



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Magister en Artes Visuales

**REVELANDO AL RELATO EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA**

Análisis de procesos de obra

**Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales**

VICTORIA MARÍA JENSEN ESCUDERO

Profesor guía

RODRIGO ZÚÑIGA

Santiago de Chile

Octubre 2017

*Dedicada a Juan Luis,  
que sin él no habría obras ni escrito,  
a Valentina,  
que bailó adentro mío al son del teclado,  
y al tata Daniel,  
de quien heredé el amor por la fotografía y el mar.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Me detengo a agradecer a los profesores del programa de Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile por haberme impulsado a realizar las obras presentes en este texto, especialmente a quien fue un excelente guía tanto por su paciencia como por sus consejos, Rodrigo Zúñiga.

Muchas gracias también a mi hermana Valentina por dejarse el tiempo para corregir la redacción y en armar el formato de este documento. Gracias por siempre ser un apoyo incondicional.

## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
<b>CAPITULO 1</b> RELATO E IMAGEN DESDE EL CINE.....	6
1.1. El dispositivo cinematográfico.....	8
1.2. Enfrentando el espacio.....	15
1.3. Frente a la imagen en su tiempo.....	25
<b>CAPITULO 2</b> RELATO E IMAGEN DESDE EL FORMATO DE ARCHIVO FOTOGRÁFICO.....	38
2.1. Crear el mito.....	45
2.2. Un rito de homenaje.....	51
2.3. El relato de Carmencita.....	55
<b>CAPITULO 3</b> RELATO E IMAGEN EN LA SUPERPOSICIÓN DE FORMATOS.....	61
3.1. Primeras pruebas.....	63
3.2. Carmen y el mar.....	70
3.3. El origen de “El jarrón de Lota”.....	73
<b>CAPITULO 4</b> RELATO E IMAGEN DESDE LA SECUENCIA TEMPORAL FOTOGRÁFICA.....	82
4.1 El horizonte.....	84
4.2 Secuencia temporal.....	89
4.3 Interrupción del archivo.....	94
CONCLUSIÓN.....	100



## ÍNDICE DE IMÁGENES

		<b>Página</b>
Figura 1	Ejemplo de la narración cinematográfica a través de las sombras y siluetas. Fotogramas del cortometraje “Tarsila”, dirección Camila Mercadal y Victoria Jensen, formato de imagen full HD, año 2011, Chile.	13
Figura 2	Ejemplo de una secuencia en que la cámara se guía por la reacción y la mirada del personaje de Paulina. Fotogramas largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	17
Figura 3	Referencia lumínica (encontrada en <a href="https://www.artelista.com/161-edgar-degas-2330-ensayo-de-ballet.html">https://www.artelista.com/161-edgar-degas-2330-ensayo-de-ballet.html</a> ) naturalista para el largometraje “volantín cortao”. Edgar Degas, “Ensayo de Ballet”, Pintura al aceite, 46cm x 61cm, año 1873, Francia.	20
Figura 4	Ejemplos de la referencia cinematográfica para el tratamiento de luz naturalista para el largometraje “volantín cortao” Fotogramas largometraje “Beginners”, dirección Mike Mills, formato de imagen 35mm D-Cinema, año 2010, Estados Unidos.	22
Figura 5	Ejemplo de secuencia donde la luz del sol entra por la ventana de la micro. Fotogramas largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	24

		<b>Página</b>
Figura 6	Ejemplo de una secuencia grabada en la noche basándose en la luz propia del lugar, en la comuna de Pedro Aguirre Cerda. Fotogramas largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	24
Figura 7	Imágenes sueltas que dan cuenta del resultado visual en distintos escenarios lumínicos. Fotogramas largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	24
Figura 8	Primera imagen estática y más alejada de los personajes, que muestra la primera interacción entre los dos protagonistas de la historia. Fotograma largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	29
Figura 9	Última imagen del largometraje, que se mantiene fija entre rejas, mostrando un momento de espera e incertidumbre de la historia. Fotograma largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	30
Figura 10	Imagen de Paulina estática y distante al personaje, que muestra un momento de quiebre en la historia. Fotograma largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	31
Figura 11	Imagen improvisada por el actor que hace de Manuel, en medio de la secuencia en	

		<b>Página</b>
	Fantasilandia. Fotograma largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	33
Figura 12	Ejemplo de secuencia donde se muestra la diferencia de calidad y tipo de imagen con el resto del relato del largometraje al estar grabada por un celular. Fotogramas largometraje “volantín cortao”, dirección Diego Ayala y Aníbal Jofré, formato de imagen full HD, año 2012, Chile.	34
Figura 13	Detalle del recorte del diario “El Mercurio” de Carmencita Palacios Hax, postulándose a Reina de Belleza de los Bancarios, por el Banco de Londres.	41
Figura 14	Recorte de la fotografía publicada en el diario “El Mercurio” el día 23 de noviembre de 1948, en que Carmen Palacios Hax fue elegida Reina de Belleza de los Bancarios, en Santiago de Chile.	41
Figura 15	Recorte del diario “El Mercurio” donde se publican las fotografías de las candidatas a Reina de Belleza de los Bancarios, en Santiago de Chile.	41
Figura 16	Fotografía cuando Carmen Palacios Hax fue elegida Reina de Belleza de los Bancarios.	42
Figura 17	Fotografía de Carmen Palacios ejerciendo su trabajo como secretaria del Banco de Londres rodeada de flores y regalos debido a su triunfo como Reina de Belleza de los Bancarios.	42

		<b>Página</b>
Figura 18	Recorte de diario “Las Últimas Noticias” que da cuenta de que Carmen Palacios, distinguida empleada del Banco de Londres viaja a Buenos Aires.	43
Figura 19	Fotografía de Carmen Palacios, junto a su madre, Else Hax, subiéndose al avión rumbo a Buenos Aires, Argentina.	43
Figura 20	Cinco relicarios, cada uno con una fotografía distinta de Carmen Palacios, que fueron parte de la intervención en la calle Carmencita del barrio El Golf, en Santiago de Chile.	50
Figura 21	Fotogramas del video subido a la red social “Instagram” por medio de la cuenta @cuajensen, siendo parte del proyecto #unasemanaconcarmencita junto a la leyenda que se publicó junto a él. Este corresponde al día lunes donde se destacaron las luces en movimiento del lugar, a una hora que ya estaba oscuro.	53
Figura 22	Fotogramas del video subido a la red social “Instagram” por medio de la cuenta @cuajensen, siendo parte del proyecto #unasemanaconcarmencita junto a la leyenda que se publicó junto a él. Este corresponde al día martes donde se destacaron objetos con curvas presentes en el lugar.	53
Figura 23	Fotogramas del video subido a la red social “Instagram” por medio de la cuenta @cuajensen, siendo parte del proyecto #unasemanaconcarmencita junto a la leyenda que se publicó junto a él. En este se destacan los	54

		<b>Página</b>
	zapatos de los transeúntes oficinistas, todos negros y brillantes cruzando las calles.	
Figura 24	Fotogramas del video subido a la red social “Instagram” por medio de la cuenta @cuajensen, siendo parte del proyecto #unasemanaconcarmencita junto a la leyenda que se publicó junto a él. Este corresponde al día jueves, donde se registra la luz de amanecer en las puntas de los edificios que se ven desde la calle.	54
Figura 25	Fotogramas del video subido a la red social “Instagram” por medio de la cuenta @cuajensen, siendo parte del proyecto #unasemanaconcarmencita junto a la leyenda que se publicó junto a él. En este se registraron puras circunferencias de la calle, integrando dentro de ellas un relicario.	55
Figura 26	Captura de pantalla de la publicación sobre el hallazgo de un relicario en la calle Carmencita, en la página de la plataforma Facebook de vecinos de la comuna de Las Condes, denominada “Las Condes Activa”	60
Figura 27	Obra “S/T”, constituida por 6 fotografías de 35cm x 35cm c/u impresas en papel bond.	64
Figura 28	Obra “Memoria Presente”, constituida por 49 fotografías de 20cm x 20cm c/u impresas en papel mate	67
Figura 29	Cinco fotografías de 20cm x 20cm c/u, que son parte de la obra “Memoria Presente”	67

		<b>Página</b>
Figura 30	Cinco fotografías digitales que son parte del proyecto por la red social de internet Instagram, #fotodeldíaqk que fueron incorporadas en la obra “Memoria Presente”.	67
Figura 31	Díptico fotográfico “S/T” dos fotografías de 100cm x 70cm c/u impresas en papel bond	71
Figura 32	Fotograma del largometraje “Romeo + Juliet” dirección Baz Luhrmann, formato de imagen Panavision 35mm, 1996, Estados Unidos. Escena de muerte de Rome y Julieta en ángulo cenital.	75
Figura 33	Fotograma del largometraje “Moulin Rouge” dirección Baz Luhrmann, formato de imagen Panavision Super 35mm, 2001, Australia - Estados Unidos. Escena de muerte de Satine en ángulo cenital.	75
Figura 34	Secuencia de dos fotografías del material de archivo familiar, capturadas por Daniel Escudero, donde está retratada Carmen Palacios en pie en la playa.	76
Figura 35	Fotografía digital a las piezas del jarrón, puestas en orden que hacen referencia su figura original y sirvió de base para contrastar con las diapositivas de la instalación.	77
Figura 36	Instalación “El jarrón de Lota” constituida por 99 fotografías impresas en papel mate de tamaño 20cm x 20cm c/u.	78
Figura 37	Detalles de la instalación “El jarrón de Lota” constituida por 99 fotografías impresas en papel mate de tamaño 20cm x 20cm c/u.	79

		<b>Página</b>
Figura 38	Fotografías del proyecto “Horizonte en Santiago”, impresas en papel mate, tamaño 15cm x 21cm. Estas muestran posibles paisajes abstractos que se componen la fotografiar las cunetas de la ciudad de Santiago de Chile.	86
Figura 39	Prueba de transparencias de fotografía en formato digital en blanco y negro. Siendo una reflexión sobre el paso del tiempo, plasmado en los edificios de las dunas de Concón, Chile.	88
Figura 40	Instalación fotográfica “c/5’ ”, constituida por 190 fotografías impresas en papel mate de tamaño 18cm x 13cm.	96
Figura 41	Dos fotografías que muestran en detalles de la instalación fotográfica “c/5’ ”, constituida por 190 fotografías impresas en papel mate de tamaño 18cm x 13cm.	97
Figura 42	Detalle de la zona donde se encuentra la fotografía de archivo en la instalación fotográfica “c/5’ ”.	97

## RESUMEN

En este texto se intenta descubrir qué transforma en un relato a la imagen fotográfica a través del análisis de los procesos de obra de Victoria Jensen. Con el fin de encontrar una posible respuesta, profundiza en el proceso creativo de la dirección de fotografía del largometraje chileno “volantín cortao”, para descubrir las características expresivas de la imagen cinematográfica. Luego abarca los procesos de tres obras que tienen como búsqueda en común la relación de la imagen fotográfica actual con la fotografía de archivo familiar: partiendo por una intervención en el espacio público denominada #unasemanaconcarmencita, para luego describir un experimento que busca el diálogo visual entre la fotografía análoga y la digital, basándose principalmente en el proceso de obra de “El jarrón de Lota”, y así terminar con la instalación fotográfica “ c/5’ “, que reflexiona sobre la visualización del tiempo a partir de la secuencia fotográfica temporal.



## INTRODUCCIÓN

“Y qué relatos tan importantes:  
estas fotografías eran el testimonio  
de una experiencia histórica  
que casi sería imposible de concebir sin ellas.  
Se preguntó si Jimmy lo supo;  
si, al captar esos pequeños ejemplos  
de sufrimiento y pérdidas,  
comprendió qué magnífico recuerdo  
iba a legar al futuro.”<sup>1</sup>

Kate Morton

Relato y fotografía, al parecer van siempre de la mano, al menos en el imaginario colectivo, especialmente con las fotografías de archivo. En las siguientes páginas invito al lector a acompañarme en lo que ha sido la búsqueda de una relación entre imagen fotográfica y relato a través de los distintos formatos que he experimentado en mi corta vida de fotógrafa.

El hallazgo de más de cien diapositivas capturadas por mi abuelo desde la década de 1950 hasta fines de los años 70, es el responsable de que nacieran nuevas inquietudes, y motivó a la creación de las obras descritas en este texto. En las páginas siguientes se analiza y reflexiona a partir de las preguntas que

---

<sup>1</sup> MORTON K. 2013. El cumpleaños secreto. Chile, Suma de letras. p. 540.

guían mi trabajo; estas se relacionan con el tiempo, la herencia, lo que desaparece y lo que se mantiene, lugares comunes y dispositivos opuestos que, operando con la misma intención, obtienen resultados totalmente distintos; como lo que ocurre en estos días con la fotografía de recuerdo familiar.

Todas estas obras y sus procesos descritos fueron realizados en un marco académico relacionado a las artes visuales y, en este análisis, están organizadas en cuatro partes ordenadas con la misma lógica que un guion cinematográfico clásico: estableciendo el origen y los antecedentes del tema principal en la primera parte, para abordar una segunda etapa acercándose al conflicto central; siendo en este caso la fotografía de archivo en relación con las técnicas digitales, tema que terminará analizando una crisis al final de la tercera parte, para desembocar en el proceso de obra en relación a la paz en el cuarto y último capítulo.

Todo parte con el cine. El dispositivo cinematográfico es la primera aproximación para analizar la relación relato e imagen e intentar descubrir su misterio. En él descubrí la riqueza del diálogo de un equipo para poder expresar a través de las herramientas que entrega la imagen cinematográfica. Ahora busco descifrar qué relato visual en concreto está presente en el trabajo realizado para el largometraje “volantín cortao” donde estuve a cargo de la imagen como directora de fotografía, el cual tomé como referentes, en la manera

de trabajar, a los cineastas Fernando Lavanderos y Sebastián Lelio con su postura frente al dispositivo “haciendo sistema” para crear un estilo original de imagen en torno a esa narración utilizando la noción de movimiento propia del cine que se sitúa en un espacio y tiempo determinado.

En el segundo capítulo seguiremos abordando la pregunta principal que impulsa el análisis en detalle de cada proceso de obra: ¿qué transforma en un relato a la imagen fotográfica?, apareciendo la fotografía de archivo familiar para mantenerse como tema protagonista en los siguientes tres capítulos. En esta segunda instancia el archivo irrumpe por su formato en una intervención en el espacio público denominada #unasemanaconcarmencita, buscando crear el rito para lograr instaurar un mito en torno a una calle en la ciudad de Santiago de Chile. El texto “Arte y archivo, 1920-2010” de Ana María Guasch sirve de apoyo a esta primera aproximación a la imagen fotográfica y su relación con el formato y la memoria. Descubriremos cómo la imagen se expresa a partir de distintas instancias de encuentro que permiten su interacción en varias dimensiones debido las nuevas redes sociales existentes en internet.

Surge un interés sobre el encuentro entre el observador y la fotografía, de cómo éste se determina según el contexto y el formato en que se enfrenta a la imagen. En esa línea de investigación llegaron a mis manos los libros “Estética de la fotografía” de François Soulages, “La cámara de Pandora” y “La furia de

las imágenes” de Joan Fontcuberta, ambos autores, preocupados de la práctica fotográfica en sí, me ayudaron a tomar distancia de los procesos e iluminar el análisis desde otro ángulo para descubrir si es que existía algún tipo de expresión o coherencia en ellos. Cada obra tiene en su esencia la fotograficidad que desarrolla Soulages, y a la vez aparecen en distintos ámbitos las problemáticas que plantea Fontcuberta frente a la fotografía y sus nuevos formatos digitales presentes en las plataformas masivas de difusión.

En el tercer capítulo, como en todo relato clásico antes del final en paz, existe una crisis. Este texto no se libera de ella: en él se aborda una seguidilla de experimentos que enfrentarán la idea de la relación del archivo fotográfico análogo en un cruce con el formato digital, intentando crear una conexión entre las imágenes capturadas por mi abuelo y las mías a través de una técnica propia que busca un diálogo visual, pero que no termina de concretarse, dificultando la conexión con el espectador. La obra “El jarrón de Lota” es el resultado donde se plasma esta confusión. Es necesario dedicarle un espacio a este punto para descubrir qué es lo que no termina de resolverse en estos experimentos, y si es que existe algo en el aspecto visual que se pueda rescatar.

El capítulo final calza con la última entrega para el Magíster en Artes, mención Artes Visuales de la Universidad de Chile. En esta obra encontré un método que me impulsa a seguir experimentando con él, ya que logró

entregarme paz tanto en el proceso como en el resultado final. Es una obra que se basa en la línea del horizonte, lugar donde puedo expresar mi pasión por el mar y a la vez encontrar una conexión con las fotografías de mi abuelo. Esta instalación fotográfica abarca todos los temas principales de las obras anteriores: la relación de la fotografía con el cine a través de la secuencia temporal, (tomando como referentes el trabajo de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey en los inicios del cine), la interrupción del formato de archivo en medio de un contexto contemporáneo y un anhelo de conexión visual entre mis fotografías y las capturadas por mi abuelo Daniel.

La fotografía, a diferencia de otro tipo de imágenes, trabaja con lo que percibimos como realidad, con objetos concretos y fenómenos que muchas veces no se pueden controlar. Son imágenes de encuentro con algo externo que el fotógrafo se apropia utilizando una cámara, lo hace parte de su intimidad, para luego ser revelado y devuelto a la realidad con una interpretación nueva. Lo que marca mi trabajo hasta ahora es el juego con el movimiento continuo de la vida cotidiana y cómo éste se puede ir integrando en intervenciones artísticas, cómo al final la vida se va sumando a los distintos encargos que me han tocado. Quise investigar sobre la fotografía y mi relación con ella, y así nace esta crónica para descubrir dónde surge el relato, cuándo desaparece o simplemente se esconde, intentando descifrar la causa.

## 1 RELATO E IMAGEN DESDE EL CINE.

A partir de la dirección de fotografía en “volantín cortao”.

“De partida quisiera decirte que siempre he sentido mi oficio como no técnico, sino más bien, ubicado en un territorio limítrofe entre lo técnico y lo artístico. Y en ese territorio limítrofe la relación con el director es fundamental. El diálogo con el realizador debe producirse desde el momento mismo en que uno conoce el guion y no parar hasta que la película esté terminada como imagen.”<sup>2</sup>

Héctor Ríos  
(1927-2017)

Comienza abril, la luz del sol llega más inclinada y tamizada por algunas nubes en Santiago de Chile. Esta luz y su temperatura otoñal me recuerdan que hace cinco años estábamos a punto de partir con el rodaje de “volantín cortao”, nuestro largometraje de egreso en la Escuela de Cine de la Universidad del Desarrollo. Yo estaba a cargo de la dirección de fotografía junto con un compañero, Diego Gómez. Este escrito parte recordando las palabras de Héctor Ríos, maestro de mis profesores en la dirección de fotografía, quien dejó un importante legado en su trabajo con la imagen cinematográfica con películas

---

<sup>2</sup> Entrevista: Héctor Ríos, director de fotografía: “El cine es un trabajo en equipo” [en línea] <http://cinechile.cl/archivo-1442> [consulta: 4 de abril 2017]

como “El chacal de Nahueltoro” o “La frontera”. En el párrafo destacado resume todo lo que me enseñaron en este ámbito: la dirección de fotografía es un trabajo en colectivo con el resto del equipo de una película, principalmente con el director, ya que se concreta el punto de vista y estilo que él o ella busca para la imagen de su relato cinematográfico.

Las decisiones técnicas están al servicio de la expresión artística, y el estilo de la imagen que va surgiendo en el diálogo con los demás departamentos, va guiando el tipo de rodaje que va a necesitar ese largometraje en específico. No hay una receta, es algo que se descubre en toda la etapa de preproducción, y luego se va perfeccionando en el rodaje, para llegar al montaje de las escenas donde, si se logra bien, se rescatan los mejores momentos para contar el relato global; el director chileno de cine Sebastián Lelio lo resume de la siguiente manera: “Y hay que filmar contra el guion y hay que montar contra el rodaje, porque el cine no es un medio para ilustrar una idea preconcebida del mundo, sino que es un dispositivo para preguntar, para revelar, para iluminar.”<sup>3</sup> En el departamento de fotografía en específico, cada encuadre, cada tipo de movimiento, cada decisión de iluminación tiene una búsqueda. Es por eso que más allá del guion, pretendo desgranar el resultado de la imagen de “volantín cortao” para descubrir si es que existe un relato en la imagen cinematográfica, y

---

<sup>3</sup> Entrevista: Sebastián Lelio frente a frente con Pablo Larraín, Revista Sábado, El Mercurio, edición 1 de abril 2017 [en línea] <http://impresa.elmercurio.com/Pages/SupplementDetail.aspx?dt=2017-04-01&BodyID=1&SupplementID=1&IsInternal=1> [consulta: 10 de abril 2017]

cómo esta lo va revelando o no, desde las decisiones y referencias que existían antes del rodaje hasta cómo estas se pudieron concretar para quedar plasmadas en el resultado final.

### **1.1. El dispositivo cinematográfico**

A través de la ilusión de movimiento que nos da la imagen cinematográfica es que podemos percibir el tiempo que transcurre en un espacio determinado. En la obra ya finalizada cada imagen tiene una duración concreta que es influenciada por las tomas anteriores y posteriores que le asignó el montaje final. Esto se puede percibir gracias al dispositivo que se ha construido para capturar estas imágenes, siendo parte de este las decisiones técnicas del formato cinematográfico a utilizar y el tipo de rodaje que ese relato necesita. Es por esta razón que no existe una receta preestablecida para enfrentarse a un largometraje, cada uno es un mundo distinto a descubrir, donde el diálogo constante del equipo sobre el dispositivo a utilizar es fundamental para crear el estilo que va a caracterizar a esa obra cinematográfica.

No es casualidad que antes haya citado a Sebastián Lelio. Nuestra generación está influenciada directamente por su trabajo y el de Fernando Lavanderos, ya que, además de ver sus películas durante nuestro aprendizaje para ser cineastas, en el último año de la carrera fueron nuestros profesores en



la escuela. Ambos fueron de los primeros en el cine chileno, en la década del 2000, de valorar el formato digital como un medio válido para hacer un largometraje y expresar a través de él lo que con la película en celuloide era imposible, al menos con el presupuesto y los materiales disponibles para los cineastas jóvenes en Chile. La cámara digital permitía grabar muchos minutos seguidos de una forma más económica e instantánea, lo que impulsó a que ambos exploraran la libertad de movimiento en las escenas para que ocurrieran situaciones que no podían ser previstas en la etapa de guion, apostando a que esas situaciones iban a enriquecer la historia, planteando una reflexión sobre lo verosímil, la ficción frente a lo documental, etc.

Lavanderos el año 2004 estrenó “Y las vacas vuelan”, largometraje que está constantemente probando el límite entre lo real y la ficción sin que el espectador o incluso uno de sus personajes principales, pueda tener la certeza de que lo que está viendo es interpretado o es el documento de una expresión genuina de alguien que no sabe que está siendo grabado. El tipo de imagen en calidad media-baja demuestra su naturaleza digital de esos años, lo que ayuda a potenciar esta incertidumbre. Así la dirección y las decisiones sobre el dispositivo de rodaje, le dan fuerza a esta duda que es la base del relato en general y marca un nuevo estilo nunca antes visto en el cine chileno.

El 2011 realizó su segundo largometraje “Las cosas como son”, donde me pude sumar al equipo como estudiante en práctica para ser asistente de cámara. En este rodaje tenían un guion más concreto, pero los personajes no eran actores y no sabían cómo iba a terminar el relato. Por esta razón se tuvo que pensar el rodaje de manera más o menos cronológica, y también utilizar un formato digital que permitiera grabar durante varios minutos seguidos, así los actores se podían explayar conversando, e improvisando, dejando que la situación fluyera en un ritmo natural, para después elegir en montaje cómo se iba a ir hilando la historia principal, rescatando los momentos que más le interesaran al director de esas conversaciones.

A partir de esa experiencia descubrí las posibilidades de la cámara fotográfica como cámara de video en alta definición. La cual, gracias a su pequeño tamaño, permite grabar en las calles y en el transporte público sin interrumpir tanto el flujo cotidiano, dejando que el ambiente interfiera en la escena si eso es lo que se busca. También comprobé la reacción de los lentes frente a los movimientos y su capacidad lumínica, junto con las opciones de filtros que existían para ellos, principalmente para que la imagen no perdiera tanta calidad. Todo esto después tuvo coherencia con lo que los directores buscaban en “volantín cortao”. Fueron descubrimientos técnicos que ayudaron a concretar el anhelo de mezclar la ficción con el documental, potenciando la riqueza que se

buscaba en el rodaje a través de los diálogos y los escenarios que se muestran en la historia.

Por otro lado, en el ramo de Sebastián Lelio, aprendimos que el dispositivo, al menos lo que él planteaba, es “Hacer Sistema”. Lo que significa descubrir un mecanismo propio para ese relato cinematográfico en específico, donde están integradas tanto las decisiones técnicas como las decisiones estéticas que le van a dar estilo a la narración. Esto él lo aplica constantemente en sus obras desde su primer largometraje “La sagrada familia” (2006), donde planteó la posibilidad de realizar una película en solo cuatro días, en que todos los actores se iban a quedar en una locación improvisando los diálogos y las acciones, solo estableciendo una situación inicial dada por el director para luego poder tener la libertad de actuar según el perfil que se les dio como personajes, sin encuadres ni iluminación específica, grabada a dos cámaras que los seguían o espían a través de los umbrales. Quedando así una narración totalmente original para el momento de su estreno, que abrió muchas posibilidades que solo el formato digital podía entregar.

Lelio nos enseñó a Hacer Sistema a través de normas u obstrucciones para el rodaje (que las define el mismo director o el equipo previamente) las que ayudan a crear un estilo único para la obra cinematográfica que se está soñando. Es lo que él aprendió de Foucault y lo que plantea sobre el dispositivo: establecer

mecanismos con el objetivo de conseguir un efecto, o en este caso, una obra cinematográfica. Esto lo teníamos que aplicar en los ejercicios que hicimos para su taller. Un ejemplo fue el cortometraje “Tarsila”, en el cual la historia trataba de un hombre que después de haber sido abandonado por su mujer, la recordaba en cada figura femenina que veía. Entonces, con mi equipo, decidimos establecer previamente las siguientes obstrucciones: iba a ser una narración sin diálogos y sin una voz de narrador externo, planos fijos, las mujeres que aparecieran en escena iban a estar solo como sombras y siluetas a través de una iluminación naturalista, con sonido ambiente sin música incidental.

Al final de la historia, en un juego de luces navideñas en una plaza, ambos personajes se encuentran (seguimos viendo solo la sombra de ella) pero la mujer se va y él termina quedando también en silueta. Esta fue mi primera búsqueda del relato solo a través de la imagen cinematográfica, donde el montaje también era fundamental, pero todos los demás factores estaban presentes de forma minimalista. La búsqueda de este tipo de imagen nació porque yo estaba en plena investigación sobre cómo el espectador se siente atraído por las sombras y siluetas de una figura humana, ya que, al ser una imagen incompleta, este tiene que poner de su imaginación para completar esa figura, y a través de su relación con el espacio y el movimiento, completar el relato. A continuación, hay algunos ejemplos de las imágenes que nacieron de este ejercicio:



Figura 1

En paralelo, en el taller de Fernando Lavanderos, salió elegida la idea de “volantin cortao” y nos enfrentamos, como generación, al guion y rodaje de lo que iba a ser nuestro primer largometraje. Queríamos descubrir el sistema de signos que nos iba a conducir a crear un estilo original fiel a la historia y los temas que se querían abordar. En ella había un cruce de dos realidades sociales, los traslados en la gran capital, el funcionamiento del Sename, la situación del personaje principal de Paulina que va a la deriva sin tener clara sus metas ni deseos, y el desafío de trabajar con un joven de 15 años que no era actor, que iba a interpretar a Manuel, quien improvisaba desde su propia experiencia. Como equipo realizador queríamos escapar lo más posible de adquirir una mirada distante y paternalista frente al personaje de Manuel.

Nos enfrentamos a estas decisiones teniendo en cuenta lo que habíamos aprendido sobre el dispositivo, el cual también se puede explicar de la forma que lo hace Giorgio Agamben: “llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.”<sup>4</sup> Noción de dispositivo y una manera de Hacer Sistema, que no tenían como única función ser un orden restrictivo, sino que buscaba establecer un estilo donde pudiera surgir la historia y los temas de forma coherente y única. Una base donde se podía ser libre de crear sin perder el norte como equipo.

A través de constantes diálogos y viendo cómo iba mutando el guion, definimos un tipo de dispositivo (tanto técnico como estético) que describiré a continuación en este texto, a través de mi experiencia como directora de fotografía, para descubrir cómo se encuentra el relato en la imagen cinematográfica a través del proceso y resultado final en pantalla. Para esto voy a dividir el análisis en dos partes: primero abordar la relación de la imagen con el espacio y luego la relación de la imagen con el tiempo.

---

<sup>4</sup> Agamben Giorgio. Qué es un dispositivo [en línea] <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf> [consulta: 10 de abril 2017]

## 1.2. Enfrentando el espacio

El dispositivo se enfrenta al espacio donde van a ocurrir las acciones y los movimientos tanto de cámara como de los personajes y objetos retratados. En este aspecto es muy importante determinar el punto de vista que se quiera expresar a lo largo de la historia, y a partir de él situar la cámara, hacia dónde apunta y de qué forma va a captar el movimiento. En el caso de “volantín cortao” era muy importante tener la libertad de movimiento para reaccionar a la improvisación de los actores y a las posibles situaciones no calculadas que podían ocurrir en los espacios donde iba a transcurrir la historia.

En un comienzo, determinar el punto de vista no fue fácil, porque el personaje de Manuel era mucho más atractivo para los directores que el de Paulina, pero todo el guion estaba escrito desde ella, y al final, entre el departamento de montaje, dirección y dirección de fotografía, determinamos que ella iba a ser la protagonista en cada plano. La cámara se iba a guiar por sus movimientos y mirada, pero era necesario evitar que estos movimientos parecieran de un personaje externo que la seguía a todas partes. Por eso nos preocupamos de que, aunque fuera cámara en mano, esta pudiera ser lo más estable y limpia posible. También comprobamos que lo mejor era que Aníbal, uno de los directores, fuera el camarógrafo, ya que sabía cómo reaccionar a la improvisación de los actores y era más alto que la actriz, lo que ayudaba en su

fotogenia y hacía que su rostro contrastara con el suelo, entregando una sensación de encierro que venía bien para retratar al personaje.

Paulina es un personaje que se traslada en el transporte público a su práctica como estudiante de asistencia social en un centro del Sename. Ella avanza por su vida por la inercia de lo que le tocó vivir, pero sin mayor convicción propia. En el lenguaje visual occidental cuando se muestra a un personaje que avanza, en general es de izquierda a derecha, en el sentido de la lectura, ya que en esa dirección se percibe el futuro. Teniendo esto en cuenta, decidimos plantear todos sus traslados donde el fondo avanzara de izquierda a derecha, pero ella mira de derecha a izquierda. Esta decisión demuestra lo importante que era para nosotros su mirada y contar la historia a través de la dirección de sus ojos, más allá de todos los estímulos que pudieran estar pasando a su alrededor.

A continuación, están las imágenes de los planos de una secuencia de la primera vez que existe una interacción entre los dos personajes principales de la historia. Esta sirve de ejemplo sobre cómo abordamos el punto de vista desde la cámara. En ella podemos ver como no solo Paulina es la protagonista, sino que específicamente su mirada, su rostro, nos guía para ver a quién le llamó la atención, lo que se enfatiza con la acción de sacarse los audífonos para escuchar mejor lo que están cantando atrás de ella. Su actitud y expresión logra una conexión con el espectador logrando una empatía que nos ayuda a



sumergirnos en la situación y empezar a conocer a quienes van a ser los protagonistas de este largometraje. El sonido crea un rol fundamental para completar la secuencia, logrando que tenga predominancia la voz de Manuel dentro de todo el tumulto propio de la atmósfera en el transporte público.

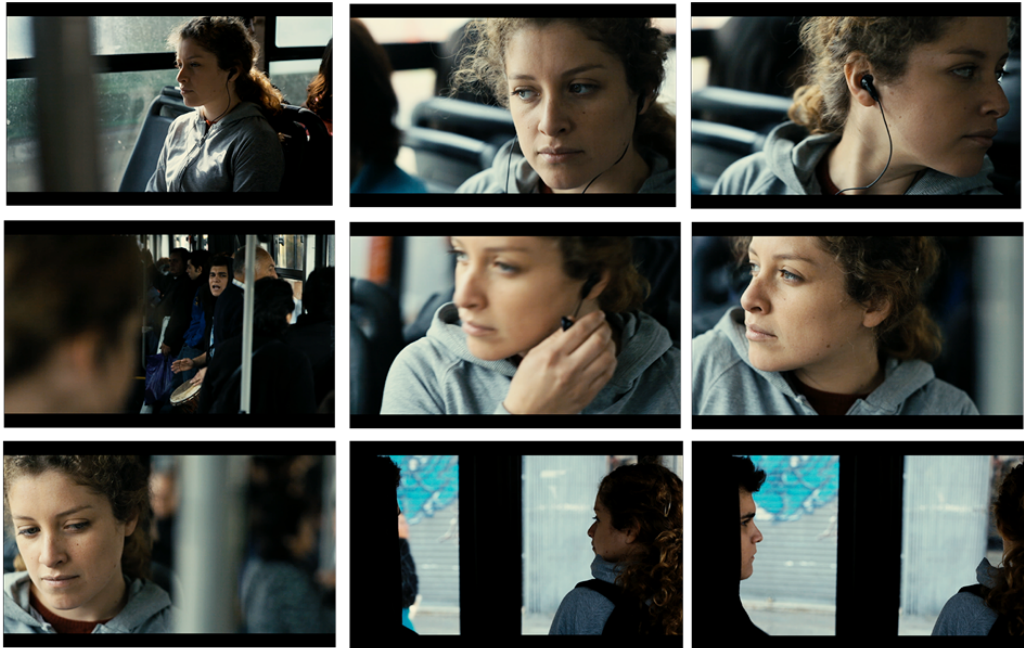


Figura 2

Para el estilo de imagen desde la cámara, escogimos lentes que no distorsionaran de forma brutal la imagen, principalmente que no deformaran el rostro. Eran lentes fijos donde la escala de plano se definía por la distancia entre el camarógrafo y el personaje, y no por medio de un zoom (y tampoco que se estuviera cambiando constantemente de lente, ya que por el tipo de rodaje no era factible). Decisión que también nos ayudó para el trabajo con la luz, ya que pudimos encontrar lentes muy luminosos que nos dejaron grabar en las calles

de noche sin tener que intervenir el espacio con otros focos y así la cámara pudiera continuar con la misma flexibilidad que tenía durante el día para seguir las acciones y los diálogos improvisados.

Esto nos lleva a otro factor que incide a la hora de enfrentar el espacio para lograr una imagen cinematográfica: la luz. La luz permite visualizar el espacio y también influye a la hora de percibir el movimiento. Ella es fundamental para crear la atmósfera y encontrar un estilo único de la imagen. La dirección de fotografía es un trabajo constante con todas las características propias de ella: dirección, color, calidad, textura, etc. Este manejo de la luz llega a completar la imagen cinematográfica que el dispositivo anda buscando, siendo esencial para lograr un profundo encuentro con el espectador, creando empatía, y la atracción necesaria para que ocurra el relato.

En el dispositivo que estábamos planteando para “volantín cortao”, la luz no podía sentirse falsa o fuera de la realidad. La imagen debía mantener una relación más con lo documental, un estilo naturalista. Es por esto que uno de los referentes para la imagen final, por el análisis visual sobre la relación de la luz con el exterior y el interior a través de la pintura, fue el pintor impresionista francés Edgar Degas. En sus obras podemos ver cómo él observó las transiciones de la luz a la sombra y la interacción del cuerpo humano en este escenario de manera naturalista, principalmente en los interiores cuando la

principal fuente de luz es la ventana, donde incluso a través de ella (en el exterior) sigue habiendo detalles. Las sombras en general son suaves, con detalles, y todas tienen relación con la direccionalidad de la fuente de luz principal, especialmente en las escenas que retrató de día.

Lo que transmiten las obras de Degas, tiene que ver con el instante, con situaciones rutinarias, que adquieren una belleza por transmitir una naturalidad tanto en los personajes como en la atmósfera. Se enfrenta a los detalles desde la cantidad de luz que les llega, sin importar si el rostro de los personajes queda en sombra; lo que importa es la atmósfera del espacio en general, más que el protagonismo de quienes se encuentran en escena. La paleta de colores potencia esta sensación de realidad, donde existen muchísimos matices alejándose de la imagen plástica de colores saturados. Todos estos aspectos se sintieron en coherencia con lo que buscaban los directores para el relato del largometraje y queríamos probar si se podían poner en práctica.



Figura 3

Sin darnos cuenta, el haber tenido esta referencia pictórica evidencia cómo nuestro dispositivo se relacionaba directamente con el estilo que cambió la historia del cine en su momento y que hoy es el padre del cine chileno actual: el neorrealismo italiano. Caí en cuenta de este hecho al leer la siguiente frase de Gilles Deleuze:

Lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo.

Es quizá tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo.<sup>5</sup>

Nosotros también queríamos conquistar el espacio de forma puramente óptica especialmente en algunas escenas, pero a través de la naturalidad y la riqueza de lo espontáneo. Más adelante (Figura 8, Figura 9, Figura 10) está la descripción de estas escenas donde la imagen logra expresarse en su forma única y no sólo anclada a la acción de los personajes.

Por mucho que nos hiciera sentido la motivación y las obras de Edgar Degas como referencia era necesario comprobar si es que se podía lograr algo parecido en la imagen cinematográfica, la cual no se crea con pintura y además tiene el factor de la sensación de movimiento. En plena investigación nos encontramos con la película dirigida por Mike Mills “Beginners”, la cual tiene coherencia con lo que veníamos planteando, crea una imagen atractiva que se hace cargo de la iluminación desde la naturalidad. En el tratamiento de colores también se alejaba de la imagen plástica digital, propia de la cámara con la que íbamos a grabar. Aprovechaba la luz del sol y no tenía problema con dejar a los personajes en sombra si es que la luz principal venía desde la ventana. Era una película más tranquila en términos de seguimiento de personajes, pero el tratamiento de luz nos convenció para “volantín cortao”, ya que además se

---

<sup>5</sup> DELEUZE G. 2012. La imagen tiempo – Estudios sobre cine 2. Tercera Edición. Argentina, Editorial Paidós Comunicación. p.13.

alejaba de la imagen de las noticias televisivas que siempre tienen un planteamiento más bien práctico y descuidado respecto a la iluminación. A continuación, hay algunos fotogramas de esta referencia:

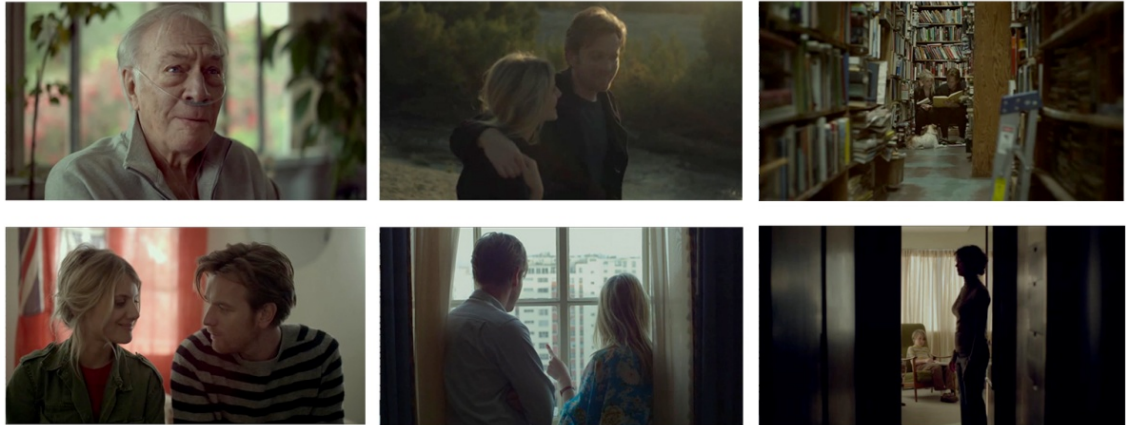


Figura 4

El principal desafío, y mayor dificultad, para pensar la iluminación de nuestro largometraje fue la libertad de movimiento de la cámara. Íbamos a grabar en espacios naturales (no estudios) como en: oficinas de un centro del Sename donde no había mucho espacio para los personajes y todo el equipo que hay detrás de cámara, una casa totalmente oscura de noche donde se iban a improvisar los movimientos, y por lo tanto había que tener despejado el espacio de trípodes y cables, en el transporte público en su habitual recorrido, donde tampoco había tiempo ni espacio para poner fuentes de luz, en las calles de las poblaciones de Pedro Aguirre Cerda, donde se iban a caminar largos recorridos y se iba a ver el espacio completo, donde la única opción era aprovechar la

iluminación de los focos de la calle. Era coherente con el dispositivo el buscar la luz natural de los escenarios que estábamos escogiendo, pero tenía la gran dificultad técnica el tener a disposición fuentes con poca intensidad de luz y de escasa manipulación para crear una atmósfera.

Lo principal que decidimos fue: exponer a la luz principal, lo que denominamos “no tenerle miedo a la penumbra”. Si el personaje se contrastaba con una ventana de día, lo más probable es que quedara en sombra, pero íbamos a tratar de darle detalles a esa sombra, así como lo hacía Degas y Kasper Tuxen, director de fotografía de “Beginners”. Tomamos la decisión de aprovecharnos de la luz del sol. Una vez escogidas las locaciones para las escenas en interiores por el departamento de arte, analizamos el entorno y la orientación al sol. Tuvimos que explicarle al departamento de asistencia de dirección (encargados de establecer los días y horarios a grabar cada escena) las horas que necesitábamos rodar en cada lugar para que el sol nos diera una buena fuente de luz entrando por la ventana. El mismo análisis hicimos para los recorridos de micro, pedimos que fueran en las tardes o en las mañanas y siempre el bus se trasladara por calles que tuvieran dirección de norte a sur (o viceversa) para que el sol entrara por las ventanas y el interior no estuviera tan oscuro, estos son ejemplos del resultado de estas decisiones:



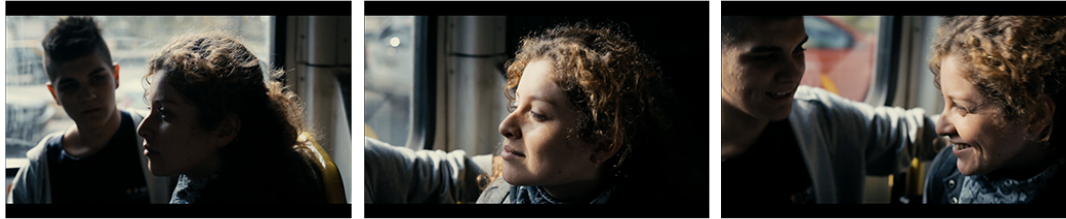


Figura 5

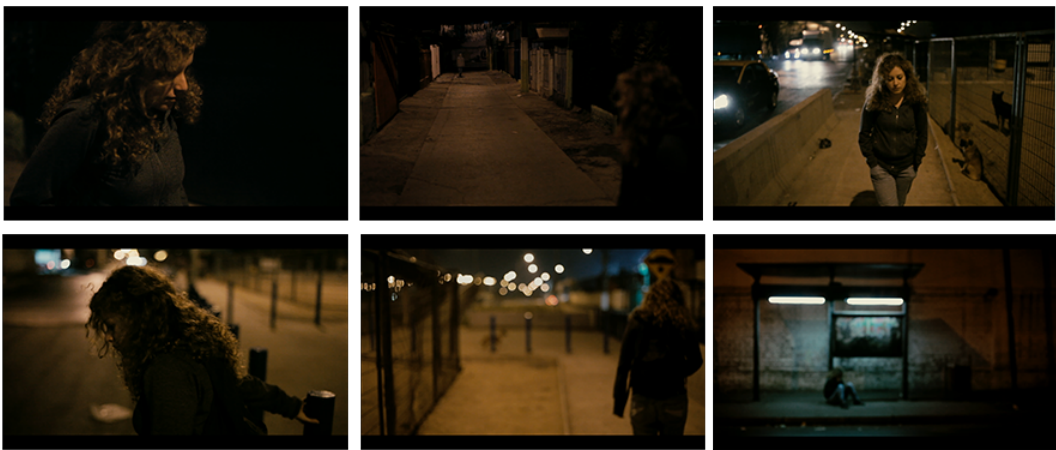


Figura 6

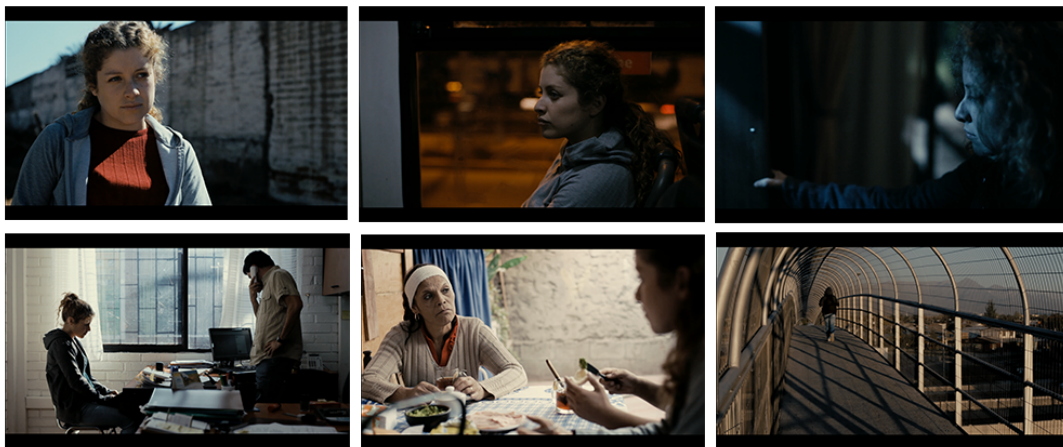


Figura 7



Esas fueron las principales decisiones de la imagen frente al espacio, algunas resultaron mejores que otras, pero en general pudimos darle un estilo a la imagen que le da coherencia al resultado final. Ahora nos enfrentamos a un segundo aspecto de la imagen cinematográfica en relación al relato: la relación del dispositivo con el tiempo. En este ámbito tiene mucha importancia el trabajo realizado por la montajista, Camila Mercadal, ya que el montaje va determinando la duración de cada plano según el relato general y la acción interna de la escena. La montajista, junto con los directores, logró encontrar un ritmo de la película que mantiene al espectador siempre atento, dándole un dinamismo atractivo al largometraje, pero hay ciertos momentos en que la imagen hace un quiebre con el ritmo del relato y deja que el tiempo en ella sea quién se exprese. Esto ocurre principalmente por contraste con el resto de las secuencias que siguen la acción y los diálogos. Son estos momentos en lo que voy a profundizar a continuación.

### **1.3. Frente a la imagen en su tiempo**

Encontrar a la actriz que interpretara al personaje de Paulina fue muy difícil para todo el equipo, porque, aunque ella fuera el personaje que guiaba la historia desde el guion, no es un personaje muy atractivo o con grandes decisiones, sino más bien una mujer introvertida que no sabe muy bien lo que quiere y muchas veces se deja llevar por la situación sin tener una meta clara. Ya sabían que René iba a interpretar a Manuel cuando llegó al casting de

Paulina, la Loreto. Le pedían a René que interviniera en el casting para ver como fluía la improvisación con él, las conversaciones, etc. y una de las cosas que más les gustó a los directores de ella en particular, fueron sus silencios. En la improvisación de los diálogos no se apresuraba en hablar ni a tener que estar rellenando el silencio constantemente, tenía un ritmo de conversación muy natural y su relación con René la improvisaba a la par y no desde una postura paternalista y distante como muchas otras actrices.

Los silencios que pudo interpretar la actriz a lo largo de la película tienen relación también con su mirada, sus ojos dejan que la cámara se pose en su rostro sin que este se sienta interrumpido o acosado por el lente. Sus reacciones son contenidas, y solo en momentos muy específicos tiene arrebatos violentos, pero incluso en esas acciones, su fuerza está en los actos que se contraponen con un rostro serio, como un grito ahogado. Ella logró darle densidad y profundidad al personaje a través de ese tipo de actuación. Nombro este aspecto de la actuación en relación a la imagen y el tiempo, porque entran en directa relación con lo que plantea Jacques Aumont, en su texto "El rostro en el cine", dónde él a partir del rostro en el cine mudo hace la siguiente reflexión:

El rostro-mudo es un rostro ampliado, pero también, más profunda y más inmediatamente, un rostro del tiempo, un rostro-tiempo. No se trata, en efecto, de ver el rostro como un libro sobre el que se escribirían las huellas

del paso del tiempo (como en la serie de autorretratos de Rembrandt). Se trata de hacer ver el tiempo mismo.<sup>6</sup>

Es importante tener en cuenta la noción de esta cita para el análisis siguiente, porque como el rostro del personaje de Paulina es el protagonista, es al final a través de ella, su relación con la cámara, en escala de plano y duración, lo que nos va a permitir reflexionar sobre cómo el tiempo se hace expresivo en la imagen cinematográfica más allá de todos los otros elementos que la componen. De cómo surge el relato gracias a la relación de la imagen con su duración, con su tiempo interno y el manejo con los cortes en relación a las otras secuencias del relato.

Un ejemplo de la relación de la interpretación de Paulina con el tiempo de la cámara, es la única escena que está grabada como plano secuencia (escena en movimiento, pero sin corte), donde además solo se podía hacer una toma ya que incluía romper el vidrio parabrisas de un auto. En la escena anterior Paulina acababa de tener una reunión con el director del centro del Sename donde ella hacía su práctica, él le informa que va a ser expulsada del centro y de su carrera universitaria por involucrarse más de lo permitido con un chico del lugar. La escena comienza cuando ella sale del centro caminando rápido pero muy seria, pasa por el estacionamiento, se detiene, toma un fierro del suelo, rompe el vidrio parabrisas de un auto estacionado cerca y luego continúa caminando muy rápido

---

<sup>6</sup> AUMONT J. 1998. El rostro en el cine. España, Paidós Comunicación Cine 85. p.105.

y con la respiración agitada. En este plano no solo vemos la violencia contenida del personaje, sino que también relaciona al espectador con el tiempo de la acción. El hecho de que no tenga corte hace vivir la acción como un presente, donde el espectador comparte el tiempo que se demora y crea una mayor tensión ya que se elimina la distancia que surge al haber un corte entre planos. Vivimos con ella ese tiempo y su repentina violencia.

Hay tres escenas más en la película donde tampoco existe el corte, pero están compuestas por un solo plano que se mantiene fijo y a una mayor distancia de los personajes, en comparación con la mayoría de las otras secuencias del relato general. La primera que vemos en pantalla calza con el primer encuentro en que Paulina y Manuel se dirigen la palabra. Están de espaldas a cámara esperando a que les abran la reja del centro. La conversación es corta y por la actuación se nota que nunca habían hablado entre ellos, pero la cámara se mantiene a la distancia respetando sus silencios sin cortar hasta cambiar de escena, la acción principal es la espera.



Figura 8

El último plano de la película, la última imagen que vemos de la historia, tiene una directa relación con el plano recién descrito. También se encuentran los dos con una distancia entre ellos, también existe una reja al fondo, pero esta vez hay otra reja desenfocada entre la cámara y los personajes. No hay diálogo, solo el sonido ambiente de la carretera con tráfico moderado y el lugar donde se encuentran, un paradero de micro, pasa a ser un símbolo que potencia la espera. Esta vez una espera inquietante por todo lo que acaba de ocurrir en la historia, una situación de incertidumbre. El tiempo que dura esta imagen es determinante, porque ni ellos ni el espectador pueden sospechar qué va a pasar, cuándo se va a terminar. La duración de la imagen pasa a ser algo incómodo y va aumentando la ansiedad que sin previo aviso se corta y queda la pantalla en negro.



Figura 9

La tercera escena compuesta por un solo plano fijo, ocurre en una parte del relato donde el personaje de Paulina se mantiene en estado de perturbación contenida al máximo. Ella se encuentra al centro del encuadre, sentada en los asientos del fondo de una micro vacía. Los colores del entorno junto con los de su vestuario son casi monocromos, moviéndose en la escala de grises, donde hasta las hojas de los árboles que se ven a través de la ventana mantienen este tono, gracias al otoño. Todo alrededor de ella avanza, el movimiento de la micro hace que la cámara sea un poco inestable, pero ella se mantiene quieta. La duración de la imagen comienza a ser un factor expresivo debido a la inmovilidad de ella, solo la contemplamos, el espectador no sabe hacia dónde se dirige y

puede llegar a dudar si es que ella lo sabe o no. Es un plano que deja que su tiempo de exprese sobre un trayecto largo y hostil.



Figura 10

Otro aspecto que influye en la expresividad del tiempo de la imagen cinematográfica que podemos experimentar en este largometraje, es la elección del formato digital. Ya he explicado la decisión de por qué grabar la película con este formato y con una cámara de fotografía, lo que va en coherencia con el dispositivo que habíamos establecido. Pero en las conversaciones previas al rodaje existía una secuencia que no sabíamos cómo abordarla, lo que fue un diálogo interesante con el equipo. Me refiero a la secuencia en los juegos de Fantasilandia. Pensamos la opción de poner la cámara frente a los personajes,

de forma fija amarrada a los juegos, pero esto quebraba todo el relato de la cámara en seguimiento del resto de la película y la óptica, ya que iba a tener que ser un lente muy angular que casi deformara los rostros para que se pudieran ver ambos personajes. Tampoco tenía sentido que la cámara los grabara de espaldas porque no se hubieran visto los rostros, y, además, los asientos con sus barreras de seguridad, solo dejaban encuadrar los plásticos de los juegos. Quedarse en el suelo mirándolos desde abajo también habría quebrado la escala de lente y nos habría alejado muchísimo de los personajes en una situación que queríamos que se sintiera una especial cercanía con ellos.

Entonces surgió la idea de grabar con el celular, acción que ya era costumbre en el cotidiano de los ciudadanos santiaguinos cuando grabamos la película. Esta opción además tenía coherencia con el relato ya que en escenas anteriores se había mostrado, como parte de la trama, que Manuel tenía un teléfono celular de última tecnología. Así lo hicimos entonces, el personaje de Manuel grabó esas escenas. El formato de una imagen con peor calidad, movimientos menos controlados, encuadres improvisados por el mismo actor, hicieron que quedara como una secuencia de entretención, que ayuda al espectador a impregnarse de lo que los personajes están experimentando en el minuto.



Esta decisión hace aparecer la relación espectador-cámara-personaje, donde además cambia el personaje principal en la narración visual. Los personajes miran al dispositivo y este los deja libres de mostrar lo que ellos quieran. La parte documental ahora está desde la manipulación misma del aparato que registra, dejando que nazcan nuevas imágenes nunca planeadas, porque, además, por un tema de calidad, los actores se graban a sí mismos, pero sin verse en la pantalla del celular: tenían que usar el lente que apunta hacia fuera, no el que se usa como espejo. Es así que hay muchas imágenes que solo se descubrieron después de haber sido grabadas o incluso en el montaje, como esta bella imagen del ojo de Manuel:

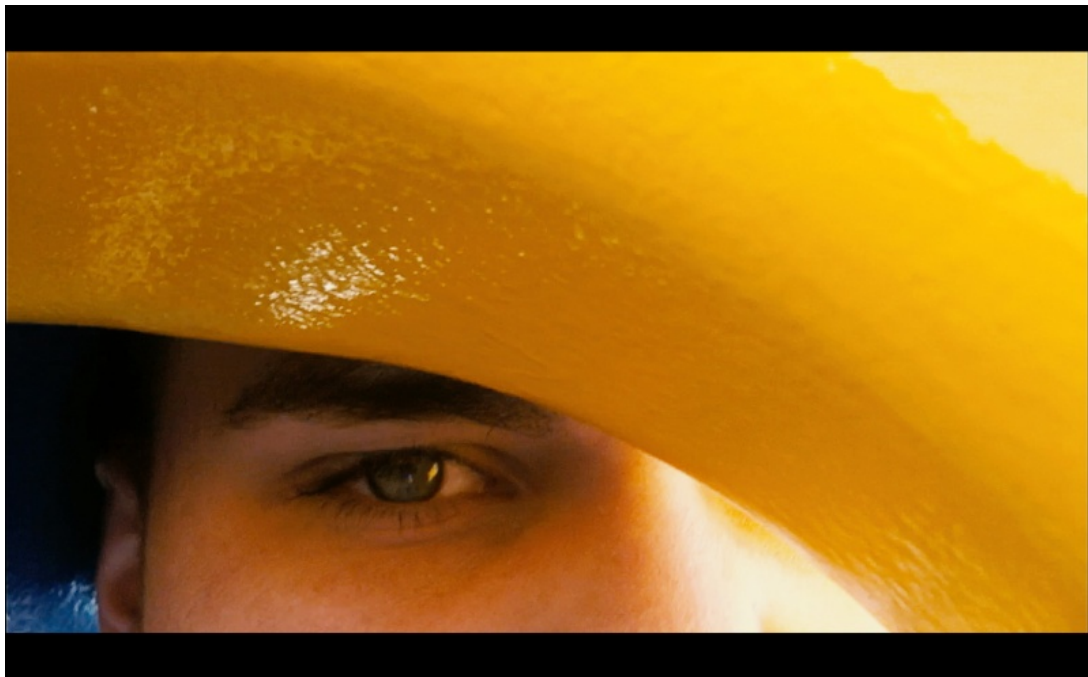


Figura 11

Volviendo a la relación de la imagen con el tiempo, esta secuencia, precisamente por el cambio de formato, interviene el ritmo del relato en general, llega a interrumpir un flujo constante con una cantidad de información desbordante, con cortes más seguidos y diferentes ángulos frente a los rostros de los personajes. El movimiento y los sonidos hacen que el tiempo se perciba más rápido, la libertad de cámara va en concordancia con la libertad de los personajes para expresarse en esas escenas en particular, hay mayor intimidad entre ellos, y no solo porque el lente lo necesite. Este es un ejemplo de cómo la decisión del formato que registra una imagen, influye en la relación personaje-cámara y transforma la proximidad entre cámara-espectador con el relato a contar. El tiempo pasa a segundo plano para enfocarse en la acción, y por lo tanto se percibe como si todo ocurriera más rápido, más dinámico.

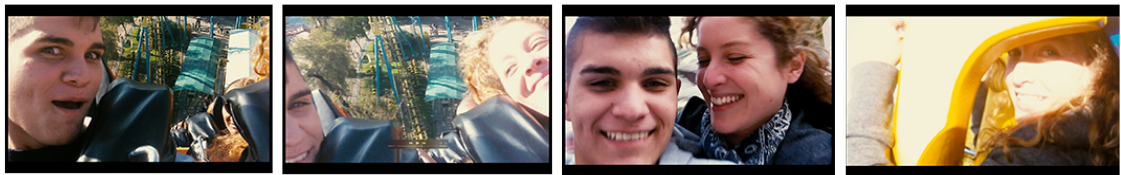


Figura 12

Habiendo hecho este análisis resuenan las palabras de Jacques Aumont: “El relato se inscribe tanto en el espacio como en el tiempo; por consiguiente, toda imagen narrativa, incluso toda imagen representativa, está marcada por los ‘códigos’ de la narratividad, antes incluso de que esta narratividad se manifieste

eventualmente por una secuenciación.”<sup>7</sup> Por lo tanto cada imagen contiene un relato, que se hace vida al tener un encuentro con un espectador que busque una relación entre su persona y la imagen que aparece en pantalla. Es así como la imagen cinematográfica tiene como herramientas para lograr ese encuentro el espacio donde se enfrenta y su tiempo de duración, ambos manifestándose gracias a los fotogramas (secuencia de imágenes) que dan la ilusión de movimiento cuando el mecanismo de proyección (o reproducción en esta época digital) comienza a funcionar.

Hay imágenes dentro del relato cinematográfico general que se destacan por su expresividad a través del trabajo del departamento de fotografía, debido a que el montaje se lo permite. Investigando sobre la imagen-tiempo de Gilles Deleuze, donde plantea a grandes rasgos que la imagen cinematográfica puede llegar a ser una imagen-tiempo si es que está compuesta por situaciones ópticas y sonoras puras, alejándose lo más posible de la imagen-acción la cual se subordina a los hechos concretos que ocurren delante de ella. En “volantín cortao” la expresividad de la imagen a través de su tiempo surge en las escenas mencionadas (de plano fijo a cierta distancia de los personajes en situaciones de espera) ya que la mayoría de las secuencias del relato en general se contrastan con ellas:

---

<sup>7</sup> AUMONT J. 1992. La Imagen. 2ª Edición. Barcelona, Paidós Comunicación. p. 261.

Por tanto, de la crisis de la imagen-acción a la imagen óptica-sonora pura hay un paso necesario. Unas veces se pasa de un aspecto al otro por virtud de una evolución: se comienza por films de vagabundeo, con nexos sensoriomotores debilitados, y luego se alcanzan situaciones puramente ópticas y sonoras. Otras, ambos aspectos coexisten en el mismo film como dos niveles de los que el primero sirve únicamente como línea melódica al otro.<sup>8</sup>

“volantín cortao” estaría dentro de la segunda categoría, donde conviven ambas imágenes, pero las tres escenas que he descrito estarían acorde a esta noción de imagen-tiempo planteada por Deleuze, ya que la expresión de la imagen, en su relación con el sonido, espacio y duración pasa a ser más predominante que la acción interna. Se conecta con el espectador a través de sus signos visuales y sonoros puros, haciendo las veces de detención dentro de la secuencia del relato de guion que va avanzando en el largometraje.

En estas tres “escenas-tiempo” podemos ver encapsulado en cada una el relato más profundo de “volantín cortao”. Si las separamos del montaje, aunque pierdan contexto, mantienen la esencia de lo que el largometraje busca transmitir. En todas está Paulina, en un escenario cotidiano marcado por una atmósfera natural, pero a la vez, con iluminación neutra. Ella se mantiene en espera, quizás acompañada, pero de alguien con el que mantiene una distancia y donde siempre existen rejas y estándares establecidos para relacionarse, que se

---

<sup>8</sup> DELEUZE G. 2012. La imagen tiempo – Estudios sobre cine 2. Tercera Edición. Argentina, Editorial Paidós Comunicación 26. p. 14.

mezclan con la curiosidad e incertidumbre de sus destinos. Al momento de estar sola va en un transporte sin rumbo fijo, al medio del encuadre, sin decisión, parecida a la imagen final de “El graduado” de Mike Nichols, pero esta vez el personaje está en plena soledad. Si se logra una conexión con el espectador, creando quiebres dentro del mismo dispositivo, la imagen cinematográfica logra hacer aparecer el relato que ella misma busca revelar a través de su relación con el espacio y el tiempo que la componen.

## 2. RELATO E IMAGEN DESDE EL FORMATO DE ARCHIVO FOTOGRAFICO.

A partir de #unasemanaconcarmencita

"La ciudad no es la misma,  
no es la que quisimos compartir..."<sup>9</sup>

La madre de mi madre, Carmen Palacios, fue mi abuela más cercana. Pasé veranos enteros con ella junto al mar, mientras mis papás trabajaban y mis hermanos se iban a otros lados con amigos, yo todavía era muy niña para tener esa independencia. Esas semanas frente al horizonte marino eran básicamente escuchar sus anécdotas del pasado, en general con una cuota de exageración que era difícil de creer, pero fascinante de escuchar. El departamento donde pasábamos las vacaciones queda en Concón al frente de la Playa Amarilla, lugar donde hace más de medio siglo, Carmen había salido elegida como reina de belleza del balneario. A ella le encantaba recordar esa época de soltera, de fiestas a las siete de la tarde y encuentro con amigos en la playa donde se sentía la mujer más linda del grupo.

---

<sup>9</sup> Fragmento de la canción "Homenaje" (1981) Santiago del Nuevo Extremo

En este, y en los próximos capítulos, voy a describir y profundizar lo que ha sido mi búsqueda a través de la fotografía en los talleres del Magíster de Artes, mención Artes Visuales, de la Universidad de Chile. La cual se ha centrado en la investigación y experimentación con material de archivo fotográfico de mi familia, principalmente fotografías capturadas por mi abuelo Daniel, esposo de Carmen. En este capítulo en particular, me voy a enfocar en lo que fue el encargo del taller del profesor Pablo Rivera, quien nos dio la tarea de hacer una intervención en un espacio público para luego, en la presentación final del ramo, mostrarle al curso un registro del resultado en terreno. Esto era algo totalmente nuevo para mí, mi máxima relación con el espacio público venía de los rodajes de cine, lo que hacía que interviniéramos lugares públicos, pero siempre con un fin acotado, controlado y en relación a una imagen que funcionara independiente del espacio físico. Desde el comienzo de este proyecto, me propuse que la protagonista de esta intervención fuera la fotografía.

En Santiago de Chile, en la comuna de Las Condes, existe el barrio El Golf. Esta zona se caracteriza por sus edificios altos de vidrio destinados a oficinas, hoteles, restaurantes y departamentos elegantes. En la semana sus veredas se ven invadidas principalmente por personas de vestimenta formal, mientras que en los fines de semana reina la calma, interrumpida por alguno que otro turista. En el corazón de este barrio hay una calle que se llama Carmencita

y mi abuela siempre nos contaba que le habían puesto ese nombre por ella. Dato que pasó a ser uno de los mitos de mi familia, donde se decía que quien había diseñado ese barrio y bautizado las calles era un profundo admirador de ella que le había puesto ese nombre en su honor. Cierta o no, esta historia se quedó en mi familia incluso después de la muerte de Carmen, a quién los nietos le decíamos de cariño “Mutti”, y hasta el día de hoy cuando hablo con mi mamá sobre ese lugar, lo llamamos “la calle de la Mutti”.

Buscando en los álbumes de fotografías que habían sido de Carmen, encontré uno especialmente dedicado a la época que tanto le gustaba recordar, donde más que fotografías familiares, había recortes de diarios y fotos en blanco y negro. Archivos que evidencian su candidatura, y luego su elección, como reina de belleza de los bancarios en el año 1948. Su triunfo fue proclamado en diarios importantes del país e incluso la revista de la época “Fama”, le regaló un viaje a Buenos Aires, Argentina, con su madre. Un detalle que también a estos archivos con el mito: varios artículos en vez de nombrarla Carmen, en la leyenda bajo la foto sale escrito “Carmencita”. Al igual que la calle del barrio El Golf.





Figura 13 y Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Al solo llamarse “Carmencita” sin apellido, cualquier persona puede apropiarse de la calle, el desafío estaba en hacerlo a través de la fotografía. Existían los archivos de mi Carmencita, existía la calle, existía el mito familiar, y era necesario encontrar un rito que ayudara a fomentar este relato. Es interesante destacar cómo el álbum que Carmen guardó con recelo, transforma a esas imágenes en archivo y nutre la historia respecto a esa calle impulsando esta búsqueda incluso después de su muerte, haciendo eco con las palabras de Anna María Guasch: “el archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos

están, cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos”.<sup>10</sup> Ella recortó, pegó y juntó esos recortes el día que aparecieron en la prensa escrita, los unió con las fotografías de los hechos para luego cuidarlos en ese lugar con cuidado, sin saber que décadas después su nieta los iba a encontrar. Una vez archivadas, las fotografías adquieren autonomía para que su destino dependa de si alguien las encuentra o no, y si es que son tomadas en consideración para ser utilizadas con infinitas interpretaciones y usos.

A raíz de este proyecto nacen dos tipos de relatos en relación a la imagen: el relato que surge a partir del formato de la fotografía de archivo puesta en un contexto determinado, el mito. Y el que aparece al llevar el registro de la intervención a la plataforma de internet, invitando a ser parte del proyecto a toda persona que se encuentre con estas imágenes en esta otra red social pública, siendo esto el resultado del acto concreto, el rito. Para crear el mito, había que encontrar su rito. De esta forma aparecen dos tipos de espacios públicos y a la vez muchas dimensiones del espacio privado que convive en estos escenarios transitorios, como lo son la calle y las redes sociales en internet.

---

<sup>10</sup> GUASCH A.M. 2015. Arte y archivo 1920-2010. Segunda Edición, Madrid, España, Ediciones Akal, S.A. p. 49.

## 2.1. Crear el mito

La calle Carmencita abarca solo cuatro cuadras de la ciudad. En ella hay uno de los hoteles más prestigiosos de Santiago, la cadena W, una plaza, departamentos residenciales, una librería para niños y oficinas. Queda a una cuadra del metro, lo que la hace tener una ubicación privilegiada. Es un barrio muy limpio, con constante seguridad y la plaza hace las veces de área verde con árboles y juegos, un lugar de descanso entremedio de los altos edificios. A veces hay personas que pegan carteles para dar a conocer sus negocios en los postes de luz, pero estos son constantemente retirados al no tener un permiso especial para permanecer ahí. En estas cuadras no hay paraderos de micro ni locales con grandes fotografías de publicidad, lo único parecido a una fotografía o imagen gráfica que se ve desde la vereda, son los carteles anunciando los espectáculos del teatro municipal en una de las avenidas que cruza la calle.

En clases con Pablo Rivera, pensando en cómo instaurar el mito relacionando el nombre de la calle con Carmencita Palacios, me contaron sobre el documental “Searching for Sugar Man” dirigido por Malik Bendjelloul, el cual muestra la euforia que existía en Sudáfrica por un cantante estadounidense, ya que sus canciones se transformaron en verdaderos himnos de la lucha de los jóvenes en las décadas de los 70s y 80s, contra el sistema de segregación racial denominado Apartheid. Su música era muy conocida, pero en los discos no salía

ninguna información sobre el cantante, solo habían visto una fotografía de él con lentes oscuros y su nombre: Sixto Rodríguez. A raíz de la poca información, se fueron creando mitos sobre su historia, su muerte y su personalidad. En el documental, estrenado el año 2012, deciden buscarlo y lo encuentran en Estados Unidos, todavía vivo, trabajando como constructor. Había dejado la música y no sabía toda la fama e importancia que tenían sus canciones en Sudáfrica. Cuando vuelve a ese país, ya mucho mayor, en uno de los conciertos dice una frase que resume lo que impulsa este proyecto de Carmencita también: “Gracias por mantenerme vivo”. Con el recuerdo y pasión que hubo por su música, lo mantuvieron vivo en una tierra donde nunca había estado en persona.

Esta intervención iba a ser un acto para mantener viva la imagen y el recuerdo de mi abuela a través de un archivo fotográfico, más allá del sentido que le daba Roland Barthes a la fotografía análoga, la cual según él “permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente.”<sup>11</sup> Más allá de la huella física del sujeto retratado, sino más bien, por el hecho de establecer una conexión de su imagen con el nombre, con el lugar, creando un escenario para el mito. Iba a ser mi homenaje hacia ella. La palabra “homenaje” empezó a hacer eco en mi cabeza y volvía a mí la canción de Santiago del Nuevo Extremo con ese nombre, ya que dedicándosela al cantante

---

<sup>11</sup> BARTHES R. 2013. La cámara lúcida. Novena Edición. Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós. p.126.

chileno Víctor Jara dice: “y maldigo el presente sin tu nombre”. Mi abuela ya no está entre nosotros físicamente, solo está su recuerdo, y su nombre en una de las calles de Santiago. Había que aprovechar esta situación para expresar y cerrar mi duelo interno por su muerte.

¿Cómo lograr un mito a través de la fotografía en ese lugar?, ¿pegando carteles?, ¿con un monumento?, ¿dejando fotografías sueltas en la vereda?, ¿tapizando la calle con su imagen?, ¿interviniendo el cartel donde sale el nombre? Tenían que ser fotografías que fuera verosímil encontrarlas en la calle, que de alguna forma tuviera lógica que existieran en ese espacio tan contenido y pulcro, que no se delatara que era un proyecto artístico a modo de instalación, porque eso inmediatamente crearía una distancia con quién se encuentra con la obra, donde el espectador asume una manipulación del artista y una acción acotada en el tiempo y el espacio, con un principio y un fin, sin mezclarse en la rutina; quizás interrumpiéndola, pero sin que se integre en el flujo de movimiento natural del lugar. El desafío ya no era reconocer la imagen de mi abuela, sino la de construir un relato en torno a un objeto con su imagen. A partir del documental sobre Sixto Rodríguez, tenía claro que debía ser algo que diera la información justa, que dejara más preguntas que respuestas, para dar la posibilidad a quién estuviera en ese espacio público de hacer la conexión de la fotografía con el lugar, de inventar su propio relato.

Reflexionando sobre los formatos de la fotografía que se pueden encontrar en el espacio público, llegué a la idea de los relicarios. Tal como lo dice su nombre, estos son objetos que se crearon para exponer, adorar, transportar reliquias de personas con las que se tenía un vínculo especial. Esta costumbre nació con los primeros cristianos, quienes rescataban objetos de santos y mártires después de su muerte y los ponían en los altares donde hacían sus ritos. De esta forma creían que la presencia de un objeto de esa persona profundamente vinculada a Dios, los ayudaba a seguir su ejemplo y mantenerse firmes en la fe. Con el tiempo estos objetos fueron variando de formato hasta el siglo XVI, donde los relicarios también se transformaron en collares para llevar algún objeto pequeño que hubiera pertenecido a alguien a quien se había amado. El collar permitía que el objeto se mantuviera cerca del corazón de quién lo usara. En la época de la reina Victoria de Inglaterra fue cuando estas joyas tuvieron mayor popularidad dentro de la moda de duelo que ella misma impulsó después de la muerte de su esposo Alberto. Luego del invento de la fotografía, esta llegó rápidamente a estos objetos, muchas veces reemplazando los objetos-reliquia por imágenes de la persona a la que se quería recordar.

Debido a su tamaño, uso y resguardo con los relicarios donde “Todo es personal, individual, íntimo. Destinado para sí mismo se cultiva desde el mundo



interior y se traslada por todo el mundo exterior bajo el resguardo de su escala”<sup>12</sup>. El relicario protege algo sagrado para quien lo usa, pero a la vez permite que esa persona lo sienta incluso como una compañía en todos los lugares a donde va, transitando así por el espacio público de manera natural. Sus características físicas, tamaño y forma, ayudan a que el encuentro con la fotografía que existe en él sea de carácter íntimo, pero a la vez, no cause extrañeza si se encuentra en pleno espacio público. Por esta razón quise que la imagen de mi abuela se uniera a la calle por asociación, al encontrar esa fotografía de pequeño tamaño enmarcada en un cilindro con una cadena donde la inscripción dice “Carmencita 1925-2009” dando cuenta que es alguien real que vivió durante esos años y tenía el mismo nombre de la calle donde se encontró el relicario.

Elegí cinco fotografías de retrato de Carmen que representaran la época que a ella más le gustaba recordar en sus cuentos, alrededor de la década de 1950; con el uniforme del colegio, cuando era secretaria del Banco de Londres (trabajo que le encantaba), cuando salió reina de belleza y fue retratada por un fotógrafo famoso de la época, cuando posó para un calendario de uvas chilenas y una fotografía que le tomó mi abuelo tomando en brazos a mi madre con menos de un año de edad y ella todavía siendo muy bella y joven. La elección de estas

---

<sup>12</sup> Álvarez Berrones A. Los relicarios, compendio de misticismo, arte y belleza [en línea] <http://planoinformativo.com/nota/id/62096/noticia/los-relicarios,-compendio-de-misticismo,-arte-y-belleza.html%C3%A7> [consulta: 25 de abril 2017]

fotografías me hizo sentido con lo que comenta Soulages sobre las reflexiones de Roland Barthes a partir de su relación con las fotografías de su madre:

Barthes piensa acceder no solamente a una certificación de la existencia pasada, sino casi al objeto trascendental, hasta al nómeno de su madre. Por eso él cree acceder a ellos a partir de una foto de su madre no tal y como él la veía, sino tal y como la soñaba o la amaba; en efecto, una semejanza demasiado grande con la imagen fenoménica de su madre habría prohibido ese acceso al nómeno.<sup>13</sup>

Las imágenes de Carmen debían coincidir con el relato de su belleza y de la época en que fue reconocida por ella, no podían ser de plena “sinceridad” o cuando ya estaba más mayor. Tenían que ser fotografías donde se mostrara la textura de las imágenes tomadas en ese tiempo, el que calza con la época de cuando se crearon esas calles, y los años en los que a ella le gustaría ser recordada, había una razón de por qué estas imágenes estaban en uno de sus álbumes más preciados.



Figura 20

---

<sup>13</sup> SOULAGES F. 2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p.102.

## **2.2. Un rito de homenaje**

Ya teniendo elegidas las fotografías y el formato de los relicarios para ser encontrados en la calle, había que establecer la acción de intervención. No creía suficiente ir a dejar solo cinco relicarios alguna vez en la calle, tampoco colgarlos de alguna parte porque se podía perder el misterio y lo más probable es que por la extrañeza de encontrar algo “puesto” en alguna reja o semáforo, no causaran ningún impacto. Lo que tenía más sentido era dejarlos perdidos en distintas partes de la calle y que siguieran libremente su destino según el movimiento natural de las personas que habitaran el espacio.

Como lo explicaba en el primer capítulo a raíz del dispositivo cinematográfico, ponerme obstrucciones para una acción artística me sirve de herramienta para la creatividad, me ayuda a plantearme un método que potencie la idea original y haga de plataforma para que surjan nuevos descubrimientos de la intervención principal. Este proyecto, como lo mencionaba anteriormente, fue para mí un homenaje a mi abuela, a su imagen de cómo quería ser recordada, a la ficción que ella misma creó de su historia, sea cierta o no. Historias que la mantienen presente en el día a día de la vida y la memoria de quienes la conocimos. Por eso sentí necesario crear un rito personal para sembrar el mito en la calle con su nombre.

Me propuse los siguientes pasos: durante cinco días seguidos, de lunes a viernes, iba a ir caminando desde mi casa (que queda a veinte minutos de distancia) con la cámara a cuestas escondida bajo el abrigo y con cinco relicarios en el bolsillo (cada uno con una foto distinta, cosa que en un día no se repitiera la misma foto). Cada día iba a ir a una hora distinta del día, para dar la opción que más personas se pudieran encontrar con estas imágenes, y a la vez pudiera observar el espacio con la cámara, dando pie a otro proyecto paralelo a través de la plataforma de internet “Instagram”, donde con el hashtag #unasemanaconcarmencita iba a subir un video por día del encuentro con el lugar, tratando de descifrar con la cámara formas y colores particulares de la calle. De esta manera, mientras grababa con la cámara distintos detalles del lugar, iba dejando “olvidados” los relicarios en mi caminar o donde me detuviera.

Al ir durante cinco días seguidos, confirmaba que los relicarios del día anterior ya no estaban en los lugares donde los dejé, muchas veces cuando me iba ya no estaban los que había puesto al principio de ese mismo día. En los videos que subía cada vez, aparecían lugares donde había dejado los relicarios, pero muchas veces están desenfocados, pasan muy rápido o están a una distancia en la que es imposible reconocerlos. Saber esto era un juego conmigo misma y me dejaba tener la excusa de andar registrando si es que llegaba a ver alguien interactuando directamente con el relicario, situación que nunca vi en vivo. El ir a distintas horas durante la semana me ayudó a crear una imagen del

lugar que tenía que ver con su tiempo y su movimiento. Así surgieron las siguientes imágenes:

El lunes fui cuando ya estaba oscuro, entonces me dediqué a grabar las luces en movimiento que aparecían en el lugar, intentando descubrir sus colores y texturas.

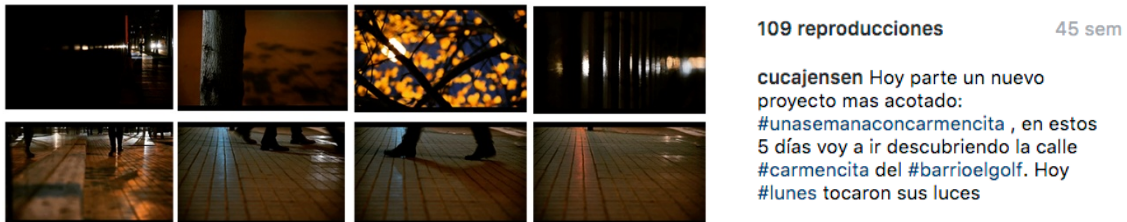


Figura 21

El martes llegué a media tarde, cuando había más niños en la plaza, y ahí nació el juego de palabras de conocer “las curvas de Carmencita” intentando retratar los detalles curvos que existían en una calle tan recta y corta.

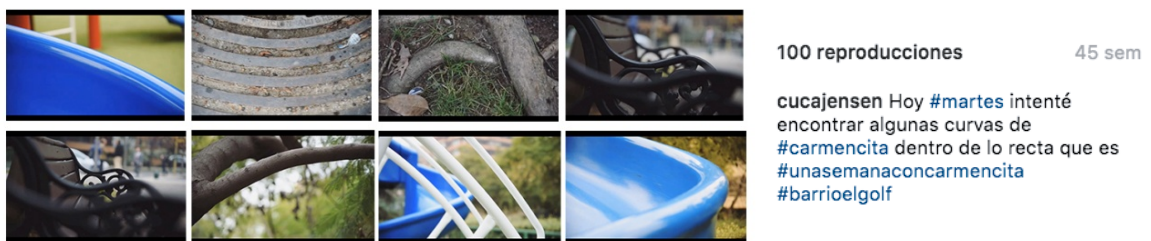


Figura 22

El miércoles estuve registrando a la hora de almuerzo, había muchos más oficinistas caminando por sus veredas, donde me llamó la atención la cantidad de zapatos negros y brillantes, eso explica el texto que acompaña al video.



Figura 23

El jueves llegué a grabar antes del amanecer. Era una época de bellos amaneceres, pero el de ese día en particular, al no tener nubes, no tuvo un cielo muy colorido, entonces preferí retratar la tranquilidad y la forma en que la luz iba bañando la punta de los edificios que se ven desde la calle.

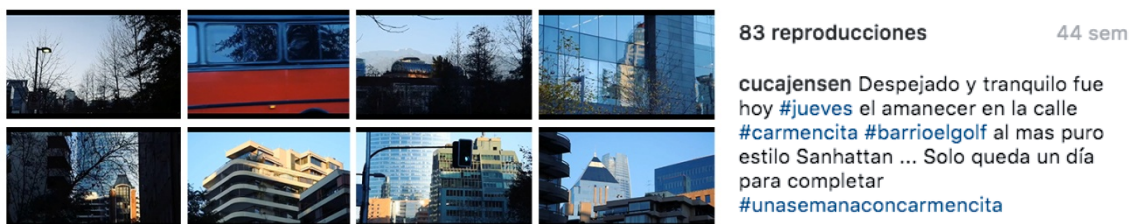


Figura 24

Por último, el viernes, me centré en todas las circunferencias presentes en la calle, dando a conocer cuáles eran y así introducir la imagen de un relicario, asegurándome de integrar al menos en uno de mis videos a estos objetos como parte del lugar.



Figura 25

### 2.3. El relato de Carmencita

El rito, la acción, permite hacer aparecer el mito, al menos soñar con él. La intervención en el espacio hace posible el encuentro entre la imagen de archivo fotográfico y un ciudadano. Lo que podría desatar un relato a partir de su hallazgo y su encuentro íntimo a partir del formato tan pequeño en pleno espacio público. El transformar la imagen en objeto la hace accesible a quien la encuentre, Soulages describe esta situación como una característica propia de la fotografía: “El dispositivo fotográfico y la imagen fotográfica condicionan también las diferencias entre la recepción de una foto y la de los fenómenos

visuales del mundo.”<sup>14</sup> Esta vez, el relicario y el contexto en el que es encontrado, condicionan la recepción de quién la encuentra, se hace referencia a su posible dueño y al pasado que este pueda tener. Se cruzan el tiempo de quien encuentra el objeto con el tiempo de la fotografía presente como archivo y tesoro, cargada de una posible historia por la cultura en que es descubierta.

Esta intervención permite imaginar infinitos escenarios donde las fotografías fueron encontradas, pensar si es que hubo o no una relación con el nombre de la calle y toda la construcción que las llevó a terminar en ese lugar. El hecho de dejarlas tan a la deriva y continuar el camino preocupada de realizar los videos que se iban a subir a Internet, es algo que es difícil para mi generación, en el sentido de la creencia que existe de poder controlar todo, de registrar todo, respaldar todas las acciones y reaccionar en el minuto. Internet nos hace tener esa necesidad de ver cuántas personas le pusieron “me gusta” a la imagen, cuántos la comentaron, medir los impactos según las estadísticas que entrega la plataforma. Esta acción (dejar los relicarios), por lo incontrolable que era, permitió un proceso en mí misma de homenaje a mi abuela, de pensar en ella mientras lo hacía y sentirme un sembrador del que nunca iba a saber si es que la imagen de ella había creado frutos llegando a desconocidos o no. Un verdadero rito.

---

<sup>14</sup> SOULAGES F.2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 93.



A partir del análisis de este proyecto, veo necesario volver a las palabras de François Soulages: “Esa ilusión de hallazgos y esa imposición de la pérdida alimentan la práctica fotográfica, el hecho de hacerlas y el de verlas. Este problema y este misterio convocan al artista a explorarlos y al filósofo a pensarlos: por lo tanto, ¿sería la estética de la fotografía una estética del resto que queda tras la pérdida?”<sup>15</sup>. Encontramos una respuesta afirmativa a esta pregunta, el hallazgo se impone y se vuelve valioso al tener relación con un archivo fotográfico que además hace alusión a la pérdida, no solo del objeto, sino de la imagen, de un retrato. El sujeto fotografiado adquiere una importancia para quien lo encuentra, aunque no conozca a quien aparezca en la imagen, sino por el solo hecho de poder imaginar el posible vínculo con esa fotografía. Sin ser consciente de ello al minuto de realizar esta acción, este fue un homenaje a los restos que quedan después de la pérdida, y fue precisamente la fotografía la que lo hizo posible.

Los videos en Internet permitieron hacer parte del encuentro con el lugar a quienes me siguen en Instagram. Poder tener la libertad de encuadrar y destacar lo que me llamara la atención, jugando con la idea de que solo podía subir medio minuto de video por vez y este, por características que daba la plataforma, se iba a repetir infinitamente, aproveché la oportunidad para experimentar con el montaje, intentando darle un sentido a esta repetición

---

<sup>15</sup> SOULAGES F. 2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 19.

uniendo la última imagen con la primera, lo que era primera vez que hacía. Esto también fue una intervención en el espacio de Internet (donde mi cuenta es pública) a partir del espacio público de la calle. Por una semana laboral, la calle Carmencita, con sus imágenes, interrumpió la rutina de quienes la vieron a distintas horas desde la palma de sus manos en sus celulares. De esta forma la intervención, que a través de los relicarios fue de lo privado a lo público para volver al encuentro privado-íntimo con quien tomara el relicario en sus manos, paso a ser del espacio público al privado en la pantalla íntima del espectador a través de sus aparatos electrónicos con acceso a internet.

Desde estos mismos aparatos estuve toda la semana buscando si es que alguien subía algún hashtag de Carmencita, de la calle, de los relicarios o algo, por si aparecía la imagen de mi abuela en la cuenta de otra persona, pero no pasó nada. Hasta cuando ya iba en la última procesión de vuelta a mi casa, el viernes, y mi hermana me manda una imagen sobre un anuncio en una página de vecinos de Las Condes de la plataforma de Facebook, donde suben una fotografía de uno de los relicarios diciendo que fue encontrado en la calle Carmencita, cerca de la plaza Perú, para que por favor se divulgue la noticia porque debía ser un objeto de valor, importante para su dueño, posiblemente alguien de mayor edad. Muchos comentaron estar preocupados por la situación porque seguramente esa persona no iba a tener acceso a Internet, entonces mientras más se compartiera la publicación, mejor.

Esto fue un giro totalmente soñado, pero a la vez inesperado. Ahora lo privado pasaba a ser público dentro de Internet donde más de mil personas compartieron la foto y se preocuparon por la situación. El soporte, el relicario, sumado al archivo, la fotografía de Carmen, y el lugar, la calle, hicieron que se lograra una historia gracias a quienes se encontraron con ellos, tanto físicamente en el espacio público de la ciudad, como a través de la imagen digital en el espacio público de Internet. La intervención demostró su potencial en este ámbito, donde quizás cuántas historias no vamos a poder saber nunca cómo se resolvieron, con los otros veinticuatro relicarios que fueron dejados a su destino en esas cuatro cuadras durante cinco días seguidos. El ciudadano encuentra historias porque las busca y necesita en su cotidianeidad. El archivo fotográfico le da esa posibilidad, debido a su imagen tan cercana a la realidad y la relación que tiene ese espectador con la fotografía en sí, la cual se ha ido construyendo a lo largo de su historia personal. Encuentra posibles relatos, los que puede crear en su imaginación a partir de acciones tan pequeñas como puede ser el hallazgo de un relicario.

**Las Condes Activa** agregó 2 fotos nuevas.  
17 de junio · 🌐

DIFUNDIR: "Encontré esto en Las Condes, puede ser de gran valor para su dueño, favor difundir"

Este objeto podría ser de gran valor sentimental para un adulto mayor, les pedimos poder difundirlo, ya que probablemente puede verlo un amigo o familiar.



Me gusta · Comentar · Compartir

👍👎👏 114 · Orden cronológico

1279 veces compartido

Figura 26

**Javiera Frías** en qué sector más o menos?  
Me gusta · Responder · 👍 1 · 17 de junio a las 12:42

**Las Condes Activa** Fue en Carmencita (Plaza Perú)  
Me gusta · Responder · 👍 1 · 17 de junio a las 15:35

**Javiera Frías** si es una persona adulto mayor es difícil que vea esto, entonces, si me avisas, puedo imprimir carteles y pegarlos por el sector 😊  
Me gusta · Responder · 👍 10 · 17 de junio a las 12:42

**Sonia Ester Mendez Navarro** Felicitações. !!!  
Ver traducción  
Me gusta · Responder · 👍 1 · 17 de junio a las 12:54

**Jessica Gallardo** Es que en la plaza Perú hacen feria de antigüedades los fds, yo creo debe ser de alguno de los que venden  
Me gusta · Responder · 👍 6 · 17 de junio a las 15:58

**Las Condes Activa** Importante información Jessica, muchas gracias  
Me gusta · Responder · 17 de junio a las 16:11  
Ver más respuestas

**Anita Chacón** La chica se parece a Marilyn monroe en sus inicios  
Me gusta · Responder · 👍 2 · 18 de junio a las 9:35

**Daniela Armijo** Yo encuentro que de ser de un vendedor de feria No lo tendría con foto O no ???  
Que difícil Misión Pero es verdad es como un objeto con mucho valor sentimental Suerte  
Me gusta · Responder · 21 de junio a las 12:29

### 3. RELATO E IMAGEN EN LA SUPERPOSICIÓN DE FORMATOS

A partir de “El jarrón de Lota”

"Tell our story Christian,  
that way I'll-I'll always be with you."<sup>16</sup>

Antes del homenaje a Carmen a través de la intervención en la calle Carmencita descrita en el capítulo anterior, desarrollé una búsqueda, también a través del archivo fotográfico, que terminó siendo una crisis impregnada en el soporte y el montaje, de una seguidilla de obras con las que estuve experimentando. Como toda crisis, esta significó un cambio, un descubrimiento, de donde nacieron varios conceptos que me llevaron a realizar la obra final del Magíster, tema principal del siguiente capítulo. Por esto creo necesario detenernos en ella y descifrar si es que hubo algún relato en estos intentos visuales, o si la crisis surge precisamente porque no existió ningún encuentro con el observador dentro de estas prácticas.

Cuando terminé la carrera de cine, estaba decidida a dedicarme a la fotografía. Se me estaba abriendo un mundo de posibilidades en ese ámbito, tenía acceso a una cámara digital réflex y acababa de aprender muchísimo de la

---

<sup>16</sup> Largometraje Moulin Rouge (2001)

técnica fotográfica después de estudiar un año específicamente sobre la fotografía fija. En ese contexto encontré una caja en la casa de mis padres, con una gran cantidad de fotografías en formato de diapositivas tomadas por mi abuelo desde la década de 1950 hasta fines de 1970; desde que mi madre tenía un poco más de un año de vida hasta sus veinticinco años, cuando ya estaba de novia con mi padre. En general eran fotos de la vida familiar cotidiana, vacaciones, disfraces, jardines, encuentros familiares, etc. Entré al programa del Magíster en Artes, mención Artes Visuales, con la idea de investigar sobre estos archivos y experimentar con ellos.

Lo primero que me llamó la atención de estas diapositivas fue el formato, el pequeño tamaño de una imagen a color, plasmada en una transparencia: algo se podía hacer con eso, no solo transformarla en formato digital o imprimirlas en papel, sino que quizás se podía intervenir directamente esa transparencia. El formato, pequeño y transparente, hace que sea difícil ver la imagen a simple vista, hay que acercársela al ojo, buscar alguna ventana o fuente de luz para descifrarla. Esta acción (el buscar algo del espacio físico que me dejara ver mejor la fotografía) me hizo pensar en cómo las imágenes operan en nuestra memoria, cómo conviven los recuerdos con las nuevas imágenes que estamos viendo constantemente en el cotidiano, haciendo que, imagen-pasado con imagen-presente sean inseparables. Este hallazgo también me impulsó a asimilar la naturaleza formal de mis fotografías, las cuales están todas en formato digital.

Muy pocas veces las imprimo en papel y en general es algo muy puntual por un pedido o para hacer un regalo, casi todas se mantienen en una carpeta en el computador, que hace las veces de depósito digital. Fue así como la primera relación que vi entre estas fotografías de mi abuelo y las mías fue la superposición, ya que se encontraban, entrecruzaban, de manera física: unas son transparentes, y las otras habitan en una pantalla de luz digital.

### **3.1. Primeras pruebas**

De manera intuitiva y con la idea de mezclar estos dos tipos de archivo, donde se iban a juntar dos tiempos en una imagen, pegué a la pantalla del computador algunas diapositivas y desde ese aparato puse una fotografía familiar mía, haciendo que la imagen de la misma persona que había retratado mi abuelo hace más de treinta años, estuviera retratada por mí dentro de la pantalla luminosa. Las diapositivas estaban capturadas a color y las fotografías digitales estaban editadas en blanco y negro. Registré esta superposición con una cámara digital externa para después editarlas y ver qué pasaba con esta operación. A la hora de imprimir las fotografías dejé el marco de las diapositivas con sus anotaciones y colores del laboratorio de donde provenían, haciendo alusión a su calidad de objeto y pensando que esto podía ayudar a entender la

acción que se había realizado para lograr esa imagen. El resultado de este cruce fue el siguiente:



Figura 27

Al ver el montaje de estas imágenes aparecen muchos temas a abordar, como lo son: el exceso de información a nivel visual, la superposición gráfica, la intervención del archivo fotográfico, la manipulación de la imagen digital, el fundido entre imágenes que se acerca a las escenas de “flashbacks” de películas comerciales o incluso a la publicidad, etc., pero principalmente queda una sensación de agobio por la cantidad de estímulos visuales presentes en tan poca superficie. La siguiente frase de Guasch destacando una postura de Walter



Benjamin frente a la relación entre las técnicas y la modernidad, nos ayuda a analizar esta obra y las que vendrán con esta técnica de superposición:

Benjamin reconoce que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implica una radical reorientación en la representación y la experiencia del espacio y del tiempo, en el cual tanto los cambios materiales como los conceptuales desembocan en una idea de colapso dentro de una `simultaneidad visual`. Es decir, los cambios en las condiciones materiales de la vida contemporánea conducen a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultura.<sup>17</sup>

Si en la modernidad existía un colapso por la simultaneidad visual, hoy esto no solo se mantiene, sino que se ha multiplicado y definitivamente a cambiado la percepción del espacio y el tiempo, estamos en una época de la radical simultaneidad. En esta primera prueba de superposición visual de dos fotografías de épocas distintas, se plasma este colapso, porque cambia radicalmente la naturaleza física de la imagen en ambos tipos de formatos. La fotografía análoga en diapositiva pierde su textura material y, al pasarse al papel esta superposición teniendo que ampliar la imagen y dejando aparecer la cuadrícula de la pantalla, la fotografía digital pierde su nitidez característica.

El hecho de que hoy exista el programa Photoshop (u otros programas de manipulación digital de fácil acceso) y estemos acostumbrados a ver imágenes

---

<sup>17</sup> GUASCH A.M. 2015. Arte y archivo 1920-2010. Segunda Edición, Madrid, España, Ediciones Akal, S.A. p. 22.

intervenidas digitalmente, nos separa de la operación manual-artesanal que hubo para lograr estas fotografías, porque perfectamente podrían ser un montaje hecho por partes. Esta lógica de nuestro tiempo yo todavía no la asimilaba, creía que bastaba con que se mostrara la cuadrícula y los marcos de las diapositivas, para demostrar el acto fotográfico concreto que se había realizado para llegar a esa imagen. Entonces seguí experimentando con esta técnica, esperando que el observador pudiera integrarse en este juego visual.

A principios de ese año, había estado haciendo un proyecto por Internet que consistía en tomar una fotografía digital por día de algo que me llamara la atención visualmente; tenían que ser fotos capturadas ese mismo día, con el teléfono celular y el proyecto duró 180 días seguidos. Para realizar la obra que voy a describir a continuación, volví a revisar las fotografías de este proyecto ya que eran las que tenía más a mano y podían tener un diálogo con las de mi abuelo, ya que las de él también eran de su vida cotidiana. Así fue que, arriesgándome a que quedara un muro con muchísima información, apelando a que cada observador se podía acercar a la obra a ver los detalles y retener de ella lo que quisiera, fue que realicé la siguiente obra, titulada “memoria presente”; enfatizando la idea de que el presente se compone por varias imágenes simultáneas, lo que dificulta descifrarlo, tomar distancia, por el exceso de información, tanto dentro de nuestro pensamiento como en las imágenes que estamos viendo. A continuación, hay un registro de lo que fue esta obra:



Figura 28

Detalles:



Figura 29



Figura 30

Sin duda quedó un muro sin mucha explicación posible, sin invitación al diálogo del espectador, por lo menos en primera instancia. Luego de hacer esta obra daban ganas de haber visto qué pasaba si es que esto se transformaba en solo el cruce de unas pocas diapositivas con fotografías digitales, quizás destacando algunos detalles o dejando solo las superposiciones que creía más interesantes. Pero, a parte de esta crisis que estaba recién comenzando, pude rescatar de este experimento visual la relación entre formato y contenido, ya que en el proceso fui viendo cómo la técnica disponible para fotografiar influye en el tema, el encuadre y el tipo de fotografía, donde, la diferencia con mi abuelo, no solo se debe a que somos personas distintas. Volviendo a la reflexión de Benjamin, se demuestra cómo la técnica reorienta la forma de percibir la realidad de la época en que se está viviendo.

Mi abuelo no tenía infinitos disparos para sacar sus fotografías, estaba limitado a una cantidad muy reducida, en comparación con la que yo tenía para capturar las mías en el proyecto de tomar una fotografía por día. Entonces las principales imágenes de sus fotos son paisajes abiertos al aire libre, personas a las que él quería retratar; situaciones donde la expresión de quienes fotografía se percibe sincera, quizás por el cariño que existía al fotógrafo y también porque sabían que esos archivos se iban a quedar en el álbum familiar, donde solo iban a ser vistas por personas de confianza, y no iban a estar segundos después en una red extensa donde iban a ser vistas por más de 100 personas (que es lo que

ocurre en estos días). Mis imágenes eran de objetos abstractos del cotidiano, el juego de la luz con los reflejos de la casa, texturas; buscando otro tipo de fotografía que no tuvieran como destino, necesariamente, recordar el momento, sino que se pudieran publicar en una plataforma digital abierta, jugar con el encuadre, que se podían editar fácilmente, para después perderse en la cantidad de imágenes que van apareciendo en internet.

Las imágenes digitales que existen en los medios de comunicación y de expresión actuales, nos desbordan de información y nos hacen caer en la instantaneidad, siendo esto también algo que influye directamente en el tema a retratar, ya que todo objeto visible tiene la posibilidad de ser capturado en una foto. Y si es que no nos gusta la imagen que aparece en pantalla, se puede borrar fácilmente o simplemente dejarla como una más y que se pierda en el mar de archivos de nuestro aparato electrónico. La fotografía ha pasado a ser parte de la comunicación instantánea y esto tiene su consecuencia como lo explica Joan Fontcuberta: “La abundancia inabarcable de datos indiscriminados no resuelve nuestra necesidad de información, sino que nos deja igual de ignorantes pero mucho más confundidos”<sup>18</sup>. De manera inconsciente, en estos experimentos de superposición, quise que fueran muchas fotografías puestas en el muro para expresar la gran cantidad de archivos que tenía a disposición, lo que llevó a una

---

<sup>18</sup> FONTCUBERTA J. 2013. La cámara de Pandora. Primera Edición, Cuarta Tirada. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, SL. p. 172.

confusión y aturdimiento que impide un diálogo fluido entre el observador y la obra.

Estas dos obras fueron una primera aproximación donde experimenté haciendo explotar de información el soporte y el montaje. A partir de ellas decidí simplificar la operación y seguir investigando qué ocurría si es que continuaba con esta superposición de formatos, pero con una búsqueda en un tema más específico. Seguía con la pregunta que nació cuando encontré las diapositivas: ¿tenemos algo en común en la forma de fotografiar mi abuelo y yo? Él murió cuando yo tenía cinco años, me acuerdo muy poco de él y estos archivos son un tesoro que me ayuda a descubrir su mirada. Todavía tenía la esperanza de encontrar un diálogo entre sus imágenes y las mías.

### **3.2. Carmen y el mar**

Todavía se podía seguir explorando en esta superposición de imágenes, en esta nueva técnica metafotográfica que estaba realizando, pero tenía que intentar simplificar el soporte y encontrar la historia que uniera mis fotografías con las de mi abuelo. Algo que sí teníamos en común, a nivel de imagen, era que muchas fotografías eran en la playa o en lugares con el mar de fondo. Al parecer él era fanático del mar igual que yo, en este tema podía encontrar una

relación con él. Entonces elegí dos diapositivas: en una está mi madre y en la otra Carmen, mi abuela. Ambas en una actitud muy parecida bañándose en el mar, con el cuerpo apuntando hacia la cámara, pero el rostro girado hacia el horizonte. Por mi lado, en mis archivos digitales, tenía varias fotos de autorretratos capturando mi reflejo, entonces me quise apropiiar de estas diapositivas de mi abuelo a través de la superposición con estas fotografías; quedando un díptico visual:



Figura 31

Quise mantener el cuadro de la diapositiva para seguir enfatizando en la superposición de imágenes, pero no incluí la gráfica del laboratorio evitando el exceso de información que apareció en las obras anteriores realizadas con esta técnica. El hecho de que esté mi reflejo con una cámara tapando el rostro, nos ayuda a descubrir la operación que existe de apropiación de la imagen y a revelar la superposición de imágenes con orígenes muy distintos. Esto le da una clave al observador para que pueda introducirse en el juego visual que se propone. Soulages, a partir del análisis de una obra de Jean-Marc Lalier plantea lo

siguiente: “En todos sus trabajos no trata de poner en duda al que mira. Muestra el “trucaje” para que tome conciencia de él y lo supere”<sup>19</sup>. Este díptico también tiene esa intención, a través de la composición de las dos imágenes se crea un diálogo entre ambas, ayudando a crear una conexión directa con quien se encuentre de frente con estas imágenes.

Ambas fotografías fueron impresas en un tamaño mucho más grande que las primeras pruebas (de un metro de largo) para ver qué ocurría con la cuadrícula de la pantalla digital. Esto obliga al espectador a alejarse en el espacio donde se encuentra la obra, para ver la imagen completa y la conexión entre los dos formatos que están presentes en un solo soporte. Si se observa la obra de cerca, se descubren todas las aberraciones cromáticas que aparecen al fotografiar una pantalla de computador y luego ampliarla. Las imágenes se intervienen mutuamente. A través del proceso de crear este díptico, buscando entre las diapositivas, comprobé que una de las principales protagonistas de las fotografías de mi abuelo es precisamente, Carmen. En mi experiencia fue ella la que más me contó sobre mi abuelo en los veranos junto al mar. Carmen y el mar estaban unidos en las fotografías de mi abuelo y en mis propios recuerdos.

En paralelo a esta obra nos encargaron, en el taller del Magíster de la profesora Nury González con su ayudante, Jesús Román, comenzar un proceso

---

<sup>19</sup> SOULAGES F. 2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 117.



de obra a partir de la descripción escrita de otro compañero refiriéndose a una obra de su propia autoría que haya realizado en el pasado. El texto que llegó a mis manos tenía que ver con crear una imagen a partir de varias partes. El artista había hecho un retrato de gran tamaño a partir de muchas hojas tamaño carta puestas una al lado de la otra, creando una cuadrícula. Mientras estábamos en este proceso, sucedió un terremoto en la zona centro norte de Chile, en septiembre del año 2015, el cual no causó tanto daño en la capital del país, pero sí hizo que se cayera un jarrón en la casa de mis padres que había pertenecido a mi bisabuela, madre de Carmen. Cuando mi madre mandó la foto del jarrón partido en pedazos, comentando que ya no podía repararse, vi la posibilidad de unir esa imagen con la obra visual que me habían encargado.

### **3.3. El origen de “El jarrón de Lota”**

El jarrón estaba hecho con una artesanía característica de la localidad de Lota, en Chile, la cual se destaca por usar una porcelana brillante blanca con azul oscuro, colores muy parecidos a los que veía en las diapositivas de mi abuelo de su familia junto al mar. La foto que mandó mi madre estaba tomada desde arriba, lo que en cine llamaríamos en plano cenital, “desde el cielo”. Imagen que se unió en mi cabeza con la trágica muerte de Carmen, la cual nos impactó en mayo del año 2009 cuando, por una depresión, saltó antes del

amanecer desde el cuarto piso del departamento de la casa de mis padres, cuando yo todavía vivía con ellos. Me despertaron para contarme lo que había ocurrido y al asomarme por el balcón vi la imagen de mi abuela en el pasto, con su camisa de dormir blanca que le llegaba hasta los pies, mi padre a su derecha, mi hermano a su izquierda con un fonendo buscando los latidos del corazón y el conserje del edificio a sus pies negando con la cabeza. Estaba recién amaneciendo y todo parecía una escena cinematográfica.

Tan cinematográfica era la situación que inmediatamente la relacioné con las escenas de la muerte de los protagonistas en dos de las películas más características, y parecidas entre ellas, del director australiano Baz Luhrman, "Romeo + Juliet" y "Moulin Rouge". Con mi madre veíamos la situación desde un ángulo cenital, como los tramoyas en la escena final de "Moulin Rouge", Carmen estaba de blanco ya descansando con personas a su alrededor inmóviles. Ya no iba a escuchar más sus historias contadas por su boca, y desde ese minuto lo que me quedaba de ella era su recuerdo y sus imágenes. Su esposo Daniel, se había encargado de dejar un gran banco de imágenes de ella, que ahora estaban en mis manos. Pero por mucho que quisiera retratar su historia o su persona, por muchas piezas que tuviera a disposición, era imposible volver a armar el puzle. De la misma forma que era imposible restaurar el jarrón. Ella y el jarrón eran parte de la historia familiar, transformados en recuerdo.



Figura 32



Figura 33

Había dos diapositivas de Carmen, tomadas en secuencia, que hacían las veces de díptico. Aparece ella en cuerpo entero con un traje de baño morado, en una mirando a cámara sonriendo y en la otra dando la espalda caminando hacia el mar. Está en el mismo escenario, da la sensación de que entre cada fotografía hay solo minutos de diferencia. La imagen de ella dando la espalda me llamó la

atención por la composición de la fotografía y su actitud, en general Carmen siempre sale muy coqueta preocupada de la pose frente a la cámara, pero en esta se puede intuir que ella no sabía que la están fotografiando y está a punto de arreglarse el traje de baño. Es una imagen que, por un lado, es inaccesible porque nos da la espalda, pero por otro, muestra una actitud espontánea más cercana donde no está actuando. Da la sensación que algo estaba buscando el fotógrafo en ella o simplemente le gustó el juego de los colores; es como ver las dos caras de una moneda:



Figura 34

A través de los colores y la figura de mi abuela, uní estas fotografías con el jarrón de Lota, al cual había tratado de armar sin lograrlo. Así es que decidí ordenar las piezas para que hiciera referencia a la que había sido su figura antes de quebrarse y fotografié esa composición en un ángulo cenital, para luego volver al juego de la superposición de la fotografía digital con las diapositivas, apostando a la idea de crear un puzzle. La diapositiva de Carmen que está de espaldas a cámara la superpuse con todas las zonas blancas de la imagen del

jarrón, y en todas las zonas donde predominaba el color azul, estaba superpuesta la fotografía que ella sonríe de frente. Al minuto de fotografiar la superposición, enfoqué la cuadrícula de pantalla, por lo que la mayoría de las veces se pierde la imagen de Carmen o se vuelve muy difusa. Dentro de estas noventa y nueve fotografías que quedaron en el resultado final, hay solo una que es de fondo blanco, y pertenece a la parte de abajo del jarrón, donde está enfocada la diapositiva, pero Carmen se encuentra de espaldas, lo que expresa la dificultad para acceder a ella en el presente.



Figura 35





Figura 36



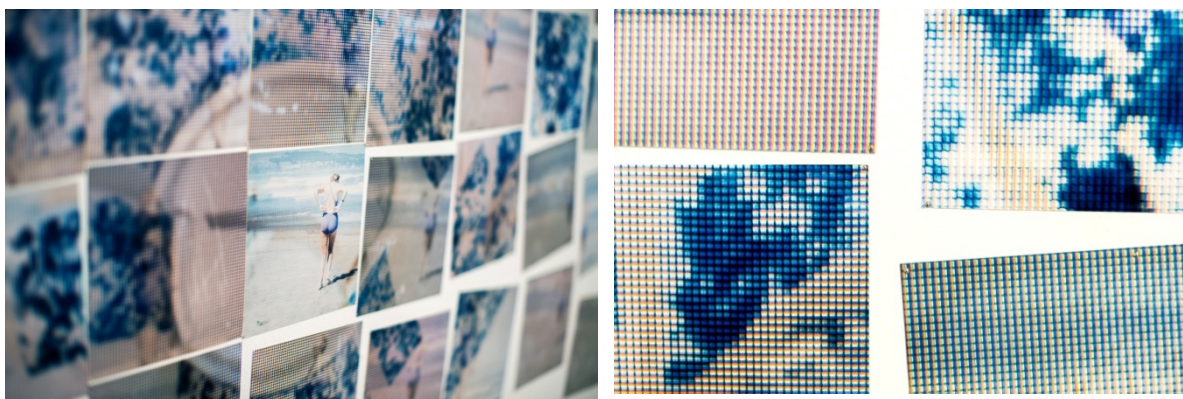


Figura 37

En el montaje quedó una instalación de noventa y nueve fotografías impresas en formato cuadrado en papel mate, pegadas cada una al muro con un alfiler en cada esquina. El proceso de montaje fue un símbolo de la dificultad que tuve al enfrentarme a esta obra, ya que me recordaba a una de las situaciones más tristes que me ha tocado vivir, y requería un esfuerzo emocional muy grande el llevarla a cabo. El estar horas clavando alfileres, para luego ver una imagen que nunca se iba a terminar de completar, no era una situación fácil. Quizás es esa sensación de vacío lo que no me deja ver un relato o una coherencia entre la técnica de la superposición, con la obra final. Gráficamente aparecen situaciones interesantes, sobre todo en los detalles, el azul del jarrón juega con el azul del mar, pero le juega en contra esta situación de forzar una imagen que siempre se va a mantener incompleta, quizás desde su origen estaba destinada al silencio.

En otro ámbito, las palabras de Soulages nos ayudan a rescatar un punto de esta obra: “Toda la fuerza de la fotografía consiste en su ambivalente, en esa lógica del ‘a la vez’. En parte ella es la que explica el pasaje del sin-arte al arte”<sup>20</sup>. Con esta frase destaca un tema muy importante presente en la mayoría de las obras que trabajan con imágenes de archivo: el paso de la imagen sin-arte (que no estaba destinada a una obra artística en sus orígenes) a la obra artística. Este paso se logra gracias a que la fotografía es un constante juego entre el momento de captura que se vuelve irreversible, porque no podemos viajar al pasado, aunque el acontecimiento retratado haya pasado hace solo unos segundos, con el resultado físico (el formato) el cual puede ser manipulado de manera infinita gracias a la posibilidad que nos da como archivo. En esta instalación, sin haberlo planeado antes de realizarla, se reflejan estos conceptos: la imagen de Carmen es repetida muchísimas veces, siendo contrastada con este fondo digital que llega a intervenirla para incluso transformarla en algo irreconocible. Su pose, el momento del acto fotográfico, no cambia, pero su imagen varía en cada repetición. Es papel del observador descubrir el asunto, aunque la obra por su magnitud y escala no invite a ser leída como un todo, se sienta inabordable.

Esta obra terminó por convencerme de que la superposición, al menos de la manera en la que la fui trabajando en todo este proceso, hace que se junte mucha información y se establezca una relación forzosa entre dos formatos. En

---

<sup>20</sup> SOULAGES F. 2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 98.



la cuadrícula, en las aberraciones que aparecen al ampliarla, en la distancia que existe entre las imágenes de mi abuelo y las mías, no se logra una conexión, no logra ese encuentro con el espectador tan necesario para crear uno o más relatos. Ese silencio inquietante es una característica de la obra que la puede transformar en algo original, pero dentro de mi proceso de buscar un encuentro con mi abuelo a través de la imagen fotográfica, solo logré una distancia. Distancia necesaria para impulsarme a seguir buscando y no dejar zanjado el tema. Búsqueda y experimentación que será con otras técnicas, con otros procesos y experimentos visuales.

#### 4. RELATO E IMAGEN DESDE LA SECUENCIA TEMPORAL FOTOGRAFICA

Un horizonte en común plasmado en c/5'

*“La utopía está en el horizonte,  
yo sé muy bien que nunca la alcanzaré,  
que si yo camino diez pasos  
ella se alejará diez pasos.  
Cuanto más la busque  
menos la encontraré  
porque ella se va alejando  
a medida que yo me acerco,  
buena pregunta ¿para qué sirve?  
Bueno la utopía sirve para eso,  
para caminar.”<sup>21</sup>*

*Alejandro Birri citado por Eduardo Galeano*

Hay dos cosas que tienen en común las diapositivas de Daniel, mi abuelo, y mis fotografías: la familia y el mar. Ambos capturamos momentos familiares, tratamos de encontrar el mejor ángulo de quienes queremos para poder recordar ese día más adelante. La diferencia es que a él le gustaba que fueran diapositivas para después hacer el ritual de proyectarlas en la pared, con algo rico para comer y volver a revivir esos momentos precisamente con quienes salían en las imágenes. Fiel reflejo de la costumbre de su época: “Muy tempranamente, la intervención fotográfica o fílmica se convirtió en un ritual. Al fijar sobre la película ceremonias, fiestas, encuentros, monumentos, se confirió

---

<sup>21</sup> Fragmento entrevista Eduardo Galeano [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=GaRpIBj5xho> [consulta: 20 de abril 2017]

valor a esos instantes o a esos objetos, y pronto se adoptó la costumbre de confiar regularmente sus huellas a la película”<sup>22</sup>. Era un ritual de la memoria en comunidad, algo que hoy se hace de manera virtual a través de las plataformas de internet, donde se tiene la percepción de que es comunitario al compartirse, pero en concreto la experiencia es profundamente personal, en silencio.

Para mí, el capturar fotografías familiares, es una forma de demostrar el cariño y agradecimiento a mi familia, trato de tomar distancia en el momento y retratar las cosas que van pasando mientras aprovecho de experimentar con reflejos y efectos de luz espontáneos, poniendo en práctica lo que voy aprendiendo sobre la cámara, abriendo la posibilidad a que después esas fotos sirvan como regalo o por lo menos para tener un retrato de sí mismos en una situación que, a mi juicio, vale la pena recordar. Pero no tengo el rito de plasmar las fotografías en algún papel o presentación, estas van quedando en una carpeta digital, en un formato que es obligación editarlo para poder imprimirse, ordenándose en este depósito divididas por año y evento.

A mi abuelo le encantaba ir de vacaciones a distintas playas en la zona centro de Chile cuando mi madre era joven, y casi todas sus fotografías son en ese escenario. De esta forma, aunque vivían en Santiago, ciudad sin mar, la

---

<sup>22</sup> SORLIN P. 2004. El 'siglo' de la imagen analógica, los hijos de Nadar. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 201.

playa es uno de los lugares favoritos de mi madre, de hecho, se puso de novia con mi padre en la playa Amarilla de Concón, justo al frente del departamento que tienen ahora, y de donde vienen mis mejores recuerdos de la niñez. Esto confirma que de Daniel heredé ese amor al mar y todo lo que lo rodea, el frío de sus aguas, el cambio de sus tonos azules, las olas, la arena, los botes de los pescadores, los veleros y barcos que se ven en el horizonte, etc. Siempre mi relación con el mar ha sido más bien contemplativa o desde la orilla, nunca he navegado mar adentro, pero desde siempre he podido pasar horas bañándome y jugando con sus olas, reflejos y colores.

#### **4.1. El horizonte**

En uno de los primeros talleres que tuvimos del Magíster, con Pablo Langlois de profesor, nos pidieron que a partir de una pregunta que naciera de la ciudad creáramos un proyecto. Toda mi vida he vivido en Santiago y hay muchos rincones con un significado importante para mí, es mi hogar. Pero siempre he tratado de encontrar un pedazo de mar en ella; cuando hay un atardecer con nubes que reflejan colores anaranjados me acuerdo de los atardeceres en el mar, me imagino al sol que se está poniendo en el horizonte al otro lado de la cordillera de la costa. Hubo un tiempo en que incluso buscaba una similitud del reflejo del agua en el reflejo de los edificios gigantes de vidrio

que tanto están de moda, pero no era suficiente. La pregunta que impulsó ese proyecto fue: ¿dónde está la línea del horizonte en Santiago?

Un profesor de la escuela de cine una vez nos comentó que llegar al mar relajaba al ser humano porque podía descansar la mirada en la línea del horizonte. Hay una línea estática, permanente y segura, que da una sensación de estabilidad. Santiago es una ciudad, como muchas capitales del mundo, con constante movimiento, desorden, y si intentamos buscar un horizonte a la altura de la calle, es imposible porque siempre nos vamos a encontrar con alguna cadena montañosa. Los cerros y las montañas que la rodean son característicos de la capital: por un lado, son la causa de que en ella se estanque la contaminación del aire, pero por otro es parte de su belleza y originalidad, sobre todo los días en que el aire está limpio. Es por eso que no es tan fácil encontrar esa línea constante donde posar la mirada, buscaba una línea que se viera en distintas partes de la ciudad y fuera accesible para cualquier santiaguino que caminara por sus calles.

Tenía que ser una línea tangible, presente en la ciudad y que se pudiera fotografiar, no solamente un concepto abstracto. Fue así que, observando las calles de Santiago, su arquitectura, los traslados que tenía que hacer para ir a estudiar y trabajar en el cotidiano, descubrí los posibles paisajes con línea del horizonte que estaban en las calles y que la fotografía podía hacer que

aparecieran, de esta forma cualquier santiaguino podía tener un horizonte donde posar la mirada. Esta no la encontré a la altura de los ojos si uno se mantiene de pie derecho mirando hacia al frente, la encontré detrás de la pantalla de mi celular cuando intentaba escribir un mensaje esperando el semáforo o leía un libro en el paradero. La línea más permanente y a la vez con más detalles (objetos y texturas) que reflejan la ciudad, así como el mar refleja el cielo, es la línea de la cuneta, la que divide la calle con la vereda:

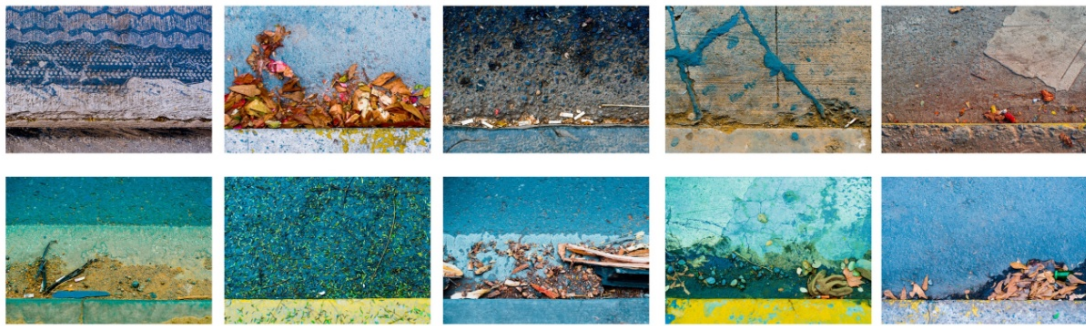


Figura 38

En esta línea desembocan todos los restos de la ciudad, es ahí donde llega a parar lo que la pala no pudo recoger de la persona que tuvo que barrer la vereda. Ahí termina la colilla de cigarro del oficinista caminante que espera la luz verde para cruzar. Por ahí aparecen las verdaderas lagunas cuando llueve, que empapan al peatón cuando pasa la micro a toda velocidad. Ahí terminan las grietas del pavimento y le señala al automovilista si es que se puede estacionar o no. Es una línea del horizonte que se comunica con su ciudadano y a la vez

refleja el flujo permanente de movimiento propio de la capital, en ella se notan las estaciones del año y los cambios propios del tiempo del lugar.

Llegando a la última entrega del Magíster, en medio de muchas dudas y sin saber qué hacer, todavía con la intención de unir las fotografías de mi abuelo con las mías a través de algo que no fuera la superposición, puesto que ya lo sentía como un experimento superado, me acordé de este proyecto sobre el horizonte en Santiago. Buscar la línea del horizonte significa para mí buscar una línea de paz, de un paisaje que nos permita detenernos y descansar la mirada. Siempre he sentido que al santiaguino le faltaba ese lugar para contemplar. La sensación de violencia, desconfianza e impaciencia ha aumentado alrededor mío, al menos lo que se escucha en las noticias y en los comentarios del día a día a raíz de las malas prácticas en las instituciones, la falta de trabajo, etc., el cansancio se ha transformado en algo totalmente normal y yo quería de alguna forma transmitir paz.

Seguía perdida, buscando una conexión, porque en términos de imagen todo había cambiado en el contexto entre los tiempos que retrataba mi abuelo en sus diapositivas y la época actual. Hace poco estaba haciendo unas pruebas del paso del tiempo en Concón, con una fotografía del año 1974, donde sale mi madre con su hermano y al fondo aparecen las dunas que se ven desde la playa. A lo largo de mi vida he visto como las han ido destruyendo con edificios y hoy

el cambio es radical, destrozaron un santuario de la naturaleza y cambiaron totalmente el paisaje. El mar es lo único que se mantiene, pero es difícil encontrar algo más concreto en común a nivel de imagen con los archivos de mi abuelo, porque hasta la playa, por las corrientes y el calentamiento global, está más chica, o incluso algunas veces del año sin arena, los árboles también han ido desapareciendo y, como es natural, los retratados ya están mayores, con todos los cambios físicos que eso implica.



Figura 39

A pesar de todos esos cambios y de que estaba a punto de rendirme con esta búsqueda en las diapositivas, caí en la cuenta que algo no cambiaba, que es precisamente lo que caracteriza al paisaje marino, es lo que buscan las ventanas de las edificaciones en la costa: si Santiago se caracteriza por sus



cerros y montañas, el mar se caracteriza por su horizonte. Línea del horizonte que no se puede destruir, no se puede borrar, tan solo se puede tapar o esconder, pero siempre se mantiene. Está presente en mis fotografías marinas y en las de mi abuelo. Es el lugar donde nuestras fotos pueden posar la mirada. Su sencillez y radicalidad hace que predomine en nuestra memoria, al trazar una línea horizontal en un papel en blanco ya estamos formando un paisaje. En ella estaba mi respuesta: esa línea marca el límite visual entre el cielo y el agua, en ella se distinguen los relatos que encontramos en el mar, que mi abuelo y yo admirábamos. Esta era mi oportunidad para probar una vez más un posible relato con las fotografías de archivo familiares.

#### **4. 2. Secuencia Temporal**

El invento de la fotografía permitió el origen del cine a través de la sucesión de imágenes que, instaladas en un mecanismo, dan la sensación de movimiento. En la época que fue creada, no existía otra técnica en que la imagen pudiera ser plasmada en un objeto y fuera tan parecida a la realidad, con tanto detalle. Esto vino a cambiar la percepción del mundo y la manera de relacionarse con él: “La imagen fotográfica supondrá la posibilidad de vincular el tiempo con el espacio, o, lo que es lo mismo, atrapar una imagen en un determinado

momento y, además, con gran precisión de detalles”<sup>23</sup>. A través de estos aspectos técnicos, el análisis del movimiento adquirió una nueva faceta, ya que se podían ver todas las etapas de un movimiento, capacidad que el ojo humano no tiene a simple vista.

El ejemplo más famoso donde se puso en práctica esta posibilidad, fue la apuesta de Muybridge, que para comprobar que durante un instante el caballo en su galope tiene sus cuatro patas en el aire, instaló veinticuatro cámaras alrededor de una pista y estas fueron fotografiando mientras el caballo pasaba frente a ellas. De esta manera obtuvo una secuencia fotográfica temporal, que comprobó su teoría sobre el movimiento del caballo y las pudo instalar en un aparato que las mostrara en secuencia dando la sensación de movimiento. El cine busca querer ver el movimiento, ver esa relación espacio-tiempo que describía en el primer capítulo de este documento, pero en la fotografía, ese movimiento se detiene y nos permite apreciar sus etapas con más detalles.

Sin embargo, hoy la espontaneidad de las imágenes hace que la fotografía pierda esa capacidad de entregar detalles. Los detalles en la captura de momentos están presentes, pero ya nos hemos acostumbrado a su definición y la relación que se tiene con ella a través de los medios tecnológicos en el día a día, lo que hace que estas sean de rápida lectura y lo más alejadas de la

---

<sup>23</sup> TEJEDA C. 2008. Arte en fotogramas. Madrid, España, Ediciones Cátedra. p.55.

contemplación posible. Sabemos que las fotografías que tomamos tienen que llamar la atención en una primera impresión porque es muy difícil que alguien se detenga a observarlas dentro del contexto del cotidiano. Al punto que ya la fotografía no se vale por sí sola, influyendo de manera radical el texto que se escriba bajo ella en la publicación (o incluso a veces, sobre ella), la manera de presentación, llegando a incluso a la necesidad de poner en secuencia unas pocas imágenes para mostrar un movimiento rápido y repetitivo llamando la atención de quién observa, como el formato conocido por el nombre: “gif”.

A través de la fotografía puedo plasmar la necesidad que tengo de contemplar. Desde que estaba en el colegio que sacaba fotos al mar para luego poder observarlo en los cuadernos de estudio. A través de ella siento que interactúo con el espacio y congelo ese momento que me llevó a detenerme y observar la línea del horizonte, los colores, el movimiento tranquilo y constante de las olas, y poder respirar profundo. Mi abuelo captaba muchas menos fotos que yo porque estaba restringido por un rollo fotográfico, yo en cambio podría estar sacando fotografías todo un día de manera consecutiva para capturar esa luz del sol que marca el movimiento y juega con los reflejos del mar. Caer en cuenta de esta situación es lo que me llevó a realizar la obra final del Magíster. La cámara fotográfica digital me permitía descubrir los relatos del horizonte marino durante todo un día, y al enfrentarme a ellos podía descubrir si es que se podía establecer un diálogo o no con el horizonte retratado por Daniel.

La inmensa cantidad de fotografías que se pueden capturar en buena calidad en el formato digital me permitía realizar el siguiente experimento: llenar un muro de relatos del horizonte, pequeños acontecimientos, que se vieran desde la terraza del departamento de mis padres en Concón. Estos acontecimientos son las imágenes que me han acompañado toda mi vida, los que se destacan por ser pequeños momentos con los que uno se encuentra si se deja un tiempo para levantar la mirada y contemplar. Ahora tenía la posibilidad de capturar esos momentos, llevarlos a otro escenario a partir del montaje en la galería de arte y dejar que otras personas pudieran centrar la mirada en los detalles que se quisieran detener.

Iba a invadir un muro, espacio en blanco, de imágenes, realizando una obra quizás inabordable en primera instancia para el observador, pero a diferencia de mis obras anteriores, cada fotografía iba a tener un encuadre muy simple que a la vez le permitía unirse con la fotografía instalada a su lado. La intención era que se percibiera el concepto: contemplar el horizonte. En esta obra, la cantidad de imágenes en vez de abrumar, invitaba a detenerse y observar. En el momento de capturar las fotografías dejé que la cámara disparara de forma automática cada cinco minutos, y yo solo me preocupaba de la exposición de la luz del sol intentando que el fotómetro siempre se mantuviera marcando la luz óptima para la impresión (a excepción del principio y final del día

cuando quería dejar en oscuridad los momentos en que los ojos ya no percibieran la luz solar), mantener la cámara fija significaba ceder el control a lo que ocurriera frente a ella en el segundo de la captura.

La obra buscaba relacionarse con el tiempo. Mi experiencia en el cine dejó la huella de poder expresarme a través de la secuencia temporal. Realizar esta obra era volver al principio más básico de la fotografía, gozar con la posibilidad de poder congelar un tiempo en un acto fotográfico cada cinco minutos, plasmar la estética de lo irreversible que propone Soulages:

La estética de lo irreversible tiene por fundamento la obtención generalizada del negativo, que es a imagen del tiempo (...) Esta obtención generalizada es no sólo a imagen del tiempo, es la imagen del tiempo y el tiempo de la imagen: la causa de su irreversibilidad es la articulación de la irreversibilidad del tiempo, de la naturaleza del negativo y de las condiciones de su obtención.<sup>24</sup>

Los momentos que iban pasando frente a la cámara no iban a volver a ocurrir, y yo solo estaba apostando por mostrar un fragmento de ellos, pero, aunque fuera solo un instante, valía la pena probar qué pasaba con el muro si se llenaba de acontecimientos a la distancia puestos en una secuencia temporal fotográfica.

---

<sup>24</sup> SOULAGES F. 2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 148.

### **4.3. Interrupción del archivo**

El presente y el pasado se funden entre ellos a través de las imágenes que se mantienen en nuestra memoria, las cuales se suman a las imágenes que vemos en el cotidiano, en cada segundo. Esta concepción de cómo se mezclan los tiempos ha estado presente en todos mis experimentos desde que encontré las diapositivas de mi abuelo. Ya hemos visto como algunos incluso han terminado en un colapso visual. En esta obra sobre el horizonte, también estaba presente esta concepción de la imagen, principalmente porque es la influencia que han tenido las imágenes de archivo que encontré de mi abuelo en mi experiencia del día a día. Después de revisarlas tantas veces y tratar de lograr alguna obra con ellas, ahora cuando miro a mi madre, por ejemplo, no solo miro su imagen actual, sino que estallan en mi mente las fotografías que hay de ella desde que era niña hasta antes de casarse, no puedo evitar hacer comparaciones y descubrir qué cosas se mantienen, qué otras se han ido, etc.

Por eso es que, con esta obra, nace la reflexión sobre cuatro tiempos. El primero es que el que ya describí: hacer una secuencia temporal a lo largo de una jornada de sol que fuera mostrando los cambios de luces, reflejos y los posibles pequeños acontecimientos que ocurrieran frente a la cámara. Las fotografías iban a ser instaladas en orden cronológico para mostrar esta percepción de continuidad, la cual iba a ser interrumpida por una imagen de

archivo de mi abuelo donde la línea del horizonte calzara con la línea del resto de las fotografías. Este es el segundo tiempo, una imagen de archivo, que no fue parte de ese día en específico, se impone reemplazando un instante de esa secuencia.

Al realizar la acción de poner toda esta secuencia en un muro, de manera simultánea, instalando todas esas imágenes que ocurrieron una al lado de la otra, se crea un tercer tiempo donde todo ocurre al mismo instante, dando cabida al cuarto tiempo, que es el momento en que se encuentra el espectador con la obra. En este último tiempo se percibe que hay imágenes puestas simultáneamente, pero para poder rescatar los acontecimientos en la mirada, el observador tiene la libertad de verlos en el orden y la velocidad que quiera. Este último punto, que da libertad al espectador, es algo que el cine no permite, pero el montaje fotográfico, sí.

La secuencia establece un tiempo progresivo, la idea de que va avanzando por los cambios de colores que hay al ir viendo las imágenes en el orden de la lectura occidental, pero el archivo llega a interrumpir esta situación, no solo por el lugar en el que se sitúa sino también por sus colores y textura. Chocan dos técnicas, aunque se encuentren impresas en un mismo formato. Un mar de imágenes con buena definición, colores contrastados y un lujo de detalles, se ve alterado por una imagen más deslavada, con la luz del sol

sobreexpuesta y menos nítida. Se intenta establecer un diálogo entre ambas realidades a través de la similitud de la composición. La línea del horizonte es la que permite que exista un punto en común entre los archivos expuestos, aludiendo a lo que se mantienen a pesar del paso del tiempo. El archivo pasa a ser un acontecimiento más, así como muchas veces los recuerdos llegan a interrumpir el movimiento continuo de nuestra vida cotidiana.

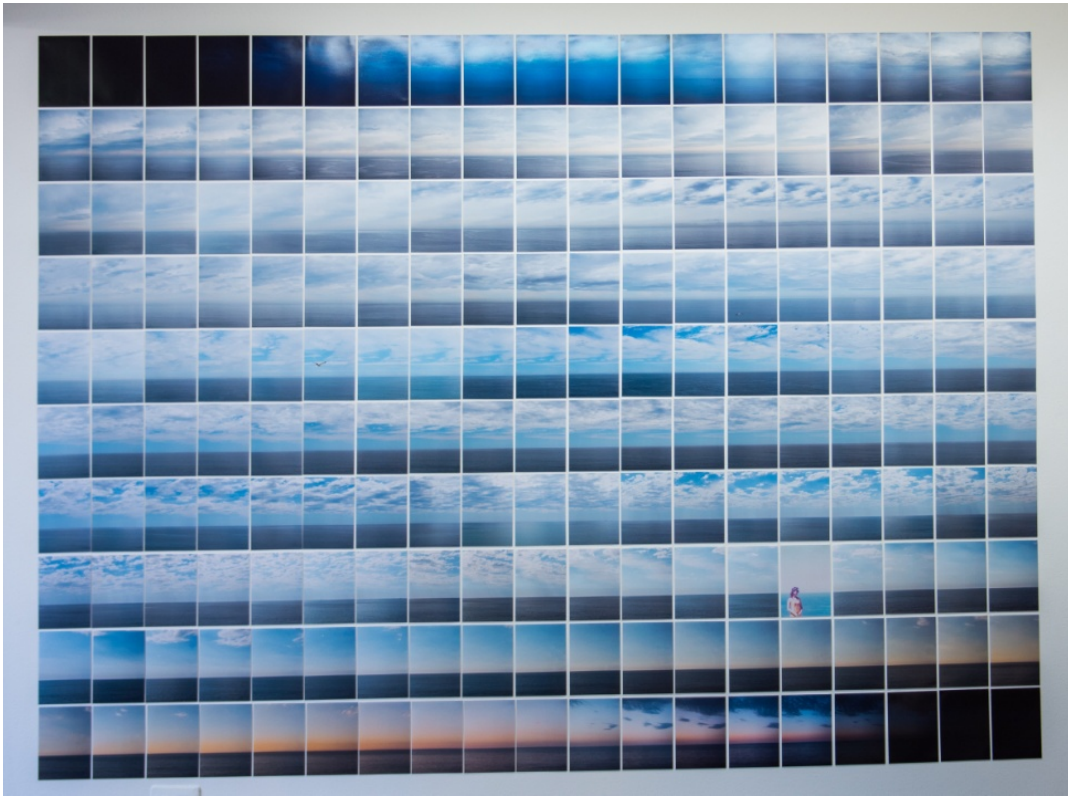


Figura 40





Figura 41



Figura 42

Como se puede apreciar en las imágenes de esta obra, el archivo no solo interrumpe por las características de su imagen ya descritas, sino que también porque es la única fotografía con una figura humana presente. Ella es mi madre cuando joven, otra de las personas que más fotografió mi abuelo, y este archivo es una cita a las fotografías familiares de donde nació toda mi búsqueda, donde nace mi impulso para seguir fotografiando y el origen de mi adoración al mar.

Todo este proceso ha sido en función de encontrar el relato en la imagen fotográfica. La secuencia temporal nos hace enfrentarnos al espacio de una manera que solo la fotografía nos permite, pero para esto es necesario llevarla a un formato en específico, probar diferentes tipos de instalaciones, descubrir otros escenarios donde la contemplación no es tan evidente, pero donde quizás la secuencia fotográfica revele acontecimientos totalmente inesperados para el ojo que los ve sin la intercepción de una cámara. El archivo nos demuestra la potencia que tiene la fotografía en su cualidad de ser irreversible frente al tiempo en el acto fotográfico, pero a la vez inacabable; donde una misma imagen puede tener infinitos significados según el contexto en el que se la sitúe.

El relato aparece por el hecho de fotografiar. Lo que no significa solo tomar la fotografía, sino que además considerar la imagen que nace de esa operación. Volver al impulso que tuvieron los primeros fotógrafos de la historia: “Al captar un instante particular, por minúsculo que fuera, un negativo, un metro de película lo transformaban en acontecimiento”<sup>25</sup>. Para luego instalar esa imagen en un contexto que le otorgue sentido, que nos ayude a descubrir por qué eso en particular quisimos fotografiar y rescatar. Hacer que esa fotografía dialogue con otras imágenes y pueda crear nuevos mundos, nuevos espacios y nuevos

---

<sup>25</sup> SORLIN P. 2004. El 'siglo' de la imagen analógica, los hijos de Nadar. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca. p. 205.

tiempos. En esta última obra descrita, el horizonte nos demuestra que siempre hay acontecimientos. Esto nos sirve de impulso para “seguir caminando” y descubrir esos relatos que la práctica de la fotografía nos permite rescatar y considerar, más allá del tiempo específico que dure la captura, dando la posibilidad que otras personas se encuentren con estos archivos en el futuro y puedan crear sus propias intervenciones.

## CONCLUSIÓN

“para que haya creación que culmine en una obra,  
hace falta intención; para que haya intención,  
hace falta voluntad; para que haya voluntad,  
hace falta conciencia; y para que haya conciencia,  
hace falta humanidad.”<sup>26</sup>

Joan Fontcuberta

Lo que impulsó el análisis de cada obra en este texto fue la pregunta: ¿qué transforma en un relato a la imagen fotográfica? Era necesario partir por la imagen cinematográfica porque ella es la base de toda mi práctica como fotógrafa. En el cine aprendí del trabajo en equipo y cómo la imagen puede expresar un relato potenciando el guion que va guiando la historia, a través de su relación con el espacio y el tiempo al que se enfrenta<sup>27</sup>. El dispositivo cinematográfico nos obliga a decidarnos por un formato en específico de la imagen, siendo esto algo que también está presente en la fotografía fija. No solo basta con capturar una imagen, ya que el formato puede modificar su expresión de manera radical, y, al modificar el formato, también se altera la relación con esa fotografía en específico.

---

<sup>26</sup> FONTCUBERTA J. 2016. La furia de las imágenes. Barcelona, Galaxia Gutenberg, S.L. p. 72.

<sup>27</sup> Primer capítulo “Relato e imagen desde el cine”, página 6.

Esta relación del formato con la imagen es el pilar fundamental a la hora de crear un relato y alimentar un mito, como lo analizamos en la intervención en una calle pública a través de los relicarios<sup>28</sup>. El objeto que contiene una imagen fotográfica permite el encuentro con un ciudadano desprevenido, interrumpe su paso, y da la opción de soñar con un posible relato. Con este tipo de acciones confirmo la necesidad de que la fotografía se transforme en un formato más concreto que solo el digital, porque a través de todas las plataformas digitales existentes, puede que sea considerada solo un momento, interacción a la que estamos tan acostumbrados que el encuentro se vuelve cotidiano y fugaz, sin dar tiempo y espacio para que surja una relación imagen-observador.

En el análisis de cada proceso de las obras descritas en este documento, descubrí que lo que está presente de manera transversal en mi trabajo es la necesidad de crear un rito, establecer acciones concretas que lleven a cabo una obra para que así pueda surgir el mito, la historia, el relato, el encuentro con un posible observador. Esto también es algo que heredé de la práctica del cine, donde aprendimos a ponernos obstrucciones para crear un estilo coherente con la historia planteada en el guion. Establecer el rito en la intervención del espacio público en la calle Carmencita fue fundamental para hacer nacer el mito con los relicarios, y en las instalaciones fotográficas de “El jarrón de Lota” y “c/5” cada una tenía sus normas a la hora de la captura fotográfica, lo que después

---

<sup>28</sup> Segundo capítulo “Relato e imagen desde el formato de archivo fotográfico”, página 38.

determinó la manera de llevarlas al muro. En todas estas obras, el establecer un dispositivo original para cada una, iba en la búsqueda de encontrar un estilo y expresión única.

El rito nos lleva a un encuentro con un observador. Es necesario destacar la palabra “observador”, porque no solo me refiero a alguien que vea la imagen sino a una persona que se detenga en ella, la contemple y la considere más allá de las otras imágenes que están presentes en su mente o en el espacio que está habitando en ese momento. Siendo esta la humanidad a la que se refiere Fontcuberta en el texto citado al comienzo de este capítulo. Para que este sea un encuentro donde se establezca un diálogo con quien observa, es necesario que la imagen se exprese por su materialidad y formato, creando a su vez un diálogo con el espacio que está habitando. Quizás por esta razón es que todavía necesitamos de las galerías de arte y los museos, siendo estos los templos que nos permiten vivir el rito de manera más consistente.

Nunca pensé que iba a ser necesario hacer todo este viaje partiendo por el cine para volver a él, a través de la técnica que dio origen a la imagen cinematográfica: la secuencia temporal fotográfica. En ella descubrí la opción de entregar un nuevo tiempo y espacio que el cine no puede otorgarle al espectador. Ya que, quien observa es el que define el “montaje” de la secuencia, puede elegir qué imagen va antes y cuál después, en qué fotografía detenerse por más

tiempo, y cuáles pasar por alto según sus intereses o incluso según su estatura física si es que las fotografías se encuentran instaladas en un muro. Al ver la secuencia instalada con una imagen una detrás de otra, nos hace ser conscientes de la cantidad de archivos que la componen, de la inmensidad de imágenes que están presentes, cantidad que nos obliga a detenernos a observar si queremos descubrir las imágenes que contiene cada una y los posibles vínculos que existen entre ellas.

Es la secuencia temporal la que nos ayuda a establecer un orden y a sumergirnos en el relato presente en ella. El problema con todo el proceso que hubo para llegar a la obra “El Jarrón de Lota” fue el exceso de información<sup>29</sup>, era muy difícil descifrar el proceso y la búsqueda que llevó a ese resultado, la superposición de formatos no conducía la imagen a un diálogo entre formatos, sino que solo a una interrupción simultánea. En cambio, si se establece una secuencia, como lo es la temporal, que podemos completar y entender a partir de nuestra propia experiencia sobre el tiempo, y esta solo se interrumpe por momentos con otro tipo de archivos, como lo fue el archivo familiar en la obra “c/5”, esa interrupción puede tener más relevancia precisamente por la simplicidad de su acto y el contraste de volumen con el resto de los archivos<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Tercer capítulo “Relato e imagen en la superposición de formatos”, página 61

<sup>30</sup> Cuarto capítulo “Relato e imagen desde la secuencia temporal fotográfica” página 83

Mi búsqueda va a permanecer en la idea de la contemplación, del análisis de la luz en el tiempo y los movimientos que van surgiendo en distintos escenarios. Todavía quedan muchos archivos familiares que se pueden sumar a esta reflexión del paso del tiempo a distintos niveles. Veo en la secuencia temporal fotográfica una herramienta para destacar los relatos que el ojo humano no puede ver, en el caso de la instalación del horizonte en el mar no fue por su velocidad como en las primeras secuencias temporales de la historia del cine, sino que en por su lentitud o por lo cotidiano de la imagen. Tiene sentido mantenerse en el formato digital para lograrlo, pero nace la pregunta: ¿se podrán hacer obras que llamen a la contemplación, que logren ese encuentro con el observador, a partir de las redes sociales y los soportes de conectividad digitales? Porque es verdad que el mayor exceso de imágenes que vivimos en nuestros aparatos electrónicos no necesariamente nos hace tener un mejor acceso a ellas como fotografías.

Si pretendo interrumpir el flujo cotidiano con mi trabajo fotográfico, es necesario enfrentarlo en las plataformas digitales; volviendo a las palabras de Fontcuberta: “Pero las ideas más innovadoras, las que nos ayudarán a entender nuestro tiempo y a afrontar los retos del futuro, encuentran un espacio más propicio en Internet que en las instituciones de arte contemporáneo, que devienen poco a poco meros receptáculos de mercancías estéticas”<sup>31</sup>. ¿Podré

---

<sup>31</sup> FONTCUBERTA J. 2016. La furia de las imágenes. Barcelona, Galaxia Gutenberg, S.L. p. 228.



instalar una obra fotográfica, que tenga un sentido, una búsqueda, un anhelo de encuentro para establecer un diálogo y así dar cuenta de su relato, fuera de los círculos de las galerías de arte, a través de las plataformas digitales, en medio de la vorágine de las redes sociales? ¿Se podrá establecer un rito fuera del templo de las galerías? Quizás haya que encontrar un nuevo formato que logre esa conectividad con la humanidad, más allá del “me gusta” y de la cantidad de visualizaciones que pueda tener por minuto. Creo importante volver al objeto físico para que de alguna forma irrumpa tanto en la plataforma digital como en el espacio concreto de interacción con los ciudadanos, donde la fotografía logre los encuentros necesarios para crear relatos, siendo estos, relatos necesarios para crear encuentros.

## BIBLIOGRAFÍA

AUMONT J. 1992. La Imagen. 2° Edición. Barcelona, Paidós Comunicación.

AUMONT J. 1998. El rostro en el cine. España, Paidós Comunicación Cine 85.

BARTHES R. 2013. La cámara lúcida. Novena Edición. Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós.

BELLOUR R. 2002. Entre imágenes. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Colihue S.R.L.

BRUNETTA G.P. 1993. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid, España, Ediciones Cátedra S.A.

DELEUZE G. 2012. La imagen tiempo – Estudios sobre cine 2. Tercera Edición. Argentina, Editorial Paidós Comunicación 26.

FONTCUBERTA J. 2013. La cámara de Pandora. Primera Edición, Cuarta Tirada. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, SL.

FONTCUBERTA J. 2016. La furia de las imágenes. Barcelona, España, Galaxia Gutenberg, S.L.

GUASCH A.M. 2015. Arte y archivo 1920-2010. Segunda Edición. Madrid, España, Ediciones Akal, S.A.

SONTAG S. 2012. Sobre la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Debolsillo.

SORLIN P. 2004. El 'siglo' de la imagen analógica, los hijos de Nadar. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca.

SOULAGES F. 2005. Estética de la fotografía. Buenos Aires, Argentina, Editorial la marca.

TARKOVSKI, A. 2008. Esculpir en el tiempo. Novena Edición. Madrid, Rialp.

THAYER W. 2011. El barniz del esqueleto. Santiago, Chile, Editorial Palinodia.

TEJEDA C. 2008. Arte en fotogramas. Madrid, España, Ediciones Cátedra.

ZÚÑIGA R. 2013. La extensión fotográfica. Santiago, Chile, Ediciones / Metales Pesados.

### **Recursos bibliográficos en línea**

Fragmento entrevista Eduardo Galeano [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=GaRpIBj5xho> [consulta: 20 de abril 2017]

Entrevista: Héctor Ríos, director de fotografía: “El cine es un trabajo en equipo” [en línea] <http://cinechile.cl/archivo-1442> [consulta: 4 de abril 2017]

Entrevista: Sebastián Lelio frente a frente con Pablo Larraín, Revista Sábado, El Mercurio, edición 1 de abril 2017 [en línea]

<http://impresa.elmercurio.com/Pages/SupplementDetail.aspx?dt=2017-04-01&BodyID=1&SupplementID=1&IsInternal=1> [consulta: 10 de abril 2017]

AGAMBEN G. Qué es un dispositivo [en línea]

<http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf> [consulta: 10 de abril 2017]

ÁLVAREZ BERRONES A. “Los relicarios, compendio de misticismo, arte y belleza” [en línea] <http://planoinformativo.com/nota/id/62096/noticia/los-relicarios,-compendio-de-misticismo,-arte-y-belleza.html%C3%A7> [consulta: 25 de abril 2017]