

## Política de Muertes y Transfiguraciones en la Reciente Fotografía Chilena (1976-2004)

Gonzalo LEIVA QUIJADA\*

*"Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosas de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de agujas y en dirección del corazón..."*

Juan Rulfo (Pedro Páramo)

### De la Muerte en la Tradición Fotográfica Contemporánea

En la reflexión estética de la fotografía un referente ineludible es la presencia de la muerte. Teóricos diversos han hablado de este pactado encuentro entre la imagen fotográfica y la expiración final. Pero dicha relación, Roland Barthes la asume desde una emocionada pesquisa en el libro más sentido de su preocupación teórica; *La Cámara Lúcida*: el motivo central es la búsqueda meticulosa de la imagen de su madre difunta. En plena vivencia del luto se asoman una larga y emotiva galería de fotografías que van constituyendo el panteón personal, una mezcla dispar donde las fotos de familia se unen a imágenes que por su lazo afectivo o cognitivo se constituyen en parte de los archivos de la memoria íntima. En medio de esta conmovedora itinerancia aparecen los conceptos que van fundamentando una nueva estética fotográfica: *studium y punctum*.<sup>1</sup>

\* Instituto de Estética, P.U.C. de Chile.

<sup>1</sup> Roland Barthes, llegando al final de su propuesta teórica, posibilita diferenciar la fotografía de las otras formas de lenguaje visual. Además implementando un método que da cuenta de la subjetividad de su experiencia fotográfica construye una verdad universal. Al respecto los textos de diversos autores en Roland Barthes et la Photo: le pire des signes. Editorial Contrejour, París, 1990.

Al centro de esta reflexión visual encontramos la concurrencia ineludible de *tanatos*. En efecto, el mismo *punctum* se funda en relación vida y muerte, es en torno al concepto *spectrum* donde se constata la irrefrenable constancia de lo que *ya ha sido* y por lo mismo que nunca volverá a ser. Lo acaecido que se congela en la imagen es una insistencia fantasmática de un momento único. La imagen es casi indisoluble de lo que ella representa, un testimonio.<sup>2</sup> Por lo mismo es la perplejidad de un anacronismo visual que tiene fuerza en la medida que las fuentes de la memoria se reactivan con el pie de página de la imagen. Es decir la fotografía generalmente provoca su lectura.

Ahora bien, la reactivación de la evocación histórica en Chile se ha dado en estos últimos tiempos por variados motivos: los 30 años del quiebre institucional chileno y la reapertura de casos paradigmáticos de Derechos Humanos perpetrados en tiempos de horror.

La dolorosa experiencia histórica de Chile tras el Golpe de Estado de 1973, no sólo creó un nuevo orden político, sino que además instituyó una política de muerte específica. Con el histórico argumento de la seguridad nacional y la lucha contra el terrorismo se organizaron aparatos represivos que entre sus siniestros principios engendraron una red de muertes selectivas, encubriendo con terror nocturno y silencioso a nuestro país. En el contexto de pánico y delación generado en el Chile de finales de los setenta, un grupo originalmente disperso de creadores fotográficos, se atrevieron a mirar por los intersticios tensados dejados entre la luz y la sombra. Es justamente en la utilización de los espacios públicos de las manifestaciones, de las relaciones comunitarias, de los signos urbanos marginales de huelgas de hambre u ollas comunes donde la fotografía chilena logra descubrir un sentido al oficio. El objetivo que da consistencia a la fotografía chilena fue enfrentar a los signos de muerte y su cortejo. Primero de manera individual y luego desde los años '80 como producto de la solidaridad generada por el colectivo AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes). Pues alrededor de este referente gremial fotográfico, ineludible de la fotografía chilena contemporánea, se patentan cuatro momentos claves. Por tanto cuatro fases visuales que se adscriben a un creador que construyó un discurso original para soportar y vadear la política de muerte y violencia establecida.

112 | Sin duda que desde el centro de una lucidez de autor nunca antes alcanzada, el precario enfrentamiento de la imagen fotográfica seguramente nada cambió, pero conservó la memoria, maduró la experiencia y afinó el ideario visual. Es decir Luis Navarro, Marcelo Montecino, Alvaro Hoppe y Paz Errázuriz, cons-

<sup>2</sup> Dice Boris Kossoy. "toda imagen representa y testimonia un creación, así como representa un testimonio". *Fotografía e Historia*. Editorial Atica, Sao Paulo, 1989, p. 33.

tituyen cuatro fotografías destacadas para la comprensión y recuperación de una memoria específica. Ellos decidieron tener por visible y digno de representación la sintagmática de la muerte.<sup>3</sup> En un esfuerzo por arrebatar desde el anonimato y del fondo del mar los restos velados de los perdidos, para que se devuelva al menos la justicia desde los ojos y el corazón ya agujereado.

### Luis Navarro: Refundación de la Fotografía Chilena

Muy pocos deben saber que el trabajo de Luis Navarro es fundacional y eje para la nueva fotografía chilena. Pocos porque eran exiguos los que en momentos duros de represión pensaron en el poder trasgresor de la fotografía. El trabajo anónimo sobre la memoria visual construido por Navarro tiene hoy en día un sello epopéyico. En efecto cuando empiezan las acusaciones de desaparición de personas, la Vicaría de la Solidaridad<sup>4</sup>, recoge diversos antecedentes para hacer las denuncias judiciales. Al fotógrafo de la institución Luis Navarro, le surge la idea de empezar a copiar desde las fotografías festivas y fotos carné que los familiares traían: un pequeño archivo fotográfico.

¿Cómo dar cuenta de una realidad vivenciada por innumerables personas con familiares desaparecidos en aquel entonces? La fotografía recompuesta, rehecha de fotos aisladas, ampliadas de fotografías carné se constituirá en el momento más importante vivenciado por la fotografía chilena desde su ingreso al país en 1840. Por esto, el archivo iniciado con precarios medios en un pequeño espacio del edificio frente a la Plaza de Armas de Santiago de Chile posibilitará la construcción de una memoria que se pretendía aplastar. Además va a constituir una razón de identidad, unión y desenmascaramiento de una barbarie.



<sup>3</sup> Continuando los planteamientos de Régis Debray; Vida y muerte de la imagen. Editorial Paidós, Barcelona, 1992. p. 64. John Berger plantea una idea parecida en el sentido que "el modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema". Modo de Ver, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000. p. 16.

<sup>4</sup> Organismo de la Iglesia Católica fundado por el Cardenal Raúl Silva Henríquez que sirvió entre 1976 y 1992 a la defensa de los Derechos Humanos y que instala la preocupación de esta problemática en la conciencia nacional.

Diacrónicamente hablando el poder convocado por la fotografía que en un inicial momento en 1842 con el primer estudio de daguerrotipo instalado en Chile pretendía mostrar la verosimilitud y la exactitud del retratado, pasará un poco más de un siglo más tarde a constituir parte de una práctica delicada de reconstitución de los rostros de desaparecidos. Por esto si hay una revitalización fotográfica desde la experiencia histórica chilena es por la labor que Luis Navarro y otros van a realizar silenciosamente en las dependencias de la Vicaría de la Solidaridad con un archivo que en nuestros días es "memoria moral del mundo" según la UNESCO.

Por razones de trabajo, Luis Navarro conoce la denuncia de los Hornos de Lonquén donde deviene el perito fotográfico. Al autor le toca la triste misión de comprobar con su cámara la desmembrada existencia de muchos cuerpos de detenidos desaparecidos. Era la prueba que faltaba para enrostrar la política de muerte y represión avalada, organizada y financiada por el Gobierno chileno. El olor de la muerte de estos cadáveres suspendidos en el horno y entrampados en una parrilla es un recuerdo impercedero que acompaña a nuestro fotógrafo. Dichas imágenes fueron utilizadas por el informe forense como imágenes oficiales del proceso<sup>5</sup>: una continuidad de primeros planos de cráneos con cabellera, confirmaban el horror de la masacre.

Por esto, las tomas realizadas posteriormente por Luis Navarro en 1979 a los familiares de Lonquén portando en pecho y solapas los retratos de sus deudos constituyen imágenes profundamente conmovedoras. Estas fotografías calientan el corazón, como si los muertos también sudarán por este dolor. Pues bien la práctica ritual y la utilización de reproducciones fotográficas o simples fotocopias será las señales de identidad y búsqueda de justicia en medio del desierto y el desamparo. No obstante el acto simbólico de contener estos retratos en blanco y negro en medio de la descolorida realidad de época, es un acto intimista que constriñe el olvido, aleja la "muerte presunta" y deja la inquietud latente, una herida abierta en la sociedad civil.

### **Marcelo Montecino: Los Signos en la Ritualidad del Horror**

Otra mirada de la muerte y su política es lo que propone el fotógrafo de Derechos Humanos Marcelo Montecino: la metáfora directa entre la ciudad de los muertos o cementerio con sus cargas simbólicas y la ciudad de Santiago

<sup>5</sup> Según lo explicita la investigación sumaria del ministro en visita don Adolfo Bañados el 7 de diciembre de 1978 quién agrega: "oportunamente se agregará al proceso las series de fotografías que se le encomendó revelar al fotógrafo Luis Navarro". Datos recopilados por Máximo Pacheco; Lonquén. Editorial Aconcagua, colección Lautaro, Santiago, 1980. p. 37.

<sup>6</sup> Desde el prólogo escrito por el fotógrafo Marcelo Montecino; Romerías y Querencias. Editorial Emisión, Santiago, 1990. p. 12.

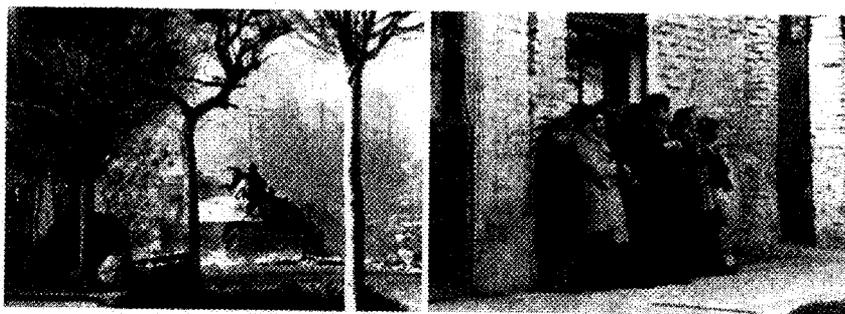
en medio de la incertidumbre tras el golpe de Estado. Su quehacer fotográfico quedará manifiesto en un hombre indignado en la calle que le dice: "Saque fotos para que el mundo sepa lo que han hecho estos bárbaros".<sup>6</sup>

Lo ominoso: el horror y el temor vivenciado desde la represión, la tortura y las prácticas de exilio y muerte contra la población civil chilena, se hace patente en la propuesta visual de Marcelo Montecino. Por esto la consistencia del trabajo se define por su obsesión de registro independiente, dada la censura e intervención de los medios de comunicación de masas.

Cuando analizamos sus imágenes se destacan por la precisión visual, además de la silenciosa y nada grandilocuente conformación simbólica. En efecto la economía del signo fotográfico se funda en la austeridad de la toma, la justeza del encuadre y el privilegio de claves bajas. Todos aspectos que transforman a Montecino en un verdadero educador visual.

En este sentido, el trabajo del fotógrafo recoge la definición del poeta alemán Schelling sobre lo ominoso. Es decir cuando el horror, que es algo destinado a permanecer en lo oculto, sale a la luz.<sup>7</sup> De hecho, los aparatos represores DINA y CNI son instituciones con personas ominosas en sentido estricto.<sup>8</sup> Siguiendo la tesis freudiana diríamos que estas personas tienen como objetivo malos propósitos, es decir hacer daño con la ayuda de fuerzas particulares.<sup>9</sup> En el caso chileno, con la ayuda del Gobierno de la época y la anuencia directa de sus dirigentes.

De este modo el trabajo visual de Marcelo Montecino es plenamente encauzado de cruces sgnicos, que llevan la mirada a detenerse en las relaciones directas del constructo visual. Los signos –sus imágenes– son figuras



<sup>7</sup> Marcelo Montecino se ha caracterizado por realizar libros en autoediciones con la editorial Mal de Foi-Lom, entre ellos hay tres destacados: 1973 Diario Fotográfico (1998), Walking Around (1998); Camino de las Penas (1999).

<sup>8</sup> Al respecto fundamental y aclaratorio es el trabajo del psicoanalista Joseph Bandet; La mano de Cafn. Consideraciones sobre victimarios en el contexto de la violencia política. Revista Gradiva de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis. Número 1-2003.

<sup>9</sup> S. Freud; Lo ominoso, Obras Completas Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1976. p. 242.

discursivas que abren sentidos, relanzando fragmentos ominosos en una aparente "reconstrucción de Chile en orden y progreso" según el slogan oficial de la época.

La representación simbólica establecida por la propuesta visual de Marcelo Montecino, es una realidad absorbida por un duplicado inquietante, la metáfora contenida de una historia de horror y dolor. El autor explicita esta experiencia en la introducción de uno de sus libros: "estuve en muchos funerales. Vi muchas mujeres llorando. Traté con muchos milicos ignorantes e intolerantes. Conversé con muchos presos. No olvidaré el olor a muerto y a preso. Tuve miedo. Es lo que más me acuerdo de esos caminos."<sup>10</sup>

La autoevocación biográfica del fotógrafo nos lleva a una memoria de latencias vivenciales, siempre al borde del espanto, sensible y solidaria frente a los padecimientos registrados desde la lente fotográfica.

### **Alvaro Hoppe, Santiago la Ciudad Sitiada**

La ciudad de Alvaro Hoppe se define dual, una ciudad querida y entrañable pero a igual tiempo un espacio de contención, circuito urbano cubierto por signos de incertidumbre. Frente a los muros opresores contruidos por la política oficial, la visualidad de Hoppe se organiza por tomar el pulso de la catarsis colectiva, del grito de protesta. Desde la tensión de la arena de Zola: "Yo acuso...". En definitiva, un compromiso de realismo social de la fotografía de profunda base ética, de entereza humana, para pugnar la disconformidad frente a los embates del poder.

La memoria cultural chilena se revive por el universo iconográfico de Hoppe así como por una generación de fotógrafos comprometidos en la AFI. Pues vemos que desde la paradigmática obra fotográfica de Alvaro Hoppe, de sus compañeros creadores se articula una renovada visión en la vida necesaria y contingente de la década de los 80'.

Por otro lado la propuesta de creación fotográfica de Hoppe constituye esencialmente la expresión de un camino autobiográfico. En este sentido, acopia desde la "creación de autor" un corpus de imágenes con subjetivas tramas que recogen su identidad personal. Pero, asimismo atesora referencias directas del contexto socio-histórico, es decir aspectos de la vivencia del colectivo social. Por esto, la visualidad callejera es capturada en una fotografía directa, llena de mediaciones que enuncian el registro fotográfico que va marcando Santiago. La capital del país se instituye por el gesto visual en un escenario familiar de los amores personales, los amigos y compadres, las utopías sociales y las luchas políticas reivindicativas por la libertad.

<sup>10</sup> Marcelo Montecino; Camino de las Penas, Ediciones Mal de Foi-Lom, 1999, p. 4.



La fotografía de Hoppe siempre ha estado signada como un gran reportaje histórico. En este sentido el logro fotográfico es mayor pues dada la tensión resentida, Hoppe “logra compensar la precariedad anímica producto de empujones, bombas lacrimógenas y golpeadura, con una lucidez visual que conserva una auténtica, dinámica y convulsa belleza”.<sup>11</sup>

Su ojo fotográfico es esencial para legarnos uno de los conjuntos más lúcidos de creación autoral, atravesado de señales sociales y políticas. Es justamente en este cruce que asoman los signos de muerte precisos en los atentados y arrestos vividos en carne propia, así como en la muerte desquiciada de su amigo y colega Rodrigo Rojas Denegri. La muerte es reflejada en los que sufren y padecen, los muertos están presentes en el rostro y ceño de sus familiares, en los amigos, en los deudos que encarnan el paso mortuorio. La presencia y ubicuidad de Alvaro Hoppe en medio de la ciudad nos posibilita detectar los símbolos de muerte para superarlos y transfigurarlos. Es este simple acto la huella demarcatoria del simple e insospechado poder fotográfico.

### El “Memento Mori” en Paz Errázuriz

El mundo recobrado por Paz Errázuriz nos devuelve a los ancianos con sus remembranzas y sus fantasías. Las prácticas de cementerios, nichos y personajes alrededor de la muerte y sus rituales nos traen a colación las estructuras y las costumbres mortuorias. Su actual indagación está enmarcada en la búsqueda justa, el retrato preciso de la muerte. El uso cultural popular de las imágenes fotográficas en los cementerios determina una nueva investigación visual de la autora. Los primeros resultados han sido presentados recientemente en el marco de su exposición “De réplicas y reflejos” (julio-septiembre 2004) en la Fundación Telefónica.

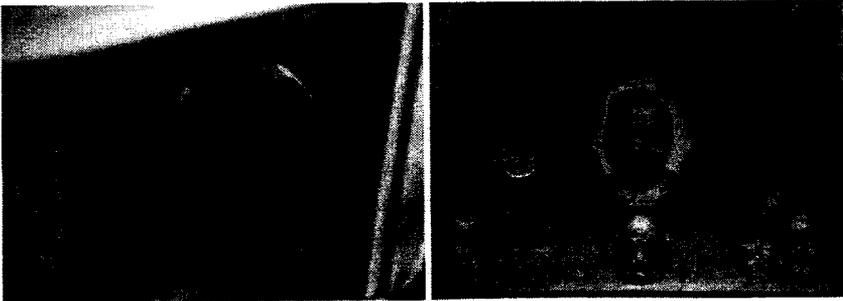
Las prácticas culturales de *memento mori* evocan las bases medievales europeas de cuadros alegóricos con calaveras y huesos que indicaban: “preparate, tú también vas a morir”.

<sup>11</sup> Gonzalo Leiva Quijada; Alvaro Hoppe, el ojo en la historia. Colección imaginarios. Editorial La Nación, 2003. p. 81.

El *memento mori* nos lleva a reseñar un aspecto del imaginario contemporáneo chileno. Pues las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre vida y muerte ronda todas las fotografías de personas. Todo su trabajo se resume como un documento del país, “en un lenguaje visual que va dando cuenta de las fases de la memoria colectiva con una voz reducida al silencio”.<sup>12</sup> Lo que se ampara en la imagen fotográfica de esta nueva serie visual es su inconformidad con la muerte padecida, cita al universo de desaparecidos y expurgados de la conciencia colectiva. Por esto la fragilidad de la fotografía en el nicho, sobre la tumba, expresa un homenaje a los anónimos amores arrebatados.

Su trabajo actual recubre de una manera indirecta la investigación propuesta por Susan Sontag. En el sentido amplio, donde una fotografía es arte crepuscular, elegíaco, que dimensiona nuevas perspectivas. Uno de los sentidos que se rescata es la acción dignificadora del artista fotógrafo que con su lente recargó lo arrugado, decadente y envejecido de nuevas vidas, instalándolos en el centro de nuestra atención, haciendo manifiesto y patente el olvido de los “otros”.

Susan Sontag vuelve a afirmar: “todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad”.<sup>13</sup> La cita es doble en el reciente trabajo de Errázuriz, los nichos resguardan las fotos de los muertos, sus referencias son las huellas indiciales que se gastarán por acción del tiempo y la pérdida de la memoria. Las fotografías en el cementerio son la señalética ritualizada del cariño, el anclaje emocional del presente frente al pasado y a los embates del futuro olvido. Este espacio cerrado de afectos, es documentado en el trabajo de Errázuriz, un espacio de malos entendidos que abren cuestionamientos en el espectador.



<sup>12</sup> Gonzalo Leiva Quijada; De melancollas y metáforas. En libro: Paz Errázuriz, fotografías 1983–2002. Editorial Ograma, septiembre 2004. p. 43.

<sup>13</sup> Ideas reseñadas en el texto de Susan Sontag; Sobre la fotografía, Editorial Edhasa, Barcelona, 1981 p. 25.

La autora declara que al hacer fotografías: "voy haciendo un orden y voy trazando un mapa"<sup>14</sup>, es decir va ordenando su propio ideario y agrandando su personal Álbum familiar. El ejercicio de Paz Errázuriz es una propuesta para recordar a nuestros muertos, los que participan de la personal biografía así como interpelar nuestros propios procesos de muerte.

Frente al Chile mediático y superficial de los *médias*, la fragilidad de esta serie fotográfica nos indica que en este país los muertos están confundidos con los vivos y nos interrogan por nuestra finitud.

### Postrimerías: La Transfiguración Visual

La experiencia fotográfica instalada en Chile revierte un quehacer específico. Los constructores de imágenes, los fotógrafos nos entregan elementos concretos de la experiencia del horror. La verdad fotográfica se adhiere al sujeto que la contempla y posibilita las relaciones con la realidad histórica chilena. La presencia de lo ineludible de la muerte, fue transformada en un sello de victoria sobre el enemigo por la dictadura militar chilena. La muerte era la justificación de un régimen que a falta de argumentos tensionaba la sociedad civil para mantener sus intereses en el poder. Las cargas simbólicas de la muerte y su expresión de violencia demarca el territorio nacional como un gran campo de fantasmas. En medio de estas cegueras operativas, la fotografía chilena construyó una memoria que opacó el señorío de la muerte. La imagen fotográfica en la solapa de los deudos, en el recorte encuadrado del nicho del cementerio se constituyó en un parapeto frente al olvido. La imagen documental de denuncia dio a conocer la barbarie, así el gesto fotográfico de la memoria del archivo se constituyó en una refundación visual. Se transfiguró Chile por un puñado disperso de contenidas imágenes que dejaron la huella viva frente a tanta política de muerte. Queda rondando una idea final: al parecer la fotografía es una de las pocas maneras de matar la muerte.

<sup>14</sup> Paz Errázuriz; El otro es mi máscara. Revista Aisthesis N°35, Instituto de Estética PUC, 2002.p.66.