



UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO

Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

**MEMORIAS Y NARRATIVAS EN LA FOTOGRAFÍA DE
ÁLVARO HOPPE Y LEONORA VICUÑA
DICTADURA EN CHILE
1973-1990**

Por

María Elisa Ramírez Riveros

Profesora guía: Francisca Márquez B.

Santiago, Chile

2021

RESUMEN

El presente artículo aborda la memoria y fotografía en el contexto de dictadura en Chile (1973-1990). La investigación se dirige al estudio del recuerdo de los fotógrafos/as Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), con el propósito de comprender los procesos de construcción de memoria desde la narrativa íntima de los registradores/as, considerando que sus relatos y vivencias acerca del período dictatorial nutren el entendimiento tanto de su experiencia individual como del marco social de sus registros. La narrativa de quien registra otorga un sentido contextual que disputa las verdades oficialistas que abogan por el olvido, en tanto es su ojo, cuerpo y juicio los que componen la fotografía y sus posibles significados. A través de entrevistas fotográficas, se desentraña la pregunta por la contribución de sus imágenes al entendimiento de los procesos de memoria que surgen de ella y de escarbar en la fotografía propia.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, memoria, AFI, Leonora Vicuña, Álvaro Hoppe

INTRODUCCIÓN

En la pregunta por la comprensión de los procesos de memoria, nos encontramos con diversas formas y métodos para abarcar este tema de estudio. Este artículo se concentra en tomar una pequeña parte del material visual independiente que se registró en uno de los períodos más álgidos de la historia de Chile: los 17 años de la dictadura de Augusto Pinochet. Esto, con el fin de hacer un análisis y lectura del recuerdo de los/as fotógrafos/as Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña. Se pretende responder a aquellas interrogantes que le subyacen a la pregunta por las memorias y relatos de ambos/as fotógrafos/as; ¿Cómo se vivió el día del Golpe de Estado? ¿Cómo se describe la experiencia en dictadura? ¿Por qué se tomó esa fotografía? ¿Qué estaba sucediendo en el entorno social y político?

El impacto que ha tenido este suceso histórico donde existieron y existen una enorme cantidad de víctimas fatales y del terrorismo de Estado permite que la lectura de las imágenes de aquella época tome aún más importancia debido a las consecuencias que tuvo en la construcción de nuestra cultura democrática. La fotografía independiente en Chile durante los años de la dictadura cívico-militar toma una especial relevancia cuando queremos hablar de memoria y de gestar procesos de reminiscencia en la actualidad. Tal y como señala Pierre Bourdieu en "Un arte medio" (2004):

“... la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto

mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción” (p.52).

En este sentido la fotografía aparece como un vehículo de memoria que, en su calidad de acontecimiento visual y resultado material de una labor de documentación, permite abrir espectros del recuerdo que convocan tanto la historia personal como la de un país.

Junto a autores como Ricoeur, Didi-Huberman, Jelin, Barthes, Halbwachs, entre otros, nos dejaremos guiar por las imágenes y las entrevistas de Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña, dentro de los cuales se activa un proceso personal reflexivo y de reminiscencia en torno a sus imágenes y respectivas experiencias de vida.

Como integrantes de la Asociación De Fotógrafos Independientes (AFI) Álvaro y Leonora contribuyeron, dentro de su propio sesgo personal, a la elaboración de registros fotográficos alternativos a los oficiales que -durante ese período- respondían a los intereses del régimen. En su calidad de documento, la fotografía encuadra pedazos de realidad que transmiten y retratan, y que, independientemente de la discusión sobre su calidad artística, otorgan claves no sólo informativas, sino que también testimoniales e interpretativas. En el desarrollo de estas conversaciones, se logran abordar distintas aristas de la labor fotográfica durante el período dictatorial. Tanto en el trabajo de Hoppe como de Vicuña vemos que se retratan extractos de la realidad chilena que, en ese entonces, correspondía a una realidad crítica.

Es importante agregar que históricamente se ha intentado situar a la fotografía en contraposición de la pintura, bajo el argumento de que esta corresponde a una reproducción que, según se entendía en aquel entonces, era una osadía del fotógrafo intentar reproducir la imagen del hombre que Dios hizo a su semejanza (Benjamin, 2008). Por su parte, la pintura intentaba ser fiel a la naturaleza y con la llegada de la fotografía se desmorona aquella pretensión en su forma más ambiciosa: en términos del retrato de la realidad, la pintura no podría hacerle competencia a la fotografía. En una discusión por el talento y las nuevas tecnologías, aparece de diferentes formas aquella distinción, pero, se ignora la capacidad de la fotografía de ser ambas cosas: arte y realidad.

Es importante, para lo que respecta a este artículo, comprender que la fotografía amplía las formas de recurrir al pasado, en tanto es un soporte visual de acontecimientos. Como menciona Barthes (1989) en “La cámara lúcida”: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (p. 28-29). Aquí es relevante precisar que esta condición permite clasificar la fotografía como una forma de inmortalizar el momento encuadrado, pero, es en la interpretación de esta que se juega el potencial de la fotografía.

Susan Sontag establece que:

“La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía” 2006, pág. 42).

Es importante, por lo tanto, entender que tal y como dice la autora, la comprensión de la fotografía misma o de la realidad retratada es un acto de ingenuidad. Por lo que, la fotografía debe situarse desde una vereda distinta, no en un entendimiento de esta o de la realidad detrás, sino que desde un registro que toma lugar en un espacio y tiempo determinado, del cual es innegable su existencia y, por tanto, la presencia del fotógrafo/a en aquel instante.

Lo que una fotografía aparenta ser no es el foco de estudio de este artículo, sino su capacidad evocativa e interpretativa respecto a la vivencia y relato de Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña, quienes son y fueron participantes de la construcción de procesos de memoria íntimos y subjetivos en relación con la historia.

Por ende, vemos que las distintas formas de percatarnos de los usos de la fotografía y sus potencialidades son múltiples. En esta investigación se abren las percepciones de la fotografía en su posibilidad de ser un recurso artístico tanto como un recurso documental. La fotografía evoca, contiene, informa, transmite y abarca una gran cantidad de otros aspectos que, nos permiten justificar su importancia para los estudios sociales y culturales, como lo es este artículo. Las reflexiones que surgen a partir de las entrevistas al fotógrafo/a nos aportan en la discusión por su relevancia y sobre todo, su protagonismo en la comprensión de los procesos de memoria.

LA MEMORIA Y EL OLVIDO

La propuesta de este documento se orienta a la comprensión de los procesos de construcción de memoria a través de los relatos de los fotógrafos/as de la AFI. Esto, mediante el uso de sus registros fotográficos como recurso de estímulo del trabajo personal de reminiscencia. Por lo tanto, este artículo se dirige a un análisis que profundiza en la experiencia de los fotógrafos/as durante el período dictatorial, tanto como en sus procesos y reflexiones actuales. Los relatos biográficos están siempre enmarcados socialmente: la discusión teórica detrás de la división de memoria individual y colectiva se vuelve irrelevante cuando entendemos que una no es nada sin la otra (Jelin, 2001). A pesar de las grandes transformaciones que ha sufrido la fotografía, esta se ha presentado históricamente como un refugio contra la temporalidad. Misma razón por lo cual las fuentes narrativas y fotográficas se pueden contemplar como elementos conjugables en el estudio de la memoria.

Las discusiones sobre la memoria remontan a la Grecia Antigua, donde las principales cuestiones filosóficas giraban en torno a las ideas dicotómicas de *mneme* y *anamnesis*. La primera, refiriendo al simple recuerdo que aparece en forma de afección (*pathos*), a diferencia de la anamnesis, que se caracteriza por ser un acto de reminiscencia activa, de búsqueda. Ambas formas de asociar el recuerdo tienen en común la idea de un tiempo pasado, siendo el factor temporal una característica inherente a la pregunta por la memoria. Las diferentes vertientes y figuras filosóficas, tales como la tradición platónica y aristotélica, interpretaban de varias maneras la experiencia mnemónica humana, pero, la idea del tiempo se presenta como el único punto de referencia común o hilo conductor entre los filósofos que estudiaban esta área de conocimiento. La memoria se presenta como un receptáculo de sucesos, que como menciona Rossana Cassigoli (2007): (...) se desliza entre ellos sin investirlos, cada uno de ellos constituye una fracción de tiempo” (p.48).

Por su parte, Paul Ricoeur traza una línea de análisis fenomenológico del recuerdo que se orienta a una lectura crítica de la tradición griega en cuanto a las tensiones y binomios que se establecen en el estudio de la memoria. Para el autor, independiente de la tensión evocación-búsqueda, la reminiscencia consiste principalmente en “hacer memoria del olvido”, enfatizando en que la búsqueda del recuerdo demuestra que la finalidad última del acto de memoria es la lucha contra el olvido (Ricoeur, 2004).

Podemos esbozar, en términos simples, que la memoria es la facultad o capacidad con la que recordamos, pero, es importante recalcar que aquel proceso que ocurre en la mente del ser humano de forma individual se encuentra permeado por el factor de que vivimos en sociedad y en constante relación con otros. Si bien la memoria se encuentra adscrita al individuo, es importante mencionar que este mismo se encuentra, por su parte, adscrito a la vida social. Como desarrolla Maurice Halbwachs (2004): “Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupo en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos” (p.50).

De acuerdo con Maurice Halbwachs, el recuerdo propio existe en tanto hay un marco social que lo sustenta. Esto quiere decir que los marcos en los que se sitúa la memoria individual entregan una representación de la sociedad, y que, a su vez, es a través de estos que podemos recordar. Esto, entendiendo que, según el autor, nunca estamos realmente solos: los recuerdos siempre se caracterizan por ser compartidos, por estar compuestos de códigos culturales, personas, familias, religión, entre otros. Estas nos permiten dar sentido a nuestros recuerdos individuales. El olvido, por tanto, se entendería en la carencia de los marcos sociales, lo que significa que la presencia social existe siempre en lo individual.

Elizabeth Jelin (2001) hace precisiones clave a la hora de hablar de memoria, pues establece que una lectura de la memoria colectiva donde esta exista como una entidad superior a los individuos, es problemática. La autora enfatiza en que la memoria es un proceso en construcción, misma razón por la que la materialización de la idea de memoria colectiva (entenderla como una “cosa”) la distanciaría de su dinamismo, de su capacidad de ser entendida como un proceso.

El problema de investigación al que busca responder este artículo es la presencia de las voces individuales y resistentes durante la dictadura cívico-militar en Chile. Existió, durante aquel período, un aparataje político que permitió la construcción de una sola historia oficial. Desde el relato de los medios de comunicación hasta las transformaciones del entorno físico-estético en Chile, se edificaron políticas visuales y narrativas del miedo (Errázuriz, 2009). El terrorismo de Estado instaurado durante la dictadura de Augusto Pinochet trajo consigo formas orales y estéticas de propagar ideas centradas en la reclusión de las libertades, del pensamiento, de la expresión. Lo distinto se articuló como un enemigo del bien común, por lo que las representaciones alternativas de la realidad constituían una acción de desacato que agentes, como lo son los fotógrafos/as en cuestión, trajeron consigo en sus relatos y registros (Errázuriz & Leiva, 2012) .

LO VISUAL EN LA ANTROPOLOGÍA

Los orígenes de la antropología visual van de la mano con los de la antropología como disciplina madre. Los/as grandes exponentes de la antropología, Boas, Malinowski y Mead, se involucran en el estudio del otro/a de la mano de las herramientas audiovisuales, donde las primeras fotografías de carácter etnográfico capturaron a los grupos sociales y comunidades que estaban siendo estudiadas. Los elementos fílmicos y fotográficos comenzaron a tomar fuerza en el estudio cultural de los siglos XIX y XX, acompañando y complementando el levantamiento de información que los/as antropólogos/as estaban realizando en pos del conocimiento cultural.

El uso de los recursos audiovisuales en la antropología remontan a más de 100 años (alrededor de 1880), de hecho, los estudios culturales que se acompañaron de resultados fotográficos y fílmicos lo hicieron desde los principios mismos de la invención de los aparatos de registro (Zirión Perez, 2015). Esto nos ayuda a descartar aquella concepción más contemporánea de que los estudios etnográficos y antropológicos se componen recientemente de material audiovisual debido a las nuevas tecnologías y creciente actividad de lo digital.

La fotografía y el video se articulan como vehículos de conocimiento, de comunicación, de difusión. Misma razón por lo que con el paso de los años ha existido un creciente acompañamiento visual en la investigación social y cultural.

La visualidad puede ser comprendida de muchas maneras, no sólo a partir de los dispositivos ópticos, pues la antropología se ha fundado en el acto de estudiar al otro/a a través de la observación de este/a. En este sentido, es importante recalcar que para lo que respecta a este artículo, se necesita ampliar la percepción de la antropología visual como el uso exclusivo de antropólogos/as con sus instrumentos de registro. Se requiere comprender a su vez, que los fotógrafos/as actúan como etnógrafos, sobretodo en el caso de Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña, quienes en el ejercicio de fotografiar su entorno y su realidad sociopolítica, se acercan a una forma de antropología visual que se expresa fuera de los parámetros de definición y clasificación académica. Esto, queriendo decir que la antropología y sus elementos se despliegan también en otros oficios y disciplinas en tanto responden a una práctica fundada en la relación observador/a-registrador/a.

MIRAR EL MUNDO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

Barthes (1989) recalca que existen dos procesos en la construcción de la fotografía: el primero, es químico, aludiendo a la exposición de la luz sobre determinadas sustancias, y, el segundo, es físico, donde se forma la imagen a través de un dispositivo óptico. Así, al nacer la imagen, el autor destaca que existen abismos entre la representación y la comprensión de una foto, aludiendo a las posibilidades interpretativas y subjetivas que esconde esta al momento de ser observada.

De esta manera, vemos que existen limitaciones en la comprensión de la fotografía únicamente desde lo que plasma visualmente, pues, como menciona Susan Sontag (2006) “Las fotografías son una gramática, una ética de la visión” (p.15). Aludiendo así, a que las fotografías proponen una forma de mirar el mundo, de códigos visuales distintos. Es importante recalcar que para la autora fotografiar apropiarse de lo fotografiado, es establecer una relación con el mundo; es conocimiento y poder. Los fotógrafos durante la dictadura no sólo estaban creando una experiencia visual, sino que se encontraban utilizando un instrumento que, como diría Sontag: “(...) pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado” (Sobre la fotografía, 2006, p.19). Por lo que, la fotografía debe estudiarse de la mano del discurso de quien la realizó, de modo que se acentúa la importancia de los relatos y memorias de los/as fotógrafos/as durante la dictadura cívico militar en Chile.

Es importante destacar la presencia del contenido artístico en contexto de dictadura, sobre todo en el trabajo independiente. Tal como mencionan Villa Gómez y Avendaño Ramírez sobre las dificultades de comprender la memoria en momentos represión, es necesario replantearse los medios y sistemas de poder a través de los cuales se expresan las realidades de violencia política:

“A la luz de la relación entre memoria y poder, puesto que los poderes de todas las sociedades intentan apropiarse de la memoria como una manera de ejercer control sobre la sociedad –lo que se cristaliza en lugares, monumentos y museos de memoria, con los que se pretende una historia oficial y una línea unívoca de sentido–, es importante afirmar que el arte y los modos performativos son formas alternativas y eficaces de ejercer resistencia, confrontar y transformar los relatos dominantes” (Villa-Gómez y Avendaño, 2017, p.520)

La dictadura en Chile es sino el momento más crudo de la historia de este país. Los 17 años durante los que se extendió esta lógica del terror tuvo y tienen consecuencias físicas, mentales y psicosociales en parte importante de la población. La memoria se inscribe en los cuerpos, en los lugares, en las relaciones. Una lectura visual y discursiva de la experiencia de dictadura puede sacar a relucir particularidades emocionales, afectivas, íntimas que expresan y son -pequeñas pero grandes- representaciones de la realidad y posibles lecturas de la memoria pos dictadura.

NARRAR LA FOTOGRAFÍA

En “Historia y narratividad” de Paul Ricoeur, el autor trae a la mesa un aspecto clave para abordar la memoria en la investigación social: el discurso narrativo. Ricoeur indica que frecuentemente los aportes del relato en términos históricos pasan desapercibidos, pero disciplinas como la antropología lingüística nos recuerdan la importancia del lenguaje en el estudio cultural: “El lenguaje es, asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un nosotros: “Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo.” (Ricoeur, 1999, p.47). La comprensión de nosotros mismos y el otro se encuentra mediada tanto por el lenguaje como por el universo de los signos, textos y obras culturales.

El autor nos muestra que existe una triple mediación, la cual involucra al hombre con las cosas (ontológica), al hombre con otro (moral) y al hombre consigo mismo (psicológica), recalando que el discurso es intersubjetivo. A su vez, explica la diferencia entre lengua y discurso, en tanto la primera se compone de palabras separadas que, solo en la articulación compleja y completa de estas encontramos sentido. El discurso, en cambio, se refiere al mundo y se encuentra cargado de intencionalidad: “Al hablar, me comprometo a dar significado a lo que digo según las reglas de mi comunidad lingüística. Al tomar la palabra, renuevo el pacto implícito en el que se funda dicha comunidad” (Ricoeur, 1999, p.51). De manera que, el discurso y las formas de comunicar se encuentran sujetas a su contexto cultural, social y político, constituyendo un objeto de análisis antropológico necesario para responder a la pregunta por la comprensión tanto

de las imágenes de dictadura como de las memorias y relatos de los fotógrafos de la AFI.

En esta comprensión de la narrativa es que entra la figura del fotógrafo/a como sujeto parte de un tiempo, espacio e historia. Razón por la cual su discurso y estructura narrativa es clave para adentrarse en el universo fotográfico durante el periodo de dictadura en Chile que caracteriza a este proyecto de investigación. Y, especialmente, para comprender la memoria, pues como afirma Elizabeth Jelin (2001): “la contracara del olvido es el silencio” (p.12). Permittiéndonos justificar la importancia de la narrativa subjetiva y testimonial como forma de comunicar, expresar y sobre todo, construir memoria.

Por lo mismo, el problema de investigación acogido contempla el relato del fotógrafo/a como aspecto principal para proyectar un análisis de la significación y experiencia, entendiendo la fotografía como un vehículo que gatilla los procesos de memoria. Es importante la idea de que la significación no es algo que esté inscrito en el registro de por sí, sino que son los sujetos quienes lo dotan de significado. Por tanto, los aspectos antropológicos de la fotografía como recurso de construcción de memoria se hacen aún más pertinentes: las posibilidades de retratar realidades subjetivas son múltiples. El uso de la fotografía como material de estudio ha sido algo recurrente en las investigaciones académicas, pero poco se ha visto que el fotógrafo/a sea el objeto de estudio en torno a la relación con sus memorias y registros. Las investigaciones que han involucrado la fotografía han dirigido su uso principalmente a un análisis de la fotografía en su uso etnográfico o de exclusivo análisis de imagen. No así, desde el ojo fotográfico y la narrativa que se esconde en este resultado material de un acto de documentación visual.

Georges Didi-Huberman (2004) en sus estudios de la fotografía y memoria visual en el Holocausto, determina que las imágenes, en estos casos, son entendidas en su estatuto de acontecimiento visual. En contextos de violencia y peligro latente, las imágenes obtenidas se presentan como una forma de -en palabras de Didi-Huberman- “arrebatarle al infierno” pedazos del mundo que, en este caso, los nazis pretendían construir; de la realidad aislada que estaban creando. Se presenta entonces una fotografía con destellos de resistencia. Si bien las fotografías que somete a su análisis no muestran claridad o pueden ser un tanto confusas, el autor repara en que es ahí donde el rol del fotógrafo/a toma mayor presencia: el nivel de urgencia, el ángulo, la rapidez con la que fue tomada la fotografía es parte de la historia: las fotografías se nutren del relato y experiencia del fotógrafo/a que *estuvo ahí*.

Así, el autor entabla una relación entre imagen y relato que puede llegar a ser clave: “Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos -el lenguaje y la imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (Didi-

Huberman, 2004, p.49). En su análisis del montaje fotográfico de Bertolt Brecht, el autor establece que la fotografía está de por vida vinculada a la imagen y a la memoria, y que, en palabras de Hannah Arendt, son instantes de verdad. Didi-Huberman invita a afrontar, descomponer, analizar e interpretar las imágenes, pues por sí solas, las imágenes no nos dicen nada.

ENTREVISTA FOTOGRÁFICA EN LA NARRATIVA DE LA MEMORIA

En el estudio social, especialmente desde la antropología visual, ha existido un uso de los aparatos de registro que ha permitido complementar el trabajo etnográfico e investigativo en el estudio del otro/a. El retrato del mundo ha variado desde formas como lo es la pintura o el video, demostrando que a lo largo de la historia se han desplegado diversas maneras de representación. En términos disciplinares, estas son de extrema utilidad. En este artículo, la fotografía se presenta como material esencial en el desarrollo del análisis social. Esto, pues es resultado de una labor de documentación bastante específica, que dispone de manera visual y estética fragmentos de la realidad. Tanto como objeto de estudio en sí misma, la fotografía en la investigación social puede utilizarse como método de inducción al proceso de reminiscencia. Por lo tanto, en lo que respecta a este artículo, se hace uso de las entrevistas fotográficas.

De acuerdo a Serrano (2016) entendemos que:

Bajo la etiqueta de entrevista fotográfica se incluyen diversas prácticas que se relacionan con la incorporación de material fotográfico al dispositivo conversacional de la entrevista abierta. El objetivo de la técnica es considerar cómo los sujetos elaboran discurso oral tras la presentación de imágenes fotográficas, aportando sus propias perspectivas y puntos de vista, cómo narran sus vivencias junto con las imágenes, pero también se centra en considerar cómo toman, ilustran, condensan, jerarquizan en imágenes dichas vivencias, experiencias, sentimientos y cómo lo hacen desde su propio punto de vista (p.74).

El uso de la entrevista fotográfica por tanto contempla el material fotográfico como un elemento que aporta a la estructuración de una entrevista donde las imágenes comparten un co-protagonismo con el relato del entrevistado/a. En este artículo, se le pidió a los/as entrevistados/as que escogieran entre 5 y 7 fotografías de su autoría que fueran significativas tanto como ilustrativas de su vida y obra. Esto, de la mano de una pauta de preguntas que se dirigen a los aspectos descriptivos de la imagen tanto como a la apertura de un relato biográfico más íntimo. Se lograron concretar tres entrevistas con cada entrevistado/a, dentro de las cuales se revisaron las fotografías y se respondieron a las preguntas relacionadas a su experiencia de vida en dictadura y su trabajo fotográfico.

En “Historia y narratividad” de Paul Ricoeur nos encontramos con una lectura del relato narrativo que se refiere a una serie de acontecimientos el cual responde a un orden específico. Esto, en el contexto de reflexiones en torno a las explicaciones históricas dentro de la estructura narrativa, es decir, del conocimiento histórico. Dentro de este margen, el autor profundiza -junto con Gallie- en la importancia del relato narrativo como un sustento del desarrollo de la historia. Para Ricoeur, una historia es una descripción de una serie de acciones y de experiencias que son llevadas a cabo por algunos personajes, ya sean ficticios o reales.

El autor asevera que:

Naturalmente, pienso que toda historia se refiere de forma indirecta a los individuos y sus acciones. No nos interesarían los cambios sociales si no afectasen a la vida de cada uno de los individuos que se encuentran implicados en ellos (Historia y narratividad, pág. 101-102).

Con esto en mente, vemos que existe dentro del relato individual un acercamiento a la construcción de la historia “con mayúscula”. Esto, considerando a su vez, que el reconocimiento de un acontecimiento en su momento de producción pareciera imposible, siendo así importante tener algo de holgura histórica; el futuro aparece como dotador de contenido. Según el autor, no hay descripciones definitivas del pasado, misma razón por lo cual la idea de verdad se encuentra constantemente en disputa. De modo que, los relatos narrativos, en lo que respecta a este artículo, son constitutivas de la historia en tanto son aquello mismo: historias.

Esta lectura nos permite adentrarnos en los relatos de Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña de modo que sus historias personales sean valorizadas en su relación con la historia chilena y la experiencia de este período en particular. Si bien este artículo no pretende indagar en la tensión memoria individual-colectiva, entendemos que los procesos de reminiscencia que surgen a partir de la lectura de imágenes son clave para el estudio de la memoria, pues en las subjetividades nos encontramos con afectaciones corporales y emocionales que se comparten en la construcción de un relato histórico-cultural más extenso.

Como miembros/as de la AFI, Hoppe y Vicuña se hicieron parte de un colectivo que les permitió agruparse entre fotógrafos/as de todas partes de Santiago y Chile, logrando establecer vínculos personales y profesionales que derivaron en una serie de productos creativos tales como boletines, exposiciones, foto libros, etc. La AFI sirvió como una especie de palestra para no sólo dar espacio a la fotografía en un Chile de represión, sino que también para dar a conocer el trabajo de diversos artistas, como lo son Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña.

El trabajo fotográfico de Álvaro Hoppe destaca por su tinte periodístico; sus disparos se dirigen al acontecer de las calles, de las manifestaciones, del relato visual no oficial. En las conversaciones surge la pregunta por el significado de

las fotos, de sus características y elementos que la hacen o no un retrato de la realidad en tanto es interpretativa. Nos acercamos, entonces, a las distintas presencias que tiene la fotografía y las proyecciones existentes en su posterior análisis.

Por su parte, la fotógrafa Leonora Vicuña registró partes de la realidad chilena que corresponden a instancias sociales más cotidianas del Chile de aquel entonces, de lo que entendemos como el diario vivir. En las entrevistas aparecen temas como la intuición fotográfica, la foto en su calidad de registro personal y público, y, el quehacer resistente en el contexto dictatorial. Nos invita, a su vez, a una reflexión más amplia de la construcción histórica y propia de la posteridad de los procesos de lucha.

CON EL LENTE EN LA CIUDAD. LA ASOCIACIÓN DE FOTÓGRAFOS INDEPENDIENTES (AFI) 1981-1990

Compuesta por una diversidad de fotógrafos/as, la AFI nace a inicios de los años 80 en plena dictadura y prohibición de la difusión de imágenes no oficiales en los medios chilenos. La asociación se constituye como una alternativa que intentó agrupar a los/as fotógrafos/as que se encontraban trabajando de modo independiente. En esta se encontraban fotógrafos/as de diferentes estilos y áreas, tanto fotógrafos/as editoriales como documentales y periodísticos. En los anuarios, boletines y exposiciones se retrataron los días y el cotidiano de la dictadura, y, se realizaron a su vez registros de foto-denuncia sobre las vulneraciones de los derechos humanos ejercidas por las Fuerzas Armadas y de Carabineros a órdenes del régimen (Leiva, 2018).

En un intento por diversificar el flujo de información, la AFI se constituye con el paso del tiempo como un espacio inherentemente resistente. Independientemente de que estas hayan sido o no sus pretensiones, la asociación es catalogada como una colectividad que contribuyó a la disipación de aquella historia no contada.

Según Vicuña, la AFI llegó a articular un espacio de protección de la profesión de fotógrafos/as, la cual les permitió circular en un momento histórico donde los núcleos e instancias de enseñanza fotográfica, las colegiaturas y escuelas de fotografía fueron cerradas. Habiendo encontrado un resquicio legal en la constitución de asociaciones, la AFI pudo obtener personalidad jurídica y funcionó llevando a cabo sus objetivos, tales como lo fueron -implícita y explícitamente- democratizar la fotografía, darla a conocer y otorgarle mayor presencia en el espectro cultural chileno. Lo que se vendía como un “apagón cultural” se desmintió en espacio como la AFI, pues como menciona Leonora “no hay, aquí está lleno de artistas y podemos comprobar que estos artistas están trabajando, están haciendo, están creando, existen, están vivos”.

Lo que Hoppe presenta como un “faro político, de conversaciones, colaboraciones y de afectos”; la AFI se configura como un hogar creativo que le permitió al fotógrafo plasmar en sus resultados el dolor que había en esa época. En un lema oficial de que Chile avanzaba en “orden y paz”, la asociación contribuyó a mostrar lo que no se quería revelar en un momento, que como recalca Hoppe, existía censura de la fotografía.

El lugar donde todo comenzó, la casa de Leonora Vicuña, abre las puertas para que esta forma de documentar y levantar información política pudiera tener cabida en un contexto tan represivo como lo fue la dictadura cívico-militar en Chile. La fotografía unió a distintos tipos de artistas que buscaban una especie de refugio donde poder desarrollar su oficio de manera segura. El apoyo como eje de funcionamiento permitió que muchos/as fotógrafos/as pudieran seguir dedicándose a este rubro y explorando las posibilidades del trabajo conjunto. A nivel nacional e internacional, la AFI logró posicionarse como un espacio disidente y narrador de la historia no oficial, contando con cerca de 200 miembros inscritos/as.

ALVARO HOPPE. DISPARAR EL ACONTECER DE LA CALLE

La prohibición de la publicación de fotografías a nivel nacional dejó a fotógrafos como Álvaro Hoppe sin espacios donde publicar su trabajo. El fotógrafo se mueve por el acontecimiento, tal y como menciona Hoppe, a él lo movían determinadas causas y si esto servía para hacer testimonio de algo, mejor. Misma razón por la que continuó realizando registros y asistiendo a aquellos sitios que lo motivaban a fotografiar los acontecimientos. La fotografía para Hoppe es algo que se articula como una “excusa para estar en ciertos lugares”, asegurando que ahí es donde le gusta estar: “donde ocurren las cosas”.

La infancia del fotógrafo Álvaro Hoppe transcurre en un barrio céntrico de Santiago: El barrio Bellavista. En él creció y conoció la ciudad que tanto logra retratar en su trabajo fotográfico. El habitar callejero es parte de lo que caracteriza la fotografía de Hoppe y, algo que a su vez, revela extractos de la realidad sociopolítica de aquel entonces. Los paseos por la capital, los trayectos al colegio y las salidas familiares en su infancia y adolescencia trazaron el desarrollo de su ojo fotográfico.

Marcado por la forma de ver el mundo de su padre, Hoppe reconoce que de manera consciente o inconsciente logra desarrollar un interés por la fotografía que se genera en aquellos pasos por una ciudad cargada de personajes y escenarios. Por otra parte, acompañado de su madre, el fotógrafo se acerca a las artes como el cine o la danza, donde nace en él una atracción a lo visual que se ha podido manifestar a lo largo de los resultados de sus trabajos fotográficos.

Recorriendo los rincones de Santiago, Hoppe construye un interés por el teatro que termina por ser bastante representativo de su forma de comprender la fotografía y la vida, pasando de ser partícipe de las mismas obras a ser fotógrafo de ellas. Lo que es conocido como el teatro del oprimido logra cautivar al fotógrafo en una identificación propia con las personas sin voz que, en su intento, la alzan en las calles y fuera de los grandes escenarios. Como menciona Gonzalo Leiva (2004) sobre la fotografía de Hoppe: "(...) la visualidad de Hoppe se organiza por tomar el pulso de la catarsis colectiva, del grito de protesta" (p. 116).

En las ganas de tener un oficio, la fotografía se presenta como el quehacer perfecto. Esto como una mezcla de influencias y experiencias que sembraron en Álvaro Hoppe un interés profundo por esta área de expresión.

Al documentar sus tránsitos por la calle el fotógrafo entabla una relación visual y vivencial con el acontecer social que se desarrollaba durante los años 80 en Santiago. Su forma de fotografiar lo que ocurría afuera constituye, según Hoppe, un modo de retratar el mundo interior propio, asegurando que "la fotografía es como un espejo". Esto, de modo que en los resultados aparece, lo que Gonzalo Leiva (2004) llama "una expresión de un camino autobiográfico" (p.116).

Lo que acontecía a nivel país no era menor, Hoppe tenía 17 años en el año 73 cuando el Golpe de Estado sucumbe la ciudad y a todo Chile. Durante los años previos, el fotógrafo reconoce que él llama una "efervescencia política", refiriendo al movimiento social, manifestaciones y murales que se veían durante sus años escolares y que, se vieron aún más contrastados con la llegada del Golpe. Lo que Hoppe describe como un día triste y nublado corresponde al inicio de una etapa en Chile de 17 años de violencia de estado y privaciones en nombre de la libertad. Un periodo que trajo consigo miedo y mucho dolor, cuestión que el fotógrafo no dudó en retratar.

Como colaborador de la revista APSI (Agencia de Prensa de Servicios Internacionales) y distintos boletines, Hoppe tuvo espacios para desarrollarse como fotógrafo y poder publicar su trabajo. Desde imágenes de familiares de detenidos desaparecidos hasta retratos de transeúntes en la calle, vemos como la fotografía periodística de Álvaro Hoppe se contiene en una estética muy específica y que se relaciona con las formas de reportaje visual que se empezaron a gestar en espacios como lo fue la Asociación de Fotógrafos Independientes.

COMPOSICIÓN Y POÉTICA DE LA IMAGEN

Como se menciona anteriormente, Álvaro Hoppe (2021) establece la existencia de un vínculo íntimo entre su fotografía y el teatro, en particular, el teatro del oprimido. Más allá del registro mismo de la obra, el fotógrafo entabla una serie

de reflexiones que giran en torno a la composición de una fotografía a modo de metáfora de las expresiones y manifestaciones contra el régimen como parte de una teatralidad donde el escenario lo constituyen los mismos manifestantes.

La composición de la imagen se articula como un medio para plasmar aquella teatralidad, de modo que los elementos que componen la imagen son, al igual que en el teatro, representaciones de una realidad o narrativa específica.

En su vida, el teatro marca un importante punto, sobre todo la propuesta del teatro callejero o teatro invisible, el cual abrió las puertas a Hoppe a comprenderse activamente como fotógrafo y espectador.

En aquella comprensión de la teatralidad de las imágenes, aparece en las reflexiones de Hoppe el rol que tiene el fotógrafo en esta composición. En resumidas cuentas, el fotógrafo es un actor, en el sentido de que tiene que cumplir un papel. Ese papel no sólo corresponde a la selección de la escena - que es finalmente la fotografía-, sino que se posiciona de modo que sus acciones en el momento que está ocurriendo se extrapolan de su comportamiento común. Esto, queriendo decir que aquel rol que toma el fotógrafo le permite actuar de una determinada manera que deriva en un resultado fotográfico en particular.

Con un pie adentro y otro fuera de la escena, siendo compositor y a la vez actor, el fotógrafo se expresa en aquella dualidad que le permite ser un agente externo tanto como un miembro de la obra misma.

En el caso de Hoppe, hemos visto -y corroborado con sus mismas palabras- que sus imágenes están cargadas de contenido poético como resultado de esta labor de composición. Esto de manera que aparece en su trabajo una continuidad de fotografías que pretenden significar tanto como abrirse a la interpretación.

En las entrevistas con Álvaro Hoppe surgieron una serie de conversaciones en torno a su forma de plasmar poesía en las imágenes. Bajo la idea de que existen símbolos en sus fotografías, el registrador se embarca en una lectura de su propio trabajo que consta de una composición de la imagen que pretende simbolizar y expresar ciertas cosas. En el caso de la fotografía de este estudiante secundario mirando entre rejas (véase en Imagen nº1), Hoppe establece que es una imagen donde los elementos se articulan de forma simbólica: es una foto que escapa de la documentación explícita de violencia asociada a los/as fotógrafos/as de fotoperiodismo, pero, a su vez, expresa aspectos que tienen que ver con la misma.

De cierta forma, según el fotógrafo, el candado, las rejas y la palabra "democracia" que se lee a la inversa son parte de un instante que, siendo sumamente veloz, termina por enmarcar elementos que posteriormente pueden ser interpretados en torno a la realidad vivida y las posibles percepciones actuales. Siendo, por ejemplo, una de estas, aquel encierro o sensación de privación de libertad que se gestó desde la llegada del Golpe, encarnada por la reja y el candado. Acompañado de la palabra democracia, el joven fotografiado

es visto a través de este elemento limitante, que culturalmente representa retención y se asocia al presidio.

Esto, en lo que Álvaro llama “jugar con una situación que es real” en tanto es una forma no evidente, no obvia, de retratar una situación que fue efectivamente vivida. De una fotografía tomada en plena dictadura, el fotógrafo profundiza en que esta poesía detrás de sus imágenes son un “reflejo del mundo interior de uno”.



Imagen nº1 Álvaro Hoppe, 1986.

Comprendemos por tanto, que existe una forma de acercarse a la fotografía que descansa en sus interpretaciones posteriores, considerando que los detalles se acentúan luego de su revelado y que para Hoppe su importancia descansa en esto mismo: las lecturas que el/la espectador/a le otorgan a la imagen.

Algo similar ocurre en el caso de la emblemática fotografía de un policía a través del vidrio roto (véase en Imagen nº2). Hoppe establece que esta foto tiene su propia vida y sus propias lecturas fuera de cuadro, esto, en un intento por destacar que -en sus palabras- la fotografía revela ciertos acontecimientos y lo interesante de esta radica en que por un lado trae recuerdos y por otro, pueden ser resignificadas con el tiempo. Esta imagen para el fotógrafo es como una metáfora, en tanto puede haber sido una piedra o una bala que haya atravesado el vidrio. Tanto como un disparo al policía, como también una representación de la realidad quebrada a manos de las instituciones policiales y militares, la imagen puede tomar significados que son explicativos y muy propios de los procesos que se estaban viviendo en el Chile de los 80.



Imagen nº2 Álvaro Hoppe, 1983.

Considerando así, que la composición que realiza Hoppe se puede comprender como una forma de construir un relato imaginario que revela no sólo la experiencia personal del fotógrafo, sino que también el marco social del registro.

LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO, EL FOTÓGRAFO COMO TESTIGO

La fotografía de Álvaro Hoppe ha sido caracterizada como fotografía periodística: se ha puesto en primer plano la importancia de su trabajo como una forma de registrar acontecimientos y extractos de la realidad chilena de ese entonces. Si bien reconoce que ha sido catalogado como fotógrafo de la dictadura aun teniendo todo tipo de registros, Hoppe no tiene reparos con la categoría periodística, pues no sólo construyó una carrera en torno al reportaje visual, sino que él también se sitúa en el momento de fotografiar como un testigo de lo que está sucediendo. Reflexiona en que su asistencia a manifestaciones, por ejemplo, era con ese fin: testimoniar situaciones que le llamaban la atención tanto como algo que era relevante registrar. Ser parte de aquellos momentos significó evidentemente un peligro para quienes decidían fotografiar durante el periodo dictatorial, pues existía una violencia de Estado sistematizada donde la desaparición y ejecución de personas era recurrente y parte de esa nueva normalidad que se estaba gestando.

La fotografía de Hoppe se vuelve parte de un tipo de fotografía que ha sido clasificada por autores como Gonzalo Leiva desde una “estética del desacato”. Esta, respondería a una forma de documentar la historia desde la acusación. Lo que Leiva dice ser el registro testimonial de la verdad histórica se contiene en un género fotográfico documental que era propio de espacios como lo fue la AFI. Por su parte, Peter Burke asegura que “las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen.

Independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico” (p.20). Refiriendo, a grandes rasgos, que fuera de la discusión de si es arte o no, esta es una reproducción que testimonia: testimonia autenticidad.

De la mano de su labor en la AFI, Hoppe se desarrolló en la fotografía periodística trabajando en espacios de difusión de información como lo fue la revista APSI. Como reportero gráfico asistió a una enorme variedad de eventos y manifestaciones populares a lo largo de los años 80. En ellos comprendió el rol que cumple la persona que registra y la importancia de ese rol en un contexto de censura nacional a la fotografía y las expresiones de oposición.

Asegurando que “la fotografía es como una manera de escribir”, Hoppe reflexiona en torno a cómo el fotógrafo debe tomar la fotografía. Esto, aludiendo a que a su forma, ambas, la foto y la escritura transmiten. Misma razón por la cual su calidad de testimonio fue relevante tanto como para que se prohibiera a escala nacional.

Hoppe relata que en diversas situaciones se enfrentó a la violencia del régimen. Nos cuenta, en imágenes como la del joven siendo detenido por policías (véase en Imagen nº3). El fotógrafo indica que se encontró registrando un momento que correspondía a una manifestación por los presos políticos, donde sintió el riesgo de fotografiar. Esto, acentuando en que si bien estaba pendiente de documentar, estaba al mismo tiempo preocupado de no sufrir algún tipo de golpe o consecuencia de haber estado en ese lugar. Nos damos cuenta de que en circunstancias de peligro latente la fotografía actúa como un elemento donde se disputa el retrato de “la verdad” en tanto existe la posibilidad de no poder registrarla. Esto, en el sentido de que aquel riesgo tomado permite que el resultado otorgue información, una parte de la verdad que pudo no haber ocurrido o no existiría de no ser por el fotógrafo y su presencia.



Imagen nº3 Álvaro Hoppe, 1986.

Queriendo mostrar que existía violencia, Hoppe tomó esta fotografía y recuerda en el intento a las personas que perdieron su vida siendo fotógrafos. Cristian Montecinos y Rodrigo Rojas de Negri son ejemplo de aquello; el primero fue un ejecutado político y el segundo quemado a manos de los militares. Con ello en mente, vemos que la muerte aparece como una forma de amenaza en la labor fotográfica, de modo que el mismo hecho de fotografiar se articula como un riesgo para el poder político en tanto otorga información y extractos de los hechos. En un intento de demostrar la violencia que había, sus registros de manifestaciones son algo que Hoppe reconoce como la realidad vivida. Él admite no haber vivido solamente violencia en aquel periodo, pero sí haber sido parte de un contexto donde no cualquiera puede decir lo mismo.

La foto como documento que testimonia de una época es crucial en el discurso de Hoppe, sobre todo porque el tiempo y el acto de mirar hacia atrás ha traído en él un proceso personal de reconocimiento de la propia fragilidad de la memoria. Lo que Hoppe en el documental biográfico de Paulina Yáñez “Espectador activo” define como “testigo de la historia” tiene que ver con aquello que el fotógrafo intentaba desafiar: que el paso del tiempo y las fuerzas políticas reinantes borrarán lo que se debía que recordar. En una metáfora de las murallas físicas y mentales con las que se encontró Hoppe a lo largo de su vida, nos indica la importancia de la agencia activa en los contextos críticos. El fotógrafo reflexiona acerca de cómo la fotografía repara esas grietas que deja el tiempo en la mente, enfatizando en que esta es un soporte, un pie de apoyo para el recuerdo de lo vivido.

EL DISPARO Y LA MUERTE DEL INSTANTE

Para Hoppe es una manera de dispararle pero a través de la fotografía a quien protagoniza la imagen: Augusto Pinochet (véase en imagen nº4). Con una intención de plasmar cierta vulnerabilidad en el dictador, el fotógrafo compuso la imagen de tal manera que se mostraran aspectos no retratados anteriormente, como lo han sido imágenes emblemáticas que representan sobre todo la presencia autoritaria que encarna una figura como esta. En este sentido, Hoppe repara en que habiendo fotografiado previamente a Pinochet, esta contiene una intencionalidad distinta, logrando que, según el fotógrafo, este se muestre con una expresión avejentada y atemorizada.

La muerte en la fotografía se presenta de varias formas, considerando que el factor tiempo siempre va a tensionar tanto la duración del instante como la perdurabilidad de una imagen a posteriori. El tiempo y su transcurso nos hace valorar la fotografía como recurso de memoria y como documento que evidencia. Para Hoppe, la muerte es un aspecto clave de la fotografía, en tanto el instante es una situación que deja de ocurrir en el momento en que es retratada. La

muerte del momento, por tanto, nos seduce a la reflexión por el recuerdo, considerando que, como menciona Hoppe, existe una dualidad dentro de la cual se presenta la brevedad de los sucesos retratado como la muerte del instante, y, asimismo, aparece la intención de perpetuar a través de las imágenes. Se podría decir que de cierta manera en la fotografía se esconde la muerte y, a su vez, la vida del momento.

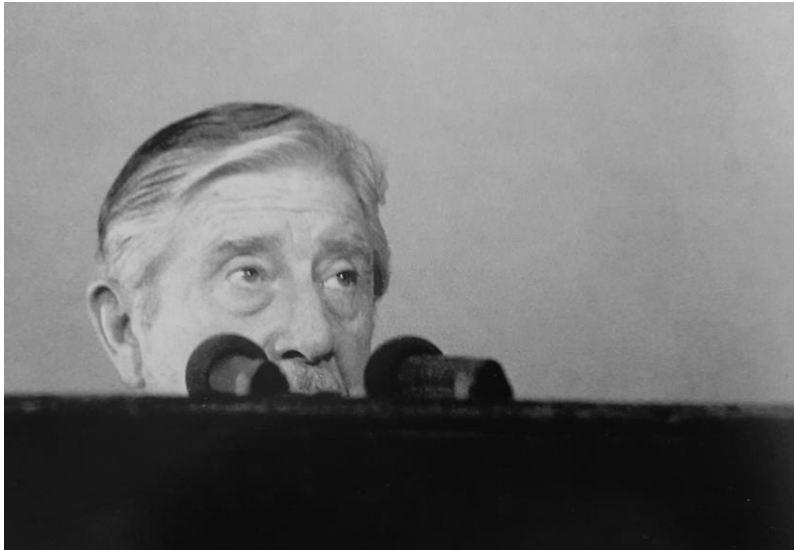


Imagen nº4, Álvaro Hoppe, 1988.

Algo en lo que Roland Barthes elabora, la muerte en torno a la fotografía. Asegura que en la fotografía se esconde una relación vida y muerte que tiene que ver con que los/as fotógrafos -con o sin saberlo- son agentes de muerte. Esto, en tanto existe un vínculo antropológico en la creación de una nueva imagen que “produce la muerte al querer conservar la vida” (pág. 142, 1989). Un paradigma que se genera simplemente en el acto de disparar, y que, conlleva una serie de reflexiones acerca de la muerte del momento, la muerte propia, la muerte de otro/a a partir de un simple registro.

El periodo dictatorial en Chile estuvo marcado por las políticas de muerte de Estado (Leiva, 2004). La construcción de organismos y aparatos institucionales que propagaban el miedo mediante ejecuciones y desapariciones forzadas fue uno de los aspectos más horrosos de la dictadura, dejando en evidencia que las pretensiones de esta nunca fueron el “orden y paz” que se decía instaurar, sino que fue de lleno la eliminación y persecución de lo distinto. Considerando esto, vemos como aparece en otro espectro la muerte, el momento último, la cristalización de la vida.

Como se menciona anteriormente sobre la muerte de los fotógrafos Montecinos y Rojas De Negri, existió un pasado que deja rondando la pregunta por el peligro de la vida en contextos de violencia. Así también sobre los riesgos que corre el fotógrafo cuando decide asistir a algún evento de oposición en marcos de un

oficialismo persecutor. Cuando la vida está en juego, la fotografía adquiere otras características, otras utilidades y posibilidades que se van construyendo desde el momento mismo del registro hasta sus proyecciones materiales futuras.

En las fotografías de Álvaro Hoppe existen y existían personas que compusieron la realidad del momento retratado y que hoy, como menciona el fotógrafo, pueden ser “figuras fantasmas”. Personas que fotografió y en el presente desconoce su paradero o si es que siguen con vida. Con la idea de que puede que ya no estén, se aparece la reflexión por los/as detenidos desaparecidos, por sus identidades, sus cuerpos y sus familiares; el dolor detrás de esas manifestaciones y carteles de búsqueda (véase en imagen n°5) que registró Hoppe en un intento de salvaguardar extractos de la historia, lo que se contaba y vociferaba en las calles.



Imagen n°5, Álvaro Hoppe, 1979-1980

Vemos que aquellas apariciones de la muerte y la vida son parte de una compleja dualidad en la que se acoge la fotografía. Lo que Gonzalo Leiva (2004) presenta como un poder fotográfico de “matar la muerte” es uno de los aspectos en los que las imágenes se configuran como una herramienta que combate las políticas de muerte forzosamente instauradas. Esto, de modo que en la inmortalización del momento se expresa la importancia que tuvieron los/as fotógrafos en la configuración de una visualidad opositora y políticamente activa. Las fotos revelaron el dolor que existía detrás de aquellos extractos de realidad: del semblante de quienes buscaban a sus familiares, de quienes caminan con tormento, de quienes tienen el cuerpo con llagas.

LEONORA VICUÑA. CAPTURAS DE LO COTIDIANO

En otra vertiente de la fotografía nacional, tenemos el trabajo de Leonora Vicuña, quien desde la intervención de sus propias imágenes nos muestra pedazos de una ciudad marcada por el paso de un régimen estricto y violento. En ello, la fotógrafa nos muestra cómo percibía el cotidiano de Santiago, un interés que se relaciona profundamente con su experiencia de vida.

La fotógrafa y poeta Leonora Vicuña vivió su infancia en Santiago de Chile. Con una familia de dotes artísticos tuvo un acercamiento muy temprano -gracias a sus padres- a la poesía, la fotografía, el arte. Teniendo un padre que también era fotógrafo, pero, sin saber en qué momento concreto de su vida comenzó a dedicarse a la fotografía, la registradora enfatiza en que fue algo que estuvo siempre presente. Define su hogar como una casa “poco común” debido a la cantidad de contenido cultural que existía: variedades enormes de libros, lecturas de poesía y noches de baile a las cuales frecuentaban una serie de personajes que influenciaron la forma de ver el arte de Vicuña. Entre “fiestas y melancolía” la fotógrafa mantiene recuerdos de su infancia que desea haber fotografiado.

En los años 50-60 mantenía un estilo de vida muy propio de la época, pues a falta de tecnologías, se frecuentaba la calle, los parques y el compartir con los/as amigos/as del barrio. En una relación íntima con las imágenes y en aquella familiaridad que le produce la foto, Vicuña comienza a realizar fotografías sobre lo que ve, lo que le llama la atención, lo que le gusta. Los retratos del diario vivir son característicos de la fotografía de Leonora, sobre todo esas fotografías que revelan el Santiago de aquellos años y nos permiten “hurgar en el tiempo”. Desde imágenes en el transporte público de la ciudad hasta las recurrentes fotografías de bares y restaurantes, la fotógrafa se encargó de registrar intuitivamente partes de la realidad de aquel entonces que nos muestran extractos de la vida social santiaguina de los 70-80.

En este desarrollo de su gusto y estética, Leonora experimenta en el proceso posterior del revelado de imágenes y, a fines de los 70, comienza a pintar e intervenir sus fotografías. A modo de enfrentar sus propias dificultades, la fotógrafa, insatisfecha con algunos de sus resultados de revelado, decide tomar distintos tipos de lápices y complementar sus fotografías en blanco y negro agregándoles luces, pigmentos, colores. Dejando de lado esta idea de la fotografía purista, Vicuña conecta con este lado infantil suyo que le permite relacionarse con sus imágenes de una manera más reflexiva: acariciando los personajes con el lápiz, resaltando colores que parecen perdidos, volviendo a ese mundo que retrató. “En no querer que el tiempo se vaya, uno le mete vida” asegura Leonora, quien desde la intuición va velozmente trabajando en esta técnica y transformando sus fotografías con incluso pintura para ropa. Fiel a esa melancolía con la que recuerda los momentos donde retrató, configura una

paleta de colores propia y un relato visual que refleja su forma de entender la fotografía y los tonos. Leonora Vicuña, en una especie de restitución de la imagen, entabla una relación estrecha entre el goce y el arte, apareciendo a su vez una paradoja entre la preservación de la foto y la construcción de un nuevo relato visual.

Viviendo parte importante de su vida en Francia, Leonora Vicuña no cesó de realizar fotografías que siguen esa línea que comenzó a desarrollar en su país de origen. Logró fotografiar el vivir cotidiano, las celebraciones y fiestas en bares y restaurantes en Francia y otros países de Europa. Así, consolidó su estilo fotográfico y llevó su característico estilo que respondía a esta intimidad pública de la vida como a ella le tocó presenciar. Tanto en Chile como en Francia sus fotografías hablan de personajes, circunstancias, momentos que le llamaron la atención tanto en el instante en que tomó la fotografía como cuando las ve a la posteridad.

ROBAR CON LOS OJOS

La fotografía para Leonora Vicuña (2021) es algo intuitivo. En sus reflexiones aparece la inconsciencia del acto fotográfico, asegurando que si no se está pesquisando algo en particular, es cosa de “llevarte el aparato al ojo, elegir y encuadrar”. En esto se encuentra aquella espontaneidad que caracteriza las fotos de Vicuña, en algo que para ella no es premeditado, un momento que a lo sumo ha esperado pero no preparado. Para esto, la fotógrafa recalca que hay que tener cierta rapidez para registrar, que de no ser así puedes ser descubierto/a, pues eres un “ladrón de imágenes”. En la fotografía de calle, de la vida cotidiana, de lo diario, se encuentran aquellos registros que Leonora rescató bajo esta idea de ser un “mirón de situaciones”, de estar en un espacio donde la escena no ha sido armada propiamente tal sino que corresponde a la naturalidad con la que las personas conviven; como fotógrafo/a uno/a se inmiscuye en situaciones que según Vicuña “no tendría por qué meterse, y se mete”.

En este ejercicio de intuición y precisión, la fotógrafa logra retratar aquello que ocurría en los lugares de sociabilidad de Santiago (véase en imagen nº 6). En esta imagen vemos el bar-restaurant “El congreso” ubicado en Santiago Centro, lugar que Leonora Vicuña conoce gracias a sus padres, quienes en esa época trabajaban en frente. La fotógrafa destaca su aspecto de madera, las vestimentas de quienes lo habitaban, los diarios en la repisa del fondo, a la mujer que la mira mientras toma la fotografía. Una mujer que, según Vicuña, tiene una cara de disgusto que puede haber sido producto de que le estuviera tomando esa misma foto.



Imagen nº6, Leonora Vicuña

Sin tener claridad de que lo que estaba captando, sus resultados pueden leerse como algo identitario de la realidad de aquel entonces, Leonora recalca que lo que ve es “muy chileno”. Que las personas que lo frecuentaban, los/as trabajadores/as que atendían el local, la decoración que sostienen los muros, corresponden a algo que era propiamente de Chile, en un sentido de lo cotidiano, de lo que se suele ver, de lo vivido. Con esto en mente, Leonora repara en que no realizó aquellas fotos porque fueran “chilenas” sino que lo hizo en un afán de corresponderle a su deseo instintivo del momento, admitiendo que lo hacía “sin saber muy bien para que servía incluso sacar fotos”.

En este contexto, Vicuña incursiona en la distancia entre el instante de la fotografía y su posterior análisis. Se requiere, según la fotógrafa, un espacio entre el acto y la reflexión que permita “mirarla y volver a mirarla”. No son fotos ni tan pensadas ni tan planificadas, en cambio, para Leonora, la fotografía y la vida son más libres, no requieren tanto tiempo, y si lo requiere, es en una instancia posterior al momento vivido. Misma razón por la que la fotógrafa mantiene una relación estrecha con la fotografía tiempo después de haberla tomado y revelado, pues las amplía, interviene y pigmenta resaltando aquellos elementos que a su parecer les corresponde un determinado color. Dejando así, “los tiempos de pensamiento para después”.

Con esto en mente, la velocidad del disparo y los tiempos de reflexión que le siguen al resultado fotográfico, Vicuña establece un vínculo temporal con su oficio, dejando de lado aquellas preguntas por el sentido de la fotografía o sus pretensiones. Con esa naturalidad, la fotógrafa habla de la importancia de la alteración del instante de la foto al momento de ser tomada. De modo que, aparecen las interrogantes por la agencia. En la relación sujeto-entorno nos

encontramos con una participación del fotógrafo/a no sólo en la construcción de la imagen, sino que en la posibilidad misma de influir en el resultado o en la situación misma. Lo que Vicuña denomina un “cambio de escena” estaría poniendo en cuestión aquella cotidianidad que buscaba retratar. La fotógrafa admite que “siempre existe una alteración”, refiriendo a que la presencia del fotógrafo/a genera un quiebre, pero que es importante que exista un equilibrio; que las personas se entreguen. Esto, en una conversación sobre los posibles cambios de actitud o disposición de las personas fotografiadas, lo cual según Vicuña genera que la escena cambie, por lo que la imagen, para la fotógrafa, tiene que ser algo veloz, algo instantáneo. A su gusto, la foto no debe ser tan planificada, sino que debe retratar rápidamente la situación en la que se visualizó algo que le llamó la atención, en la que se presentó el momento exacto.

LA FOTOGRAFÍA QUE INVITA

“Esa es la fotografía que me interesa a mí, la fotografía que me invita”. Leonora Vicuña se inmiscuye en una reflexión acerca de la fotografía misma y en cómo llega a relacionarse posteriormente con ella. Sin haber tenido alguna pretensión en particular más que retratar lo que a su ojo le gustaba, la fotógrafa establece un vínculo íntimo con aquello que retrató: admite que lo que más le interesa de una fotografía es que la foto la noquee. Asegurando “que lo que sucede en esa escena me hable de un mundo en el cual yo me puedo meter hacia adentro”. Algo que Vicuña reconoce como sumamente humano, pues dice que en aquellas fotografías que la invitan, se siente reconfortada, se reconoce, le dan ganas de acariciar la foto, de bailar, de meterse ahí, de estar en ese sitio donde esta tuvo lugar. En esta relación con el mundo interior de la foto, la fotógrafa reconoce que existe mucha melancolía, que las fotografías que le hablan, que la hacen sentir, se encuentran llenas de sentimientos relacionados al recuerdo tanto como lo puede ser al dolor o al goce. En el caso de esta fotografía (véase en imagen nº7), Leonora añora volver a ese bar, un “bar de tapas” que le recuerda a su paso por España. Algo que se relaciona directamente con lo que Roland Barthes llama el “punctum” en las imágenes. Es, a grandes rasgos, aquellos afectos que emanan luego de ver una fotografía; lo inmanente que surge del acto de mirar, de observar.



Imagen nº7, Leonora Vicuña

Esto, a diferencia de lo que sería el “studium”, lo que Barthes define como una especie de bagaje cultural propio con el que una persona se encuentra a la hora de mirar una imagen, las asociaciones con las que se interpreta aquello que se está viendo. Así como un deseo indolente: algo que no atinge al dolor de una persona, más bien a sus conocimientos, a una idea de no-goce. En esto se esconde una relación dual con la imagen que explica en gran parte la forma en la que nos acercamos al material visual, sobre todo porque existiría una división entre lo que me hace sentir, lo que me punza, versus aquello que reconozco o asocio culturalmente, por conocimiento social-histórico previo.

Esta dinámica de observación y análisis de la misma aparece en las entrevistas con Leonora. En las instancias de descripción y reflexión de estas fotografías vemos como Vicuña establece que esta imagen la hace querer estar donde estuvo, lo que se llama “irse de tapas” que tanto disfrutó cuando estuvo en España. Algo que cualquier persona que mira la fotografía no necesariamente puede descifrar, más bien se debe estar en conocimiento de aquella dinámica para comprender culturalmente lo que sucede, mas no significa que no pueda sentir o entablar emociones punzantes con aquello que ve.

Lo mismo sucede a la inversa, pues de acuerdo a la propuesta de Barthes, en esta dualidad existe también espacio para tanto reconocer elementos que no generan afectos como para sentir atracciones fuertes por una fotografía de la que no se reconoce el trasfondo.

Existe, por tanto, una co-presencia de estos dos sentidos, los cuales se pueden distinguir en el proceso de análisis de Leonora Vicuña sobre sus fotografías.

Esto, desde la naturalidad con la que la fotógrafa reconoce la falta de explicaciones para los sentires que aflojan estas imágenes que observa años luego de haberlas tomado. Barthes menciona que “lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme” haciendo referencia a que si bien existe una conciencia afectiva, lo describible, escribible o expresable a través del lenguaje, las palabras, dista del punctum en tanto este es incierto y responde a una cierta incapacidad de determinar de donde proviene o por qué me siento de tal manera.

En la imagen n°7 vemos que existe una dinámica social que le llamó -de algún modo- la atención a Vicuña, logrando en ella una especie de necesidad intuitiva por registrar lo que estaba observando y disfrutando, sin saber por qué realiza específicamente ese disparo. Esto nos lleva a una conversación sobre aquella sensibilidad que esconde la relación triangular fotógrafo-cámara-fotografía, queriendo decir que más allá del hecho mismo que se ha registrado existe un retorno al afecto vivido, el cual convoca, a su vez, afectos presentes.

Esta es una sensación que la fotógrafa no sólo reconoce en sus propios registros, sino que también en las fotografías de sus colegas de la época, o incluso en fotografías de personas que no conoce pero recuerda. Surge una reflexión en torno a aquellas imágenes del periodo dictatorial en Chile, las cuales provocan en Leonora un retorno a esta melancolía que inunda su cuerpo cuando las ve, que, independientemente del contenido de lucha o resistencia social, son fotografías que para Vicuña “van mucho más allá de eso”.

RESISTIR EN LA INTIMIDAD PÚBLICA

Bajo el concepto de “intimidad pública” acuñado por uno de sus colegas fotógrafos¹, Leonora Vicuña reconoce en su propio trabajo una forma de retratar la realidad que tiene que ver con aquello que se presenta en la vida cotidiana, en lo habitual. “En mi fotografía hay un enfoque a eso que es más íntimo” declara Vicuña, constatando así que ha desarrollado un modo de representación que no tenía que ver necesariamente con la contingencia sociopolítica del momento o la foto-reportaje a la que tanto se asocia a los/as fotógrafos/as de la AFI. Ese no era su frente; sus imágenes se articulan como especies de etnografías visuales. En un tono antropológico, la fotografía de Leonora se orienta al registro cultural de situaciones del corriente vivir Santiaguino y, por supuesto, de otros lugares del mundo en los cuales habitó.

Lo que ocurría en los bares, restaurantes y las calles de la ciudad fueron objeto de registro bajo un ojo fotográfico que es -casi- lo que entendemos como observación participante. El retrato de los/as otros/as es un elemento muy propio de las prácticas tradicionales de la antropología, en aquello que Vicuña define

¹ Mario Fonseca.

como “retratos de lo chileno” se esconden formas de vislumbrar el movimiento del diario vivir, las condiciones de existencia de ese entonces, lo que Leonora llama actualmente “cierta precariedad”.

En la observación de la imagen nº8, nos encontramos con algunos elementos que la fotógrafa destaca que para ella tienen que ver con esta idea de lo chileno. Describe el retrato de esta mujer en sumo detalle, aludiendo por ejemplo al hecho de que estaba usando el chaleco arriba del delantal, como también a “la sonrisa de ella, la forma en la que ella está parada, la luz que tiene, ese marco de puerta donde ella está, el encaje que tiene por debajo, la blusita debajo de ese delantal”. Estas son algunas de las cosas que en el presente Leonora reconoce bajo esta idea de lo no planificado que identifica su fotografía, donde relata, a su vez, que “había algo cariñoso”, algo que le recordaba o asocia a una casa, a un sentimiento hogareño. Hasta en el brillo de sus botones, Vicuña dialoga con su fotografía encontrando fragmentos que le recuerdan a esa precariedad de aquellos años que tanto resalta que existía y, se muestra aún más en contraste con la actualidad. Una fotografía que es producto de un cruce en el que la fotógrafa iba entrando y la garzona saliendo de ese bar termina por ser un registro que conmueve y permite un retorno a determinados momentos de la vida de Vicuña.

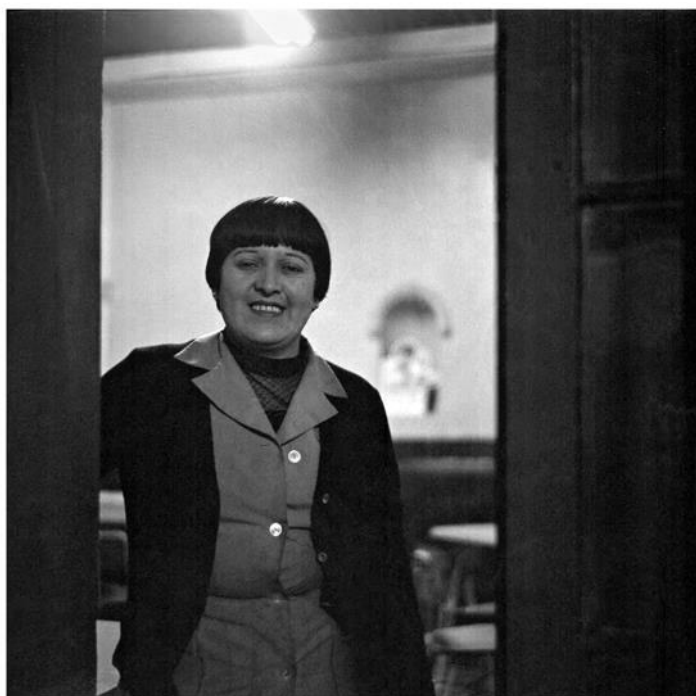


Imagen nº8, Leonora Vicuña

Una foto instintiva, que no fue pensada, trae a la mesa preguntas por la identidad: ¿Qué es lo chileno? ¿Cómo se articula aquella chilenidad? ¿Qué es lo que la caracteriza? ¿Dónde o en qué elementos se presenta? Sin tener mayor seguridad ni grandes respuestas, Leonora Vicuña asegura que no cree haber

sido consciente “en el acto de la fotografía o de fotografiar, de lo identitario que estaba captando”.

Para la fotógrafa, en esta intimidad pública, existe una cosa antropológica, algo que Leonora establece como “una cosa de búsqueda de mostrar quienes somos, pero, en esa búsqueda, lo que más me interesaba era entender por qué somos así”. Esto, de la mano de una reflexión acerca de lo propio reflejado en el registro del otro/a: “los otros son como un espejo de lo que uno es”. En este proceso de desarrollo personal y profesional en la fotografía, Leonora se encuentra con sus respectivas dudas sobre lo propio y lo ajeno en la pregunta por la identidad.

En el registro de algo que es propio de un lugar o de la habitualidad de Santiago, nos encontramos con un modo de percibir la realidad que aparenta no adaptarse a las concepciones más rígidas de la fotografía que clasifican la fotografía política como aquel retrato exclusivo de violencia, manifestación o desacato. En la fotografía de Vicuña se esconden otras formas de resistencia que no sólo se encuentran ligadas a su participación en la AFI, sino que su fotografía de por sí resiste tanto al discurso visual que se extendió de forma represiva en la dictadura cívico-militar de los años 70-80 como a las políticas de censura de la época. A su vez, su fotografía hace frente al ideario dictatorial que suponía mostrar un Chile que avanzaba, que progresaba: sus registros revelaban -a través de un ojo subjetivo- la experiencia de vida bajo el régimen y lo propio de cómo se estaba articulando la existencia en la capital.

Resistir como una forma de desadaptación auto infligida: el no dejar vencer el cuerpo y mente a la opresión, a la coartación de las libertades, al paso del tiempo. Seguir, continuar en una labor personal y profesional en conflicto con una idea de realidad impuesta que no se corresponde con un discurso único. A grandes rasgos, Leonora optó por un tipo de fotografía que se embarca en el registro de la experiencia social cotidiana, la cual se vio teñida por, como ella misma menciona, el que “nos tocó vivir bajo la dictadura”. Una época que para la fotógrafa “marcó a todo Chile a fuego y sangre” que por muchas cosas además, marcó por “esa brutalidad insoportable”.

CONCLUSIONES

El presente artículo comienza con la pregunta por la comprensión de los procesos de memoria de los/as fotógrafos/as Álvaro Hoppe y Leonora Vicuña, quienes a través de conversaciones y reflexiones personales logran desmenuzar descriptivamente las imágenes tanto como los recuerdos que vienen a ellos/as a la hora de verlas.

Se logra concluir, a grandes rasgos, tres aspectos centrales de lo expuesto. En primer lugar, vemos que existe el instante tanto como la trascendencia del mismo como factor que posibilita el análisis y recuerdo a través de la fotografía.

Esta trascendencia se construye a través del establecimiento de vínculos personales con la fotografía que permiten recurrir al recuerdo, a activar los procesos de memoria, retomar los afectos vividos. En este sentido, la fotografía actúa como un vehículo: da pie a estas instancias donde la reminiscencia toma vida y permite indagar en aquello que simulaba estar escondido.

A través de la entrevista fotográfica se abrieron espacios para la memoria que están íntimamente relacionados con la sensibilidad y subjetividad de cada persona, como hemos visto, se puede lograr una lectura profunda tanto de la propia historia de vida como del entorno social que enmarca aquellas individualidades.

La fotografía conmueve no sólo por esa asociación a la cultura y al conocimiento previo sobre algo en particular, sino que porque trastoca emociones que se vinculan a la sensibilidad personal, a lo propio. Misma razón por lo que las fotografías, en este artículo, toman un protagonismo que va más allá de sus condiciones estéticas o informativas. Como menciona Álvaro, “la fotografía conmueve” y en aquello se esconde esa condición que atinge a lo más inmanente del ser humano.

En segundo lugar, vemos que tanto Leonora Vicuña como Álvaro Hoppe y una gran cantidad de fotógrafos/as de la época, edificaron alternativas visuales de la realidad chilena durante los años en los que se desarrolló la dictadura cívico-militar. Una especie de conjunto de etnografías fotográficas articulan lo que es una narrativa opositora y resistente al régimen. Algo que sólo el paso del tiempo nos permite comprender en perspectiva, es, a grandes rasgos, aquella construcción de las vanguardias y escenas de avanzada que tanto esconde otras voces. La idea de que en toda historia existen personajes principales y otros secundarios sólo nos nubla a una forma de ver la historia que carece de perspectiva, pues existieron otras presencias y trabajos que a pesar de no ser altamente reconocidos, son constitutivos de una narrativa y estética muy propia de aquellos años.

En estas luchas por resistir al devenir histórico, Vicuña y Hoppe hacen memoria de lo que sucedía en sus fotografías, de lo que recuerdan que estaba ocurriendo, de aquello que les punza a la hora de ver su propio trabajo.

Como se menciona anteriormente, la fotografía se encuentra marcada culturalmente, pero también se entrecruza con aquellos afectos que no necesariamente tienen que ver con ese adiestramiento cultural con el que comprendemos la vida (*studium*). Esto, nos permite adentrarnos en la idea de una historia con mayúscula que realmente no puede responder a todas las formas de comprender los procesos sociales, algo que, la antropología se encarga de cuestionar. Esto, queriendo decir que la construcción de la historia y las verdades oficiales no contemplan aquellos procesos íntimos con los que, a la larga, permitiría hablar de una historia multidimensional.

En las conversaciones con Hoppe y Vicuña sale a la luz la idea de que la mente es como un cuarto oscuro; aquello que se revela es la memoria. En este ir y venir, en la reactualización interpretativa de la imagen, aparece el recuerdo transformado y modificado tanto por el paso del tiempo como por la subjetividad de quien está haciendo memoria. En esto es importante recalcar que las ideas de verdad siempre van a ser -y deben- ser disputadas por las voces que resisten a los discursos totalizantes. Razón por lo que tan sólo en las conversaciones con dos fotógrafos/as surgen experiencias de vida que validan la posibilidad de que la historia tenga múltiples vértices y direcciones.

Las emociones se inscriben en las mentes, en los cuerpos. Los dolores que deja la vida luego de periodos extendidos de violencia sistemática son parte de lo que activa los procesos de memoria, en tanto atingen al afecto más puro, más punzante.

El periodo dictatorial en Chile se articula como responsable de las heridas de muchas personas y familias, de las cuales muchas aun conviven con el trauma y sufren en la búsqueda constante de respuestas. Las políticas de muerte desplegadas en aquellos años trajeron consigo -y escondieron- algo que la fotografía se encargó de vislumbrar: la potencia de los sistemas de miedo y violencia. Por lo mismo, la fotografía no puede no articularse como una herramienta de resistencia, sobre todo en contextos como este.

Finalmente, es importante hablar de aquello que convoca tanto al espectador como al fotógrafo/a, y eso es la agencia. En una conversación por la agencia del fotógrafo/a y las alteraciones que genera su presencia en el entorno, nos encontramos con la pregunta por la agencia de la foto misma. Jacques Rancière reflexiona en torno a la idea de "imagen pensativa" aclarando que, en teoría, las imágenes no piensan, pero sí son objeto de pensamiento y se encuentran dotadas de este. Esto, queriendo decir que algo que es pensativo se encuentra "lleno de pensamientos", lo que significa que existe una pasividad dada por el hecho de que, que algo sea pensativo no requiere que este piense de por sí. La imagen pensativa por tanto estaría compuesta de elementos que convocan al espectador/a a observar pero sin ser pensante. Esto nos lleva a elaborar conclusiones en torno a cómo la fotografía tanto como quien la crea está generando un resultado que tiene no sólo una infinidad de significados, sino que también contiene un poder de generar pensamiento, reflexión, activar procesos de reminiscencia.

La fotografía por lo tanto, y para lo que respecta este artículo, es un elemento constitutivo de la sociedad en tanto funciona como evidencia, información, registro, etc. Pero, estas no son sus únicas utilidades, como hemos visto, la fotografía ilumina y rescata, permite traer al presente recuerdos y reflexiones que se relacionan con el pasado tanto como con el futuro. Logrando así una

persistencia en el tiempo que combina los elementos materiales y al sujeto/a en una relación que deviene en una narrativa del recuerdo que es relevante en términos individuales tanto como colectivos.

REFERENCIAS

Barthes, R. (1989). La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía. Barcelona: Ediciones

Paidós.

Benjamin, W, & Millanes, J. M. (2008). Sobre la fotografía (p.21). Valencia: Pre-textos.

Biblioteca Nacional de Chile. La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) (1981-

1990). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3499.html>. Accedido en 10/9/2020.

Bourdieu, P. (2003). Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.

FotoGGrafía.

Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto. Barcelona:

Paidós.

Errázuriz, L. Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural. Source:

Latin American Research Review, Vol. 44, No. 2 (2009), pp. 136-157

Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). El golpe estético. Dictadura Militar en Chile 1973-

1989. Ocho Libros Editores.

Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? Los trabajos de la memoria, 1-17.

Leiva, G. (2018). Centro Nacional de Arte Contemporáneo: Asociación de Fotógrafos Independientes (1981-1992). Recuperado de: <http://centronacionaldearte.cl/glosario/afi-asociacion-de-fotografos-independientes-1981-1992/>

Leiva, G. (2004). Política de muertes y transfiguración en la reciente fotografía

chilena (1976-2004). *Comunicación y Medios*, (15), pág-111-119.

Leiva, G. (2019). Fotografía y conflicto en el campo expandido de la estética dictatorial

chilena (1981-1989). *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones*, (38), 151-159

Moreno, S. (2006). *La ciudad de los fotógrafos*. [Documental]. Chile: Estudios del pez.

Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura

Económica.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.