de propaganda de inmigración desarrollada por la República Oriental de Uruguay que se fundamenta en una serie de medios de comunicación entre los cuales destacan las imágenes fotográficas.

URUGUAY TIERRA DE INMIGRACIÓN

a) El caso específico de las emigraciones a Uruguay

El proceso de afincamiento de los emigrantes en el caso de la Banda Oriental y, por consiguiente de Montevideo, ha sido siempre simplificado por toda una serie de

¹⁹² Sin embargo, mientras que en los Estados Unidos a partir de la década de 1890 tuvo lugar un movimiento creciente a favor de las restricciones y la puerta se cerró efectivamente después de la Primera Guerra Mundial, los países de inmigración de América Latina continuaron su política liberal hasta comienzos de la década de 1930. En realidad, América Latina era una de las pocas regiones del Nuevo Mundo que continuaba abierta a la inmigración de masas después de 1914.

¹⁹³ Las colonias alemanas fueron las más exitosas en el sur del Brasil y en Chile; los galeses en la Patagonia son otro ejemplo, algunas colonias francesas en el Cono Sur también prosperaron y los italianos contribuyeron a levantar varias colonias prósperas en Argentina.

motivaciones entre las cuales destacan las condiciones naturales del país¹⁹⁴. El clima templado y las lluvias continuas y presentes en todo el territorio apoyaban a tres cuencas hidrográficas que regulaban un adecuado régimen de aguas. La ausencia de nevadas y fríos extremos facilita las condiciones de vida y producción. El río Uruguay, era una vía comercial importante al mismo tiempo que era el límite con la República Argentina. Escasos conjuntos arbóreos complementaban un país con pocas elevaciones, no mayores normalmente a doscientos metros. Con estas características naturales era particularmente apto para los cultivos agrícolas con mayores rendimientos que en Europa. Asimismo constituía un hábitat muy apropiado para el ganado. Además de esto, tampoco existía una significativa presencia indígena poseedora de una avanzada cultura lo cual simplificó mucho el proceso de afincamiento de emigrantes. Paralelamente la población europea en el siglo XIX tuvo, como sabemos, una expansión significativa¹⁹⁵.

En su mayoría los inmigrantes venían del área cultural latina; españoles, italianos, franceses, aunque también llegaron ingleses, escoceses, irlandeses, helvéticos, alemanes, austrohúngaros, eslavos. Éstos se instalaron en las ciudades o se dedicaron a la agricultura en los alrededores de los centros urbanos.

En el caso de Montevideo, era factible radicarse en el mismo a cumplir tareas agropecuarias ya que, eran numerosas las quintas y chacras en los arrabales montevideanos¹⁹⁶.

El Estado Oriental independiente recibió, pues, un masivo aporte inmigratorio. La avalancha inmigratoria desbordó literalmente Montevideo sobre todo en el periodo que va desde 1835 a 1875¹⁹⁷. La primera oleada en la década del treinta fue constituida por canarios y por portugueses, los cuales no tuvieron dificultades de integración. Otro fue el perfil de la inmigración de franceses e italianos, quienes fueron los *gringos* por antonomasia¹⁹⁸. A pesar de estos elementos favorables, los emigrantes que se iban a Uruguay tenían que enfrentarse también a una serie de problemáticas que podríamos definir como comunes a todo tipo de experiencia migratoria de la Edad Contemporánea. De hecho, el primer obstáculo que tenían los inmigrantes, normalmente, era el costo del pasaje¹⁹⁹.

¹⁹⁴ ZUBILLAGA, C.: «Españoles en el Uruguay. características demográficas, sociales y económicas de la inmigración masiva», Montevideo, Universidad de la República, 1997.

¹⁹⁵ No se trató tanto de una tasa de natalidad más elevada sino de un abatimiento de los índices de mortalidad, debido a mejoras sanitarias y alimenticias además de una sostenida natalidad rural.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ ZUBILLAGA, C.: «La utopía cosmopolita: tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay», Montevideo, Universidad de la República, 1998.

¹⁹⁸ ODDONE, J. A.: «La emigración europea al Río de la Plata» p. 62. citado por LUZURIAGA, J.C.: «Los vascos y su integración en la sociedad uruguaya del siglo XIX».

¹⁹⁹ Para valorar en su justo termino los altos jornales, debemos recordar el costo del pasaje. Para Azcona los precios eran de unos 160 pesos, equivalentes a unos 400 francos y la misma cantidad de pesetas. En onzas de oro, podían ser unas cinco. Para mucho pagar esta suma requería un esfuerzo más que significativo; en el Uruguay podía ser el equivalente del jornal de algunos meses de trabajo Cfr. Martha Marenales y J. Carlos Luzuriaga: Vascos en el Uruguay, p. 22 y José Manuel Azcona: *Los paraísos posibles*. p. 134. Citando a su vez a Carlos Idoate Ezqueta: *Emigración navarra del valle del Baztán a América en el siglo XIX*; pp. 41 y 43. Pamplona, 1989. Los datos de los años cincuenta figuran en Ángel Arrieta Rodríguez: *Emigración alavesa a América en el siglo XIX*, pp. 159 y 234.

La decisión de emigrar implicaba por su costo una decisión trascendente para un individuo o familia en cuanto a su futuro²⁰⁰.

Muchas familias solían empeñar sus bienes para poder solventar los gastos del traslado. En algunos casos los inmigrantes pagaban su pasaje y manutención a bordo suscribiendo un contrato de trabajo para un patrono en América que lo vinculaba a él por tres, cinco o más años. Los riesgos no se reducían al azar de la aventura económica. La mayoría de los inmigrantes se trasladaban hacinados en cubiertas y bodegas donde las condiciones higiénicas y sanitarias no eran precisamente las óptimas. Pese a estos problemas eran muchos los que se marchaban para alcanzar las orillas de Uruguay. De hecho, dado que la demanda de mano de obra superaba normalmente la oferta, la inserción laboral estaba prácticamente garantizada.

Quien en su tierra, en su aldea natal no pasaba salvo expresas condiciones de ser un carpintero o albañil más, veía su trabajo solicitado y por ende sus posibilidades económicas acrecentadas. No se limitaban las ventajas a la posibilidad de trabajo, también se extendían a la remuneración. Los jornales eran fácilmente el doble del percibido por igual tarea en su comarca de origen²⁰¹.

En fin, en Uruguay el emigrante sabía que, pese a los riesgos, existía la posibilidad de ocupar un lugar en una nueva sociedad que, normalmente, le era negado en la propia. Sus aptitudes tenían campo propicio para desarrollarse y eran valoradas. En conjunto, la relación económica era favorable a las expectativas del inmigrante, pero el éxito dependía —como para toda empresa humana— de sus esfuerzos, su voluntad y, sobre todo, fortuna.

b) El establecimiento de los inmigrantes en el Uruguay del siglo XIX

Un sostenido y crecido aporte inmigratorio caracterizó todo el siglo XIX y alcanzó valores explosivos finalizada la así llamada *Guerra Grande*²⁰². A partir de entonces la sociedad uruguaya empezó a recibir oleadas de inmigrantes. La población montevideana, de hecho, se duplicó rápidamente. Las estimaciones del año 1830 y los números del censo de 1860, reflejan la intensidad del flujo inmigratorio que aumentaba la población de la ciudad. Orientales e inmigrantes empezaron a

²⁰⁰ LUZURIAGA, J.C. «Los vascos y su integración en la sociedad uruguaya del siglo XIX».

²⁰¹ Conclusiones basadas en los datos de jornales, costo de vida, oficios y ocupaciones expresados por RODRÍGUEZ VILLAMIL, S. y SAPRIZA, G: «Los italianos», pp. 70, 71, 95, 96, 99 y MURRIA, J. «Viajes por el Uruguay», pp. 49, 112 y 120.

²⁰² Con el nombre de «la Guerra Grande» se conoce históricamente el extenso conflicto ocurrido en los países del Río de la Plata entre 1839 y 1851. Fue esencialmente una guerra civil, interna, en la cual estuvieron involucrados bandos políticos opuestos de la Argentina y el Uruguay, pero también intervinieron Francia, Inglaterra, el Imperio del Brasil y especialmente las fuerzas italianas comandadas por Giuseppe Garibaldi. Los bandos fueron, por un lado, el partido de *los federales* que encabezaba el Gobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, del cual fue aliado el Presidente uruguayo Manuel Oribe encabezando el «partido blanco»; al mismo tiempo que sus rivales argentinos, el partido de los unitarios encabezado por el Gral. Juan Lavalle, tuvieron como aliados a los «colorados» del Uruguay.

influirse mutuamente. Montevideo, para muchos, se convirtió en el punto de arranque de una nueva vida, una posibilidad más de canalizar sus ambiciones y habilidades en una *sociedad de inmigrantes*.

Artesanos, jornaleros, pequeños comerciantes, los inmigrantes eran mayoritariamente hombres jóvenes y sin familia, en los primeros años de las décadas del treinta y del cuarenta. Luego, la atracción del Río de la Plata en su conjunto llevó a que los inmigrantes decidieran trasladarse en forma de familias íntegras, con la explícita intención de radicarse definitivamente²⁰³.

Muchos eran los que se traían su pareja desde su tierra natal, y de esta manera sus pautas y tradiciones, que eran las de los hogares de origen campesino o urbano europeo. Pero, muchas otras parejas se formaban en la unión de inmigrantes con orientales, criollos o también otros inmigrantes, tal vez de distinto origen.

El tipo característico entre los emigrantes es el hombre de edad joven, entre los veinte y cuarenta años, que se traslada solo, al menos en el primer viaje, y que llega soltero. Normalmente pertenece a la clase baja, pero no a la ínfima, sabe leer y escribir en una proporción bastante elevada. [...] respecto al estado social, los hombres van solteros en muchos más casos que las mujeres. Incluso las personas casadas muchas veces emigran solas, de tal manera que por lo menos un 70% en total viaja sin familia²⁰⁴.

En todo caso, el ser extranjero no era una barrera difícil de superar para formar pareja en Montevideo. Uno de los motivos sin duda sería la diferencia cuantitativa entre hombres y mujeres²⁰⁵. Paralelamente a este aumento se da la radicación de familias completas que difícilmente eran multigeneracionales porque dejaban muchos elementos (normalmente los mayores) en su tierra natal. En cada grupo de emigrantes estaba bien radicado un fuerte sentido de solidaridad. Un ejemplo de esta solidaridad inmigratoria se plasmó en las así llamadas sociedades de socorros mutuos, algunas de las cuales siguen activas en nuestros días²⁰⁶.

Las distintas instituciones creadas por emigrantes, como cauce de inserción social, jugaron un papel importante a principios del siglo XX, como centros de amparo para los recién llegados y de prestigio para los que, como signo evidente de su posición social y económica, ocupaban sus cargos directivos. Su evolución responde al ciclo de la colectividad emigrante²⁰⁷.

²⁰³ LUZURIAGA, J.C.; *Los vascos y su integración en la sociedad uruguaya del siglo XIX*.

²⁰⁴ RUEDA, G.; *La emigración hacia América en la edad contemporánea* en «De la España que emigra a la España que acoge», p. 61, Madrid, 2006.

²⁰⁵ El Censo de 1829 nos habla de que de los 16.262 habitantes de la ciudad no esclavos (de los que había 2.489) solo 6.602 eran hombres, lo que en porcentajes indica que de diez habitantes, la relación en números era de cuatro hombres y seis mujeres.

²⁰⁶ La Asociación Española I de Socorros Mutuo fundada en 1853 tiene hoy más de 150 años después el complejo hospitalario privado mayor del país y según afirman uno de los mayores de América Latina.

²⁰⁷ SERRANO JARNE, M. R.: «Catalanes en Costa Rica —aportación política, social y económica— 1906/1994», pp. 75, Barcelona, 2003.

En fin, los inmigrantes al Uruguay encontraron un nicho económico apropiado desde donde iniciar una carrera de movilidad social a partir del trabajo y del ahorro. Se beneficiaron de una nutrida red de asistencia e información, construida por la generación inmigrante precedente. Pero su inclusión social no se justifica exclusivamente en estos términos. No puede menospreciarse la historia cultural del país y, sobre todo, el imaginario construido sobre los distintos grupos inmigrantes al país. Los inmigrantes se beneficiaron de una percepción y aceptación positiva: una ética del trabajo, una actitud política favorable a la bienvenida de estos migrantes, un discurso intelectual y político inclinado al asentamiento de la población española, el dominio de la lengua oficial del país, prácticas e interacciones cotidianas de intercambio de bienes y servicios con la población autóctona, una apertura a la sociedad uruguaya y sus tradiciones políticas y culturales, un proyecto a largo plazo de inversión en los hijos, su educación y estabilidad profesional y residencial, y un afán de reconocimiento y respeto hacia el país de acogida.

LOS VASCOS EN LA SOCIEDAD URUGUAYA

En este contexto, uno de los grupos de emigrantes más consistente, además de peculiar, estaba constituido por los emigrantes que venían del País Vasco²⁰⁸. Los vascos, de hecho, han sido desde siempre un pueblo de emigrantes.

Las emigraciones hacia América —y en íntima relación con ellas, los seculares procesos migratorios que han ligado *Euskal Herria* con otras regiones de su entorno más o menos próximo— han sido uno de los elementos persistentes en la historia vasca, que en cierta medida caracterizan su evolución y cuya impronta se halla presente en su desarrollo social, político y económico²⁰⁹.

Por lo tanto, las migraciones de los vascos en la Edad Contemporánea no pueden entenderse como un factor extraño, aislado o rupturista, sino como una *peculiaridad fuertemente imbricada en la propia complejidad social vasca*²¹⁰.

Sin embargo, los principales factores coyunturales que aceleraron el proceso migratorio vasco a las tierras del Plata pueden resumirse en los siguientes puntos: crisis agrarias, crecimiento poblacional, régimen de herencia, servicio militar en Francia y las guerras carlistas en la Península²¹¹.

²⁰⁸ FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.: «La emigración vasca a América, siglos XIX y XX», Colombres, 1992; RUIZ DE AZÚA, E.: «Vascongados y América», Madrid, 1992.

²⁰⁹ ÁLVAREZ GILA, Ó.; MORALES ANGULO, A.: «Las migraciones vascas en perspectiva histórica (siglos XVI-XX)», pp. 10.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ AZCONA PASTOR, J. M.: «Los paraísos posibles. Historia de la emigración vasca a Argentina e Uruguay en el siglo XIX», Bilbao, 1992.

Los vascos, tanto peninsulares como continentales²¹², hubieron de emigrar a América sobre todo a partir de 1850. Forzados por una estructura económica y jurídica ligada a la explotación de pequeñas parcelas agrícolas en régimen familiar, así como por la resistencia al servicio militar obligatorio en el caso de los vascos franceses (lo que explica que casi la mitad de los emigrantes fuese menor de veinte años), buena parte de los vascos se vio obligada a buscar vientos mejores (Mathy, 1986: 101). Muchos de esos vascos se dirigieron a América del Sur, sobre todo los vascos peninsulares, una de cuyas lenguas, al menos, era el español. Buena parte de ellos se estableció en la zona del Río de la Plata, entre Argentina y Uruguay. En Montevideo, por ejemplo, existió y existe una importante colonia vasca desde 1825²¹³.

La realidad de los territorios vascos, especialmente Guipúzcoa y Vizcaya, presentaba un mayor desarrollo económico en comparación con el resto de la península. Poseían una producción diversificada que abarcaba la agropecuaria, la metalurgia, la pesca, la construcción naval, y se destacaban en actividades de intercambio comercial puesto que estaban libres de los impuestos comunes al resto del país. Esto otorgaba a sus habitantes un *plus* de conocimientos que les posibilitaba un desarrollo exitoso en América²¹⁴. La pobreza del medio rural expulsaba a los campesinos que tenían solamente dos posibilidades, radicarse en las ciudades e incorporarse a las fábricas²¹⁵ o emigrar. Además, eran numerosos los vascos que identificaron la imagen de América con la ciudad de Montevideo. La pequeña ciudad del Plata se convirtió efectivamente en un imán irresistible para los jóvenes vascos. Venir a Montevideo y «hacer fortuna fácil» eran equivalentes²¹⁶. Así a mediados del siglo los vascos de ambas vertientes se disputaban los lugares en los barcos que partían para Montevideo de Burdeos, Bayona y Pasajes. Podemos distinguir diferentes momentos en la experiencia migratoria vasca a Uruguay:

1.^a La oleada oficial: Corresponde a la época colonial, entre 1724 y 1811.

²¹² En el caso del País Vasco continental, el gobierno francés apoyó decididamente la emigración a partir de la segunda mitad del siglo. Entre 1848 y 1855, sin ir más lejos, el número de vascos continentales emigrados a América pasó de 672 a 1.942. La corriente migratoria al Nuevo Mundo alcanzó su cúspide en la década de 1880: en Burdeos, por ejemplo, había en 1880 nada menos que 23 agencias dedicadas a organizar el viaje en barco a todos aquellos vascos que quisieran o se vieran obligados a ir a América (Douglass, Bilbao, 1975; Douglass, 1989). La afluencia de emigrantes desde el País Vasco francés fue también grande, según Louis Etcheverry, entre 1865 y 1874, con una media anual de 1.775 personas. En total, según esta misma fuente, desde 1832 hasta 1884 64.227 vascos, prácticamente la cuarta parte de la población, fueron desde la parte continental del País Vasco a América (Etcheverry, 1886: 494; Charnisay, 1996: 105). Otras fuentes (Mathy, 1986: 101) aseguran que fueron 79.000 personas las que abandonaron el departamento de los Bajos Pirineos desde 1831 a 1886. Desde 1846 Francia era el país de Europa que más emigrantes enviaba a los Estados Unidos, así que no es de extrañar que la mayoría de los vascos continentales dirigiesen allí sus pasos, sobre todo a partir del descubrimiento de las minas de oro en 1849. Una nueva gran oleada de emigrantes se produjo entre 1872 y 1890 desde el departamento de los Bajos Pirineos, en el que se incluían los territorios vascos de Labourd, Baja Navarra y Soule, a California, Nevada y Idaho (Charnisay, 1996: 217).

²¹³ DÍAZ NOCI, J.: *Historia del periodismo en lengua vasca y El periodismo en euskera* en «Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco». Cuerpo A. Diccionario Enciclopédico Vasco, Tomo XXXVII, Parti-Persí, pp. 521-535, San Sebastián: Añamendi, 1994.

²¹⁴ ESCOBEDO, R.: «Euskal Herria y el nuevo mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas», Leioa, UPV, 1996.

²¹⁵ Véase apartado «El establecimiento de los inmigrantes del Uruguay del siglo XIX».

²¹⁶ MARENALES ROSSI, M. y LUZURIAGA CONTRERA, J. C.: *Los vascos en Uruguay* publicado en <http://www.euskonews.com/0072zbk/gai7212es.html>

2.^a La invasión pacífica del siglo XIX; dividido en dos momentos:

- a) Periodo de los veleros o *vasco-francés*. Lo ubicamos entre 1825 y 1860. Alcanza su apogeo en el lapso 1830-1842. Se caracteriza por la llegada masiva de individuos y familias de Iparralde, junto con contingentes del país vasco peninsular, entre otros motivos por el fin de la I Guerra Carlista.

El inmigrante se aseguraba el arribo a lo que consideraba la tierra de oportunidades. Además se aseguraba trabajo y subsistencia por el tiempo acordado con el empresario o con quien había adquirido sus derechos de trabajo: unos meses, un año, un año y medio. Luego de eso y ya conocedor de la realidad de la nueva tierra podía decidir qué actividad o rumbo tomar²¹⁷.

- b) Periodo de los vapores o *vasco-español*. Se define entre 1860-1900. El punto de inflexión es, a nuestro entender, el cambio en el medio de transporte que empieza a evidenciarse en estas décadas. La tercera Guerra Carlista es otro de los elementos que favorece la inmigración.

A mediados de siglo, se va imponiendo la nueva tecnología en la navegación que va a posibilitar nuevas oleadas inmigratorias en mejores condiciones de viaje y con pasajes más baratos. La propulsión a vapor va a proporcionar más seguridad a la navegación —la nave no va a depender exclusivamente de los vientos— algo vital en una tormenta y a su vez va a reducir el tiempo de viaje a alrededor de un mes y posiblemente el costo relativo del mismo²¹⁸.

3.^a La emigración forzada (1936-1939). É l último factor de emigración con repercusión en Uruguay fue la Guerra Civil Española, la que por una combinación de circunstancias políticas y económicas determinó el abandono del País Vasco Sur por centenares, que asumieron el exilio como una protesta y a la vez como la iniciación de la lucha desde fuera para recuperar los derechos perdidos.

En todo este proceso debemos considerar el funcionamiento de *cadena de inmigrantes* vascos. En efecto, las noticias de los éxitos y fracasos, de las realidades de las repúblicas del Plata eran conocidas en el País Vasco por medio del comentario de familia en la familia, del amigo, del vecino, que era referencia casual, interesada o necesaria para establecerse en el Río de la Plata. Funcionó como una cadena que retroalimentaba los deseos de emigrar y atiborraba los buques de ilusionados emigrantes²¹⁹. La característica principal del inmigrante vasco, que lo diferenciaba de los que provenían de otros países europeos, era su capacidad de adaptación al medio, rural o urbano, así como su facilidad en el desempeño de distintas tareas, resultado de las peculiares características de haberse formado en un medio que hacía que las ocupaciones más diversas se cumplieran en ámbitos muy

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ IRIANI, M.: «Los vascos y las cadenas migratorias, 1840-1880». IRIANI, M.: «Hacer la América, los vascos en la Pampa húmeda: Argentina, 1830-1930», Leioa, UPV, 2000.

cercanos. Esta capacidad de adaptación típicamente vasca ha sido objeto de estudios que coinciden en explicarla como una consecuencia de circunstancias específicas que favorecieron aun más su inserción en el Uruguay:

- Por un lado, los vascos estaban presentes en número importante desde los tiempos de la colonia, con lo cual se integraban naturalmente al no ser rechazados por los criollos de la misma forma que lo era el inmigrante de otras procedencias (un caso concreto en este sentido era el de los italianos);
- Por otro, su versatilidad se contraponía a las limitaciones evidenciadas por el nativo.

Pero además hay otro factor para explicar el éxito de la mayoría de los inmigrantes vascos. Cuando llegaron al país, recordemos, entre 1835 y 1890, el territorio estaba mayormente vacío; esto quiere decir que llegaron al medio rural antes que otros grupos inmigrantes cualificados, siendo por tanto entre los primeros en ocuparlo. Para buena parte de ellos si no cumplían los sueños de riqueza que los «ganchos» les habían hecho creer, sí podían obtener un nivel de subsistencia, podían comer mejor y más variado, algo que era difícil a veces en el País Vasco que habían dejado, y que para los individuos del siglo XIX era primordial. En definitiva, tenían comida y trabajo. El Río de la Plata les había dado una oportunidad, ni más ni menos que eso, lo que la mayoría de ellos sin duda no tenían en su tierra natal. El mismo concepto puede aplicarse a las otras corrientes emigratorias.

En fin, la colectividad vasca, como las otras comunidades de emigrantes, se organizó en el Uruguay desde las últimas décadas del siglo pasado a través de una serie de centros de cultura y solidaridad. Inicialmente el pionero de América, el *Laurak Bat* de 1876, posteriormente desaparecido, seguido por el *Centro Vascongado* de Montevideo, que no llegó a ver el siglo XX. En 1911 y 1912 se constituyeron los centros *Euskaro-Español* y *Euskal Erria*. En los años ochenta surgió *Haize Hegoa*, todos en Montevideo, en la década del noventa surgieron varios centros en otros departamentos del Uruguay, en Colonia, Carmelo, Rosario, Minas, Salto, Durazno, etc. Esto demuestra la identidad que tras varias generaciones mantienen los descendientes de aquellos inmigrantes vascos y los profundos sentimientos de amor a la ancestral tierra vasca y a la de Uruguay que los recibió «con los brazos abiertos».

CONCLUSIONES

Con este capítulo termina la primera parte de nuestro trabajo. Todos los asuntos que hemos tratado hasta ahora pueden definirse como partes imprescindibles de un planteamiento necesario y preliminar para la investigación.

De hecho, durante el desarrollo de nuestro estudio hemos procurado abarcar y analizar distintas temáticas que van desde la histórica *querelle* sobre la utilización

de la fotografía como fuente para la investigación histórica hasta llegar a la presentación del contexto histórico y social en el que se desarrollaron los flujos migratorios durante la Edad Contemporánea. Somos conscientes de haber tratado muchos temas, aparentemente diferentes entre ellos, nuestra intención y principal motor de nuestra actividad investigadora ha sido, de hecho, la de poder entrelazar los puntos de contactos existentes —aunque poco visibles— entre dos temáticas que hasta ahora habían sido tratadas casi siempre como dos compartimentos estancos: la historia de las emigraciones contemporáneas y la de la imagen fotográfica.

Por lo tanto, nuestro trabajo ha tenido como fin el planteamiento de unas cuestiones fundamentales, más aún cuando —en el marco de los estudios migratorios— todavía no se han recorrido unas sendas tan diferentes a las que se recorren normalmente a través de las fuentes tradicionales²²⁰.

En cierta medida podríamos definir esta primera parte del trabajo como un «manual de instrucciones». No nos hemos conformado con el desarrollo de una teoría metodológica pura sino que —como se ha visto— hemos procurado aplicar a casos concretos lo que íbamos paulatinamente teorizando. Por ese motivo fuimos a investigar en el archivo de Santiago de Compostela y por ende podemos también plantear una primera serie de conclusiones, entre éstas:

- En primer lugar, cabe destacar el hecho de que la República Oriental del Uruguay puede considerarse como un buen ejemplo para el estudio de la historia de la emigración en la Edad Contemporánea —bien desde el punto de vista de los que emigraban, bien desde el punto de vista de los que acogían a los nuevos elementos que iban a conformar la nueva sociedad uruguaya—. La inmigración de europeos ha sido un rasgo distintivo de la historia de Uruguay. El impacto sufrido por la pequeña República ha sido excepcional no sólo debido a la denominada «emigración de masa» sino también por la inusual persistencia de un flujo de emigrantes europeos ya desde el siglo XVIII. Seguramente, un arco temporal de dos siglos constituye un hecho singular²²¹ que, además de todo, nos permite entender cómo y por qué algunos grupos nacionales —entre éstos los vascos— han podido contar en los siglos XIX y XX con la presencia previa de miembros ya afincados en el país. Como hemos visto, al haber elegido el Uruguay como uno de sus destinos favoritos, los vascos conformaron en el curso del tiempo una de las comunidades de emigrantes más peculiares de la pequeña república rioplatense.
- En segundo lugar, podemos decir que durante mucho tiempo han existido diversas teorías para explicar las razones de los fenómenos migratorios europeos

²²⁰ La bibliografía especializada en temas migratorios ha, como hemos visto, subestimado el valor de la fotografía relegándola a una función exclusivamente ilustrativa, por lo tanto hoy en día se necesitan nuevos estudios que no desaprovechen de estas nuevas fuentes.

²²¹ La llegada de contingentes significativos de inmigrantes durante tan amplio lapso de tiempo demuestra que las características estructurales vinculadas con este fenómeno son de larga data en Uruguay.

hacia Uruguay y en general hacia las distintas zonas del continente suramericano. Como hemos podido averiguar, se ha insistido mucho en la preeminencia de los factores de expulsión y de los de atracción (*Pull/Push*). Actualmente, en cambio, en las lecturas más modernas del fenómeno migratorio, éstos dejan de ser considerados causas directas capaces de dar razón de todos los aspectos de los movimientos migratorios para convertirse en una de las nominadas «condiciones de posibilidad» de estos movimientos.

Los estudiosos actuales tienen en cuenta, muy particularmente, las micro estrategias de los propios sujetos que emigran, que se ejercen a través de las redes sociales primarias o de interacción «cara a cara». El modelo de la *cadena migratoria* se ha revelado un instrumento especialmente útil para restituir un puesto relevante en el análisis explicativo de las estrategias formuladas por los mismos emigrantes, quienes participaban directamente en el proceso de toma de decisiones —normalmente dentro de un abanico limitado de opciones— que estaba a su vez condicionado por factores de naturaleza macroestructural. Podemos, por lo tanto, considerar la emigración en general y la emigración con rumbo a Uruguay, en particular, como un auténtico laboratorio de fenómenos sociales que necesitan ser reinterpretados siguiendo las nuevas tendencias historiográficas. Por ese motivo, las nuevas generaciones de investigadores e historiadores se sienten empujados hacia la utilización de fuentes y conjuntos documentales que, hasta ahora, no se había aprovechado completamente. Entre éstas, destacan las fotografías que hemos elegido como nuestras principales fuentes.

- En tercer lugar, una de las principales motivaciones que nos empuja hacia una interpretación analítica de los conjuntos documentales fotográficos es que, como ya se ha dicho, aunque exista una gran cantidad de material fotográfico relacionado con la experiencia migratoria, son muy pocos los trabajos de historia fotográfica que tengan como objeto las emigraciones. Existe no sólo el evidente riesgo de que gran parte de estos documentos pueda desaparecer sino también el que esta fuente siga siendo menospreciada frente a las fuentes tradicionales.
- En cuarto y último lugar, el valor documental y testimonial de las fotografías depende estrictamente del contexto en el que éstas se hallan. No todas las políticas de conservación resultan ser apropiadas, por lo tanto, lo que se impone como imprescindible punto de arranque es el desarrollo de investigaciones en archivos familiares y/o en archivos de instituciones que no hayan descontextualizado los documentos fotográficos. Por ese motivo, la principal tarea que hemos elegido para el desarrollo de los próximos capítulos ha sido, de hecho, la de buscar, recopilar, reproducir y analizar material fotográfico vinculado a la experiencia migratoria de los vascos a Uruguay todavía intacto y guardado en su contexto original. Por consiguiente, los emigrantes mismos se convertirán, a partir de ahora, en los principales protagonistas de nuestra investigación.



PARTE II

Fotografías e
desde la p
hasta la pre
la memo

(04)

instituciones: propaganda servación de ria colectiva

EL MEDIO Y EL OBJETO

Tras haber llevado a cabo la primera parte de nuestro trabajo ha llegado el momento de fijar nuestra atención en lo que vendrá conformándose como el núcleo principal de la investigación, es decir, el análisis de los conjuntos documentales originales relacionados con la experiencia migratoria vasca a Uruguay. Al utilizar la definición de «original» nos referimos a todos aquellos documentos fotográficos que siguen siendo guardados, en la medida de lo posible, en su contexto original. Por lo tanto, es justamente a partir de ahora cuando empezaremos a recorrer unas sendas que podríamos definir inexploradas casi por completo porque, si bien es verdad que los vascos de Uruguay han sido objeto de numerosas investigaciones históricas, nuestra perspectiva es sin duda novedosa respecto al tipo de documentación con el que se contará y, por lo tanto, ésta conlleva muchos peligros y límites que procuraremos enfrentar con método y rigor científico.

Antes de empezar nuestro análisis nos cabe decir que, no sólo contaremos con fuentes que en su mayoría son inéditas, sino que nos alejaremos definitivamente desde lo que, hasta ahora, ha venido conformándose como un discurso principalmente teórico-metodológico y que ha podido contar únicamente con la experiencia de investigación desarrollada en el archivo de Santiago de Compostela que, como hemos visto —a pesar de que haya sido sumamente útil para empezar a aplicar una teoría metodológica a una práctica de investigación— ha sido condicionada también por toda una serie de limitaciones de las que ya hemos hablado²²².

Los próximos capítulos nacen de una necesidad específica, es decir, la de pasar definitivamente desde la teoría a la práctica. Necesidad que nos ha empujado hasta Uruguay para buscar, rescatar, restaurar, comparar y analizar cuantos más documentos fotográficos relacionados a la experiencia migratoria vasca.

Para llevar a cabo nuestros propósitos, afortunadamente, hemos podido contar con toda una serie de contactos preestablecidos, y sobre todo con la amabilidad de la comunidad vasca, que se ha demostrado muy interesada en poder abrir sus álbumes, archivos, cajones y cualquier otro soporte apto para la conservación de sus riquísimos documentos fotográficos. Pero antes de iniciar este capítulo se nos hace preciso contestar a una serie de preguntas, algunas de éstas de carácter general como: ¿Qué es lo que haremos, cómo lo haremos y qué es lo que queremos demostrar?

Nuestro principal propósito es el de aplicar una metodología interesada precisamente en recuperar, al menos en parte, la memoria colectiva y subjetiva de los vascos de Uruguay a través de las imágenes fotográficas producidas por ellos mismos, y desvelar, a la vez, qué papel tuvo la práctica y la imagen fotográfica en los procesos de transmisión de la identidad vasca. Las fotografías serán, por lo tanto, nuestro medio privilegiado para analizar la memoria y la identidad de los vascos de Uruguay.

Memoria e identidad, como bien es sabido, son dos categorías íntimamente vinculadas. La identidad ha sido, de hecho, definida como una *construcción simbólica*²²³ y necesita fundamentarse en la memoria que, por su parte, se presenta como una *selección social del recuerdo*²²⁴.

La memoria no viene, por lo tanto, considerada como un dato natural, sino como una serie de representaciones enlazadas entre sí, en las que se fundamentan las identidades individuales y colectivas. Para conseguir nuestros objetivos, procuraremos emplear no sólo las metodologías de las que hemos hablado hasta ahora, sino también técnicas y métodos ya utilizados por la investigación histórica contemporánea

²²² Véase Cap. 2.

²²³ FABIETTI, U., MATERA, V.: *Memoria e identità, simboli e strategie del ricordo*. Roma, 1999.

²²⁴ HALBWACHS, M. *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

tales como las del testimonio oral (con entrevistas) y las del testimonio escrito (análisis de textos vinculados a las imágenes). Nuestro fin es siempre demostrar que las imágenes fotográficas constituyen, junto a todo tipo de documentación, personal y no, una fuente más para los estudios migratorios, y a partir de ahora procuraremos demostrarlo en la práctica.

A lo largo del presente capítulo, como también del próximo, veremos cómo las fotografías pueden ser concretamente utilizadas, al igual que las otras fuentes personales, para el desarrollo de novedosos análisis sobre el tema migratorio. De todas formas somos conscientes de que las fotografías no constituyen la panacea, sino que, como ya hemos podido subrayar, tienen problemas específicos de interpretación y evaluación, como todo tipo de fuente historiográfica²²⁵.

En fin, las fotografías —a pesar de los límites que condicionan su utilización como fuente para la investigación histórica— son objetos que, muy a menudo, pueden desvelar importantes aspectos de la vida de los emigrantes²²⁶. Pueden, de hecho, considerarse como *representaciones cualitativas* que reflejan las distintas percepciones del mundo y de todo tipo de experiencia colectiva y/o individual.

El estudio de las fotografías incluye tanto el análisis sobre las percepciones del mundo como de los cambios paulatinos que éstas han sufrido en el curso del tiempo. En nuestro caso, nos referiremos, obviamente, a los cambios sufridos por los contextos sociales de los que formaban parte los emigrantes vascos en Uruguay. A partir de ahora las fotografías se convertirán en nuestro *medio* privilegiado mientras que los vascos emigrados a Uruguay serán definitivamente nuestro principal *objeto* de estudio. Nuestra intención es, en fin, devolverles su propia voz por medio de los documentos fotográficos que ellos mismos produjeron.

Para conseguir nuestros propósitos hemos dividido en dos partes los siguientes capítulos:

- En la primera, nos dedicaremos a los documentos fotográficos producidos y/o utilizados por distintos tipos de instituciones: la *Casa de América* de Barcelona, los centros vascos de Montevideo *Euskaro Español*, *Euskal Erria* y *Haize Hegoa*.
- En cambio, en los siguientes capítulos, fijaremos nuestra atención en los usos privados, íntimos y familiares de la imagen como también de la práctica fotográfica. *Arín-Lecuona*; *Bengoia-Tejería*; *Lutegui*; *Lejarcegui*; *Irazoqui*;

Esta distinción entre archivos institucionales y archivos familiares, pese a que pueda parecer casi irrelevante, es —en cambio— una distinción fundamental para

²²⁵ Véase capítulo 1.

²²⁶ Por ejemplo: las vías particulares a través de las que éstos fueron integrando las pautas socioculturales aprendidas en su país de origen con los nuevos hábitos sociales adquiridos en el país de destino, como también su percepción individual de esas nuevas experiencias que contribuyeron también a forjar nuevas identidades, personales y colectivas.

nuestro análisis, porque nos permitirá estudiar, por un lado, las relaciones existentes entre fotografía y memoria individual y/o privada; y por el otro, las relaciones existentes entre fotografía y memoria colectiva y/o pública. Eso quiere decir que cada conjunto fotográfico vendrá analizado teniendo en cuenta cuáles eran sus finalidades específicas y evitando, por consiguiente, cualquier tipo de generalización. La fuente fotográfica, de hecho, merece — como se ha dicho — el mismo respeto con el que cuentan las otras fuentes historiográficas y, especialmente, las fuentes escritas. Si no hiciésemos esta distinción cometeríamos, por lo tanto, otra vez una de las faltas que han limitado, durante mucho tiempo, el alcance historiográfico de la fuente fotográfica. Si se nos permite una comparación con la fuente escrita, podríamos decir que si no distinguiésemos las finalidades de los documentos fotográficos, sería como si consideráramos un libro y una carta como dos documentos iguales simplemente porque están constituidos por papel, tinta y palabras escritas.

Ahora bien, antes de analizar los conjuntos documentales que hemos rescatado en las diferentes instituciones vascas de Montevideo hemos preferido fijar nuestra atención en otro tipo de documentación, es decir, la que hemos consultado en el Archivo del *Pabelló de la República* de la Universidad de Barcelona, donde se halla depositado un fondo que se ha revelado sumamente útil para nuestra investigación: el de la *Casa de América de Barcelona*. En el próximo párrafo explicaremos por qué hemos elegido empezar esta parte justamente con el material documental de la Casa de América.

LA PROPAGANDA INSTITUCIONAL DE LA CASA DE AMÉRICA DE BARCELONA

a) El fondo documental sobre Uruguay de la *Casa de América de Barcelona* actualmente conservado en el *Pabelló de la República* de la U. B.

A pesar de que pueda parecer equivocado empezar un estudio sobre la presencia vasca en Uruguay a través del material documental producido por una institución principalmente catalana, existen toda una serie de motivaciones que nos han empujado a fijar nuestra atención en el material documental guardado en el Archivo del Pabelló de la República.

- En primer lugar, hay que decir que la Casa de América de Barcelona ha sido durante muchos años, y precisamente durante las primeras décadas del siglo XX, una de las pocas instituciones europeas vinculadas al continente americano que — como veremos — podía contar con una red de comunicación intercontinental en la que la fotografía desempeñaba un papel destacado. Por ese motivo, en el

archivo de la Universidad de Barcelona hemos encontrado un fondo documental sobre Uruguay que podríamos definir como parte de un proyecto propagandístico que reunía todo tipo de elementos, entre éstos, la imagen fotográfica.

- En segundo lugar, hay que decir que las fuentes conservadas en el Pabelló de la República han sido sumamente útiles para el desarrollo de nuestra investigación, sobre todo porque nos han permitido contestar a una pregunta que, en cierta medida, se nos planteaba como preliminar, es decir, ¿cuál era la imagen que Uruguay pretendía proyectar a Europa durante uno de los momentos más delicados para el desarrollo de los flujos migratorios —el pase desde el siglo XIX al XX? A lo largo del presente capítulo procuraremos, pues, contestar a esta pregunta basándonos casi únicamente²²⁷ en las fuentes que hemos encontrado en el archivo que son: un libro de gran formato ilustrado con fotografías de 1910 titulado «El Uruguay a través de un siglo» y 75 fotografías guardadas en placas de cristal sacadas en Uruguay entre 1913 y 1915.
- En tercer lugar, antes de empezar, se nos hace preciso subrayar otra motivación que nos ha empujado hacia el Archivo de la Universidad de Barcelona. Se refiere al hecho de que el material documental conservado en el fondo de la Casa de América está caracterizado por toda una serie de ventajas que nos brindan la posibilidad de interpretar históricamente los artefactos fotográficos allí guardados. De hecho, contrariamente a lo que hemos podido averiguar en el Archivo de la Emigración Gallega de Santiago de Compostela, el fondo documental de la Casa de América ha sido guardado casi por completo y sobre todo teniendo en cuenta lo que echábamos en falta en Santiago, es decir, el así llamado *criterio de procedencia* en las prácticas de conservación, criterio ése que ya hemos podido definir como fundamental para el entendimiento de las finalidades de los objetos conservados en un fondo documental. Por lo tanto, pese a que en el Archivo del Pabelló de la República de la U.B. no se haya todavía desarrollado ningún tipo de restauración y/o digitalización²²⁸ del material fotográfico, lo que más nos importa para los fines de nuestra investigación es, sin embargo, la preservación de la unidad de los distintos conjuntos documentales. Además de eso es importante subrayar también que el investigador que acude al archivo del pabellón de la República de Barcelona para analizar el material fotográfico puede, en fin, contar con los objetos fotográficos originales, con lo cual puede recuperar la experiencia táctil del artefacto fotográfico y por consiguiente desarrollar también análisis morfológicos específicos que, como ya sabemos²²⁹, son acciones preliminares imprescindibles para la interpretación de las fuentes fotográficas en perspectiva histórica.

²²⁷ El único tipo de bibliografía que hemos considerado necesaria para completar las informaciones que hemos podido sacar de nuestras fuentes está exclusivamente relacionada con las publicaciones sobre la historia de la institución *Casa de América*.

²²⁸ Todas las imágenes que complementan el presente texto las he digitalizado y restaurado personalmente.

²²⁹ Véase Capítulo 1.

- En fin, aunque la Casa de América fuera una institución catalana, cabe decir que procuró estrechar fuertes vínculos con la burguesía vasca. Analizaremos este tema en el próximo párrafo. De hecho, para aprovechar completamente las posibilidades que se nos brindan con este tipo de documentación y para entender mejor el contenido y el valor de lo que hemos seleccionado para presentar la imagen que Uruguay daba de sí misma a Europa durante los primeros años del siglo XX se nos hace imprescindible presentar, aunque brevemente, cuál ha sido el papel desempeñado por la Casa de América de Barcelona.

b) La Casa de América y el papel desempeñado por sus delegados en América

Los vínculos tejidos por España y América a partir de la ruptura política propiciada por las últimas colonias españolas en 1898 se asentaron en gran medida en la gestión de diversos grupos empresariales que acompañaron un diálogo cultural y político de naturaleza iberoamericana. Uno de los ejemplos más llamativos en este sentido fue el de la organización empresarial catalana denominada *Casa de América de Barcelona*, fundada en Barcelona el 2 de Abril de 1911 por miembros del *Instituto Libre de Estudios Americanistas* y por americanos establecidos en Barcelona²³⁰ que previamente habían configurado un *Club Americano*²³¹. Inicialmente se constituyó como *Asociación Internacional Iberoamericana*. En la década de 1920 —bajo la influencia de Francesc Cambó— asumió la denominación de *Instituto de Economía Americana (IDEA)-Casa de América*. Desde su nacimiento la Casa de América contó con el apoyo monárquico y, en su primera etapa, funcionó como «Cámara de relaciones comerciales» y como «Instituto de Estudios Americanos» lo que da muestra de los dos ámbitos de actuación de la asociación. Jugó un papel fundamental en la construcción de redes sociales entre las diversas burguesías transatlánticas logrando, a su vez, insertarse en la Cámara Internacional de Comercio, en la Unión de Asociaciones Internacionales de Bruselas, y en la esfera industrial, política y mercantil americana y filipina. Se mostró —como nos dice Gabriela Dalla Corte en sus estudios sobre la historia de la institución— interesada sobre todo en estrechar vínculos con los grupos vascos, mucho más que con sus pares madrileños o gallegos²³².

Para oponerse a la Unión Panamericana, entidad surgida en 1910 por la transformación de la Oficina Internacional de Repúblicas Americanas, la Casa de América de Barcelona, mantuvo en sus primeros años —cuando estaba intentando tomar forma tras su fundación— relaciones con grupos empresariales, mercantiles, y académicos vascos y

²³⁰ «Es un hecho observado que la condal ciudad es la preferida de los Americanos, ya que en ninguna otra capital de Europa hay como en ésta residentes de todos los países del nuevo continente» MANUEL ESCUDÉ BARTIGLI, *América y Barcelona*, en *Mercurio Revista Comercial Hispano Americana*, n.º 7, año 2, Barcelona, 4 de Junio 1902, p. 116.

²³¹ DALLA CORTE, G.: «Asociaciones y redes sociales entre El Quijote y Hamlet: La Casa de América de Barcelona y la construcción de una moderna fraternidad transatlántica.» *Boletín Americanista* 2005, n.º 55.

²³² DALLA CORTE, G.: «Asociaciones y negocios: las redes sociales vasco-catalanas en el Cono Sur latinoamericano (1911-1936)» en www.euskosare.org/komunitateak/ikertzaileak/ehmg_2_mintegia, 2005.

navarros. Uno de ellos, quizás el más importante, fue Julio de Lazúrtegui, miembro del Centro de la Unión Iberoamericana de Vizcaya, entidad encargada de organizar el Museo Comercial Comparativo Hispanoamericano. La iniciativa le correspondió a José Olavo, quien tomó como referente el Museo Comercial de Bruselas y el Export Musterlager de Stuttgart. Lazúrtegui fue uno de los socios de honor de la entidad quizás porque en 1904, cuando Frederic Rahola estaba escribiendo su conocido libro *Sangre Nueva, Impresiones de un viaje a la América del Sur*, Lazúrtegui estaba dando forma a su conocido libro *La idea iberoamericana y su desenvolvimiento en Vizcaya*²³³.

La Casa de América tuvo gran importancia hasta la Guerra Civil española pero, a partir de entonces, la entidad perdió presencia en la divulgación del ideal *Iberoamericano* con el que pretendió oponerse al proyecto *Panamericano* de Estados Unidos. Si bien la Casa de América nunca se disolvió y conserva aún hoy su personalidad jurídica, el hecho de que entre 1980 y 1981 optara por domiciliarse en el *Institut Català de Cooperació Iberoamericana* (ICCI) de Barcelona hizo que dejara de realizar actividades divulgativas de las relaciones entre Cataluña y América de manera independiente. La Casa de América se apoyó en otras iniciativas entre las que cabe destacar sin lugar a dudas el *Centro Jurídico Iberoamericano* y la *Revista Comercial Iberoamericana Mercurio*²³⁴. Ésta fue fundada por José Puigdollers Maciá y se editó entre Barcelona y Madrid de 1901 a 1938. Sirvió como instrumento de comunicación y órgano editorial de la Casa de América. Sus propósitos quedaban bien claros ya en el primer artículo publicado en el n.º 1 del 3 de diciembre de 1901, en el que se subraya la importancia que había conseguido el fenómeno migratorio para el desarrollo de las relaciones comerciales entre Europa y América:

[...] Hoy las naciones que más prosperan y dominan son las que más comercian. [...] Las naciones de origen ibérico vienen llamadas a constituir un poderoso núcleo, apto para nutrir un fecundo intercambio de productos. Libres ya en absoluto de la preocupación y de los recelos que mantenía aún el último resto de la dominación española; muerto ya definitivamente para las metrópolis el costoso empeño del dominio territorial, que producía cierto alejamiento de las que fueron un día colonias, subsiste, en cambio, la afinidad de raza, la comunidad de ideas y la identidad de costumbres e idiomas. No hay lazos que aventajen a estos para impulsar y sostener una gran corriente mercantil, mayormente cuando *la emigración viene a renovar sin tregua esa fuerza de cohesión, que determina el movimiento de expansión comercial*²³⁵. [...] Dentro de su modesta esfera, la Revista Comercial

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ La *Revista Comercial Iberoamericana Mercurio* estuvo estrechamente vinculada, gracias a su funcionamiento como órgano de difusión y de publicidad empresarial, a empresas vascas y navarras. Entre ellas cabe señalar a diversas fábricas de Guipúzcoa: la fábrica de pasta Real Compañía Asturiana; la fábrica de boinas Nietos de Antonio Elósegui; la fábrica de tejidos de los Pirineos y Talleres de Confección Carlos Doussinague; la fábrica de papel Nazabal y Cía.; papel J. Sesé y Cía., todos de Tolosa; la fábrica de papel y cartulinas Juan José Echezarreta (Legorreta); la fábrica de aparatos eléctricos para la calefacción Construcción de Batería de cocina en aluminio (Arechavaleta); azadores, picos, carboneras, mazas, picas y bates Patricio Echebarría (Legazpi); escopetas Ignacio Aranguren (Placencia); muebles Hijos de J.B. Busca (Zumárraga); fábrica de aparatos eléctricos Sociedad Española de Aparatos Eléctricos P.M.E. (Pasajes); la fábrica de muebles Urquiri, Gabilondo e Izarra. También la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao se vinculó con la Casa de América para entrar en contacto con la Cámara de Comercio barcelonesa a través de la asociación privada.

²³⁵ La cursiva es nuestra.

Hispano-Americana viene a secundar este fecundo movimiento de aproximación entre las diversas naciones ibero-americanas, y entre América latina y las naciones latinas de Europa [...] Nuestra aspiración más lejana consiste en convertir esta revista en la Gaceta del Comercio Hispano-Americano dando publicidad a cuantas noticias y datos puedan ayudar al conocimiento práctico de nuestros mercados²³⁶.

El contacto con los peninsulares radicados en América fue, por lo tanto, el epicentro de los proyectos implementados para conservar los mercados y aumentar las influencias intelectuales. La representación iberoamericana en la Junta de Gobierno de la Casa de América fue uno de los elementos utilizados por la asociación para presentarse como una entidad inocente y solidaria. La Casa de América impulsó su vinculación con las colectividades de españoles así como su protección y orientación con la finalidad de nutrir a la «patria de origen»²³⁷.

La asociación creó a su vez también un enorme hábeas documental con el que nutría a la revista. El fondo documental de la casa de América se componía de una gran biblioteca, de un archivo propio y del Archivo general de Economía que se puso al servicio del proyecto empresarial español representado por la Compañía Transatlántica y por la CHADE²³⁸. Tanto la *Casa de América* como *Mercurio* permitieron la difusión de estudios económicos, científicos y políticos²³⁹.

Los empresarios catalanes se reunieron en torno a una revista como *Mercurio* cuyos lectores en América se contaron por millares y al mismo tiempo se concentraron en corporaciones propias de la patronal²⁴⁰.

La recuperación de la presencia española en América y Filipinas — así como los territorios denominados por España provincias de Ultramar — fue, pues, uno de los principales objetivos del *Instituto de Economía Americana* (IDEA)-*Casa de América*. Para conseguir dicho objetivo el Instituto trabajó mucho para la configuración de un *sistema de delegaciones* de la asociación en América y en Filipinas.

La *Casa de América* logró presentarse, entonces, como la única institución americana de Europa que podía demostrar una potente organización internacional de naturaleza hispanoamericana. La asociación contó, además, con agencias en las ciudades más importantes de los países de América con los que España estaba más vinculada. ¿Cuál era el papel de sus delegados? Éstos tenían que ser hombres de confianza que pudiesen establecer negocios en base al origen catalán común o a la nacionalidad

²³⁶ El artículo se titula «Nuestro Propósitos» publicado en Revista Comercial Hispano-Americana MERCURIO n.º 1, año 1, Barcelona, 3 de diciembre de 1901.

²³⁷ La Casa de América fue una de las primeras en solicitar la ciudadanía automática de los españoles emigrados a las Repúblicas hispanoamericanas, así como la concesión de la doble nacionalidad a los hijos. Pero además, la Casa procuró vincularse con los emigrados españoles en territorios en los que su número hacía presagiar que tendrían muchas posibilidades de ser escuchados.

²³⁸ Compañía Hispano-Americana de Electricidad.

²³⁹ *Mercurio* se sirvió de un boletín respaldado por un repertorio de exportadores e importadores españoles y americanos que deseaban establecer relaciones comerciales directas. La revista se basó fundamentalmente en el trabajo de intelectuales que viajaron por América.

²⁴⁰ DALLA CORTE, G.: «Casa de América de Barcelona 1911-194», p. 20, LID, Madrid, 2005.

española²⁴¹. La casa de América tenía conocimiento del origen de las inversiones de sus delegados, del tipo de actividad económica que desempeñaban en el continente y de la honorabilidad de su conducta. Los delegados en América y Filipinas eran nombrados por el presidente de la C.A. y fueron los estatutos los que atribuyeron la tarea de establecer relaciones con organismos políticos, económicos y sociales de los países de residencia, así como con la asociación de españoles. Los delegados debían:

1) representar al Instituto; 2) agenciar las inscripciones de asociados; 3) *agenciar y remitir sistemáticamente documentos, publicaciones, muestras y demás materiales necesarios al objetivo del Instituto*²⁴²; 4) atender en lo posible a los asociados y personas que la Presidencia o la dirección exclusivamente recomienden; 5) divulgar la finalidad y actuación del Instituto; 6) informar a la dirección sobre el movimiento comercial e industrial de su distrito y especialmente de cuanto se refiere a tarifas aduaneras y convenciones comerciales, acondicionamiento y presentación de los artículos, referencias e informes de solvencia y procedimientos usados por nacionales y extranjeros para el desarrollo del comercio; 7) realizar los trabajos y gestiones que le sean expresamente comentados por la dirección e informar a ésta de todo cuanto realice en ejercicio de su cargo²⁴³.

Las delegaciones y agencias que la Casa de América constituyó en Uruguay fueron las siguientes²⁴⁴: en Montevideo: 1918-1920, Víctor Arcelus (Helguera Arcelus y Cía. Importadores de tejidos); 1920 Nicolás Inciarte (presidente del Club Español); 1920-1923 Bartolomé Tomás y Moll (corredor y rematador) - en Durazno: Salvador García (vicecónsul español) - Mercedes Luis Nouruño (vicecónsul español) - en Paysandú: Mariano Comas (vicecónsul español) - en Salto: 1918-1920, Ángel Gelpi²⁴⁵. La documentación guardada en el Archivo del Pabellón de la República refleja el buen trabajo desarrollado por estos delegados que fueron quienes remitieron —según lo que hemos leído en el punto 3 del estatuto y reglamento interno de la Casa de América— el libro y las placas de cristal que ahora vamos a presentar.

c) El Uruguay se presenta a Europa a través de un libro ilustrado con fotografías y 75 placas de cristal

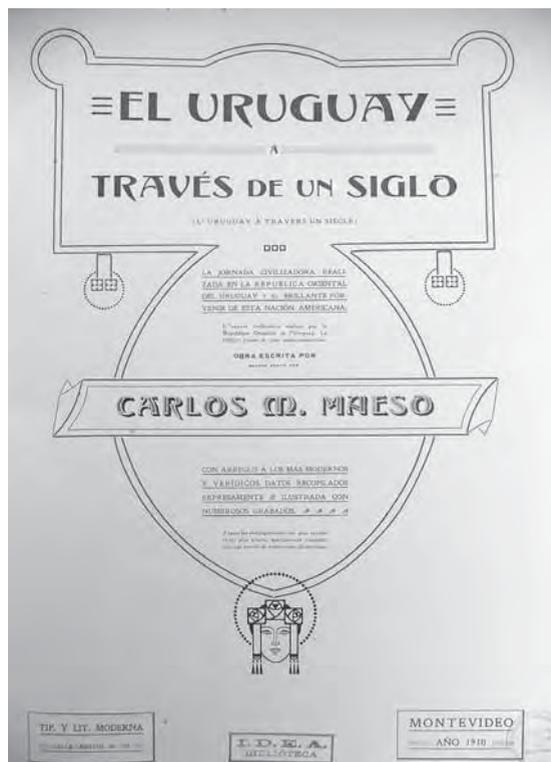
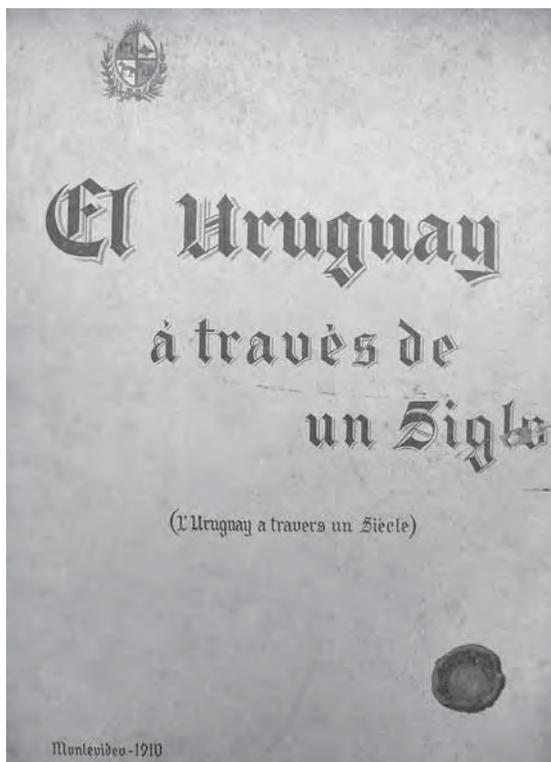
El Uruguay se presentaba a Europa con el libro *El Uruguay a través de un siglo* escrito por *Carlos M. Maeso*, publicado en Montevideo en 1910.

²⁴¹ Por ejemplo, el delegado en Lima, Luis G. Fábrega y Amat, era un exportador de caucho y representante mercantil interesado en la organización de la comunicación con el Pacífico a través de la Compañía Transatlántica. En cambio José Antonio Mota brindó información desde Iquitos para fomentar el cultivo del algodón en la región del Oriente (departamentos de Loreto y San Martín) porque su tráfico podía ser fluvial por el Río de las Amazonas, entrando por el Atlántico (Pará-Brasil). La cursiva es nuestra.

²⁴² «Proyecto de estatutos y de Reglamento Interior de la Casa de América», Barcelona, 1924.

²⁴³ La existencia de estrechos vínculos entre la burguesía vasca y la casa de América nos viene confirmado por el hecho de que los dos primeros delegados de Uruguay eran precisamente vascos: Víctor Arcelus y Nicolás Inciarte. Nos cabe subrayar que, según lo que hemos podido averiguar a lo largo de esta investigación Víctor Arcelus, además de delegado de la Casa de América, ha sido también presidente de una de las principales instituciones vascas de Montevideo: el centro Euskaro Español, cuya historia será analizada en el presente capítulo.

²⁴⁴ Las delegaciones instaladas en Uruguay de Durazno, Mercedes y Paysandú no llegaron nunca a funcionar pese a que los delegados fueron nombrados desde Barcelona.



En la introducción a la obra quedan bien claras las finalidades propagandísticas de la publicación.

«El Uruguay no tiene aún cien años de vida autónoma, puesto que la consagración de su libertad data de ochenta años atrás, pero hemos querido fundar su partida a la conquista de los ideales de transformación política desde el grito de mayo de 1810, porque en realidad fue entonces que comenzaron nuestras agitaciones y esfuerzos por alcanzar el derecho de goberarnos por nuestra voluntad soberana. Los dos principales componentes del antiguo Virreinato del Río de la Plata, durante el Gobierno Colonial, la República Oriental del Uruguay y la República de Argentina, constituidas hoy en dos Naciones libres e independientes que han marchado en líneas paralelas a sus grandes destinos de pueblos ricos y laboriosos, pueden, vencido el primer siglo y bajo un cielo de venturosa paz, volver la vista al pasado y desde las cumbres del progreso a que han llegado, contemplar la huella luminosa de la brillante jornada que respectivamente han recorrido.²⁴⁶... En medio del júbilo que le embarga en su primer glorioso centenario, la Nación Argentina hace recuentos de sus fructíferos afanes y de los grandes progresos conseguidos y nosotros también, *en este modesto libro, queremos presentar al mundo el inventario de las victorias alcanzadas por el Uruguay en el campo hermoso de las instituciones, del trabajo, de la utilización de sus enormes riquezas, de las*

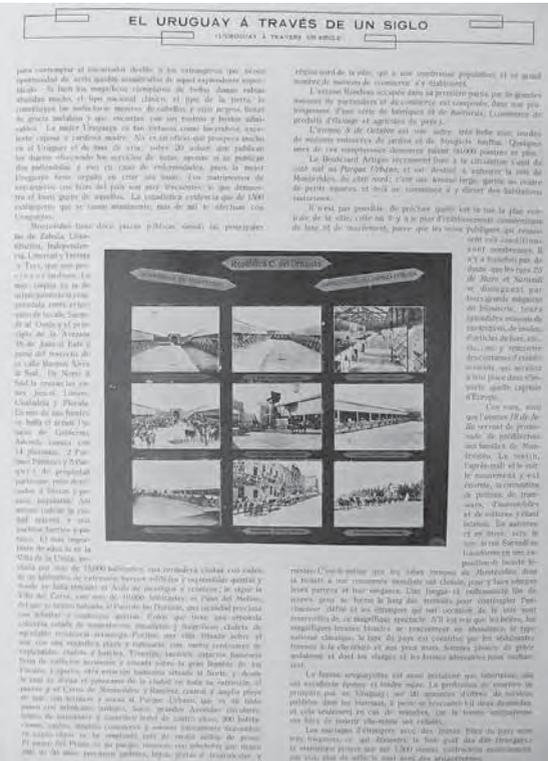
²⁴⁶ Argentina ha sido considerado un caso clásico de política de inmigración liberal a partir de la Constitución de 1853 y de la Ley de inmigración de 1876. Se ha dicho que el elemento más poderoso de la política migratoria argentina fue la constitución liberal de 1853 que dio a extranjeros derechos civiles básicos tales como la libertad de asociación, de movimiento de profesión y religión, entre otros. Por ese motivo el autor del libro, al hacer referencia al caso Argentino, sabe muy bien que se refiere a un caso muy famoso de país abierto a los inmigrantes.

ciencias, de las actividades fecundas que dignifican y que enaltecen los pueblos, exhibiendo todos los títulos que nos dan derecho a ocupar puesto de primera fila entre las jóvenes Naciones de América y a que el Uruguay sea incorporado al grupo de aquellos Estados que constituyen la tierra ideal para los hombres de otras latitudes que desean mejorar sus condiciones de vida, por el ejercicio amplio de sus ideas políticas y religiosas y por el goce de los bienes materiales que ofrece la labor magníficamente remunerada»²⁴⁷ (p. 1).

Y ¿cuál era la forma más rápida para presentar de una manera inmediata y viva tales logros? Sólo hay una respuesta: a través de imágenes, grabados y fotografías que acompañaban los textos escritos. La función comunicativa de las imágenes viene, por lo tanto, explícitamente declarada, durante el desarrollo de la obra, por el mismo autor cuando escribe esta frase:

Las imágenes y los grabados que ilustran las páginas de este libro, que no es sino un cinematógrafo Uruguayo en sus diversas facetas de actividad civilizada, dirán mejor que nuestra pluma el estado del país y su provenir (p. 303).

Para que quede bien claro cómo estaba estructurado el libro adjuntamos unas foto-reproducciones de algunas páginas del libro.



247 El subrayado es nuestro.

EL URUGUAY A TRAVÉS DE UN SIGLO

(1.º FERRUCARIL A TRAVÉS DE UN SIGLO)

Aunque frecuentemente con más prisa que nunca, el Uruguay de hoy es un país que progresa.



Polanco de la Capital
Juan Manuel de Rosas

Barón Ezequiel y Ros de la Haza, Duque de Dalmación y 1.º Marqués de Pineda.



Polanco de la Capital
Juan Manuel de Rosas

Los planes del año 1810 fueron afortunados. Bajo el mando de Fructuoso Rivera y don Juan Manuel de Rosas, el Uruguay de hoy es un país que progresa.

El Uruguay de hoy es un país que progresa. Los planes del año 1810 fueron afortunados. Bajo el mando de Fructuoso Rivera y don Juan Manuel de Rosas, el Uruguay de hoy es un país que progresa.



Polanco de la Capital
Juan Manuel de Rosas

Los planes del año 1810 fueron afortunados. Bajo el mando de Fructuoso Rivera y don Juan Manuel de Rosas, el Uruguay de hoy es un país que progresa.

EL URUGUAY A TRAVÉS DE UN SIGLO

(EL FERROCARRIL A TRAVÉS DE UN SIGLO)



LOS FERROCARRILES DEL URUGUAY



TERRAZA Y PLAYA RAMIREZ - (Montevideo)

LA TERRASSE ET LA PLAGE DE RAMIREZ (MONTEVIDEO)



MONTEVIDEO - AVENIDA RONDEAU

MONTEVIDEO - AVENUE RONDEAU

El Uruguay, a través de un siglo



PLAYA DE RAMIREZ. - (En la arena)

PLAGE DE RAMIREZ - DANS LE SABLE

Como queda patente en la publicación se ha otorgado un papel fundamental a las imágenes fotográficas para completar de una forma más realista el contenido de los textos que, al estar dirigidos principalmente a los extranjeros estaban, además, escritos en dos idiomas: Castellano y Francés. En este sentido la introducción a la obra termina con una frase emblemática:

El Uruguay a través de un siglo, más que para los habitantes de la República, está escrito para el extranjero. Es fuera de nuestras fronteras donde debemos ejercitar el noble derecho de mostrar nuestro grado de Nación floreciente, exhibir nuestros tesoros naturales y revelar cómo hemos cumplido nuestra misión de hombre libres (p. 7).

En fin, el libro ilustrado en cuestión, no pretendía ser un trabajo histórico o científico, sino una *construcción apologética* que tenía como fin llamar la atención del mundo, y principalmente la de Europa sobre lo que había llegado a ser Uruguay en tan sólo cien años de vida. Para conseguir este objetivo el libro, además de las imágenes, cuenta con una estructura particular. Está dividido en diferentes apartados temáticos que analizaremos. Los principales son: *La tierra Uruguaya, Montevideo, Comercio, Agricultura, las transformaciones del Uruguay, la situación de los extranjeros.*





A pesar de esta estructura temática e iconográfica, bien el libro, bien las imágenes contenidas en éste no fueron juzgadas suficientemente representativos para presentar de una forma completa el Uruguay o, por lo menos, no fueron considerados tales por los delegados de la Casa de América que, al no estar satisfechos se sintieron obligados a acompañar la obra con otras imágenes fotográficas. De hecho —como ya habíamos anticipado— en el fondo documental de la Casa de América, hemos encontrado —junto al libro— 75 placas de cristal en las que quedan grabadas preciosas imágenes fotográficas cuyo sujeto y objetivo principal es la República Oriental de Uruguay. En las fotografías que aquí publicamos podemos apreciar cómo vienen guardadas en la actualidad las 75 placas de cristal en el Pabellón de la República de la Universidad de Barcelona.

Como podemos ver, estas fotografías son, evidentemente, artefactos fotográficos muy delicados que en cierta medida podríamos definir como «los abuelos» de las diapositivas que se utilizan en la actualidad. Estos objetos, de hecho, fueron concebidos para poder proyectar las imágenes que contenían.

Están compuestos por dos placas de cristal sobrepuestas y juntadas con celo adhesivo y éstas guardan las imágenes fotográficas que están impresionadas sobre

material fotográfico transparente. En 1913/15 todavía no existía un sistema de inversión que permitiese la creación de un positivo transparente a través del revelado, por lo tanto, lo que se hacía era una copia del negativo original. Hoy en día este proceso de duplicación de un negativo sigue existiendo²⁴⁸ y se llama proceso de *interpositivado* y es el proceso de duplicación más versátil que produce una película precisamente denominada *interpositiva*. Es el mismo proceso al que tuvieron que recurrir los fotógrafos que reprodujeron estas fotografías con el fin de proyectarlas. El negativo original fue, por lo tanto, imprimido «por contacto» en una película que tras ser procesada produjo una imagen positiva transparente, es decir, un interpositivo. Pero, independientemente de las explicaciones técnicas relativas al material fotográfico, es preciso preguntarse ¿Por qué los delegados de la Casa de América en Uruguay tuvieron que adjuntar otro tipo de documentación a la que ya estaba presentada de forma tan completa en el libro? Una posible respuesta a esta pregunta la podemos encontrar a través una comparación entre las distintas morfologías de las placas con las fotografías publicadas en el libro. De hecho, si bien es verdad que el libro de *Carlos M. Maeso* es una obra en la que se procura dejar una imagen cuanto más completa y quizás excesivamente positiva de la joven República Suramericana, se trata —de todas formas— de una obra que está afectada por un límite evidente: el de no poder permitir un acceso público a su contenido. Un libro nace para ser consultado por sólo una persona, las placas de cristal, en cambio, podían ser proyectadas y por lo tanto vistas por un público mucho más amplio. No es, pues, una casualidad que las imágenes contenidas en las placas de cristal que hemos digitalizado y restaurado en cierta medida se ajusten casi perfectamente a la división temática que caracterizaba la estructura del libro. A través de las imágenes contenidas en las placas podemos, de hecho, apreciar el contenido mismo del libro, pero de forma visual. Los negocios, los transatlánticos, la ciudad, la dimensiones del país, el espíritu de asociación y de solidaridad dejaban de ser palabras escritas de difícil acceso, y en algunos casos de difícil comprensión, para convertirse en imágenes fotográficas, es decir, objetos que *se parecen a la realidad*. En cierta medida, este tipo de documentación nos permite afirmar que ya al final de la primera década del siglo XX la palabra —escrita u oral— ya no tenía suficiente fuerza atractiva para estimular la emigración, o por lo menos, no venía considerada como el único medio para desarrollar una campaña propagandística. La paulatina afirmación social de la fotografía, de hecho, iba imponiendo nuevos códigos comunicativos que integraban la comunicación escrita con imágenes sacadas de la realidad de la que se habla en los más tradicionales textos escritos. Los dos códigos —lo escrito y lo visual— sobreponiéndose se integran y completan, enriqueciendo todavía más la imagen de un país joven tal como era Uruguay. La fotografía, por lo tanto, ya por entonces no era «inocente», no era una simple ilustración, sino que formaba un elemento más y necesario de un mismo proyecto comunicativo cuyo fin era la propaganda de inmigración desarrollada por el gobierno uruguayo. En el próximo párrafo procuraremos desarrollar una comparación

²⁴⁸ Aunque vaya desapareciendo paulatinamente gracias a la evolución de la imagen fotográfica digital.

entre el contenido de algunos textos del libro y el contenido icónico de las fotografías que nos permitirá entender todavía mejor cómo las imágenes se ajustan a los textos y qué es lo que añaden a éstos.

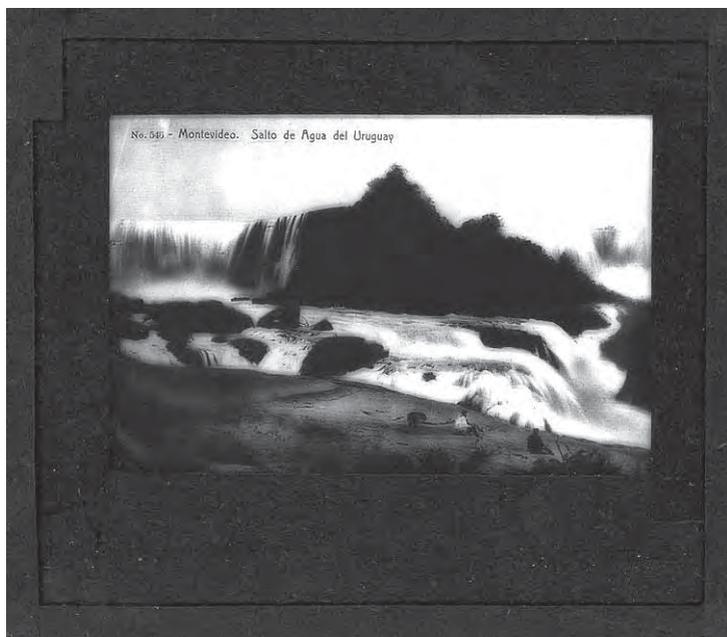
d) Comparación entre los textos y las fotografías

Un primer dato que cabe destacar, antes de empezar la comparación entre textos y fotografías, tiene que ver con las finalidades del libro. De hecho, como ya hemos tenido la posibilidad de anticipar, se trata efectivamente de una obra de encargo, eso quiere decir que si por un lado el autor lo ha escrito personalmente, por el otro, quien lo ha ideado no ha sido el autor sino el gobierno uruguayo para fomentar la inmigración al país.

Lo que analizaremos, por lo tanto, no será el punto de vista personal del autor, y tampoco el de los fotógrafos, sino qué es lo que el gobierno de Uruguay quería enseñar a Europa de su joven República. Aunque no tenemos pruebas es, de hecho, razonable conjeturar que la misma división en apartados temáticos haya sido sugerida por el mismo gobierno. A partir de ahora presentaremos una serie de textos breves que hemos seleccionado entre los más llamativos de los distintos grupos temáticos que, como se verá, no son unos compartimentos estancos, sino una serie de apartados entrelazados entre sí. Existen, de hecho, unas evidentes correspondencias entre los distintos grupos temáticos. En cada texto se hace referencia a lo que se dirá en otro párrafo y/o capítulo de la obra. Nuestro propósito no será simplemente analizar los textos escritos, sino —como se ha dicho— comparar los textos con las imágenes contenidas en las placas de cristal, con el fin de averiguar, además de la correspondencia entre grupos temáticos e imágenes (que es un dato evidente), qué es lo que la imagen fotográfica añade a la comunicación escrita.

En esta perspectiva, una primera consideración que podemos realizar se refiere a lo que ya hemos podido destacar en el apartado anterior, es decir, que al hablar de imágenes fotográficas que podían ser proyectadas, éstas alcanzaban sin embargo un público mucho mayor del que podía alcanzar un simple libro²⁴⁹. Una proyección pública, por entonces, tenía de hecho una doble ventaja: si por un lado se ampliaba el alcance del mensaje propagandístico contenido en el libro, por el otro, este mismo mensaje llegaba también allí donde el libro nunca podía llegar, es decir, que a través de las imágenes proyectadas se proporcionaban informaciones sobre Uruguay a quienes nunca hubieran podido acceder al contenido del libro como, por ejemplo, los analfabetos. Durante una proyección de imágenes la palabra escrita u oral tiene, de hecho, un papel secundario mientras que, a la vez, las fotografías añaden lo que se puede definir como *plus informativo* que la escritura no ofrece. Por lo tanto, hemos de tener bien claro que las imágenes que pondremos

²⁴⁹ Además estamos hablando de un libro de gran formato, que supuestamente tampoco se encontraba a la venta.



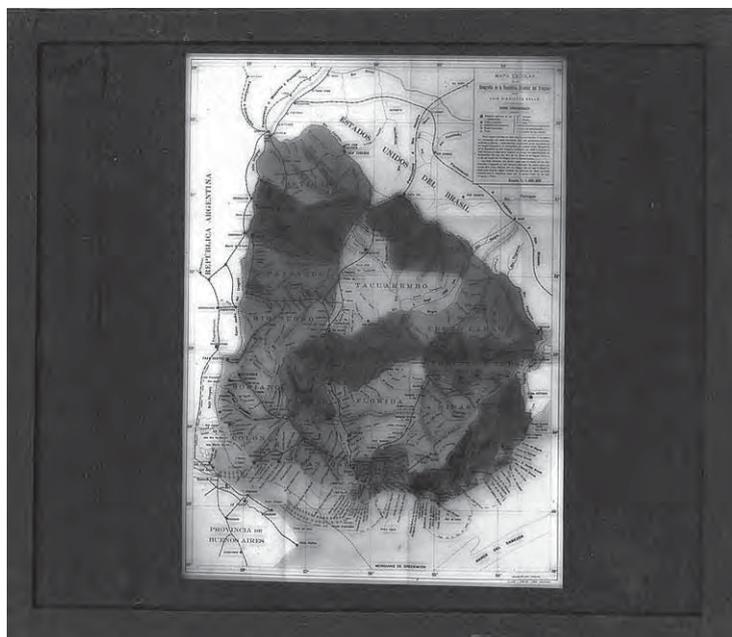
en comparación con los textos no han sido utilizadas como ilustraciones, sino en función de una explicación visual del contenido del libro, una integración que llega, en algunos casos, allí donde la palabra no puede llegar. Si quitáramos las imágenes, el contenido semántico del texto, de hecho, cambiaría²⁵⁰.

El primer grupo temático se titula «La tierra Uruguaya» que el autor describe utilizando estas palabras:

El Uruguay es uno de los Países más lindos y sanos de América. No tiene grandes y áridas alturas blanqueadas por las nieves sino útiles desniveles medianos, que forman un sistema orográfico admirable y dan nacimiento a una red hidrográfica estupenda, constituida por quinientos ríos y arroyos que serpentean en un territorio de 187.000 Km. cuadrados.

El primer dato que viene considerado como fundamental para presentar al Uruguay tiene, pues, que ver con la riqueza de agua que caracteriza el país. No

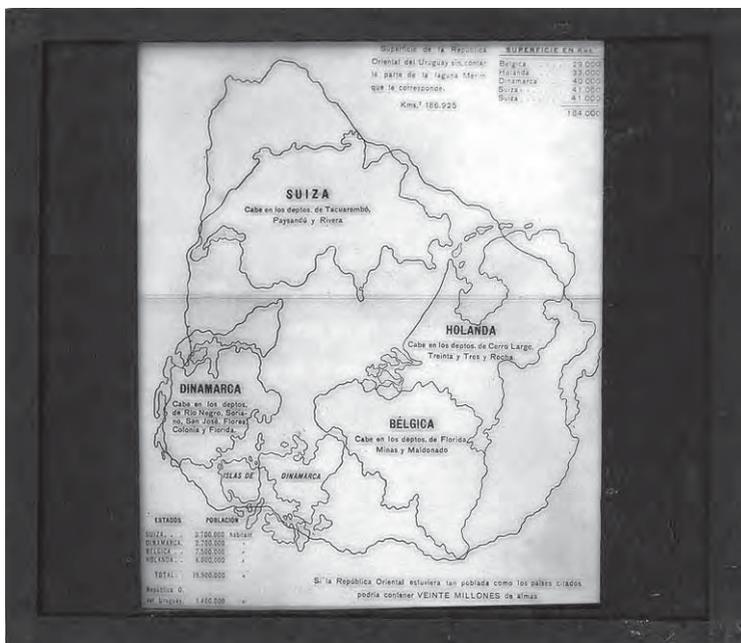
²⁵⁰ Antes de empezar con la comparación entre textos y fotos hemos de avisar que, pese a que —en las próximas páginas— se pueda apreciar el contenido icónico de una parte de los artefactos restaurados, nunca se ha de olvidar que estas mismas imágenes nacen para ser proyectadas.



podemos considerar una casualidad el haber encontrado entre las fotografías un paisaje en el que se representan unas floridas cataratas. La toma fotográfica además pone de manifiesto la majestuosidad de dicho paisaje por medio de unos pequeños elementos, que podríamos definir casi como detalles, como son las dos personas sentadas delante del salto de agua. La desproporción entre las figuras humanas y la anchura del contexto natural crea en la percepción visual un espacio enorme y lleno de agua. La imagen fotográfica en este caso ha sido utilizada como prueba de lo que se ha escrito en el texto.

El autor continúa la presentación de la tierra de Uruguay tratando un tema importante, el de las dimensiones del país. Como bien es sabido Uruguay no es un país grande, por tanto la intención del autor era convertir un posible límite en una ventaja para su «apología» del país rioplatense. Entonces dice:

Es general decir hablando de Uruguay: Es un país pequeño. Pero debe hacerse notar que esta pequeñez es con arreglo al *criterio americano*, al concepto de las inmensas superficies de este continente, solitarias e inexploradas en su mayor parte. Apreciada su extensión bajo el *criterio europeo* el Uruguay no es pequeño, con la circunstancia de que todo su territorio está entregado a las labores de las industrias agropecuarias.



Se hace por lo tanto manifiesta la necesidad de presentar las dimensiones reales de Uruguay, y eso se ha conseguido gracias a otro tipo de fotografías: las fotografías de los mapas de Uruguay. Aquí tenemos un primer ejemplo en el que se presenta la división en departamentos de la República.

Pero la funcionalidad de los mapas es todavía más evidente cuando, el autor empieza a hacer una serie de comparaciones precisas y puntuales con importantes estados europeos y mundiales

Su territorio es la mitad de lo que ocupan los reinos de Italia, Suecia, Noruega, Imperio de Japón, y la Gran Bretaña sin sus posesiones y sus colonias; ocupa la superficie que tendrían reunidos veintitrés Departamentos de Francia y doce Provincias de España, y es mayor que la Polonia Rusa, [...] [...] etc. (p. 11)

Entre las fotografías rescatadas hemos encontrado ésta que aquí podemos visualizar y que se ajusta perfectamente a la necesidad de comparación que queda patente en el fragmento de texto anteriormente citado. En este mapa, reproducido



fotográficamente, se pone de manifiesto la intención de comparar la dimensión de Uruguay con las de otros Estados europeos, pero no se utilizan los ejemplos de los que se ha hablado en el texto (es decir Italia, Suecia, Noruega, Imperio de Japón, Gran Bretaña, Francia y España) sino otros y precisamente: Suiza, Dinamarca, Holanda y Bélgica.

Durante la proyección hacían falta, por lo tanto, otros ejemplos, a lo mejor menos llamativos de los que se habían utilizado pero más útiles para demostrar visualmente lo que se había expuesto en el texto. Si quisiéramos traducir en letras el mensaje iconográfico presente en la fotografía podríamos utilizar estas palabras: «en nuestro territorio, por muy pequeño que sea, caben hasta cuatro estados europeos». Para el público ya no era importante el hecho de que no se hablara más de los ejemplos anteriores, lo que quedaría grabado en sus mentes sería, de hecho, la imagen del mapa de Uruguay.

Hacia el final del primer apartado temático, el autor empieza a tratar un tema que luego desarrollaría en el segundo apartado temático, es decir «la ciudad de Montevideo».

Es muy lindo este país, lindo para vivir, para negociar y hacer fortuna y para pasear. Desde a bordo de los *transatlánticos* cuando se llega al puerto de Montevideo, la impresión es favorable: la ciudad está escalonada en un gran anfiteatro, alzándose en toda su belleza, rodeada de *quintas* y de *jardines*, convidando a desembarcar, y cuando se baja a tierra y se recorren sus *avenidas*, *plazas* y *parques*, se admiran sus *edificios suntuosos*, la hermosura de las mujeres, la vida activa del comercio y de la industria, ese movimiento ordenado pero febril de un pueblo joven y trabajador, se cree estar en una ciudad europea [...] y se oyen hablar los idiomas de todo el mundo» (p. 15)

En el texto, el autor nos presenta el puerto como la puerta principal de la ciudad. Éste, por lo tanto, no es simplemente un lugar comercial y de desembarco de pasajeros que en su mayoría eran inmigrantes, sino un escaparate de donde se puede mirar y apreciar toda Montevideo. La ciudad —en la narración— se manifiesta, de hecho, antes de que los trasatlánticos hayan atracado en su puerto.

Tampoco esta vez podemos considerar como una casualidad la de encontrar una fotografía como la que hemos visto anteriormente en la que se enseña visualmente algo de lo que se ha hablado en el texto. En este caso la fotografía nos muestra la imagen de un transatlántico atracado en el puerto.

Queda patente la necesidad de aparejar al texto imágenes fotográficas de los lugares de los que se ha hablado en la narración escrita. Dicha necesidad es todavía más evidente en el momento en que se describe la ciudad de Montevideo. El texto que acabamos de colocar no está, de hecho, caracterizado por una descripción detallada de la ciudad sino por un simple elenco de lugares anónimos, cuales: jardines, plazas, parques, etc. difíciles de imaginar para quienes nunca habían salido de Europa. La descripción que hace el autor de Montevideo necesita, por lo tanto, algo más para convertirse en una imagen atractiva de la ciudad. Por ese motivo, para conseguir una imagen matizada y que fuera capaz de llamar mayormente la atención, se ha contado casi únicamente con la capacidad descriptiva de la fotografía. Las imágenes fotográficas fueron utilizadas para dar una mayor entidad a todo lo que se ha descrito en el texto, convirtiéndose, en una herramienta indispensable para corroborar lo que se dice por medio de la palabra escrita. De hecho, hemos encontrado toda una serie de fotografías de jardines, parques, edificios, plazas de Montevideo que completan el contenido del texto proporcionado.

En cierta medida, nos encontramos frente a una situación paradójica: la ciudad de Montevideo viene presentada con pocas palabras, y con muchas imágenes. Adjuntamos una serie de imágenes que se ajustan perfectamente a la descripción citada porque se refieren a los parques, a los edificios y a las plazas de Montevideo.

Parques





Detalle del Rosarium del Prado
Montevideo - Uruguay -

Edificios



Calle Sarandí - Montevideo



Plazas





Sin embargo, entre las fotografías que acompañan el texto, hay algunas que no se limitan dar una «explicación» visual de lo que se ha escrito, sino que añaden otros elementos de los que no se ha hablado. Por ejemplo, las que pondremos en seguida tienen la capacidad de abarcar —gracias a una serie de tomas— casi la totalidad de la ciudad vista desde arriba. Estas imágenes, de hecho, no son unas simples fotografías panorámicas como las que se encuentran impresas en las postales, destinadas normalmente a enseñar la hermosura de un lugar, sino tienen otro objetivo, más o menos explícito: enseñar la grandeza y el desarrollo urbanístico de la ciudad.

Vistas panorámicas







En fin, la imagen que se da de Montevideo es la de una ciudad joven y europea. Estas fotos nos recuerdan las que por entonces se tomaban en ciudades como París, Madrid, etc. Estas fotografías, de hecho, lejos de representar cuál era la vida de la ciudad se conforman con la representación de lugares y edificios. Los seres humanos quedan por el momento fuera de las representaciones fotográficas elegidas para describir Montevideo. Otro fragmento de texto nos confirma nuestra hipótesis.

Montevideo sale de la generalidad para destacarse como una ciudad esencialmente europea: aquí no se supone nadie que vive en América. Es inútil que se busque en ella casas y calles viejas, ni monumentos de otras edades: aquí todo es nuevo. Del tiempo de la colonia no queda ningún vestigio, [...] (p. 45)

Esta necesidad de dar una imagen cuanto más parecida a la de una ciudad europea en cierta medida cubre otro tipo de necesidad: despejar cualquier tipo de duda respecto al contexto en el que se encontraba la República uruguaya. Por entonces eran muchos los estereotipos sobre los jóvenes estados de América Latina, destacando algunos de tipo exótico. Si por un lado existía la idea de América como tierra en la que cualquier deseo podía convertirse en realidad, por el otro



existía también la idea de que América fuera caracterizada por un ambiente salvaje e inhóspito. De todas formas, la descripción escrita de la ciudad sigue proporcionando otros detalles.

La mirada no se cansa en la contemplación de inmensas planicies; por todas partes el terreno es ondulado, en suaves pendientes, cortado muy a menudo por cadenas de sierras y altos *cerros* a cuyos pies surgen y juguetean infinitos raudales de agua que se confunden, engruesan y forman los ríos majestuosos que cruzan las *campañas* y bordan inmensos *bosques*, donde la rica savia de la tierra produce una lujuriosa vegetación y millares de pájaros entonan sus melodías, su himno a la espléndida naturaleza. Un aire tibio y un cielo azul completan el cuadro.

La foto que encabeza esta página, además de representar el cerro de Montevideo, es muy importante porque, además de las informaciones visuales, nos da cuenta —por medio de un elemento añadido— de otro dato, la fecha en la que fue tomada. En la parte izquierda de la placa está escrito: Montevideo 2/12/1914. Como es la única foto fechada, podemos suponer que las otras también pueden haber sido tomadas en la misma época.

PROJECTIONS MOLTENI

Reproduction de documents -- Tirage de positifs sur verre



MONTEVIDEO - R. O. del U. - Escenas Campestres - Una Estancia.



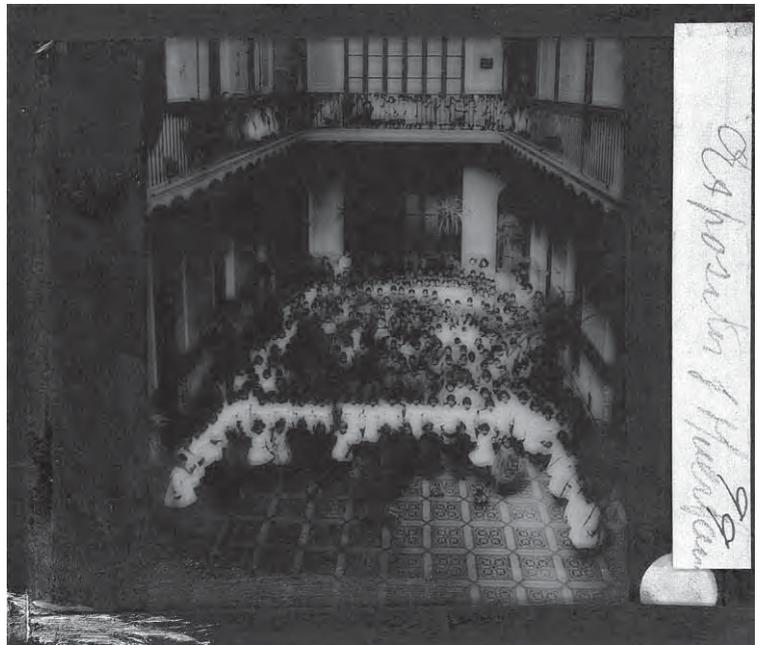
Por medio de las fotografías que acabamos de comentar, podemos llegar a otro tipo de conclusión. De hecho, estas imágenes, además de ajustarse a lo que se describe en el texto, nos permiten entender que, junto a la imagen de Montevideo-ciudad europea y moderna, había también la necesidad de proyectar otro tipo de imagen: la de una ciudad tan joven que contaba todavía con grandes espacios incontaminados en sus alrededores. Muy llamativa en este sentido es la segunda fotografía de la página 159, que viene acompañada por una descripción en la que podemos leer: «Montevideo-R.O. del U. —Escenas Campestres— una estancia».

Anteriormente habíamos comentado que las imágenes logran llegar allí dónde las palabras no llegan, y por el momento hemos procurado corroborar nuestra hipótesis con una serie de ejemplos concretos en los que el papel de la fotografía quedaba bien claro. Ahora bien, en algunos casos, esta misma afirmación puede ser invertida. Por ejemplo, para presentar el espíritu asociativo y de solidaridad que caracteriza la ciudad de Montevideo y el Uruguay, no se podía contar únicamente con las imágenes fotográficas como se había hecho anteriormente para ilustrar la ciudad. El autor, de hecho, se siente obligado a dar unas cifras precisas y a argumentar más a fondo el tema.

La población de Montevideo se acercará en 1910 a 400.000 habitantes, de los cuales 100.000 son extranjeros, entre ellos más de 40.000 italianos, más de 30.000 españoles y el resto, argentinos, brasileros, franceses, ingleses, alemanes, suizos, norteamericanos, belgas, rusos, portugueses, austríacos, turcos, etc. etc. (p. 49)

El espíritu de asociación es una hermosa singularización del Uruguay. Tanto en Montevideo como en todas las ciudades, villas y pueblos del interior existen varios centenares de sociedades y Clubes con fines filantrópicos, científicos, literarios, sociales y recreativos. Los hay formados exclusivamente por extranjeros y por nacionales. Así, funcionan en toda la República sociedades de mutuo socorro francesas, italianas, españolas, y nacionales, destinadas a prestar asistencia médica, y subsidios durante la enfermedad, sepelios, etc. —estos centros normalmente poseen, amplios salones de bailes, lujosamente amueblados, comedores, salones de lectura, baños, restaurantes, etc.— Funcionan también los Clubes Español, Italiano, Inglés y Alemán, locales donde se realizan hermosas fiestas, dedicadas no sólo a los extranjeros, sino a las familias nacionales. [...]. Sería incurrir en una pesada enumeración precisar los centenares de Clubes que existen. (pp. 52/54).

El espíritu asociativo y de socorro mutuo del que se habla en el texto, se refiere sobre todo a las sociedades y clubes que fueron fundados por los inmigrantes, en cambio, las imágenes que acompañan este apartado temático —y que pondremos en seguida— se refieren únicamente a los centros de acogida para huérfanos. En este caso, aunque exista una evidente correspondencia temática entre texto y fotografías, la integración de las informaciones textuales con aquellas visuales está caracterizada por una evidente diferencia entre lo que se dice con la palabra escrita, y lo que se dice con las imágenes fotográficas. No tenemos suficientes datos



para explicar esta situación, no sabemos, de hecho, si se han perdido otras imágenes fotográficas relacionadas con las asociaciones filantrópicas de Uruguay. Contando únicamente con los datos de que disponemos podemos suponer que, como en el texto se ha hablado con mucho detalle de la organización de los centros e instituciones de inmigrantes, probablemente, por medio de las imágenes fotográficas se querían proporcionar informaciones sobre otros tipos de sociedades de socorro de las que no se había hablado en el texto.

Los últimos apartados temáticos que trataremos tienen como objeto el comercio, la agricultura y el ganado. En este caso, también podemos contar con textos muy detallados mientras que las imágenes desempeñan una función que no se puede definir simplemente ilustrativa, sino de integración.

El comercio internacional del Uruguay es superior en relación con su población al de los más grandes estados de América. En 46 años ha quintuplicado su valor —comercia con todas las naciones del orbe—. Sus variadas y excelentes producciones le abren mercado doquier —posee una legislación comercial liberal y perfecta— probidad absoluta del comerciante uruguayo. Los vastos horizontes de su futuro desenvolvimiento.



La República de Uruguay no practica el libre cambio ni el proteccionismo absoluto: su legislación económica es liberal, contemplando todos los legítimos intereses, como corresponde a un País que no produce todo lo que consume o necesita para el fomento de sus industrias... Se ha establecido, pues un sistema racional, que favorece a todas las actividades e impulsa el desarrollo de la producción propia, sin perjudicar mayormente la extranjera (p. 61).

[...]

El comercio Uruguayo es cosmopolita en sus elementos dirigentes de trabajo y en sus transacciones. La mayoría de las naciones del orbe tienen sus representantes en este País, que atrae y radica al extranjero con el prestigio de sus atractivos y sus fáciles medios de vida holgada [...] en las casas de negocio, tanto mayoristas e introductoras, como minoristas, al lado del apellido inglés, se ostenta uno italiano y así sucesivamente, todas las nacionalidades del viejo mundo. Por esa razón existen Cámaras de Comercio española, italiana, y francesa ... (p. 62).

Estos hechos revelan la potencialidad económica del Uruguay y la importancia de su producción, que no habiendo llegado aún a una ínfima parte del desarrollo que sus riquezas

incalculables le deparan, ocupa ya un puesto prominente, sobrepasando a las primeras naciones de América en su comercio internacional. Debemos recordar que los cultivos agrícolas recién comienzan a explotarse, habiendo enormes extensiones de tierras de superiores condiciones regadas naturalmente por caudados ríos y arroyos, con un clima adecuado a la fecundación perfecta y con medios de comunicación y transportes que cada día mejoran y se multiplican por la construcción de puentes, carreteras y cruzamiento de vías férreas, que serán dentro de poco centros de colonización y campos de agricultura, habiéndose presentado diversos proyectos por empresas extranjeras y nacionales para su evolución civilizadora, que darán a la exportación de cereales, frutos, forrajes, y las industrias anexas, un aumento considerable, elevando sus cifras a cantidades imposibles de prever porque en estos países de América las transformaciones operadas por el progreso escapan a toda previsión en el tiempo y en el valor» (p. 63).

El comercio del Uruguay es profundamente honesto y constituye para él un timbre de verdadera gloria su tradición de absoluta probidad (p. 70).

Por ejemplo, aunque en el texto no se haya hablado del puerto como punto fundamental del comercio uruguayo, hay una serie de imágenes fotográficas que presentan el mismo puerto que antes había sido presentado como el principal acceso a la ciudad para los emigrantes, desde un nuevo punto de vista: el del comercio. Ya no hay más imágenes de los transatlánticos sino fotografías en las que quedan grabadas las imágenes de los muelles de descarga.





Podemos apreciar la misma función integradora por medio de toda una serie de fotografías de actividades comerciales, y agrícolas,



63

430
a

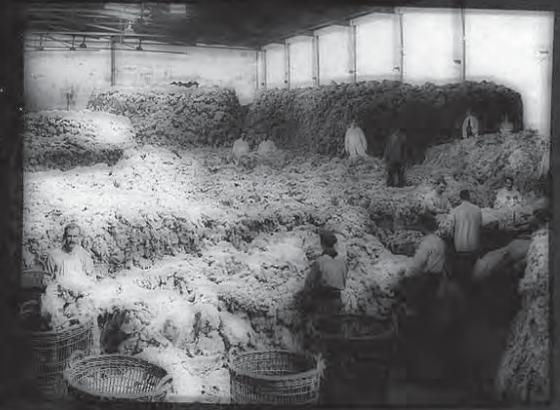


Inspeccionando lanas en una barraca de Montevideo Uruguay

Clasificación de lanas.

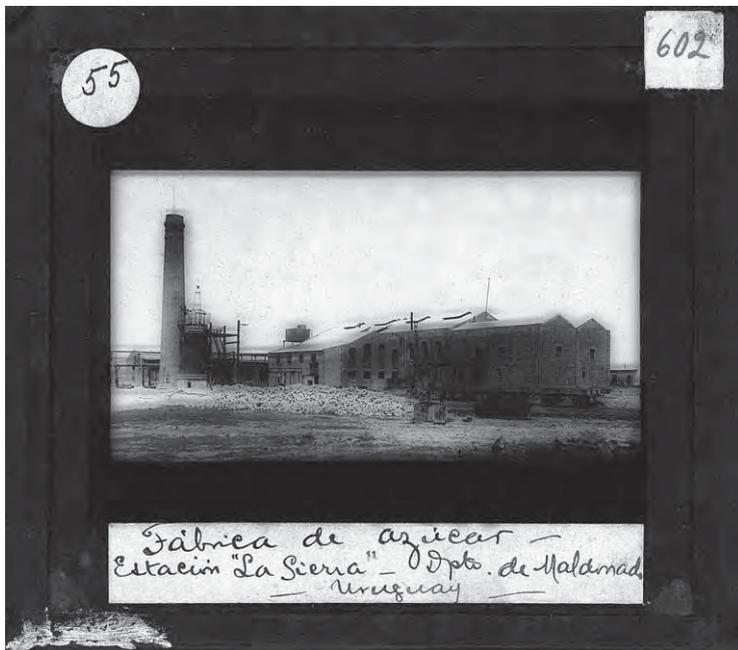
62

432



Clasificación de lanas en una barraca de Montevideo Uruguay

Clasificación de lanas.



Fábrica de azúcar.

Agricultura

El suelo de Uruguay se adapta fácilmente a los cultivos agrícolas. [...] Nuestro país no ofrece un palmo de tierra que no sea fértil (p. 93).

Actualmente en el Uruguay se dedican con preferencia al cultivo del trigo, maíz, avena, cebada, alfalfa, lino, remolacha, tabaco, y viñas, pero el suelo es susceptible de producir con grandes ventajas otros cereales y plantas, como produce toda clase de legumbres y árboles frutales y maderables. Se ha ensayado con éxito el cultivo del algodón (p. 97).

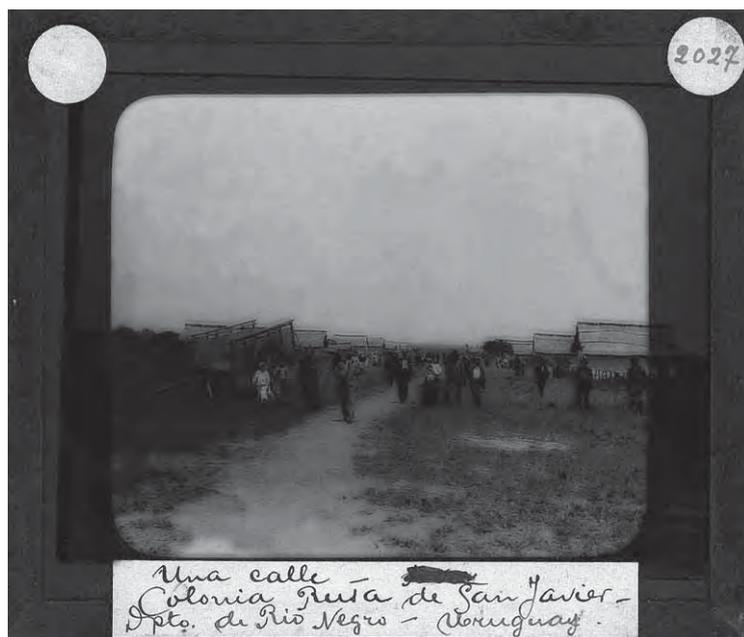
A pesar de que no se pueda comprobar la efectiva incidencia de la imagen fotográfica en el proceso de toma de decisión de emigrar, lo que queda evidente es el uso que se hace del medio fotográfico en función propagandística.

Por lo que podemos leer junto a lo que podemos ver en las fotografías, el Uruguay se presentaba a los extranjeros en primer lugar como un país joven y moderno, que quiere progresar rápidamente y en paz. Su capital, la ciudad de Montevideo, no tiene nada que envidiar a otras ciudades europeas porque era tan moderna y



2024
H

Primeras familias colonizadoras de
la Colonia San Javier. -
Dpto. de Rio Negro - Uruguay.



2027

Una calle - ~~de~~ San Javier -
Dpto. de Rio Negro - Uruguay.

61

417



Tipo de carnero de raza
merino. - Uruguay -

64

456



Falcón. Toro Hereford - Campeón de
la Exposición de Melo - Años 1912.
Uruguay -



avanzada como las principales capitales europeas. En aquel momento el comercio era muy vivo y las condiciones naturales ayudaban al desarrollo de las actividades agropecuarias. Se reconoce, además, la importancia que tuvieron los extranjeros para el desarrollo de la sociedad uruguaya, que les garantizaba óptimas condiciones y un buen nivel de integración. Todos estos datos, junto a las imágenes fotográficas que — como hemos visto — acompañan constantemente los textos del libro, han de ser leídos teniendo en cuenta todo lo que hemos dicho sobre el contexto histórico²⁵¹. Por entonces, de hecho, Uruguay era efectivamente un país que se había desarrollado gracias a la llegada masiva de inmigrantes y por lo tanto necesitaba enseñar al mundo sus logros. Pero, no podemos conformarnos simplemente con esta conclusión tan evidente que el mismo autor declara en la introducción de la obra. Entre las finalidades de la obra hay que leer entre líneas otro tipo de mensaje. Publicar y enviar a Europa un libro de estas características, de hecho, conlleva también una implícita demanda de nuevos emigrantes que puedan contribuir al desarrollo futuro de Uruguay. Frente a los grandes desplazamientos intercontinentales de gentes empujados por la revolución industrial, la República Oriental de Uruguay se proponía como una sociedad estable y, a la vez, como un país rico de recursos que sólo pueden ser aprovechados con la llegada de otros inmigrantes.

²⁵¹ Véase el Capítulo 3.

En fin, a través de las imágenes fotográficas se procuró dar un mayor alcance a la propaganda inmigratoria desarrollada por la República de Uruguay. Las fotografías, al ser proyectadas podían, de hecho, no sólo confirmar lo que se narraba en el texto anteriormente presentado, sino que la misma demanda de inmigrantes presente en el libro lograba una fuerza todavía mayor porque llegaba allí donde la palabra escrita no llegaba, es decir, a un público más amplio. El análisis de los conjuntos documentales guardados en el archivo de la universidad de Barcelona, al ofrecernos la posibilidad de entender cuál era la imagen que quería dar de sí el Uruguay, nos permite completar el estudio sobre el contexto histórico que habíamos empezado a desarrollar en el capítulo anterior. A partir de ahora, en cambio, nos dedicaremos al análisis de los documentos fotográficos producidos por las instituciones vascas que nacieron justamente en aquel contexto histórico.

BREVE HISTORIA DE LAS INSTITUCIONES VASCAS DE MONTEVIDEO

En Montevideo tres han sido y siguen siendo los principales centros vascos, éstos son: el centro *Euskaro Español*, el centro *Euskal Erria* y *Haize Hegoa*. Este último centro ha sido el principal punto de referencia para nuestra investigación y para la búsqueda de material fotográfico relacionado con la experiencia migratoria vasca a Uruguay. Antes de empezar el análisis de los conjuntos fotográficos relativos a las historias de las tres instituciones, se nos hace preciso analizar, aunque brevemente, las etapas que llevaron a la constitución de estos centros. Para el desarrollo de los siguientes párrafos, por lo tanto, hemos podido contar —además de unas entrevistas realizadas a algunos de los miembros de las instituciones— con el aporte de los trabajos de Alberto Irigoyen Artetxe, quien se ha dedicado, durante mucho tiempo, al estudio de los orígenes y de la historia de dichas instituciones.

a) El centro *Euskaro Español*, el centro *Euskal Erria* y el centro de estudio y difusión de la cultura vasca *Haize Hegoa*

El 29 de junio de 1911 fue fundado en Montevideo el Centro *Euskaro Español*, séptima sociedad vasca que conoció el Uruguay en apenas treinta y cinco años. Sus antecedentes fueron: *Laurak Bat* (1876), *Caja Vasco Navarra de Reempatrio* (1882), *Centro Vascongado* (1883), *Euskaldunak Bat de San José* (1887), *Laurak Bat* (1896) y *Bizi on Bat* (1901?), de las que ninguna ha sobrevivido.

Contra lo que cabía esperar, el nacimiento de una nueva *euskal etxea*, lejos de unir a la colectividad, sería el origen —o tal vez deberíamos decir la continuación— de unas diferencias que, a nuestro juicio, subyacían bajo la obligada calma del vacío institucional. Nos referimos a la diferente concepción del «ser vasco», que para los pioneros del *Laurak Bat*

—más tarde Sociedad Euskara—, de la Caja Vasco Navarra de Reempatrio, del Centro Vascongado y de la Sociedad Euskaldunak Bat se definía como «euskaldun guciak bat» (vascos todos uno); mientras que para las sociedades Laurak Bat de 1896, y creemos que también para la sociedad Bizi on Bat, se diferenciaban según en qué orilla del Bidasoa hubieren nacido²⁵².

Esta diferente filosofía queda bien clara en el enunciado de los estatutos del Centro Euskaro que establecían el propósito de *formar centros de reunión, instrucción y recreo destinados a los naturales de las cuatro provincias hermanas Álava, Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra sin distinción de ideas políticas o religiosas*²⁵³. La polémica sobre las distintas formas de ser vasco ha seguido existiendo durante muchos años hasta que en la actualidad, todavía, no se ha llegado aún a una solución definitiva en lo que se refiere a la constitución del Centro Euskaro.

El criterio entre los vascos está al respecto un tanto dividido. Por ejemplo, un buen número de navarros opina que los vascos franceses deben ser excluidos del centro, y que éste debe tener un carácter deportivo únicamente. En cambio los vascos del resto de las provincias, en su inmensa mayoría, opinan que el Centro Euskaro debe conglomerar a todos los vascos de las siete provincias, sin excepción alguna, opinión que comparten también algunos navarros. Para éstos últimos el Centro Euskaro debe de tener fines más amplios es decir los de los deportes y los del apoyo mutuo. Desde luego, este criterio tiene fundamentos más sólidos, por cuanto busca la unión de todos los vascos sin excepción alguna²⁵⁴.

Como inmediata respuesta a esta actitud que podríamos definir como «segregadora» la recién fundada sociedad sufrió la escisión de un importante grupo de asociados que fueron quienes fundaron la Sociedad Euskal Erria en donde tendrían cabida los hijos y descendientes de todos los Territorios Históricos de Euskal Herria. Hasta ahora, entre las distintas hipótesis que han sido planteadas por los historiadores que se han dedicado al estudio de los orígenes fundacionales de las instituciones vascas del Uruguay, para explicar las razones de esta fractura institucional y el consecuente nacimiento de la Sociedad Euskal Erria, destaca la de Eneko Sanz Goikoetxea, quien ha planteando en distintas ocasiones²⁵⁵ la hipótesis de un conflicto de ideologías entre las ya enunciadas concepciones del «ser vasco». Pese a eso todavía no se ha llegado a comprender por completo una trama que, por ser conflictiva, fue opacada por las disputas e intercambio de agravios que fueron lanzados desde ambas instituciones.

²⁵² IRIGOYEN ARTETXE, Alberto: *El Instituto de Enseñanza de la Sociedad Euskal Erria de Montevideo frente a la Euskal Echea de Llavallol: un espejo donde mirarse*, publicado en la página web de la red Euskosare.

²⁵³ Los estatutos del centro Euskaro han sido digitalizados por Alberto Irigoyen Artetxe y publicados en el CD ROM «Euskaro Español, centro vasco de Montevideo-documentación, historia, revistas.» que acompaña el libro «El Centro Euskaro de Montevideo» publicado en el marco del Proyecto Urazandi, por la Dirección de Relaciones con las Colectividades Vascas, dependiente de la Secretaría General de Acción Exterior del Gobierno Vasco. 2003.

²⁵⁴ IRIGOYEN ARTETXE, Alberto: *El Instituto de Enseñanza de la Sociedad Euskal Erria de Montevideo frente a la Euskal Echea de Llavallol: un espejo donde mirarse*.

²⁵⁵ En particular durante las dos primeras ediciones del «Euskal Herria Mugaz Gaindi».

De todas formas, el centro Euskaro Español y el Centro Euskal Erria, han constituido durante la mayor parte del siglo XX las dos principales instituciones vascas de la Capital uruguaya. En una entrevista a Jorge Arín, hijo de emigrantes vascos²⁵⁶, queda bien clara la importancia del papel desarrollado por estas dos instituciones para la comunidad vasca de Montevideo. «[...] Las relaciones que teníamos los Arín con las instituciones vascas es otra cosa. Por supuesto que mis padres y mis tíos se vincularon directamente, como hacían muchos, a las sociedades para tener contactos, para hablar el idioma: la lengua vasca. Y allí, cuando hacían las fiestas, los aniversarios u otras fiestas muy señaladas en el ambiente vasco, íbamos todos. Mis padres nos llevaban a mis hermanos y a mí. Fue así que todos terminamos yendo allí. Allí tuvimos contactos con el ambiente vasco porque la mayoría de las personas eran naturales del País Vasco. En las instituciones empezamos asimilando, unos más unos menos. Pienso que fui yo el que más se interesó por lo vasco. Mi padre me hizo a mí socio del centro Euskaro y a Roberto, mi hermano, lo hizo socio del centro Euskal Erria. Nos repartió. Mi hermano llegó hasta a ser presidente del centro Euskal Erria y yo fui secretario del consejo durante unos cuantos años. Entonces, estábamos todos vinculados. Los socios de Euskal Erria se hacían socios del Euskaro, los del Euskaro se hacían socios de Euskal Erria. [...] Hoy en día, en cambio, no le interesa a nadie el tema, la juventud vasca está formada por nietos de los nietos, ya no tienen identidad vasca. Son uruguayos con apellido vasco. Una cosa es tener apellido vasco y otra es tener sentimiento vasco. [...] Euskal Erria nació como apolítico hasta el año 1933, es decir, el año en el que trajeron la ikurriña. Hasta entonces lo que movía el centro era un sentimiento de confraternidad que unía a los vascos tanto españoles como a los que venían del lado francés. Se reconocía la nacionalidad francesa y española pero sólo aquella de la parte “euskara”. Hasta se turnaban los presidentes del centro: una vez había un presidente de Iparralde, otra uno de Hegoalde»²⁵⁷.

El testimonio del señor Jorge Arín es, sin embargo, uno de los más valiosos con los que hemos podido contar para el desarrollo de nuestro trabajo. Además de la entrevista que acabamos de mencionar, el señor Arín nos ha facilitado también importantes documentos fotográficos que analizaremos bien en este capítulo (porque algunos de éstos están vinculados a la historia de las dos instituciones), bien en el siguiente (porque la mayor parte de su archivo está vinculado a su historia familiar). De todas formas, gracias a su testimonio oral, podemos entender que las dos instituciones vascas de Montevideo, independientemente de los conflictos ideológicos que las dividían, constituyeron, durante el siglo XX, dos importantes centros para la vida social de la comunidad vasca afincada en la capital uruguaya. En palabras del señor Jorge Arín queda bien claro, de hecho, que, a pesar de las diferencias ideológicas, las dos instituciones tuvieron un inmenso valor bien para sus padres y tíos —quienes eran los vascos originarios— bien para las generaciones posteriores que,

²⁵⁶ Su padre era Eulogio Salvador Arín —originario de Euskal Herria— que se afincó en Uruguay alrededor del 1910 —es decir en la misma década en la que fueron fundados el centro Euskaro y el centro Euskal Erria— su madre, María Ayphasorho Salle, en cambio, era hija de vascos anteriormente emigrados a Uruguay. En el próximo capítulo, relativo a la historia y memoria familiar, trataremos con más detalles la historia de la familia Arín Ayphasorho.

²⁵⁷ Entrevista a Jorge Arín realizada en el mes de Julio de 2005.

a veces, venían redistribuidas entre los dos centros²⁵⁸. En las palabras de Arín podemos leer también una pizca de decepción y de tristeza en el momento en que compara la época anterior con la actual, en la que nota una desafección por parte de las nuevas generaciones hacia las que fueron durante muchos años las únicas instituciones vascas de Montevideo. Sin embargo, esta es una consideración personal que se refiere, evidentemente, a una época pasada que ya no existe y que, no tiene en cuenta el hecho que, han sido justamente algunos miembros de las nuevas generaciones —es decir, los hijos de los vascos originarios— los que han intentado superar el dualismo que durante la mayor parte del siglo XX ha caracterizado la historia de las instituciones vascas de Montevideo. Sin embargo, este intento, como veremos, no dio los frutos esperados —es decir, una pacificación entre el Euskaro y Euskal Erria— sino el nacimiento del tercer centro vasco de Montevideo: el Centro de Estudio y Difusión de la Cultura Vasca Haize Hegoa. El Centro de Estudio y Difusión de la Cultura Vasca Haize Hegoa de Montevideo nació, de hecho, de una necesidad específica: la de crear una nueva institución fundada por las nuevas generaciones de vascos nacidos en Uruguay durante la segunda mitad del siglo XX. Para las generaciones de adolescentes vascos nacidos en Uruguay entre las décadas de los años 50 y 60 (quienes normalmente eran hijos o nietos de vascos originarios), la dos instituciones originarias precedentemente presentadas —es decir, el centro Euskaro Español y el centro Euskal Erria— al estar históricamente peleadas, no representaban un elemento de unidad. En una publicación realizada por el mismo centro vasco hemos encontrado un texto en el que Haize Hegoa presenta brevemente su historia.

Haize Hegoa, vocablo poético que significa «Viento Sur» o, «Viento del Sur», es el nombre de la Institución vasca más joven de Montevideo, dedicada al estudio y difusión de la cultura del Pueblo Vasco. Nacida hace veinte años, al influjo de jóvenes integrantes de los viejos centros vascos establecidos desde principios del siglo XX en la Capital de Uruguay, deambuló por éstos con el grupo de danzas «Eusko Indarra» sin encontrar eco en su propuesta, hasta que finalmente decidió trabajar en forma independiente. En el año 1992 se le concedió la Personería Jurídica, lo que le permitió institucionalizarse, dando un marco formal a sus asociados. Es de destacar que en el año 1995 el centro fue reconocido por el Gobierno Autónomo del País Vasco de acuerdo con la Ley No. 8 del año 1994, promulgada por el Parlamento Vasco. De esta forma, con los estatutos como guía, se nuclearon sus actividades a la vez que se desarrollaron otras, lo que atrajo un mayor número de personas interesadas en participar en el conocimiento del arte y de la cultura euskara²⁵⁹.

Las nuevas generaciones, por mucho que conociesen la historia, el conflicto ideológico, las diferencias y las motivaciones relativas a las tensiones existentes entre el Euskaro Español y el Euskal Erria, no las compartían. Según lo que nos dijo Maite Bengoa Tejería —miembro fundador de centro Haize Hegoa— en una entrevista realizada en el mes de julio del 2005: «Los centros de cultura vasca en Montevideo, por aquel

²⁵⁸ El testimonio del señor Arín nos viene confirmado también por el testimonio que acompañará el párrafo siguiente, que es de Maite Bengoa Tejería.

²⁵⁹ HAIZE HEGOA, *Gernikako Arbola*, Montevideo, Julio 2005.

entonces, tal vez debido a la falta de buenas relaciones, no representaban nada más que unos elementos de agregación social para la comunidad vasca, pero no proponían o apoyaban nuevas iniciativas respecto a la difusión y divulgación de la cultura vasca. [...] En mi caso, por ejemplo, todo lo «vasco» que precisara lo tenía en mi casa. [...] En fin, no entendíamos por qué, aunque las dos instituciones fuesen vascas, hechas por y para los vascos, no podían organizar algo juntos. Además, esta imposibilidad resultaba todavía más incompresible si se tiene en cuenta que, en su mayoría, los vascos de Montevideo pertenecían a los dos instituciones a la vez»²⁶⁰.

Lo que se echaba en falta —según el testimonio con el que hemos podido contar— era, por lo tanto, una participación conjunta en el desarrollo de actividades de interés cultural para la comunidad vasca de la ciudad, además de una real integración de las nuevas generaciones en las estructuras y organización de los dos centros vascos. Lo que se intentó fue, por lo tanto, el desarrollo de un proyecto que permitiese superar estos obstáculos: «Alrededor del 1981/82 muchos jóvenes se sentían animados por la idea de juntar los dos centros. Un primer paso adelante hacia este “sueño dorado” fue representado por un nuevo grupo de danza denominado Eusko Indarra que, de una forma espontánea, juntaba por primera vez las nuevas generaciones, y no sólo de descendientes de vascos pertenecientes a los dos centros. Por primera vez, pues, se experimentó una participación conjunta entre los miembros de las dos instituciones privadas de los prejuicios que habían caracterizado, hasta entonces, las relaciones entre las dos».

La historia del nacimiento de Haize Hegoa está, por lo tanto, íntimamente vinculada a la historia del grupo de baile Eusko Indarra. Lamentablemente, todavía no existe ninguna historia escrita de este grupo de baile como tampoco del centro, por lo tanto tenemos que seguir basando nuestra investigación en el testimonio oral de Maite Bengoa: «En su mayoría éramos todos jóvenes, que sin presumir demasiado, queríamos aprender los bailes típicos de nuestra tierra de origen, así que, si por un lado poníamos a disposición de todos sus pocas experiencias y las ganas de hacer, por el otro, también teníamos que contar con la presencia y la ayuda de mayores, muchos de los cuales pertenecían a las últimas generaciones de vascos originarios de Euskal Herria»²⁶¹. Una parte de las viejas y las nuevas generaciones se encontraban unidas por el mismo fin: el de llevar a cabo un proyecto conjunto que permitiera superar los obstáculos llenos de prejuicios de las dos instituciones. Para formar parte del grupo de danza no hacía falta tener apellido vasco, ni siquiera apoyar una determinada ideología, sólo se precisaba el interés hacia las actividades y, a la vez, las ganas de buscar fondos para financiar al grupo. La cosa no funcionó, Euskaro Español y Euskal Erría no apoyaron el proyecto propuesto por los jóvenes y Eusko Indarra comenzó a necesitar un estatuto interno. La necesidad primaria era, de hecho, la de seguir siendo independientes para luego poder cumplir el que ha sido definido por Maite Bengoa el «sueño dorado» de poder juntar las dos instituciones.

²⁶⁰ Entrevista hecha a Maite Bengoa Tejería y realizada en el mes de Julio de 2005.

²⁶¹ Entre estos estaba David Bengoa, padre de Maite, que era txistulari.

La independencia de los dos centros venía considerada como la *conditio sine qua non* para seguir adelante²⁶² en el proyecto, unificación de los dos centros que, de todas formas, no cuajó. Con el pasar del tiempo, de hecho, los miembros del grupo Eusko Indarra se dieron cuenta de que, frente a su propósito inicial, es decir, juntar los dos centros vascos, la única opción que les quedaba era la de formar otro centro vasco. Finalmente, Haize Hegoa nació el 1 de marzo 1988 porque en ningún centro vasco estaban reflejadas las ideas que los jóvenes de Eusko Indarra proponían y que, según las palabras de Maite Bengoa Tejería eran: «1) Todos los que estuviesen interesados en la cultura vasca podían participar en las actividades del centro, aunque no tuvieran apellido / descendencia vasca, porque todos antes de ser vascos somos uruguayos, y por lo tanto descendemos de muchas otras etnias (italiana, armenia, española, etc.). El motivo de unión no es el apellido sino la cultura vasca. 2) Todos tienen derecho a pertenecer al centro siempre que trabajen con y para el centro a favor de la divulgación de la cultura vasca».

b) Análisis de los distintos conjuntos fotográficos vinculados a las instituciones vascas de Montevideo

Tras esta breve presentación de la historia de las instituciones vascas de Montevideo ha llegado, por fin, el momento de analizar los diferentes conjuntos documentales fotográficos a éstas vinculados. Antes de empezar, se nos hace preciso señalar unas consideraciones preliminares. Un primer dato que cabe destacar, es el relativo al hecho de que el material fotográfico con el que hemos podido contar para el desarrollo de este capítulo es muy heterogéneo. De hecho, si por un lado tuvimos la posibilidad de acceder directamente al archivo del centro Haize Hegoa; por el otro —en el caso de los documentos fotográficos relacionados a la historia de los dos primeros centros vascos de Montevideo— no pudimos contar con las fotos originales. Debido a la imposibilidad de acceder directamente a los fondos fotográficos del centro Euskaro Español²⁶³, hemos podido contar únicamente con fotografías que ya habían sido digitalizadas para completar e ilustrar un trabajo hecho por Alberto Irigoyen Artetxe —anteriormente citado²⁶⁴— y que quedan publicadas en el CD ROM «Euskaro Español, centro vasco de Montevideo-documentación, historia, revistas del 2003».

Éstas son las únicas fotografías, entre las que hemos elegido para nuestro análisis, que habían sido utilizadas anteriormente, por lo tanto, las hemos podido ver y analizar basándonos exclusivamente en su formato digital. Somos perfectamente conscientes de que nuestro análisis está afectado no sólo por unos evidentes

²⁶² Actualmente el grupo Eusko Indarra sigue siendo independiente, no tiene ningún tipo de obligación.

²⁶³ Que, por lo que sabemos, no existen ya.

²⁶⁴ IRIGOYEN ARTETXE, A.: «El Centro Euskaro de Montevideo» publicado, en el marco del Proyecto Urazandi, por la Dirección de Relaciones con las Colectividades Vascas. 2003.

límites de acceso a la fuente original, sino también por el hecho de que la documentación del centro Euskaro Español está evidentemente descontextualizada. El CD ROM, en el que están guardadas dichas imágenes, de hecho, no nos proporciona suficiente información sobre el contexto en el que se encontraban²⁶⁵. De todas formas, el trabajo de A. Irigoyen Artetxe tiene una ventaja evidente, la de habernos proporcionados imágenes fotográficas que difícilmente hubiéramos conseguido. Si no hubiésemos podido contar con dicho trabajo nuestro análisis se nos habría quedado incompleto. La única forma de poder comparar los documentos fotográficos de los tres centros vascos de Montevideo era, de hecho, la de contar justamente con dicho material fotográfico, a pesar de que haya sido previamente publicado.

Las fotografías vinculadas a la historia del centro Euskal Erria, en cambio, nos han sido proporcionadas —como habíamos anticipado en el apartado anterior— por el señor Jorge Arín, por lo tanto, dichas fotos no forman parte de ningún archivo oficial, sino de un archivo particular organizado, como veremos, según criterios personales. Nos hemos encontrado, en fin, frente a un problema bastante relevante, es decir, que no podemos contar con una documentación con características tales para poder desarrollar una comparación entre las finalidades que las dos instituciones otorgaban a los documentos fotográficos.

Otro dato que nos cabe señalar es el relativo al número de los documentos fotográficos rescatados. Hay, efectivamente, un evidente desequilibrio entre la gran cantidad de fotos relacionadas con Haize Hegoa (291 documentos gráficos además de una serie de álbumes sueltos) y la escasez de fotografías relacionadas con la historia de los dos primeros centros vascos de Montevideo (25 fotografías del centro Euskaro Español y 34 fotografías del centro Euskal Erria)²⁶⁶.

Debido a estas limitaciones, y sobre todo a la escasez de los documentos relativos a los centros Euskaro y Euskal Erria no podremos comprobar si la polémica sobre las distintas formas de ser vasco ha dejado alguna huella en las imágenes producidas por los centros. Nuestro análisis será por lo tanto una comparación entre las imágenes fotográficas producidas en dos épocas distintas: la época en la que nacieron y se desarrollaron los centros Euskaro Español y Euskal Erria; y la época en la que nació y se desarrolló Haize Hegoa, lo cual sí nos permitirá, en cambio, contestar a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los elementos simbólicos que han caracterizado a la comunidad vasca de Montevideo? ¿Cuáles han desaparecido? ¿Cuáles son los que han resistido al tiempo? ¿Qué es lo que se ha transformado? Y, finalmente, ¿en qué medida ha existido una selección social del recuerdo visual en los procesos de creación de una memoria colectiva vasca en Uruguay?

²⁶⁵ En cierta medida podemos afirmar que, pese a que el trabajo de Alberto Irigoyen Artetxe recopila una gran cantidad de documentos sobre la historia del centro Euskaro Español proporcionándonos la posibilidad de poder estudiar la historia del centro vasco, sufre, en el apartado relativo a la documentación fotográfica, de los mismos problemas de descontextualización de la fuente que hemos subrayado en los capítulos anteriores. Véase Capítulo 2.

²⁶⁶ De todas las fotos de las que disponemos se utilizarán sólo unos cuantos ejemplos entre los más llamativos desde el punto de vista historiográfico.

c) Presentación de los distintos conjuntos documentales: las fotos del centro Euskaro Español

Las imágenes fotográficas relacionadas con la historia del centro Euskaro Español con las que contaremos no son, como se ha dicho, documentos originales, sino fotografías previamente digitalizadas y que supuestamente constituyen el mayor grupo de imágenes relativo a la historia del centro. Sólo hay dos excepciones a lo que acabamos de afirmar, la primera es la fotografía que aquí se expone.

Este documento, de hecho, nos ha sido proporcionado por el señor Jorge Arín y es uno de los pocos²⁶⁷, dentro de los que componen su archivo personal²⁶⁸, que se refiere al centro Euskaro Español. Esta fotografía es un documento único en su



²⁶⁷ En el archivo particular del señor Arín sólo hay dos fotos sueltas que se refieren al centro Euskaro, que, de hecho, no forman parte de ningún álbum. La primera es la que acabamos de exponer, la segunda la comentaremos en breve y se refiere al 1923.

²⁶⁸ Como que la mayor parte del archivo del Señor Arín se refiere a la historia del centro Euskal Erria, analizaremos las características de dicho archivo en el siguiente párrafo. Por el momento nos conformamos con las informaciones que nos proporciona la imagen.

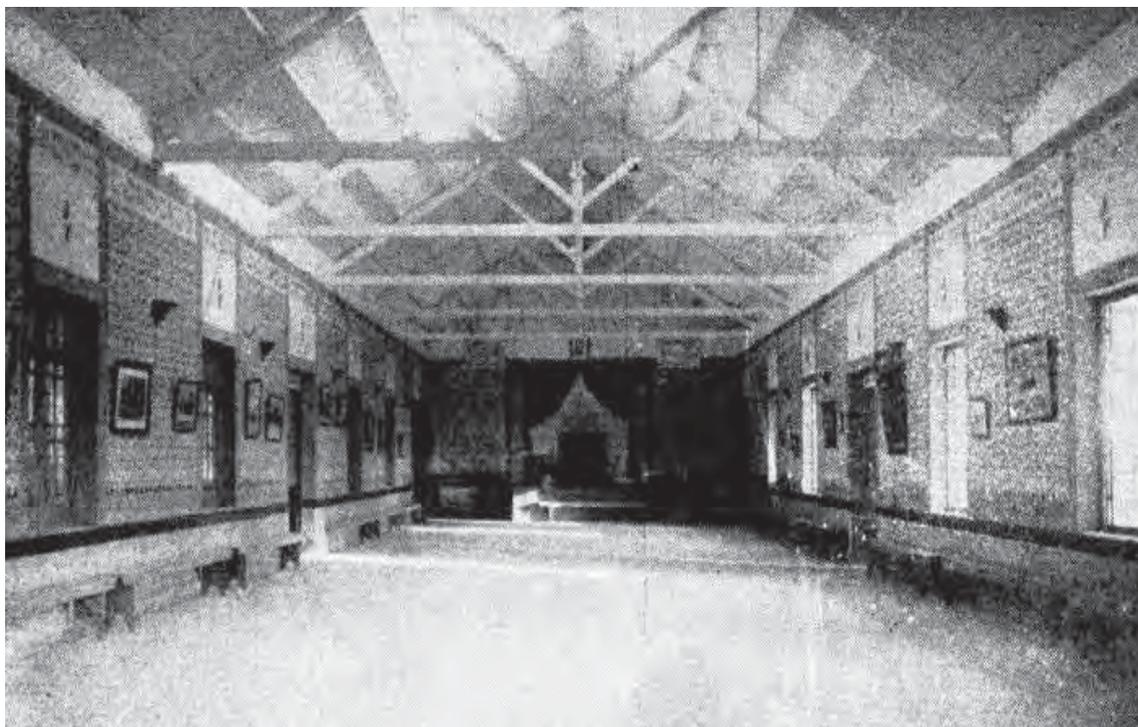
género porque resulta ser uno de los documentos fotográficos más antiguos entre los que hemos podido rescatar. Fue tomada en 1915, es decir, cuatro años después de la fundación del centro, y se refiere a uno de los primeros encuentros organizados por la comunidad vasca de Montevideo. Como podemos ver, se trata de una foto de grupo, siendo en su mayoría las personas representadas hombres. Hay una primera fila de personas sentadas en la que se alternan mujeres y hombres. El testimonio del señor Arín no nos ha permitido saber quiénes eran estas personas (la fotografía, de hecho, pertenecía a su padre Eulogio Salvador Arín Lecuona)²⁶⁹. A pesar de que disponemos de poca información, podemos empezar a identificar unos importantes elementos iconográficos que volveremos a encontrar más adelante en las demás fotografías. En la fotografía no hay elementos que se refieran explícitamente a la cultura vasca. No aparecen ni la ikurriña, ni txapelas y tampoco trajes típicos. En cambio, lo que se nota es que las personas están vestidas según la moda de la época, con trajes elegantes tal como era necesario para presentarse en sociedad. Si mostráramos esta foto a una persona que desconoce el hecho de



²⁶⁹ Como veremos en el siguiente capítulo, en el que trataremos detalladamente las historias familiares de los vascos de Uruguay, el señor Jorge Arín nació en el año 1923.

que se refiere a la historia del un centro vasco de Montevideo, probablemente no lograría ir más allá de las informaciones visuales primarias que la imagen nos proporciona: es decir, un grupo de personas bien vestidas sentadas en un prado. Eso quiere decir que sin conocer el contexto histórico en el que esta foto fue tomada, el alcance historiográfico del objeto-fotografía sería muy limitado. En cambio, sabiendo que es una fotografía realizada para los miembros del centro Euskaro, lo que nos llama la atención es justamente esta falta de elementos que, hoy en día, consideramos relacionados con la identidad vasca. Otro dato que cabe destacar es que, aunque se trate de una fotografía relacionada con una actividad de recreo organizada por el centro Euskaro, no es una fotografía oficial, sino una fotografía que forma parte de un archivo particular, con lo cual desconocemos si existen o han existido copias de la misma foto pertenecientes a la institución que podrían ser utilizadas para fines específicos.

La segunda fotografía conservada por el señor Arín que se refiere otra vez más a las actividades recreativas del centro Euskaro Español es la que ocupa la página anterior. Está fechada en 1923, es decir, ocho años después de la que hemos comentado anteriormente y, por lo que podemos observar, tampoco esta vez existen elementos que nos muestren una identidad vasca marcada.



Aparece un número mayor de hombres con txapelas y dos txistularis, pero la imagen final no difiere mucho de la que habían tomado en 1915. En este caso también tenemos una foto de un grupo en la que, debido a la falta de elementos significativos, podría clasificarse como una foto de cualquier club social de la época. Eso nos hace suponer que, a pesar de la polémica de la que hemos hablado en los párrafos anteriores, inicialmente el centro Euskaro nacía principalmente con fines de agregación social y de recreo. El elemento folclórico vinculado a la identidad vasca todavía no encontraba cabida entre los fines de la institución, o por lo menos no era algo predominante. Esta hipótesis, en cierta medida, nos viene confirmada a través del análisis de las imágenes recopiladas en el CD ROM de A. Irigoyen Artetxe. Las fotos contenidas en el CD y que mostraremos en las páginas siguientes, se refieren, de hecho, a distintos momentos de la historia del centro, abarcan años y situaciones diferentes. Como ya habíamos anticipado, no disponemos de informaciones significativas para poder contextualizar de una forma completa estos documentos gráficos pero a pesar de eso podemos subrayar unos datos interesantes como, por ejemplo, el hecho de que se daba mucha importancia a las fiestas y/o acontecimientos sociales. En este sentido son muy llamativas las fotos que mostramos aquí en las que primero se presenta el salón de bailes del centro vacío, en su simple estructura arquitectónica, y luego, el mismo salón viene representado lleno de gente bailando.

Otra vez más vemos personas trajeadas de forma muy elegante y no aparece rastro alguno de elementos de identidad vasca.





Entre las fotos contenidas en el CD hay otro grupo muy llamativo que se refiere a comisiones directivas. En el CD no se nos proporciona información para poder identificar quiénes eran los miembros que componían las distintas comisiones y tampoco las fechas en las que fueron tomadas las imágenes. Aquí pondremos dos ejemplos que, sin embargo, se refieren a dos épocas distintas. La foto de arriba, es de suponer que haya sido sacada en la primera fase de la historia del centro vasco. Por medio de una ampliación digital de las fotos precedentemente mostradas —las del archivo Arín— bien la del 1915 bien en la del 1923, hemos podido observar que aparece siempre una misma persona que está representada también en la foto de arriba sentado a la derecha.



1915



1923



¿?

Debido a la escasez de datos, no podemos contar con una fecha segura, pero gracias a la utilización de las tecnologías informáticas podemos suponer que la foto de la comisión directiva fue tomada durante las primeras décadas del siglo XX.

En cambio en la foto que publicamos en esta página está representada otra comisión directiva, y corresponde a otro momento de la historia del centro. Podríamos suponer que fue tomada entre la década de los '40 y la de los '50. El único elemento que nos permite hacer dicha suposición es la falta del telón pintado puesto detrás de los miembros de la comisión que, en cambio, era bien evidente en la foto anterior. Los telones pintados eran, de hecho, algo que se podría definir como una *costumbre estética* que caracterizó las primeras décadas de la historia y la difusión social de la fotografía que, con el pasar de los años y con la transformaciones del gusto, fue desapareciendo. Ahora bien, ¿Por qué hemos fijado nuestra atención en estos detalles aparentemente inútiles?

Frente a la falta de datos que nos permitiesen contextualizar las fotografías hemos tenido que recurrir únicamente a los elementos gráficos representados en



ellas para poder explicar que, a pesar de los cambios ocurridos en las modas fotográficas, dos comisiones directivas del centro Euskaro Español pertenecientes a dos épocas distintas fueron representadas con un tipo de imagen muy parecida en la que destaca la formalidad del acto como también el hecho de que los miembros más ancianos estaban sentados y que todos los componentes de la comisión llevaban la txapela como único elemento relacionado con la identidad vasca.

Entre las fotos recopiladas por A. Irigoyen Artetxe, las únicas que se refieren explícitamente a la cultura vasca son las que representan grupos musicales. Tampoco esta vez podemos contar con informaciones respecto a las fechas en las que fueron tomadas como sobre la identidad de las personas representadas. Sin embargo, se trata de fotos que han sido sacadas en épocas más cercanas a la nuestra y el único elemento que destaca es que mientras en la primera no hay trajes típicos —los miembros del grupo están vestidos con chaquetas y corbatas— en la segunda, por fin, aparecen unos trajes típicos.

Ahora bien, a pesar de que no dispongamos de otras fuentes para poder comprobar el efectivo interés hacia los elementos folclóricos por parte del centro



Euskaro Español y, sobre todo, debido al hecho de que tampoco disponemos de informaciones que nos permitan esclarecer las finalidades que se otorgaban a los documentos fotográficos en los que nos hemos detenido, lo que nos llama la atención es precisamente esta falta de elementos gráficos y visuales relacionados con la cultura vasca. Lo que se nos proporciona es, de hecho, la imagen de un distinguido club social de la época en lugar de la de un centro creado por y para los inmigrantes vascos. Esta falta de elementos y de documentos fotográficos puede ser explicada desde distintas perspectivas. Una posible explicación podría ser que no haya existido un efectivo interés por parte de la institución hacia la imagen fotográfica como medio de representación²⁷⁰. Otro tipo de explicación tiene que ver con el hecho de que la producción fotográfica ha ido aumentando paralelamente a la difusión social del medio fotográfico implicando que, en épocas más cercanas a la nuestra, se han producido muchos más documentos fotográficos²⁷¹ que en los principios del siglo XX.



²⁷⁰ Esta hipótesis es de todas formas poco plausible, porque, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, la imagen fotográfica ha sido utilizada como medio de representación, de auto representación y de comunicación desde el principio de su historia, así que resultaría por lo menos raro encontrar una institución que no contase con un programa fotográfico bien definido. Frente a la falta de informaciones, tenemos que encontrar cabida a esta hipótesis como también para las demás.

²⁷¹ Una prueba en este sentido es el hecho de que el centro Haize Hegoa aunque sea el centro más joven de Montevideo es el que cuenta con un mayor número de fotografías guardadas en su archivo.

Además, hemos de suponer que si éstos son los únicos documentos que se han conservado, podríamos hasta definirlos como los «supervivientes» de un proceso de selección en el que han confluído una pluralidad de factores conscientes e inconscientes. Por lo tanto, si la memoria colectiva de una comunidad se presenta —como habíamos anticipado— como una selección social del recuerdo, puede que no haya sido una casualidad la de encontrarnos con estas pocas fotografías, sino que efectivamente son los únicos documentos que han sido considerados, en el curso del tiempo, como representativos de la historia del centro y, por lo tanto, en este caso, es realmente llamativa la ausencia de evidentes elementos vinculados a la identidad vasca. En fin, si bien es verdad que no disponemos de un número de fotos y de datos suficientes para entender qué papel jugaba la fotografía en el Centro Euskaro Español, por medio del análisis de los documentos que presentaremos en el próximo epígrafe, podremos desarrollar una comparación con las imágenes producidas por este centro con las que hemos encontrado en el archivo del señor Jorge Arín y que en su mayoría se refieren a la historia de otro centro vasco de Montevideo: el centro Euskal Erria.

d) Las fotos del centro Euskal Erria conservadas por el señor Jorge Arín

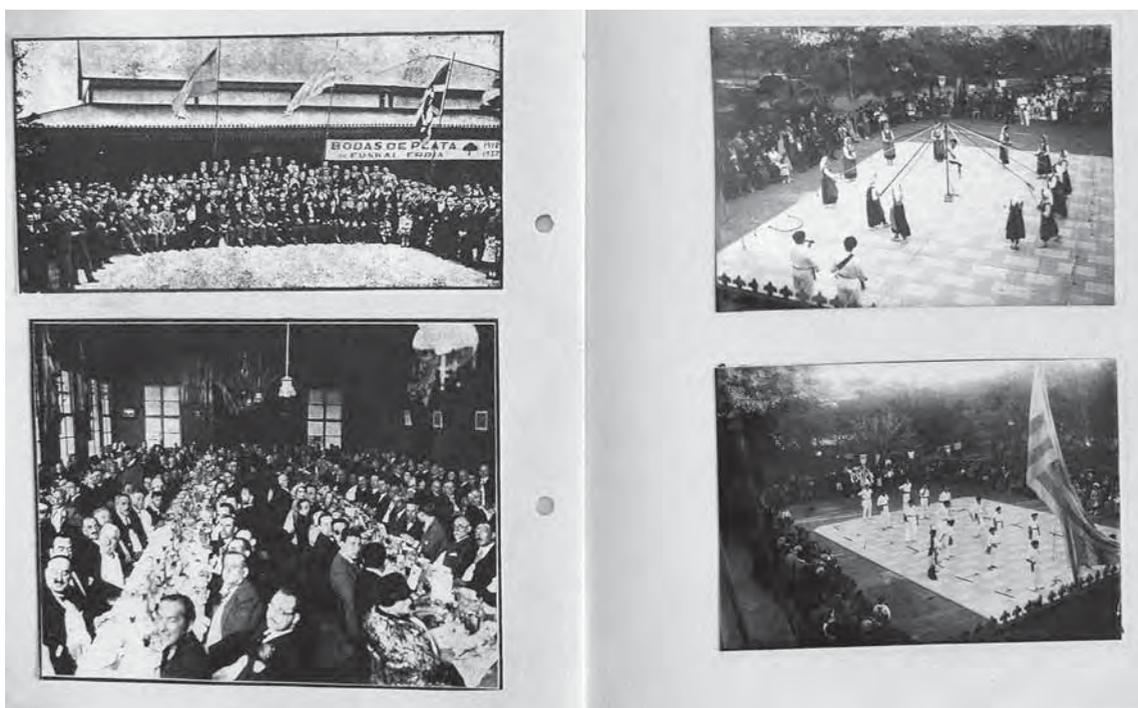
Las fotografías relacionadas con la historia del centro Euskal Erria de Montevideo, contrariamente a lo que hemos tenido que subrayar en el caso de la documentación del centro Euskaro Español, pueden ser analizadas teniendo en cuenta cuál es el contexto en el que éstas se encuentran. De hecho, hemos podido rescatar esta documentación fotográfica en un archivo particular, el del señor Jorge Arín. Eso ha implicado otra clase de problemáticas completamente distintas respecto a las que se nos presentaban con la documentación fotográfica estudiada hasta el momento. De hecho, nos hemos encontrado otra vez frente a documentos gráficos que no han sido conservados teniendo en cuenta cuáles eran sus finalidades. En este caso, de hecho, lo que sobresale son los criterios personales y subjetivos de conservación y catalogación.

Lo que nos llama la atención es, por lo tanto, este interés en preservar fotografías relacionadas con la memoria colectiva por parte de un solo individuo. «Yo soy un juntador, es decir una persona a la que no le gusta perder objetos relacionados de alguna forma con momentos importantes de mi vida, como también con la historia de mi comunidad» nos había declarado el señor Arín durante una entrevista. Pero, cada uno de nosotros elige su propia forma de reunir y preservar su memoria, y ninguna forma de preservación es *inocente*. Como sabemos, la forma afecta también al contenido de lo que se va a conservar. Por ejemplo, una misma foto puede ser colocada en un marco, para que pueda ser mostrada, como también en un álbum; en este caso formaría parte de un grupo de fotos organizadas según orden personal.

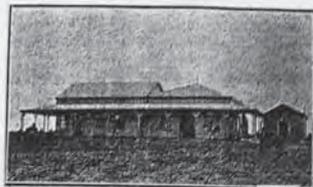
O en una caja, junto a muchas otras fotografías sin un orden preestablecido. En el caso del archivo del señor Arín lo que queda evidente es, principalmente, la voluntad específica de un señor de conservar y preservar todo lo que podía de la documentación fotográfica vinculada a la historia de las instituciones vascas en las que se formó. En cierta medida podemos afirmar que el señor Arín pudo llegar allí donde no lo hicieron las instituciones: es decir a la preservación de objetos y documentos vinculados a la memoria colectiva de la comunidad vasca de Montevideo. Y ¿cuál es la forma de preservación elegida por el señor Jorge Arín? Él ha creado un objeto que se puede considerar una mezcla entre un álbum fotográfico y un cuaderno de apuntes en el que ha ido escribiendo cuantas más informaciones lograba recopilar sobre la historia del centro Euskal Erria.

Para que se pueda apreciar el contenido del cuaderno del señor Arín y la forma de preservación elegida, adjuntamos un serie de reproducciones como ejemplos.

Entre los distintos grupos²⁷² de imágenes fotográficas relacionadas con la historia del centro Euskal Erria, destacan aquellas vinculadas con el recreo de Malvín que



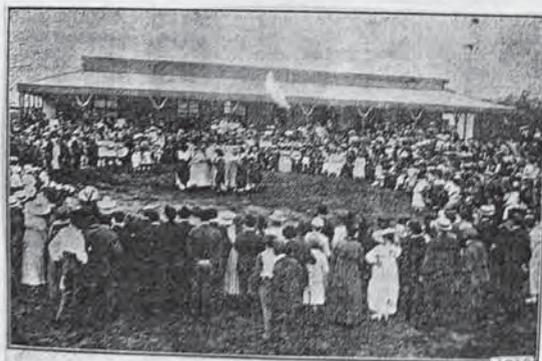
²⁷² Creados por el mismo señor Arín.



1917
Vista exterior del Pabellón levantado en el terreno social



1970



1918
La enorme concurrencia admira el momento culminante del Pericón.



1970



1937
Parejas que intervinieron en el Pericón



1944
Cuadro de las Pospillitas de "Euzkál Eria" que hizo su presentación en esta reunión.



1940
UN RECUERDO DE NUESTROS BAILES TRADICIONALES

Jóvenes que intervinieron en estos números patrióticos. En el centro, el Presidente de la Comisión de Fiestas D. Agustín Zaboleta y a sus costados, Narciso Andueza y Antonio Michelena.



1950

fue, durante muchos años, propiedad del centro. Gracias a una serie de documentos originales el señor Jorge Arín ha sido capaz de reconstruir las principales etapas que llevaron a la construcción del Recreo de Malvín. Por medio de la entrevista reproducida a continuación, podremos ser capaces de contextualizar los documentos fotográficos relativos a este histórico lugar para la comunidad vasca de Montevideo.

«En el año de 1913, en el centro Euskal Erria se crea la comisión de Señoras, y su labor desarrollada con trabajo, método y disciplina fue la base del éxito del centro, pues con sus primeros recursos se adquirió el terreno alto en la zona de Malvín alto²⁷³. Tres años después, precisamente el 20 de septiembre de 1916, la asamblea de socios autorizó la adquisición de un pabellón que estaba situado en la Calle Agraciada, esquina Nicaragua, donde —según versiones— funcionaba una cervecería. El día 29 de abril de 1917 se realiza la inauguración oficial con una gran animación y la presencia de representantes de España y Francia, autoridades nacionales y la prensa escrita. En dicho recreo, por años, se reunió la “familia vasca” de Uruguay para celebrar fiestas, acontecimientos y las tradiciones ancestrales, y en 1933 izar por primera vez un Uruguay la ikurriña, que llenó de emoción a los que asistieron al acto. Muchos hoy todavía recuerdan los gratos momentos vividos en el hermoso parque que adornaba la edificación y las fiestas y aniversarios que allí se celebraban anualmente con la participación del cuerpo de baile de la institución. Lamentablemente, los años deterioraron las construcciones existentes y no era posible hacer frente al presupuesto de mantenimiento por razones económicas, por lo que la asamblea extraordinaria realizada el día 26 de octubre de 1957 autorizó la venta de la propiedad y el 28 de marzo de 1959 se efectuó la operación de venta con la Universidad de la República»²⁷⁴.

Adjuntamos ahora una selección de la imágenes conservadas en el archivo del señor Arín que se refieren justamente al 29 de abril de 1932, día en el que se celebraron las bodas de plata del recreo de Malvín de Euskal Erria.

Éstas son fotos que nos confirman el gran éxito del recreo para la comunidad vasca y adquieren un valor añadido sobre todo después de la entrevista con la que hemos podido contar, porque nos dan un testimonio visual de la importancia que tuvo dicho recreo para los vascos de Montevideo. Además, comparando estas fotos con las del Euskaro, sobresale una presencia mayor de elementos vinculados a la identidad vasca.

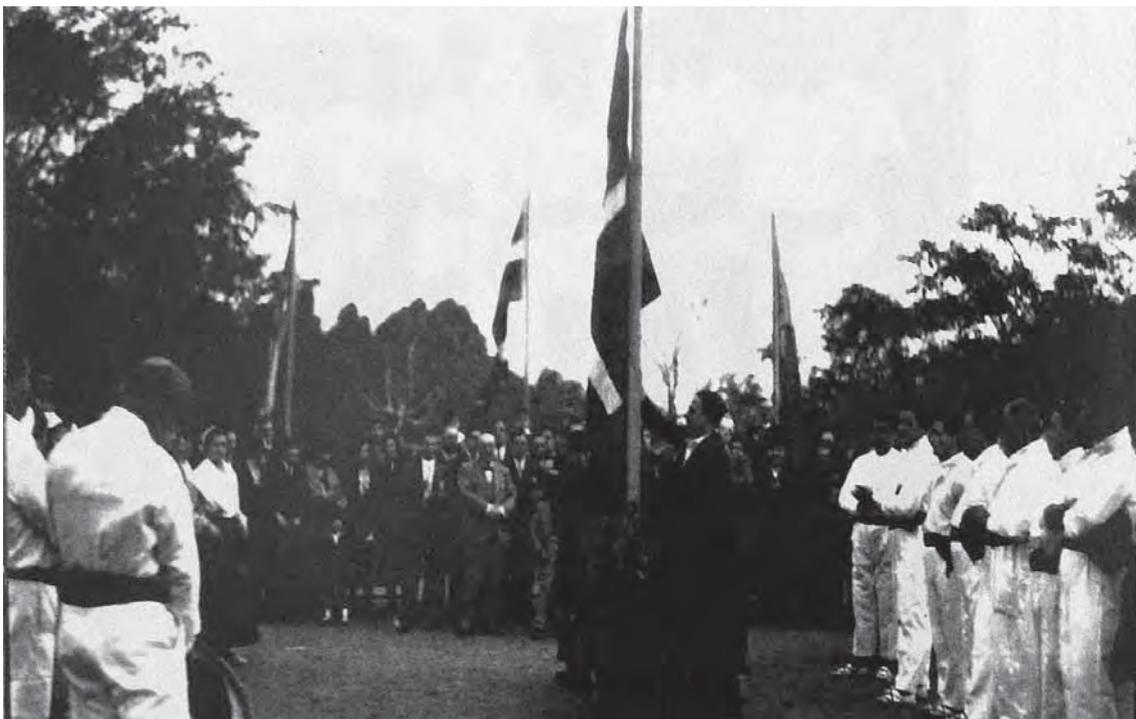
La Ikurriña, los bailes típicos, la placa «Ongi Etorri» fuera del pabellón principal, nos dan testimonio de cómo en 1932 había un interés hacia lo folclórico mayormente desarrollado respecto a lo que habíamos visto en las fotos del centro Euskaro.

²⁷³ En la Asamblea Extraordinaria del 21 de septiembre de 1916 se autoriza al consejo directivo la compra del predio con una superficie de 20 Ha. 1.307 metros, por un monto de \$ 11.000, ubicado frente al Camino Aldea, hoy Avenida Italia, contiguo en la parte norte al hoy Complejo Habitacional Euskal Erria 70.

²⁷⁴ Entrevista realizada a Jorge Arín en el mes de Julio de 2005.







No es una casualidad que el primer izamiento oficial de la Ikurriña en Uruguay se celebró en 1933, justamente en el recreo de Malvín. Las fotos que aquí publicamos se refieren justamente a este acontecimiento.



Junto a las imágenes que acabamos de exponer, hemos podido rescatar también otras que difieren de las anteriores. Un ejemplo muy llamativo es el que aquí hemos ubicado y que se refiere a uno de los banquetes celebrados en el recreo de Malvín.



En este caso la imagen que se nos proporciona es sin duda alguna muy parecida a las que habíamos visto en el caso de las fotografías del centro Euskaro Español, es decir, una imagen muy formal, de un banquete en el que no destaca ningún tipo de elemento iconográfico vinculado a la identidad vasca.

En fin, pese a los límites intrínsecos de las fuentes con las que hemos contado hasta ahora y que han afectado en parte nuestro análisis porque no nos han permitido comprender las finalidades originales de dichos documentos, podemos afirmar que la imagen que queda grabada en las fotografías relacionadas con los dos primeros centros vascos de Montevideo no es una imagen bien definida. Lo que sobresale es, de hecho, una imagen casi contradictoria en la que encuentran cabida bien las representaciones de los centros entendidos como clubs sociales de recreo, bien una parte de los elementos folclóricos vascos.

De todas formas, entre los grupos de fotografías conservados por el señor Arín y que componen su archivo hay otro muy llamativo que se refiere a los grupos de bailes vinculados al centro. Adjuntamos seguidamente una serie de fotos.





Quadro de las Poxpdiñas de "Euskal Erria" que hizo su presentación en esta reunión.
1944



1940
UN RECUERDO DE NUESTROS BAILES TRADICIONALES

Jóvenes que intervinieron en estos números patrióticos. En el centro, el Presidente de la Comisión de Fiestas D. Agustín Zabaleta y a sus costados, Narciso Andueza y Antonio Michelena.



1950



1970

Las fotos que acabamos de visionar son muy importantes porque, como podemos ver, están fechadas. Se trata de cinco fotos de distintos grupos de bailes vascos pertenecientes a cinco distintos momentos de la historia del centro Euskal Erria: 1937, 1940, 1944, 1950, 1970. Por medio de estos documentos fotográficos nos queda constancia del papel que tuvo el baile como elemento de identidad para la comunidad vasca de Montevideo y precisamente para los miembros del centro Euskal Erria. El baile, de hecho, destaca entre los distintos grupos de imágenes fotográficas como el único elemento constantemente representado en el curso el tiempo. Estas cinco fotografías, de hecho, abarcando un lapso temporal que va desde el '37 hasta el '70, es decir, treinta y tres años, nos dan testimonio de cómo ha habido un interés específico en preservar la tradición de los bailes vascos.

Hemos decidido terminar este capítulo sobre el centro Euskal Erria justamente con la parte de la documentación fotográfica relativa a los bailes vascos porque este tema nos permite introducir también el epígrafe siguiente que se refiere al centro Haize Hegoa y que, como ya hemos anticipado, encuentra su hecho fundacional precisamente en el desarrollo del grupo de baile Eusko Indarra que, alrededor del final de la década de los '80, decidió constituirse como Centro de Estudios y Difusión de la cultura vasca.

e) El archivo fotográfico de Haize Hegoa

El Centro de Estudios y de Difusión de la cultura vasca Haize Hegoa ha sido el único centro vasco de Montevideo que nos ha permitido acceder directamente a su archivo fotográfico. Por lo tanto hemos podido contar con un contacto directo con las fuentes fotográficas que analizaremos en este epígrafe. Antes de comenzar con el análisis de dicho conjunto fotográfico, hay que recordar que —como ya habíamos anticipado— hay un evidente desequilibrio entre el número de fotos que hemos rescatado en Haize Hegoa y las fuentes con que hemos contado en el caso de las dos primeras instituciones vascas de Montevideo. Eso nos ha impuesto una selección más rigurosa de las fotografías que publicaremos²⁷⁵.

La primera foto que publicamos no se refiere a la historia del centro. Nos ilustra simplemente cómo se guardan, en la actualidad, los documentos fotográficos de Haize Hegoa.

²⁷⁵ Debido a problemas de publicación tampoco esta vez podremos exponer la totalidad de las imágenes rescatadas, digitalizadas y restauradas. Por lo tanto presentaremos una selección del material fotográfico rescatado.

Como podemos ver, en este caso, debido a la gran cantidad de documentos fotográficos, los miembros del centro tuvieron que recurrir a unas cajas para poder contenerlos todos. Esta es una forma de conservación del patrimonio fotográfico que podríamos definir como «casera» y que, como suele pasar, afecta el mismo contenido de las imágenes. En este caso hay que decir que —pese a las apariencias— el material fotográfico está muy bien guardado y, sobre todo, bien organizado según unos criterios que nos permiten todavía entender las finalidades originarias de las fotos. Estos criterios, de hecho, fueron establecidos por la misma dirección del centro con el fin de no desperdiciar el valor de su patrimonio fotográfico. Un dato de extremo interés, en este sentido, es que la mayor parte de la documentación fotográfica relacionada con la historia y las actividades del centro Haize Hegoa pertenece a los mismos miembros del centro que, con su aporte, han contribuido a la creación del archivo fotográfico de la institución. En particular, el material fotográfico con el que contaremos para el desarrollo de este párrafo es, de hecho —en su totalidad— material fotográfico de amateurs²⁷⁶ que fue reunido para organizar una exposición fotográfica que tuvo lugar en Montevideo en 2001. Maite



²⁷⁶ En su mayoría miembros del centro Haize Hegoa.

Bengoa Tejería nos presentó el material fotográfico de la exposición así: «En 2001 surgió la idea de reunir todas las fotos sobre la historia de Eusko Indarra. La exposición tuvo lugar en la sede del club social del Banco Hipotecario de Montevideo. Las fotos que juntamos con el aporte de todos los miembros del centro representan, las fiestas, las danzas, las conferencias, los seminarios, etc.». Nos encontramos, en fin, frente a un archivo fotográfico muy particular, un archivo que podríamos definir «entre familiar e institucional» al mismo tiempo. Eso no depende sólo del hecho de que ha sido creado con el aporte de todos los miembros del centro, sino también de una particular forma de vivir el acto fotográfico. Maite Bengoa Tejería nos explicó en una entrevista que: «Para nosotros, del centro Haize Hegoa, el acto, en sí, es lo suficientemente importante para no necesitar fotos formales. Por eso que el carácter de nuestro centro lo vas a encontrar en nuestras fotos, porque reflejan nuestra alegría. [...] A pesar de que tuvimos que institucionalizarnos, por una razón de exigencia, lo que nos mueve es la alegría de compartir cosas cuales las fiestas, las danzas, las conferencias, los seminarios, etc. Eso implica una diferencia esencial con las otras instituciones. ¿Qué fotos sacarían las instituciones tradicionales? Fotos con toda la gente trajeada, en pose, hechas por fotógrafos profesionales. Nosotros, en cambio, sacamos fotos mientras bailamos, o unos tirados arriba de los otros. En fin, para nosotros un acto es lo suficientemente importante para no necesitar una foto de grupo con corbata. Pertenecemos, de hecho, a otra época, a otro tiempo, que no se puede comparar con la época en la que nacieron el Euskaro o Euskal Erria. Al principio de siglo era otra la mentalidad y, hoy por hoy, nosotros somos un centro de otro siglo. No quiero decir que en nuestra época no exista ya la formalidad que había caracterizado el pasado, a lo mejor existe, pero para nosotros es superflua, por eso preferimos otro tipo de foto. Además, preferimos gastar dinero en otras cosas, como por ejemplo organizar una charla, o una publicación. La nuestra es una elección que depende también del hecho de que en nuestro centro hay todo tipo de personas que pertenecen a distintas clases sociales, unas que pertenecen a un nivel económico medio mientras que otras a un nivel bajo. Entonces, procuramos no hacer nada que una persona del nivel bajo no pueda permitirse pagar. Esta elección se refleja en el carácter de nuestro centro como también en las fotos de nuestro centro»²⁷⁷.

A pesar de que en los epígrafes anteriores no hemos podido contar con una serie de entrevistas equivalentes a la que acabamos de mencionar, es evidente que estas declaraciones delatan una nueva mentalidad hacia el acto y el documento fotográfico. En las palabras de Maite Bengoa Tejería queda bien claro un cambio que marca una diferencia esencial entre dos épocas distintas para la historia de la comunidad vasca de Montevideo: la época en la que nacieron y se desarrollaron los primeros centros vascos y la de la actualidad, en la que el elemento formal no desaparece, pero tiene un peso diferente bien en la vida del centro, bien

²⁷⁷ Entrevista realizada a Maite Bengoa Tejería en el mes de Julio de 2005.

en la imagen que éste quiere reflejar hacia el exterior. Maite Bengoa Tejería cuando dice que «el acto, en sí, es lo suficientemente importante para no necesitar fotos formales» reconoce implícitamente un valor inmenso a las imágenes fotográficas y nos hace entender que éstas no son simples objetos para el testimonio de acontecimientos organizados por el centro, sino medios de representación de lo que es y de lo que quiere ser Haize Hegoa para los vascos de Montevideo: es decir, un centro para la cultura vasca abierto a todos. Respecto a la documentación que utilizaremos para el desarrollo de nuestro análisis cabe decir que muy llamativa es la coincidencia existente entre el propósito de presentar la historia del grupo de baile Eusko Indarra y la misma historia del centro Haize Hegoa a través de las imágenes fotográficas producidas en un lapso temporal de 20 años (1981/2001). Como ya sabemos Haize Hegoa nace efectivamente desde la institucionalización del grupo de baile Eusko Indarra, por lo tanto, recorrer visualmente las etapas de la historia de Eusko Indarra comporta también un recorrido por la historia del centro Haize Hegoa.

En fin, nos proponemos presentar los documentos gráficos vinculados a la historia del centro Haize Hegoa según los grupos temáticos que fueron organizados por los miembros del centro en el momento en que tuvieron que plantearse en qué forma presentar al público la exposición. Por lo tanto, no se tratará de una distinción en grupos temáticos hecha *a posteriori* por personas distintas de las que organizaron la exposición²⁷⁸, sino de la estructura original por medio de la cual los miembros del centro decidieron presentar su propia historia. Los grupos temáticos creados para la exposición son: a) fotos de grupo, b) bailes, c) comidas, d) niños (txikis), e) fotos sueltas. Además, otro dato muy interesante es que los organizadores de la exposición, al contar con el aporte de todos los miembros del centro, tuvieron que recurrir a una selección muy esmerada del material fotográfico para definir qué tipo de imagen del centro presentar al público.

Empezamos la presentación de la que fue la exposición fotográfica organizada por Haize Hegoa para celebrar los 20 años de Eusko Indarra con los documentos que se refieren al grupo temático denominado «fotos de grupo» no sólo porque es el primer grupo temático de la exposición, sino también porque dentro de este grupo hemos hallado uno de los documentos fotográficos más antiguos entre los que se han seleccionado para la exposición. La fotografía que exponemos en la página siguiente se refiere, de hecho, a una de las primeras formaciones del grupo Eusko Indarra y pertenece a la época en la que Haize Hegoa todavía no existía. Maite Bengoa no fue capaz de decirnos con precisión el año en que fue tomada la foto —según lo que recuerda, debió haber sido tomada en la mitad de los años '80—

²⁷⁸ Cosa que, como hemos visto bien en el caso del archivo de Santiago de Compostela, bien en el caso del trabajo de Alberto Irigoyen Artetxe y en el archivo del señor Arín, comporta una descontextualización que no permite un análisis profundo del material fotográfico.

pero, fuera de dudas se encuentra el hecho que ésta fue tomada en el centro Euskal Erría. Este dato es extremadamente interesante. La imagen del grupo de baile, a pesar de que nos enseñe típicos elementos folclóricos, está, de hecho, evidentemente afectada por el estilo formal elegido por la institución. El único elemento que diferencia esta imagen de las que hemos podido ver en los precedentes párrafos es el color que, en la época en la que fueron sacadas las fotos anteriormente analizadas, todavía no existía. Eso quiere decir que, otra vez más, el único elemento de novedad en la composición de una imagen fotográfica no viene determinado por una elección específica de presentar una imagen nueva, sino por un cambio de naturaleza externa a las intenciones de los comitentes. Anteriormente hemos analizado un ejemplo parecido que se refería a un cambio en el gusto²⁷⁹, ahora el cambio es de naturaleza técnica.

Un verdadero cambio en la forma de representación queda patente en los otros ejemplos de fotos de grupos que fueron seleccionadas para la exposición.



²⁷⁹ Véase el ejemplo (comisión directiva del Euskaro Español) reportado en la p. 176.





Las fotos que exponemos se refieren a distintos momentos de la historia del grupo de baile Eusko Indarra y según la ocasión tenemos imágenes diferentes. Distintas, pues son las formas de representación de los grupos. La formalidad del acto no desaparece por completo, sino que depende de la ocasión.

Lo que resulta constante en todas las fotografías de este grupo es, en cambio, la presencia de los elementos folclóricos que se refieren a la identidad vasca. Entre estas fotografías hay una que destaca por habernos llamado mucho la atención y es la que aquí publicamos.

La fotografía que acabamos de mostrar ha sido insertada dentro del grupo temático «fotos de grupo» aunque no se pueda definir como una típica foto de grupo. A pesar de que desconocemos el lugar y la fecha en la que ésta fue sacada lo que nos llama la atención es que el sujeto de la imagen no es, como en las otras, el grupo



sino el mismo acto fotográfico que, uno de los miembros de Haize Hegoa está a punto de cumplir. En cierta medida nos encontramos otra vez con una *meta-fotografía*²⁸⁰, pero esta vez conocemos bien el contexto, bien los protagonistas de la foto, por lo tanto —independientemente de las intenciones del fotógrafo— podemos decir que esta imagen nos habla de cómo los miembros de centro Haize Hegoa viven la práctica fotográfica. Por medio de una imagen informal tenemos, de hecho, una información visual sobre el mismo acto fotográfico cumplido por una parte de los miembros del centro.

El segundo grupo de imágenes se refiere inevitablemente a los bailes típicos organizados por los miembros de Eusko Indarra. Como podemos ver hay distintas fotografías de los bailes tomadas en distintas ocasiones: durante representaciones teatrales o durante acontecimientos de distinta naturaleza. Este grupo temático está compuesto por el número mayor de fotografías.



²⁸⁰ Es decir una fotografía que, al hablar explícitamente de la práctica fotográfica, está caracterizada por una coincidencia entre medio y lenguaje. Véase capítulo 2, apartado «Reflexiones sobre el grupo de los retratos...».



El baile constituye uno de los elementos folclóricos que mayormente congrega y une a los distintos miembros de la comunidad vasca de Montevideo. Estas imágenes, a pesar de que sean muy diferentes de las de los grupos de bailes que hemos visto en el párrafo anterior —no sólo técnicamente sino también desde el punto de vista estilístico-formal—, crean una continuidad temática transversal que pasa por el tiempo y por los distintos centros vascos que se han creado durante la historia de la presencia vasca en Uruguay. Dentro de este grupo destacan, además, las imágenes que incluimos a continuación. Éstas fueron tomadas durante una transmisión televisiva en la que Eusko Indarra participó con el fin de dar un mayor alcance a su labor para divulgar la cultura vasca que es, como bien sabemos, uno de los fines principales para los que nació Haize Hegoa. El tercer grupo temático se refiere a las comidas organizadas por el centro, normalmente para autofinanciarse. A pesar de los fines económicos, el elemento que más destaca en las fotografías es el aspecto convivial y la completa ausencia de formalidad. Nos parece que estamos visionando fotos familiares y, en cierta medida, lo estamos haciendo porque, como sabemos, cada foto pertenece a álbumes y archivos particulares. La sensación de familiaridad es, por lo tanto, algo que se ha logrado con la simple participación conjunta de todos los miembros. Probablemente si se hubiese recurrido a fotógrafos profesionales las imágenes no habrían sido capaces de transmitirnos esta sensación.









Con el fin de presentar la multiplicidad de las actividades desarrolladas y organizadas por el centro Haize Hegoa, en la exposición fue creado también el grupo temático denominado «seminarios y congresos». Adjuntamos aquí dos ejemplos pertenecientes a este grupo temático.

Uno de los fines más llamativos de Haize Hegoa es el de la transmisión de la identidad vasca a los niños, hijos o nietos de vascos originarios. Una parte de las actividades desarrolladas a favor de la preservación de la cultura vasca en las nuevas generaciones encuentra un testimonio visual en el grupo temático denominado «fotos de los niños» o, mejor dicho, de los txikis. Este grupo destaca por ser el más representativo de la actividad de trasmisión de la identidad vasca sobre todo porque, independientemente de las actividades desarrolladas por Haize Hegoa, nos enseña una serie de retratos realizados por los padres a sus hijos trajeados con evidentes elementos relacionados con la cultura vasca. Estas fotos, por lo tanto, son un testimonio de cómo la identidad vasca va transmitiéndose de padres a hijos.









Finalmente, hay el grupo temático denominado «fotos sueltas». Este grupo es muy peculiar porque es el grupo temático en el que encuentran cabida tanto las imágenes tomadas durante los momentos informales como otras sacadas durante momentos mucho más importantes, como actos oficiales con representantes del Gobierno Vasco o hasta encuentros con el Lehendakari. En cierta medida se le puede considerar el más representativo de lo que es la filosofía de Haize Hegoa que quedaba bien clara ya en la entrevista que tuvimos con Maite Bengoa Tejería en la que decía que el acto es lo suficientemente importante para no necesitar una foto formal. Como podemos ver las fotos que hemos podido ver en las últimas páginas están caracterizadas por situaciones de ambiente festivo. Son fotos sacadas en momentos de descanso o durante viajes. Y aparentemente no tienen nada a que ver con las que iremos visualizando a continuación, y que como veremos se refieren a acontecimientos oficiales. Pero, en la mentalidad y filosofía que mueve el centro Haize Hegoa estas imágenes pueden ser reunidas en el mismo grupo temático porque son representativas de su forma de presentarse. Aquí tenemos, por ejemplo, una foto tomada con ocasión de una visita oficial del Lehendakari José Antonio Ardanza en la que aparecen a la izquierda el presidente Enrique Poittevin y a la derecha el secretario Danilo Maytía.



A continuación podemos ver otra foto que se refiere a un encuentro de distintos centros vascos con un destacado representante del Gobierno Vasco, Josu Legarreta, en Necochea (Argentina) durante la Semana Vasco-Argentina de 1991.

Dentro del grupo temático denominado «fotos sueltas» encuentra cabida, por lo tanto, todo tipo de foto. Por eso no consideramos una casualidad haber encontrado dentro de este mismo grupo también la foto que vemos en la página siguiente, parte superior, en la que un grupo de vascos de Uruguay se representa debajo del mural que representa un caserío vasco. ¿Por qué hemos fijado nuestra atención justamente en esta foto? Para contestar a esta pregunta tenemos que anticipar un tema que trataremos más detalladamente en el capítulo siguiente y que se refiere a las representaciones fotográficas de los «retornos y reencuentros» a Euskal Herria. Adjuntamos una imagen rescatada del archivo de Alex Tejería —madre de Maite Bengoa, emigrante vasca de primera generación a Montevideo— que fue sacada en Euskadi durante un viaje en el que pudo reencontrar a toda su familia. Ocho hermanos y sus padres se hicieron retratar juntos debajo del caserío familiar.

El caserío —así representado— en este caso es evidentemente una representación metafórica de la unidad familiar, en cambio, la foto anterior puede ser como un encuentro virtual entre vascos de segunda y/o tercera generación con sus propias orígenes. Lo que no se puede conseguir en la realidad, a lo mejor, se puede conseguir con una imagen fotográfica.





CONCLUSIONES

El capítulo que aquí terminamos — como también el que vendrá a continuación — nace, como se ha dicho al principio, de una necesidad específica, es decir, la de pasar definitivamente desde la teoría a la práctica. Por ese motivo, hemos procurado llevar a cabo un análisis comparativo entre diferentes conjuntos documentales fotográficos originales relacionados con distintos tipos de instituciones vinculadas — de una forma u otra — a la historia y al desarrollo de los procesos emigratorios a la República Oriental del Uruguay. Nuestro principal propósito era, de hecho, el de recuperar — al menos en parte — la memoria colectiva de la comunidad vasca de Uruguay a través de las imágenes fotográficas y desvelar, a la vez, qué papel tuvo la práctica y la imagen fotográfica para las instituciones analizadas.

El desarrollo de nuestro análisis ha llegado más allá de lo que nos proponíamos en principio. De hecho, si por un lado queda demostrado que la práctica fotográfica ha sido una actitud que ha acompañado casi constantemente las actividades de las instituciones analizadas, por otro hemos podido averiguar también cómo la utilización de la imagen fotográfica por parte de dichas instituciones ha seguido dos caminos distintos: en el primer caso — es decir el caso relativo al archivo de la Casa de América de Barcelona — hemos visto qué papel tuvo la imagen fotográfica en la propaganda inmigratoria a favor de la República Oriental del Uruguay; en el segundo caso, en cambio, hemos podido averiguar los distintos papeles que tuvo la imagen fotográfica para las representaciones visuales de los centros vascos de Montevideo.

El estudio de los conjuntos documentales fotográficos relacionados con la historia de los centros vascos ha sido sumamente útil para conseguir los fines que nos proponíamos. De hecho, más allá de lo que estaba representado en las imágenes, el análisis comparativo de los documentos fotográficos analizados nos ha permitido profundizar cuáles han sido los cambios de imagen producidos por los centros en un lapso temporal que va desde el principio del siglo XX hasta nuestros días. Por lo tanto, el estudio de dichos conjuntos documentales ha venido efectivamente conformándose como un estudio sobre la memoria colectiva y la identidad de la comunidad vasca de Montevideo.

De hecho, si bien es verdad — como se ha dicho — que la memoria y la identidad no son unos datos naturales, sino unas construcciones simbólicas que se fundamentan en una serie de representaciones enlazadas entre sí, las fotografías analizadas nos han permitido comprobar la existencia de un proceso de selección social del recuerdo por parte de la comunidad vasca de Montevideo.

Con nuestro análisis, efectivamente, hemos estudiado por un lado cuáles han sido los cambios en el estilo y en la técnica de la representación fotográfica (desde lo formal hacia lo informal; desde el blanco y negro hacia el color) y, por el otro,

hemos fijado también nuestra atención en aquellos elementos gráficos que se han conservado en las representaciones fotográficas a pesar de los cambios de gusto y de las técnicas fotográficas. Este proceso de selección queda bien patente en una perspectiva analítica que ya hemos definido como transversal, es decir, bien por medio de una comparación de los distintos conjuntos documentales, bien a través de un análisis individual de cada conjunto²⁸¹. En esta perspectiva, las fotografías expuestas para las celebraciones de los veinte años de Eusko Indarra, de hecho, van mucho más allá de lo que puede ser una recopilación de fotos de la historia del grupo de baile.

Éstas nos proporcionan informaciones sobre distintos aspectos de la comunidad vasca que frecuenta Haize Hegoa, aunque no únicamente. De hecho, como hemos podido ver, comparando estas fotos con las de los centros Euskaro Español y Euskal Erria no sólo hemos podido destacar las diferencias existentes entre dos momentos tan distintos de la historia de la presencia vasca en Uruguay sino que hemos podido comprobar la existencia de elementos comunes. Entre éstos el más destacado es el baile entendido como momento de agregación social. Lo que emerge desde nuestro análisis es por lo tanto que la tradición de los bailes vascos, al ser elemento mayormente representado de la cultura vasca, es el elemento de identidad que mayormente se conservó en el curso del tiempo. Y como es el único elemento constantemente representado es sin duda alguna el elemento que más ha cohesionado y representado a la cultura vasca en Uruguay durante el último siglo.

Nuestro análisis, por otro lado, nos ha permitido comprender cómo y por qué un centro como Haize Hegoa se ha dedicado mayormente al mantenimiento de elementos folclóricos a diferencia de las dos más antiguas instituciones vascas de Montevideo que se fijaron mayormente en una imagen de centros respetables que encajaba más con la idea de club social de la época. Las imágenes fotográficas rescatadas, de hecho, tienen la capacidad de enseñarnos no sólo sus finalidades declaradas sino también aquellas «no —explícitamente— declaradas» y que, en cierta medida, resultan ser mayormente valiosas para un análisis histórico. Nunca nos hemos de olvidar de los distintos contextos históricos en los que actuaron los distintos centros vascos de Montevideo. El centro Euskaro Español y el centro Euskal Erria, por ejemplo, habían nacido y se desarrollaron en un país que estaba viviendo su mayor momento de acogida de inmigrantes y por lo tanto tuvieron que enfrentarse a toda una serie de problemáticas que dependían del rechazo al extranjero (como la xenofobia) que eran características comunes a todas las sociedades receptoras. Por lo tanto, la imagen que estos centros pretendían proyectar era la imagen de una lograda integración social y de respetabilidad. En fin, al principio del siglo XX, la comunidad vasca prefería y pretendía ser considerada como gente confiable y respetable para proyectar una imagen de que «no somos un peligro para este

²⁸¹ La misma clasificación en grupos temáticos hecha por los miembros de Haize Hegoa puede ser considerada como un ejemplo evidente de un proceso de selección de qué es lo que se quiere enseñar y por lo tanto influye directamente en lo que es la memoria colectiva.

país». La paradoja es, en cambio, que el elemento folclórico viene rescatado, justamente, por las nuevas generaciones que ya están compuestas por uruguayos (en su mayoría se trata de descendientes de vascos originarios). Las nuevas generaciones, al no sufrir el rechazo racial o una más generalizada presión social, buscan la proyección de una imagen diametralmente opuesta, es decir: la reivindicación de una herencia cultural por medio de una cuidadosa recuperación de los elementos folclóricos²⁸². En cierta medida, entre las tres distintas instituciones vascas de Montevideo, el caso de Haize Hegoa es el más llamativo desde el punto de vista de la recuperación, conservación y difusión de la cultura vasca. Podemos hablar de *lugar de la memoria*. Este fértil concepto nos sirve para definir no sólo los sitios específicos que se han conocido y se recuerdan, sino también aquéllos que se recrean para preservar simbólicamente una identidad social y cultural común.

Mientras que la necesidad más importante para las primeras instituciones vascas era la de conseguir una rápida integración de sus miembros en el contexto extranjero, Haize Hegoa, en cambio, con el pasar de los años, se ha hecho intérprete de otro tipo de necesidades como es la de rescatar una memoria basada en un origen común, la de afirmar una identidad producto de tradiciones compartidas, o también la de reivindicar el pasado desde la construcción del presente. Características que, a lo mejor, no faltaban entre los fines asociativos del Euskaro Español y de Euskal Erria, pero no encontraron ningún tipo de representación fotográfica.

A partir del próximo capítulo, comenzaremos a analizar el caso concreto de los archivos fotográficos familiares que hemos rescatado, digitalizado y restaurado en Uruguay. Nuestro análisis seguirá siendo de tipo comparativo entre los distintos conjuntos documentales rescatando elementos históricamente válidos para analizar la memoria individual y familiar de distintas familias vascas de Montevideo.

²⁸² Eso lo podemos averiguar por medio de un ejemplo sencillo: un directivo de los años '20 no vestiría a su hijo como vasco sino de uruguayo, como un gaucho o, más bien, como una persona respetable.

Fotografías fami

(05)

y memoria liar

La presente investigación nace —como ya se ha dicho en distintas ocasiones— de una necesidad específica, es decir, la de experimentar las posibilidades cognitivas de la fuente fotográfica en perspectiva histórica y precisamente para el estudio de la experiencia migratoria vasca a Uruguay durante la Edad Contemporánea. Un estudio como el que aquí estamos llevando a cabo nos ha impuesto inevitablemente —dentro de nuestros principales fines— la tarea de recuperar cuanta más información y documentos fotográficos guardados cautelosamente hasta el día de hoy por la colectividad vasca de Uruguay. Sin embargo, la recuperación de la documentación fotográfica no constituye en absoluto el fin último de esta investigación. Nunca, de hecho, nos hubiéramos podido conformar con llevar a cabo un trabajo de simple recopilación documental. La búsqueda del material documental constituye sólo una parte de la labor investigadora del historiador, mientras que su principal deber es —como bien es sabido— el de encarar las fuentes seleccionadas con el fin de interpretarlas y, por consiguiente, obtener informaciones históricamente relevantes para profundizar en nuestros conocimientos sobre los acontecimientos pasados.

Por lo tanto, tras haber llegado a este punto de nuestra investigación, somos perfectamente conscientes de que —aunque hayamos procurado y logrado rescatar e interpretar un tipo de documentación extremadamente valiosa para los fines analíticos e interpretativos que nos proponíamos inicialmente— el alcance de nuestro análisis resulta ser todavía limitado. No podemos pasar por alto el hecho de que —al menos por el momento— hemos analizado sólo un aspecto parcial de la historia de

la comunidad vasca de Montevideo que, por muy llamativo y representativo que sea, no nos permite abarcar de una forma más articulada la complejidad de la historia de dicha comunidad. La documentación con la que hemos contado hasta ahora, al estar vinculada a una tipología específica de instituciones, nos limita, de hecho, el acercamiento a nuestro objeto de estudio. Ya sabemos que, además de los fenómenos asociativos que comportaron la fundación de instituciones como las que anteriormente hemos analizado, hay otros elementos que protagonizaron la historia de los fenómenos migratorios, principalmente, la familia.

La institución familiar ha sido —como se ha afirmado repetidamente²⁸³— uno de los principales motores de las migraciones contemporáneas y, además, ha vivido grandes transformaciones como consecuencia directa de los mismos procesos migratorios que cambiaron inevitablemente el panorama demográfico de la pequeña República rioplatense.

Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX se comenzó a registrar un descenso de la fecundidad, acompañado por un proceso similar de la mortalidad, y ello dio impulso, aunque no en forma homogénea en todo el territorio, a un marcado predominio de la familia simple o nuclear con un reducido número de hijos, en particular en las grandes ciudades. El proceso de urbanización ha sido, por lo tanto, una consecuencia directa de la gran inmigración²⁸⁴.

Las estructuras familiares y domésticas sufrieron pues transformaciones sustanciales²⁸⁵. El protagonismo conseguido por la familia dentro de lo que fue la experiencia migratoria contemporánea no puede ser ignorado y, por lo tanto, es uno de los factores que nos impone un pequeño, pero significativo, cambio en nuestro análisis. A partir de ahora, de hecho, si por un lado nuestro medio y herramienta privilegiada seguirán siendo los documentos fotográficos realizados y conservados por los miembros de la comunidad vasca de Uruguay, por el otro, el objeto de la investigación se desplaza —como ya habíamos anticipado en el capítulo anterior— desde el aspecto colectivo hacia el ámbito familiar²⁸⁶. En la actualidad los estudios migratorios ya no pasan por alto del hecho de que la institución familiar ocupa un espacio central en la escenografía de las ciencias sociales, y en particular en el de la historia. Hoy en día nuevos análisis están efectivamente tratando de ampliar la visión de lo que deberíamos considerar familia. La institución familiar ya no viene interpretada —como ha sido durante mucho tiempo— exclusivamente, como la célula constitutiva de todo ente social, fuente esencial de la socialización de los individuos, y como motor propulsor de las iniciativas individuales de hombres y mujeres.

²⁸³ Véase capítulo 3, apartado «Los modelos explicativos».

²⁸⁴ MORENO, J. L.: *Historia de la Familia en el Río de La Plata*, Sudamericana, 2004.

²⁸⁵ El aporte extranjero significó una profunda transformación, tanto por el número como por el impacto cultural y fue decisivo en la renovación de las bases de la población originaria: mezcla de blancos, indios, mestizos, negros, o mulatos. El masivo ingreso de extranjeros de origen europeo modificó entonces los contornos de la estructura demográfica y social de la región.

²⁸⁶ El material documental que presentaremos en el presente capítulo es, de hecho, completamente inédito y original y pertenece a una serie de familias vascas afincadas en Uruguay. Ha sido rescatado por medio de una cuidadosa investigación en Uruguay que he podido llevar a cabo en el mes de agosto de 2005.

Nuevos estudios nos están matizando nuestros conocimientos sobre la familia. Por ejemplo, el historiador argentino José Luis Moreno — en su *Historia de la Familia en el Río de la Plata*— nos dice que:

Una mirada más atenta a su interior, a su relación con el mundo exterior y a su evolución en los distintos contextos geográficos e históricos, ha permitido inferir que, contra toda pretensión de inmovilismo y permanencia, la familia constituyó y constituye una de las instituciones sociales más dinámicas y cambiantes del mundo occidental. Es que la idea del matrimonio es el embrión constitutivo y base casi inmutable de la fama del mundo judío-cristiano ha ocultado la infinidad de relaciones humanas establecidas fuera del patrón matrimonial y de las relaciones entre padres e hijos considerada parte inherente e insustituible de un grupo familiar²⁸⁷.

En consecuencia, si consideráramos a la familia como un continuo y largo recorrido —que parte desde el rito del matrimonio y que incluye los hijos y sus cónyuges, parientes cercanos y lejanos, consanguíneos y una serie de individuos de las más diversas identidades que mantienen fuertes y solidarios vínculos interpersonales— entenderíamos también que el parentesco es, ante todo, un *tejido cultural*²⁸⁸ por lo cual se determina una pertenencia relativa a un universo de relaciones sociales. Muchas veces, de hecho, los términos hijos, padres, tíos, abuelos, primos, padrinos, etc. indican lazos y diferencias generacionales o vínculos de consanguinidad; otras son meras indicaciones que reflejan un tipo de relación familiar sin que haya un vínculo correspondiente de orden biológico. A lo largo del presente capítulo procuraremos analizar unos ejemplos que nos permitirán comprobar cuanto estamos afirmando²⁸⁹. Esa nueva forma de ver e interpretar la familia, por lo tanto, ha permitido matizar también el concepto de generación que actualmente se nos presenta en:

el doble sentido de una «misma generación», a la que pertenecen conjuntamente seres de edades diferentes, y la de «sucesión de generaciones», en el sentido de reemplazo de una generación por otra. La generación entra en el campo histórico como la *red de los contemporáneos, de los predecesores y de los sucesores* e, inversamente, como la idea de *sucesión de generaciones*. Esta relación señala la transición entre un vínculo interpersonal en «nosotros», y una relación anónima entre individuos en su dimensión temporal. El de generación es, seguramente, de los conceptos que mejor permiten dar una densidad concreta a ese más general de transmisión, e incluso de herencia, además de testimoniar «el vínculo de filiación, que es a la vez brecha y sutura. Pone de relieve un doble vínculo: carnal y social» y una doble relación (horizontal y vertical, sincrónica y diacrónica)²⁹⁰.

²⁸⁷ MORENO, J. L.; *Historia de la Familia en el Río de La Plata*, Sudamericana, 2004.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ El ejemplo más llamativo lo encontraremos durante el análisis de la familia Bengoa-Tejería que sigue guardando la documentación fotográfica de otra familia vasca, precisamente la familia Irazoqui, quienes eran emigrantes de primera generación y que por mucho que no tuvieran ningún lazo de consanguinidad eran llamados «abuelos» por tener una amistad tan arraigada que había creado una relación de tipo familiar.

²⁹⁰ P. RICOEUR citado por CUESTA BUSTILLO, J.: «Las Capas de la Memoria. contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7 (2007).

Generación, por lo tanto — más allá del concepto biológico y del lazo de parentesco— es entendida como una formación histórica singular que ofrece la ocasión de poner en escena la historia de la memoria. Por lo tanto, antes de proceder con nuestro análisis nos cabe decir que el valor de los documentos fotográficos que presentaremos y analizaremos en este capítulo ha de medirse no sólo teniendo en cuenta las historias familiares —que procuraremos reconstruir— sino también el hecho de que estos documentos han sido producidos por diferentes generaciones de vascos —bien emigrados a Uruguay, bien sus descendientes nacidos en Uruguay— y que reflejan no sólo las diferentes historias familiares, sino puntos de vistas diferentes respecto a historias comunes. Muchos de los archivos analizados, al haber sido realizados con documentos fotográficos producidos por diferentes personas —pertenecientes, en muchos casos, a diferentes generaciones— presentan peculiares estructuras que reflejan esas diferencias generacionales y, a la vez, la transformación, o mejor dicho, la evolución de los distintos puntos de vista respecto al fenómeno migratorio. Es justamente por ese motivo que los hemos considerado fuentes indispensables para reinterpretar la historia de la comunidad vasca de Uruguay.

Con este capítulo, por lo tanto, no pretendemos desarrollar una historia de la familia en Uruguay y menos aún un estudio demográfico sobre las familias vascas afincadas allí. No contaremos —como se ha dicho— con las fuentes con las que los historiadores, antropólogos, sociólogos, etc. han estudiado tradicionalmente el tema de la institución familiar. No nos alejaremos, en definitiva, de nuestros propósitos iniciales. Nos fijaremos, en cambio, sólo en algunas familias vascas afincadas en Montevideo —y precisamente en aquellas que se han mostrado dispuestas a abrir sus archivos y álbumes personales²⁹¹— para aplicar la metodología precedentemente utilizada²⁹². En fin, lo que queremos conseguir con este capítulo es, principalmente, contestar a las siguientes preguntas: ¿De qué, para qué y por qué sacan fotografías los emigrantes vascos? ¿Qué es lo que pueden aportar los archivos y los álbumes fotográficos particulares a la historia de las emigraciones vascas? Y en fin, ¿qué papel tuvo la práctica fotográfica en las familias vascas de Uruguay para la preservación y la construcción de la memoria familiar?

Pero antes de contestar a estas preguntas hay que especificar que cuando hablamos de «práctica fotográfica» no nos referimos exclusivamente a la labor de los profesionales y menos aún a la simple afición fotográfica, sino a una compleja actividad orientada a la asimilación psíquica de la experiencia vivida²⁹³. Con este capítulo veremos, de hecho, cómo ese tipo actividad ha comportado —bien para los que solían sacar fotografías, bien para los que simplemente las observaban— una familiarización progresiva con acontecimientos cercanos y lejanos vinculados a la experiencia migratoria y no sólo. El emigrante, de hecho, no sólo necesitaba, en

²⁹¹ El análisis de las diferentes formas de conservación del patrimonio fotográfico familiar también formará parte de nuestro estudio. Álbumes y archivos fotográficos implican, como cualquier otro tipo de fuente, una cuidadosa obra de interpretación y de contextualización.

²⁹² Tampoco esta vez podremos publicar la totalidad de las imágenes rescatadas y restauradas.

²⁹³ TISSERON, S.: *El misterio de la cámara lúcida*, p. 20, Salamanca, 2002.

forma permanente, dar cuenta de sus nuevas rutinas, de sus estados de ánimo, de las particularidades de la nueva tierra, sino que también requería informaciones sobre su tierra de origen, por lo tanto las fotografías iban completando casi constantemente aquella red de contención afectiva que estaba constituida por la correspondencia entre emigrantes y familiares. Para los protagonistas de nuestra investigación, la máquina fotográfica —y las prácticas que ésta conlleva— se convirtieron, por lo tanto, en unos instrumentos de descubrimiento y aprendizaje de un mundo desconocido y que requería ser contado de una forma nueva, moderna. La fotografía logró satisfacer rápidamente esta demanda y fueron muchos los que pudieron contar con este medio para elaborar visualmente sus historias familiares. Es por esto que muchas de las imágenes fotográficas con las que contaremos para el desarrollo de este capítulo suelen añadir un valor simbólico, mítico, casi apologético al significado de la experiencia migratoria. La práctica fotográfica, en fin, no se puede considerar como algo que termina al cumplirse la «simple» acción de tomar una fotografía, sino que comporta también un largo y cuidadoso proceso de selección de las imágenes realizadas orientado a la composición de los archivos particulares como también de los álbumes familiares.

A partir de ahora analizaremos unos casos concretos y los compararemos entre ellos para ver diferencias y elementos comunes. Un análisis comparativo de los distintos archivos familiares, tal como aquí estamos planteando, nos permitirá por lo tanto analizar también los principales cambios en las representaciones de las familias vascas afincadas en Uruguay durante el siglo XX. Para el desarrollo de nuestro análisis contaremos además con entrevistas y fuentes complementarias y nunca hay que olvidar lo que hemos subrayado una y otra vez en los capítulos anteriores, es decir, que cada archivo tiene su historia particular y por lo tanto merece ser analizado teniendo en cuenta sus características específicas.

Antes de empezar nuestro análisis, se nos hace preciso subrayar un último dato fundamental, que en muchos de los archivos fotográficos analizados hemos encontrado —junto a la documentación fotográfica vinculada a la experiencia migratoria— documentos fotográficos que se refieren a los dramáticos acontecimientos que tuvieron lugar en España desde el '36 hasta el '39. El fin de la II República y la Guerra Civil fueron una de las principales razones por las cuales miles de vascos tuvieron que marcharse forzosamente de su país a otros lugares del mundo, principalmente a América. Es por ello que la experiencia del «exilio» forma parte del pasado de muchos integrantes de la colectividad vasca de Uruguay. Pero, como nuestro análisis ha venido conformándose principalmente como un trabajo de tipo metodológico cuyo objetivo es la utilización de una fuente poco utilizada por la historiografía actual, somos conscientes de que no podemos encarar un tema tan dramático como la Guerra Civil española de una forma completa y profunda. En cierta medida, podemos afirmar que nos faltan las herramientas. Durante la II República, de hecho, se desplegaron una pluralidad de miradas sobre el propio presente y sobre el pasado que, en la guerra, se polarizaron

fundamentalmente en torno a los dos bandos en conflicto: «Los testigos oculares habían tenido ocasión de participar en la consolidación de dos memorias contrapuestas y que dejarán en herencia a sus sucesores»²⁹⁴. Debido al hecho de que esta historia forma parte de la memoria de muchos de los vascos que, con sus recuerdos, nos han ayudado en la redacción del trabajo, no podíamos pasar por alto algo que sigue estando tan presente y vivo en sus memorias. Por lo tanto, antes de empezar el siguiente capítulo, hemos considerado oportuno introducir un tema tan delicado, con un breve testimonio que, en nuestra opinión, es suficientemente completo para comprender los sentimientos de los que se vieron afectados por el conflicto civil:

Hay en la historia de los pueblos fechas de significación decisiva, que son puntos cruciales en su evolución. Una de estas fechas fue el 14 de abril de 1931 para la España contemporánea. Aquel día en que se proclamó la Segunda República tuvo lugar un hecho que parecía cargado de halagadoras promesas, pero que al correr del tiempo, de poco tiempo por cierto, fue parco casi infecundo en realizaciones. El fervoroso entusiasmo de las masas populares, desbordado en impresionantes manifestaciones callejeras, hizo que se olvidaran momentáneamente los penosos y dramáticos esfuerzos hechos durante más de un siglo para obtener la libertad. No era posible entonces presentir que aquel acontecimiento pacífico, incruento, espléndida manifestación de civismo popular no sería el fin de una época sino sólo el prólogo del periodo más dramático de nuestra historia que terminaría en la Guerra Civil²⁹⁵.

Finalmente, con este capítulo queremos presentar una nueva forma para rescatar la memoria histórica de las familias vascas emigradas a Uruguay. El análisis histórico sobre las circunstancias y situaciones que empujaron a miles de vascos hacia el continente americano, al fundamentarse en las fuentes fotográficas, representa un desafío metodológico que, si por un lado nos ha permitido rescatar una gran cantidad de documentos inéditos, por el otro nos ha llevado a enfrentar una pluralidad de problemáticas que por el momento no habían sido encaradas.

Los archivos fotográficos que se analizarán en este capítulo pertenecen a las siguientes familias vascas afincadas en Montevideo:

- Arín-Lecuona-Ayphassorho
- Bengoa-Tejería
- Lejarcegui
- Lutegui

²⁹⁴ CUESTA BUSTILLO, J.: «Las Capas de la Memoria...», op. cit.

²⁹⁵ BULLEJOS, José: *España en la Segunda República*, en *Crónica General de España*, p. 11, Madrid, ediciones Júcar, 1979.

EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LA FAMILIA ARÍN-LECUONA-AYPHASSORHO

El primer archivo fotográfico familiar que analizaremos es el que, en la actualidad, pertenece al señor Jorge Arín, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior²⁹⁶. Para presentar este archivo particular, en primer lugar hay que decir que, a pesar de que no cuente con muchos documentos²⁹⁷ constituye, sin embargo, uno de los archivos más valiosos que hemos podido analizar. Eso depende no sólo de la calidad de las fuentes rescatadas —muy ricas en informaciones— sino también del hecho de que el señor Arín, pudiendo contar con unos datos precisos sobre sus familiares, nos ha proporcionado pacientemente —por medio de una entrevista²⁹⁸— una cuidadosa historia de su familia que nos ha permitido contextualizar todavía mejor los documentos fotográficos que él mismo ha conservado durante muchos años. La entrevista está dividida en dos partes: en la primera —que transcribimos a continuación— se habla de la familia paterna; en la segunda parte, en cambio, se hablará de la familia materna. Otro dato que cabe destacar es que el archivo está dividido en tres partes. Cuenta con tres grupos documentales. Por lo tanto, el presente apartado refleja esta tripartición.

a) La historia de una emigración

«Ésta es la historia de cuatro vascos que, obligados por las circunstancias, llegaron al Uruguay a fin de trabajar y aplicar sus conocimientos de fundición mecánica, formar familia e integrarse en la nación que los acogió, pero nunca pudieron olvidar ni Oyarzun ni Irún, lugares de su juventud, ya que quedaban hermanas y sobrinas y cada uno de ellos en algún momento viajaron al “Txoko” para recorrer los lugares nostálgicos de la época feliz».

Con estas palabras el señor Arín nos introdujo las hazañas de su familia paterna. Efectivamente el señor Jorge es hijo de Eulogio Salvador Arín, originario de Euskal Herria, quien se fue a Uruguay con sus tres hermanos, Eugenio Manuel, Pedro Hipólito y Juan. Los cuatro eran hijos de Cecilio Arín, de Bergara, y de María Luisa Lecuona, de Oiartzun, ambas localidades de la provincia de Gipuzkoa.

El grupo familiar estaba constituido también por tres hermanas que se llamaban María Nieves, Josefa y Saturnina. No disponemos, empero, de muchas informaciones sobre las vidas de éstas. El señor Arín, de hecho, se mostró poco dispuesto a

²⁹⁶ Nos había, de hecho, proporcionado los documentos fotográficos del centro Euskal Erria como también algunos documentos del centro Euskaro Español.

²⁹⁷ Sólo hay veintisiete fotografías de las que: catorce se refieren a la familia paterna —Arín Lecuona—; ocho, en cambio, se refieren a la familia materna —Ayphassorho Salle— y cinco completaban una correspondencia epistolar con los parientes que se habían quedado en Euskal Herria.

²⁹⁸ La entrevista fue realizada en el mes de agosto de 2005 en Montevideo.

hablar de sus vidas. No todo lo puede soportar la que podemos definir como la implacable luz de la escena pública. Generalmente se tolera sólo lo que es considerado apropiado, digno de verse u oírse, de manera que lo inapropiado se convierte automáticamente en asunto privado. Por lo tanto, hemos procurado respetar el silencio del señor Arín sin investigar los asuntos de los que no quería hablar. Las únicas informaciones que nos facilitó respecto a sus tías son que: María Nieves se fue a México durante la Guerra Civil tras haberse casado con un español cuyo apellido era González; que Josefa fue echada de la familia y que se murió de tifus con tan sólo dieciocho años y, en fin, que Saturnina fue la única que se quedó en Euskal Herria, precisamente en Irún, y que continuó manteniendo buenas relaciones con los demás miembros de la familia. Ésta última, al ser la única hermana que ha seguido en contacto con los hermanos emigrados, se convertirá —a lo largo de nuestro análisis— en un referente imprescindible para entender el valor de algunos de los documentos fotográficos conservados por el señor Arín. Nos referimos a las fotografías enviadas desde Euskal Erria que completaban las correspondencias epistolares entre hermanos²⁹⁹.

Pero, por el momento, procedemos con la entrevista, de la que reproduciremos en extenso un resumen sobre el devenir migratorio de los hermanos Arín Lecuona:

«Los hermanos Arín-Lecuona nacieron en el Valle de Oiartzun, en el territorio histórico de Gipuzkoa, siendo sus padres Cecilio Arín Mancicidor (1860-1939) y María Luisa Lecuona Almandoz (1861-1923). Luego de los estudios primarios pasaron a vivir a la ciudad de Irún. A fin de aprender el oficio de fundidor y mecánico, ingresaron en la “Sociedad de Construcciones Metálicas” ubicada en la localidad de Beasain, Gipuzkoa, constructora de vagones y material ferroviario. Cuando llegaron a la edad del servicio militar, sus padres tomaron la decisión de que debían emigrar a América del Sur, para evitar que fueran enviados por el ejército español a Cuba o a África.

El primero que vino a América fue el mayor, Eugenio Manuel (1884-1970) en el año 1907, embarcándose en el puerto de Burdeos, Francia, con destino a la ciudad de Buenos Aires, República Argentina, pero decidió quedarse en la ciudad de Montevideo, Uruguay, hospedándose en la Fonda de Ochoa, Calle San José 1174, situada al lado de la hoy Institución de Confraternidad Vasca Euskal Erria. En el año 1908 llega a Montevideo desde Burdeos en el vapor “Cordellere”, su señora (se habían casado en la iglesia de Oiartzun) Demetria Aristizabal Etxeberria (1885-1971) acompañada de su pequeño hijo de un año Manuel Martín (1907-2003). Su primer trabajo lo realizó en la fundición de Baraibar, situada en la ex Calle Municipio entre La Paz y Galicia, pasando más tarde a la Fundición Fernández. Tuvo otros dos hijos: Luis (1909-1970) y Josefa (1913-1990). En el año de 1918 hizo sociedad con su hermano Eulogio Salvador. Fundan la Fundición y taller mecánico “La Euskalduna”,

²⁹⁹ Los documentos que se refieren a este grupo documental vendrán analizados en el tercer epígrafe de esta parte.

ocupando un predio propiedad del señor Nicolás Inciarte (1er. Presidente de la institución Euskal Erria) situada en la esquina de las calles Paraguay y General Caraballo. Más tarde se trasladaron a un local más amplio situado en la calle Jujuy entre las calles Entre Ríos y San Fructuoso, retirándose después de la sociedad el hermano Eulogio, luego de su viaje realizado al País Vasco.

Al clausurarse la fundición “La Euskalduna” en la calle Jujuy, la misma se trasladó a la calle Mariscala entre Avenida Italia y Samuel Blixen, que posteriormente tuvo que cerrar por disposición de la Intendencia Municipal de Montevideo, por tratarse de zona balnearia. Ante esta situación, se trasladó la fundición a la ciudad de Paysandú, formándose una sociedad anónima con el nombre de “Ferro Paysandú”, quedando encargado su hijo Manuel Martín y su nieto Manuel Eugenio, que luego de algunos años de actividad, se resolvió en disolución. En el año 1923, el consejo directivo de Euskal Erria lo designa para la conservación del Recreo Malvín³⁰⁰. Fue fundador de la institución vasca Euskal Erria y socio desde el año 1912.

El segundo de los hermanos Arín que llegó al Uruguay, fue Eulogio Salvador (1889-1967) —quien era, como se ha dicho, el padre del señor Jorge Arín, por lo tanto, a partir de ahora, la narración de la historia familiar tratará también de cómo éste formó familia con María Ayphassorho Salle, vasca de segunda generación— en al año 1910. Su primera tarea fue en calidad de mecánico en una fábrica de ladrillos ubicada en la calle de Colón, dando clases de dibujo mecánico. Luego pasó a la fundición Baraibar, ingresando más tarde en el Frigorífico Swift como encargado de la sección hojalatería, donde se confeccionaban los envases para alimentos para el ejército francés durante la primera Guerra Mundial. En dicha empresa hizo amistad con Jorge Pajeau, uruguayo hijo de francés, que tenía amistad con el señor Juan Pedro Ayphassorho que vivía en un predio rural de la zona de Juanicó, adonde iba periódicamente para practicar su deporte favorito, la caza. En ocasiones llevaba a su amigo y compañero Eulogio Arín, y esto motivó el inicio de relaciones sentimentales con la hija de Juan P. Ayphassorho, a quien visitaba ya en carácter de novio. El 24 de junio de 1922 se une en matrimonio con María Ayphassorho Salle (1903-1988) en la localidad de Juanicó y tuvieron tres hijos: Eulogio Jorge (1923-) Roberto Cecilio (1924-) y Juan Alberto (1929-). En 1918 se asoció —como ya se ha dicho— con su hermano Eugenio y fundan la “Euskalduna”. Al retirarse de la sociedad construye un galpón en los fondos de su casa-habitación situada en la calle Uruguayana 3428, para dedicarse a la fundición y taller mecánico para la fabricación de caños, codos de hierro para obras sanitarias, ampliando después en el predio de la calles Solís Grande 930, de su propiedad y construyendo otro galpón para fundición, “El Modelo”. Con el fin de alcanzar una mayor producción, se adquiere un local en la calle Zapucay donde existía un gran galpón y se trasladan los elementos de producción, formándose una sociedad titulada “Cánapa, Piachot y

³⁰⁰ Véase capítulo anterior.

Arín”. Posteriormente, dado el costo que fue teniendo la fabricación, por la gran mano de obra que llevaba, que resultaba deficitario, se resolvió en disolución. Fue socio de la institución Centro Euskaro Español en 1916, actuó como directivo en los años 1933/34/36/55-58 y en 1965, y ocupó la presidencia en los años 1937/38, 43/44/49/50-52 y 59/60.

El tercero que llegó al Uruguay fue Pedro Hipólito (1890-1963) que llegó en el vapor «Magellón» desde Burdeos con 18 años de edad, en calidad de fundidor trabajando con sus hermanos en “La Euskalduna” y más tarde con su hermano Eulogio en la fundición y Taller Mecánico “El Modelo”. Tuvo dos hijos con su señora esposa Magdalena Narvarte Larramendi (1886-1961) oriunda del valle de Oiartzun: Eugenio (1925-2005) y Manuel (1926-). El último de los cuatro hermanos Arín fue Juan (1899-1977) que llegó al Uruguay en 1914 y comenzó trabajando en el taller de Manuel Pellicer, posteriormente se incorporó en “La Euskalduna” con sus hermanos. Se casó con la señora Benita Azpiroz (1899-1985) nacida en Latasa, Navarra, con quien tuvo tres hijos: José Joaquín (1927-1989), Juan Roberto (1928-2001) y María Luisa (1931-1999). En el año 1926 el padre Cecilio Arín Mancicidor, a instancia de sus hijos, viajó a Montevideo con la esperanza de que se quedara en Uruguay pero no fue así, porque al poco tiempo regresó a Irún, a sus costas, a sus montes, que tanto extrañan los vascos».

Ahora bien, antes de proceder con el análisis de los grupos documentales que constituyen el archivo Arín nos cabe destacar que normalmente es bastante raro poder contar con testimonios tan precisos como es el que acabamos de recoger. Durante las entrevistas, muy a menudo, los recuerdos se mezclan y se confunden entre sí. En cambio, como se ha visto, el interés hacia su propia historia familiar ha empujado al señor Jorge Arín hacia una recopilación metódica de una pluralidad de datos precisos como fechas, direcciones, trabajos desarrollados, cargos institucionales, etc. que le han permitido desarrollar una breve reconstrucción de los principales eventos familiares sin dejar que la memoria cometiera errores.

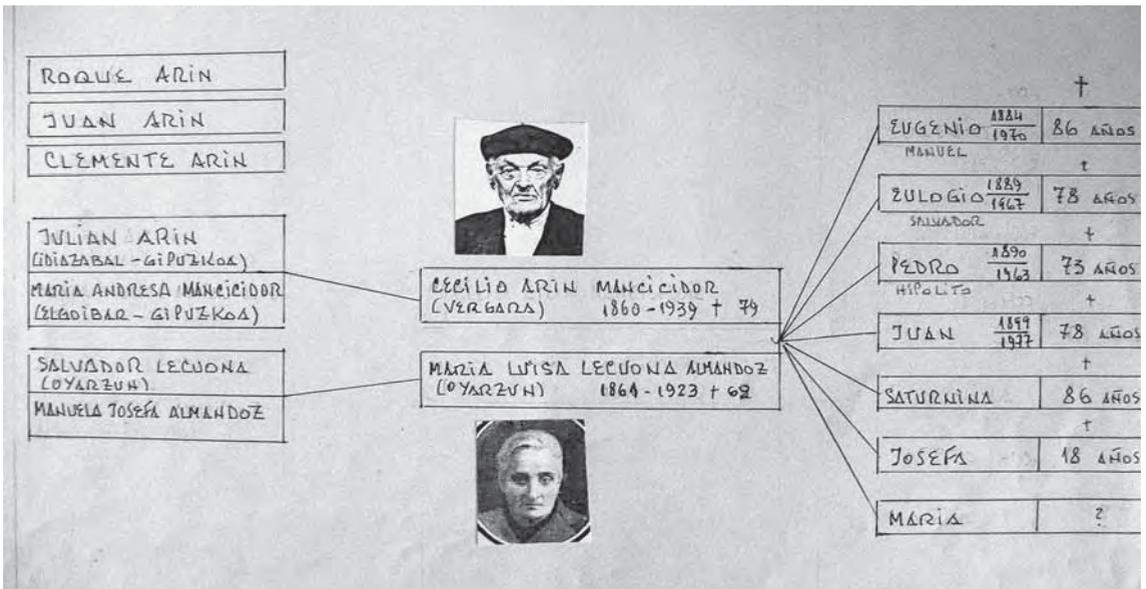
Procedemos ahora al análisis del archivo. En primer lugar hay que decir que la forma de conservación del patrimonio fotográfico familiar que caracteriza este archivo en cierta medida refleja el mismo cuidado con que el señor Arín ha reconstruido oralmente la historia de su familia. Un cuidado que, sin embargo, no se puede definir científico, sino que está dirigido a la construcción de la imagen que él mismo quiere proporcionar de su familia. El archivo, como se ha dicho, está compuesto por tres grupos de documentos:

- La familia paterna, Arín-Lecuona.
- La familia materna, Ayphassorho Salle.
- La correspondencia epistolar con la hermana Saturnina.

b) Las fotografías que pertenecían a la familia paterna: Arín-Lecuona

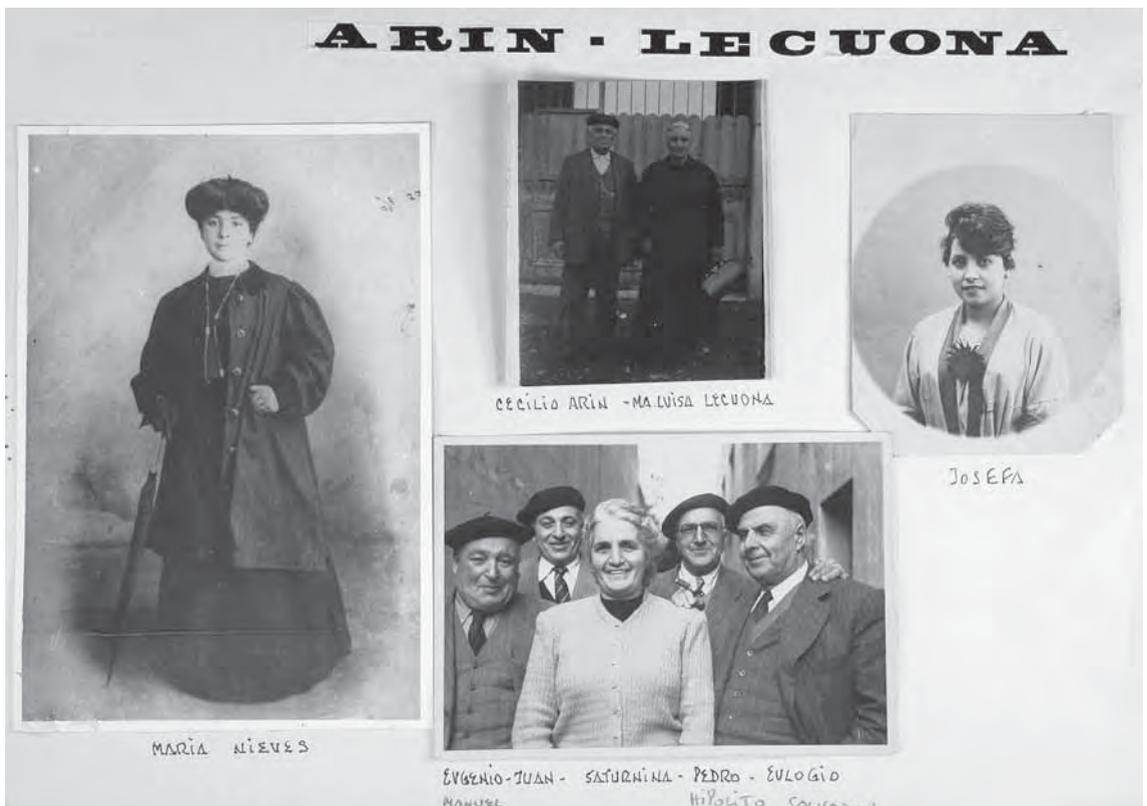
El primer grupo que analizaremos es el que se refiere a la familia Arín-Lecuona, es decir la familia paterna. El señor Arín conserva cuidadosamente los 14 documentos fotográficos que se refieren a la historia de este grupo familiar. Todos los documentos son originales. Por lo tanto, los hemos podido analizar teniendo en cuenta su estructura y sus elementos añadidos. Eso nos ha permitido averiguar que, en algunos casos, la forma de conservación de dichos documentos ha ido más allá de la simple preservación de los artefactos fotográficos. Como podemos apreciar en las reproducciones fotográficas que exponemos a continuación, algunas de las fotografías que componen el archivo no vienen simplemente conservadas sino que completan los que se pueden definir *árboles genealógicos fotográficos*. Son dos los documentos más llamativos en este sentido.

En el primer documento resulta evidente el hecho de que las imágenes fotográficas no se limitan a acompañar los textos sino que forman parte e integran el documento. Como podemos ver la estructura de la genealogía familiar ha sido elaborada de modo que se pudieran evidenciar las dos figuras paternas cuya colocación central en el documento viene acompañada por las imágenes fotográficas. En este caso, en cierta medida podemos afirmar que la fotografía desarrolla un papel preciso, es decir, el de remarcar la importancia de los padres en la genealogía familiar. La colocación central de las imágenes —que no son nada más que dos pequeñas



reproducciones de retratos fotográficos— y de los nombres parece remarcar la intención del autor de dar un papel privilegiado a sus padres y otorgar a éstos un lugar que ningún otro miembro de la familia merece. Además es importante subrayar el hecho de que, normalmente, los árboles genealógicos vienen dibujados con una estructura vertical en la que, en la parte baja están representadas las raíces de la familia (abuelos, tatarabuelos, etc.) en la parte central viene representado el tallo del árbol (padres, tíos, etc.) y en fin hay las ramas más jóvenes, es decir las nuevas generaciones (hijos, primos, nietos, sobrinos, etc.). En cambio, en este caso, vemos una estructura horizontal en la que destaca el hecho de que los nombres de los abuelos y de los hijos están colocados en los lados de la hoja casi como si ambos conformaran las ramas del mismo árbol constituido por un único tallo y dos follajes. Este que acabamos de describir no es un error cometido por el señor Arín sino que es el reflejo de su propia intención, de su propia forma de ver e interpretar la genealogía de su familia.

En cambio, el segundo ejemplo que exponemos, se diferencia del anterior y constituye otro documento único en su género.



En éste, de hecho, se recupera la estructura vertical del árbol genealógico que está constituido casi exclusivamente por fotografías. En la parte de arriba destaca la escrita Arín-Lecuona (los apellidos del grupo familiar). En la fotografía, colocada debajo de los apellidos, queda grabada la imagen de los dos padres —Cecilio Arín y María Luisa Lecuona— luego, debajo de ésta, podemos apreciar todos los retratos de los hijos. En la izquierda vemos a María Nieves, en la derecha vemos a Josefa y, en la parte baja vemos, en un único documento fotográfico, los cuatro hermanos —Eugenio Manuel, Juan, Pedro Hipólito y Eulogio Salvador— con la hermana Saturnina.

Independientemente de lo que podemos apreciar visualmente, este documento —que además de árbol genealógico fotográfico también podemos definir como una *reconstrucción o reunificación virtual* de la familia Arín-Lecuona— nos puede proporcionar toda una serie de informaciones que van más allá de las evidentes finalidades genealógicas, siempre que completemos lo que vemos con las informaciones que hemos conseguido a través de la entrevista anteriormente realizada. De hecho, como ya se ha dicho varias veces a lo largo de nuestro trabajo, las imágenes fotográficas han de ser analizadas teniendo en cuenta no sólo lo que se ve, sino también lo que no se ve. En esta perspectiva lo que nos llama mucho la atención es el hecho de que las dos hermanas —María Nieves y Josefa— están representadas con dos retratos individuales colocados en los lados del árbol genealógico, mientras que los demás hermanos han sido representados por medio de una única foto de grupo colocada debajo de las dos figuras paternas. Según el testimonio del señor Arín la foto en la que aparecen los cuatros hermanos con Saturnina fue sacada en Irún durante uno de los viajes que los Arín hacían para visitar a los otros miembros de la familia que se habían quedado en Euskadi durante la década de los '60. ¿Acaso ésta era la única foto con la que podía contar para completar el árbol genealógico? Seguro que no. El señor Arín podía contar con otras imágenes de sus tíos, como también del padre, o, a lo mejor, podía repetir la misma operación que ya había hecho para la estructuración del otro árbol genealógico, es decir, hacer pequeñas reproducciones de los retratos individuales. Entonces, la pregunta que nos hacemos es la siguiente ¿Por qué ha elegido precisamente éstos documentos fotográficos para estructurar este árbol genealógico?

La respuesta la podemos encontrar en la misma historia familiar precedentemente contada. Como se ha dicho, aunque desconocemos las motivaciones, las dos hermanas —María Nieves y Josefa— no mantuvieron buenas relaciones con el grupo familiar. Sabemos, de hecho, que María Nieves se fue a México, y que Josefa fue incluso echada de la familia y que se murió muy joven. Por lo tanto, si por un lado lo que ha hecho el señor Arín es, como se ha dicho, una reconstrucción virtual del grupo familiar paterno, por el otro, esta reconstrucción tiene en cuenta y refleja el orden de las relaciones interpersonales que caracterizaron esta familia. Por un lado tenemos a los padres, por el otro a los hijos que, sin embargo, no componen un único grupo sino que están divididos. Los que mantuvieron buenas relaciones

han sido, por lo tanto, representados con un único documento puesto debajo de la foto de los padres, como si se quisiese subrayar una correspondencia directa entre antiguas y nuevas generaciones de la familia, mientras que las fotografías de las dos hermanas, si por un lado completan el cuadro familiar, por el otro, su colocación apartada respecto a las imágenes centrales, parece expresar aquel mismo silencio que habíamos escuchado durante la entrevista cuando preguntamos sobre las vidas de estas mujeres.

Las demás fotografías que componen este grupo documental se refieren, en cambio, a distintos momentos de la vida de los Arín en Uruguay. Para nuestro análisis hemos seleccionado dos documentos que hemos considerado entre los más interesantes. El primero es el que aquí publicamos.

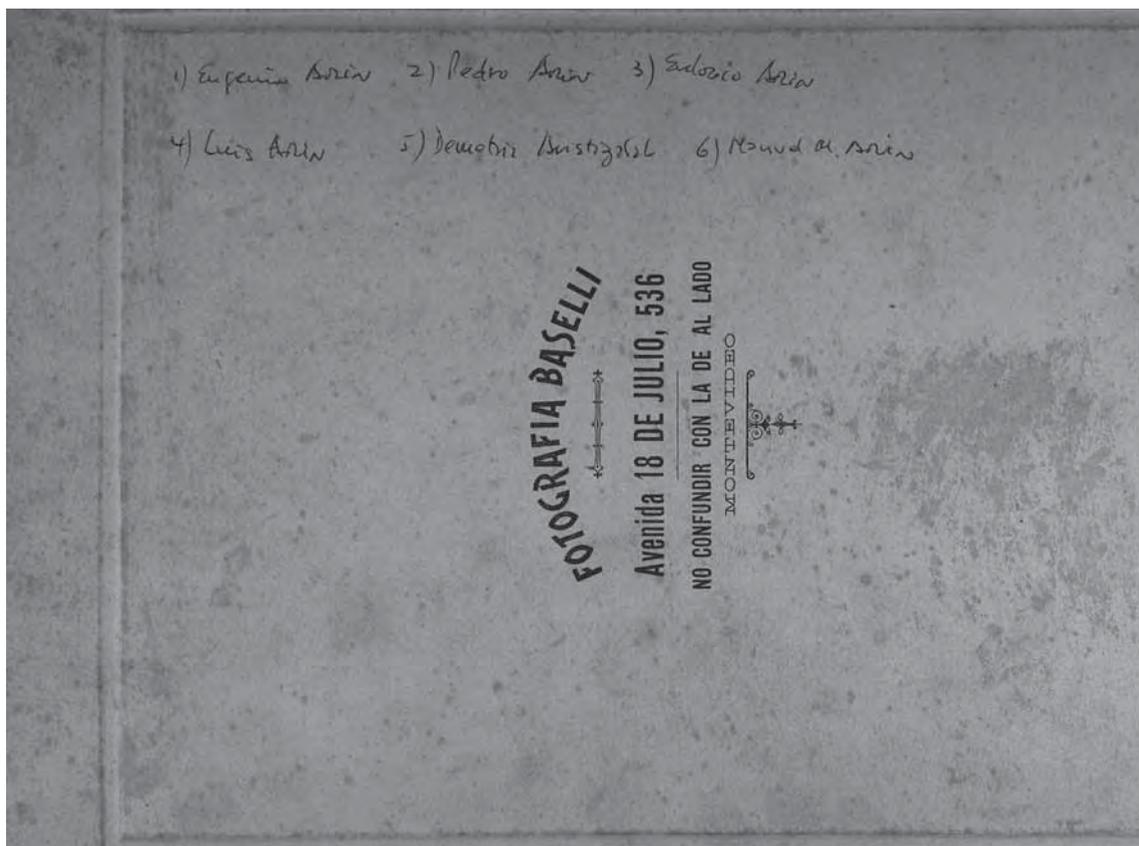
No sabemos en que año fue realizado este documento fotográfico pero, gracias al testimonio oral del señor Arín, sabemos los fines para los que los hermanos Arín se hicieron sacar esta fotografía. Esta imagen, de hecho, fue tomada, según lo que nos manifestó el señor Arín, para celebrar la reunificación de los cuatro hermanos



en la tierra uruguaya después de haber emigrado. Podemos, por lo tanto suponer que esta foto haya sido sacada después del 1914, año en que llegó el último de los cuatro hermanos, es decir, Pedro Hipólito.

Es de suponer también que el fin comunicativo de esta imagen no era simplemente el de representar una reunificación entre los hermanos porque, junto a éstos, vemos también dos mujeres, dos niños y otra persona, ¿Quiénes eran? Esta misma pregunta tuvo que hacérsela el mismo señor Arín, quien marcó con unos números —en la parte baja del marco de cartón— las personas que logró reconocer para luego identificarlas en la parte de atrás del documento que aquí vemos reproducida.

Como podemos ver a cada número marcado en la parte de atrás corresponde un nombre. Entre estos destacan el número 4, 5, y 6. El número 5 identifica a Demetria Aristizabal que, como sabemos por medio de la entrevista precedentemente puesta, era la esposa de Eugenio Manuel quien fue —como se ha dicho— el primer miembro de la familia Arín a emigrar a Uruguay.



Eulogio Juan Pedro Eugenio



FUNDICION Y TALLER MECANICO "EUSKALDUNA" (1918) integrado por los Hermanos ARIN LECUONA ubicado en la calle Paraguay esquina Gral. Caraballo. Montevideo - URUGUAY

De todas formas, las informaciones que el señor Arín nos ha sabido proporcionar no son suficientes para identificar todas las personas representadas en la imagen. Pero la presencia de Demetria Aristizabal nos hace suponer que la otra mujer también puede ser una de las esposas de los hermanos Arín. En cambio, los niños sentados en el suelo al lado de las dos mujeres —identificados respectivamente con los números 4 y 6— son, seguramente, los hijos de Eugenio Manuel Arín y de Demetria Aristizabal, (es decir los primos del señor Arín). El de la izquierda marcado con el número 4 es Manuel Martín (quién había nacido en Euskal Herria y vino con tan sólo un año a Uruguay con su madre) y, el de la derecha es Luis (quien fue el primer Arín nacido en Uruguay). En fin, aunque no tenemos suficientes datos para contextualizar completamente este documento fotográfico, la imagen que vemos en esta fotografía es, sin embargo, la de una familia que quiere representarse como holgada y respetable. Cada uno de los miembros está bien trajeado y enseña elementos de logrado bienestar económico como, por ejemplo, las cadenas de los relojes que salen de los bolsillos. Representarse con sus propias familias —aunque no todos los hermanos estuvieran casados— significaba dar una imagen de estabilidad, de responsabilidad y, a la vez, dar testimonio de haber logrado, en pocos años, una buena posición económica. En fin, la que vemos en el documento anterior es una imagen bien distinta de la que queda grabada en otra foto de los hermanos Arín que compone, junto a la anterior, el mismo grupo documental y que se expone en esta página.

Esta foto se refiere —como podemos leer por medio de los elementos añadidos al mismo documento—³⁰¹ al año 1918, y precisamente a cuando Eugenio Manuel hizo sociedad con su hermano Eulogio Salvador y fundaron la fundición y taller mecánico «La Euskalduna» que según el testimonio del señor Arín fue la base del éxito económico de los Arín en Uruguay. Lo de hacerse fotografiar en su propio establecimiento, rodeados de los obreros, cumplía por lo tanto la función de dejar constancia e informar verídicamente de la culminación con éxito del propósito de llegar a ser dueño de su propio negocio. Esta imagen fotográfica tiene, por lo tanto, valor de prueba irrefutable y —al encontrarse en el mismo grupo de imágenes al que pertenece el documento fotográfico precedentemente analizado— en cierta medida podemos afirmar que completa el significado de la imagen anterior: la estabilidad económica de la familia que estriba en el trabajo realizado.

c) Las fotografías que pertenecían a la familia materna: Ayphassorho-Salle

El segundo grupo de imágenes que componen el archivo Arín se refiere, como se ha dicho, a la familia materna: la familia Ayphassorho Salle. Por medio de la segunda parte de la entrevista realizada con el señor Arín hemos conseguido importantes informaciones sobre esta familia, fundamentales para contextualizar los documentos fotográficos rescatados. Por lo tanto, procedemos —como ya hemos hecho en otras ocasiones— con la entrevista y luego nos fijaremos en los documentos fotográficos.

«Juan Pedro Ayphassorho —emigró al Uruguay en el año 1893 a la edad de 17 años; trabajó al principio como repartidor de leche, conoció así a su futura esposa Catalina María Salle Aguer (1869-1927) oriunda de la localidad de Pagolle, Xuberoa, que trabajaba en una casa quinta ubicada en Avenida Agraciada esquina Capurro en calidad de cocinera. Con los dineros ahorrados que ambos tenían, arrendaron un campo con poblaciones cerca de la ciudad de Canelones y cerca también de la estación del ferrocarril de Juanicó, donde establecieron un tambo. De este matrimonio nacieron cuatro hijos, María (1903-1988) —*es decir la madre del señor Arín*— Pedro (1906-68), Santiago (1907-1971) y Juana (1908-1998). Trabajando muy duro, Juan Pedro Ayphassorho llegó rápidamente a tener holgura económica. Siendo también muy apreciado en la zona por su solidaridad con los necesitados consiguió un apodo, costumbre de los lugareños, quienes le denominaban el “Vasco Valiente” precisamente por su valentía y arrojo. En el año 1918 integraba una cooperativa de productores de leche, que enviaban el producto por medio del ferrocarril desde la estación de Juanicó hacia Montevideo. Con el paso de los años entregaron el campo y adquirieron una casa con campo ubicada también en la zona de Juanicó. Cuando

³⁰¹ En este caso se trata de pequeños trozos de papel pegados al marco original y con inscripciones con letra de máquina.

falleció su esposa Catalina Maria a los 58 años de edad repartió sus bienes entre los hijos y pasó a retirarse a la ciudad de Montevideo casándose nuevamente con Mariana Hourcade. Fue socio de la Institución Vasca Euskal Erria y directivo en el ejercicio 1942-43».

Antes de iniciar el análisis de los documentos fotográficos, debemos recordar que el grupo documental que se refiere a la familia Ayphassorho-Salle cuenta sólo con ocho fotografías de las que sólo analizaremos unos ejemplos. Pero también es importante subrayar que, a pesar de la escasez numérica, estos documentos son muy valiosos sobre todo porque nos permitirán desarrollar una comparación con las imágenes del grupo familiar precedentemente analizado. El primer documento perteneciente a este grupo de fotografías es el que exponemos aquí.



En el artefacto fotográfico que acabamos de exponer queda grabada la imagen de la familia creada en Uruguay por Juan Pedro Ayphassorho y Catalina María Salle Aguer. En cierta medida, podemos decir que es una imagen que no difiere mucho de la que hemos analizado antes en la que se representaba la reunificación de los hermanos Arín. Se trata, de hecho —como podemos ver—, de otra representación de una familia que quiere presentarse de forma holgada y respetable. En este caso también quedan bien visibles los elementos del logrado bienestar económico. Pero, conociendo las diferentes historias familiares no nos podemos conformar con las mismas conclusiones a las que hemos llegado. Podemos, en cambio, sacar nuevas informaciones por medio de un análisis comparativo entre los dos documentos fotográficos que, como veremos, reflejan importantes diferencias en la forma de retratarse.

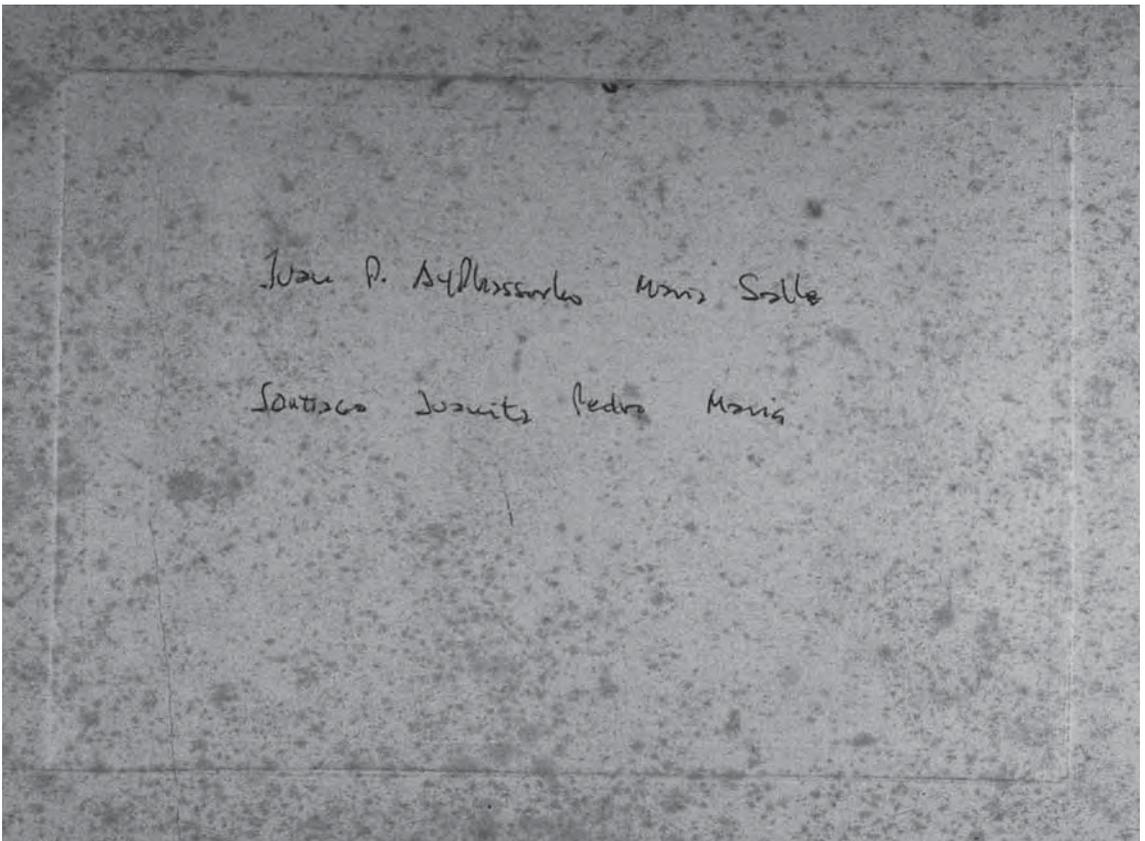
Cabe subrayar que, mientras que en la fotografía de los hermanos Arín se celebraba una reunificación familiar entre los cuatro hermanos quienes quisieron retratarse junto a otros miembros de las familias que, poco a poco, iban formando y/o reuniendo en Uruguay; en el caso de la foto de los Ayphassorho Salle lo que vemos es, en cambio, la representación de una familia que se había creado por completo en Uruguay. Entonces la diferencia más importante entre los dos documentos fotográficos radica precisamente en las diferentes historias familiares que preceden la realización de los artefactos fotográficos en cuestión. En cierta medida podemos afirmar que, mientras que la foto de los Arín representaba un punto de llegada y, a la vez, un punto de salida para los hermanos —la reunificación, de hecho, no implicaba que todos los hermanos hubiesen formado familia³⁰² y logrado una condición de estabilidad económica— el documento de la familia Ayphassoro Salle representa, en cambio, sólo un punto de llegada para Juan Pedro Ayphassorho y Catalina María Salle Aguer. La fotografía parece decir: esta es nuestra familia y la hemos construido nosotros.

Además este documento fotográfico está caracterizado por un detalle, un pequeño elemento iconográfico que no aparecía en la foto de los Arín. Este detalle se concreta en un gesto distintivo muy importante porque no sólo denota los lazos de sangre sino la misma jerarquía familiar y se trata de tocar al cabeza de familia. Como podemos ver los hijos varones tienen sus manos apoyadas en las rodillas del padre y la esposa también toca con su mano el hombro del esposo. En cambio, como reflejo de una mentalidad machista en la forma de interpretar la jerarquía familiar, las dos hijas —vestidas de blanco— quedan prácticamente excluidas porque ninguna de las dos toca al padre. Lo que vemos representado no es un saludo convencional sino un lenguaje gestual que traduce iconográficamente la jerarquía familiar. La figura de Juan Pedro Ayphassorho, por medio de este tipo de representación, recobra de hecho un valor simbólico añadido convirtiéndose casi en el principal sujeto de la fotografía. Este lenguaje normalmente no existe en las fotografías

³⁰² Recordamos de hecho que Eugenio Manuel era el único que se había casado y que trajo al Uruguay a su familia que ya había formado en Euskadi antes de emigrar.

de amigos que son claramente informales y en las que los protagonistas aparecen en posturas distendidas. Pero tampoco existe en el retrato de los Arín. Eso en cierta medida, dependía del hecho de que los padres se habían quedado en Euskadi y por lo tanto no había un cabeza de familia. Por eso los cuatro hermanos prefirieron representarse de una forma en la que la figura de ninguno de los hermanos pudiera prevalecer sobre la de los demás. En fin, en esta foto también el señor Jorge quiso escribir en la parte de atrás los nombres de las personas representadas en el retrato de familia. En este caso, como podemos ver en la reproducción que publicamos a continuación, no ha sido difícil identificar las personas.

Junto al artefacto fotográfico que acabamos de mostrar, el grupo documental que se refiere a la familia Ayphassoro-Salle está compuesto por otros documentos muy particulares. El próximo documento que presentamos es, por ejemplo, un artefacto fotográfico que ha sido realizado por el señor Arín juntando diversas fotografías. Podría definirse como un *collage*.



Este documento —como podemos ver— está compuesto por tres fotografías que, probablemente se refieren a tres momentos distintos de la historia familiar. A pesar de que no sepamos en qué años fueron realizados dichos documentos fotográficos, lo que nos llama mucho la atención es el hecho de que los tres han sido seleccionados por el señor Arín para ser reunidos en una misma hoja. ¿Cuál es el motivo que indujo el señor Arín a juntar estos tres documentos fotográficos en una misma hoja creando así un nuevo tipo de documento estructuralmente parecido a los árboles genealógicos precedentemente analizados pero, a la vez, muy distinto en las finalidades?

La respuesta a esta pregunta la podemos encontrar en las mismas imágenes puestas. Las tres fotografías, de hecho, se refieren bien de una forma explícita bien de una forma implícita al éxito económico logrado por la familia Ayphassoro-Salle. En la primera fotografía vemos el tambo que fue levantado en Juanicó. Junto a las cabañas y el campo vemos representados las familias de labradores sentados y dispuestos en semicírculo. A lado de ésta que, como se ve, es la fotografía más grande entre las tres que fueron elegidas por el señor Arín hay otras dos: en la de arriba viene representada la familia Ayphassoro Salle mientras que pueden lucir un importante *status symbol*: el coche. Según el testimonio del señor Arín este constituía una



asombrosa novedad para toda la zona de Juanicó. Se trataba de hecho del primer coche comprado por uno de los habitantes de la zona. Debajo de este documento hay otra foto de grupo en la que viene representada otra vez la familia Ayphassoro Salle. Se trata obviamente de una fotografía muy diferente de la que hemos analizado anteriormente. No se trata, de hecho, de una foto realizada en un estudio fotográfico sino que ha sido realizada en el mismo tambo de Juanicó. Sin embargo, vemos a los hijos que han crecido y a los padres más envejecidos pero el evento llamativo es que en esta representación de la familia ya no queda aquella estructura iconográfica presente en la foto anterior. En este caso lo que ha sido considerado como un elemento importante es el hecho que la foto fue sacada en el mismo tambo y por lo tanto podía ser añadida a las otras imágenes para completar esta particular composición fotográfica celebrativa del éxito económico.

Hay todavía otros dos documentos fotográficos que se refieren al éxito económico logrado por la familia Ayphassoro-Salle. El primero es el que publicamos a continuación y que en cierta medida completa las informaciones que habíamos conseguido por medio del artefacto fotográfico anterior.



El segundo en cambio se refiere a un momento específico de la historia de familia Ayphassoro-Salle. Y precisamente esta es la foto celebrativa de la fundación de la cooperativa de productores de leche, que enviaban el producto por medio del ferrocarril desde la estación de Juanicó hacia Montevideo.

En fin, en este grupo documental también encontramos la correspondencia entre la imagen de la holgura familiar lograda por medio del trabajo. Pero, como hemos podido ver, estas dos imágenes difieren por detalles y pequeños particulares iconográficos que en cierta medida dependen inevitablemente de las diferentes historias familiares.

d) Fotografías que integraban la correspondencia epistolar entre Saturnina y Eulogio Salvador Arín durante la Guerra Civil española

El tercer grupo de documentos fotográficos que completa el archivo Arín está compuesto por cinco fotografías enviadas —según el testimonio del señor Jorge—



a Eulogio Salvador Arín por su hermana Saturnina en 1936. Dichos documentos formaban parte, de hecho, de una correspondencia epistolar que se desarrolló entre los hermanos Arín y sus familiares durante uno de los momentos más dramáticos de la historia contemporánea de España, es decir, durante los años de la Guerra Civil y, precisamente, se refieren a los acontecimientos que tuvieron lugar en Irún en septiembre del mismo año.

Este pequeño grupo de fotografías constituye, por lo tanto, uno de los grupos documentales más llamativos y particulares entre los que hemos podido rescatar hasta ahora porque nos permitirá entender y matizar qué papel jugó la práctica fotográfica en la comunicación y en el mantenimiento de los vínculos familiares entre emigrantes vascos y parientes que se habían quedado en Euskadi. Estas fotografías constituyen, de hecho, los únicos documentos fotográficos —entre los que componen el archivo Arín— que no fueron producidos por los cuatro hermanos emigrados a Uruguay.

Esto comporta un pequeño, pero significativo, cambio que merece la pena ser subrayado: las fotografías que analizaremos, componen la única parte del archivo Arín que no es autoreferencial —es decir, producida y conservada por los que habían emigrado—. Por lo tanto, los cuatro hermanos no son los sujetos de las fotografías sino los observadores, o mejor dicho, los receptores de los mensajes fotográficos realizados por otros. Ya no cuentan sus historias sino que, gracias a estos documentos aprenden y se informan respecto a lo que estaba pasando en Euskadi durante la guerra.

Antes de empezar nuestro análisis, se debe apuntar que los documentos que aquí presentaremos —al referirse a un acontecimiento histórico de gran envergadura cual ha sido la Guerra Civil española que, desde siempre, ha estimulado el debate historiográfico— podrían ser susceptibles de una pluralidad de interpretaciones. De todas formas, como ya habíamos anticipado en la introducción al capítulo, no es nuestra intención la de alejarnos de nuestros propósitos iniciales —es decir, del desarrollo de una metodología específicamente dedicada al estudio de las migraciones contemporáneas— pero, si por un lado procuraremos interpretar dichos documentos persiguiendo nuestros objetivos (y por lo tanto teniendo en cuenta el contexto en el que los hemos encontrado —es decir el archivo Arín—), por el otro no podemos pasar por alto el hecho de que estos mismos documentos han sido producidos en un contexto completamente diferente del que vivían los hermanos Arín. Así que, en cierta medida, nos vemos obligados a aportar algunas informaciones sobre lo que estaba pasando en Euskadi en septiembre del '36 y lo haremos por medio de otra pequeña entrevista realizada con el señor Arín que por entonces tenía sólo trece años y que, aún así, recuerda muy bien el desarrollo de los acontecimientos porque en su casa se hablaba a diario de lo que se vivía en España.

«Cuando estalló la Guerra Civil —el 18 de julio de 1936— uno de los primeros objetivos que los franquistas se propusieron era conseguir el aislamiento de Euskadi

de la frontera francesa y del resto del territorio republicano. Por lo tanto organizaron una serie de columnas con el objetivo de intervenir en la frontera, e impedir que el Gobierno de Francia —que en este momento era de izquierdas— pudiera ayudar a la República. Las tropas franquistas consiguieron el objetivo de llegar hasta la frontera de Irún y el día 2 de septiembre de 1936 bombardearon la ciudad, que cayó definitivamente el día 5. A partir de entonces empezó una represión feroz que produjo una encarnizada batalla en la ciudad. Muchos irundarras vivieron hasta las últimas consecuencias, ya que la mayoría no abandonó su casa hasta que se quemó la ciudad. Entre estos estaba mi tía Saturnina que documentó cuanto estaba pasando en su ciudad para contarlo a sus queridos hermanos en Uruguay. La toma de Irún por las tropas del bando franquista supuso un duro golpe a la *Segunda República*. El 13 de septiembre, de hecho, cayó también San Sebastián»³⁰³.

Irún, junto a San Sebastián, Bilbao y Eibar ha sido, de hecho, una de las principales ciudades vascas que conocieron los horrores de la guerra civil. Sin embargo, la necesidad de acabar en el menor tiempo posible la guerra en el frente del norte hizo que el ejército franquista empleara toda su potencia de fuego sobre los municipios vascos. A pesar de que Irún haya sido una de las primeras ciudades bombardeadas por los franquistas en el País Vasco durante la Guerra Civil, ésta no se convirtió en un símbolo de la brutalidad de la guerra y del terror del fascismo como Gernika, que encabezó la lista de las ciudades arrasadas por los bombardeos. De todas formas, bien en el caso de Gernika bien en el caso de Irún, Franco negó en pleno la autoría de la destrucción. Todavía no se había instalado el nuevo régimen militar pero ya quedaba bien clara una de las políticas que el franquismo habría desarrollado durante toda su existencia y que se concretaba en la práctica muy vigilada de la memoria cívica. La que ha sido definida como «sustitución de memorias», de entre las políticas que desarrolló el régimen fue, sin duda alguna, una de las más eficaces, concienzuda e imperceptible y ha sido descrita muy bien por Josefina Cuesta Bustillo que señala cómo:

La guerra no se produjo sólo en los campos de batalla o por las armas. Mientras en 1936 la II república española defendía su legitimidad, su autoridad y su territorio frente a los militares sublevados y a sus colaboradores, éstos iniciaron una política sistémica de destrucción tanto de sus instituciones, como de sus recuerdos de los vestigios, del inmediato pasado republicano, en suma. El periodo republicano y todo lo que representaba quedaría sometido a una persecución implacable, será víctima de la condena o de la culpa o quedaría relegado al olvido: ruptura, cambio, olvido o eliminación de un pasado inmediato, de la II República que había sido el primer periodo democratizador en la España del siglo XX. [...] Durante el régimen militar predomina la estrategia de la amnesia impuesta³⁰⁴.

Por lo tanto, las fotografías que presentaremos tienen un valor añadido porque lograron llevar la información de lo que estaba ocurriendo en España allí donde no

³⁰³ La entrevista ha sido realizada en el mes de agosto de 2005 en Montevideo.

³⁰⁴ CUESTA BUSTILLO, J.: «Las Capas de la Memoria...», op. cit.

llegaban las noticias oficiales. Nos dan un testimonio de cómo el denodado esfuerzo de la política dictatorial por imponer una memoria unificada tropezó con serias dificultades. El franquismo no consiguió, de hecho, su objetivo en todos los resquicios, a pesar de las políticas de aniquilación, expulsión o reclusión del enemigo.

Algunas «zonas de sombra» donde se han conservado el olvido y el silencio han sido, entre otros, los paseados y desaparecidos, los prisioneros e internados de los campos de concentración, no totalmente silenciados³⁰⁵.

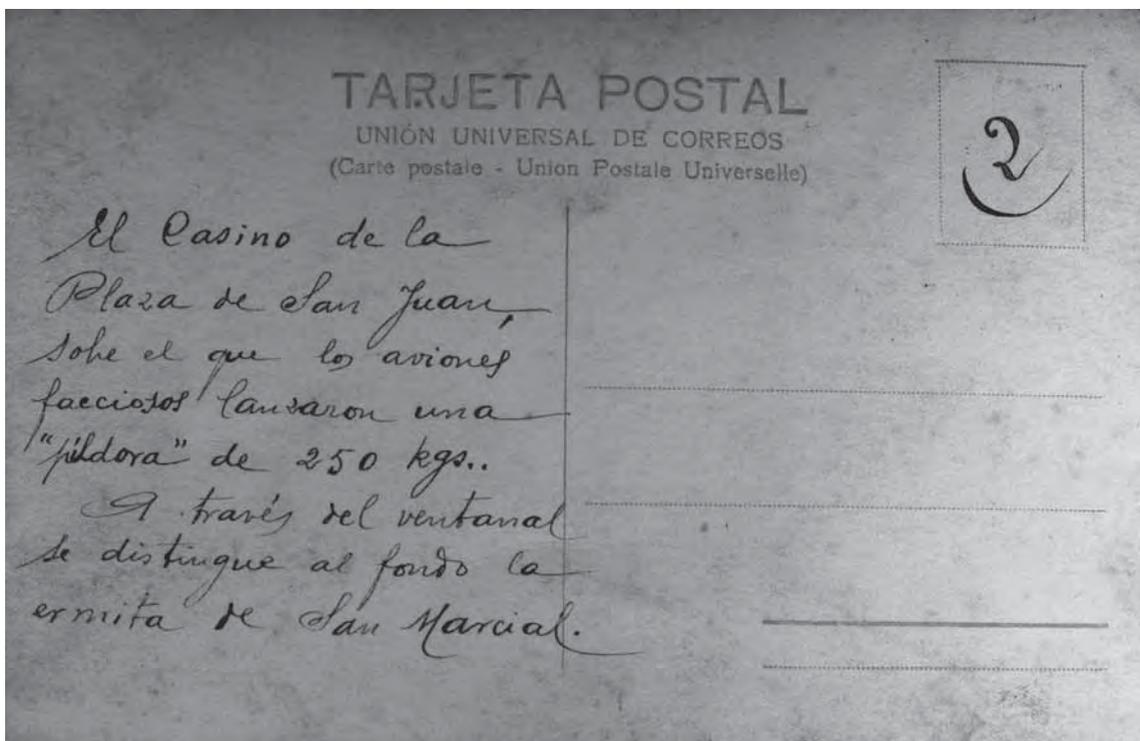
Y estos documentos nos dan testimonio de ese afán de comunicar lo que venía silenciado. Lamentablemente el señor Arín de toda la correspondencia sólo ha logrado conservar —como ya hemos dicho— cinco documentos. Si hubiésemos podido contar también con las cartas habríamos podido contextualizar todavía mejor las fotografías. De todas formas, hay que decir que, como que en este caso también hemos contado con los artefactos fotográficos originales hemos conseguido importantes informaciones no sólo a través de las imágenes, sino gracias también al análisis morfológico de los documentos. Como veremos las imágenes fotográficas fueron, de hecho, impresas en el papel con el que se imprimían las postales. Por lo tanto, junto a las imágenes, hemos rescatado también los comentarios que Saturnina Arín hacía por escrito en la parte de atrás de los documentos. Estos artefactos fotográficos constituyen, por lo tanto, una prueba ulterior de la importancia del hecho de que —en perspectiva histórica— no hay que tratar las fotografías tan sólo como imágenes sino como documentos complejos que hay que aprovechar al máximo. Hasta el detalle más insignificante podría brindar una relevante información.

Por ejemplo, es de suponer que, estas cinco fotografías —en realidad— formaban parte de un grupo mayor. Podemos esbozar esta hipótesis porque todas las fotografías, en la parte de atrás —precisamente en la parte que está destinada al sello postal— están marcadas con una serie de números —y precisamente los números son 2; 3; 7; 8; 13—. Por lo tanto, con toda probabilidad, estos documentos componían un grupo de fotografías que como mínimo contaba con trece imágenes³⁰⁶ y habían sido ordenados por Saturnina siguiendo un orden preciso.

La primera imagen (marcada con el número 2) se refiere, como podemos leer en la parte de atrás, al Casino de la ciudad. La necesidad de dar cuantos más detalles sobre la dramaticidad del acontecimiento vivido empujó a Saturnina Arín a escribir en todas las fotografías detalles y comentarios personales. En el caso del documento que acabamos de poner, por ejemplo, Saturnina escribió ese breve texto «El Casino de la Plaza de San Juan, al que los aviones facciosos lanzaron una “píldora” de 250 Kgs. A través del ventanal se distingue al fondo la ermita de San Marcial». En el comentario queda evidente la intención de estremecer a sus hermanos subrayando

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ No tenemos datos suficientes para averiguar el número real de las imágenes enviadas.



TARJETA POSTAL

UNIÓN UNIVERSAL DE CORREOS
(Carte postale - Union Postale Universelle)

2

El Casino de la
Plaza de San Juan,
sohe el que los aviones
facciosos lanzaron una
"pildora" de 250 kgs..

A través del ventanal
se distingue al fondo la
ermita de San Marcial.



CARTE POSTALE

3

Correspondance



Adresse

La Plaza de San Juan,
el Ayuntamiento, el
Casino (visto de enfrente)
y la Casa de Correos.

que la brutalidad del ataque destruyó el edificio hasta poderse ver el monte de San Marcial.

El segundo documento (marcado con el número 3), en cambio, no proporciona nuevas informaciones sino que completa aquellas precedentemente dadas con una foto en la que se representa el mismo edificio visto desde otra perspectiva. El texto que acompaña la imagen tampoco añade nuevas informaciones: «La Plaza de San Juan, el Ayuntamiento, el casino (visto de enfrente), y la casa de correos».

En cambio, en el tercer documento rescatado, marcado con el número 7, Saturnina empieza a aportar más informaciones no sólo sobre la gravedad del bombardeo sino que subraya los daños sufridos por la misma familia. Además son muy llamativos los comentarios en los que expresa abiertamente su opinión sobre el acontecimiento.

Como podemos ver en la fotografía, Saturnina hizo unas marcas con el fin de llamar la atención sobre unos edificios específicos. Es así que al edificio marcado con el número 1 corresponde el texto «1= Casa en cuya bodega nos resguardábamos de los efectos del bombardeo criminal»; mientras que los edificios marcados con el 2 y



Tarjeta postal
Unjon postale universelle
ESPAÑA

7

Correspondencia

Dirección

1 = Casa en cuya bodega
no resguardábamos de los
efectos del bombardeo
criminal.

2, x = Calle de Leguía nº 5,
nuestra casa; en la que act-
tualmente viven mi madre y
mis hermanas. Hace 5 meses
que tuve que huir de ella y no
la he vuelto más a ver.

Se libró por una casualidad
del incendio, pues la casa contigua

está quemada, pero no se pudo
salvar del infame saqueo
de los que dicen que viven
en nombre de la Religión.
Farsantes! Hipócritas!

CARTE POSTALE

Correspondance



Adresse

8

Parte de la Calle
de la Iglesia.

x = Forcillas del anti-
guo Circulo Carlista.

la X corresponde el texto «2X= Calle Leguía n.5, nuestra casa, en la que actualmente vive mi madre y mis hermanas³⁰⁷ hace 5 meses³⁰⁸ que tuve que huir de ella y no la he vuelto más a ver. Se libró por casualidad del incendio, pues la casa antigua está quemada, pero no se pudo salvar del infame saqueo de los que dicen que vienen en el nombre de la religión. ¡Farsantes, Hipócritas!».

El cuarto y el quinto documento fotográfico no contienen informaciones sobre los familiares sino que proporcionan otras imágenes que completan el cuadro de la ciudad bombardeada.

En fin, los documentos fotográficos que acabamos de exponer nos dan un testimonio importante de cómo el medio y la práctica fotográfica han entrado en la historia de las emigraciones no sólo para realizar las representaciones y la construcción de las imágenes de las familias que protagonizaron dichos fenómenos, sino que han venido conformándose como un fundamental medio de comunicación que permitió



³⁰⁷ Quienes eran María Nieves y Josefina, de las que ya hemos hablado.

³⁰⁸ Eso nos hace suponer que las fotografías fueron enviadas cinco meses después del bombardeo, es decir en el mes de febrero de 1937».



TARJETA POSTAL

UNIÓN UNIVERSAL DE CORREOS
(Carte postale - Union Postale Universelle)

13

Uno de los edificios
más suntuosos y mag-
níficos del Paseo de
Colón, junto a la
plaza del Brinche.

hasta una familiarización con acontecimientos lejanos. En este caso hemos visto cómo ha sido representado el horror de la Guerra Civil española, que —por mucho que se desarrollase lejos de la vida de los emigrantes— siempre tenía que ver con los orígenes, los familiares y los amigos de los hermanos Arín. Allí dónde las palabras no llegaban a expresar por completo el inexprimible dolor de la guerra —bien debido a la censura, bien debido al estado particular en el que se encontraban los que vivían a diario la dramaticidad de los acontecimientos vividos— las imágenes fotográficas han venido conformándose como una herramienta imprescindible para adjuntar a las palabras unos «fragmentos de realidad» que pudiesen representar de una forma más completa la brutalidad de la guerra.

EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LA FAMILIA BENGEOA-TEJERÍA

En el caso de la documentación analizada hemos visto cómo —en la actualidad— un archivo fotográfico particular puede estar compuesto por distintos grupos documentales que originariamente pertenecían a diferentes familias. Hemos podido comprobar, de hecho, que el señor Jorge Arín sigue conservando bien los documentos fotográficos pertenecientes a la familia Arín-Lecuona (la familia paterna) bien aquellos que pertenecían a la familia Ayphassoro-Salle (la familia materna). Pero, a pesar de que estos dos grupos documentales están bien diferenciados entre ellos, actualmente ya no son autónomos, independientes, sino que forman parte de un nuevo archivo —distinto de los originarios³⁰⁹— en el que se unen las diferentes historias que llevaron al nacimiento de otro grupo familiar, es decir, la familia Arín-Ayphassoro, que se formó —como se ha dicho— en Uruguay y en la que nació el señor Jorge. Esta particular historia, que subyace a la evidencia documental de las fotografías analizadas y en la que se fundamenta la *arquitectura ideal* del mismo archivo Arín, nos ha permitido esbozar la idea de que —en algunos casos— existe una genealogía precisa de los archivos fotográficos particulares que, en cierta medida, refleja las diferentes historias familiares.

Nuestra idea encuentra una confirmación en el archivo que analizaremos en seguida, es decir, el archivo fotográfico de la familia Bengoia-Tejería. Quien nos ha proporcionado la posibilidad de estudiar, analizar y rescatar el riquísimo material documental que este archivo conserva ha sido Maite Bengoia-Tejería³¹⁰, hija de David Bengoia —nacido en Munguía (Bizkaia) en 1920 y emigrado a Uruguay en 1948— y de Alex Tejería —nacida en Larraul (Gipuzkoa) en 1931 y emigrada a Uruguay en 1952—. Este archivo, contrariamente al anterior, está compuesto por un número elevado de fotografías. Cuenta, de hecho, con un total de 587 documentos fotográficos divididos en los siguientes grupos: 140 fotografías pertenecían a David

³⁰⁹ De los que no tenemos testimonio alguno.

³¹⁰ De la que ya hemos hablado en el capítulo anterior, véase capítulo 4, apartado «El archivo fotográfico de Haize Hegoa».

Bengoa y a Alex Tejería³¹¹; 49 fotografías se refieren a la infancia de Maite; 159 fotogramas se refieren a diferentes momentos de la vida en Uruguay, de las que vienen todavía conservados en 62 tiras de pruebas de contacto³¹², 27 postales recibidas desde Euskadi; 93 fotografías se refieren a los viajes hechos a Euskadi (de estas fotografías 52 componen un álbum fotográfico); en fin hay 119 fotografías que se refieren a otra familia, precisamente la familia Irazoqui, quienes eran emigrantes de primera generación y que, por mucho que no tuvieran algún lazo de consanguinidad con los Bengoa Tejería, venían a ser llamados los «abuelos».

A continuación, adjuntamos dos fotografías que nos enseñan cómo, en la actualidad, vienen conservados estos documentos fotográficos.

Como podemos ver, a pesar de que nos encontramos otra vez más frente a una forma de conservación del patrimonio fotográfico muy «casera» (fotografía de la izquierda), lo que se nota es una precisa voluntad de mantener bien separados cada grupo de fotografías mediante la utilización de pequeños sobres de plástico así que cada unidad documental pueda mantener su autonomía (fotografía de la derecha).

Un primer dato que cabe destacar respecto al archivo Bengoa-Tejería es que el evidente desequilibrio numérico existente entre los documentos conservados en éste y aquéllos que conforman el archivo Arín es fácilmente explicable porque estamos comparando dos archivos en los que se han reunido y se conservan



³¹¹ De las que, como veremos, una parte se refiere a la época precedente a la emigración, a la vida que ambos conducían en Euskadi; y otra parte se refiere a sus vidas en Uruguay.

³¹² Eso quiere decir que no todos los fotogramas han sido imprimidos.

documentos fotográficos pertenecientes a dos momentos históricos diferentes. Mientras que en el archivo Arín —como hemos visto— se conservan principalmente documentos que se refieren al las primeras décadas del siglo XX, en el archivo Bengoa-Tejería encontramos documentos que se refieren a otro momento de la historia de las emigraciones contemporáneas. David Bengoa y Alex Tejería, de hecho, emigraron —como se ha dicho— a partir del 1948, es decir cuando los flujos emigratorios se reactivaron después de la pausa impuesta por la segunda guerra mundial. Por entonces, la práctica fotográfica había definitivamente alcanzado un nivel tecnológico mayor respecto al inicio del siglo —es decir, cuando la mayoría de la gente tenía que recurrir casi exclusivamente a los fotógrafos profesionales— y por lo tanto, la difusión de la fotografía amateur ya era mucho más generalizada.

El desequilibrio numérico no constituye en absoluto la única diferencia existente entre el archivo Arín y el archivo Bengoa Tejería. En este último, de hecho —junto a las fotografías que se refieren explícitamente a la experiencia migratoria a Uruguay— hemos encontrado algo que no habíamos encontrado en el archivo Arín, es decir, toda una serie de fotografías sacadas durante la vida que éstos conducían en Euskadi antes de emigrar. Lo que acabamos de subrayar podría parecer un detalle insignificante pero no lo es porque nos clarifica el hecho de que el archivo Bengoa-Tejería ha sido creado con fines y motivaciones diferentes de las que hemos visto en el caso del archivo Arín. David y Alex, de hecho, se conocieron en Uruguay y, por lo tanto, sólo tras haberse casado empezaron a crear este archivo en el que han ido paulatinamente juntando bien las fotografías relativas a sus historias individuales bien aquellas que, en cambio, se refieren a la familia y a la vida que ellos mismos iban creando en Uruguay. Entonces la diferencia más evidente entre los dos archivos reside en el hecho de que mientras que el archivo Arín ha sido realizado *a posteriori* por el señor Jorge con las fotografías que él ha logrado conservar, el archivo Bengoa Tejería representa un trabajo realizado conjuntamente y en el curso del tiempo. Quienes lo iniciaron fueron David y Alex, pero el archivo cuenta también con otras contribuciones y/o aportes como por ejemplo las fotografías realizadas por la hija Maite o, también, las fotografías que recibían a través de la correspondencia de los parientes. Este archivo cuenta hasta con el aporte de personas como los así llamados «abuelos» Irazoqui quienes en realidad no tenían —como ya se ha dicho— ningún vínculo de consanguinidad con la familia Bengoa Tejería pero contaban con un tipo de relación que nos confirma cuanto afirmábamos en la introducción al capítulo cuando decíamos —citando a José Luis Moreno— que el parentesco no es algo fijo, inmutable, sino un *tejido cultural*.

La documentación fotográfica conservada en el archivo Bengoa-Tejería abarca, en fin, un lapso temporal mucho mayor del que hemos visto en el archivo Arín, éste va —de hecho— desde los años '30 hasta la década de los '90. Esta es otra moti-

vacación que nos permite afirmar que nos encontramos frente a un archivo que, en cierta medida, trasciende las diferencias generacionales porque en él se mezclan, se unen, se funden —sin confundirse— documentos fotográficos pertenecientes a distintas generaciones y diferentes momentos históricos. Todos estos documentos, de hecho, a pesar de que estén —como hemos visto— bien separados, crean un *unicum* documental donde el principal protagonista es la familia en su desarrollo histórico a través del tiempo. En este caso, por lo tanto, lo que prevalece es la idea de «sucesión de generaciones», y que cada generación ha contribuido con su aporte a la construcción de un archivo de la memoria visual de la familia. La forma de conservación elegida no presenta escisión alguna marcada entre el pasado en Euskadi y el presente en Uruguay. Lo que prevalece es, por lo tanto, una idea de *continuidad* desde la vida que David y Alex abandonaron en Euskadi hasta la construcción de la nueva vida en Uruguay.

En fin, también en el caso del archivo Bengoa Tejería - podemos remarcar la idea de la existencia de una genealogía de los archivos familiares que habíamos esbozado cautelosamente cuando hablábamos del archivo Arín, con la única diferencia de que, mientras que en el caso de los Arín la genealogía ha sido realizada repensando la historia familiar, en el caso de los Bengoa-Tejería la estructura genealógica se ha realizado en el curso del tiempo gracias a las distintas contribuciones.

Entonces, en este punto, se nos ocurre una pregunta fundamental: ¿qué significa, para un investigador, enfrentarse a la genealogía de un archivo fotográfico particular? Estudiar la genealogía de un archivo familiar significa desarrollar un análisis que permita, por un lado, seguir el desarrollo de la historia de la familia (distinción de las etapas y momentos fundacionales de la familia); por el otro, que permita también analizar los distintos aportes que contribuyeron a la creación del archivo (como por ejemplo: las fotografías traídas, las fotografías recibidas, los negativos, etc.) y diferenciarlos para luego analizar las historias que están detrás de las imágenes, sin olvidar que estas mismas historias ya no están separadas de la historia de la familia. Porque, si es verdad que estos documentos completan el material conservado en el archivo, eso quiere decir que alguien los ha seleccionado y los ha considerado como imágenes dignas para la representación de la familia.

A continuación presentaremos los diferentes aportes documentales con los que cuenta el archivo Bengoa Tejería especificando que —debido a la gran cantidad de documentos fotográficos— lamentablemente no podremos publicar y analizar la totalidad de las fotografías encontradas y, por lo tanto, nos fijaremos en aquéllas que hemos considerado entre las más llamativas.



Grupo a)



Grupo b)



Grupo c)



a) Las fotografías que David Bengoa y Alex Tejería trajeron de Euskadi

Como hemos dicho, David y Alex empezaron a crear su propio archivo fotográfico familiar reuniendo las fotografías que habían traído desde Euskadi. Por lo tanto, empezaremos a presentar el archivo Bengoa Tejería justamente a partir del análisis de los documentos que se refieren a las vidas que nuestros protagonistas conducían en su tierra de origen sin que se conocieran. Como en los párrafos precedentes —para el desarrollo de nuestro estudio— contaremos, en este caso también, con una breve entrevista que hemos realizado con Alex Tejería³¹³ quien nos ha proporcionado una serie de datos e informaciones relativos a su esposo David Bengoa: «David era el último de los seis hijos de Norberto Bengoa (originario de Otxandiano) y de Vicenta Lopategui. De éstos, tres eran varones y se llamaban Juan, Luis, Joseba; y dos eran mujeres cuyos nombres eran Miren y Andone».

A continuación analizaremos una pequeña selección de las fotografías que David trajo desde Euskadi y las presentaremos según una tripartición que en seguida explicaremos.

Las fotografías incluidas en la página anterior, de hecho, no han sido seleccionadas de una forma casual sino teniendo en cuenta que la mayoría de las fotografías que David trajo se refieren principalmente a tres grupos temáticos que son: *a)* la familia y su niñez *b)* la adolescencia pasada en el convento de Arantzazu, en el que entró a los 11 años (es decir en 1931) y donde estuvo estudiando para franciscano, y *c)* el servicio militar. El mayor número de fotografías que hemos encontrado se refieren a los grupos *b)* y *c)*

Hay una anécdota que nos explica cómo David logró conservar las fotografías de su adolescencia pasada en Arantzazu. Alex, de hecho, durante la entrevista, nos ha contado que, «Lo que David quería estudiar en realidad era música, pero no tenía suficientes recursos económicos. Un fraile que conocía su pasión para la música le propuso, entonces, un trato. Como en el monasterio necesitaban a alguien que se ocupara de ordenar y organizar las fotografías que se habían acumulado durante los años, le propuso que trabajara como “archivista fotográfico” y que con este trabajo se pagaría sus estudios de música. David aceptó y trabajando se enteró de que en el archivo había muchas copias repetidas. Por lo tanto, las conservó para él, logró salvarlas de los acontecimientos de la guerra y, finalmente, las trajo a América».

³¹³ La entrevista ha sido realizada en el mes de agosto de 2005.

Cómo podemos ver en las fotografías del grupo *b)* que hemos comentado, algunos de los niños representados están marcados con unas *X*, ¿Por qué? Según el testimonio de Alex, después de haber emigrado a Uruguay muchos fueron los reencuentros entre David y sus compañeros del colegio y a menudo pasaba que alguien se reconocía en las fotografías que David les enseñaba y marcaba su imagen, así que, en cierta medida, las fotografías que conservó le sirvieron para reconocer a los compañeros que fueron a visitarle (quienes —siempre según el testimonio de Alex— habían también emigrado o ejercían de frailes en otros estados suramericanos).

Las fotografías del grupo *c)* —es decir aquellas relativas al periodo del servicio militar— se refieren, en cambio, a otro momento de la vida de David en Euzkadi y precisamente a cuando, durante la Guerra Civil «[...] las tropas franquistas, tras haber ocupado el País Vasco y antes de que terminara la guerra recogían a los jóvenes vascos y los alistaban en el ejército nacional. Fue entonces cuando David fue sacado del colegio de Arantzazu por los fascistas, que se lo llevaron a Zaragoza. Cuando llegaron allí la guerra ya se había terminado, así que pudo regresar a Arantzazu. Pero antes de volver al colegio quiso pasar por su pueblo —Munguía— para saludar a los padres y a los hermanos. Allí se enteró de que su padre había sido encarcelado, que los dos hermanos mayores (Juan y Luis) se habían ido con los republicanos y que uno de estos —precisamente Luis— había desaparecido y que hacía tiempo que no daba noticias. Por lo tanto, todos le creían muerto. Otro hermano (Joseba), en cambio, fue alistado —contra su voluntad— por los nacionales; las dos hermanas, en fin, habían sido evacuadas. David, tras haberse dado cuenta de esta triste situación, quiso quedarse en Munguía con la madre, que se había quedado sola. Pero el ejército no se lo permitió y, con el pretexto de que “Ya que no vas a Arantzazu [...]”, lo alistaron definitivamente. De allí le llevaron a Mallorca, donde estuvo durante 5 ó 6 años haciendo el servicio militar». Las fotografías del servicio militar por lo tanto se refieren a estos cinco o seis años.

Como podemos ver, el testimonio de Alex —por mucho que esté lleno de detalles— no es tan preciso como el del señor Arín. Pero, a pesar de la imprecisión de los datos que Alex nos ha —de todas formas— pacientemente proporcionado, hemos podido reconstruir una particular historia vivida por David durante la Guerra Civil y que él quiso recordar por medio de dos fotografías que trajo a Uruguay. El primer documento fotográfico en cuestión es el que reproducimos en la página siguiente.

En esta foto vemos al grupo de Gudarís al que pertenecía Luis Bengoa, es decir, el hermano que todos —frente a la falta de noticias— creían muerto. Luis es el segundo en la primera fila de abajo, desde la izquierda. En realidad, Luis no había muerto sino que había quedado herido durante un combate. Había perdido

el ojo derecho y le apresaron. Según el testimonio de Alex «primero le llevaron a un campo de concentración en Asturias y luego le trasladaron a Mallorca. La casualidad quiso que en Mallorca —como te he dicho antes— estuviera David haciendo la mili. David, por entonces, trabajaba en unos almacenes y tenía los fines de semanas libres. Como no podía regresar a Euskadi para visitar a su madre se pasaba el tiempo libre en la isla. Un día, un muchacho se le acercó y le preguntó: “Ud. es vasco, ¿verdad?” David le respondió que sí y añadió “¿Por qué me lo preguntas?” —“Porque, donde vivo yo, al lado, hay un campo de concentración y mi hermana dice que hay unos que hablan rarísimo y que le suena a vasco. Mi hermana lo sabe porque les lava la ropa”. David, aprovechando un fin de semana libre se fue al campo de concentración y allí encontró a su hermano Luis al que desde hacía casi tres años creían muerto».

El segundo documento fotográfico que se refiere a esta historia es el que reproducimos a continuación.



Esta foto se refiere, evidentemente, al grupo temático *a*), el de la familia. Hay que decir que esta es la única fotografía —entre las que hemos encontrado— en la que aparece todo el grupo familiar. Los que están de pie son los seis hermanos Bengoa (Juan, Joseba, Miren, Andone, Luis y David) sentados vemos a los padres: Norberto y Vicenta. Los Bengoa en esta ocasión se hicieron retratar para atestiguar la reunificación de la familia después de los acontecimientos que los habían dividido durante la Guerra Civil. Este documento fotográfico no nos cuenta sólo la historia de una reunificación sino también la de una nueva e inminente división impuesta por la decisión de emigrar tomada por David quien, según el testimonio de Alex, nunca aceptó la idea de quedarse en España con la dictadura «a pesar de que nunca haya pertenecido a ningún movimiento o grupo político emigró porque no quería vivir bajo la dictadura franquista.» [...] «Y fue su mismo padre —Norberto— quien dijo a David: Prefiero que te vayas que verte muerto aquí».



Las dos fotografías que acabamos de analizar son, como se ha visto, dos documentos llenos de historias. Historias que hemos podido recuperar sólo gracias a la integración de la fuente fotográfica con la del testimonio oral que nos ha permitido entender qué tipo de relación existe entre dos documentos que, al menos en apariencia, no tenían ningún tipo de relación. Si hubiésemos podido contar únicamente con las dos fuentes fotográficas difícilmente habríamos logrado rescatar tales informaciones. Eso nos confirma el hecho de que la fuente fotográfica no es, en absoluto, una fuente omnicompreensiva, completa, para la investigación histórica, sino una fuente caracterizada por sus propios límites. Conocer cuáles son estos límites es un primer paso para que se puedan convertir



en oportunidades para el historiador. Para interpretar la fuente fotográfica, muy a menudo hace falta integrarla con otras informaciones y otros tipos de fuentes. ¿Acaso no pasa lo mismo con las demás fuentes con las que hasta ahora se ha investigado el pasado? En este caso hemos contado con un testimonio oral. Pero la principal condición para que podamos integrar las informaciones históricas que nos proporcionan las fotografías con otros tipos de fuentes como el testimonio oral o escrito es siempre que las fotografías elegidas no hayan sido sacadas del contexto original.

A continuación presentamos una selección de las fotografías que trajo Alex Tejería.

Un primer dato que cabe destacar es que entre las fotografías de Alex no hay documentos que se refieran a la Guerra Civil. Alex nació en 1931, por lo tanto era una niña durante los años de la Guerra Civil. Es por eso que sus fotografías nos cuentan escenas de vida comunes. Como podemos ver, estos documentos se refieren principalmente a momentos compartidos con amigos, primos, durante el trabajo, romerías. Entre los documentos que hemos encontrado en este grupo destacan cuatro fotografías que se refieren al caserío familiar que la familia Tejería tenía en Larraul.



La presencia de estas fotografías refleja la gran importancia que Alex daba a su casa, como si ésta fuera una parte viva de su propia historia familiar. Y a confirmación de lo que afirmamos hay también otros dos documentos fotográficos que no pertenecen al grupo de fotografías realizadas antes de emigrar sino durante uno de los viajes que Alex hacía para visitar a su familia en Euskadi. Estas fotografías han sido sacadas en una época más cercana que las fotografías anteriores. Los documentos en cuestión son los siguientes³¹⁴ y han sido realizado en la década de los 80 durante un viaje de Alex en Euskadi.

En la foto de la izquierda vemos al grupo familiar originario —8 hermanos (5 varones 3 mujeres) y los padres— representados de la misma forma que hemos visto en la foto de la familia Bengoa, es decir: los padres sentados y los hijos de pie. Por encima de todos prevale el caserío representado como si fuera efectivamente otro miembro de la familia. En la foto de la derecha vemos, en fin, a todas las familias que los hermanos Tejería han creado en el tiempo en una única representación fotográfica en la que lo que destaca no es sólo la presencia del caserío sino también aquella de la nueva generación, sentadas en el prado. Con estos dos documentos fotográficos terminamos el análisis del primer grupo de fotografías perteneciente al primer grupo de imágenes del archivo Bengoa Tejería.



³¹⁴ Ya habíamos utilizado una de estos documentos fotográficos en el capítulo anterior. Véase capítulo 4, apartado «El archivo fotográfico de Haize Hegoa».

b) La nueva vida en Uruguay y la identidad vasca

La selección de fotografías que presentamos a continuación se refiere al grupo de documentos fotográficos que fueron realizados por David y Alex en Uruguay, tras haberse casado y haber creado su nueva familia.



Como podemos ver si comparamos las imágenes fotográficas que acabamos de reproducir con las que ya hemos analizado a lo largo de este trabajo, lo que destaca es el hecho de que, por primera vez, no nos encontramos frente a la representación de un gran grupo familiar sino a la de una familia simple o nuclear constituida exclusivamente por padre, madre y, en este caso, una hija. Esta no es una casualidad sino una consecuencia directa de la incidencia de los fenómenos migratorios que, como ya hemos podido subrayar, en la zona del Río de la Plata comportaron una transformación sustancial de la institución familiar. Esta transformación, sin embargo, no se ha manifestado exclusivamente en la afirmación más o menos generalizada de la familia nuclear, sino también en las formas de representación que las familias elegían. En este sentido —en el grupo de imágenes analizadas— es muy llamativa la ausencia de elementos relativos al éxito económico que, como hemos podido ver, durante los años de la gran emigración eran algo imprescindible en las representaciones fotográficas de las familias de emigrantes. En el caso del archivo Arín, por ejemplo, quedaba patente este afán de representarse como una familia



holgada y respetable hasta en un momento en el que todavía no se había conseguido una estabilidad económica definitiva. En cambio, las fotografías del archivo Bengoa-Tejería nos hacen participar en la vida de un mundo pequeño, íntimo en el que no prevale la moral del éxito económico. Un ejemplo interesante en este sentido es la fotografía en la que aparece Alex con su coche. En este caso, lo de retratarse con su propio coche, no se puede comparar en absoluto con el documento fotográfico en el que la familia Ayphassoro-Salle aparece por completo en lo que era el primer coche vendido en la zona de Juanicó. Por entonces lo de retratarse con un automóvil significaba ostentar un evidente *status symbol*, en cambio, la foto de Alex ha sido sacada hacia finales de los años '50, es decir, cuando la motorización civil ya era lo suficientemente desarrollada para que lo de poseer un coche no constituía una novedad y tampoco un *status symbol*.

Otro elemento de novedad que caracteriza el archivo Bengoa Tejería es la integración de las escenas de vida cotidiana junto a imágenes en las que quedan patentes elementos explícitamente vinculados a la identidad y/o cultura vasca. En este sentido destacan los dos documentos fotográficos en los que aparece la imagen de Maite niña vestida con un típico traje euskaldun. Lo de representar la propia hija, nacida en Uruguay, con trajes típicos de la tradición vasca es un importante ejemplo de cómo la identidad cultural viene transmitida de padres a hijos. En este caso, como sabemos, la identidad vasca ha arraigado muy bien en Maite quien ha sido uno de los fundadores del Centro de Estudios y de Difusión de la cultura vasca Haize Hegoa, además de ser el principal responsable del grupo de baile Eusko Indarra. A continuación presentamos el significativo aporte documental realizado por la misma Maite al archivo de su familia.

c) Las fotografías realizadas por Maite: entre lo «turístico» y la búsqueda de la identidad vasca original

Las fotografías realizadas por Maite Bengoa Tejería se refieren principalmente a los viajes que ella realizó entre las décadas '80 y '90 para visitar Euskal Herria. Éstos documentos componen uno de los grupos entre los más interesantes de los que componen su archivo familiar, porque, aunque no se refieran explícitamente a la experiencia migratoria vasca a Uruguay, nos enseñan el punto de vista particular de quien —crecido lejos de la tierra de sus padres— ha tenido la exigencia de comprobar la efectiva existencia de este mundo tras haberlo imaginado durante su infancia por medio de los cuentos que sus padres le contaban. En cierta medida, en la documentación fotográfica realizada por Maite encontramos un testimonio del encuentro entre su imaginario, su idea de País Vasco y la realidad. Es por eso que junto a documentos fotográficos en los que se insiste casi obsesivamente en representar cuantos más elementos típicos de la cultura vasca como éstos hay otros como el



que reproducimos aquí que para que sea entendido en todo su valor tenemos que adjuntar unas precisiones que nos hizo Maite cuando nos lo mostró.

«Saqué esta foto en San Sebastián, durante un festival que quise ver en uno de los últimos viajes que hice por Euskal Herria, ahora no me acuerdo bien cuándo fue. Pero lo que me llamó mucho la atención fue lo de ver estas personas vestidas con los trajes típicos que utilizábamos nosotros también en Uruguay durante nuestras fiestas y celebraciones. Decidí sacarles una foto. En el mismo momento en que la tomé pasó un camión. Fue así que, casi sin querer, tomé una fotografía en la que se



juntaba la imagen que siempre he tenido de los vascos y de sus costumbres a un elemento de evidente modernidad. Es por eso que cada vez que observo esta fotografía me gusta pensar en que estos “vasquitos” hayan sido catapultados en el presente con una máquina del tiempo».

En fin, los documentos fotográficos que componen esta parte del archivo podrían ser superficialmente vistos como las típicas fotografías turísticas que cualquier persona hubiera podido sacar durante un viaje a Euskal Herria. Sin embargo no es así, y la entrevista realizada con Maite nos añade preciosas informaciones respecto a su forma de ver el contexto en el que se encontraba, y ésta estaba evidentemente afectada por su experiencia previa y su educación hacia la cultura vasca. Es por eso que hemos definido estos documentos como fotografías entre lo «turístico» y la búsqueda de la identidad vasca original.

d) «Los abuelos» Irazoqui. Los vascos anónimos que alguien quiso recordar

El grupo documental que analizaremos en seguida se refiere a los así llamados «abuelos» Irazoqui que, como ya hemos dicho, no tenían ningún vínculo familiar con los Bengoa Tejería, pero al haber tenido siempre fuertes y solidarios vínculos interpersonales con estos venían considerados como miembros adjuntos al grupo familiar. No hay que olvidar, además, que Maite siempre estuvo lejos de sus verdaderos abuelos, quienes se habían quedado en Euskadi. Por lo tanto los Irazoqui para ella desarrollaban la función de abuelos. ¿Quiénes eran estos «abuelos»?

Él se llamaba José y era originario de [Vera de] Bidasoa (Navarra) mientras que su esposa era vasca del lado francés, y se llamaba Catalina. Antes de emigrar ella trabajaba en Hendaya cuidando niños y sólo hablaba euskera, en cambio él era contrabandista. Emigraron al Uruguay muchos años antes que David y yo, precisamente en 1925. Tras haber emigrado se fueron a vivir a una casa en la que vivían sólo vascos (quienes eran en su mayoría músicos). Pertenecían, por lo tanto, a un mundo muy cerrado; Catalina tuvo que aprender castellano por necesidad en las casas donde iba a servir; mientras que José trabajaba en los tambos como lechero, ordeñaba vacas alrededor de la ciudad³¹⁵.

Las fotografías de los Irazoqui, que reproducimos en la página siguiente, forman parte de un conjunto documental muy difícil de interpretar porque carecemos de testimonios orales y/o escritos que nos permitan contextualizarlas de una forma más completa. Maite y Alex no supieron proporcionarnos informaciones significativas sobre estos documentos porque en su mayoría se refieren a acontecimientos y/o personas que ellas no conocieron personalmente porque estaban vinculadas a los cónyuges Irazoqui, a quienes vemos en la foto adjunta.

³¹⁵ Entrevista realizada en el agosto de 2005 con Alex Tejería.

Lo que podemos decir es que, en cierta medida, dentro de este grupo documental encontramos fotografías que nos confirman lo poco que nos ha dicho Alex en la entrevista mencionada. Por ejemplo hemos encontrado fotografías que se refieren a esta «pequeña comunidad de músicos» en la que se acoplaron los Irazoqui, u otras que se refieren a la actividad de lechero que desempeñaba José. Dentro del mismo conjunto hemos podido rescatar también postales de la comarca navarra del Bidasoa.

Pero la importancia de este grupo documental reside en el hecho de que, una familia diferente de la de los Irazoqui —tras el fallecimiento de éstos— ha considerado justo reunir al propio archivo fotográfico sus fotografías. Por lo tanto, nos dan un testimonio de que la historia y la memoria familiar no está necesariamente compuesta por documentos propios sino también por algunos que pertenecen a otras personas y/o grupos familiares, siempre que éstos vengán considerados como documentos representativos de la propia historia familiar o, como en este caso, representativos de un sentimiento de pertenencia a un Pueblo y/o cultura identitaria. De hecho, cuando pregunté a Alex ¿Por qué habéis conservado este archivo a pesar de que no fuera vuestro? Su respuesta fue: «Porque los queríamos —y es por eso que los considerábamos miembros adjuntos a nuestra familia— pero también porque los Irazoqui eran vascos, como lo somos nosotros, y por lo tanto representan un fragmento de la historia de nuestro pueblo que no tenía que ser olvidado».





e) Otras contribuciones (negativos y postales)

Entre los documentos que constituyen la memoria visual de la familia Bengoa Tejería conservada en su archivo fotográfico encontramos también otras contribuciones fotográficas. Algunas de éstas han sido enviadas por los parientes que se habían quedado en Euskadi y son normalmente fotografías relativas a determinados acontecimientos como, bodas, bautismos, etc. o son postales. Como que ya hemos tenido la posibilidad de analizar el valor de algunas fotografías en la comunicación epistolar entre emigrantes y parientes³¹⁶, en este párrafo nos fijamos en otro tipo de documentación que forma parte del archivo. Nos referimos a toda una serie de fotogramas realizados por los miembros de la familia Bengoa Tejería que no fueron ampliados y que por lo tanto vienen conservados bien por medio de los negativos originales, bien con una serie de tiras en las que quedan grabadas las pruebas de contacto de los negativos. En la página siguiente adjuntamos una serie de ejemplos ampliados respecto al tamaño real que es el tradicional 35 mm. Hemos querido mostrar estos ejemplos para subrayar cómo la complejidad de la práctica fotográfica implica un cuidadoso proceso de selección de las imágenes realizadas.

De todos los fotogramas que hemos logrado rescatar por medio de una cuidadosa digitalización de las tiras conservadas, de hecho, son pocos los que fueron ampliados para que pudieran ser enseñados. Esto nos proporciona un testimonio de cómo los Bengoa-Tejería, si bien por un lado solían seleccionar las fotografías que preferían, por el otro no quisieron deshacerse de los demás fotogramas. La imágenes contenidas en los negativos y en las tiras, de todas formas, forman parte de la memoria visual de esta familia al igual que los demás documentos. En este sentido es muy llamativo el hecho de que Alex y Maite nos permitieron reproducir todas estas tiras con el fin de rescatar parte de su propia memoria histórica y sobre todo que nos especificaron que: «Muchos de los fotogramas que realizamos y que en un primer momento quedaron descartados los hemos conservado para que pudieran ser utilizados en otros momentos. Si se han quedado en la caja durante años es evidente que todavía no había llegado el momento de rescatarlos. Vos, con esta investigación, nos estás ofreciendo la posibilidad de ver cosas, y momentos de nuestra vida aquí en Uruguay que, en realidad, nunca queríamos olvidar y es por eso que seguíamos conservando todos estos negativos».

En fin, el archivo fotográfico Bengoa Tejería cuenta con una cantidad de documentos fotográficos mucho mayor que la del archivo Arín. Todo este material, abundante —que en conjunto suma más de 500 fotografías— mantiene su orden, y está dividido por generaciones desde «los abuelos», a los padres, hasta las fotografías más recientes, es decir, las de Maite, etc. Pero como hemos podido ver no hay una división real entre los distintos grupos documentales tal como existía en el archivo

³¹⁶ Véanse los apartados «Fotografías que integraban la correspondencia epistolar entre Saturnina y Eulogio Salvador Arín...» y «El archivo fotográfico de la familia Bengoa-Tejería».





Arín. Porque lo que prevale, en este caso, es esta línea de continuidad entre el pasado y el presente que ha sido marcada en el momento mismo en que David y Alex decidieron reunir sus fotografías y crear un nuevo archivo. Así puede verse también cómo los Bengoa-Tejería, hoy en día, siguen concibiendo su archivo fotográfico como un archivo de documentos serios que le dan el sentido de su propia historia familiar. Es por eso que las cajas que componen este archivo, a veces, son asombrosas y, en cierta medida, nos iluminan sobre la idea de «tesoro» ya que éstas se guardan como reliquias. El archivo, de este modo, no sólo sería testimonio de la familia, sino su propio árbol genealógico (cosa que ya habíamos visto en el caso del archivo Arín), con la única diferencia que éste, por mucho que cuente con documentos fotográficos originales, ha sido realizado recientemente y que por lo tanto refleja, en cierta medida, una mirada retrospectiva.

OTRA FORMA DE PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO: EL ÁLBUM

a) ¿Álbumes fotográficos o «autobiografías fotográficas»?

Como hemos podido ver hay distintas formas de conservación del patrimonio fotográfico. Por el momento, las que hemos podido analizar varían desde el archivo ordenado (como en el caso del archivo Arín, o como también en el caso de algunos archivos institucionales como el de la Casa de América) a la caja llena de fotografías aparentemente desordenada (como en el caso del archivo Begoa Tejería, o

como también en el caso del archivo de Haize Hegoa). Esta última forma de conservación, de hecho, a pesar de que parezca entre las más difíciles de encarar, en realidad, no implica necesariamente que las fotografías estén revueltas, y por lo tanto éstas no nos han resultado descontextualizadas, sino todo lo contrario. El caso más llamativo en este sentido es el del archivo que acabamos de analizar, es decir, el archivo Bengoa Tejería. Sus fotografías vienen guardadas según un orden preciso orientado a la construcción de la historia y de la memoria visual de la familia.

De todas formas, hay que reconocer que todas las fotografías que hemos visto hasta hora —bien aquellas conservadas en archivo ordenados, bien aquellas conservadas en cajas— poseen algo encantador sobre todo cuando —por medio de las entrevistas— el relato oral nos las muestra con mucha más libertad que aquellas que normalmente están prediseñadas en los álbumes que, en cambio, son documentos que —como veremos a lo largo de este apartado— tienen la pretensión de presentarse como si fueran libros. En este sentido podemos sentar la hipótesis de que la oralidad, en cierta medida, a pesar de que se sobreponga al evidente código visual de la fotografía³¹⁷, constituye una posibilidad de integración muy importante para poder interpretar determinados documentos fotográficos.

Pero, a pesar de que hayamos analizado distintos tipos de archivos fotográficos y de haberlos integrado con las informaciones que nos venían proporcionadas con las entrevistas, durante el desarrollo de nuestro análisis todavía no hemos fijado nuestra atención en una de las formas de conservación del patrimonio fotográfico entre las más difundidas y generalizadas que es justamente *el álbum fotográfico*. Por lo tanto se nos hace preciso acercarnos también a este otro tipo de documento y lo haremos, precisamente, por medio del análisis de dos álbumes realizados por Víctor Lejarcegui Larrondo, quien era un militante nacionalista vasco y que por lo cual —después de la Guerra Civil— tuvo que marchar al exilio, primero a Cuba y luego a la Argentina, terminando finalmente en Uruguay, donde hemos coincidido con su hijo Josu Ugutz Lejarcegui que nos dio la posibilidad de contar con estos preciosos documentos. En diciembre de 2004, Josu Ugutz Lejarcegui publicó también un libro sobre la vida de su padre³¹⁸.

Pero, antes de proceder con este análisis, es preciso preguntarse: ¿Qué es un álbum fotográfico? ¿Cómo podemos definirlo? Por el momento lo único que hemos dicho al respecto es que se trata de un tipo de documento que tiene la pretensión de presentarse como un libro. Si esta afirmación por un lado conlleva una verdad evidente, por el otro no es suficiente para comprender la naturaleza de los álbumes fotográficos. Para entender la esencia de estos particulares documentos, de hecho, hay que imaginárselos vacíos, sin fotografías, es decir tal como los habían comprado los que luego los habrían llenados de fotografías. En este sentido, los

³¹⁷ Como por ejemplo en el caso de la historia de los hermanos Bengoa que se reencontraron en Mallorca después de la Guerra Civil.

³¹⁸ LEJARCEGUI, J.U.: *Exilio*, editado por Eusko Jauriaritza-lehendakaritza, en la colección *Euskaldunak Munduan-Vascos en el Mundo*. Diciembre de 2004.

álbumes se parecen a aquellos cuadernos que solían y todavía suelen ser convertidos en diarios íntimos y autobiográficos. Bien los álbumes, bien los cuadernos —de hecho— están constituidos por una serie de hojas limpias para ser llenadas. Mientras que los cuadernos se llenan de palabras escritas, los álbumes se llenan de fotografías para luego ser vistas. Los álbumes fotográficos pueden, por lo tanto, compararse a los diarios en los cuales los emigrantes solían narrar sus experiencias e intimidades. ¿Podemos, entonces, hablar de *autobiografías fotográficas*?

Para contestar a esta pregunta nos referiremos a la definición de autobiografía dada por Philippe Lejeune que define esta particular forma de narración como *un relato retrospectivo en prosa que una persona real cuenta de su propia experiencia, haciendo énfasis en su vida individual y en la historia de su personalidad*³¹⁹. En las autobiografías la historia es un compuesto de palabras que hablan de palabras, una narración de narraciones, la pregunta que nos hacemos ahora es ¿acaso no pasa lo mismo en los álbumes fotográficos? A lo largo de este apartado veremos que efectivamente los álbumes constituyen otro tipo de relato retrospectivo. La única diferencia, a nuestro entender, es que la narración ya no se fundamenta sólo en la palabra escrita, sino en las fotografías.

Por lo tanto, si las autobiografías vienen generalmente consideradas como un buen ejemplo para estudiar las emigraciones —ya que la forma de escribir su propia historia al paso del tiempo depende de diversos factores como la época, la cultura y la clase social en las que a cada uno de los emigrantes le toca vivir— los álbumes fotográficos también pueden ser considerados como nuevas fuentes para el estudio de las emigraciones contemporáneas. Estas complejas fuentes nos permiten, de hecho, estudiar las formas de autorepresentación de las familias y los cambios que éstas han sufrido en cada etapa y generación. De ahí que los álbumes fotográficos pueden ser considerados al igual que los demás documentos personales como fuentes documentales de índole personal, que presentan la vida de los emigrantes en sus diversos niveles de desarrollo, etapas y situaciones sociales fundamentales para investigar el lado subjetivo de la vida social. Los álbumes fotográficos intentan, asimismo, enseñar los momentos felices de las familias. Pero su organización —como la de los archivos— varía según las necesidades de las distintas familias. No todas las familias, de hecho, construyen su memoria de manera lógica. Hay otras, en el otro extremo, en las que sólo se tiene un álbum y las fotografías pegadas, sin clasificación por edades, ni ceremonias, ni ritos, ni personas, ni otros criterios. Más bien son álbumes sueltos. Lo que cuenta y que constituye el elemento común a todo tipo de álbum fotográfico es que las familias desean ser vistas por medio de estos documentos y por lo tanto el álbum fotográfico se convierte automáticamente en un importante elemento de identidad y en objeto destinado a la construcción apologética de la historia familiar. En cierta medida, el álbum puede entenderse como un tipo muy original de archivo:

³¹⁹ BENELLI, C.: *Philippe Lejeune. Una vita per l'autobiografia*. Milán, ed. Unicopli, Febrero 2006.

sentimental cuanto espontáneo; privado cuanto secreto e histórico; libre como ritual, en el cual retratamos las pasiones y las historias familiares. Pero entonces el álbum tiene que relacionarse con modos de vida profunda, con imaginarios, con evocaciones y retóricas, etc. el álbum tiene que deducirse en algún modo no sólo en cuanto fotografía y lenguaje sino también desde el campo que se ocupa del sujeto humano como efecto del inconsciente, cuanto del lapsus y el olvido o del deseo y sus frustraciones y las varias impresiones³²⁰.

El álbum de familia es entonces archivo sin duda. Lo es porque guarda imágenes, no sólo fotografías y las clasifica de manera singular y quizá única. Sobre esto no hay objeción y sencillamente se trata de una constatación.

A continuación procuraremos analizar dos álbumes muy especiales porque no sólo se refieren a un destacado miembro de la comunidad vasca de Montevideo, como era Víctor Lejarcegui Larrondo, sino que éste no era —como se ha dicho— un emigrante tradicional, sino un exiliado. Las motivaciones que lo empujaron a cruzar el océano, por lo tanto, eran profundamente diferentes de las que movieron a la mayoría de los vascos que se habían marchado de Euskadi en épocas anteriores. En fin, antes de proceder con el análisis de dicha documentación, se nos hace preciso presentar —aunque de forma resumida— las etapas que llevaron Víctor Lejarcegui Larrondo y su familia a Uruguay.

b) Los álbumes Lejarcegui: historia de un exilio

Dado que en este caso no pudimos contar con una entrevista con el hijo Jon Ugutz Lejarcegui, para contextualizar los documentos fotográficos que hemos rescatado, usaremos en su lugar una breve historia de Víctor Lejarcegui Larrondo por medio de algunos textos extraídos de su libro titulado «Exilio», editado en el 2004 por Eusko Jaurlaritz-Gobierno Vasco, donde se narra la vida de su padre:

«Víctor Lejarcegui Larrondo fue uno de tantos que optaron por la dureza del exilio, ante el quebranto de la legalidad y la pérdida de los derechos constitucionales consagrados por la voluntad popular». [...] «Nació en Getxo, en el barrio de Algorta, el 7 de octubre de 1900, fue el primero de cinco hijos del matrimonio de Víctor Sabas Lejarcegui Vera y de Elisa Larrondo Bengoetxea, tanto su padre como su abuela paterna, Petra Vera Serrano nacieron en la isla de Cuba; en tanto su abuelo paterno, Sanitago Lejarcegui Ondarza era natural de Bermeo, Vizcaya. Por línea materna sus abuelos fueron Robustiano Larrondo Inchaurtieta, nacido en Sopelana y Felipa Bengoechea Ortiz de Zárate, natural de Abadiano. La familia paterna sin duda tuvo relación con Cuba, su abuelo tenía intereses en la isla, residiendo en ella, donde se casó y nacieron sus hijos aunque en la juventud de éstos volvió a residir en Euskadi. [...] Esta relación con Cuba más adelante, en la época del exilio les sería útil bien a Víctor bien a su hermano Txomin».

«Víctor Lejarcegui Larrondo, en su primera infancia, residió en la casa conocida como la quinta de San Ignacio propiedad de Constantino Zabala quien fuera el suegro

³²⁰ SILVA, A.: *La familia en el álbum de fotografías en La dinámica global/local*, p. 186, Argentina, ed. Ciccus, 1999.

del primer lehendakari José A. Aguirre. [...] Es muy difícil, por falta de documentos, fijar con precisión la iniciación de Víctor Lejarcegui en la actividad política. Su muy temprana adhesión a la doctrina de Sabino Arana y a los postulados del Partido Nacionalista Vasco, probablemente fuera producto de la influencia de sus tíos maternos Javier y Pedro Larrondo Bengoetxea, ambos amigos personales de los hermanos Arana Goiri, y afiliados al Partido Nacionalista Vasco desde sus comienzos. Su actividad política lo llevó a ser vicepresidente del batzoki de Algorta del cual su presidente era Ramón Eléjaga Elorriaga, cuando sobrevino la dictadura del General Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923. Por consiguiente empezó la persecución de todo sentimiento nacionalista y la guardia civil cerró el batzoki³²¹. Una vez clausurado el batzoki por las autoridades españolas, sus miembros más activos continuaron reuniéndose en la casa de uno de ellos: el ingeniero Juan Zabala quién años después se encontraría en el exilio de Montevideo. A pesar de la situación Víctor Lejarcegui Larrondo continuaba su actividad política con la intensidad y dedicación que lo caracterizó, escribiendo panfletos que luego distribuía personalmente en Algorta.

La época previa a la Guerra Civil, de gran fervor patriótico e intensa actividad civil en la que se consolidaron amistades y sobre todo las cultivadas en el campo político teniendo en cuenta que ya en Getxo existía una mayoría nacionalista. El día 16 de febrero de 1933 contrajo matrimonio con María Felisa Maguregui Goikoetxea, en la iglesia de San Nicolás de Bari de Algorta. En esta misma iglesia se casaron los padres de ambos. Fueron sus suegros Anastasio Maguregui Cengotitabengoa, nacido el 11 de mayo de 1877 en Eibar, y Toribia Goikoetxea e Izcona, nacida en Algorta. Anastasio moriría en 1946 en el exilio de Montevideo, a donde llegó el 9 de noviembre de 1943 con su hija y cinco nietos a bordo del Monte Albertia³²². [...] «el 14 de abril de 1931 se proclamó la república española por decisión popular. La primera ciudad de la península fue la industriosa Eibar. [...] finalizaba así la persecución que la dictadura había hecho de todo lo que pudiese significar vasco, la bandera, las organizaciones políticas, el ideario sabiniano, el euskera, el folclore, etc.; se hacía público nuevamente el accionar del nacionalismo. [...] pero todo esto no duró mucho [...] el 18 de julio de 1936 se produjo la rebelión militar contra el Gobierno constitucional español. El 13 de septiembre cayó San Sebastián en poder de las fuerzas facciosas, ya anteriormente había caído Irún. [...] el 16 de octubre de 1936 dictó el decreto de “Movilización de Quintas”, el cual fue publicado en el Diario Oficial del País Vasco el 18 de octubre. El 7 de noviembre mediante la publicación en el Diario Oficial del País Vasco, se dio estado legal a la organización de la Jefatura del Estado Mayor del Ejército de operaciones de Euzkadi, dependiendo de esta jefatura del consejo de Defensa. El 15 de noviembre, es decir ocho días más tarde, Víctor Lejarcegui se enrolaba en la Milicias Vascas con el número 49.584 y fue destinado al batallón Munguia del cual era comandante Gabriel Arana Basabe. El 18 de noviembre de 1936, el Departamento de Guerra, Eusko Gudarostia, lo designaba como comandante intendente del

³²¹ Ramón Eléjaga Elorriaga y Víctor Lejarcegui Larrondo procuraron ocultar la documentación factible de esconder y destruir la que ya no dejaba otra alternativa como, por ejemplo, la ikurriña.

³²² LEJARCEGUI: *Exilio*, editado por Eusko Jaurlaritz-lehendakaritza, en la colección *Euskaldunak Munduan-Vascos en el Mundo*. Diciembre de 2004. pp. 15-23.

mismo»³²³. [...] Víctor Lejarcegui participó activamente en las negociaciones que desembocaron en la rendición a las fuerzas italianas tras lo cual tuvo que marchar al exilio sin retorno que para él empezó el 30 de noviembre de 1937.

Sin embargo para la familia el exilio había comenzado antes, precisamente el día 15 de mayo cuando se marcharon hacia La Rochelle y de allí a Bayona. Mi madre, María Felisa Maguregui Goikoetxea, en su diario comentaba así la vida que conducía en Bayona “llegó el mes de octubre, allí no se podía vivir, era horrible, y nos fuimos a Guethary, allí estuvimos unos meses, creo que en mayo tuvimos que salir pues daban el piso a veraneantes, de aquí pasamos al refugio de Itxassou, de aquí fuimos a Angelu (Anglet) donde alquilamos una casa”. Los Lejarcegui para poder cruzar el océano, de todas formas, tuvieron que esperar a obtener los documentos necesarios para abandonar Europa rumbo a América. El 8 de septiembre de 1939 Víctor consiguió el pasaporte expedido por el consulado de Cuba en Burdeos. A partir de entonces no volvió más al viejo continente. [...]

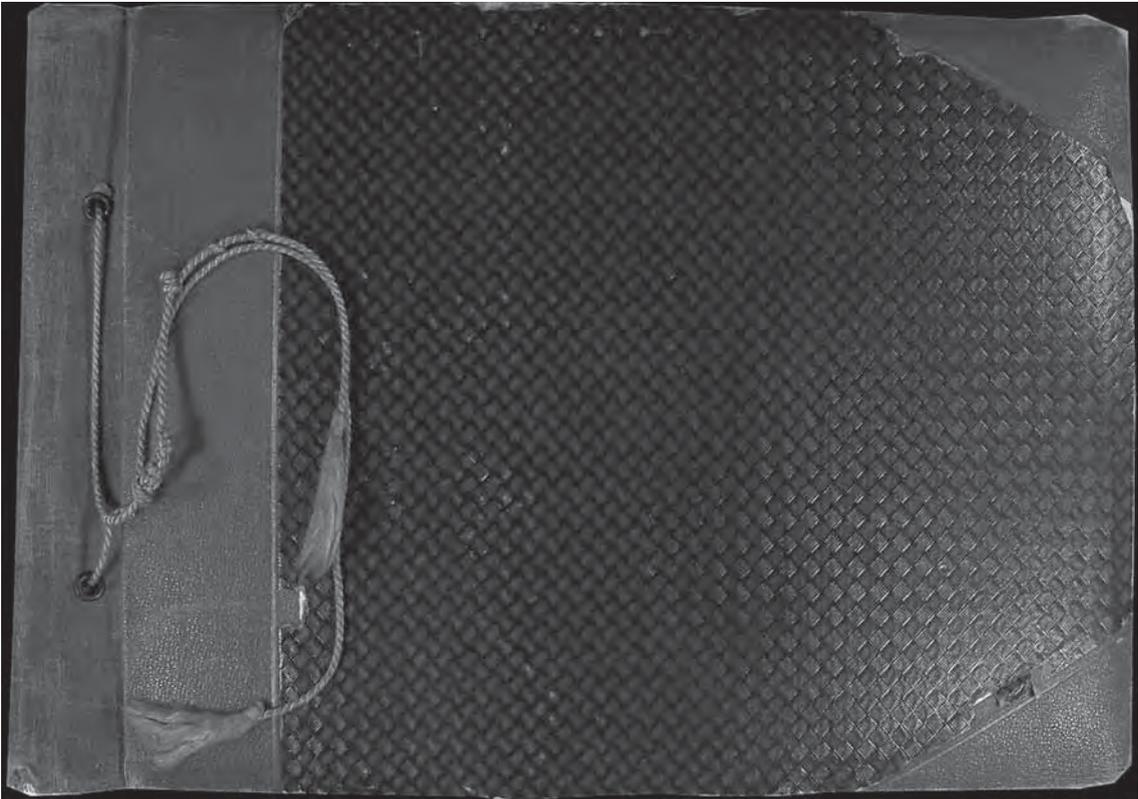
Por supuesto que la actividad en Cuba fue muy profusa y fecunda, pero el interés de la venida a América había sido el de poder llegar a la Argentina por lo que Cuba era una etapa, la primera por la facilidad de ser hijo de padre cubano. Llegó a Argentina el 21 de julio de 1942. De su estadía en Argentina no hay gran cosa, sólo que se dedicó a la industria con el fin de reunirse con su familia. Su primer viaje desde Buenos Aires hacia Montevideo fue el 22 de noviembre de 1942. el 5 de octubre de 1942 salíamos de Bilbao y el 9 de noviembre llegaríamos al puerto de Montevideo. Y a partir de entonces empezó nuestra nueva vida reunidos por fin en Uruguay».

En los álbumes que —a partir de ahora— presentaremos se recopilan fotografías que se refieren a la historia de la familia Lejarcegui. La documentación con la que contaremos consta, efectivamente, de dos álbumes que han sido realizados por Víctor Lejarcegui en Montevideo. En éstos, el señor Lejarcegui ha ido reuniendo toda una serie de documentos fotográficos que se refieren a distintos momentos que van desde la vida que éste conducía con su familia en Euskadi antes de marcharse al exilio hasta imágenes que se refieren a las distintas etapas que llevaron a él y a toda su familia a Montevideo. Estos álbumes representan, por lo tanto, dos documentos evidentemente retrospectivos, creados después de que todo lo que hemos narrado terminara de cumplirse.

Para nuestro análisis hemos seleccionado y presentaremos una serie de reproducciones fotográficas de algunas de las hojas de los álbumes dentro de las que hemos considerado entre las más llamativas y representativas de la historia individual y familiar de Víctor Lejarcegui para poder remarcar cuáles son los elementos y características que este tipo de documento comparte con las escrituras autobiográficas que —como ya sabemos— vienen comúnmente consideradas fuentes para la investigación histórica.

En estas dos primeras reproducciones fotográficas presentamos los álbumes tal como vienen conservados en la actualidad por el hijo Jon Ugutz Lejarcegui.

³²³ Ibidem pp. 24-44.



En cambio, en la reproducción que ocupa esta misma página, vemos una de las hojas entre las más representativas de la historia familiar de las que vienen guardadas en los álbumes. En ésta podemos apreciar una serie de retratos que se refieren a diferentes momentos de la vida de Víctor Lejarcegui y de su esposa María Felisa Maguregui Goikoetxea. En cierta medida, podemos valorar esta hoja como una breve síntesis de las principales etapas del exilio antes de la reunificación familiar que tuvo lugar — como se ha dicho — en Montevideo en noviembre de 1942. Una síntesis hecha exclusivamente con retratos fotográficos en los que nuestros protagonistas aparecen siempre de forma distinta. Vemos a Víctor Lejarcegui a veces con corbata y chaqueta, a veces abrigado y sin afeitarse, a veces de perfil y a veces mirando hacia la cámara. Lo mismo pasa con lo retratos de María Felisa. Una mirada superficial podría hasta pensar que se trata de retratos pertenecientes a diferentes personas. En cambio cada rostro representa un momento diferente de la historia de este exilio. Muy llamativo — en este sentido — es que cada retrato viene acompañado de unas notas que se refieren al lugar y a la fecha en la que fue tomada la instantánea. Sin embargo son retratos cargados de significado todavía escondidos que sólo con una entrevista a los protagonistas hubiéramos podido desvelar.

En las siguientes reproducciones (páginas siguientes) veremos otras imágenes que se refieren al periodo 1937/38, es decir, cuatro años antes de que la familia se reunificara definitivamente. Vemos fotografías sacadas en Algorta en 1937 y luego otras sacadas en Guethary en 1938.





ALBERTA
DICIEMBRE 1937



ALBERTA
DICIEMBRE 1937



ALBERTA
DICIEMBRE 1937



ALBERTA
DICIEMBRE 1937



ALBERTA
DICIEMBRE 1937



G
U
E
T
H
A
R
Y



J
U
N
I
O



1
9
3
8

Lo que nos muestran estas fotografías son momentos de la vida familiar que, en cierta medida, tropiezan con la historia y las dificultades que los Lejarcegui vivieron y que hemos leído en el relato hecho por el hijo Jon. De hecho, si no conociéramos la historia familiar podríamos hasta pensar que la Guerra Civil no ha dejado huella alguna en las vidas de los protagonistas. Pero, como siempre hemos subrayado durante nuestro análisis, las imágenes fotográficas no son interpretadas teniendo en cuenta sólo lo que se ve sino también lo que no se ve, y en este sentido lo que más destaca para interpretar estos documentos es precisamente la ausencia de imágenes que se refieran explícitamente a la Guerra Civil. Sobre todo si tenemos en cuenta el hecho que —contrariamente a los casos precedentemente analizados— en éste no estamos hablando de un emigrante sino de un exiliado, es decir una persona cuya vida ha sido afectada por completo por las consecuencias del conflicto civil. En cierta medida podemos esbozar la idea de que, mientras que los emigrantes, debido a la lejanía, necesitaban fotografías que les proporcionaban imágenes documentales de lo que se estaba viviendo por entonces en Euskal Herria, los que huían de aquella realidad en cambio no compartían esta necesidad. La guerra en los álbumes Lejarcegui está, por lo tanto, representada justamente a través de la ausencia de documentos e imágenes fotográficas explícitamente referidas a los acontecimientos. A continuación adjuntamos otras reproducciones representativas de lo que acabamos de afirmar.



Entonces si en sus álbumes Víctor Lejarcegui ha realizado evidentemente una selección de los documentos fotográficos relativos a su historia familiar en la que queda patente la intención de conservar sólo un determinado tipo de imagen de la familia y a la vez la de borrar todo lo que se refería explícitamente a la Guerra Civil, se nos ocurren unas preguntas como: ¿Cómo y por qué se realiza un álbum? En fin, ¿qué es lo que motiva y empuja a la realización de un álbum?

Una posible respuesta parece obvia: las fotografías son recuerdos, impresiones de la vida, momentos que se quieren preservar. Pero para contestar a estas preguntas de una forma más profunda nos referiremos brevemente —aunque parezca equivocado— a un estudio de Carlos Castilla del Pino que con su *Teoría de la Intimidad*³²⁴ dio una contribución relevante a la interpretación de las escrituras autobiográficas e íntimas. ¿Por qué hemos elegido este estudio? Nuestra elección tiene una finalidad específica, la de poder subrayar otra vez más el paralelismo y la similitud existente entre los documentos escritos y los documentos fotográficos:

el sujeto no sólo lleva a cabo las actuaciones/representaciones de un yo, sino que dispone, con los otros intervinientes en la interacción del *escenario* ... «Escenario» equivale a



³²⁴ CASTILLA DEL PINO, C.: *Teoría de la Intimidad* en Revista de Occidente, n.º 182-183, pp. 15-30, julio-agosto, 1996, El diario íntimo-fragmentos de diarios españoles.

contexto o situación pero uso el vocablo escenario para resaltar el carácter de espacio elaborado por la representación un espacio que dibujan los interactuantes a medida que interactúan. A diferencia de lo que ocurre en el teatro en donde el escenario está dado con anterioridad a la representación, en nuestra vida de relación el escenario se hace, se deshace, se rehace, en suma, se transforma incesantemente³²⁵.

Y eso resulta evidente en los álbumes de Víctor Lejarcegui donde hay una pluralidad de escenarios geográficos que varían desde la vida en Euskadi antes del exilio hasta la primera fase del exilio en Francia y el definitivo exilio en América. Pero la coincidencia entre las observaciones de Castilla del Pino sobre las escrituras íntimas y la estructuración de los álbumes Lejarcegui no terminan aquí. De hecho, los escenarios no están constituidos sólo por el contexto (geográfico) donde actúan los sujetos sino que, en cierta medida, vienen determinados por los mismos sujetos.

Atendiendo al contexto (escenario) las actuaciones humanas son de tres tipos: íntimas, privadas y públicas. [...] estas diferentes actuaciones se califican así no por sí mismas, sino por el escenario en que tienen lugar. Las actuaciones humanas —por lo tanto— son representaciones porque tienen lugar en un escenario en el que los personajes, los yos se maquillan de acuerdo al tipo de escenario en el que han de actuar. Este carácter de representación aparece de modo inequívoco en las actuaciones públicas (dar una conferencia, bailar, pasear en un espacio *ad hoc*, decir misa, asistir a una comida, trabajar, etc.) y por eso en general sólo en ellas se valoran como representaciones. Pero también son las actuaciones *privadas* que efectuamos a solas o con alguien de nuestra mayor confianza, y asimismo las que por carecer de proyección alguna (nuestros deseos, sentimientos, intenciones, etc.) se apoyan siempre en nuestro yo imaginario. [...] Estas últimas son las actuaciones que reservamos para nuestra intimidad. ¿Cuáles son las características de cada uno de estos tres escenarios? ¿en qué radican las diferencias entre ellos? El escenario íntimo posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto. [...] el escenario de las actuaciones privadas es necesariamente observable porque aunque se hagan a solas son actuaciones exteriorizadas [...] el escenario público en contraste con el privado y aún más con el íntimo, se dispone de forma tal que las actuaciones sean precisamente observables.

El escenario elegido para cualquier actuación es el resultado de un pacto, a veces explícito, otras implícito, a través de sutiles marcas de privacidad o publicidad. Los pactos implícitos se hacen casi siempre sobre la marcha misma de la interacción. En el caso de las actuaciones íntimas el pacto es sujeto con un yo, en suma, con nosotros mismos: hemos decidido que algunas actuaciones sean íntimas y no traspasen, ni directa ni indirectamente, el escenario de la intimidad.

El pacto de escenificación bajo la forma de pacto de intimidad, privacidad o publicidad, concierne tanto a las actuaciones que pueden y deben hacerse cuanto a las que pueden pero no deben hacerse³²⁶.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ Ibidem.

¿Acaso estas afirmaciones no pueden utilizarse para interpretar los álbumes fotográficos? A mi entender hay muchas correspondencias entre este enfoque analítico para la interpretación de los textos íntimos como son los diarios y las autobiografías y la posibilidad de interpretar analíticamente los álbumes fotográficos. Por ejemplo, podríamos considerar *escenario íntimo* la hoja en la que se reunían las fotografías antes analizadas dónde el señor Lejarcegui hacía una síntesis del exilio hecho exclusivamente por medio de los retratos individuales. Efectivamente se trata de fotos que nos ocultan mucho más de lo que nos enseñan y por lo tanto desvelan un componente íntimo muy marcado.

En cambio, las demás fotografías analizadas hasta ahora se refieren al así llamado *escenario privado*. Como hemos podido constatar se trata de fotografías que se refieren a momentos de vida familiar que no delatan tampoco la dramaticidad de los eventos que estaban viviendo. Y, en fin, el *escenario público* está compuesto por las fotografías que exponemos a continuación y que se refieren explícitamente a la actividad política de Víctor Lejarcegui. En la siguiente reproducción fotográfica que reproducimos, por ejemplo, vemos a los cónyuges Lejarcegui junto al primer lehendakari José Antonio Aguirre durante un encuentro con la comunidad vasca en Montevideo durante el exilio. Otros ejemplos llamativos en este sentido están constituidos por las dos otras reproducciones fotográficas en las que hay imágenes tomadas durante reuniones y/o encuentros políticos durante el exilio.



En fin, para contestar a las preguntas precedentemente puestas podemos afirmar que los álbumes fotográficos constituyen una particular forma de autobiografía cuya diferencia principal con los diarios íntimos se fundamenta en el medio y/o herramienta elegida por el autor para desarrollar la narración. Mientras que para los diarios se utiliza la escritura hecha con tinta sobre el papel; para los álbumes se utilizan las fotografías o, mejor dicho, *la escritura de la luz*.

Las motivaciones que empujan a la creación de dichos documentos no son, por lo tanto diferentes de aquéllas que motivan las más tradicionales escrituras autobiográficas. En todo álbum hay un proceso que va desde su comienzo a un final, si bien el tiempo cronológico no coincide, salvo en algunos casos, con la colocación de las fotografías. Los álbumes Lejarcegui constituyen en este sentido unos ejemplos llamativos. Por lo visto, de hecho, lo que prevalece en éstos álbumes es un orden ritual, de motivos, u ocasional. Lo evidente, lo constatable es, en todo caso, que el álbum recoge fotografías organizadas según un orden preciso definido por el autor. En cierta medida este proceso de selección es comparable con el de la escritura y hemos visto que hay cierta coincidencia en la elaboración de los distintos escenarios o niveles narrativos.



MEUDON - MAYO 1925



PARIS - NOVEMBRE 1927



DIA DE LA PATRIA
PARIS - 1923

A la relación entre archivo, álbum y memoria habría que añadirle otra variable: lo que *no se archiva* y que, por lo tanto, lo que no se ve. En el caso de los álbumes Lejarcegui hemos visto que la falta de documentos relacionados con la Guerra Civil no puede considerarse como una casualidad. Entonces su testimonio se convierte en verdadera *representación por ausencia*. Por lo tanto podemos esbozar la hipótesis de que el álbum existe, en principio, para contar la vida y sus momentos felices, no la muerte y/o la guerra. Aquello que culturalmente llamamos álbum familiar, en fin, suele ser también otra cosa y no sólo archivo de fotografías. En él se incluyen otros objetos y/o —como en el caso del álbum Lejarcegui— notas también observables visualmente pero que trascienden la naturaleza de la fotografía. Por esto el álbum puede ser considerado, literalmente, como un libro abierto. El álbum es el lugar donde la familia re-escibe íntimas pasiones que se relacionan, en la mayoría de los casos, con actos intrascendentes o con lo que podría llamarse comedia familiar. Digo comedia porque, por lo visto, en el álbum se excluye, por principio visual, la tragedia.

En conclusión, aunque hayamos rescatado sólo dos álbumes fotográficos podemos afirmar que los álbumes, como los archivos precedentemente analizados, forman parte de la historia de las familias vascas de Montevideo y por lo tanto son documentos representativos de la memoria y de la identidad de dicha comunidad. El álbum se usa para escribir o, mejor dicho, para re-escribir las historias familiares. Lo que allí se muestra es, de hecho, vuelto a escribir por los futuros sobrevivientes, comportándose como una escritura palinsesta: es decir, que si se le cambia el orden, se le escriben otros mensajes, se trastocan, en fin, los propósitos originales. Entonces el álbum vive reconstruyéndose y reconstruyendo las distintas historias familiares.

EL ARCHIVO LUTEGUI

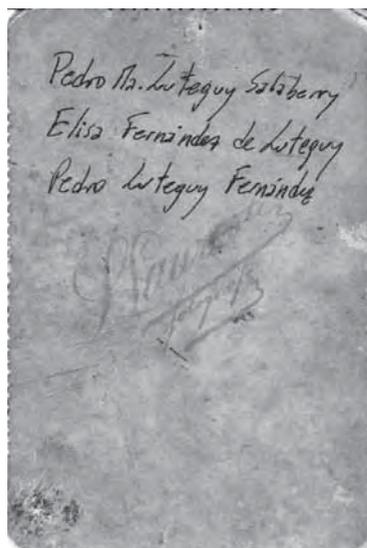
El último archivo fotográfico que analizaremos pertenece a otra familia de emigrantes vascos, la familia Lutegui. Las fotografías con las que contaremos nos fueron proporcionadas por Rodolfo Lutegui³²⁷, nieto de Pedro María Lutegui nacido en Urdax (Navarra) el 9 de septiembre de 1866 quien emigró a Uruguay y precisamente a Saradí del Yí en 1885. Este archivo a pesar de que esté compuesto por un número limitado de fotografías —cuenta con tan sólo 15 fotografías³²⁸ conservadas en una simple carpeta de cartón— se ha revelado muy interesante porque es el único archivo entre los que hemos rescatado en Montevideo que cuenta con documentos fotográficos del siglo XIX.

³²⁷ Rodolfo Lutegui actualmente vive en Montevideo.

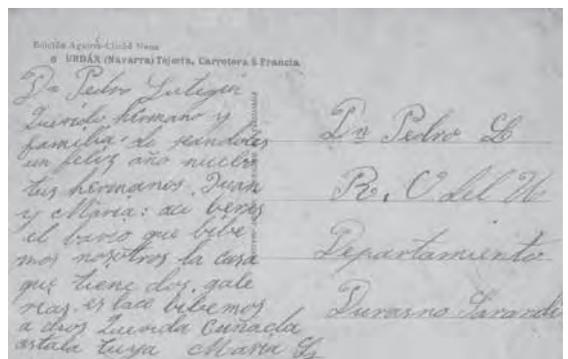
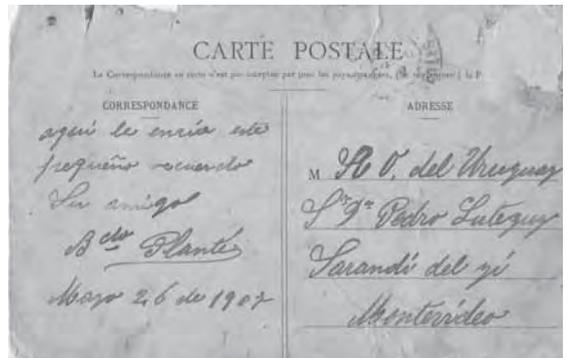
³²⁸ De las que publicaremos sólo algunos ejemplos.

Los documentos que reproducimos se refieren a los primeros años de vida en Uruguay. En la foto de izquierda vemos a dos de los hermanos Lutegui —a la izquierda Pedro y a la derecha Bautista Lutegui Salaberri— quienes —según la tradición de la época— se sacaron esta foto en Montevideo en el año 1885, con motivo de la llegada de Pedro al Uruguay, siendo recibido por Bautista (quien fue el primer miembro de la familia en haber emigrado a Uruguay). En la segunda fotografía vemos, en cambio, a Pedro Lutegui con su esposa Elisa Fernández y su hijo mayor Pedro Lutegui Fernández. Esta foto fue realizada dos años después de la anterior, es decir en el año 1897. Junto a las dos imágenes hemos adjuntado también el reverso de la segunda fotografía dónde aparecían los nombres de los miembros de la familia de Pedro Lutegui en Montevideo.

La antigüedad de los documentos fotográficos no constituye el único elemento de interés de este conjunto documental. El grupo de imágenes más llamativo del archivo Lutegui está constituido por tres postales que fueron enviadas desde Urdax. La primera postal que reproducimos fue enviada por un amigo del señor Pedro Lutegui. En el reverso podemos leer: «aquí le envío este pequeño recuerdo, su amigo —*firma*— Marzo 26 de 1907».



La segunda postal, en cambio, fue enviada por la hermana de Pedro: ésta se llamaba María y se había quedado en Euskal Herria. Esta fotografía muestra el Barrio Tejería de Urdax, donde aparece en primer plano sobre la curva la casa Zelaiteenea, que fue comprada por el otro hermano de Pedro llamado Martín que volvió desde Argentina. Allí vivieron los padres de Pedro y sus tres hermanos (Martín, Juan José y María) hasta sus muertes. En esta postal María escribe —con mucha dificultad— que la «casa de doble balcón» es donde ellos viven, ya que cuando Pedro se fue a Uruguay, sus familiares eran arrendatarios de otra casa. Por lo tanto a través de la foto Pedro pudo ver dónde vivían sus padres y hermanos.



En fin, la última postal fue enviada por una cuñada que se llamaba María.

¿Por qué estas fotografías nos han resultado de las más interesantes entre las que componen el archivo Lutegui? En primer lugar, porque nos confirman cuanto ya habíamos dicho sobre el papel desarrollado por la fotografía en el mantenimiento de los lazos entre emigrantes y familiares que se habían quedado en Euskal Herria. En segundo lugar, porque basándose en estas fotos Rodolfo Lutegui, durante su luna de miel en 1987, pudo identificar la casa de su familia. Durante nuestro breve encuentro Rodolfo Lutegui me manifestó que: «Con esta foto yo fui a Urdax en 1987, y hablando con el cura párroco, Justino Taberna, me indicó dónde quedaba, y recordaba que siendo Juan José y María muy viejos en la década de 1950 él les llevaba la comunión». Tras haber identificado la casa y la parroquia Rodolfo se hizo sacar dos fotografías en las que aparece él con los edificios.

Para dejar constancia de su descubrimiento no se conformó con estos retratos sino que, envió también a sus tías Valentina y Elisa Lutegui (quienes eran hijas de Pedro) la postal de Urdax que publicamos en la página siguiente.



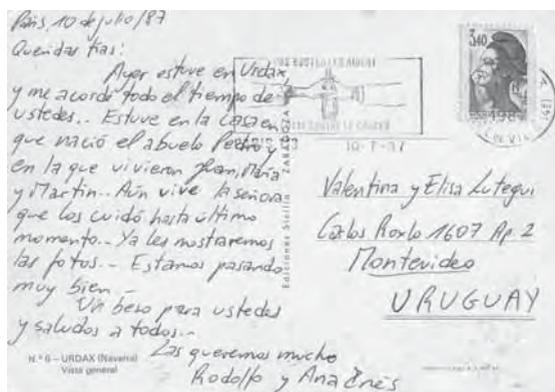
En el reverso de la postal podemos leer: «Queridas tías ayer estuve en Urdax, y me acordé todo el tiempo de ustedes [...] estuve en la casa en que nació el abuelo y en la que vivieron Juan, María y Martín. Aun vive la señora que los cuidó hasta el último momento ya les mostraremos las fotos. Estamos pasando muy bien, un beso para ustedes, y saludos a todos, las queremos mucho».

En fin, este archivo nos da un importante testimonio de cómo unos documentos fotográficos, más allá de los propósitos iniciales que motivaron su creación, han desempeñado funciones diferentes a lo largo del tiempo. En este caso, si por un lado las postales que fueron enviadas a Pedro le sirvieron para ponerse al tanto de lo que estaba ocurriendo en su pueblo tras haber emigrado a Uruguay, por el otro, estas mismas fotos sirvieron a Rodolfo para la búsqueda de sus orígenes.

CONCLUSIONES

Empujados por la pobreza (como por ejemplo los «abuelos» Irazoqui), por el deseo de librarse del servicio militar (como por ejemplo los hermanos Arín), por el deseo de librarse de la guerra o de la represión (como por ejemplo Víctor Lejarcegui) o por el convencimiento de querer dar comienzo a una nueva vida llena de expectativas (como por ejemplo David Bengoa y Alex Tejería), lo cierto es que muchos o, quizás, todos los vascos que emigraron a Uruguay —independientemente de sus intenciones y sus suertes— tuvieron la necesidad de recurrir a la fotografía para registrar los acontecimientos más importantes y dejar constancia de sus vidas.

En cierta medida es de suponer que durante el desarrollo de los fenómenos migratorios contemporáneos es precisamente la ruptura —a menudo traumática—



del legado familiar y comunitario lo que ha hecho que la fotografía — como también la escritura— adquirieran usos y valores completamente nuevos. Para la mayoría de la gente que emigró durante el siglo XIX la práctica fotográfica constituía de hecho algo excepcional. Esta misma práctica, poco a poco, se convertiría en algo acostumbrado o incluso en un verdadero ritual.

Fue así que las clases populares — los emigrantes primero y más tarde los exiliados— no sólo crearon sus propios documentos fotográficos sino que empezaron a conservarlos y a guardarlos celosamente a lo largo del tiempo con una clara voluntad de construir su memoria, reflejo — como se ha visto— de una mentalidad organizativa y meticulosa. Es por ello también que, junto a los millones de hombres y mujeres corrientes que cruzaron el océano desde mediados del siglo XIX hasta la década de los años '60 del siglo XX — año en que tuvo lugar la última oleada migratoria ultramarina— fueron también millones las fotografías, los álbumes, y un sinfín de tarjetas postales los que cruzaron el Atlántico. Todos estos artefactos fotográficos — en sus múltiples manifestaciones y tipologías— vinieron a cumplir unas funciones determinadas entre las que predominan la necesidad de mantener la unión y la identidad del grupo familiar y la cultura de procedencia en la distancia; y la voluntad de registrar y transmitir informaciones esenciales, no sólo de tipo personal (como la salud, las impresiones o los sentimientos) sino también concernientes a las condiciones de vida y de trabajo o de grandes acontecimientos históricos (como, por ejemplo, la Guerra Civil española).

El estudio de los artefactos fotográficos que hemos llevado a cabo nos ha permitido comprender la variedad de los usos y de las funciones que la práctica fotográfica adquirió durante el desarrollo de los flujos emigratorios contemporáneos. Volver la mirada hacia los protagonistas de estos fenómenos y emplear como fuentes aquellas producidas por ellos mismos lleva, de hecho, al historiador a contemplar la emigración desde una perspectiva nueva y fundamental y, a la vez, a comprender, en suma, que estos documentos no sólo nos hablan de la experiencia de los hombres y de las mujeres que emigraron, sino que son el producto, o mejor dicho, la consecuencia directa de los procesos migratorios.

Sin embargo, como ya hemos podido subrayar varias veces, el reconocimiento historiográfico de las fuentes fotográficas ha sido más bien tardío y, sobre todo, en el marco de los estudios migratorios, nos queda todavía mucho, muchísimo trabajo por delante para llegar a una utilización completamente satisfactoria de estas fuentes. Tan sólo desde hace algunos años, de hecho, se ha comenzado a considerar el valor histórico de las imágenes fotográficas y a emplearlas, como fuentes alternativas o complementarias a aquellas tradicionales. De hecho, en el marco de la investigación histórica acerca de las migraciones contemporáneas, como también en el de la investigación de otros acontecimientos históricos como la Guerra Civil o el exilio (es decir, otros de los procesos históricos que tuvieron entre sus consecuencias directas el desarrollo de una específica necesidad comunicativa inédita) se puede encontrar todavía una generalizada disminución del alcance de estas fuentes.

En este sentido con esta investigación hemos pretendido encarar y averiguar las efectivas posibilidades cognoscitivas que este tipo de fuente nos proporciona si las sometemos a un cuidadoso proceso de contextualización y de crítica. Nuestro propósito principal era, de hecho, el de desarrollar una serie de reflexiones de naturaleza metodológica acerca de las fotografías producidas por los emigrantes en cuanto productos en sí mismo, atendiendo por lo tanto a las funciones que asumieron durante el desarrollo de los flujos migratorios, a sus diferencias materiales y de contenido, a su condición de registro de la memoria, medios de representación de la identidad individual y familiar, y reflejo de la representación del mundo de los emigrantes vascos.

A lo largo de nuestro estudio, por lo tanto, hemos procurado analizar críticamente diferentes tipos de archivos como de álbumes y cada uno de estos nos ha proporcionado informaciones muy concretas sobre las efectivas posibilidades de utilizar las fotografías como fuentes, y en líneas generales podemos afirmar que las fotografías de los emigrantes vascos nos pueden proporcionar preciosos e importantes testimonios de sus existencias, como también de su identidad. Hemos, de hecho, podido comprobar cómo —a través de ellas— se han conservado intensas relaciones con el lugar ausente, el país perdido, con los afectos.

Las fotografías analizadas son, por lo tanto, objetos saturados de significación y lo que hemos hecho ha sido, en cierta medida, captar esta trama de significaciones para contextualizarla e interpretarla. En fin, su dimensión de documentos íntimos y al tiempo colectivos, junto a las distintas características que hemos venido subrayando a largo del presente trabajo, es lo que nos ha llevado a considerar las fotografías fuentes indispensables para conocer la vida privada de los emigrantes como documentos vivos y de primera mano que ponen de manifiesto la vertiente humana de la emigración. La recuperación de dichos documentos pone en manos del historiador, y a disposición del público, todo un tesoro documental que sigue, en gran medida, sin ser descubierto, oculto en los sótanos de los protagonistas de entonces, y, a veces, olvidados en el fondo de los baúles.



Bibliografía

CAPÍTULO 1

- ARANGUREN, José Luis L.: *La comunicación humana*, Guadarrama, Madrid, 1967.
- BAEZA, P.: *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, 2001.
- BARTHES, R.: *La camera chiara*, (en castellano, *La Cámara Lúcida*) Torino, 1980.
- BAXANDAL, M.: *pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1978.
- BERTELLI, C.: *La fotografía*, en Enciclopedia Treccani.
- BURKE, P.: *Visto y no Visto*, Crítica, 2002.
- CAPOBUSSI, M.; COLOMBO, A.; PIOVANI, A.: «Linguaggio e fotografia» y «Fotografia e stile» en *Progresso fotografico* n.º 12, 1977.
- CORCUERA DE MANCERA, S.: *Voces y silencios en la historia-siglos XIX y XX*, México, 1997.
- FEININGER, A.: *Principles of composition in photography*, American Photographic Book, Garden City, 1972.
- FREUND, G.: *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1974.
- KERN, S.: *Il tempo e lo spazio, la percezione del mondo tra '800 y '900*, Bologna, 1988.
- LAGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar?*, Barcelona, 1994.

- MIGNEMI, A.: *Lo sguardo e l'immagine-la fotografia come documento storico*, Torino, 2003.
- MORMORIO, D.: *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Sellerio, Palermo, 1987.
- NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía*, Barcelona.
- ORTOLEVA, P.: *La fotografia in Il mondo contemporaneo, gli strumenti per la ricerca*, Einaudi, 1988.
- PANOFSKY, E.: *Studies in Iconology*, New York, 1939.
- SAMUEL, R.: *The Eye of History*, en *Theatres of Memory*, vol. I, Londres, 1994.
- SONTAG, S.: *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.
- SORCINELLI, P.: *Il quotidiano e i sentimenti*, Milano, 1996.
- SOUTELO VÁZQUEZ, R.: *Imágenes en la distancia: reflexiones sobre fotografía y emigración*, en *Estudios migratorios latinoamericanos*, n.º 51, 2003.
- VEYENE, P.: *Come scrivere la Storia*, Firenze, 1989.

CAPÍTULO 2³³⁰

- BADE, J. K.: *Europa en movimiento-las migraciones desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días*, Crítica, Año: 2003.
- BIETER, J. y M.: *Un legado que perdura-La historia de los vascos en Idaho*, Eusko Jaur-laritz, 2004.
- BLANCO, C.: *Las migraciones contemporáneas*, Editor: Alianza editorial-Ciencias sociales, 2000.
- CASTILLO, J.: *La emigración española en la encrujada-un estudio empírico de la emigración de retorno*, Madrid, Año: 1981.
- CAUDET, F.: *Hipótesis sobre el Exilio republicano del 1939*, Fundación universitaria española, 1997.

³³⁰ La búsqueda bibliográfica se ha desarrollado teniendo en cuenta una muestra de las publicaciones que tienen como objeto la historia de las emigraciones europeas a América y las de los vascos en la época contemporánea. Concientes de que existen muchas otras publicaciones que vierten sobre el tema migratorio sabemos de poder no haber tenido en cuenta alguna publicación de releve. Si eso ha pasado ha sido sin querer. Como que nuestro objetivo era el de desarrollar una metodología aplicada a la fotografía para una reinterpretación de la historia de las emigraciones vascas a Uruguay no hemos podido profundizar más de lo que se ha hecho el tema sobre el estado actual de la fotografía en la bibliografía especializada en temas migratorios, aunque hubiera sido y además muy útil para abrir nuevas sendas analíticas.

- CORES TRASMONTE, B.: *A constitución da galeguidade*, Xunta de Galicia, Año: 1995.
- CORTI, P.: *L'emigrazione*, Editor: Editori Riuniti-Roma, 1998.
- CRABIFFOSSE, CUESTA F.: *Asturianos en América (1840-1940)*, Gijón, 2002.
- DEVOTO, F. y GONZÁLEZ BERNALDO, P.: *Émigration Politique-Une perspective comparative-Italiens et espagnols en Argentine et en France XIX-XX siècles*, L'harmattan, 2001.
- DOUGLASS, W. A.: *Azúcar Amargo-vida y fortuna de los cortadores de caña italianos y vascos en la Australia tropical*, UPV, 1996.
- DOUGLASS, W. A. y BILBAO, J.: *Amerikanuak-los vascos en el nuevo mundo*, University of Nevada, 1975.
- INCISA DI CAMERANA, L.: *Il grande esodo-storia delle migrazioni italiana nel mondo*, Editor: Corbaccio, Año: 1996.
- MIEGE, J. L.: *Expansión europea y descolonización de 1870 a nuestros días*, Editor: Labor, Barcelona, Año: 1975.
- MEHATS, C.: *Organisation et aspect de l'emigration des basques de France en Amérique: 1832-1976*, Editor: Eusko Jaurlaritz-Gobierno Vasco, 2004.
- NADEAU, L.: *Enciclopedia of painting, photographic and photomechanical process*, New Brunswick, Canada, 1989.
- NASCIMBENE, M. C.: *Italianos hacia América-los flujos emigratorios y provinciales peninsulares con destino al Nuevo Mundo*, Editor: Buenos Aires, 1994.
- PÉREZ PEÑA, J.: *La preservación del patrimonio fotográfico y su incidencia en el uso social y científico de la fotografía en las actas de las primeras jornadas sobre Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, 2002.
- RAMIREZ, M. S.; BRANCAMONTE, L. y ROMERO, F. G.: *100 años de la unión vasca de Bahía Blanca-1899/1999*, Editor: Unión Vasca Sociedad de socorros mutuos (ex Laurak Bat), 1999.
- VV.AA.: *Aportaciones al estudio de la emigración Gallega-un enfoque comarcal*, Editor: Antonio Elias Roel, Año: 1992.
- VV.AA.: *Exils et migrati6n ib6rique au Xxe si6cle-exilisos y migraciones ib6ricas en el siglo XX*, N3/4 6 centre de recherche hispaniques, Francia, 1996.
- VV.AA.: *Patrimonio Cultural Galego na emigraci6n*, Editor: Consello da cultura galega, Año: 1996.

VV.AA.: *Presentación a las actas de las primeras jornadas sobre Imagen, Cultura y tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid*, 2002.

VV.AA.: *Storia dell'Emigrazione Italiana*, Editor: Donzelli-Roma, Año: 2001.

CAPÍTULO 3

DE CLEMENTI, A.: *Di qua e di là dell'oceano-emigrazione e mercati nel meridione (1860-1930)*, Roma, 1999.

LUZURIAGA, J. C.: *Los vascos y su integración en la sociedad uruguaya del siglo XIX*, texto presentado en el congreso Euskal Herria Mugaz Gaindi II publicado en la web <http://www.euskosare.org/>.

GOLINI, A. y AMATO, F.: *Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana-le migrazioni nella storia* en «Storia dell'emigrazione italiana-le partenze», Roma, 2001.

LLORCA BAUS, C.: *Los Barcos de la Emigración*, Alicante, 1992.

MACÍAS DOMÍNGUEZ, I.: *La llamada del nuevo mundo. La emigración española a América (1701-1750)*, Sevilla, 1999.

MÁRQUEZ MACÍAS, R.: *La emigración española a América (1765-1824)*, Oviedo, 1995.

RAMELLA, F.: «Reti sociali famiglie e strategie migratorie», en *Storia dell'emigrazione italiana-le partenze*, Roma, 2001.

ROCÍO GARCÍA, A.: *El proceso de la toma de la decisión de emigrar: Factores migratorios desde un enfoque micro*, Sesión paralela 6-Migraciones interiores 1850-2000-VII congreso de la ADEH, Granada, 1-3 abril, 2004.

REYES ABADIE, W. y VÁZQUEZ ROMERO, A.: *Crónica General del Uruguay*, Tomo I.

RUEDA, G.: «La emigración hacia América en la edad contemporánea», en *De la España que emigra a la España que acoge*, Madrid, 2006.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: *Españoles hacia América. La emigración en masa 1880-1930*, Madrid, Alianza, 1988.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: «La emigración española a América en el siglo XX», en *3.ª Jornades d'estudis Catalano-Americans*, Barcelona, 1988.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: «La emigración española a América en el siglo XX, con especial referencia a Cataluña», en *3.ª Jornades d'estudis Catalans-Americans*, Barcelona, 1988.

- SÁNCHEZ ALONSO, B.: Las causas de la emigración española, 1880-1930, Madrid, Alianza, 1995.
- SÁNCHEZ ALONSO, B.: *La inmigración española en la Argentina siglos XIX-XX*, Colombres, 1992.
- SERRA, I.: *Immagini di un immaginario-L'emigrazione italiana negli Stati Uniti d'America fra i due secoli (1890-1924)*, Verona, 1997.
- SERRANO JARNE, M. R.: *Catalanes en Costa Rica —aportación política, social y económica— 1906/1994*, Barcelona, 2003.
- VV.AA.: *Historia general de la emigración española a IberoAmérica*, Madrid, 1992.
- YÁNEZ GALLARDO, C.: en *Saltar con red-la temprana emigración catalana a América ca. 1830-1870*, Madrid, 1996.
- YÁNEZ GALLARDO, C.: *La emigración españolas a América (siglos XIX y XX) dimensión y características cuantitativas*, Colombres, 1994.
- ZUBILLAGA, C.: *Españoles en el Uruguay. características demográficas, sociales y económicas de la inmigración masiva*, Montevideo, Universidad de la República, 1997.
- ZUBILLAGA, C.: *La utopía cosmopolita: tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República, 1998.
- FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.: *La emigración vasca a América, siglos XIX y XX*, Colombres, 1992.
- RUIZ DE AZÚA, E.: *Vascongados y América*, Madrid, 1992.
- ÁLVAREZ GILA, Ó. y MORALES ANGULO, A.: *Las migraciones vascas en perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*, Leioa, UPV, 1996.
- AZCONA PASTOR, J. M.: *Los paraísos posibles. Historia de la emigración vasca a Argentina e Uruguay en el siglo XIX*, Bilbao, 1992.
- DÍAZ NOCI, J.: *Historia del periodismo en lengua vasca y El periodismo en euskera* en Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo A. Diccionario Enciclopédico Vasco, Tomo XXXVII, Parti-Persi. San Sebastián, Auñamendi, 1994.
- ESCOBEDO, R.: *Euskal Herria y el nuevo mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas* Leioa, UPV, 1996.
- MARENALES ROSSI, M. y LUZURIAGA CONTRERA, J. C.: *Los vascos en Uruguay* publicado en <http://www.euskonews.com/0072zbnk/gaia7212es.html>.
- IRÍANI, M.: *Los vascos y las cadenas migratorias, 1840-1880*, Leioa, UPV, 2000.
- IRÍANI, M.: *Hacer la América, los vascos en la Pampa húmeda: Argentina, 1830-1930*, Leioa, UPV, 2000.

CAPÍTULO 4

FABIETTI, U. y MATERA, V.: *Memoria e identità, simboli e strategie del ricordo*, Roma, 1999.

HALBWACHS, M.: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

ESCODÉ BARTIGLÍ, Manuel: *América y Barcelona*, en *Mercurio Revista Comercial Hispano Americana*, n.º 7, año 2, Barcelona, 4 de Junio 1902.

DALLA CORTE, G.: *Asociaciones y redes sociales entre El Quijote y Hamlet: La Casa de América de Barcelona y la construcción de una moderna fraternidad transatlántica*, Boletín Americanista, 2005.

DALLA CORTE, G.: *Asociaciones y negocios: las redes sociales vasco-catalanas en el Cono Sur latinoamericano (1911-1936)* en www.euskosare.org/komunitateak/ikertzaileak/ehmg_2_mintegia, 2005.

DALLA CORTE, G.: *Casa de América de Barcelona 1911-194*, LID, Madrid, 2005.

IRIGOYEN ARTETXE, A.: *El Instituto de Enseñanza de la Sociedad Euskal Erria de Montevideo frente a la Euskal Echea de Llavallol: un espejo donde mirarse*, publicado en la página web de la red Euskosare www.euskosare.org.

IRIGOYEN ARTETXE, A.: *Centro Euskaro de Montevideo* publicado, en el marco del Proyecto Urazandi, por la Dirección de Relaciones con las Colectividades Vascas. Vitoria-Gasteiz, 2003.

HAIZE HEGOA: *Gernikako Arbola, Montevideo*, Julio 2005.

CAPÍTULO 5

BENELLI, C.: *Philippe Lejeune. Una vita per l'autobiografia*, Milán, ed. Unicopli, Febrero 2006.

BULLEJOS, José: *España en la Segunda República*, en *Crónica General de España*, ediciones Júcar, Madrid, 1979.

CASTILLA DEL PINO, C.: *Teoría de la Intimidación* en *Revista de Occidente* n.º 182-183, julio-agosto, 1996. El diario íntimo-fragmentos de diarios españoles.

CUESTA BUSTILLO, J.: *Las Capas de la Memoria. contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)*, Hispania Nova, *Revista de Historia Contemporánea*, 7 (2007).

LEJARCEGUI, J. U.: *Exilio*, editado por Eusko Jaurlaritza-lehendakaritza, en la colección *Euskaldunak Munduan-Vascos en el Mundo*. Diciembre de 2004.

MORENO, J. L.: *Historia de la Familia en el Río de La Plata*, Sudamericana, 2004.

TISSERON, S.: *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca, 2002.

SILVA, A.: *La familia en el álbum de fotografías en La dinámica global/local*, ed. Ciccus, Argentina, 1999.

Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia

Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco

ISBN: 978-84-457-2817-8



25 €