



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Dpto. de Teoría e Historia del Arte

**Poéticas autorales en la fotografía de reportaje:
Un análisis estético del legado fotográfico de Álvaro Hoppe**

Tesina para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ETAN NIÑO DEL RÍO

Profesor guía: Rodrigo Zúñiga

Santiago, Chile

2023

Resumen

A lo largo de la historia se ha considerado a la fotografía de reportaje como una herramienta para registrar objetivamente la realidad, invisibilizando su dimensión subjetiva y autoral. Esta investigación tiene como propósito explorar la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje, con el fin de comprobarla argumentadamente a partir del desarrollo de una hermenéutica crítica, el análisis documental y de archivo fotográfico. Para ello se han escogido los postulados de François Soulages sobre estética de la fotografía para sentar las bases teóricas de la investigación y se ha escogido al fotógrafo chileno Álvaro Hoppe como sujeto de análisis. El resultado de la investigación corrobora la existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje, las cuales son rastreables a través de una estética de la fotografía empleada en el análisis de archivos fotográficos. A modo de conclusión, se confirma la presencia autoral, subjetiva e íntima de la persona que realiza Foto-reportaje, en la fotografía desarrollada mediante esta disciplina bajo los parámetros establecidos por el marco teórico a partir de los cuales se ha revisado el caso particular de Álvaro Hoppe, pero no se ha investigado si los resultados son aplicables universalmente al caso de cualquier fotógrafo/a cuya obra se sitúa en otro contexto.

Palabras clave: Poética autoral, Fotografía, Fotografía de reportaje, Estética de la fotografía, Álvaro Hoppe.

Abstract

Through history reportage photography has been considered to be a tool to objectively record reality, disregarding its subjective and authorial dimensions. The purpose of this research is to explore the possibility of existence of authorial poetics in reportage photography, in order to verify it argumentatively from the development of a critical hermeneutics, and the analysis of documentaries and photographic archives. To fulfill this task, the postulates of François Soulages on the aesthetics of photography have been chosen to establish the theoretical bases of investigation and the Chilean photographer Álvaro Hoppe has been chosen as the subject of analysis. The result of the investigation verifies the existence of authorial poetics in reportage photography, which are traceable through an aesthetic of photography applied in the

analysis of photographic archives. In conclusion, the authorial, subjective and intimate presence of the photographer is verified in the photography developed through this discipline, under the parameters established by the theoretical framework from which the particular case of Álvaro Hoppe has been reviewed, but it has not been researched whether the results are universally applicable to the case of any photographer whose work is situated in another context.

Keywords: Authorial poetics, Photography, Reportage photography, Photography aesthetics, Álvaro Hoppe.

Agradecimientos

A mi madre por pasearme en coche por galerías y museos antes de poder recorrerlos por mi cuenta.

A mi padre por sus dibujos, sus montañas y su música.

A Mariano por las eternas horas compartidas y su cariño fraternal.

A Montserra por su amor, su sensatez y por inspirarme cada día.

Al profesor Rodrigo Zúñiga por encantarme con los contenidos de la carrera desde el primer semestre, y por acompañarme en este cierre.

Tabla de contenidos

Agradecimientos.....	2
Tabla de ilustraciones.....	7
Resumen.....	8
Introducción.....	10
Preludio: La fotografía como puerta de entrada a la historia de la humanidad.....	15

Parte I

Las bases teóricas que sustentan a las poéticas autorales en la fotografía de reportaje

Capítulo I

INTRODUCCIÓN HACIA UNA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA.....	19
1. La fotografía como fenómeno de reflexión e interrogación.....	19
1.1. Siguiendo las reflexiones de François Soulages: hacia una estética de la fotografía.....	20
1.2. Síntesis de algunas de las propuestas de Soulages.....	20
1.2.1. ¿En qué consiste una estética de la fotografía?.....	20
1.2.2. Fotografía: ¿huella o prueba? ('Ça a été' / 'Ça a été joué').....	23
1.2.3. Fotograficidad.....	26
1.2.4. La estética del 'a la vez'.....	28

Capítulo II

EL FOTOPERIODISMO Y ALGUNOS DE SUS PROBLEMAS.....	31
2. Una breve aproximación a los inicios del fotoperiodismo.....	31

2.1.1. La evolución tecnológica de la máquina fotográfica.....	31
2.1.2. La invención del similigrado.....	31
2.1.3. El fotoperiodismo de guerra.....	35
2.2. La poética autoral como posibilidad problemática dentro del fotoperiodismo.....	35
2.2.1. ¿Efímeras fotografías insípidas?: La foto unaria.....	36
2.2.2. Fotografía de dominio técnico y de dominio artístico.....	37
2.2.3. Ilusión de conocimiento objetivo: la democratización parcial del mundo.....	38
2.2.4. La importancia del contexto de difusión en la fotografía de reportaje.....	39

Capítulo III

DETRÁS DE LA CÁMARA: LA FIGURA DE LA PERSONA QUE REALIZA FOTO-REPORTAJE.....	42
3. Accionar y responsabilidades.....	42
3.1. Articulación subjetividad/ideología del medio.....	42
3.1.2. Responsabilidades.....	43
3.2. La imposibilidad como única posibilidad.....	45
3.2.2. ¿Realmente podemos hablar de una no interferencia de la presencia en la fotografía de reportaje?.....	47
3.3. La persona que realiza Foto-reportaje y el objeto por fotografiar.....	48
3.4. La posibilidad de existencia de la poética autoral en la fotografía de reportaje.....	51
3.4.1. Una revisión rápida a los elementos teóricos.....	51
3.4.2. La fotograficidad y su infinito traspaso del sin-arte al arte.....	53

Parte II

Poéticas autorales en la fotografía de reportaje durante la dictadura militar chilena: La AFI y el accionar de sus miembros

Capítulo IV

UNA REVISIÓN AL ROL QUE TUVO LA AFI DURANTE LA DICTADURA.....	59
4. La asociación de fotógrafos independientes (AFI).....	59
4.1 Un antecedente: Hornos de Lonquén.....	59
4.1.2. La AFI, en resumidas cuentas.....	60
4.2. ¿Podemos hablar de una ideología AFI?.....	61
4.2.1. Una definición fragmentaria de ideología.....	62
4.2.2. Razones específicas para poder considerar a la AFI como una ideología en sí misma.....	65
4.2.2.1. La AFI como ideología profesional.....	65
4.2.2.2. La AFI como ideología profesional dentro de un contexto de resistencia cultural.....	67
4.2.2.3. La AFI como ideología contra ideológica.....	68
4.2.3. ¿Cómo se relaciona la ‘ideología AFI’ con la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje?.....	69
4.3. Análisis comparativo: programa bressoniano / programa AFI.....	70
4.3.1 Cartier-Bresson: el instante decisivo.....	70
4.3.2. Programa AFI.....	75
4.3.3. El puente entre Cartier-Bresson y la AFI: el fotoperiodismo de guerra.....	83
4.3.3.1. Influencia de la fotografía de guerra en el Foto-reportaje de la AFI.....	92

Capítulo V

ÁLVARO HOPPE: LEGADO FOTOGRÁFICO Y POÉTICA AUTORAL.....	98
5. La elección de Álvaro Hoppe.....	98
5.1. ¿Álvaro Hoppe?: vida y obra.....	99
5.1.1. Álvaro Hoppe: fotógrafo, vagamundo, espectador activo.....	100
5.1.2. Álvaro Hoppe: autor.....	103
5.2. Tres enfoques dentro del universo de la mirada de Álvaro Hoppe.....	109
5.2.1. La teatralización del azar improvisado.....	109
5.2.2. El teatro callejero.....	110
5.2.3. Análisis fotográfico I.....	112
5.2.4. “Los gritos del silencio”.....	119
5.2.5. Murallas rayadas: el lienzo del pueblo.....	120
5.2.6. Análisis fotográfico II.....	122
5.2.7. Rostros anónimos: la narración imaginaria de una historia colectiva.....	128
5.2.8. Archivo Hoppe.....	130
5.2.9. Análisis fotográfico III.....	133
5.3. Un breve recuento.....	136
Conclusión.....	137
Bibliografía.....	140

Introducción

Esta investigación tiene el propósito de explorar la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje. Para adentrarme en esta reflexión he decidido estudiar la obra del fotógrafo chileno Álvaro Hoppe, específicamente la parte de su archivo contextualizada en los años 80 durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, a partir de una estética de la fotografía.

Desde su génesis el Foto-reportaje se ha consolidado a través de la historia como una de las herramientas más formidables para registrar visualmente la realidad de manera objetiva, y para consolidar como memoria los hitos y hechos que acontecen a la humanidad. Siguiendo esta declaración, la fotografía de reportaje realizada en Chile por entidades como la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) -a la que perteneció Álvaro Hoppe- durante la dictadura se ha convertido en parte de los documentos históricos más importantes que tenemos para recordar y visitar aquella época. El registro realizado por los miembros de la AFI a través de archivos fotográficos ha devenido en la memoria visual que ha forjado nuestros imaginarios colectivos, y que nos ha permitido preservar la visualidad y el espíritu de aquella época.

Mi intención a través de esta investigación es demostrar la existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje de Álvaro Hoppe. Mi argumento se centra específicamente en el caso particular de Hoppe, y no pretende crear un modelo universal que permita demostrar la existencia de poéticas autorales en la obra de cualquier fotógrafo-. La singularidad del archivo de cada fotógrafo- requiere de un análisis basado en documentos y materiales que permitan contextualizar histórica y estéticamente dicha singularidad, por esta razón esta investigación no pretende crear un modelo universal de análisis. El objetivo específico de este trabajo es explicar el modo en que se presenta y desarrolla el sello personal, íntimo y subjetivo de Hoppe como fotoperiodista. Para eso es importante conocer cuáles son sus características como autor y qué experiencias han contribuido a su desarrollo. Con el fin de contextualizar su singularidad revisaré el rol que tuvo la AFI durante la dictadura, y

cómo su ideología ayudó a Hoppe a forjar durante su pertenencia a la asociación una auténtica poética autoral que es reconocible y estudiable desde una estética de la fotografía.

El concepto de *poética autoral* se conforma como el núcleo de esta investigación, por lo cual, me parece de suma importancia hacer una definición en esta introducción, de lo que entiendo por el concepto, y el uso que le daré a lo largo y ancho de estas páginas.

La palabra *poética* tiene varias acepciones y ha tenido distintos usos en distintas disciplinas a lo largo de la historia, lo cual significa que hacer una definición que contemple exhaustivamente la profundidad de los procesos que produjeron la mutación del uso de la palabra se vuelva una tarea larga y compleja. Para uso de esta investigación me centraré solamente en exponer la raíz de la palabra y el empleo que le estaré dando.

El origen griego de la palabra *poética* proviene de *poetikos*, que significa “relativo al que compone”, la cual proviene, a su vez, de la palabra *poiein*, que significa “crear, componer, hacer”. Para entender de mejor manera el significado de la palabra *poetikos*, primero debemos entender el significado de la palabra *poiesis*. La palabra *poiesis* también proviene de *poiein*, y definía al hacer productivo del ser humano.

Para Platón (1988a) la *poiesis* se establece como “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser” (p.252, 205b), es decir, toda actividad que permita la “producción” de algo desde su condición de no-existencia hacia la presencia. En la antigüedad clásica, este sentido amplio de la palabra *poiesis* abarcó diversas posibilidades del hacer productivo, como las actividades del artista, del artesano o la simple fabricación de algo, pero también todo lo que, de manera espontánea, la naturaleza trae a la presencia (Zambrano, 2019, p. 42).

En este hacer productivo del ser humano, la palabra *poetikos* se distingue de *poiesis* en cuanto al origen de la producción. En *poiesis* la producción contempla también el accionar de la naturaleza, lo cual hace que la creación a la que pueda llegar a referir sea muy amplia; por otra parte, *poetikos* indica de inmediato que esta

creación tiene una relación directa con quien ejecuta la acción; sus componentes léxicos son: *poiein* (componer, crear) y *tes* (agente), más el sufijo -ico (relativo a). *Poetikos*, entonces, indica que la palabra *poética* revela una indisociable relación de producción, entre un agente y el resultado de una composición o una creación, desde su raíz etimológica.

La palabra *autoral* procede de la palabra *autor*. Según la RAE *autor*, *autora* significa: 1. Persona que es causa de algo; 2. Persona que inventa algo; 3. Persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística. *Autoral* significa “relacionado con el autor”. Resulta interesante que la palabra *poetikos* y *autoral* tengan significados similares, siendo la primera “relativo al que compone” y la segunda “relacionado con el autor”.

En esta investigación haré uso de la palabra *poética* como se usa en historia del arte, es decir, no como poesía, ni *poiesis* como categoría, ni como función poética del lenguaje (Jakobson). En estética se utiliza exclusivamente como conjunto de instrucciones, de creencias, de ideas respecto de lo que debería ser una obra de arte. Una poética es un programa, una propuesta en torno a la cual se agrupan distintas técnicas, saberes y gustos, que conforman una forma de hacer. Las poéticas son modulaciones del hacer, especificaciones de aquello que hacemos, que restringen el hacer al inscribirnos en un lenguaje, en un metalenguaje, en una tradición inventada que sustenta sus propios discursos a partir de distintas recetas y directrices. ¿Es la poética algo que podemos desmenuzar, identificar y estructurar?: Sí, toma la forma de una propuesta específica de organización de la creación artística. ¿Cuándo nace una poética?: Cuando un artista o una serie de artistas y teóricos se ponen de acuerdo para escribir un programa o simplemente coinciden en la creación del mismo, a partir de la acción paralela.

En el caso de la *poética autoral*, la *poética* como concepto pasa a relacionarse con el autor o la autora de manera simbiótica, penetrando incluso en su inconsciente. La *poética autoral* en esta investigación hace referencia específicamente a la poética personal, íntima, inmanente, intrínseca, autóctona, de un autor o una autora, en este caso, de una persona que realiza Foto-reportaje. Por supuesto que contemplo la

existencia de poéticas comunes a varios tipos de creadores, incluso son mencionadas en el capítulo IV cuando abordo el tema de la AFI como ideología; pero en esencia, la *poética autoral* en este caso se focaliza en la relación de producción-creación-composición entre un agente y su obra, o, mejor dicho, entre una persona que realiza fotografía de reportaje y sus imágenes. La poética autoral se conforma entonces, como la decantación de un programa estético en una forma de hacer específica, que tiene principios y fines más o menos delimitados, los cuales se mantienen lo suficientemente estáticos como para ser reconocibles y mantener una cierta esencia, pero no lo suficiente como para entorpecer su mutación a través del tiempo. El principio de la poética autoral en el caso de la fotografía depende de la voluntad creativa de quien se encuentra detrás de la cámara, de su voluntad a veces involuntaria por interrogar al mundo desde su interioridad, y reflexionar sobre él a partir de la composición de imágenes que cargan con su esencia o su sello personal, las cuales terminan por convertirse en documentos históricos que nutren imaginarios colectivos y huellas que devienen en memoria.

Como mencioné al inicio de esta introducción, el estudio de la poética autoral como concepto general y luego localizado en la obra de Hoppe será abordado en esta investigación a partir de una estética de la fotografía, específicamente desde los postulados propuestos por François Soulages en su libro *Estética de la fotografía. La pérdida y el resto*. En este libro, Soulages da un fundamento racional a una estética de la fotografía, abordando desde análisis reflexivos los problemas que suscitan a esta estética. Los postulados de Soulages constituirán los cimientos teóricos primigenios de esta investigación a partir de los cuales construiré una justificación que tiene como finalidad argumentar en favor de la existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje. Para esto haré un recorrido desde lo más general a lo más particular, a través de cinco capítulos en los que revisaré: las bases teóricas que sustentan las distintas dimensiones de la fotografía y también mi hipótesis; la historia del fotoperiodismo y sus características como subdisciplina; la figura de la persona que realiza Foto-reportaje, sus características y *modus operandi*; el rol que tuvo la AFI durante la dictadura, y también su programa estético; y finalizaré la investigación analizando el legado fotográfico de Álvaro Hoppe y su poética autoral.

Comencé la construcción de esta tesis el segundo semestre del año 2021, por lo que tuve que atenerme al modelo de investigación o metodología de indagación que se adoptó durante la pandemia del Covid-19, es decir, un método que sólo contemplaba a la internet como fuente de recursos. Por esta razón mi plan de trabajo se basó principalmente en una hermenéutica crítica, en la revisión de libros, artículos, papers, reportajes, entrevistas, documentales y archivos fotográficos. Todo el material que utilicé para la elaboración de este texto, con excepción del libro de Soulages, fue material digital.

Ya esbozado el objetivo general de la tesis y la metodología de indagación utilizada pasaré a elaborar un breve resumen de cada uno de los capítulos que componen este trabajo. Esta tesis está dividida en dos partes, en la primera, que consta de los capítulos I, II y III, presento las bases teóricas que sustentan a las poéticas autorales en la fotografía de reportaje; y en la segunda parte, que consta de los capítulos IV y V, analizo la forma en que se presentan las poéticas autorales en la fotografía de reportaje durante la dictadura chilena, abordando el accionar de la AFI y sus miembros.

El primer capítulo titulado *Introducción a una estética de la fotografía* es el encargado de sentar las bases teóricas que funcionan como los cimientos de toda la investigación. Comienzo hablando sobre la fotografía como fenómeno de reflexión e interrogación. La fotografía nos presenta preguntas y problemas sobre el modo en que nos relacionamos con la realidad que nos rodea, los cuales están íntimamente conectados a nuestra experiencia estética. La fotografía nos permite interrogar el ser, el tiempo y el espacio, puesto que guarda información sobre el mundo que experimentamos de forma perceptual a través de la mirada. Por esta razón, una de las disciplinas más idóneas desde la cual pensar la fotografía es la filosofía. La estética como rama de la filosofía se presenta entonces como una forma apropiada de aproximarnos teóricamente a la fotografía. He escogido el texto de Soulages porque justamente presenta una forma de aproximarnos hacia una estética de la fotografía plagada de conceptos clave que nos ayudan a comprender la esencia de la fotografía para poder comenzar a trabajar con ella. En el primer capítulo hago una síntesis de los postulados y conceptos propuestos por Soulages, los cuales se presentan como las bases teóricas para poder hablar de la posibilidad de existencia

de poéticas autorales en la fotografía de reportaje. Las propuestas de Soulages permiten hacer una reflexión sobre la esencia de la fotografía, sobre sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de recepción. En este capítulo presento la discusión de si la fotografía es una huella o una prueba, definiendo los conceptos de 'eso ha sido' y 'eso fue puesto en escena'; y también defino conceptos tan esenciales para la comprensión del funcionamiento de la fotografía como la *fotograficidad* y la *estética del a la vez*.

En el segundo capítulo elaboro una aproximación histórica a los inicios del fotoperiodismo como subdisciplina fotográfica, en la cual hablo sobre la evolución de la máquina fotográfica y de la invención del similibrado como proceso que permitió la impresión de fotografías en diarios y revistas. Luego paso a analizar a la poética autorale como posibilidad problemática dentro del fotoperiodismo, analizo también a la *foto unaria*, hago una comparación entre la fotografía de dominio técnico en contraste con la fotografía de dominio artístico, analizo a la fotografía de reportaje como una democratización parcial del mundo y también abordo la importancia del contexto de difusión en la fotografía de reportaje.

En el tercer capítulo abordo la figura de la persona que realiza Foto-reportaje. Hago una síntesis de su accionar y responsabilidades, el modo en que articulan su propia subjetividad con la ideología del medio para el cual trabajan, las posibilidades e imposibilidades que acontecen a su *modus operandi*, el fenómeno de la imposibilidad como única posibilidad, la no interferencia de la presencia de la persona que fotografía, el modo en que se relaciona la persona que realiza Foto-reportaje con el objeto por fotografiar, y por último la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje.

En el cuarto capítulo paso de lleno a revisar el rol que tuvo la AFI durante la dictadura militar chilena. Comienzo presentando uno de los antecedentes de la creación de la AFI, el caso Hornos de Lonquén, que fue uno de los primeros casos en los que se comprobó la existencia de detenidos desaparecidos a manos del régimen, rompiendo con el silencio que había logrado generar el régimen con respecto a estos temas por medio de una fuerte censura en los medios de comunicación. Presento a la AFI como entidad, exponiendo su génesis y su trabajo. Luego planteo la posibilidad

de hablar de una ideología AFI, para lo cual me sirvo de los postulados propuestos por el lingüista y analista del discurso neerlandés Teun Van Dijk, en su texto *Ideología y análisis del discurso*, como pilar fundamental. Posterior a eso, analizo la relación de la ideología AFI con la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje. A continuación, presento el legado en materia de fotoperiodismo de Cartier-Bresson como influencia directa de la AFI, mediante la elaboración de un análisis comparativo entre sus programas estéticos, y también sumo al análisis de influencias a la fotografía de guerra como puente entre ambos programas.

Luego de presentar en estos cuatro capítulos toda la estructura teórica e histórica que sustenta la hipótesis de esta investigación, paso a abordar, en el quinto capítulo, a la figura de Álvaro Hoppe como un sujeto cuya fotografía de reportaje contiene una poética autoral detectable y pensable estéticamente. En este capítulo explico por qué escogí a Álvaro Hoppe, hago un breve recorrido por su vida y obra, presento las características de su fotografía y también lo analizo como autor. Luego de esto paso a analizar tres enfoques dentro del universo de su mirada que para mí son determinantes en la conformación de su poética autoral: el teatro callejero, los rayados en muros de la ciudad y su archivo fotográfico como materia prima, la cual ha contribuido de manera profusa a la creación de un imaginario colectivo visual sobre la década de los años 80. Estos tres enfoques cuentan con análisis fotográficos a través de los cuales evidencio justificadamente el desarrollo de su poética autoral en su fotografía de reportaje.

Y, por último, para finalizar, elaboro una conclusión de los resultados de la investigación, donde resumo lo que hice, presento aquellas cosas que fueron apareciendo en el camino pero que quedaron abiertas, las líneas de investigación que pueden derivar de este trabajo y las preguntas que quedaron abiertas.

Preludio

La fotografía como puerta de entrada a la historia de la humanidad

En el minuto 27:57 del documental *La ciudad de los fotógrafos*, la activista por los Derechos Humanos y miembro de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) Ana González de Recabarren, pronuncia con una voz sutilmente agrietada la siguiente frase: *No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad*. Ella dice esta frase mientras cuenta lo mucho que le costó encontrar una foto de sus detenidos desaparecidos para colgarse en el pecho (fueron cuatro: sus dos hijos, su esposo y una nuera), las llamadas “fotos en el corazón”, que suelen llevar alfileradas al pecho los familiares de detenidos desaparecidos durante acciones de protesta. Estas fotos, más que una forma de manifestación masiva, son una forma de micro exhibición íntima en donde se transmite la fuerza del vínculo familiar, y en donde el cuerpo del que busca se conforma como soporte de la demanda del cuerpo desaparecido. Ana dice que le costó mucho encontrar una fotografía, puesto que como familia no tenían una cámara fotográfica, entonces, la única foto que existía donde salía la familia completa, era una que les había tomado un fotógrafo anónimo que un día pasó por su casa ofreciendo hacerles un retrato familiar. De no ser por esa fotografía, la señora Ana no habría tenido un documento visual a través del cual recordar a sus familiares desaparecidos; no habría tenido un estímulo visual que mantuviera su memoria más cerca de sus fisonomías; no habría tenido una foto de referencia para que el resto de la gente identificara a sus familiares y pudiera contactarla si es que llegaban a ver a la persona representada en aquella fotografía, en el caso de que apareciera por alguna parte; no habría tenido imágenes que le sirvieran a modo de sustrato ritual para honrar a sus desaparecidos; y además, aquellas personas desaparecidas no podrían haber formado parte de los archivos visuales que funcionan como registro y prueba de su existencia, los cuales mantienen viva su memoria. Aquella foto que le tomaron a Ana González de Recabarren y a su familia se ha transformado en un documento histórico, en un símbolo de lucha contra la dictadura, en memoria, y nada

de esto hubiese sido posible sin el azaroso accionar de aquel anónimo fotógrafo que apareció sin que lo esperaran, un día cualquiera.



Imagen 1: Familia de Ana González de Recabarren. Año: desconocido. Autor: desconocido.

La frase pronunciada por Ana González me llamó profundamente la atención e incluso me llegó a emocionar, aún lo hace, cada vez que la escucho a ella pronunciarla. La frase le otorga un valor extraordinario a la fotografía, un peso cultural fundamental, está diciendo que, actualmente, sin representación fotográfica, el ser humano prácticamente no forma parte de la historia, no deja huella ni estela, es decir que *a priori*, su existencia es invisible, intrazable. Las fotos se han vuelto un culto a la existencia tanto individual como grupal, una prueba instantánea de que algo ocurrió, de que algo o alguien formó parte del mundo en un determinado momento, aunque ya no esté. La fotografía se ha constituido como la forma más utilizada que tenemos de interrogar, de relacionarnos con la realidad del mundo que nos rodea y su historia. Soulages (2005) dice que: “Toda foto es esa imagen rebelde y resplandeciente que permite interrogar a la vez el otro lado y el aquí y el ahora, el pasado y el presente, el ser y el devenir, la fijeza y el flujo, lo continuo y lo discontinuo, el objeto y el sujeto, la forma y la materia, el signo y ... la imagen” (p. 18). Por lo tanto, la fotografía no es esencialmente un reflejo exacto o una prueba fehaciente de la realidad, sino pura interrogación con respecto a esta, a través de la captura de sus potenciales fragmentos instantáneos. Tod-s podemos interrogar a través de la fotografía, en cualquier momento, pero esas fotos a partir de las cuales interrogamos no son

producciones *ex nihilo*, sino que son producto de la conjunción entre lo que Soulages ha denominado como: *el material fotográfico* (cámara, film, papel, etc.), *el acto fotográfico* (momento mismo de la toma), y *la acción fotográfica* (el hecho de concebir, realizar y comunicar una foto). Es a partir de la existencia y utilización del *material fotográfico*, que cada fotógraf- echa a andar la *acción fotográfica*, y junto a ella, sus innumerables posibilidades de creación de imágenes, que facultan la acción interrogativa de un número asimismo innumerable de posibles receptores. L-s fotógraf-s¹ se han convertido en agentes importantísimos dentro de nuestra cultura, ya que protagonizan la posibilidad de interrogación de imágenes, a través del registro de su existencia. Ell-s generan discursos, documentos, obras de arte, etc., y lo hacen de una manera particular, personal, a través de un estilo trazable y categorizable. Tienen la capacidad y la responsabilidad de hacer que personajes y eventos formen parte de la historia de la humanidad, y no sólo eso, sino que lo hagan de una determinada forma interpretable, a partir de la potencialidad de nuestra relación con la realidad del mundo hecha imagen.

Así como aquel fotógrafo anónimo se ha transformado en una persona indispensable para la historia y memoria de Ana González de Recabarren, l-s fotógraf-s de la AFI se han transformado en personajes indispensables en la memoria histórica de nuestro país. Se encargaron del registro de existencia y la documentación de uno de los episodios más oscuros de la historia chilena, la dictadura militar de Augusto Pinochet, y con eso la han hecho formar visualmente parte de la historia de la humanidad.

¹ La figura de la persona que fotografía tiene una dimensión abierta y otra cerrada. En la abierta tod-s podemos ser considerad-s como fotógraf-s en potencia, porque somos capaces de coger una cámara, o ahora incluso un celular, y hacer fotos en cualquier momento. En la cerrada, que es la que estoy considerando en este caso, la figura de la persona que fotografía tiene un enfoque más profesional. Esto no significa que esta categorización sea exclusiva para personas que tuvieron una formación profesional en materia fotográfica y se dedican exclusivamente a ella, sino que también abarca a la gente que utiliza la fotografía como herramienta de trabajo, como, por ejemplo, un/a periodista o un/a artista. En la dimensión cerrada de la figura de la persona que fotografía existe un uso intencionado de la fotografía como disciplina, el cual trasciende el uso desinteresado del registro.

Parte I

Las bases teóricas que sustentan a las poéticas autorales en la fotografía de reportaje

Capítulo I

Introducción a una estética de la fotografía

1. La fotografía como fenómeno de reflexión e interrogación

La fotografía es un fenómeno que suscita múltiples preguntas y problemas, los cuales se encuentran íntimamente vinculados con el modo en que nos relacionamos con la realidad que nos rodea, por lo tanto, son preguntas y problemas que están atados a nuestra propia experiencia estética, es decir, al modo en que codificamos y decodificamos la vida por medio de la razón y los sentidos (aunque no siempre en ese orden). El fenómeno de la fotografía habita una dimensión reflexiva, llena de puertas, caminos, puentes, puertos y pasadizos. Estos nos permiten interrogar el ser, el tiempo y el espacio, a partir de imágenes fijas que son el resultado de la captura productora de instantes fragmentados de lo que ‘alguna vez ocurrió’, realizada por una máquina fotográfica, y que podemos experimentar y volver a experimentar de diferentes maneras y en diferentes contextos. Este elemento reflexivo e interrogativo de la fotografía, se da principalmente por la capacidad que tiene de guardar y comunicar información sobre el mundo, la cual experimentamos de manera perceptual. Tomando en cuenta todos estos elementos descritos, resulta más o menos evidente que una de las disciplinas más idóneas o apropiadas para aproximarnos a las posibilidades reflexivas e interrogativas que irradia la fotografía, es la filosofía. “Una estética (de la fotografía) debe estar fundada en una filosofía general (de la fotografía, o sea, en una reflexión sobre su esencia, sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de recepción)” (Soulages, 2005, p. 20). Me parece importante comenzar acentuando estas nociones básicas sobre la fotografía, porque su principio reflexivo e interrogativo es lo que nos permite desafiarla, es la base de la posibilidad de crear una estética de la fotografía, y como consecuencia, es también la raíz que posibilita el pensar sobre la posibilidad de existencia de poéticas autorales en el Foto-reportaje.

1.1. Siguiendo las reflexiones de François Soulages: hacia una estética de la fotografía.

En el año 1998, François Soulages² publicó su libro *Estética de la fotografía. La pérdida y el resto*, con el cual quiso dar un fundamento racional a una estética de la fotografía, es decir, abordar a partir de un análisis reflexivo, los problemas impulsados por esta estética. La investigación, teorización y meditación que desarrolla el autor, se centran en el análisis de fotos y obras fotográficas, en la producción de nuevos conceptos y en una reflexión que se apoya en, y articula, disciplinas como la estética, la filosofía y el psicoanálisis. Si bien, no me centraré en profundizar extensamente lo propuesto por Soulages en este texto, porque me tomaría muchísimas palabras hacerle justicia, me apoyaré en algunas de sus propuestas, conceptos y reflexiones para avanzar justificadamente, con piso y peso teórico, hacia la delimitación de los márgenes de la posibilidad de existencia de poéticas autorales en el Foto-reportaje.

1.2. Síntesis de algunas de las propuestas de Soulages

1.2.1. ¿En qué consiste una estética de la fotografía?

Como acabo de mencionar, abordar punto por punto el libro de Soulages es una tarea muy extensa e innecesaria para esta investigación, por lo que he decidido sintetizar los conceptos y la información fundamental que utilizaré como base teórica.

La posibilidad de existencia de una estética de la fotografía descansa principalmente en el hecho de que ella nos enfrenta con el enigma de lo real. La estética como rama que se desprende de la teoría filosófica se define como: el efecto de una cosa sobre un sujeto, como el sentimiento que despierta en un sujeto la decodificación perceptual de una determinada relación entre el ser y el mundo que le

² François Soulages (1950) es un crítico de arte y un esteticista especialista en estética de la fotografía francés. También es doctor en filosofía por la Sorbonne Université (o la Universidad de París), profesor de estética en el departamento de artes plásticas de la Universidad de París VIII y catedrático en el Instituto Nacional de Historia del Arte en París.

rodea³. La fotografía nos invita, o prácticamente nos obliga, a interrogar la realidad, nuestra realidad, lo que entendemos por realidad, la realidad de otros tiempos, de otros espacios, de otras personas, etc. Esto sucede porque constantemente nos entrega la posibilidad de establecer una aparente relación de conocimiento para con el mundo⁴. Ella misma se constituye como interrogación de lo real de manera innata, puesto que su función principal es interpretar lo real a partir de la producción de una imagen que revela la captura de un instante, la cual, en su recepción, será decodificada siempre en relación con otras imágenes, a partir de las que se generará un proceso de significación repleto de interrogantes. La fotografía estimula la curiosidad humana entregando un conocimiento visual parcial sobre lo que potencialmente existe en el mundo, el cual nos hace interrogar lo real a partir de un proceso de reflexión filosófico.

Acabo de describir la característica nuclear de la fotografía que posibilita la creación de una estética sobre ella, pero el mero reconocimiento de esta característica es tremendamente insuficiente. Para establecer realmente una estética de la fotografía no podemos depender sólo de observaciones aisladas, puesto que estas no constituyen un verdadero conocimiento del asunto. Por eso, para armar y comprender realmente la posibilidad de existencia de una estética de la fotografía, necesitamos conectar dichas observaciones en teorías generales. Vuelvo a citar una frase de Soulages (2005) que ya había citado un poco más arriba: “Una estética (de la fotografía) debe estar fundada en una filosofía general (de la fotografía, o sea, en una reflexión sobre su esencia, sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de recepción)” (p. 20). Entonces una estética de la fotografía depende de un fundamento

³ En la mayoría de las definiciones del concepto ‘estética’ se le asocia a la disciplina filosófica que estudia la belleza y el modo en que el ser humano se relaciona con ella a través de la razón. A diferencia de esto, lo estoy entendiendo y utilizando en este texto de una manera más generalizada, que va más allá de la relación entre el ser humano y la belleza, y que se asemeja más al significado de la palabra griega *aisthētikós* que significa ‘sentir’, o algo así como “percepción o sensibilidad” a través de los sentidos. En este sentido, el uso que le estoy dando al concepto está más asociado con el uso que le dio Baumgarten a la palabra griega *aisthesis* para referirse a una teoría filosófica de la sensibilidad. Por lo tanto, el uso de la palabra ‘estética’ en este texto tendrá siempre relación con la sensibilidad perceptual a través de la cual el ser humano experimenta el mundo y sus fenómenos, no sólo con su relación con la belleza.

⁴ Este conocimiento muchas veces se queda únicamente en una dimensión visual y no se profundiza con un contexto o una historia que lo respalde y de alguna manera explique los sucesos que posibilitaron la producción de determinada fotografía, es decir, todo aquello que originó la instancia para que el referente capturado entregue esa suerte de ‘conocimiento visual’ del mundo. Estos factores hacen que sea un conocimiento aparente y no fáctico, el cual además está absolutamente mediado por el contexto de recepción y por la psiquis del propio sujeto receptor.

racional y experimental, a partir del cual generar una metodología de reflexión, que permita abordar los desafíos y los problemas que suscita la fotografía como fenómeno. La búsqueda de estos fundamentos de una estética de la fotografía comienza, según Soulages, reflexionando a la vez en la fotografía sin-arte⁵ y en la fotografía artística, confrontando diversas experiencias estéticas que surgen a partir de la confrontación entre las obras⁶ y el arte fotográfico. Las reflexiones sobre la esencia de la fotografía, sus condiciones de posibilidad y de recepción, son desarrolladas por Soulages en su libro en tres momentos distintos. El primero es una reflexión sobre el *estatus del objeto por fotografiar*, este asunto es sumamente importante puesto que “(...) representa un papel decisivo en los actos y acciones fotográficas y en las doctrinas y creencias relativas a la fotografía” (Soulages, 2005, p. 20). El *estatus del objeto por fotografiar* genera una serie de preguntas que se desprenden de la especificidad decisiva de la fotografía, es decir, de su relación con lo real. “¿Qué relación mantiene la fotografía con lo real? ¿Puede tomarlo en la foto? En otros términos ¿qué es lo ‘tomado’ en el objeto ‘tomado en la foto’, en el objeto por fotografiar?” (Soulages, 2005, p. 27). ¿Puede el objeto ser capturado fotográficamente? Y luego, ¿cómo afectan las posibles respuestas a estas preguntas a la fotografía en general y a la fotografía como arte en particular? Para fundar una estética de la fotografía se debe comprender la índole específica de la fotografía enfrentándose a este tipo de problemas que suscita el objeto por fotografiar. El primer paso que da Soulages para adentrarse en el problema de la especificidad de la fotografía, es resolver la cuestión de la esencia de la *fotograficidad*, concepto que abordaré muy pronto. El segundo momento, una vez fundada una estética de la fotografía, es una interrogación a la *obra fotográfica* hablando en términos generales; y el tercer momento es una interrogación sobre el *arte fotográfico tanto en sí mismo como en relación con otras expresiones artísticas*. “Una estética general de la fotografía, con un fundamento racional y experimental, puede articular entonces todas las estéticas sectoriales suscitadas por las diversas experiencias de confrontación con las obras y el arte fotográfico” (Soulages, 2005, p. 20).

⁵ El concepto de ‘sin-arte’ es definido por Soulages en una nota al pie como: “realidad o cosa que es realizada sin un proyecto ni una voluntad artísticas”.

⁶ Se utiliza aquí la palabra ‘obra’ no en el sentido de una obra de arte, sino simplemente de una creación fotográfica sin pretensión artística *a priori*.

1.2.2. Fotografía: ¿huella o prueba? ('Ça a été' / 'Ça a été joué')⁷

Antes de pasar a la reflexión sobre la *fotograficidad*, que es fundamental para entender la posibilidad de existencia de una estética de la fotografía, me gustaría abordar el tema de la fotografía como huella o como prueba, puesto que tiene mucho que ver con el modo en que se ha percibido históricamente a la fotografía de reportaje.

Las fotografías (análogas)⁸ son huellas hechas de luz, tiempo y espacio, gracias a la acción mecánica de una cámara fotográfica y la acción física y química que conlleva su proceso de revelado. ¿Por qué son huellas? Porque su existencia significa la previa captura de un instante de luz, es decir, el residuo lumínico que dejó marcado físicamente en un negativo, lo que sea que haya estado frente a la lente de la cámara en el momento en que se apretó el disparador. De alguna manera sí podemos hablar de que una foto es una especie de evidencia de que algo ocurrió en el preciso instante en el que fue fotografiado, pero eso no quiere decir que esta evidencia sea necesariamente una prueba de realidad. ¿Por qué las fotos no son pruebas de realidad? Básicamente porque un instante únicamente visualizable⁹ es insuficiente para probar la totalidad de un suceso con todos sus detalles. Además, ese instante nunca es objetivo, su existencia es mediada por muchísimos factores, siendo los principales la propia subjetividad de la persona que fotografía y el modo en que se difunde para su recepción (su contexto de recepción), a lo que se suman las posibles modificaciones realizables en postproducción. El instante fotográfico es un fragmento de espacio-tiempo encuadrado, es decir, delimitado y finito en cuanto a su capacidad de almacenamiento y transferencia de información visual. Por esta razón, el vínculo que existió entre aquello que es capturado mediante la

⁷ La primera frase de estas expuestas entre paréntesis pertenece a Barthes y significa 'eso fue' o 'esto ha sido'; y la segunda pertenece a Soulages y significa 'eso fue puesto en escena' o 'esto ha sido puesto en escena'. Las traducciones de estas frases que utilizaré a continuación no son traducciones literales, sino que han sido formuladas de modo que su contenido sea más fiel al significado que tienen en francés.

⁸ Hago hincapié en este punto porque estoy expresamente describiendo las características de una fotografía análoga. Además, aprovecho de advertir que en cada ocasión que se mencione la palabra 'fotografía' en este trabajo va a ser en referencia a la fotografía análoga, o a la fotografía como un concepto generalizado. Cuando me refiera específicamente a la fotografía digital, esta será expresamente mencionada como 'fotografía digital'. He decidido tomarme esta licencia porque la investigación está orientada hacia la fotografía análoga, y porque además los casos estudiados están contextualizados en una época en la cual aún no existía la fotografía digital. A pesar de esto, el argumento que desarrollo a continuación también incluye a la fotografía digital, es decir que la fotografía digital también es una huella y no debería ser considerada como prueba de realidad.

⁹ Con esto me refiero a que es un instante que sólo se puede percibir mediante el sentido de la visión.

fotografía, y el instante real transcurrido que posibilitó dicha captura, se desgasta inmediatamente al ser descontextualizado. Con esto me refiero a que su significación se vuelve maleable y por lo tanto pierde la capacidad de ser una prueba fehaciente de la realidad. Sin embargo, la fotografía aún puede ser considerada como una evidencia parcial de lo que sucedió, del ‘eso fue’, si aceptamos que aquello que aparece en la fotografía en realidad fue, pero ‘fue puesto en escena’. A continuación, abordaré el tema del ‘eso fue’ propuesto por Barthes y el ‘eso fue puesto en escena’ propuesto por Soulages.

‘Esto ha sido’¹⁰: En un momento de su libro *La cámara lúcida*, Roland Barthes se adentra a reflexionar en qué se diferencia el referente de la fotografía de los otros sistemas de representación. El ‘referente fotográfico’ para Barthes no es “(...) la cosa *facultativamente* real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 1990, p. 135-136). La pintura también tiene un discurso que combina signos que tienen referentes, pero, a diferencia de la fotografía, estos no tienen una relación necesariamente inmediata con la realidad. La pintura puede simular la realidad sin necesariamente haberla visto, esto es imposible para la fotografía.

(...) nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema¹¹ de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (...) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre de la Fotografía será pues: «Esto ha sido», o también: lo Intratable (Barthes, 1990, p. 136).

El ‘Esto ha sido’ o ‘Eso fue’ de Barthes busca dar explicación a la especificidad decisiva de la fotografía. Al mismo tiempo, presenta uno de los prejuicios más importantes referentes a la fotografía y designa una de las principales funciones que

¹⁰ Escribo acá “Esto ha sido” en vez de “Eso fue” como lo he usado anteriormente, porque en la traducción que he utilizado del libro *La cámara lúcida* de Roland Barthes aparece escrito así y así es como será citado. De todas maneras, ambas formas se refieren exactamente al mismo concepto.

¹¹ Según la RAE ‘Noema’ significa: “Pensamiento como contenido objetivo del pensar, a diferencia del acto intencional o noesis. Es término frecuente en la fenomenología”. Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (23.5. ed.). Consultado en <https://dle.rae.es/noema>.

se le han atribuido históricamente: el reportar la realidad, el ser una prueba de la existencia efectiva de un acontecimiento, el ser un reflejo objetivo de la realidad. Esta función principal que se le ha atribuido a la fotografía es precisamente la condición ideológica que le otorga valor a la fotografía de reportaje.

Supuestamente, esta fotografía nos re-porta lo que 'realmente' ocurrió, como si estuviéramos allí. Nos permite tener el don de la ubicuidad, estar en ese otro lugar y ese otro tiempo donde no estamos, pero que fueron, que 'realmente' existieron. Se hace pasar por una mediación gracias a la cual estamos inmediatamente presentes en ese pasado y ese otro lugar (Soulages, 2005, p. 28).

La fotografía de reportaje, según esta perspectiva, sería considerada como una fuerza constativa de datos objetivos que evidencia la potencialidad de la imagen. Ahora bien, el noema 'esto ha sido' acarrea de manera tácita el hecho de que 'eso que ha sido' 'ha sido fotografiado', es decir, que indica un acto de conciencia perceptual protagonizado por quien sea que haya fotografiado, y también que aquello que 'fue' aparece como tal desde un cierto ángulo cargado de azar y pulsión. Esto es un claro indicador de que el *acto fotográfico* y la *acción fotográfica* no están ni cerca de ser asuntos objetivos. Pasemos a revisar ahora el 'eso fue puesto en escena'.

'Eso fue puesto en escena': Según Soulages, el 'eso fue' de Barthes parece ser una doctrina mitológica, entonces propone una variación: 'eso fue puesto en escena'. Este sería más preciso, o en realidad menos ilusorio, puesto que siempre existe una puesta en escena al momento de creación de una fotografía, siempre hay teatralidad en aquello que se captura a través de un encuadre. Como mencioné al final del apartado anterior, aquello que es fotografiado es fotografiado por alguien y, por ende, tanto el acto fotográfico como la acción fotográfica, son necesariamente mediados por una psiquis, o más de una, porque en el caso de que lo fotografiado sea una persona, la psiquis de esta también entrará a formar parte del juego teatralizante de la fotografía.

Una foto es ante todo la resultante de relaciones entre ellos, entre pulsiones. El ello del que fotografía actúa un papel, pero además es actuado por el ello del otro y por el propio aparato psíquico. Para todo fotógrafo, inconscientemente, la mayoría de las veces se opera

un juego dialéctico en él entre su yo que apunta a dominar y prever, su ello que expresa masivamente sus pulsiones y sus tendencias para con la exterioridad (por tanto para con lo fotografiado y la fotografía) y su superyó, que está habitado por la identificación problemática del fotógrafo con 'grandes' fotógrafos, en consecuencia con reglas y modelos estéticos, estilísticos o técnicos (...) (Soulages, 2005, p. 81).

Soulages, en su variación 'eso fue puesto en escena', introduce de lleno el psicoanálisis a sus reflexiones sobre la fotografía, estableciendo la noción de que la psiquis de aquella persona que fotografía, intercede de manera ineludible en el producto final, en la imagen contemplable. Entonces, 'aquello que fue' no implica únicamente el azar del acto lumínico presenciado y capturado por una cámara, sino que además implica la voluntad y la pulsión de un/a autor/a que realiza una puesta en escena.¹² El 'eso fue puesto en escena' introduce la plena conciencia de que la fotografía no es un relato fiel de la realidad, sino una interpretación mediada por una psiquis humana, y como consecuencia de esto, también su enorme potencial de engaño. "(...) el 'eso fue' es imposible de decir porque el 'eso fue actuado'¹³ se pronunció una vez" (Soulages, 2005, p. 82).

1.2.3. Fotograficidad

Según Soulages, no es posible fundar una estética de la fotografía sin reflexionar previamente sobre la *fotograficidad*, es decir, aquello que designa lo fotográfico en la fotografía. Este concepto es uno derivado de otro propuesto por los formalistas rusos, la *literariedad*¹⁴, que designa el carácter específico de una obra literaria, aquello que la hace una obra literaria y no una obra de cualquier otro tipo.¹⁵

¹² Me parece importante resaltar que este punto es fundamental para comenzar el desarrollo de la hipótesis de esta investigación. Si bien, a través del 'esto fue puesto en escena', Soulages predica el engaño de la fotografía rompiendo la ilusión de realismo y objetividad que se le había atribuido desde sus inicios, también trae a colación algo a lo que metafóricamente podríamos llamar el lado oscuro de la luna de la fotografía, la fuerza autoral de quien fotografía. Es precisamente gracias a esta fuerza autoral que llegamos a dar con la posibilidad de una poética autoral.

¹³ Este es el modo en que se ha traducido la frase 'Ça a été joué' en la versión del texto de Soulages que estoy referenciando. El significado de ambas frases es el mismo, de todas maneras, he decidido usar la traducción 'eso fue puesto en escena' porque me parece que es más fiel al significado de la frase en francés.

¹⁴ En el libro *Estética de la fotografía* de Soulages el término aparece como *literaridad*, imagino que por cuestiones de traducción.

¹⁵ A través de la creación de la *literariedad*, el formalismo ruso buscó otorgar al estudio de la literatura un carácter científico, a partir de su uso como instrumento de orientación teórica y metodológica para sentar las bases de sus estudios literarios.

Soulages, además, le suma “una segunda característica a la *fotograficidad* que la torna simétrica de la literariedad de la que habla Tzvetan Todorov en *La poética*¹⁶ para quien la ciencia estructural “se preocupa no ya de la literatura real sino de la literatura posible, en otras palabras, de esa propiedad abstracta que hace a la singularidad del hecho literario, la literaridad”: así, la *fotograficidad* designa esa propiedad abstracta que hace a la singularidad del hecho fotográfico, hecho que remite tanto al sin-arte como al arte” (Soulages, 2005, p. 132-133)¹⁷. Esta segunda característica que se le suma al concepto de *fotograficidad*, me parece fundamental para entender el uso que le da Soulages, puesto que le agrega el potencial de posibilidad y aclara su extensión tanto al sin-arte como al arte. ¿Qué significa el potencial de posibilidad dentro de la fotografía? Significa que la fotografía posee una característica fundamental que tiene que ver con lo inacabable, es decir, que sus potencialidades son siempre proyectables al infinito. Para comprender lo inacabable dentro de la fotografía, se deben estudiar las múltiples posibilidades que ofrece su materialidad. Las fotografías pueden encarnarse en múltiples materialidades distintas, por ende, su soporte no está predeterminado, sin embargo, cualquier soporte que se escoja para encarnar una fotografía, siempre dependerá de la articulación entre lo irreversible y lo inacabable. Para entender esta articulación, primero debemos tener en cuenta las tres etapas que conlleva la creación de una foto: el acto fotográfico, la obtención del negativo y el trabajo del negativo.

Acto fotográfico: La persona que fotografía aprieta el disparador, se abre el obturador, la película se expone a la luz, es transformada, se convierte en película expuesta, pierde su virginidad, es decir que se ha sometido a un acto irreversible, puede volver a exponerse a la luz, pero no a ser virgen.

Obtención del negativo: Consiste en transformar la película expuesta en negativo. Es el tiempo del revelado, compuesto de cinco momentos: el *revelador*, que transforma los halógenos de plata de la película en plata metal, el *blanqueador*, la *fijación*, el *lavado* y el *secado*. Así se obtiene el negativo, que es la matriz de las fotos futuras.

¹⁶ Copiaré aquí la nota al pie de página que hace Soulages en aquel punto porque dentro de la cita que he hecho está esta referencia a Todorov: “En *Qu’est ce que le structuralisme?*, París, Seuil, 1969”. Este pie de página se encuentra con el número 248 en la página 132 del libro *Estética de la fotografía. La pérdida y el resto* de Soulages.

¹⁷ El formato de esta cita es un tanto extraño porque es una cita que contiene a otra en su interior. Entre la apertura de comillas y su cierre en ambos extremos de la cita se encuentra la cita a Soulages, y entre la apertura de comillas y su cierre que se encuentran dentro de las otras se encuentra la cita que hace Soulages a Todorov.

Trabajo del negativo: Copiado de la foto, el pasaje del negativo a la propia foto. Se realiza a partir de seis operaciones gracias a una ampliadora: Se pone el fotograma escogido en una máscara y procede a la *exposición* por sobre la luz sobre un papel sensible; este papel es a su vez *revelado*, luego sumergido en *blanqueador*, luego *fijado*, luego *lavado* y finalmente *secado*; entonces obtenemos la foto.

La irreversibilidad se da en el acto fotográfico y una vez finalizado el trabajo del negativo, mientras que lo inacabable se da tanto en la obtención del negativo como en la toma de decisiones durante el trabajo del negativo:

(...) *la fotograficidad es esa articulación sorprendente de lo irreversible y lo inacabable.* Es articulación por un lado de la *irreversible obtención generalizada del negativo* -constituido ante todo por el *acto fotográfico*, o sea, por esa confrontación de un sujeto que fotografía con algo por fotografiar gracias a la mediación del material fotográfico o, en otros términos, y de manera más general, por las condiciones de posibilidad de la producción de la película expuesta y la realización de esta exposición, y luego por la *obtención restringida del negativo*, o sea esas otras cinco operaciones que lo producen (revelación, blanqueo, fijación, lavado y secado)- y por otro lado del *inacabable trabajo del negativo*; a partir del mismo negativo de partida puede obtenerse una cantidad infinita de fotos totalmente diferentes interviniendo de manera particular durante las seis operaciones que producen la foto (exposición, revelación, blanqueo, fijación, lavado y secado). Para comprender la *fotograficidad*, por lo tanto, hay que pasar de una concepción humanista a otra materialista de la fotografía (Soulages, 2005, p. 135-136).

La *fotograficidad* configura entonces la esencia misma de la fotografía, sus posibilidades de acción creativa y las potencialidades de aquellas acciones. La articulación entre lo irreversible y lo inacabable, es el producto de varios procesos concatenados sucediéndose u ocurriendo en simultáneo, procesos mecánicos, físicos, psíquicos y químicos, que hacen posible la existencia de la fotografía. Podemos decir, entonces, que la esencia de la fotografía depende de una estética del 'a la vez'.

1.2.4. La estética del 'a la vez'

Como hemos podido ver hasta ahora, la fotografía es una relación de relaciones, es un fenómeno que necesita de múltiples acciones y procesos creativos para funcionar, para existir, y aquello que nos permite entender cómo se articulan

todas estas acciones y procesos, es la estética del 'a la vez', la cual es algo así como la placa madre¹⁸ de la fotografía, porque permite que sus componentes se comuniquen entre sí. "(...) La fotografía depende del 'a la vez': ella nos evoca a la vez el sujeto que fotografía y el objeto por fotografiar, a la vez lo fotografiado y las modalidades de la fotografía" (Soulages, 2005, p. 94). La estética abierta del 'a la vez' es la que permite que la fotografía concrete su *fotograficidad*, por lo tanto, es prácticamente el motor de su esencia. La plena conciencia sobre este fenómeno nos permite relacionarnos reflexivamente con la fotografía de una manera integral con todas sus tensiones. Dejamos de ver a las fotos (especialmente a las fotografías de reportaje) como meras pruebas de realidad hechas imágenes efímeras que se suceden frenéticamente las unas a las otras, y comenzamos a contemplar cada creación fotográfica como un proceso complejo, único y potencialmente inacabable, cuya profundidad contempla los variados factores que le otorgan a la fotografía su riqueza, los cuales generalmente pasan desapercibidos.¹⁹ "Rechazar la estética del 'a la vez' es perder la riqueza y la esencia de la fotografía, y por consiguiente las fuerzas infinitas de una obra fotográfica; es fallar la fotografía para reducirla o al reportaje o a la autobiografía, o al recuerdo del pasado, o a la aproximación formalista o plástica, etcétera." (Soulages, 2005, p. 223). Sin la conciencia sobre la estética del 'a la vez', toda reflexión sobre la fotografía es reduccionista en cuanto a su verdadero potencial. De no ser por ella, no podríamos explorar ni trabajar las relaciones internas "(...) que existen entre el material fotográfico y el objeto por fotografiar, entre el resultado fotográfico y el acontecimiento pasado, entre el sujeto que fotografía y los sujetos fotografiados, entre lo imaginario y lo real, entre el presente y el pasado, entre la cosa y la existencia, entre la forma y la realidad, entre el arte y la sociedad" (Soulages, 2005, p. 234). No podríamos comprender la noción de estilo dentro de la fotografía, no podríamos comprender la relación entre fotografía y mundo, no podríamos comprender la poética de la fotografía (y por lo tanto este trabajo no tendría

¹⁸ Me refiero acá metafóricamente a la placa madre que contienen los computadores. Esta es algo así como la columna vertebral de un computador puesto que une los componentes de la computadora en un mismo punto y les permite comunicarse entre sí.

¹⁹ En las sociedades contemporáneas se ha perdido muchísimo la profundidad con la que tratamos a la fotografía, debido a la vertiginosa inmediatez que ha traído su digitalización, especialmente por la masificación de su uso gracias a los *smartphones*. Por lo que esto que he mencionado en este punto, si bien, no ha perdido completa vigencia, sí hace más sentido dentro de la lógica de la fotografía análoga.

sentido). Sin la estética del 'a la vez', no podríamos llegar a diseccionar el macro *modus operandi* bajo el cual opera la fotografía.

Aquí concluye el primer capítulo de la primera parte, en donde he expuesto las nociones básicas propuestas por Soulages que hay que tener en cuenta para poder reflexionar sobre una estética de la fotografía. A continuación, pasaré a introducir el fotoperiodismo como fenómeno y expondré algunos de sus problemas que nos competen para el desarrollo de esta investigación.

Capítulo II

El fotoperiodismo y algunos de sus problemas

2. Una breve aproximación a los inicios del fotoperiodismo

El surgimiento del fotoperiodismo como género o dimensión posible dentro de las extensas potencialidades que ofrece la fotografía como disciplina, se dio fundamentalmente por dos razones:

2.1.1. La evolución tecnológica de la máquina fotográfica

Debido a la invención de cámaras pequeñas y portátiles como la Kodak Brownie, introducida por primera vez en el año 1900, o la posterior Leica I²⁰, introducida en 1924, l-s fotógraf-s pudieron emanciparse de las enormes cámaras difíciles de manejar que utilizaban anteriormente, las cuales además requerían de un complejo conocimiento “alquímico” para poder procesar sus imágenes. El uso de estas cámaras compactas les permitió a l-s fotógraf-s realizar su trabajo con mayor movilidad y velocidad, puesto que estas, además de ser portátiles, requerían de un método de procesado con emulsiones químicas más pequeñas y rápidas que sus antecesoras. Este avance en las máquinas fotográficas permitió que l-s fotógraf-s pudieran desplazarse cómodamente de un lugar a otro, haciendo un registro rápido de todo aquello que les ofrecía el mundo, abriendo así una forma absolutamente novedosa de experimentarlo.

2.1.2. La invención del similigrabado

El hecho de que un medio impreso pudiese imprimir texto e imágenes al mismo tiempo en un mismo papel significó un gran reto para el ser humano. Antiguamente existieron métodos como la fotolitografía, la fotogliptia y la heliografía, los cuales permitieron la impresión de imágenes en papel. Para poder unir imágenes y texto se debía imprimir la imagen en una hoja y el texto en otra por separado y luego unir las a través de una superposición de ambas, una técnica bastante imperfecta y compleja

²⁰ Esta fue la primera cámara en utilizar una película de 35mm.

de realizar. Esta superposición de texto e imagen por separado se dejó de utilizar en el momento en que aparece el grabado en relieve. A través de este proceso “la imagen fotográfica es reproducida a través de una trama sobre una placa metálica, lo que restituye los tonos grises por una serie de puntos más o menos grandes siguiendo la densidad del cliché. Estos puntos están suficientemente cerca como para que el ojo no los distinga, de allí la ilusión de continuidad” (Amar, 2000, p. 33). Este tipo de impresión es el que dio existencia a la calidad de las fotografías hechas con el sistema de impresión de semitonos. Esta placa metálica grabada en relieve permitió imprimir imagen y caracteres tipográficos al mismo tiempo, lo cual dio origen a reportajes que ya no eran únicamente escritos, sino que también podían traer una imagen ilustrativa del acontecimiento que se estaba narrando.

La posibilidad de imprimir imagen y texto en un mismo papel, junto a la masificación de la fotografía, cambió por completo la forma de producción y reproducción del hecho noticioso. Se dejaron de utilizar dibujos para ilustrar las noticias y la palabra escrita pasó de ser auxiliada por la fotografía, a auxiliar ella misma a la fotografía. La fotografía le robó la predominancia del espacio periodístico al discurso de la escritura e impuso una preponderancia del imperio de lo visible por sobre lo escrito, debido a que esta se presentaba como un registro “objetivo” e irrefutable de la realidad. La gente ya no debía imaginarse todo lo que había pasado, sino que ahora también podía atestiguar, con sus propios ojos, un hecho o sus consecuencias, adquiriendo así el estatus de espectador. En 1880 el *New York Daily Graphic* publica la primera fotografía en un periódico realizada con la técnica del similgrabado y a partir de ese entonces la fotografía comienza a aparecer en distintos semanarios como *Le Monde Illustré* (Francia), *Illustrierte Zeitung* (Alemania), o el *Illustrated London News* (Inglaterra). Además, la fotografía aparecería de manera regular en diarios como el *Chicago Tribune* (Estados Unidos), *Le Matin* (Suiza), *Daily Mirror* (Inglaterra) o el *Excelsior* (México), durante el siglo XX. A partir de este siglo, la producción y distribución de fotografías se va profesionalizando y tecnologizando paulatina y exponencialmente, gracias a la evolución de las cámaras fotográficas y a la creación de distintos periódicos como los mencionados recién, revistas como la famosísima *Life* e incluso agencias de fotografía como *Magnum Photos*, a través de las cuales se desarrolla y difunde ampliamente el fotoperiodismo alrededor del mundo.

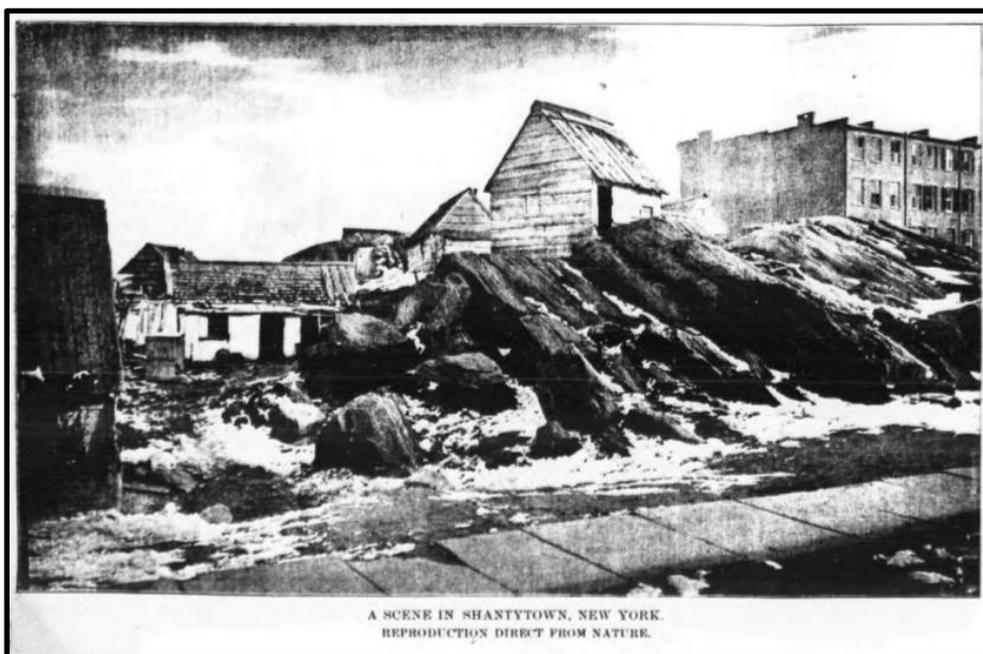


Imagen 2: Primera foto publicada en un diario, Daily Graphic. Año: 1880. Autor: Stephen Henry Horgan.

2.1.3. El fotoperiodismo de guerra

En esta breve aproximación a los inicios del fotoperiodismo, no puedo dejar de mencionar al fotoperiodismo de guerra como una de las partes más definitorias de la disciplina. Además, me parece importante introducirlo como parte del fenómeno en este caso en particular, puesto que una parte importante del trabajo realizado por los miembros de la AFI que abordaré en los capítulos IV y V, va de la mano con el trabajo de los fotoperiodistas de guerra, aunque en un sentido distinto, ya que lo que registraron no fue una guerra sino una dictadura. Más adelante profundizaré en esta relación entre la AFI y el fotoperiodismo de guerra.

La humanidad es intrínsecamente violenta y desde siempre han existido conflictos bélicos cuyas repercusiones han forjado la historia y la evolución de las sociedades. No resulta extraño, entonces, que el ser humano, en su obsesión por transmitir lo ocurrido en esas situaciones, haya comenzado a registrar fotográficamente conflictos bélicos apenas se inventó la fotografía.

En todas las épocas de la civilización la gente se ha deleitado con relatos de atrocidades. (...) Muchas de las imágenes y descripciones que nos fascinan a los adultos

están impregnadas de la misma agresividad folclórica que caracteriza las fábulas proverbiales de los cuentos infantiles e incluyen la violencia más gráfica²¹ (Rojas Marcos, 1998, p. 2).

A partir de los años 1840's se comenzaron a registrar conflictos bélicos con la cámara, aunque no es hasta la invención del colodión como proceso fotográfico que no podemos hablar de "fotografía de guerra" específicamente. Existen registros de la guerra entre el imperio británico y el reino sij que se desarrolló entre 1845 y 1846 realizados por John McCosh utilizando el calotipo, un método fotográfico que precede a la fotografía. También existen registros anónimos de la guerra de México - Estados Unidos de 1846 y de las trincheras en París durante la Revolución de 1848, ambos realizados utilizando el daguerrotipo. En la Guerra de Crimea (1854-1858), la Segunda Guerra del Opio (1856-1860) y la Guerra Civil de los Estados Unidos (1861-1865) se utilizó la placa húmeda como procedimiento fotográfico. Una vez entrado el siglo XX las noticias ilustradas y los reportajes sobre conflictos bélicos utilizaban un espacio importante dentro de los semanarios, aumentó la demanda comercial de este tipo de imágenes, las publicaciones adquirieron mayor prestigio y la figura del fotógrafo fue forjando poco a poco una identidad propia.

La Primera Guerra Mundial coincidió con el auge de las revistas ilustradas, las cámaras portátiles y la evolución del cine. Dado este contexto uno creería que un conflicto bélico de tal envergadura sería ampliamente registrado y difundido utilizando todas las herramientas de la fotografía como fenómeno informativo, pero la verdad es que la presencia de corresponsales de guerra estuvo prácticamente prohibida en los frentes, especialmente en las líneas francesas y alemanas. Los gobiernos de los países que participaron en la guerra ejercieron presión para que las fotografías fueran

²¹ Pensemos por ejemplo en la *Ilíada* de Homero. Este poema épico narra los diferentes sucesos ocurridos durante el décimo año de la guerra de Troya, y es considerado como una de las composiciones más importantes de la literatura de la Antigua Grecia, la cual incluso fue utilizada como uno de los fundamentos de la pedagogía griega. En la *Ilíada* nos encontramos con narraciones explícitas de la acción bélica de las batallas, las cuales producen en nuestros imaginarios imágenes vívidas de la violencia experimentada por los personajes. La *Ilíada* es un claro ejemplo de esto a lo que se refiere Luis Rojas, desde las obras más antiguas de Grecia que el ser humano tiene la necesidad de registrar por medio de la narración los actos de violencia a los que nos vemos expuestos como seres humanos, es un actuar un tanto instintivo. Otro ejemplo que se me ocurre para ilustrar mejor esta idea son las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira, en las cuales nos encontramos con escenas bélicas en las cuales los seres humanos se enfrentan a los distintos depredadores que teníamos en ese entonces. Desde siempre el ser humano ha sentido la necesidad de registrar las atrocidades que nos acontecen durante nuestro tiempo de vida, la posibilidad que nos ofrece la fotografía es la de registrar el hecho mismo y no ya sólo representaciones de aquellos hechos.

hechas exclusivamente por soldados de sus propios ejércitos, puesto que desconfiaban de los reporteros profesionales, así que sólo unos pocos pudieron conseguir los permisos para fotografiar las trincheras de su propio frente. Muchas de las fotografías oficiales que se realizaron durante la guerra no llegaron a las redacciones de revistas y periódicos, y además hubo mucha censura por parte de los editores, puesto que preferían no mostrar las imágenes más crudas. Desde ese entonces los fotoperiodistas se han dedicado con gran valentía y compromiso a registrar todos los conflictos bélicos, las guerras y los desastres naturales que han marcado nuestra historia desde el siglo XX en adelante.

Ahora que he introducido brevemente el surgimiento del fotoperiodismo como práctica fotográfica, podemos pasar a exponer y reflexionar sobre algunos de sus problemas que serán importantes de tener en consideración para el desarrollo de la posibilidad de hablar de poéticas autorales en el Foto-reportaje.

2.2. La poética autoral como posibilidad problemática dentro del fotoperiodismo

2.2.1. ¿Efímeras fotografías insípidas?: La foto unaria

La foto unaria es un concepto expuesto por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, el cual me parece importante de traer a colación, porque sugiere que la fotografía de reportaje hace un fuerte uso de la potencia constatativa de la fotografía como fenómeno general, pero que deja de lado su potencia para trastocar evocativamente la realidad. Revisemos primero qué es la fotografía unaria: “La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la “realidad” sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia. La Fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial” (Barthes, 1990, p. 85). Las fotografías unarias son, entonces, fotografías de rápida lectura, útiles, con un contenido evidente, que transitan con la pretensión de comunicar la realidad y no de entregar un significado ulterior. Barthes incluye a las fotografías de reportaje dentro de la categoría de fotografías unarias:

Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias (la foto unaria no es necesariamente apacible). Nada de punctum en esas imágenes: choque sí -la letra puede traumatizar-, pero nada de trastorno; la foto puede “gritar”, nunca herir. Esas fotos de reportaje son recibidas (de una sola vez) es todo. Las hojeo, no las recuerdo: jamás un detalle (en tal o tal rincón) acude a interrumpir mi lectura: me intereso por ellas (igual que me intereso por el mundo), pero no me gustan (Barthes, 1990, p. 86).

Según esta descripción, la fotografía de reportaje refuerza miméticamente lo real al demostrar su potencia constativa, pero carece de la posibilidad de penetrar en el inconsciente de manera certera, lo cual ilustra uno de sus problemas más importantes para esta investigación. La foto que acompaña al hecho noticioso muchas veces no sale de sus horizontes, esfumándose efímeramente al igual que la noticia, careciendo de un contenido trascendente fotográficamente hablando. Pero existen excepciones, las fotografías de reportaje más épicas y recordadas sobre los acontecimientos históricos, generalmente son fotos que fueron hechas por fotógrafos participantes de las grandes agencias, como por ejemplo *Magnum Photos*, las cuales a mí parecer sí tienen un potencial importante desde un punto de vista estético, y por ahí podrían alejarse un poco de la categoría de foto unaria. También existen excepciones dentro de las fotografías de reportaje de la prensa diaria, de hecho, Barthes dice que las fotos de reportaje “muy a menudo” son fotos unarias, no siempre, pero la verdad es que la gran mayoría de estas fotos con las que nos encontramos día a día no nos trastornan, ni tampoco nos invitan a que las atendamos reflexivamente. ¿Por qué esto es un problema? Porque este tipo de fotos han generado un modo predeterminado de lectura, el cual neutraliza *a priori* una aproximación analítica al observarlas. Esto provoca, a su vez, que nos relacionemos de manera homogénea con todas las fotografías de reportaje y pasemos por alto a aquellas fotos contenidas en esta categoría que son la excepción a la regla. Aquellas con las cuales no muy a menudo nos encontramos, y que, siguiendo esta lógica, serían prácticamente imposibles de detectar en su contexto de recepción original. Al no existir una voluntad por aproximarnos analíticamente a la observación de este tipo de fotografías, nos cerramos a la posibilidad de deconstruirlas para estudiarlas a fondo. Un claro ejemplo de la repercusión de este problema radica en la invisibilización de la importancia que tiene el accionar de la persona que realiza Foto-reportaje en sus fotos. El modo predeterminado de lectura de una foto de reportaje neutraliza la presencia de la

persona que fotografía, es decir, la proyección de su personalidad en la imagen. Esto provoca principalmente dos cosas: la primera es que la gente ignore completamente la existencia de una posible poética autoral en la fotografía de reportaje; y la segunda es que no se considere a la fotografía de reportaje como un complejo proceso creativo en sí mismo, sino como un mero reflejo de la realidad. Entonces, al estar tan ligadas al hecho noticioso, las fotografías de reportaje generalmente inhiben su capacidad de transformarse en una foto memorable, y no es hasta que se las saca de ese contexto de inmediatez, que somos capaces de darnos cuenta (de manera más evidente) del potencial reflexivo y evocativo que contienen, el cual va más allá de su fuerza constativa.²²

2.2.2. Fotografía de dominio técnico y de dominio artístico.

Existe una gran cantidad de fotoreporter-s que son periodistas de profesión y por lo tanto no se consideran a sí mism-s fotógraf-s propiamente tales, sino como periodistas que hacen un uso técnico y utilitario de la fotografía. Algunos otros sí se consideran fotógraf-s, pero fotógrafos puramente técnicos, alejándose a sí mismos de la categoría de artista. *Per se* no existe el Foto-reportaje artístico, puesto que no es una pretensión que tengan los propios profesionales ni la disciplina. Fotógraf-s artistas y fotoreporter-s son dos tipos de fotógraf-s muy distintos, que en la práctica no parecieran tener mucho que ver. No es hasta que se aborda este tema desde el campo del arte, que podemos comenzar a hablar de fotografías de reportaje desde un punto de vista artístico. ¿Por qué sería esto problemático? Porque existe una disonancia entre el discurso proveniente desde la disciplina del fotoperiodismo y desde el campo del arte, con respecto al modo en que se considera la potencialidad de un mismo material fotográfico. Esto implica que en general el potencial artístico de la fotografía de reportaje no se tome en cuenta, y por lo tanto no se valore desde esa arista. No es que toda fotografía de reportaje tenga las cualidades de ser considerada como “arte”, en lo absoluto; la pretensión tampoco es la de considerarla como tal al abordarla desde el campo del arte, sino más bien el aplicar sus métodos de reflexión

²² Esto tampoco significa que todas y cada una de las fotografías de reportaje puedan llegar a ser fotografías trascendentales, lo que planteó aquí lo estoy pensando desde el punto de vista de las fotografías de reportaje que se realizaron durante la dictadura militar en Chile, las cuales ahora son parte de libros y han sido parte de exposiciones de fotografía que se han realizado en museos y galerías en distintas partes del mundo. Estas fotografías sí han alcanzado otro estatus desde que fueron sacadas de su contexto noticioso original, y han trascendido como documentos históricos capaces de generar memoria.

y sus programas estéticos, para encontrar en la fotografía de reportaje asuntos o problemáticas que no se hayan abordado hasta ahora, o no de manera suficiente. Obviamente la fotografía de dominio técnico es muy distinta a la de dominio artístico en muchísimos aspectos, lo cual hace más interesante aún el hecho de poder encontrar puntos en los que ambas convergen, como por ejemplo la existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje.

2.2.3. Ilusión de conocimiento objetivo: la democratización parcial del mundo

Como ya he mencionado anteriormente, la fotografía no es esencialmente un reflejo exacto o una prueba fehaciente de la realidad, sino pura interrogación respecto de esta. La fotografía de reportaje crea ilusiones sobre nuestra experiencia perceptual de la realidad: la ilusión de que la foto constata una realidad verdaderamente ocurrida; la ilusión de que estuvimos ahí, de que realmente hemos experimentado el hecho fotografiado, el referente, el objeto fotografiado, a través de una determinada fotografía; la ilusión de que gracias a la visualización de fotografías de reportaje adquirimos y portamos un conocimiento objetivo sobre el mundo. Entonces, si la fotografía en general, y sobre todo la de reportaje, no evidencian verdaderamente la realidad, podemos decir que la fotografía no tiene tanto que ver con el orden de lo real, sino más bien con el orden de lo imaginario²³. “La fotografía es el arte de lo imaginario por excelencia, mucho más que el cine, tal vez porque es muda, sin movimiento ni porvenir, mero fragmento de no sentido que requiere una significación imaginaria por parte del receptor” (Soulages, 2005, p. 83-84). La foto en sí misma no contiene un sentido “esencial” o una sustancia del sentido que podría tener la realidad. Todo contenido de una foto está cargado de sentidos por aquella persona que observa la foto, sentidos que por cierto son innumerables, puesto que estos están ligados a la subjetividad y al imaginario de cada quien que observa una fotografía. El supuesto conocimiento objetivo que podría entregarnos una fotografía es, entonces, una ilusión subjetiva que dota de sentido a las imágenes del mundo que nos facilita

²³ Entiendo acá el concepto ‘imaginario’ como: aquello que existe en nosotr-s a modo de representación mental, gracias a una interpretación subjetiva de los estímulos del mundo. El orden de lo imaginario, entonces, tiene que ver con nuestra capacidad de manipular la información del mundo que percibimos y decodificamos de manera subjetiva, permitiéndonos expandir sus usos y sentidos posibles. Una foto de algo siempre permite imaginar otra cosa, por lo tanto, siempre está abierta, gracias a la interpretación subjetiva de quien la recepciona, a lo quimérico, a lo ficticio, a lo irreal, a lo novelesco, etc. De este modo, dejamos de entender la información contenida en una fotografía como prueba de lo real, para entenderla como interpretación subjetiva de lo real, por esta razón digo que la fotografía tiene que ver con el orden de lo imaginario más que con el de lo real.

la fotografía. Gracias a esta y particularmente a la fotografía de reportaje, ya no nos vemos obligados a imaginar el mundo a través de las narraciones de aquellos que sí han estado ahí, sino que se ha democratizado parcialmente ese estar allí por el hecho de que podamos experimentar perceptualmente el mundo a través de las imágenes. Sin embargo, esta democratización no significa que las imágenes a través de las cuales se nos presenta el mundo vayan a ser decodificadas por nosotros como información neutral y objetiva, sino que tenemos acceso al mismo instante inmortalizado para significarlo desde nuestra propia subjetividad, por eso es parcial. ¿Es esto realmente un problema? Sí, porque sin la conciencia de aquella ilusión no podríamos llegar a realizar un análisis reflexivo de fotografías de la esfera del sin-arte, como generalmente son las fotografías de reportaje, desde la esfera del arte, porque no entenderíamos a la fotografía como una creación conjunta entre la persona que realiza la fotografía, el medio de difusión²⁴ y la persona que la observa, sino como una toma objetiva, mimética del mundo. Por lo tanto, la labor del fotógrafo pasaría a un segundo plano, de tal forma que ni siquiera llegaríamos a preguntarnos por la posibilidad de la existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje. La conciencia de la existencia de la ilusión de conocimiento objetivo nos permite

(...) pasa(r)²⁵ de una fotografía reportaje-afirmación-comunicación a una fotografía poesía-interrogación-enigma. La fotografía nos pone frente a un misterio y no a una certeza; todo queda por hacer para quien la recibe: puede recrearla, interpretarla; la imagen está hecha para que uno imagine: realeza del receptor, hay que saber cerrar los ojos ante una foto y soñar (Soulages, 2005, p. 177).

2.2.4. La importancia del contexto de difusión de la fotografía de reportaje

Por más que la fotografía de reportaje busque mostrar la verdad del mundo de la manera más análoga o "real" posible, no podemos negar que siempre hay una decisión activa y consciente sobre qué mostrar y qué no, lo cual inmediatamente hace que este proceso esté absolutamente mediado por seres humanos, más allá de las posibilidades que ofrezca la fotografía en sí. Esto implica la existencia de un cierto elemento ideológico detrás de toda fotografía de reportaje, el cual les es atribuido por

²⁴ Este punto se cambia por 'el contexto de recepción' en el caso de que la persona que experimenta una fotografía la experimente fuera de su contexto original de aparición.

²⁵ La (r) entre paréntesis la he agregado yo.

el medio que las divulga. “La fotografía periodística adquiere el status de mercancía, y como tal, se define al interior del discurso periodístico de masas, que entre otras cosas implica un papel modelador y al mismo tiempo movilizador por parte de la prensa, en donde se trata de dirimir y decidir lo que le conviene a la sociedad y tratar de incidir en su transformación como parte de su identidad” (Valenzuela, 2000, p. 90). La misión de un medio de prensa es “mostrar la realidad”, por lo tanto, la fotografía periodística o de reportaje adquiere el estatus de mercancía precisamente porque se conforma como una prueba fehaciente de realidad, es decir, aquello que le permite al medio comunicar lo que quiere comunicar, con el sentido particular que lo quiere comunicar, sin que nadie llegue a dudar de que aquello que está comunicando es verdad. Esto se logra gracias a lo que Mario Valenzuela se refiere en su texto *Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfotografía* como la *connotación* dentro de la *retórica de la imagen* planteada por Barthes: “(...) la connotación, es decir la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico propiamente tal, se elabora en los diferentes niveles de producción de la fotografía (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): es, en suma, una codificación de lo analógico fotográfico” (Valenzuela, 2000, p. 91). A este tratamiento en postproducción se suma lo escrito que acompaña a cada fotografía, los pies de foto. A través de estos, los medios entregan ciertas directrices que incitan a recibir el referente o el objeto fotografiado, es decir el ‘eso fue’, de una determinada manera, y también el resto del texto que en conjunto con la o las fotografías constituyen una nota de prensa. La mayoría de las veces, el tratamiento en postproducción y el texto que acompaña a las fotos, amplifica las connotaciones que se encontraban en potencia dentro de la fotografía, pero en otras, produce o inventa un significado nuevo que contamina y reduce la potencialidad de los significados posibles de la fotografía, a tal punto que la hace parecer como objetiva o verosímilmente de una sola manera. La palabra ya no refuerza a la imagen, sino que pretende implantar la posibilidad de un único significado secundario. Esta forma de operar es bastante obvia y de no ser así los medios de prensa no podrían lograr sus cometidos, pero ¿por qué se considera esto como un problema? Porque, por más que la persona que fotografía esté tomando una foto con una cierta intención, por ejemplo, la de denunciar algo, sus significados posibles siempre dependerán del lugar en donde se publique y el texto que las acompañe. De este modo, se puede transformar diametralmente la intención primera de la persona que fotografía, inutilizando su propia voluntad comunicativa y alterando

el modo en que se perciben sus intenciones detrás de la creación de una fotografía, las cuales tienen un gran peso en su poética autoral.

A continuación, en el tercer capítulo, revisaré la figura de la persona que realiza fotografía de reportaje, sumergiéndome en sus formas de trabajo, en sus motivaciones, en su psicología, en su forma de ver el mundo, en su compromiso social, entre otras cosas; con el fin de entender que nuestra forma de relacionarnos con la fotografía de reportaje es indirectamente nuestra forma de relacionarnos con aquello que vieron y que quieren que veamos las personas que realizan Foto-reportaje.

Capítulo III

Detrás de la cámara: la figura de la persona que realiza Foto-reportaje

*La videncia del Fotógrafo no consiste en “ver”,
sino en encontrarse allí.*

-Roland Barthes

Los primeros antecedentes del periodismo fotográfico se dieron durante finales del siglo XIX y principios del XX, en manos del periodista danés arraigado en Estados Unidos, Jacob Riis y el sociólogo norteamericano Lewis Hine. Ambos hicieron los primeros reportajes sociales utilizando la fotografía como un medio para visibilizar una realidad invisibilizada, demostrar su descontento, e intentar hacer cambios a partir de la toma de conciencia sobre las injusticias a las cuales estaban sometidas cierta parte de la población. Ejemplos como los de Riis y Hine se han repetido innumerables veces a lo largo del siglo XX y el XXI, alrededor de todo el globo. La fotografía, en su uso dentro del periodismo fotográfico y particularmente en el reportaje social, ha demostrado ser una excelente herramienta de combate y denuncia contra las injusticias que ocurren constantemente en nuestras sociedades. A través de ella se han logrado pequeños y grandes cambios que han mejorado la calidad de vida de muchas personas, al mismo tiempo que se han documentado importantes episodios de la historia de la humanidad.

3. Accionar y responsabilidades

3.1. Articulación subjetividad/ideología del medio

La principal tarea de alguien que realiza Foto-reportaje, es atestiguar hechos e inmortalizar instantes fragmentados de estos mediante la fotografía, con el fin de informar sobre su existencia a partir de imágenes y texto. Esta información visual y textual se difunde a través de diarios, periódicos, revistas, portales web, etc., y es gracias a ella que tenemos noción de lo que está aconteciendo, o ha acontecido en el mundo. Como ya he mencionado anteriormente, esta disciplina se ha asociado siempre a una búsqueda casi que inmaculada de objetividad, puesto que, parte de la

misión de la persona que realiza Foto-reportaje, es dar cuenta de un hecho que está ocurriendo en la realidad de la manera más veraz posible. Si la información tanto textual como visual que difunde un medio de comunicación, no es recibida por la persona que la consume como un reflejo fidedigno de la realidad, entonces no tiene sentido compartirla con la premisa de que 'aquello ha ocurrido'. Ahora bien, la exactitud extrema es inalcanzable por varios motivos, algunos ya los he descrito anteriormente, pero los dos principales son: la subjetividad de quien elabora el Foto-reportaje (con todo lo que ese proceso conlleva) y la ideología del medio de comunicación. La subjetividad de quien elabora el Foto-reportaje, porque todo aquello capaz de realizar en su calidad de testigo se debe a su propia voluntad: la elección de las herramientas de trabajo, el estar ahí, el apuntar y apretar el disparador, la selección posterior de las fotografías, la elaboración del texto que acompaña a las fotografías (si es que son producidos por la misma persona), etc. Todas estas acciones están atadas a la sensibilidad inmanente de quien realiza el Foto-reportaje, y se constituyen más como una interpretación del hecho atestiguado, que como evidencia literal de su verdad. Y la ideología del medio de difusión porque cumple un rol importantísimo en el 'cómo' se difunde la información. Con esto me refiero al modo en que se fabrica un reportaje para que posteriormente sea leído de una cierta manera y no de otra. La fotografía en este caso pasa un poco a un segundo plano, y toma mayor valor la escritura y el tratamiento de postproducción que también ya he mencionado anteriormente. Gracias a estos elementos, un medio de comunicación adquiere una suerte de 'color político', el cual dictamina más o menos su posición predeterminada sobre ciertos fenómenos políticos, económicos y sociales. El accionar de la persona que realiza Foto-reportaje es entonces, una articulación entre su propia subjetividad y la ideología del medio de comunicación para el cual trabaja, por lo tanto, su ética debe estar en concordancia armónica con la del medio para que su obra sea coherente.

3.1.2. Responsabilidades

El periodismo fotográfico es una profesión que requiere de mucha valentía y también de mucho criterio ético. Involucra adentrarse de lleno en situaciones reales, las cuales pueden llegar a ser muy peligrosas, desgastantes, desgarradoras, etc., que comprometen la integridad física y psicológica de quienes lo realizan; y además es un trabajo muy delicado, puesto que se deben de tener presentes en todo momento los

límites éticos con respecto a qué se fotografía, cómo se fotografía y cómo se difunde. El Foto-reportaje permite a miles de personas construir un vínculo con la realidad tanto propia como ajena, a partir de un lenguaje periodístico cargado de imágenes del mundo, las cuales inciden profundamente en la realidad social.



Imagen 3: Una familia de luto llorando la muerte de un soldado en la guerra civil de Bosnia. Año: 1993. Autor: James Natchwey.

Debido a la potencia y la repercusión que tiene el Foto-reportaje en las sociedades, aquell-s que realizan esta labor debieran ser personas íntegras, empáticas, honestas, las cuales no pueden separar el trabajo profesional de lo humano. Idóneamente tendrían que buscar construir memoria, luchar contra las injusticias, servir a los otros, generar esperanza y utilizar la fotografía como un arma de denuncia. Todo esto, viéndose constantemente enfrentados a límites éticos, respetando el derecho a la intimidad de las personas y dignificándolas a través de la fotografía, sin dejar de difundir las tragedias, sin dejar de visibilizar las realidades injustas, sin dejar de producir un impacto importante en los receptores, para que sus imágenes puedan generar cambios reales, en pos de un mundo mejor. Las personas que realizan Foto-reportaje, llevan a cabo su ardua labor transitando siempre por las delgadas líneas de los límites éticos, y es por eso que deben ser tremendamente responsables. En el caso de que una persona que realiza Foto-reportaje llegase a faltar a sus responsabilidades, sus consecuencias podrían llegar a ser muy

perjudiciales, por ejemplo, al llegar a difundir información falsa, o al decidir no difundir cierta información respecto de un grave hecho particular, invisibilizándolo e impidiendo así que las masas sean capaces de tomar acciones que contribuyan a mejorar dicha situación.

3.2. Posibilidades e imposibilidades: *modus operandi*

3.2.1. La imposibilidad como única posibilidad

Las personas que realizan Foto-reportaje se ven regidas por una condicionante ineludible al momento de realizar su trabajo: el fenómeno de la *imposibilidad como única posibilidad*. El campo de acción de l-s fotógraf-s está plagado de irrealizables, su *modus operandi* debe basarse en hacer posible una posibilidad dentro de las imposibilidades que se les presentan a cada momento. ¿A qué me refiero con esto? A que una fotografía es el producto de la alineación organizada de los múltiples azares que se encuentran colisionando constantemente en la realidad y su transformación en imagen. No es posible representarlo todo en la imagen, esto implica un recorte inminente, un encuadre, una delimitación visualizable de espacio-tiempo, en fin, la creación de un instante fragmentado. La creación de aquel instante fragmentado depende de múltiples factores, como por ejemplo: la ubicación tanto geográfica como espacio-temporal en la que se encuentra la persona que realiza el fotorreportaje, es decir, el contexto en el que se encuentra presente y todas sus variables (hora, clima, personas, situación específica, etc.); su voluntad, sus impulsos, sus deseos, sus decisiones, su estado de ánimo: la forma en que opera su psiquis; su ideología y la ideología del medio para el cual está realizando su trabajo; y por último, el equipo con el que cuenta para realizar el trabajo: cámaras y accesorios. A todos estos factores se les suma otra variante fenoménica: la *no interferencia de la presencia* o la presunta invisibilidad de quien fotografía.

Según Sontag (2006) “Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención” (p. 26). Quien fotografía permanece durante la totalidad de una situación concreta detrás de la cámara, sin interferir en aquello que está ocurriendo de manera

activa, se dedica únicamente a registrar²⁶, a crear fragmentos visuales con instantes capturados que sobreviven a todo lo ocurrido. Una vez que la acción cesa “(...) la fotografía aún existirá, confiriéndole [a lo fotografiado]²⁷ una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera” (Sontag, 2006, p. 26). La importancia que adquiere ese instante inmortalizado por una cámara manejada por alguien presuntamente invisible radica entonces en su *potencialidad de recreación de un proceso*, y en la capacidad de esta recreación de construir memoria.

El instante fotográfico encierra una doble concepción de proceso que arranca y retorna al mismo tiempo desde ese momento privilegiado. Por un lado, la fotografía es un corte único de un proceso más amplio, una cualidad que refuerza su veracidad como fuente y el grado de realismo que sugiere cualquier representación fotográfica. Pero a su vez, podemos partir de un instante para recrear todo un proceso, compuesto con nuevos instantes que conectados permitan discurrir, como hacemos con la memoria natural, en un sentido recurrente y coherente por los registros fotográficos. Mediante esta cualidad se produce el paso del instante al proceso tan necesario para la memoria que se activa mediante el recuerdo, ya que la fotografía no sólo supone una fractura del proceso sino que estimula la evocación de un proceso más amplio a partir de la unión de dos o más instantes (Pantoja, 2007, p. 190).

La imposibilidad de registrar todo un macro proceso a través de la fotografía, constituye entonces su única posibilidad de ser reconstruido o recreado como memoria, a partir de los inmortalizados micro instantes fragmentados que crea una persona que realiza Foto-reportaje, cuya presencia se presume invisible durante su accionar, a pesar de que sin esta ningún registro fotográfico sería posible. Y este registro no sólo sería imposible sin la presencia invisible de la persona que fotografía, sino que también lo sería sin un despliegue completo de su propia psicología, la cual se proyecta en la fotografía a modo de sello autoral de manera tanto consciente como inconsciente. El trabajo de una persona que realiza Foto-reportaje siempre dependerá

²⁶ Esto es teniendo en cuenta un *modus operandi* típico o esperado, por supuesto que hay casos en los que quien fotografía debe dejar de tomar fotos y actuar en determinada situación por determinadas razones, generalmente de fuerza mayor. Además de esto, existe el caso en el que la presencia de la persona que fotografía si es notada o incluso es intencionada, por lo que su presencia, y especialmente la presencia de la cámara, sí interferiría en el desarrollo de los hechos en un determinado espacio-tiempo concreto. Esto último se precisa de mejor manera en el siguiente apartado.

²⁷ El paréntesis de corchete lo he agregado yo.

de la imposibilidad como única posibilidad de acción, más no de la no interferencia de su presencia.

3.2.2. ¿Realmente podemos hablar de una no *interferencia de la presencia* en la fotografía de reportaje?

Al plantear la idea de la existencia de un fenómeno tal como la *no interferencia de la presencia* de quien fotografía es imposible no pensar en que es un concepto que, si bien, pretende ser parte de un *modus operandi* óptimo, en la práctica su concreción puede tornarse muy complicada debido a su difícil ejecución. Me parece importante hacer hincapié en este punto, puesto que es fundamental al momento de analizar el comportamiento en terreno de alguien que realiza Foto-reportaje. Es imposible pretender que la presencia de alguien que fotografía, si es notada por aquellas personas que se encuentran como posibles fotografiables, carezca de una cuota de intervención en su accionar. Todo el mundo actúa distinto frente a una cámara, se hace consciente de sus acciones, puesto que pueden llegar a ser registradas. La persona fotografiable deja de funcionar por inercia como un ser humano en su cotidianidad, y se transforma en un personaje potencialmente capturable dentro de la escenografía teatralizante que crea un encuadre fotográfico. Entonces, si bien, la presencia de la persona que fotografía no está generando una interferencia directa en el hecho concreto que está fotografiando, sí está interfiriendo de manera indirecta tanto en los cuerpos que potencialmente podría llegar a fotografiar como en los que efectivamente fotografía, lo cual provoca un tipo de intervención. La verdadera *no interferencia de la presencia* se daría entonces en el caso de que la persona que fotografía pasara totalmente inadvertida al momento de la realización de las fotografías al más puro estilo del voyerismo. Por lo tanto, esta se daría solamente en casos muy particulares, volviéndola parte de las imposibilidades que tiene que enfrentar la persona que realiza Foto-reportaje. En cualquier caso, la presencia tanto advertida como inadvertida de una persona que realiza Foto-reportaje, deja una huella en la historia, puesto que crea memoria a través de la fotografía. Además de esto, no podemos dejar de lado el hecho de que fotografiar cuerpos nunca será igual que fotografiar otros objetos en la realidad: “Cuando nos encontramos frente a un cuerpo, por el simple hecho de que nosotros mismos somos cuerpos que hablan y palabras encarnadas, no podemos reaccionar de la misma manera que si fuera una cosa” (Soulages, 2006, p. 67). Entonces, cuando se realiza

fotografía de reportaje que involucra el inmortalizar a otros cuerpos, la presencia de quien fotografía será siempre indisociable del propio resultado fotográfico, por más que esta se pretenda neutral.



Imagen 4: Mujer con honda en una toma de Puente Alto, Santiago. Año: 1984, Autora: Kena Lorenzini.

3.3. La persona que realiza Foto-reportaje y el objeto por fotografiar

Como ya he mencionado, el objeto por fotografiar es el primer obstáculo teórico y estético que se debe tener en cuenta, revisar, “(...) estudiar, deconstruir y combatir y superar para poder poner en marcha una teoría y una estética de la fotografía.” (Soulages, 2006, p. 33). Y también es el núcleo del trabajo de una persona que realiza Foto-reportaje, puesto que toda su labor se basa en su relación con el *objeto-problema* planteado por Soulages. El objeto-problema es algo que inquieta, que debe buscarse, es algo que se ofrece como objeto que favorece el deseo de realizar una obra. El objeto-problema es el indicio de la diferencia entre la persona que fotografía y todo aquello que no es ella, es algo que habita en el ambiente, en los alrededores,

en los contornos, que se busca capturar mediante una cámara. Como bien sabemos, la fotografía tiene la capacidad de interrogar lo real a partir de su traducción interpretativa en imagen, pero no la de restituir la realidad. El objeto-problema viene justamente a mediatizar aquella imposibilidad de restitución a partir de su problematización de lo capturable. Esta problematización hace que Soulages se haga una serie de preguntas:

¿Qué relaciones mantiene la fotografía de reportaje con lo real? El objeto que enfoca, ¿es una realidad o una esencia, un problema o un pretexto? ¿Qué ocurre entonces por lo que se refiere al reportaje del objeto por fotografiar? (...) ¿es la captación del objeto por fotografiar lo que funda una estética del reportaje o, por el contrario, la propia imposibilidad de esa captación? Pero, en este último caso, ¿cómo una imposibilidad de hecho y derecho podría ser la condición de posibilidad de una estética? (Soulages, 2006, p. 37).

La relación que mantiene la fotografía de reportaje con lo real se basa en lo capturable, lo cual es un problema, puesto que la 'captura de la realidad' no asegura nada más que la existencia de un negativo expuesto a la luz. La existencia del objeto-problema problematiza entonces, la captura en sí misma. ¿Qué es lo capturado? Una imagen en potencia, que se vuelve problema al tener que significarse para poder ser decodificable, porque aquella significación, si bien, puede ser orientada o sugerida, nunca podrá impedir su multiplicación en las distintas significaciones posibles que se le puedan otorgar *a posteriori*, especialmente cuando estas imágenes son sacadas de su contexto inmediato, político y mediático. El objeto-problema no sólo problematiza la imagen obtenida tras una captura, sino que también lo hace antes de aquel proceso, en todo lo que tiene que ver con las decisiones que toma la persona que realiza Foto-reportaje antes de llevar a cabo su proyecto o trabajo. Como acabo de mencionar, la existencia del objeto-problema es un incentivo que favorece el deseo de hacer Foto-reportaje que devenga en obra, sin embargo, no confiere ninguna certeza sobre lo capturable, lo cual lo hace aún más atractivo de enfrentar. Según yo, siempre existe una imposibilidad de captación en el objeto de la fotografía de reportaje. Se quiere fotografiar (o simplemente se fotografía, apretando el gatillo por instinto) un hecho particular, efímero, que es parte de un contexto más grande y que por consecuencia pasará a representar la totalidad visualizable o experimentable de aquel contexto, simplemente porque es lo que se pudo registrar de él, y es lo que va

a quedar en los imaginarios colectivos de aquell-s que observen esas fotografías. Digo acá *se pudo registrar*, puesto que es una pretensión absurda el pensar que la fotografía puede llegar a registrar la totalidad absoluta de un hecho, por ende, debe contentarse con ser una representación incompleta, siempre. Esto lo he planteado anteriormente en el apartado de *La imposibilidad como única posibilidad*. Lo que puedo proponer como conclusión tentativa con respecto a esto, es que, efectivamente, la imposibilidad del hecho de registrar la totalidad de un hecho histórico encarnado en contextos distintos podría ser la condición de posibilidad de una estética. Las personas que fotografían tienen que tomar decisiones frente a dicha imposibilidad, lo cual las lleva a generar fotos que contienen en sí la imposibilidad que acaeció a cada fotógrafo- en un determinado momento, es decir la totalidad de su posibilidad de acción con una cámara frente a un hecho determinado. Entonces: ¿cómo una imposibilidad puede ser la condición de una estética?: Siendo el único accionar posible para conseguir el producto que se somete a un proceso de estetización, en este caso la fotografía de reportaje. La imposibilidad, al ser el único accionar posible del Foto-reportaje se vuelve su motor innato, ósea, un factor ineludible de su existencia. Por lo tanto, todo aquello que perceptualmente decodificamos sobre la apariencia de aquella fotografía, no existiría sin la condicionante de que la imposibilidad fue la única posibilidad de su existencia. La relación que mantiene la persona que realiza Foto-reportaje con el objeto-problema, es justamente una relación de constante imposibilidad, puesto que aquello que se pretende capturar como objeto-realidad u objeto-esencia, es incapturable. El objeto-problema por capturar, finalmente se vuelve un objeto-pretexito para realizar la captura de todos modos, y así obtener la posibilidad de conocimiento de un objeto en el momento en que es fotografiado. El objeto-problema es un pretexito para realizar un Foto-reportaje, para crear una obra, para generar imágenes que contengan memoria histórica de manera visual. La poética autoral se desprende justamente de la forma particular que tiene de enfrentarse una persona que realiza Foto-reportaje, a un determinado objeto-problema.

3.4. La posibilidad de existencia de la poética autoral en la fotografía de reportaje

Desde un principio de esta investigación he ido anunciando el tema de la posibilidad de la existencia de una poética autoral en la fotografía de reportaje, haciendo guiños en mis distintas reflexiones y proposiciones a los distintos factores que darían origen a su existencia, o más bien a la posibilidad de pensar en su existencia. En este apartado haré una breve síntesis de todos aquellos factores que contribuyen a la posibilidad de pensar en su existencia, a modo de justificación teórica de mi hipótesis, recogiendo y revisitando lo que he expuesto hasta ahora con respecto al tema.

3.4.1. Una revisión rápida a los elementos teóricos

La obra de reportaje fotográfico es indisociable de la voluntad de la persona que la realizó, por más que su huella no se haga evidente a simple vista en la imagen que produjo. El principio de la existencia de la poética autoral es la voluntad de quien fotografía, la voluntad por interrogar al mundo y reflexionar sobre él a partir de la creación de imágenes, la voluntad por generar una huella que propicie dicho proceso de reflexión e interrogación a nivel masivo. El mismo principio de reflexión e interrogación que alimenta a la fotografía, es el núcleo de la relación entre el objeto-problema y la persona que realiza Foto-reportaje, puesto que es el objeto-problema el puente que existe entre el mundo y la persona que fotografía. El modo de interrogar al mundo a través de la fotografía, y, por lo tanto, a través del establecimiento de una relación con el objeto-problema, es un proceso íntimo y personal, el cual desata la unicidad de una persona en la forma en que desarrolla dicha interrogación a partir del desarrollo de sus propias inquietudes, motivaciones, pulsiones y decisiones.

A partir de estos mismos principios que dotan de posibilidad a la existencia de una poética autoral, podemos analizar el 'eso fue puesto en escena'. Como ya he adelantado en el apartado *Fotografía: ¿huella o prueba?* ('Ça a été' / 'Ça a été joué') del primer capítulo, el 'eso fue puesto en escena' es presentado por Soulages como una especie de desmitificación del 'eso fue' planteado por Barthes, puesto que este introduce la plena conciencia de que la fotografía no es un relato fiel de la realidad,

sino una interpretación mediada por una (o más) psiquis humana(s). Y no sólo eso, sino que, además, esta interpretación mediada puede también ser considerada como una teatralización a la que somete lo capturable la persona que realiza Foto-reportaje. Me parece muy importante incluir esto dentro de los fenómenos que hacen posible el hablar de la existencia de poéticas autorales dentro de la fotografía de reportaje, puesto que, a diferencia de lo que he expuesto en el párrafo anterior, el concepto del 'eso fue puesto en escena' propone el reflexionar sobre cómo podemos comprender el *modus operandi* de la fotografía de reportaje desde una mirada psicoanalítica. La obra de Foto-reportaje no sólo está constituida por las decisiones conscientes que ha tomado la persona que la ha realizado, sino que también está llena de actos inconscientes que son imperceptibles en las imágenes, pero que en muchos casos son los cimientos mismos que dan a luz la posibilidad de tomar dichas decisiones. Por eso es esencial comprender cómo se articula el *superyó*, el *yo* y el *ello* dentro del accionar de una persona que realiza Foto-reportaje. El *superyó* es el puente entre la persona que realiza Foto-reportaje y los grandes referentes de la disciplina, y en consecuencia con los parámetros canónicos, las reglas, los modelos estéticos, estilísticos o técnicos que lo rigen; el *yo* media en la toma de decisiones, en los actos conscientes, en lo calculable dentro de la acción fotográfica; y el *ello* se vuelve detectable en la pulsión de posicionar su presencia dentro del azar de un espacio físico determinado, y también en las pulsiones que muchas veces actúan como la causa de la apertura del diafragma, especialmente cuando se está en una situación de alto nivel adrenalínico donde las fotografías generalmente no se piensan sino que sólo se hacen, por lo que tiene una relación directa con el objeto-problema. Gracias al psicoanálisis, podemos darnos cuenta de que el origen de la teatralización del mundo que se genera en las fotografías, a partir de una captura encuadrada de este, tiene una dimensión consciente y otra inconsciente. Podríamos entonces, pensar que la poética autoral dentro de la fotografía de reportaje existe incluso de manera inintencionada, puesto que el *ello* de la persona que realiza la fotografía, queda de alguna manera registrado en la imagen, aunque sea imperceptible.

Como vimos en el capítulo I, la *fotograficidad* es aquello que designa lo fotográfico en la fotografía, es decir, la articulación entre lo irreversible y lo inacabable; y la estética del 'a la vez' (además de ser el motor de la *fotograficidad*) es algo así como la placa madre de la fotografía, puesto que permite que las múltiples

dimensiones que dan origen al fenómeno fotográfico se comuniquen entre sí permitiendo su existencia. La poética autoral participa de manera activa en la *fotograficidad*, y, a su vez, la estética del 'a la vez' también opera como el motor de existencia de la poética autoral. El accionar de una persona que realiza una fotografía es la razón de existencia de la irreversibilidad dentro del proceso fotográfico, por lo tanto, es la fuente de la *fotograficidad*. Entonces, la persona que fotografía tiene un rol necesariamente activo dentro de la irreversibilidad, pero su rol dentro de lo inacabable puede ser tanto activo (en el caso de que la persona que realizó el acto fotográfico participe también dentro de los procesos de obtención del negativo y trabajo del negativo) como pasivo (en el caso de que la persona sólo haya participado del acto fotográfico y le haya derivado los procesos de la obtención del negativo y el trabajo del negativo a otra(s) persona(s)). En cualquiera de los dos casos su participación es ineludible, puesto que hay una parte, por más inconsciente que sea, de la poética autoral de la persona que realizó el acto fotográfico que ha quedado registrada en aquel acto irreversible, por lo tanto, sea quien sea que se haga cargo, tanto de la obtención del negativo como del trabajo del negativo, estará necesariamente trabajando con un material en cuya esencia se encuentra registrada la presencia de la persona que fotografió. El fenómeno de la irreversibilidad, y, por lo tanto, la participación de la poética autoral en el acto fotográfico, se sostiene en la estética del 'a la vez', porque depende de una acción que requiere de una participación simultánea del *superyó*, el *yo* y el *ello*, manifestados en las distintas acciones que le permiten a la persona que realiza Foto-reportaje concretar su labor. Asimismo, permite la participación de la poética autoral tanto en la obtención del negativo como en el trabajo del negativo, porque permite articular la irreversibilidad ya concretada con lo inacabable en potencia.

3.4.2. La fotograficidad y su infinita posibilidad de traspaso del sin-arte al arte

Como ya hemos revisado en más de una ocasión, la *fotograficidad* es lo que designa lo fotográfico en la fotografía, revela su especificidad, configura su esencia, sus posibilidades de acción creativa y las potencialidades de aquellas acciones, permitiéndonos pensar de manera particular la imagen fotográfica entre todas las imágenes. La *fotograficidad* es entonces, una relación entre posibilidades e imposibilidades que existe como producto de una articulación entre lo irreversible y lo inacabable. Un detalle que me parece importante de recalcar es que la *fotograficidad*

es inmanente a la fotografía como fenómeno general, y, por lo tanto, se da de manera transversal dentro de las distintas disciplinas fotográficas. ¿Por qué la *fotograficidad* es tan importante para poder pensar en la existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje? Ya introduje parte de su importancia en el apartado 3.4.1. al hablar del rol ineludible que tenía la persona que fotografía en el proceso de la irreversibilidad, pero ahora revisaremos el papel que cumple la *fotograficidad* en el traspaso del sin-arte al arte, el cual se desarrolla gracias a lo inacabable. "(...) una de las características de la *fotograficidad* es lo inacabable, o sea, el hecho de poseer potencialidades siempre desplegadas al infinito: por lo tanto, la fotografía es el *arte de lo posible*, tomado en el sentido fuerte" (Soulages, 2005, p. 133). El papel de lo inacabable en el traspaso del sin-arte al arte, se da justamente por este despliegue innumerable de posibles, que ocurre tanto en la obtención del negativo como en el trabajo del negativo. El negativo irreversible se convierte en un material exponencialmente reutilizable, resignificable y recontextualizable, lo cual inmediatamente lo abre a la posibilidad de ser utilizado en un contexto artístico, con una voluntad artística detrás de su uso. La concreción de esta posibilidad de uso de un negativo hace posible que una fotografía pensada para figurar en la esfera del sin-arte, como lo son las fotografías de reportaje, se traspase a la esfera del arte, aumentando exponencialmente sus posibilidades de uso y también de recepción. La posibilidad del traspaso de la fotografía del sin-arte al arte, no solamente significa que los contextos materiales de uso de una fotografía serán expandidos, sino también, que esta se abre a la posibilidad de resignificación desde el arte, es decir, a la posibilidad de ser analizada, pensada y problematizada desde disciplinas tales como la estética y la teoría e historia del arte, entre otras. Esto último se da de manera efectiva gracias a la acción de la metamorfosis del contexto de recepción. Por ejemplo, en el caso de la fotografía de reportaje, la metamorfosis de su contexto de recepción expandiría las posibilidades de decodificación de sus fotografías más allá de los límites del periodismo, puesto que los receptores podrían estar viendo una fotografía de reportaje y no identificarla como tal, sino como una fotografía abierta a múltiples categorizaciones, alterando drásticamente su recepción.

(...) el *espectador* no mira una foto como mira al mundo. Por lo demás, precisamente en eso consiste el interés de una foto: ella permite aprender, no a ver sino a recibir una imagen visual de otro modo. Frente a una foto, el espectador obedece a otra estructura de

expectativa, en cuanto a la representación, el reconocimiento, la rememoración, la emoción, lo imaginario, el deseo, la muerte, etcétera (Soulages, 2005, p. 93).

En este sentido, la pretensión comunicativa de la fotografía de reportaje sin-arte, es absolutamente modificada al traspasarla a la esfera del arte, cuando esta ha sido experimentada en un contexto de recepción distinto del original. Quien observa, ya no tiene por qué pensar la fotografía de reportaje únicamente como si esta fuera un reflejo de la realidad destinado a informar una inmediatez objetiva a través de un medio de comunicación, sino que se abre a la posibilidad de considerarla subjetivamente como un documento histórico, como un fragmento dentro de un archivo, como parte de una exposición que se realiza en un museo, o simplemente pensarla como una fotografía independiente, sin atarla a ninguna categorización que de alguna u otra manera tenga incidencia en su decodificación. Y no sólo se abre a esas posibilidades de considerarlas como algo más, sino que también se abre a las posibilidades de llevar la fotografía de reportaje de lo real a lo imaginario, relacionando ambos mundos.

Si el desplazamiento del sin-arte al arte es tan cómodo y tentador en fotografía, esto se debe a tres razones: primero a la *fotograficidad*, que relaciona la experiencia de lo imposible con la de todos los posibles, lo trágico y la utopía, lo terminado y lo interminado; luego a la doble dialéctica generalizadora, esa contextualización que engendra una recepción estética; por último a la propia índole de una foto, que permite y requiere la proyección inconsciente y consciente del sujeto que la mira: abre sobre lo imaginario, evoca lo que está oculto, exige una respuesta o una pregunta, es un disparador de ensoñaciones, sueños y fantasías, solicita la creación de quien la ve, es poética y no demostrativa, es ofrenda de formas, es interrogación sobre sí misma y los fenómenos (Soulages, 2005, p. 181-182).

La propia índole de la foto, o su propia naturaleza, si bien, es algo que siempre se encuentra en ella, puesto que le es inmanente, es una condición que muchas veces se ve neutralizada por la función preconcebida de una fotografía y la recepción idónea que aquella función necesita para llevarse a cabo, pero el traspaso del sin-arte al arte la vuelve mucho más clara y aprovechable desde el punto de vista de la reflexión estética. La *fotograficidad*, al señalar las cualidades innatas de la fotografía que la hacen ser, estar y existir, permite la existencia de la posibilidad siempre abierta, de

imaginar otra cosa distinta de lo que se presume que es, expandiendo su capacidad para interrogar al mundo.

Para nosotros, receptores, todo está por hacer: recibir poéticamente la imagen, buscar su clave y sobre todo no encontrarla. Repitémoslo, una obra de arte no es una máquina que se vende llave en mano. Una foto sigue siendo un signo de interrogación sobre sí misma, sobre lo real mismo y sobre nosotros mismos. Uno progresa en y a través de la búsqueda. Pero el objeto trascendental nos seguirá siendo prohibido. Por tanto, contentémonos con el objeto fotográfico. No explotemos el producto fotográfico, exploremos la obra fotográfica (Soulages, 2005, p. 112).

La exploración de la obra fotográfica se potencia enormemente a través del paso del sin-arte al arte, no precisamente porque se vuelva arte o comience a orbitar al arte necesariamente, sino porque el paso del sin-arte al arte también significa la inauguración de lo pensable artísticamente hablando, aunque aquello que se piense no se encuentre en un contexto artístico propiamente tal. El hecho de poder liberar a la obra fotográfica de su contexto original, posibilitando la metamorfosis de su contexto de recepción, ya nos permite realizar aquella operación.²⁸ Pensar algo artísticamente no significa necesariamente pensarlo desde el arte como disciplina en sentido estricto, sino pensar algo desde la potencial transmutabilidad infinita que nos regala la creatividad. Precisamente, es esta posibilidad de pensamiento artístico derivado de nuestra capacidad creativa, la que me ha hecho pensar sobre la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje. Por lo tanto, la *fotograficidad* como esencia de la fotografía, es sintetizada tanto en el accionar de la persona que realiza Foto-reportaje: en el proceso de irreversibilidad, en el cual la persona que fotografía deja plasmado su rastro en el negativo, es decir, su poética autoral; como en el accionar del receptor: en el desarrollo de lo inacabable,

²⁸ Me gustaría aclarar que la posibilidad de pensar algo artísticamente no depende del todo de la metamorfosis de su contexto de recepción, ni de la operación del traspaso del sin-arte al arte. En el caso de la fotografía, el pensar algo artísticamente se puede hacer a partir de su contexto de recepción original, solo que muchas veces aquel contexto nos inhibe de la ocurrencia de pensarlo artísticamente *a priori* por la costumbre que tenemos de decodificar aquella fotografía de cierta manera en ese contexto particular. Es cierto que la metamorfosis del contexto de recepción vuelve mucho más accesibles a las posibilidades distintas de recepción, pero se puede prescindir de aquello. En todo caso, para prescindir de la metamorfosis del contexto de recepción y alcanzar una reflexión inmediatamente fuera de la esfera del sin-arte, se tiene que ver el mundo desde la esfera del arte, o estar siempre en búsqueda de nuevos significados para todo.

en el cual la persona que recepciona tiene la posibilidad de expandir los usos y significados posibles de una fotografía o una obra fotográfica, lo cual permite el pensar sobre la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje.

Parte II

Poéticas autorales en la fotografía de reportaje durante la dictadura militar chilena: la AFI y el accionar de sus miembros

Capítulo IV

Una revisión al rol que tuvo la AFI durante la dictadura

4. La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI)

4.1 Un antecedente: Caso Hornos de Lonquén

El día 30 de noviembre de 1978, fueron encontrados, en los hornos de una mina de cal abandonada en Lonquén, los restos de 15 hombres entre 17 y 51 años, que habían sido detenidos el día 7 de octubre de 1973, en la localidad de Isla de Maipo. La información llegó primero a manos de la Vicaría de la Solidaridad²⁹, puesto que un campesino supuestamente habría compartido la información con un sacerdote mediante un confesionario. Tras recibir esta información, el día 30 de noviembre de 1978, el vicario padre Cristian Precht Bañados, coordinó una comisión conformada por gente de su confianza para ir a comprobar los hechos. Acompañando a la comisión iba Luis Navarro, el fotógrafo de la Vicaría de la Solidaridad (y posteriormente fotógrafo de la AFI), quien registró los restos de la masacre, antes de que se hiciera pública su denuncia, para asegurarse de que la evidencia no fuera borrada por la dictadura. Al interior de la mina, se encontraron los restos óseos de los desaparecidos, pelo, y ropa desgarrada, entre ella cinturones, blue jeans, camisas, calcetines y otras prendas. Al día siguiente los abogados de la Vicaría, entre ellos Máximo Pacheco, formalizaron la denuncia ante la Corte Suprema, y se comenzaron a investigar los hechos. Posteriormente, los restos fueron llevados al Servicio Médico legal, aunque nunca fueron entregados a las familias. La mina fue dinamitada en 1980, dejando el lugar en ruinas. Las familias han creado un memorial en el lugar para honrar a las víctimas. No hubo justicia.

²⁹ La Vicaría de la Solidaridad fue un organismo de la Iglesia Católica en Chile que prestó asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual, a las víctimas y a las familias de las víctimas de la dictadura militar chilena. Fue creada el primero de enero de 1976 por el papa Pablo VI por solicitud del cardenal Raúl Silva Henríquez. Se disolvió el 1 de enero de 1993.

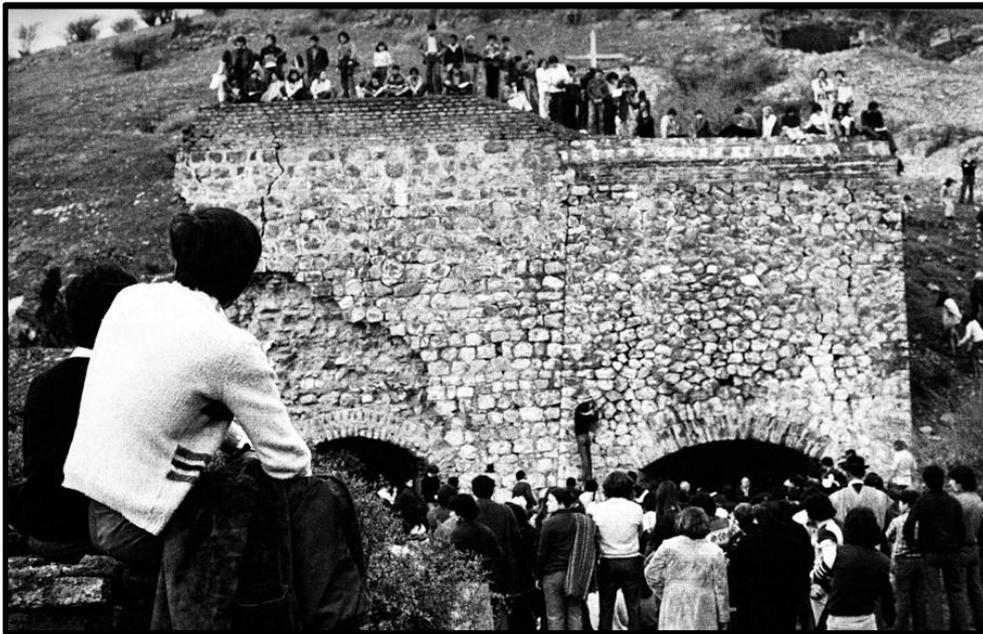


Imagen 5: Hornos de Lonquén, días después del hallazgo de osamentas. Año 1978. Autor: Luis Navarro.

El caso Hornos de Lonquén, destapó públicamente los horrores cometidos por la dictadura militar, ya que fue el primer caso de violación a los Derechos Humanos transmitido por televisión abierta. La existencia de los detenidos desaparecidos se volvió innegable, incensurable, dejando en evidencia lo que los medios oficialistas y el propio régimen militar querían ocultar. Esto provocó que en los años 80 el pueblo chileno comenzará a manifestarse fuertemente en contra de la dictadura de Pinochet, y se creara un contexto de resistencia cultural, dentro del cual l-s fotógraf-s fueron una parte fundamental.

4.1.2. La AFI, en resumidas cuentas

La asociación de fotógrafos independientes fue una entidad gremial fundada en el año 1981³⁰ con el fin de difundir la obra y resguardar la vida de l-s fotorreporter-s que se encontraban trabajando de manera independiente, en medios no oficiales sin respaldo institucional alguno, los cuales no podían formar parte de *La unión de*

³⁰ Algunos de sus miembros fueron: Jorge Ianisewsky, Luis Navarro, José Moreno, Inés Paulino, Paz Errázuriz, Juan Domingo Marinello, Helen Hughes, Ricardo Astorga, Leonora Vicuña, Álvaro Hoppe, Alejandro Hoppe, Claudio Pérez, Kena Lorenzini, Óscar Navarro, Héctor López, Luis Weinstein, Marco Ugarte, Cristián y Marcelo Montecino, Luis Poirot, Paulo Slachevsky y Óscar Wittke.

*Reporteros gráficos*³¹. El colectivo AFI documentó profundamente la protesta social, la represión y la marginalidad, generando un corpus fotográfico comprometido con el registro testimonial de la realidad dictatorial chilena. Gracias al compromiso de sus miembros logró penetrar entre los intersticios del poder, a través de una fotografía fundada en una “estética del desacato”³², que utilizó la luz para dar luz al horror producido y censurado por la máquina dictatorial.



Imagen 6: Reunión de ex miembros de la AFI junto a Ana González de Recabarren. Año 2017. Autor: desconocido.

4.2. ¿Podemos hablar de una ideología AFI?

Este apartado pulula heliocéntricamente en torno a la posibilidad de considerar a la AFI, como una ideología en sí misma que se sustenta en un discurso fotográfico. Para elaborar esta idea me valdré de la definición de ideología propuesta por el lingüista y analista del discurso neerlandés Teun Van Dijk, en su texto *Ideología y análisis del discurso*, como pilar fundamental. Mi intención no es ser categórico con

³¹ La Unión de Reporteros Gráficos de Chile se fundó el 2 de enero de 1938, con la asesoría del sacerdote salesiano Gilberto. El objetivo de dicha entidad gremial fue aunar a los profesionales del fotoperiodismo y velar por el respeto a sus derechos. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-94040.html>

³² Leiva, 2005, p 55.

respecto al hecho de considerar a la AFI necesariamente como una ideología bajo cualquier punto de vista, sino el presentar la posibilidad de considerarla, desde una perspectiva metafórica, como una ideología profesional concreta, con principios y fines políticos y estéticos claros. Esto, al enmarcarla como una especie de recorte ideológico posible, dentro de la lógica del contexto de resistencia cultural, en el que participaron diversos grupos humanos durante los años ochenta, en pos de la desestructuración de la dictadura de Pinochet.

Además, revisar a la AFI como ideología, nos permite entender su *modus operandi* como núcleo del fotoperiodismo de oposición, y cómo ese *modus operandi*, basado en un discurso ideológico que devino en discurso fotográfico, afectó directamente en la poética autoral individual de cada uno de los miembros del colectivo.

4.2.1. Una definición fragmentaria de ideología

Van Dijk (2005) comienza su definición de ideología diciendo lo siguiente:

La primera suposición es que cualesquiera sean las ideologías, son principalmente algún tipo de 'ideas', es decir, son sistemas de creencias. Esto implica, entre otras cosas, que las ideologías, como tales, no comprenden las prácticas ideológicas o las estructuras sociales (p.ej., iglesias o partidos políticos) basadas en ellas (p. 10).

Las ideologías como tales son, entonces, algo así como sistemas de creencia, que se articulan como idea a partir de una organización lingüística, discursiva, que nos permite creer en ella grupalmente. Es por eso que las ideologías descansan en la comprensión racional de un sujeto, y no en las prácticas o estructuras sociales que aparecen *a posteriori*, como proyección de su ejercicio social. Luego dice que "(...) no hay ninguna ideología privada o personal (...) los sistemas de creencias son *socialmente compartidos* por los miembros de una *colectividad* de actores sociales" (Van Dijk, 2005, p. 10). Tenemos, por tanto, que una ideología comienza a existir como lugar común racional, cognoscitivo, político, idiomático, etc., en la medida en que se vuelve una creencia compartida entre un grupo de individuos. Naturalmente, como los seres humanos no coincidimos siempre en cuestiones relacionadas al pensamiento, las ideologías se convierten en "(...) representaciones sociales que definen la identidad social de un grupo, es decir, sus creencias compartidas acerca

de sus condiciones fundamentales y sus modos de existencia y reproducción” (Van Dijk, 2005, p. 10). Esto ocurre principalmente, a través del contraste con otros grupos que definen su identidad social de maneras distintas e incluso opuestas. De todas maneras, las “(...) ideologías no son cualquier tipo de creencias socialmente compartidas, como el conocimiento sociocultural o las actitudes sociales, sino que son más *fundamentales* o axiomáticas. Ellas controlan y organizan otras creencias socialmente compartidas” (Van Dijk, 2005, p. 10). Esto quiere decir que las ideologías son algo así como las bases fundamentales que se asumen casi inconscientemente dentro de las creencias compartidas. Es como si fueran los puntos de control e influencia, sobre las funciones cognoscitivas que inciden directamente en el accionar social y los valores culturales específicos de un determinado grupo, al sostener la coherencia de su discurso. Debido al nivel de influencia que puede llegar a tener una ideología sobre un grupo de sujetos, se precisa que estas no son fáciles de adquirir, puesto que requieren de procesos graduales, y de un compromiso activo con las exigencias de sus *modus operandi*. Las ideologías así definidas, tienen funciones cognoscitivas y sociales; organizan y fundamentan las representaciones sociales compartidas por los miembros del grupo ideológico; son la base de los discursos y las prácticas de los miembros; permiten organizar y coordinar acciones conjuntas en función de las metas propuestas por el grupo; funcionan como parte de la interfaz sociocognitiva entre las estructuras sociales de grupos, por un lado, y sus discursos y prácticas sociales por otro.³³ “Así, algunas ideologías pueden funcionar para legitimar la dominación, pero también para la resistencia en las relaciones de poder (...)” (Van Dijk, 2005, p. 12).

Hasta ahora, los puntos de la definición de ideología propuesta por Van Dijk eran bastante genéricos, pero es justamente este último, a partir del cual podemos comenzar a introducir a la AFI concretamente en todo este asunto. Pero antes, continuaré con la exposición de la definición de ideología propuesta por Van Dijk, y me centraré en su aplicación al caso específico de la AFI en otro apartado.

³³ Esto es una larga paráfrasis hecha a modo de resumen de lo propuesto por Van Dijk en la página 12 del texto *Ideología y análisis del discurso*.

Según Van Dijk las ideologías son sistemas “socio-psico-lógicos”³⁴, es decir, que pueden ser tanto heterogéneas o incoherentes, dependiendo de las fluctuaciones del grupo humano que las conforma. Lo interesante de esto, es que se potencia la idea de que las ideologías son simplemente sistemas compartidos entre distintos seres humanos, y no imposiciones absolutas que limiten la individualidad personal de los seres más allá de los límites “pactados” con aquellas ideas compartidas.

(...) al limitar las ideologías a las creencias fundamentales, permitimos variaciones o cambios de creencias menos fundamentales dentro de la ‘misma’ ideología –de la misma manera como variantes personales y regionales existen del ‘mismo’ idioma. En lugar de creencias ‘fundamentales’, nosotros también podemos hablar de creencias ‘nucleares’, o de cualquier otra metáfora teórica que sea más útil (...) (Van Dijk, 2005, p. 13).

Además de encontrar variaciones y diferencias dentro de una ideología que giran alrededor de un eje fundamental, también podemos encontrar distintos tipos de relaciones y supeditaciones entre ideologías colindantes, las cuales pueden llegar a contenerse unas a otras, a modo de macro bases ideológicas fundamentales y micro complementos laterales específicos de aquellas ideologías, sin dejar de poder ser consideradas ideologías en sí mismas. Un ejemplo de esto son los grupos como las organizaciones políticas o las asociaciones de profesionales. “Otros grupos, tales como organizaciones políticas o grupos de profesionales, no sólo pueden compartir una ideología (profesional, política) sino que pueden organizarse en una membresía explícita: tarjeta de afiliación, (carnet) reuniones, instituciones, organizaciones, y así sucesivamente” (Van Dijk, 2005, p. 14). Estos grupos llevan a los sistemas de creencias a un nivel de compromiso e identificación distinta, puesto que, en este tipo de “membresías ideológicas”, se requiere de un trabajo activo por parte de los miembros del grupo, en pos de alcanzar la o las metas comunes que se han propuesto. Ya no es sólo una idea, sino también el llevado a cabo de esa idea, involucrando política y profesionalmente a una persona, lo cual requiere de la puesta en práctica de un discurso identitario.

³⁴ Van Dijk, 2005, p. 13.

En otras palabras, las colectividades ideológicas también son comunidades de prácticas y comunidades de discurso. Ellas pueden o no organizarse como partidos políticos u organizaciones. No es que el partido o el club sean ideológicos como organizaciones, sino que es ideológica la colectividad de personas que los componen. (Van Dijk, 2005, p. 15).

El hecho de que las organizaciones como tales no sean ideológicas, sino las colectividades que las componen, nos habla de que, finalmente, una organización ideológica proyectada en una entidad, es una forma de crear un motor articulante de las posibilidades de acción de un grupo símil pensante. Los miembros pueden desarrollarse individualmente dentro y fuera de los límites de la ideología (o las ideologías) a la que estén adscritos, pero necesitan de ser colectivos y organizados para existir ideológicamente.

La ideología (bajo estos parámetros) se define entonces como: un sistema de creencias organizadas que se ponen en práctica, a través de un discurso común creado y difundido por una colectividad de personas, que componen un grupo humano creado con una finalidad social.

4.2.2. Razones específicas para poder considerar a la AFI como una ideología en sí misma

¿Por qué podemos considerar a la AFI como portadora y propulsora de una ideología particular en los términos propuestos por Van Dijk, a partir de las características de la asociación y los aportes de sus corpus fotográficos?

A continuación, haré una enumeración de las razones para poder considerar a la AFI como una ideología en sí misma. Todas estas se encuentran en relación con la definición propuesta por Van Dijk que he tomado. Las razones no se encuentran en un orden específico con respecto al orden del texto.

4.2.2.1. La AFI como ideología profesional:

Van Dijk, plantea la posibilidad de existencia de grupos ideológicos que se centren de manera específica en llevar a cabo prácticas sociales organizadas, que

tengan como finalidad sustentar su propia persistencia en el tiempo. Este es el caso de los grupos profesionales que “(...) pueden organizarse primero, por ejemplo, para promover o proteger sus intereses, y desarrollan ideologías (profesionales) para sustentar tales actividades” (Van Dijk, 2005, p. 7). Este es justamente el caso de la AFI, porque la asociación se creó con una finalidad profesional: el tener un mayor resguardo, una base, y un sustento gremial para poder hacer fotografía de reportaje en plena dictadura. A esto, Van Dijk (2005) agrega que:

Otros grupos, tales como organizaciones políticas o grupos de profesionales, no sólo pueden compartir una ideología (profesional, política) sino que pueden organizarse en una membresía explícita: tarjeta de afiliación, (carnet) reuniones, instituciones, organizaciones, y así sucesivamente (p. 6).

En el caso específico de la AFI, el grupo se organizó en torno a una membresía explícita, dado el carácter de la profesión que realizaban. Frente a las autoridades, lo que acreditaba que quien estuviera haciendo fotoperiodismo perteneciera efectivamente a una asociación de fotógrafos, era justamente su carnet de afiliación, sin ese documento, sobre todo en un contexto dictatorial, la palabra no valía nada y sus beneficios se volvían inexistentes. No sé si será el caso de todas las ideologías profesionales, pero me parece que, en el caso de la AFI, la pertenencia a la asociación no era una tarea fácil de asumir ni de llevar a cabo. En primer lugar, el ejercicio de la fotografía de reportaje en esos años era extremadamente peligroso, por lo que no cualquiera se atrevía a llevarlo a cabo con el compromiso que se requería; y en segundo lugar, en la AFI existía un protocolo de ingreso que no cualquiera pasaba, el cual se llevaba a cabo para medir las habilidades de l-s fotógraf-s que querían ingresar a la asociación gremial, y también para evitar las filtraciones de gente adherente a la dictadura que buscaba espiar.³⁵ Por lo tanto, para ser parte de la AFI, había que estar en concordancia ideológica con la asociación y además ser un devoto acérrimo a la fotografía.

³⁵ Primero que nada, para poder siquiera pensar en entrar a la AFI, había que ser presentado por dos fotógrafos, quienes se transformaban en una especie de padrinos. Luego había que mostrar una carpeta con imágenes, a las que se le hacía una crítica formal respecto a su trabajo de laboratorio y a la unidad del corpus del proyecto fotográfico. Por último, se llenaba una ficha donde se indicaba el grado de formación fotográfica que tenían y se esperaba a una reunión con el directorio, en la cual la persona que postuló podía ser aceptada o rechazada.

4.2.2.2. La AFI como ideología profesional dentro de un contexto de resistencia cultural

En el apartado 4.2.1., mencioné que, además de encontrar variaciones y diferencias dentro de una ideología que giran alrededor de un eje fundamental, también se pueden encontrar distintos tipos de relaciones y supeditaciones entre ideologías colindantes. Estas pueden llegar a contenerse unas a otras, a modo de macro bases ideológicas fundamentales y micro complementos laterales específicos de aquellas ideologías, sin dejar de poder ser consideradas estas últimas como ideologías en sí mismas. Me parece que este es exactamente el caso de la AFI como ideología en sí misma, con respecto a un macro contexto de resistencia cultural, compuesto por focos de resistencia gráfica, periodística y artística contra la dictadura, que se dio de manera simultánea durante los años ochenta.

(...) las lógicas establecidas en pugna en la década de los años ochenta en Chile provienen, por una parte, del apoderamiento ideológico que realiza el régimen militar de Pinochet en el campo cultural, y por otra parte, los que se oponen a este rebalse de una manera pasiva y activa. (...) Por esto denominaremos “operación estética” al intento evidente de la dictadura militar chilena por abarcar y construir discursivamente un imaginario en el campo cultural (Leiva, 2005, p. 153).

Ante esta “operación estética”, como la ha denominado Leiva, se crea de manera espontánea una cierta ideología de resistencia desde algunos de los distintos flancos que componían el campo cultural. Digo de manera espontánea, porque es una suerte de ideología sin una organización específica en su nivel macro, sino que es una macro proyección ideológica de resistencia cultural que contiene una serie de operaciones estéticas de oposición, las cuales pueden o no, ser catalogadas como ideologías en sí mismas. Casos específicos de estas operaciones estéticas de oposición son: el Tallersol en el caso de la gráfica, el Colectivo Acciones de Arte (CADA) en el caso artístico, y la misma AFI en el caso del periodismo, por poner algunos ejemplos. El accionar de estos grupos buscó sobreponerse a la operación estética de la censura impuesta por la dictadura, a través de una estética del desacato, que es un común denominador de esta especie de macro ideología de resistencia cultural que estoy tratando de esbozar. Si consideramos como posible la

existencia de esta macro creencia ideológica de resistencia, entonces, podemos considerar a la AFI como una ideología profesional lateral dentro de su lógica de universo contenedor de grupos humanos con finalidades contestatarias y hambrientas de utópicos cambios. La AFI sería una variante regional del mismo idioma ideológico de resistencia cultural, siguiendo la lógica del ejemplo planteado por Van Dijk.

4.2.2.3. La AFI como ideología contra ideológica:

Según Van Dijk (2005): "(...) algunas ideologías pueden funcionar para legitimar la dominación, pero también para la resistencia en las relaciones de poder (...)" (p. 12). Si nos remontamos a los orígenes de la AFI, nos daremos cuenta de que su génesis no es una cuestión *ex nihilo*, sino una respuesta concreta a las necesidades de un grupo de 29 fotógraf-s, frente a los impedimentos y peligros que les proporcionaba el accionar de la máquina dictatorial al momento de querer ejercer sus labores profesionales. La razón de ser de la AFI se basa en un conflicto, en un contra discurso, en una contra estética, y lo hace a modo de contra ideología. Esto significa que la razón de ser de la AFI (por más que sus miembros no sólo se dedicaron a producir un corpus fotográfico literalmente denunciante, sino que también se hicieron cargo de parte del legado fotográfico del país desde distintas dimensiones, y a partir de distintas aproximaciones con compromiso social y artístico), siempre fue el servir activamente como oposición a la dictadura. Si no hubiese existido la dictadura, entonces jamás hubiese existido la AFI como una fuerza denunciante que se le opuso. Por esta misma razón es que la AFI se desintegra el año 93', durante los primeros años de la vuelta a la democracia, al igual que otras organizaciones culturales y medios impresos, que estuvieron en la primera línea de la lucha contra la dictadura. Según Gonzalo Leiva (2008) "Ya no eran necesarios esos ojos acusadores: el precio de la democracia a la chilena" (p. 13). Una vez sin enemigo, sin la razón primigenia de su génesis, la AFI dejó de existir, a pesar de que podría haber seguido con sus otros proyectos.

4.2.2.4. La AFI como identidad que trasciende los días de la dictadura:

Según Van Dijk (2005), "No es que el partido o el club sean ideológicos como organizaciones, sino que es ideológica la colectividad de personas que los componen" (p. 15). Esto quiere decir, que por más que las ideologías profesionales -como es el caso de la AFI- se desarmen, sus integrantes pueden mantener vivo su legado

ideológico, a través de sus actos individuales. Eso sí, sin ya poder clasificar estos actos, como parte del accionar de la ideología en concreto, puesto que ya no existe una organización grupal detrás de estos. Para ejemplificar lo anterior, tengo dos casos concretos: el primero tiene que ver con el legado fotográfico y docente de la AFI, y el segundo tiene que ver con el sentir de Jorge Zúñiga San Martín, con respecto a cómo su paso por la AFI lo marcó como fotógrafo.

1. “Los espacios generados por la AFI permitieron no sólo dar a conocer la brutal represión, sino que catapultaron a decenas de fotógrafos que hoy reciben premios, publican libros y ejercen la docencia en los más importantes centros de formación. Nuestro legado está aquí, en el trabajo expuesto y/o publicado por los cientos de fotógrafos que fueron de la AFI, proyectado en la docencia para las nuevas generaciones de fotógrafos” (Leiva, 2008, p. 13)

2. “Con mucho orgullo puedo decir que pertencí a la AFI (...) Dentro de mi corazón lo sigo siendo, porque cada vez que estoy en la calle antes de ser reportero gráfico del medio que me contrató soy integrante de la AFI.”³⁶

Sobre todo, en el segundo ejemplo, podemos ver el nivel de sentimiento identitario que generó la AFI en quienes pertenecieron a ella, comprobando la idea de Van Dijk de que las ideologías no comprenden las prácticas ideológicas o las estructuras sociales basadas en ellas. L-s fotograf-s de la AFI siguieron desarrollando su labor profesional cargando con un legado ideológico, el cual no los condiciona en cuanto al desarrollo práctico de esta, ni tampoco los atan a una estructura social concreta como lo hizo la organización gremial en su minuto. Lo importante no es la AFI en sí como organización, sino la AFI como lugar común entre sus miembros capaces de continuar con su ímpetu ideológico más allá del periodo de existencia de la propia organización gremial.

4.2.3. ¿Cómo se relaciona la ‘ideología AFI’ con la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje?

Siguiendo la última idea del apartado anterior, la importancia de la ideología AFI en la poética autoral de sus miembros radica en el discurso común que ell-s mism-

³⁶ Entrevista Jorge Zúñiga San Martín, 25 de mayo de 2007. Cita aparecida en la página 56 del libro *Multitudes en sombra* de Gonzálo Leiva.

s crearon en torno a una forma de ver, a una forma de crear imágenes, y a una forma de pensar la fotografía dentro del contexto social, político y cultural que estaban registrando. Innegablemente la pertenencia a la asociación tuvo una repercusión estética en el accionar de sus miembros, influenciando sus propias poéticas individuales. “Un creador jamás está solo, siempre depende de manera específica de su entorno.” (Soulages, 2005, p. 54-55). En el caso de l-s miembr-s de la AFI, la importancia específica de su entorno radicaba en el sentido de pertenencia ideológico que compartían y les impulsaba a seguir adelante con su ardua tarea como fotoreporter-s, que, en esencia, era acabar con la dictadura. De todas maneras, la existencia de un discurso fotográfico común compartido entre l-s miembros de la AFI, no significa la anulación de sus discursos personales, aunque sí señala la influencia de la ideología compartida en sus poéticas autorales individuales. Por lo tanto, si bien, podemos separar la ideología de la AFI de las creaciones personales de sus miembros para analizarlas, en esencia estas creaciones siempre estarán simbióticamente vinculadas a esta. Me refiero aquí a las creaciones que realizaron l-s miembros de la AFI durante su pertenencia al grupo, no estoy considerando las creaciones que vinieron *a posteriori* en cada uno de sus casos particulares.

4.3. Análisis comparativo: programa bressoniano / programa AFI

A continuación, haré un análisis comparativo entre el programa estético fotográfico de Cartier-Bresson y el de l-s fotógraf-s de la AFI. La razón de este análisis es señalar y comprender las diferencias entre ambos programas, con la finalidad de entender que la práctica fotográfica de l-s fotógraf-s de la AFI, es una práctica “distraída” de su propia poética. Esta se daría entonces, a modo de un ejercicio inmanente no necesariamente consciente, como resultado de la acción fotográfica bajo un estado de urgencia.

4.3.1. Cartier-Bresson: el instante decisivo

Henry Cartier-Bresson (22 agosto 1908 - 3 agosto 2004) fue un distinguido fotógrafo francés conocido como el padre del fotoperiodismo y cofundador de la

agencia *Magnum Photos*. Sus fotografías son muy reconocidas por haber registrado algunos de los grandes acontecimientos históricos del siglo XX y también a algunos de sus famosos personajes. Cartier-Bresson es de esos fotógrafos que se han convertido en leyenda. Su nombre acarrea un bagaje intelectual bastante complejo: en la dimensión del estudio de su obra hecho por terceros, en su propia concepción de la fotografía en general, y en su forma de experimentar analíticamente su producción de imágenes. Su forma de concebir y ejercer el Foto-reportaje ha creado escuela en todo el mundo, y también ha generado una forma de apreciarlo³⁷ como profesión. Es por esto que me parece de suma importancia analizar su accionar creativo, y compararlo con el de l-s fotógraf-s de la AFI, para entender la forma autóctona de concebir y utilizar la fotografía de reportaje, que generó el colectivo, en relación con las pautas del canon occidental del Foto-reportaje, simbólicamente representadas (en este caso particular) por Cartier-Bresson.

Existe, alrededor de Cartier-Bresson, toda una fábula en torno a su persona y a su discurso fotográfico. Esta fábula surge principalmente a partir de su concepción de la fotografía, la cual se sustenta en diversos postulados filosóficos que hacen que su discurso tenga una coherencia interna, derivada de elementos meta-fotográficos aplicados a la fotografía. A menudo le gustaba citar a Platón, a Descartes e incluso basaba mucha de su concepción de la geometría en postulados de Leonardo da Vinci. Pero ese es un tema muy extenso que no abordaré ahora, lo que sí es importante de tener en mente, es que, Cartier-Bresson recurría a la filosofía y a la geometría para entender la fotografía, y desarrollar una forma teórica contundente, a través de la cual abordar la práctica de la creación de imágenes.

³⁷ Aquí me refiero a una apreciación realizada tanto desde el punto de vista de un espectador inexperto en fotografía como desde el punto de vista de un/a profesional.



Imagen 7: Instante decisivo I. Año: desconocido. Autor: Henry Cartier Bresson.

A continuación, introduciré el concepto del *instante decisivo*, el cual ha acuñado Cartier-Bresson y se ha convertido en la piedra angular de toda su obra. El 'instante decisivo' o 'momento decisivo', es un concepto a partir del cual Cartier-Bresson distingue entre una 'fotografía normal' y una 'fotografía digna de recordar'. La razón de porqué hay fotografías dignas de recordar y otras no, según Cartier-Bresson, radica en que las primeras deben estar técnica y geoméricamente bien compuestas, y en una relación simbiótica con *la estructura* y el tiempo. "Para Cartier-Bresson, fotografiar consiste en captar un acontecimiento característico de una cosa, un ser o una situación, mejor aún, el Acontecimiento característico. Para eso, el fotógrafo debe ponerse a la busca, como un cazador (...)" (Soulages, 2005, p. 45). El acontecimiento característico que según Cartier-Bresson debe buscar la persona que fotografía, se encuentra en la estructura y no en la anécdota. "El tema no consiste en coleccionar hechos, porque los hechos en sí mismo no ofrecen interés. Lo importante es elegir entre esos hechos y tomar el hecho verdadero en relación con la realidad profunda, situarse, en suma, en relación con lo que se percibe"³⁸ Ponerse en relación

³⁸ Esta es una cita del propio Cartier-Bresson que he obtenido de su texto *El momento decisivo*. No he podido dar con el año en que se escribió ni con la fuente original dónde fue publicado, así que

con lo que se percibe requiere de una actitud de búsqueda activa, como la de un cazador -siguiendo el ejemplo de Soulages- a la espera de registrar, mediante su cámara, el instante decisivo dentro de una cadena fortuita de circunstancias. La estructura compositiva del instante decisivo debe combinar las reglas de composición pictórica clásica, geometrías estrictas y la presencia efímera de lo humano. Esta estructura compositiva fotográfica, se basa en la estructura del mundo, la estructura de las cosas, el espacio. Según Cartier-Bresson, la persona que fotografía debe apuntar a la estructura y no al elemento o la anécdota, puesto que es la estructura la que revela el hecho verdadero, el cual, a su vez, revela la realidad profunda.

El acto fotográfico es un develamiento de la verdad gracias a la estructura y a los hechos verdaderos, por significativos, portadores de significación, hasta de La significación. (...) mediante esta captación fotográfica de la estructura, puede captarse la esencia de una cosa. (Soulages, 2005, p. 47).



Imagen 8: Instante decisivo II. Año: desconocido. Autor: Henry Cartier Bresson.

dejaré el link de donde he obtenido el texto.

https://www.academia.edu/4168262/Cartier_Bresson_Henri_El_momento_decisivo

Entonces, la estructura a la cual apunta la persona que fotografía, debe, a través de una composición instintiva pero profundamente geométrica, asimilar la esencia del espacio encuadrado, a partir de la revelación de los hechos captadores de la significación de la realidad profunda que haya sido capturada en una fotografía, que contenga en sí misma un instante decisivo. El instante decisivo no es un final, ni un equilibrio, ni un orden perfecto, ni una conclusión; es la develación de un instante que condensa un hecho de tal forma que carga a las imágenes de gran tensión y ambigüedad, al mismo tiempo que hace que estas parecieran habitar entre la delgada línea de lo real y la fantasía. Lo que busca desesperadamente Cartier-Bresson, es la foto única, una foto que se basta a sí misma por su rigor, su intensidad y su tema. Una foto que evidencia el ritmo orgánico de las formas, en la coalición simultánea de los elementos compositivos en potencia, que existen en el espacio. Cartier-Bresson, a pesar de hacer fotografía de reportaje y trabajar en agencias, no busca registrar el objeto-realidad, sino el objeto-esencia dentro de la estructura, y lo consigue mediante la captura de un instante decisivo. Cartier-Bresson deseaba captar, en un sólo cuadro fotográfico, la esencia misma de una situación que se desarrollara ante su mirada, pero la fotografía nos permite acceder más allá de la esencia de una cosa en general. “Por eso, la fábula de este fotógrafo es idealista, porque pretende que, a través de las mediaciones progresivas del hecho, de la estructura y la cosa particular, se acceda a la esencia universal (...)” (Soulages, 2005, p. 47). La pretensión de Cartier-Bresson, es revelar una especie de orden oculto, a partir de un encuadre geoméricamente compuesto, que se encuentra dentro del aparente desorden que existe entrópicamente en la estructura que captamos mediante nuestra percepción. Ese orden oculto dentro de la estructura significativa del mundo sería la esencia universal de las cosas.

Precisamente por ser significativa esta estructura es bella, y por ser geométrica es significativa. El acceso a la Esencia del mundo, gracias al develamiento de su estructura, es posibilitado por la fotografía. Es la condición de la contemplación de lo bello. Aquí, lo bello artístico tiene por condición lo bello natural geometrizable. Sin embargo, debe tomarse en cuenta otro factor: si la estructura de la foto es bella es porque es un *analogon*³⁹ de la estructura de la pintura, a su vez *analogon* perfecto de la bella naturaleza, del bello tipo, del

³⁹ Analogía.

calotipo... El fotógrafo y el pintor serán como Dios: serán geómetras, ésa es su fábula común. (Soulages, 2005, p. 48-49).

Aquí nos encontramos con un asunto muy importante de atender en cuanto a lo que la fábula de Cartier-Bresson respecta: la pintura⁴⁰. Cartier-Bresson ve la pintura como una forma superior de entender y apreciar el orden del mundo, y, por lo tanto, también como una forma superior de acceso a la esencia universal, una, en sus palabras, más permanente (que la que permite la fotografía). “Me paso el tiempo haciendo calcos, calculando las proporciones en libritos de reproducciones de pinturas que nunca me abandonan. Y eso es lo que encuentro en la realidad: en todo ese caos hay un orden”. (Cartier-Bresson en Soulages, 2005, p. 49). La relación que tiene Cartier-Bresson con la pintura, se traduce perfectamente en su forma de entender la estructura del mundo: finalmente no es la observación de la estructura de la naturaleza su punto de partida al momento de pensar la estructura, sino que es la estructura matemática interna de la pintura. Cartier-Bresson, entra entonces, desde la estructura de la pintura a la estructura de la naturaleza, y a partir de aquel proceso, desarrolla una aproximación fotográfica a la estructura significativa del mundo. El instante decisivo como puerta de acceso a la esencia universal de las cosas no tiene su origen ni en la fotografía, ni en la naturaleza, ni en la geometría, sino en la pintura. Esto quizás explica por qué las fotografías de Cartier-Bresson en las que existe un instante decisivo, parecieran habitar entre la delgada línea de lo real y la fantasía. Luego de esta exposición del programa Bressoniano, podemos concluir que Cartier-Bresson es un fotógrafo que está en plena consciencia de su propia poética autoral, y la ha cultivado de una manera muy única y fascinante.

4.3.2 Programa AFI

Una vez introducido el trabajo de Cartier-Bresson, podemos comenzar a abordar el de la AFI para analizarlos comparativamente. Lo primero que debemos tener en cuenta al momento de comparar ambos programas fotográficos, es que el programa de Cartier-Bresson tiene una estructura racional, meditada y con márgenes

⁴⁰ Teniendo en cuenta los ideales matemáticos de Cartier-Bresson que he descrito, la pintura a la que se refiere (en principio) y que tanto admira, es la pintura italiana del *Quattrocento*. Por supuesto que cuando se refiere al concepto ‘pintura’ debe estar considerando muchísimo más que solamente la pintura del renacimiento italiano, pero me parece importante de señalar esta como la génesis de su concepción del concepto.

claros, que provienen de una concepción filosófica y matemática que deviene en su obra; mientras que el programa de la AFI carece de una estructura pensada desde aquel lugar, sino que, más bien, surge como consecuencia de una ideología común, originada en la urgencia.

El programa estético fotográfico de la AFI, por las características que conformaban al colectivo, se basaba en el uso de la fotografía como arma, como forma de lucha, como medio de exposición de una verdad censurada, como medio para generar cambios a nivel sociopolítico en un país. Antes de preocuparse por instalar la fotografía que estaban realizando, racionalmente en un espacio justificado intelectualmente, y en relación con una tradición artística, o bien, dentro de la historia del arte en general; l-s fotógraf-s de la AFI fotografiaban despreocupados de aquel proceso, en pos de una causa mucho más grande que ell-s, la cual exigía de acción inmediata *in situ*, y no de programas estéticos cuidadosamente estructurados. Esto no quiere decir necesariamente que la AFI no haya tenido una estética común entre sus miembros, sino que esa misma estética no fue pensada e impulsada *a priori*, sino que fue algo que se fue dando distraídamente en la marcha. Ahora bien, además de participar del colectivo, cada miembro también tenía una estética personal y una poética autoral que se adscribía a la grupal, pero, al menos desde lo que conozco y he investigado, no habían miembros de la AFI que conscientemente tuvieran un programa estético fotográfico pregonado, como sí lo tenía Cartier-Bresson. Si bien, tanto l-s fotógraf-s de la AFI como Cartier-Bresson realizaron Foto-reportaje, la aproximación que tuvieron a la misma disciplina fue tremendamente distinta. Por supuesto que en ambos casos hay muchas similitudes, puesto que están realizando una misma labor, pero es dentro de la lógica interna de aquella labor que encontramos diferencias trascendentales.

Para comprender la aproximación disciplinar que tuvo la AFI en el área del fotoperiodismo, primero, debemos estar plenamente al tanto del contexto en el cual estaban desarrollando su labor. Con esto no me refiero únicamente al contexto sociopolítico que existía en Chile en ese momento, es decir, la dictadura militar de Augusto Pinochet, sino a una suerte de 'clima emocional'-psicológico, surgido a partir del vivir en dictadura, que condicionó el imaginario colectivo de cierta parte de la población. Para adentrarnos al entendimiento de este clima emocional, he decidido

citar algunas palabras del poeta Raúl Zurita, extraídas de una entrevista que le hicieron para la serie *Rupturas culturales en dictadura* realizada por el Centro para las Humanidades de la Universidad Diego Portales. En la cita⁴¹, Zurita habla sobre lo que significó para él su participación en el grupo CADA durante el año 1979, y también la publicación de su libro *Purgatorio*, del mismo año, en relación con el clima político y emocional que se estaba viviendo en el país.

“Todo era urgente, había un sentido de la desesperación y la urgencia tremenda. Urgente porque tú no sabías si eso iba a durar o no iba a durar. En todo caso una situación tan fuerte, tan amenazante, que tú a eso, o le ponías una vitalidad también de la misma fuerza, o simple y llanamente tenías la sensación de que te morías, te morías de soledad, de angustia, de todo. Porque el mundo se nos había derrumbado, se había derrumbado en forma radical, tanto lo personal como lo colectivo, entonces la respuesta a eso tenía que ser muy fuerte, muy con todo. No te podías andar con poemitas de resistencia como los llamaba yo, era mucho más desesperado, más fuerte y más rotundo.”

Estas palabras de Zurita, a mi juicio, retratan de manera precisa a aquello que me refiero con el clima emocional y psicológico que se estaba viviendo en esa época. Zurita habla de urgencia, de desesperación, habla del esfuerzo y la vitalidad con la cual se tenía que empujar la vida para poder vivirla, a duras penas. Habla de que en un lugar donde todo estaba derrumbado, si no se era fuerte (y en muchas ocasiones, si se era también), se moría de pena, angustia, soledad, u otras varias razones. Siento que, por sobre todas las cosas, aquel sentimiento de urgencia y desesperación fue lo que más motivó a l-s fotógraf-s de la AFI a realizar su labor. Una labor que requirió de un coraje tremendo, en la cual quienes la realizaban se jugaban la vida a diario, una labor que se sentía como que, si no se hacía, todo se apagaría; la resistencia sería en vano, puesto que no hubiese sido registrada. Lo primero que separa al fotoperiodismo de la AFI del de Cartier-Bresson, es justamente ese sentimiento de urgencia y desesperación por vociferar la rabia, por denunciar las violaciones a los Derechos Humanos, por ir contra la censura, por tratar de hacer un cambio concreto

⁴¹ La cita ha sido transcrita por mí, por lo que he tenido que inventarle una puntuación escrita al discurso hablado, y también he tenido que excluir las muletillas del mismo. He tratado de que sea una cita lo más fiel posible, pero de todas maneras puede, por las razones que he expuesto, considerarse más como una paráfrasis, o una transcripción subjetiva del discurso que como una cita propiamente tal. Esto mismo aplica a todas las transcripciones de entrevistas que empleo a lo largo de este trabajo.

en una sociedad, registrándola para constatar hechos, constatar resiliencia, constatar una realidad concreta a través de la fotografía, y no para utilizarla como un medio para dar con una esencia universal de las cosas. A partir de este hecho, podemos comprender por qué l-s fotógraf-s de la AFI no tenían programas estéticos fotográficos concretos e intelectualmente compuestos: porque no tenían tiempo ni para parar a examinar lo que estaban haciendo muchas veces⁴², la urgencia de la acción era una motivación mucho más fuerte. A esto, debemos sumarle el hecho de que muchas veces l-s fotógraf-s no contaban con abundantes cantidades de película, lo cual provocaba que se restaran de hacer muchas tomas que les hubiese gustado realizar para guardar fotos en potencia para el resto del día; o bien, que, si sucedía un hecho que consideraran sumamente necesario de fotografiar y utilizaban todos sus negativos registrándolo, luego no tendrían cómo seguir sacando fotos. También, en algunas ocasiones, l-s fotógrafo-s eran capturados o retenidos por Carabineros y/o militares, quienes podían llegar a confiscar sus rollos ya terminados o incluso obligarles a sacar el rollo que aún tenían en la cámara, arruinándolo por la exposición a la luz. En este sentido, l-s fotógraf-s de la AFI, a diferencia de Cartier-Bresson, no tenían los recursos ni la tranquilidad para vagar libremente en búsqueda de un instante decisivo. Esto no quiere decir que en múltiples ocasiones l-s fotógraf-s de la AFI no hayan realizado fotografías en las que uno podría decir que sí se registró un instante decisivo, la diferencia está en el modo en que se obtienen estas fotografías, y la intencionalidad creativa detrás de las mismas.

En un momento del documental *La ciudad de los fotógrafos*, Álvaro Hoppe, miembro de la AFI, dice lo siguiente: “El fotógrafo es un actor invisible en algún sentido. Tú vas a un lugar y a través de la cámara observas, ¿no es cierto?, y fotografías, y lo que queda es como la esencia de ese momento a lo mejor”. Me parece interesante esta frase de Hoppe, porque existen, en su concepción de la fotografía, dos puntos en común con lo postulado por Cartier-Bresson: la invisibilidad de la persona que fotografía (la *no interferencia de la presencia* que he mencionado

⁴² Esto en el sentido de la fotografía de reportaje concretamente, puesto que l-s miembros de la AFI también realizaron anales de fotografía y varias exposiciones durante su periodo de existencia. En estos proyectos, cada quien aportaba con parte de su acervo fotográfico personal, presentando una faceta creativa mucho más íntima y quizás meditada, en comparación con su trabajo dentro del rubro del periodismo fotográfico. Pero cuando hablamos de su producción de Foto-reportaje, predomina un quehacer adrenalínico plagado de peligros y contratiempos, que se escapa de los programas estéticos elaborados.

anteriormente) y la captación de una cierta esencia de un momento a través de la fotografía (la *esencia universal de las cosas* propuesta por Cartier-Bresson), los cuales no van completamente de la mano. Si bien, las ideas son parecidas y contienen una misma raíz dentro de la historia de la fotografía, son consideradas y llevadas a cabo de maneras distintas en los programas que estamos revisando. Me he referido previamente a sí realmente podemos hablar de una no interferencia de la presencia en la fotografía de reportaje, y mi conclusión fue que: cuando se realiza fotografía de reportaje que involucra el inmortalizar a otros cuerpos, la presencia de quien fotografía será siempre indisociable del propio resultado fotográfico, por más que esta se pretenda neutral. En el caso de la AFI, esta conclusión toma un sentido especial si consideramos el *modus operandi* que utilizaban para registrar manifestaciones. Dadas las circunstancias políticas del país, y el peligro que involucraba el registro fotográfico, era muy típico que l-s fotógraf-s de la AFI salieran en grupos a realizar su labor periodística; de ese modo podían cuidarse mutuamente en el caso de que las situaciones se salieran de control, o algun- de ell-s fuera detenid-. Esto provocó que su trabajo no siempre pasó desapercibido entre los transeúntes y manifestantes que protagonizaron sus fotografías, es más, muchas veces la presencia de l-s fotógraf-s inspiraba a los manifestantes, puesto que estos sabían que el registro ‘multiplicaría’ su acción. Por otra parte, existía una especie de hermandad entre las personas que realizaban Foto-reportaje y las personas que realizaban performances o acciones de denuncia contra el régimen militar; puesto que el registro de las mismas hacía que estas pudieran tener un impacto social mayor a través de su difusión. En un momento del documental *La ciudad de los fotógrafos*, la señora Ana González de Recabarren se refiere a este mismo fenómeno mientras observa algunas fotografías realizadas por Luis Navarro, que evidencian una acción efectuada por personas pertenecientes a la AFDD: “Las acciones se hacían para que llegaran los fotógrafos. Se trataba de muchas otras cosas más, pero el fotógrafo era indispensable”. Con respecto a la idea de la esencia de un momento que captura la fotografía, la principal diferencia que puedo establecer entre el programa de Cartier-Bresson y el de la AFI, radica en la profundidad teórica con la cual se concibe al hecho. Mientras Hoppe⁴³, apenas esboza

⁴³ Menciono aquí a Hoppe como representante de la AFI. Esto no quiere decir, en ningún caso, que estoy haciendo una generalización cerrada del pensar del resto de los miembros del colectivo, ni menos diciendo que tod-s piensan exactamente igual. Su representatividad está siendo utilizada simplemente para ilustrar el caso particular del que estoy hablando.

una noción sobre la captura de una cierta esencia a través de la fotografía, Cartier-Bresson basa todo su programa estético en conseguir, mediante la misma, revelar un orden oculto dentro de la estructura significativa del mundo, es decir, evidenciar la esencia universal de las cosas; para lo cual se sirve de una fundamentación con bases teóricas, tanto filosóficas como matemáticas, aplicadas a la fotografía. Esta comparación no tiene como finalidad desprestigiar el programa de la AFI ni mucho menos, sino netamente comparar los ideales del mismo con los ideales popularizados por Cartier-Bresson, los cuales fueron (y siguen siendo) el modelo a seguir de muchísimos fotógrafos alrededor del mundo. La AFI generó su propio programa en esta parte del mundo, ajustándose camaleonicamente a los tiempos y a la imposibilidad como única posibilidad de generar un cambio político real a través de la fotografía.

Mientras que Cartier-Bresson componía encuadres basándose en los ideales matemáticos de la perspectiva en la pintura renacentista, y en postulados filosóficos que enriquecían su concepción teórica de una fotografía que tenía como finalidad capturar un instante decisivo, el cual funciona como una puerta de acceso a la esencia universal de las cosas; los fotógrafos de la AFI generaron una fotografía fundada en una “estética del desacato”, comprometida con el registro social de una realidad concreta, absolutamente violenta, urgente y desmesurada, para lo cual debieron de apoyarse mutuamente en la creación de un grupo humano, cuya voluntad de cambio orbitaba alrededor de una ideología común, impulsada por poéticas autorales, que devino en discurso fotográfico.



Para finalizar esta comparación, me gustaría mencionar que el origen de ambos programas es trazable a la tradición artística de los países en el que fueron gestados: Chile, en el caso de la AFI, y Francia, en el caso de Cartier-Bresson. Con esto me refiero a que la tradición artística de ambos países influyó notablemente ambos programas. Puede que esto suene como algo evidente, pero es interesante analizar las diferencias concretas entre ambos países. Es sabido que Francia es un país con una vasta tradición artística, la cual se remonta siglos al pasado, y que ha aportado profusamente a la historia del arte; por otra parte, Chile es un país mucho más “joven”, cuya tradición artística ha tenido un desarrollo mucho menor en comparación. Hago hincapié en esta idea que puede parecer muy frívola para señalar lo siguiente: Chile es un país en cuyos primeros años de existencia se comenzó a hacer uso de la fotografía, es decir, que prácticamente todo su desarrollo histórico ha evolucionado de la mano de la fotografía como un medio artístico, de difusión y de registro. La fotografía ingresa a Chile (luego de ser inventada en Francia a finales de la década del 30) en 1840, y desde ese entonces se constituye como una primera tradición visual, que ha posibilitado la construcción de una memoria nacional, y, por lo tanto, también ha contribuido a la creación de una identidad nacional, de un imaginario identitario, a través de su uso documental y de archivo.

La categoría de “documento” autentifica una memoria cristalizada. Pues la reproducción multiplica y democratiza con mucha precisión una verdad visual, posibilitando guardar la memoria del tiempo, de la evolución cronológica, de los espacios. En un sentido preciso el documento fotográfico es un artefacto que compone un registro visual, formando “un conjunto portador de informaciones multidisciplinares incluyendo las estéticas”. Asimismo encontramos entre los elementos estructurales de la creación fotográfica la categoría de identidad (Leiva, 2004, p. 8).

A diferencia de otros países, como Francia -siguiendo el ejemplo de la comparación- y muchos otros, Chile, una vez ya consolidado como nación independiente, no tuvo una fuerte tradición visual durante siglos como lo fue la pintura, por lo tanto, su identidad siempre ha estado relacionada principalmente con la fotografía. Desde siempre, la fotografía ha funcionado en Chile como un proyecto creativo con un fuerte impacto en la percepción cultural y en la realidad social. Es cierto que durante el siglo XIX y principios del XX, la fotografía en Chile estuvo generalmente reservada para la élite, grupo que registró por sobre todo su realidad social, sin embargo, existen un montón de fotografías que retratan a los distintos estratos de la sociedad chilena durante el primer centenario de la nación. Ya en la primera década del siglo XX “(...) se despierta el interés por la fotografía a nivel del consumo cultural, de propuesta estética con ciertas autonomías” (Leiva, 2004, p. 10-11). En ese momento se amplía el uso de la fotografía, y, por lo tanto, también su uso como documento, que permite registrar la realidad social y generar un sentido de pertenencia, un ideario identitario, mediante el registro histórico de un pueblo. A partir de estas raíces surge la AFI en la década de los 80, heredera de la fotografía chilena, con la labor de seguir generando este tipo de documentos visuales en uno de los momentos más dolorosos de la historia de Chile.

Es justamente en la utilización de los espacios públicos de las manifestaciones, de las relaciones comunitarias, de los signos urbanos marginales de huelgas de hambre u ollas comunes donde la fotografía chilena logra descubrir un sentido al oficio. El objetivo que da consistencia a la fotografía chilena fue enfrentar a los signos de muerte y su cortejo (Leiva, 2004, p. 112).

He aquí una brevísima revisión a la historia de la fotografía chilena, que, a mi juicio, justifica tanto el accionar de la AFI como la propuesta estética de su programa fotográfico. Ya comparé el programa fotográfico de la AFI con el de Cartier-Bresson, esta comparación nos ayuda a situar el Foto-reportaje de oposición que se desarrolló en Chile durante la dictadura dentro del canon occidental de la disciplina, y también nos ayuda a entender la variante vernácula chilena del mismo. Ahora, entre el programa Bressoniano y el de la AFI existe una distancia un tanto abismante, a pesar de la relación que he esbozado, la cual podemos conectar a través de un eslabón que mencioné a comienzos del capítulo II: el fotoperiodismo de guerra.

4.3.3. El puente entre Cartier-Bresson y la AFI: el fotoperiodismo de guerra

“¿Why photograph war? ¿Is it possible to put an end to a form of human behavior which has existed throughout history by means of photography?”⁴⁴

-James Natchwey

La fotografía de guerra es quizás una de las formas de fotografía más impactantes con las que nos podemos encontrar en nuestra vida cotidiana. A través de estas, generamos una profunda relación con la crueldad del ser humano, al exponernos perceptualmente a todo un compendio de “atrocidades fotografiadas”⁴⁵, que nos extraen psicológicamente de nuestra realidad inmediata, y nos hacen ‘conocer’, o, mejor dicho, imaginar, la violencia desde una dimensión y una distancia pensativa. La fotografía de guerra nos pone frente a la carnalidad, a la crudeza, a la sangre, al desgarrar; nos pone frente a la fragilidad y la finitud de nuestra existencia, contribuyendo a la creación de una determinada manera de comportarnos frente a la muerte y el sufrimiento. Esta forma de comportarnos frente a la muerte y el sufrimiento está directamente ligada a nuestro consumo de imágenes a través de distintos medios de comunicación, por lo tanto, como ya he mencionado, es un consumo que, en primera instancia, está determinado por el accionar y la toma de decisiones de una persona que realiza Foto-reportaje; y en segunda instancia, está mediado por la autocensura y la acentuación de un punto de vista, por parte del medio de

⁴⁴ Frej, C. (Director). (2001). War photographer [Documental; DVD]. Christian Frei Film Productions. Traducción al español: ¿Para qué fotografiar la guerra? ¿Es acaso posible ponerle fin a una forma de comportamiento humano que ha existido a lo largo de toda la historia a través de la fotografía?

⁴⁵ (Sontag, 2006, p. 38).

comunicación que difunde aquellas fotografías en forma de noticias. Esto quiere decir que, por más que desatemos la singularidad de nuestros aparatos psíquicos en la libre experimentación de estas imágenes, existe siempre un condicionamiento en su forma de transmisión que nos fuerza a relacionarnos de una determinada manera con ellas, y por consecuencia, también nos fuerza a relacionarnos de una determinada manera con la muerte y el sufrimiento.



Imagen 9: Segunda Guerra Mundial. Año: 1945. Autor: Eugene Smith.

La obra fotográfica depende en exceso del canal utilizado y del contexto cultural en que suceda su recepción. La narrativa de la noticia escrita o del catálogo que la acompaña guían la información, siendo la imagen un complemento, una ilustración de un mensaje ajeno y fácilmente modificable e, incluso, manipulable. La imagen en sí misma carece de “inteligibilidad”, debe, por tanto, ser explicada. Es por ello que más allá de la intención del autor, la fotografía escapa poco después de ser tomada de su control narrativo (Rivero, 2016, p. 41).

El canal utilizado para la difusión de la obra fotográfica explota la *connotación* dentro de la *retórica de la imagen* propuesta por Barthes, la cual ya he mencionado anteriormente, y complementa esa explotación de la posibilidad de creación de un sentido secundario para una fotografía, gracias a la palabra escrita que la acompaña.

Vuelvo a mencionar esto enfáticamente porque, si bien, la fotografía siempre implica una forma de relacionarnos con la muerte, la intensidad con la que lo hace la fotografía de guerra, sumado a su capacidad de hacernos empatizar con un hecho violento desde un determinado punto de vista particular, hacen que la fotografía se transforme en un arma capaz de manipular la forma en la que entendemos los conflictos bélicos, y por extensión, la historia. Es justamente esta capacidad de la fotografía de guerra de relacionarnos con la muerte y los conflictos bélicos desde un punto de vista particular, el eslabón necesario para comprender mejor la relación entre el programa estético de Cartier-Bresson y el de la AFI.

La característica más definitoria de la fotografía de guerra es el ‘estar ahí’ de quien la realiza. No existe fotografía de guerra sin un ser humano adentrándose en el conflicto mismo para registrarlo desde dentro, y de la manera más fidedigna y cruda posible. Si bien, hay una cuota técnica que se requiere para la óptima realización de esta disciplina, lo más importante que hay que tener en cuenta al momento de realizarla, es la proximidad que se necesita con el objeto por fotografiar para la obtención de resultados realmente impactantes. Una de las frases más famosas de uno de los fotógrafos de guerra más famosos de la historia, Robert Capa, versa sobre esto mismo: ***If your pictures aren't good enough, you're not close enough.***⁴⁶

⁴⁶ Traducción al español: Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, no estás lo suficientemente cerca.



Imagen 10: “Muerte de un miliciano”. Guerra Civil Española. Año: 1936. Autor: Robert Capa.

Esta frase se ha vuelto el epítome de la fotografía de guerra, y con justa razón, ya que representa perfectamente su característica más definitoria: estar ahí, registrar de cerca la profundidad de un fragmento de segundo en un espacio-tiempo pura y absolutamente violento, ser parte de la acción, disparar también. A diferencia de la fotografía de reportaje de Cartier-Bresson, la fotografía de las personas que realizan Foto-reportaje de guerra, no buscan ser dignas de recordar por la excelencia técnica de la composición de la imagen, o el instante decisivo que en ellas se evidencia, sino que buscan generar un impacto a través del morbo que le produce a la gente ver imágenes crudas y explícitas. Este impacto que se genera a través del morbo es justificado a través del uso propagandístico que tienen estas fotografías, las cuales generalmente son utilizadas para difundir ideas que van de la mano con el discurso y los intereses de aquell-s que disponen de sus derechos de reproducción y distribución. Muchas veces, la fotografía de guerra entrega un discurso unidireccional e irrefutable al espectador, un ejemplo de esto sería la obra del fotógrafo de guerra estadounidense James Natchwey, quien según Rivero (2016): “(...) utiliza su posición de fuerza como testigo presencial para imponer su punto de vista y persuadir a nivel emocional gracias al impacto de las imágenes sin proponer ninguna clase de argumento” (p. 44). Aunque no se proponga un argumento particular para cada

fotografía que se escoge para ser difundida, el argumento general que sustenta la creación y la difusión de estas imágenes es la toma de conciencia sobre la violencia que acontece en el mundo, por parte de personas o instituciones que quieran y puedan hacer algo por ayudar de alguna manera a, en el mejor de los casos, revertir estas situaciones, y si no, al menos a intentar cambiarlas a partir de su denuncia⁴⁷. Paradójicamente, este argumento después de un tiempo se desgasta. La fotografía de guerra se vuelve cotidiana, nos acostumbramos a su tipo de contenido y perdemos nuestra capacidad de asombro, neutralizando o aminorando nuestra respuesta emocional frente a ella. Los conflictos que retrata son tan desmesurados y nuestra capacidad de hacer algo al respecto tan insuficiente, que la fotografía de guerra termina por convertirse en una forma más de voyerismo en medio una constante guerra de imágenes. A pesar de esto, la labor de l-s fotógraf-s de guerra es fundamental, puesto que es mejor tener plena consciencia sobre los conflictos bélicos que acontecieron o están aconteciendo en el mundo, a vivir en el desconocimiento absoluto de estos sucesos. En este sentido, creo que la fotografía de guerra tiene una mayor importancia histórica que noticiosa, puesto que el registro que ofrece conlleva la posibilidad de contener memoria, lo cual se vuelve más valioso a posteriori⁴⁸.

Los espectadores, culminados estos procesos, observamos lo ocurrido ante su cámara desde una inevitable distancia temporal y espacial. El público se mantiene, por tanto, alejado de los hechos. ¿Podrá ese público entender lo acontecido ante la cámara a través de semejantes imágenes? ¿Querrá hacerlo? O bien, atendiendo a los códigos del lenguaje fotográfico y a los condicionantes del canal utilizado, ¿admirarán la fotografía desde un punto de vista formal y estético? (Rivero, 2016, p. 41).

Me quedo con esas preguntas que hace Rivero sin responder, pero me gustaría ahondar un poco sobre esa última. El hecho de que la fotografía de guerra busque una respuesta emocional en el espectador a través de la plena exposición

⁴⁷ La denuncia que se genera a partir de las fotografías generalmente deja en evidencia a una víctima y a un victimario dentro de la lógica misma del conflicto que se está registrando. El modo en que se nos presenta la fotografía de guerra a través de los medios de comunicación no es imparcial. He planteado acá un ejemplo en el cual se utiliza la fotografía de guerra para generar conciencia sobre un hecho violento, o un conflicto bélico en particular, con el fin de visibilizar el sufrimiento de gente que está siendo parte de él, pero la fotografía de guerra también puede servir para cultivar y exaltar el odio por parte de un grupo humano sobre otro, es un arma de doble filo. Estas distintas posibilidades de usos tan distintos de la fotografía de guerra se dan principalmente por la ambigüedad que conlleva la fotografía cuando esta no es contextualizada a partir de un discurso que la acompaña y la justifica.

⁴⁸ Cabe recalcar que, las imágenes al ser consideradas como medios no autosuficientes, requieren estar acompañadas, ser expuestas y divulgadas para poder cumplir con su papel memorial.

visual de la violencia, no quiere decir que esta carezca de un sentido estético, ni tampoco de una poética. El valor estético de la fotografía de guerra no sólo radica en la cercanía de la persona que fotografía con las atrocidades que están aconteciendo a su alrededor. La creación de una imagen de la violencia sigue siendo un acontecimiento en sí mismo que no sucede por arte de magia, y depende del mismo despliegue técnico, intuitivo y emocional que conlleva el Foto-reportaje como disciplina. La persona que realiza fotografía de guerra es cómplice de que algo se vuelva interesante a través de la fotografía, aun cuando esto sea el dolor o el infortunio de otra persona, y para eso debe de fotografiar de una determinada forma con el fin de resaltar las emociones que busca generar a través del encuadre y la exposición de su objeto. La persona que realiza fotografía de guerra arriesga su cuerpo en pos de la obtención de una toma. La elección de los ángulos y los planos de perspectiva dejan de ser meras decisiones técnicas, y pasan a formar parte de una lógica de trabajo en la cual se lleva la subjetividad al límite mismo entre la vida y la muerte, y se desata el instinto en uno de sus estados más dramáticos y adrenalínicos.

Quizá por ello la labor del fotorreportero se ha elevado al de figura heroica, casi legendaria, personaje capaz de jugarse la vida en el frente de batalla con el simple objetivo de captar las mejores y más impactantes imágenes. El movimiento del fotógrafo de guerra en poco se separa al del propio soldado que, de forma rápida y precisa, se cubre, apunta y dispara (Rivero, 2016, p. 45).



Imagen 11: James Natchwey trabajando en Sudáfrica. Año: 1994. Autor: David Turnley.

Los movimientos y la gestualidad de las personas que realizan fotografía de guerra se mimetizan con los de los soldados, así mismo como la cámara fotográfica se vuelve un arma. Muchas veces se ha hecho la analogía entre una cámara de fotos y un arma, pero creo que en la fotografía de guerra esa analogía adquiere una contundencia mucho más concreta. La cámara como puesto de observación se activa, deja de esperar una cadena fortuita de circunstancias para realizar una toma, y arremete en la acción, sacado a flor de piel una de sus características más innatas, pero al mismo tiempo invisibilizadas por la naturalización de su uso en los últimos ciento cincuenta años, el ser una herramienta de violencia y poder, como cualquier otra arma. La analogía entre la cámara y un arma llega incluso a verse no sólo en la acción, sino que también en el estado de reposo de una cámara: ambos instrumentos tienen un proceso de limpieza, preparación y mantención similar. No resulta extraño que las personas que realizan fotografía de guerra comiencen a mimetizarse con los soldados y sus costumbres, ya que, después de todo, están prácticamente marchando juntos en un mismo infierno que requiere de cumplir con ciertas costumbres y comportamientos, primero para sobrevivir y luego para sobrellevar la carga de haber experimentado una situación tan traumática. Hay registro de que en la Guerra de Vietnam los fotógrafos acompañaban a los soldados a los burdeles y a beber con el fin de mantenerse a flote entre tanto horror, ejemplos como ese debe de haber muchos a lo largo de la historia. Es imposible que la guerra no afecte a la

subjetividad de l-s fotógraf-s y al modo en que realizan fotografía. Su propuesta estética, y por extensión, su poética, son talladas por los traumas que dejan en sus cuerpos las vivencias de los conflictos bélicos que valientemente han registrado. Después de todo, las fotografías de los fotógrafos de guerra son una ínfima parte de lo que vivieron, de lo que vieron, lo que sintieron, lo que olieron y lo que escucharon. Tienen su biblioteca personal de sufrimiento en la cabeza, la cual se traduce en sus fotografías, pero que es, al mismo tiempo, inaccesible a través de ella. A pesar de que la fotografía de guerra implica un desgaste físico y emocional extremo, es también una instancia de desarrollo de una visión personal sobre la fotografía y de conocer el mundo, tanto literalmente como filosóficamente. Respecto a esto, el fotógrafo de guerra estadounidense James Natchwey dice lo siguiente:

I also had to learn, in taking pictures, how to develop a personal vision, how to express my own feelings about it, and in order to do that u had to get in touch with my own feelings, and it was a kind of, though photography, through the discipline and the frame i learned about the world. It became the way that i discovered the world, and it also became the way which i discover myself.⁴⁹

El autoconocimiento es fundamental para la realización de la fotografía de guerra, debido a lo complejas que se pueden tornar las situaciones en las que la persona que fotografía puede llegar a encontrarse. Natchwey dice que es muy importante permanecer centrado en uno mismo, debido a la cantidad de decisiones importantes que se tienen que tomar con gran rapidez; se debe mantener la calma y no desesperarse por cualquier cosa. Además de esto, Natchwey visualiza, antes de ir a fotografiar qué cosas podrían sucederle mientras crea imágenes, y las repasa en su mente casi de manera inconsciente. De este modo, prepara su mente para poder lidiar con situaciones de estrés extremo de la manera más óptima posible y no cometer errores que puedan costarle la vida. No todo en la fotografía de guerra es acción y adrenalina, también se retratan las consecuencias de los conflictos una vez que estos ya han terminado, esto puede significar el fotografiar a gente

⁴⁹ Frei, C. (Director). (2001). War photographer [Documental; DVD]. Christian Frei Film Productions. Traducción al español: También tuve que aprender, tomando fotografías, cómo desarrollar una visión personal, como expresar mis propios sentimientos al respecto, y para poder hacer eso, uno tiene que ponerse en contacto con sus propios sentimientos, y fue más o menos, a través de la fotografía, a través de la disciplina y el encuadre, que aprendí sobre el mundo. Se volvió el modo en que descubrí el mundo, y también el modo en que me descubrí a mí mismo.

experimentando la pérdida y el sufrimiento, o fotografiar espacios devastados, donde sólo quedan los cuerpos helados de l-s que alguna vez fueron seres vivos. Natchwey en su documental *War photographer* (2001), comenta sobre cómo aborda las situaciones en donde debe fotografiar a gente que ha sobrevivido a la violencia de la guerra, y se encuentra habitando las ruinas de sus hogares, de sus ciudades y también la pérdida de sus seres queridos. Según él, trata lo mejor posible de acercarse a la gente con respeto a ellos y a la situación en la que se encuentran. No se mueve rápido ni habla fuerte, es muy abierto al acercarse a ell-s, se acerca con el corazón abierto a sus emociones, y la gente lo siente, con pocas palabras o a veces sin siquiera decir nada. Las fotos que él toma no podrían ser realizadas sin una complicidad con la gente, sin la aceptación de la gente de su presencia en aquel momento y lugar. Lo aceptan, le dan la bienvenida, quieren que esté ahí, porque entienden que es un extraño que llega para mostrarle al resto del mundo con su cámara lo que les está pasando, les da una voz en el mundo exterior que de otra manera no tendrían. Se dan cuenta de que son las víctimas de una violencia innecesaria e injusta, y al dejarlo fotografiar, están haciendo su propio llamado de atención al mundo exterior sobre lo que les ha ocurrido y lo que están viviendo.⁵⁰

La fotografía de guerra es una disciplina muy compleja, cargada de grandes desafíos y peligros para quienes la realizan, y también de un alto impacto visual que nos permite encontrarnos con una de las dimensiones más oscuras del ser humano, al mismo tiempo que nos permite llevar un registro y una memoria del horror que forja a la historia. Además de esto, es una disciplina que, pese a estar plagada de violencia y catástrofe, también contiene en sí una complejidad y un valor estético notable, en el cual existe un espacio para que la gente que crea este tipo de imágenes cultive sus propias poéticas autorales, sus propias poéticas de muerte.

Ahora que ya he introducido a grandes rasgos los elementos que constituyen a la fotografía de guerra como subdisciplina del Foto-reportaje, podemos pasar a analizar la relación de esta con la labor fotográfica de la AFI.

⁵⁰ Si bien me parece que la forma de Natchwey de abordar estas situaciones está muy bien, no creo que la recepción de la gente sea siempre tan idónea como he descrito a partir de su relato.

4.3.3.1 Influencia de la fotografía de guerra en el Foto-reportaje de la AFI

La influencia de Cartier-Bresson en materia de Foto-reportaje es innegable, por más que el tipo de este que se esté realizando diste de su modelo o programa estético en cuanto al contenido concreto de las imágenes creadas. Ya mencioné el paralelo entre Cartier-Bresson y la AFI, y aunque en aquel análisis comparativo tendí hacia la búsqueda de diferencias entre sus programas, la influencia de Cartier-Bresson está impresa de una u otra forma en las fotografías realizadas por miembros de la AFI. Ahora bien, al ser tan distantes los programas, pareciera que la influencia no es tan fuerte o quizás no tan pura, pero es ahí donde entra la fotografía de guerra en todo este asunto. Así como el programa estético de la AFI se vio inevitablemente influenciado por el modelo Bressoniano, la fotografía de guerra como rama o subdisciplina que se desprende del Foto-reportaje, también absorbió su influencia y la acomodó para utilizarla de manera efectiva según sus propias necesidades. A su vez, la AFI fue influenciada por la fotografía de guerra, principalmente por tratarse de Foto-reportaje dedicado al registro de conflictos bélicos. Entonces, la producción de Foto-reportaje de la AFI, podría ser categorizada como un híbrido entre estas dos influencias (y quizás otras que no he revisado y que no revisaré en esta investigación), puesto que su programa adscribe a el modelo Bressoniano, como representación del canon occidental de la disciplina del Foto-reportaje; y a esta influencia, le suma el factor de que el contexto en el que estaba realizando su producción de imágenes, era un contexto dictatorial, en el cual, si bien, no podemos hablar de que fue una guerra civil, en ningún caso, si podemos hablar de un contexto en el que existieron enfrentamientos violentos entre miembros de una misma nación. La fotografía de guerra, en cuanto a su búsqueda y forma de creación de imágenes, es una influencia más cercana que Cartier-Bresson para la AFI, puesto que va más en la línea de la exploración y denuncia de la violencia a través de la fotografía.



Imagen 12: Militares y carabineros patrullando las calles de Santiago. Año: 1983. Autor: Helen Hughes.

Cartier-Bresson, si bien, busca informar de hechos acontecidos a partir de su fotografía, lo que quiere lograr mediante la fotografía de reportaje tiene una finalidad -en principio- estética mucho más académica y filosófica que la fotografía de guerra. Mientras Bresson busca revelar el hecho verdadero, la realidad profunda, a través de la captura de la estructura; la fotografía de guerra fuerza la experimentación de un determinado discurso, a partir de la generación de un efecto drástico y directo en el espectador, mediante la crudeza de una imagen. Es justamente esa potencialidad para transmitir un discurso que tenga un efecto drástico y directo, la que aprovecha la AFI de la fotografía de guerra para intentar ayudar a derrocar la dictadura combatiéndola con imágenes. La AFI toma de la fotografía de guerra el retrato absoluto de la violencia, una estética de la violencia; la fotografía capturada de cerca, *in situ*; la denuncia de la brutalidad humana; la fotografía que nos conecta con la muerte, tanto a través de lo que nos muestra como a través de lo que no, y que se despliega en nuestra imaginación; el arriesgar el cuerpo, la vida, la desaparición, en pos de la imagen; el querer llamar la atención sobre hechos violentos que están sucediendo y utilizar los medios de comunicación para difundir aquella información; entre otras cosas. De alguna manera, la fotografía de guerra le entregó a la AFI todo

el bagaje técnico y estético que necesitó para fotografiar eficientemente situaciones violentas, descontroladas y adrenalínicas. Y así como le facilitó estas herramientas, también les heredó la tendencia a caer en la *fotonecrofilia*⁵¹. Este es un fenómeno fotográfico que ocurre al exponerse demasiado tiempo a la violencia y a la crudeza más pura, en el cual se comienza a priorizar ‘el charco de sangre’ por sobre el informar sobre las causas verdaderas de un conflicto. La exposición constante a la violencia genera costumbre y desensibiliza al ser humano, al punto de que este la naturaliza y deja de causarle el mismo impacto psíquico y emocional. En el caso de la fotografía, esta exposición constante a la violencia provoca que l-s fotógraf-s que realizan este tipo de imágenes, que buscan generar impacto a través de la crudeza que evidencian, comiencen a hacer fotos que sólo busquen generar impacto, perdiendo así parte de la ética que viene con el trabajo fotográfico de este estilo. En el documental *La ciudad de los fotógrafos*, Claudio Pérez, fotógrafo de la AFI, hace alusión a este problema, no refiriéndose a él como *fotonecrofilia*, pero lo menciona sin conceptualizarlo, como un problema que se dio entre l-s fotógraf-s de la dictadura:

“Estábamos acostumbrados a reaccionar ante los palos, ante los gases, ante los gritos, ante los funerales, ante los balazos, uno reaccionaba y fotografiaba. Tenías la violencia ya metida dentro de ti, ósea era ya como esperable, y si no había eso era fome, era como que no sabías qué hacer. Entonces te estabas convirtiendo en un tipo maldito, ¿ya los valores en qué estaban, estabas fotografiando el dolor para tú sentir una buena foto o qué?”

La fotonecrofilia marca un límite importantísimo dentro de la fotografía de guerra: el límite de la representación fotográfica de la violencia; y plantea una problemática tanto para la persona que fotografía como para la persona que experimenta aquellas fotografías: “¿tomar o no tomar la foto?, ¿mostrar o no mostrar?, ¿mirar o no mirar?, ¿distribuir o no? y ¿hay un nivel de violencia a partir del cual no se puede ni se debe tomar fotografías ni mirarlas?” (Helmer, 2020, p. 2).

⁵¹ Este concepto lo encontré en el texto *Cuerpo y fotoperiodismo* de Laura Ibáñez Castejón. Al parecer ella lo toma de un texto de Jorge Pedro Sousa, llamado *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, pero no lo cita directamente de la fuente.



Imagen 13: Ejecutado político, septiembre de 1973. Año: 1973. Autor: Domingo Politi.

Si bien, la AFI fue influenciada por la fotografía de guerra y le debe mucho a su estética y a su *modus operandi*, no podemos decir que la fotografía de la AFI es fotografía de guerra en la totalidad del concepto. Como ya mencioné anteriormente, la AFI nunca fotografió una guerra, sino que retrató principalmente la violencia y la represión que se desarrolló en Chile durante los años ochenta, en actos que desafiaron al régimen y demostraron el descontento del pueblo para con este. Entonces, la AFI no hizo fotografía de guerra, sino algo así como ‘fotografía de infiltración’, la cual estaba profundamente arraigada en una estética del desacato. Con fotografía de infiltración no me refiero a espionaje ni mucho menos, sino a una fotografía que logró abrirse paso entre los intersticios de la censura del régimen, para darle una voz al pueblo y denunciar las violaciones a los Derechos Humanos que sucedían día a día en el país.

El periodismo de oposición, rubro en el cual operaba la AFI, vivió constantemente bajo la censura del régimen militar. Desde el 11 de septiembre de 1973 con el Bando N°1 se les “(...) ordenó a los medios proclives a la Unidad Popular

suspender sus actividades informativas censurándolos, confiscando sus bienes, deteniendo y exiliando a sus funcionarios”.⁵² Fue así como publicaciones tales como El Siglo, Clarín, Puro Chile, Las Noticias de Última Hora, Punto Final y El Rebelde, se vieron obligadas a salir de circulación y comenzar a operar en el circuito clandestino. Luego, a mediados de los años setenta, aparecen medios opositores a la dictadura como APSI, Hoy, y Análisis⁵³, estos últimos dos no pudieron tener absoluta libertad de difusión debido al Bando N°107 del 11 marzo de 1977, el cual establecía que la Junta Militar era la que tenía el poder de autorizar la apertura de los nuevos medios de comunicación. Estos medios tuvieron que lidiar constantemente con la censura por parte del régimen, y también con amenazas constantes contra la integridad física de sus trabajadores. La AFI servía a medios locales de oposición, su compromiso, si bien, era informar sobre lo que estaba aconteciendo en el país, también era generar conciencia y unir al pueblo en una lucha común contra la dictadura, a partir de la denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos. En esto se diferencia del método en el que acostumbra a operar la fotografía de guerra. Generalmente, l-s fotógraf-s de guerra son enviados desde su país de origen (o donde sea que residan) a cubrir un conflicto bélico que se está llevando a cabo en otro lugar del planeta, con el cual pueden o no tener una relación previa. La relación de l-s fotógraf-s de guerra se asume impersonal con respecto al conflicto que están retratando, aunque estos marchen junto a un ejército o un bando determinado.⁵⁴ Esta distancia con respecto al conflicto es una característica definitoria de la disciplina, puesto que, en general, la fotografía de guerra va dirigida a un público internacional, y no local de donde esté ocurriendo el conflicto. El morbo que produce la fotografía de guerra usualmente va acompañado de varios miles de kilómetros de distancia, ¿a qué me refiero con esto?: a que la gente que observa las fotografías de guerra en revistas o en internet en

⁵² <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-773.html>

⁵³ Además de estos medios, en la década de los ochenta aparece la revista Cauce, los diarios Fortín Mapocho y La Época. También se sumaron al periodismo de oposición publicaciones ligadas a la Iglesia Católica, como las revistas Mensaje, Solidaridad y la Revista Chilena de Derechos Humanos.

⁵⁴ A veces l-s fotógraf-s de guerra no marchan junto a ejércitos necesariamente, sino que se adentran en los conflictos a través de una agencia, una revista, un diario, etc., se podrían incluso considerar como ‘freelancers’ en algunos casos. Hago esta distinción porque también existen l-s fotógraf-s de guerra que son enviados por una nación específica a cubrir el conflicto desde su punto de vista, lo cual se evidencia en la fotografía que realizan, ya que la dicotomía víctima/victimario toma un protagonismo especial. De todas maneras, hay casos en los que l-s fotógraf-s van a registrar guerras representando a sus propios países en el conflicto, un ejemplo de esto es James Natchwey, puesto que fue fotógrafo de la guerra de Vietnam y marchó junto al ejército de Estados Unidos. En estos casos la relación de la persona que hace fotografía de guerra sí tiene una relación personal con el conflicto que está fotografiando.

general está muy lejos de los conflictos que está evidenciando en aquellas páginas, por lo tanto, su punto de vista con respecto a estas está mediado absolutamente por las imágenes, y no por una realidad experimentada en carne propia. Esto produce que la gente tenga un acercamiento impersonal a estas fotos que le son totalmente ajenas, a pesar del horror que puedan estar narrando y el impacto emocional que les puedan llegar a producir. En el caso de la AFI, la denuncia que se ejerció a través de la fotografía era *a priori* nacional, y en un segundo momento internacional. Es decir, que las fotografías producidas en esa época en Chile estaban dirigidas a compatriotas en primer lugar y en segundo apuntaban a generar un compadecimiento en gente que se encontrara a miles de kilómetros de distancia.⁵⁵ Como ya he mencionado, la idea era convocar y unir a un pueblo a través de la denuncia hecha imagen. La urgencia era distinta, no se buscaba apelar a una ayuda extranjera (como en la fotografía de guerra, aunque sí se apelaba a la mirada externa), sino convocar un llamado a la revolución en pos de la erradicación de un régimen. La urgencia como fruto de la censura, convirtió a la fragilidad de la fotografía de oposición en un soporte que logró tensar a un aparataje que tenía el poder absoluto.

Luego de haber introducido a la fotografía de guerra metafóricamente como el puente entre Cartier-Bresson y la AFI, y explicar los paralelos, influencias e hibridaciones que existen en su relación con la AFI, procedo a sumergirme en la vida y obra del fotógrafo Álvaro Hoppe, con el fin de analizar su legado fotográfico desde su núcleo, desde su poética autoral.

⁵⁵ Las fotografías coyunturales de la AFI muchas veces fueron censuradas en los medios locales. Varios de l-s fotógraf-s eran corresponsales de medios extranjeros, lo que provocaba que muchas de las cosas que no se veían en los medios de comunicación chilenos, si se veían en medios de comunicación extranjeros. Afuera se sabía que aquí había violencia y disidencia, justo lo contrario de lo que decía la oficialidad al interior del país.

Capítulo V

Álvaro Hoppe: legado fotográfico y poética autoral

5. La elección de Álvaro Hoppe

A decir verdad, la elección de Álvaro Hoppe en primer lugar, como fotógrafo, y, en segundo lugar, como representante de la AFI en esta investigación, es una decisión completamente arbitraria. Las razones de su elección comenzaron a justificarse poco a poco a medida que iba avanzando en mi investigación e iba aprendiendo más sobre su trabajo y su vida. *A priori*, la elección de Álvaro Hoppe como fotógrafo y representante de la AFI, es plausible, considerando su trayectoria y la calidad de sus fotografías. Sin embargo, existen otros miembros de la AFI, cuyos currículums y fotografías están al mismo nivel en cuanto a calidad fotográfica, quienes, de haber sido electos, habrían funcionado igual de bien en esta investigación. Entonces: ¿Por qué elegir a Álvaro Hoppe por sobre todo el resto de fotógraf-s de la AFI? La respuesta a esta pregunta es extremadamente simple y a la vez intrincada: porque me gustan las fotografías de Hoppe.⁵⁶ El gusto estético es un misterio, muchas veces no sabemos por qué nos gusta algo, sólo sabemos que nos gusta y ya. Podemos encontrar ciertos patrones en nuestro constante desarrollo de una 'curatoría del gusto', pero, a fin de cuentas, este proceso es mayoritariamente inconsciente y depende de muchos estímulos distintos. Hago hincapié en esta idea, aunque pueda parecer un tanto axiomática, porque tiene una profunda relación con la poética autoral. Ya he mencionado anteriormente, que la poética autoral tiene un lado consciente y otro inconsciente, predominando en la mayoría de los casos el segundo; en esto se asemeja al gusto y mantienen una relación simbiótica e invisible. Con esto me refiero dos cosas, primero: a que parte de la poética autoral depende necesariamente del gusto de la persona que la emana, que la produce, ya que sin este carecería de un sistema estético de organización y jerarquización de estímulos que transformar en influencias, las cuales, al ser mezcladas, den origen al trabajo creativo; y segundo: a que, sin el gusto un receptor no puede establecer un vínculo

⁵⁶ También me gustan las fotografías del resto de l-s fotógraf-s de la AFI, pero hay algo en las fotografías de Hoppe, y en la forma que él tiene de entender su propia fotografía, que me llama mucho la atención y quise estudiar más a fondo, a partir de la realización de esta investigación.

de atracción y valoración con un objeto que sea producto de una poética autoral. Digo que esta relación simbiótica entre el gusto y la poética autoral es invisible metafóricamente, porque generalmente se asume tácita, por eso mismo es axiomática. ¿Para qué mencionarla entonces? Porque, la elección de Hoppe se basa en el descubrimiento de su poética autoral, a partir de una relación entre el inconsciente que produce aquella poética, y el inconsciente que, a través de un determinado desarrollo del gusto, comienza a establecer una cierta relación con ella que no es reconocida *a priori*. El interés por la obra de Hoppe surge -en este caso-, en primer lugar, a través del gusto estético, y, en segundo lugar, a través de un interés intelectual desarrollado a partir de la voluntad de análisis de aquel gusto estético. La emanación y la recepción de una determinada poética autoral es inconsciente hasta que se hace consciente. Esa es justamente la idea central de esta investigación, hacer consciente la posibilidad de existencia de una poética autoral en la fotografía de reportaje, y para esto he escogido a Hoppe, para descubrir qué es lo que me atrae estéticamente del despliegue de su poética autoral en su fotografía de reportaje.

5.1. ¿Álvaro Hoppe?: vida y obra

Álvaro Hoppe Guíñez nació en Santiago de Chile el 7 de julio de 1956. Es fotógrafo, documentalista, periodista y docente. Realizó estudios en la escuela de

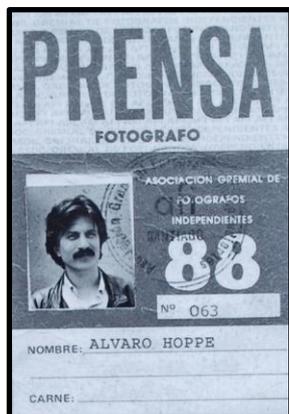


Imagen 14: Carnet AFI, Álvaro Hoppe. Año: 1988.

Foto Arte, y también asistió a la cátedra de fotoperiodismo en la Escuela de Periodismo de la Pontificia Universidad Católica. Posteriormente se integró al taller de Fotografía Periodística Latinoamericana en Argentina en ciudad de La Plata, y asistió al taller de color impartido por Eugenio Dittborn. Perfeccionó su carrera en la escuela Fotoforum y con Juan Domingo Marinello en la Universidad Católica. A diferencia de lo que mucha gente cree, Hoppe no fue uno de los fundadores de la AFI, sino que perteneció a la segunda generación de miembros; sin embargo, se siente que fue y es parte de ella, de manera acérrima.

Perteneció también a la Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos. Hoppe no inició su carrera en la fotografía directamente, sino que primero tuvo un paso muy importante por el teatro. Realizó estudios de teatro en la

escuela de Enrique Noisvander, Petropol. Junto al grupo “Cámara Chile” realiza teatro poblacional, y junto al grupo Teuco realizó teatro callejero, bajo el concepto de ‘teatro invisible’. A raíz de su paso por el teatro descubre la fotografía, oficio al cual se dedicaría por el resto de su vida. Inició fotografiando obras de teatro callejero dedicadas a barrios y personajes, y también fotografiando las primeras protestas de 1983. De todas maneras, Hoppe ya realizaba fotografía desde finales de la década de los 70, pero, es a partir de la fotografía de protestas, que ingresa a la AFI y comienza su periplo como fotoperiodista. Durante los 80 trabajó y colaboró en diversas revistas y medios de oposición como: la revista Apsi, Mensaje, La Bicicleta, El Canelo, La Calabaza del Diablo, Rocinante y Crítica Cultural. Su trabajo fotográfico ha sido presentado en diversas exposiciones dentro y fuera del país, entre las que figuran: *Chile vive* (España, 1987); *Fotografía Chilena Contemporánea* (Ecuador, 1989); *Museo Abierto* (MNBA, 1990); *Chile from Within* (EE.UU, 1990); *El artificio del lente* (MAC, 2000); *STGO-ZGZ: Fotografía de Transición* (España, 2002); *Urbes Mutantes, Latinoamérica en Proceso* (Colombia, 2012); *Faces Cachéas, Photographie Chilienne 1980-2015* (Francia, 2016); entre otras. Además ha participado de diversas publicaciones, algunas personales y otras colectivas, entre ellas: *Chile from Within* (Libro colectivo impulsado por Susan Meiselas que recopila fotografías de fotógraf-s locales, incluye textos de Marco Antonio de la Parra y Ariel Dorfman, 1990); *El ojo en la historia* (Libro personal de fotografía con texto de Gonzalo Leiva, 2003); *Multitudes en Sombra* (Libro sobre la AFI escrito por Gonzalo Leiva, 2008); *Plebiscito en Chile, 1988* (Libro personal, 2020); entre otras. Entre 1989 y 1993 fue editor fotográfico de la revista Página Abierta. Ha ejercido la docencia enseñando fotoperiodismo en las universidades Andrés Bello, Arcis, Diego Portales y en el instituto Arcos. Entre sus reconocimientos destacan el Primer Premio Veinte años de Fotografía Periodística Chilena, revista Máster Club en 1988; el Premio Casa de las Américas en Cuba en 1998; el Premio Ansel Adams del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura y Foto Cine Club de Chile en 2003; y el Premio Altazor, al cual primero fue nominado el año 2001, y en 2004 cuando finalmente lo obtuvo.

5.1.1. Álvaro Hoppe: fotógrafo, vagamundo, espectador activo

El trabajo fotográfico de Hoppe se ha caracterizado por desarrollar y amalgamar el género de la fotografía urbana, callejera, con el del reportaje. Esto en

un contexto inicialmente dictatorial, el cual forjó su mirada, su ojo fotográfico y su filosofía.

Empático, de camisa a cuadros o lisa, jeans, una cámara colgando al cuello y quizás otra escondida en la chaqueta, rostro sereno y de fácil sonrisa, siempre listo para andar la ciudad, Hoppe se autodefine como un “espectador activo, caminante, testigo de la historia, tratando de ser invisible”⁵⁷. Se configura como uno de los fotoperiodistas más importantes de la década de los 80 en Chile, gracias a su retrato transversal de la sociedad en su dimensión social, popular, cotidiana, cultural y política, en el cual el poder se configura como una máquina que define con sangre, el transcurso de aquella época en toda su magnitud. Hoppe llegó a la fotografía a partir de la búsqueda de un medio de expresión, y desde ese entonces no ha dejado de utilizarla en ese sentido. Esa búsqueda de expresión se nota especialmente en el modo en que se relaciona con el objeto-problema de la fotografía; la gracia de Hoppe es su punto de vista, su mirada, su búsqueda incesante de detalles que hablen por él y gracias a él, el clavar el ojo en detalles que otros no ven; sus fotos no buscan lo evidente, no son obvias. La opción creadora y visual de Hoppe, se gesta directamente en sus vivencias dentro del colectivo social santiaguino. Su fotografía toma cuerpo en la visualidad callejera que va marcando a la capital como un escenario familiar, de los amigos, de los amores, de las utopías sociales, de las reivindicaciones políticas, de las desapariciones, torturas y asesinatos silenciados, del horror -como un gran hermano o un fantasma ubicuo-, de la violencia, la opresión y las manifestaciones que removieron una sociedad eclipsada por la dictadura. Las operaciones discursivas que explora Hoppe en su obra recogen símbolos, trazos y huellas que exhiben una lectura personal de la historia nacional, las cuales han devenido, gracias a su potencia, en una herramienta excepcional para la construcción de una memoria generacional y de un imaginario colectivo nacional-dictatorial.

El documento fotográfico que aporta Hoppe, “(...) tanto por sus referentes históricos como por su capacidad intertextual, constituye una construcción de lo real chileno. De igual modo, dicho planteamiento se hace complementario con la idea y visión fotográfica

⁵⁷ Esta autodefinición de Hoppe aparece en el documental *Espectador Activo* dedicado a él, el cual fue dirigido por Paulina Yáñez.
https://www.youtube.com/watch?v=CeBFdQtWvOo&t=167s&ab_channel=CenfotoUdp

del registro acucioso. La realidad fijada e inmodificable por la fotografía es un productor de esquemas mentales, es decir, se reconoce en la rigurosidad de la imagen fotográfica un poder influyente en la conformación de impresiones, opiniones e ideas” (Leiva en Rodríguez, 2003, p. 16).

La fotografía de Hoppe permite entender la propuesta original del documentalismo formal, es decir, de una fotografía cuyo fin era transmitir una información visual de la forma más clara, acuciosa y concisa posible -por supuesto, sin aparentes improntas de autor- desde otro punto de vista, uno en el cual podemos entender la categoría de ‘contexto histórico’, como una creación conjunta entre producción y recepción. He ahí la construcción de lo ‘real chileno’. Lo ‘real’ en la fotografía de Hoppe, no se constituye como una verdad absoluta, sino como una representación subjetiva de la realidad chilena experimentada por él y registrada por su cámara. Esta es percibida por los espectadores de sus imágenes, como una representación personal de la realidad chilena, la cual, a través de la empatía, influye en la conformación de su memoria, de sus impresiones, opiniones e ideas, y también de sus esquemas mentales, los cuales, en su conjunto, producen imaginarios colectivos, que finalmente terminan por moldear lo que entendemos por lo ‘real chileno’.

Gonzalo Leiva manifiesta el sentido histórico de las fotografías de Hoppe en al menos dos aspectos; el primero, la importancia de la fotografía como registro de una época, y volvemos a insistir, el registro subjetivo, poético, metafórico del fotógrafo. Interpretar la sociedad de una época a través de su registro visual permite sondear en el espíritu de la época, la dinámica que mueve una sociedad. Lo hizo Behn Shan en la Gran Depresión del 1930, en Estados Unidos, lo hizo Cartier Bresson en la Francia de posguerra. La fotografía de Hoppe permite develar una parte de la historia más reciente de nuestra nación (Rodríguez, 2003, p. 201).

Hoppe, no sólo registró periódicamente los hitos que sucedieron durante la dictadura, sino que desarrolló un registro estético y emocional de lo que fue vivir la década de los 80 en Chile (específicamente en Santiago), vivir la dictadura, vivir en dictadura. En este sentido, su registro de época va mucho más allá de una constancia visual insípida de los hechos, pasando a ser una narración íntima de una experiencia personal y colectiva, la cual contiene el espíritu de una época en los fragmentos de

segundos capturados por su cámara, que se conforman como extensión de su mirada discursiva, una mirada a contrapelo. La subjetividad de observación y selección de Hoppe conformó parte de la estética de la trama urbana santiaguina que se nos viene a la mente cuando pensamos en la dictadura. En ella residen las calles de una ciudad que se conforma como un laberinto cargado de violencia y revolución; residen los personajes anónimos que quedaron congelados en sus negativos, como transeúntes de ropas, gestos y rostros: anónimos convertidos en los actores y las actrices de la historia; residen la clase política, l-s famos-s y los agentes culturales de aquel entonces; reside un país devastado, dividido, grisáceo, deprimido, famélico: un país desfigurado en función de un progreso neoliberalista, egoísta. Álvaro Hoppe fue, es y seguirá siendo un caminante empedernido, un vagamundo, un cazador de imágenes sumido en la insaciable búsqueda de la fotografía, y del registro de una realidad que se comparte a través de la mirada con el fin de conmover y recordar.



Imagen 15: Detención efectuada por Carabineros tras una manifestación por la libertad de los presos políticos. Año: 1986. Autor: Álvaro Hoppe.

5.1.2. Álvaro Hoppe: autor

Una imagen es un producto creativo. El proceso de creación de una obra fotográfica surge a partir del deseo, de la voluntad por expresar metafóricamente y/o selectivamente, la realidad desde la propia subjetividad, a partir de la utilización de una cámara, y de todo el resto de las herramientas y procesos que implica el

nacimiento de una imagen. Este proceso se convierte en una síntesis formal, a través del uso de lenguajes visuales, que permiten comunicar el acto creativo a otras subjetividades mediante el empleo de la mirada. El acto creativo implica el despliegue de una psiquis humana, la cual ordena los elementos de la realidad que tiene a su alcance de una determinada manera, con el fin de obtener como resultado un producto experimentable a través de los sentidos. La figura del autor/a como agente creador se hace indispensable en este proceso, puesto que, sin ella, nada de esto existiría: la condición de existencia de una creación humana implica necesariamente un despliegue autoral, una fuerza autoral. Esa fuerza autoral, a su vez, trae consigo una cierta poética, un sello personal, una huella íntima que se manifiesta estéticamente en una creación y que es inseparable de ella. En fotografía, esa fuerza autoral, la poética autoral, está profundamente marcada por un proceso de reflexión e interrogación del mundo centrado en la visión, en la decodificación, en el registro y la interpretación de la existencia, a partir de imágenes y su traducción en forma de lenguajes visuales.

Los lenguajes visuales, cualquiera sea el soporte en el que se manifiestan, sustentan un concepto que inicialmente es propio del creador, porque subyace en él su mirada del mundo, su visión del ser humano, sus preguntas y respuestas condicionadas o encauzadas por el mundo en el que vive y que lo modela (...) (Rodríguez, 2003, p. 200).

Hoppe se maneja dentro de los lenguajes visuales expresándose a través su propio dialecto fotográfico, o, mejor dicho, su propia variante vernácula fotográfica. Su mirada se transforma en palabras, que, con forma de imágenes, conforman su discurso cargado de intereses y compromisos, el cual crea un mundo visual y forja un sentido estético. Su poética autoral, deviene en un determinado estilo en el acto artístico de la creación fotográfica, el cual se ha vuelto parte del reflejo de una época que se ha intentado borrar de nuestra memoria. Para realizar una fotografía que sea categorizada dentro del campo del arte no es necesario tener que caer siempre en una recreación o en una ficción. La persona que fotografía, puede expresarse a sí misma a través de la realidad que está enfocando y encuadrando, mediante procesos mentales que hacen que esa acción la atraviese, como si fuera un filtro que dota a la imagen de una cualidad humana, dentro de un proceso sumamente mecánico.

Hoppe es un lobo solitario cuando trabaja, no tiene equipo, sus fotografías no son dirigidas, no son escenas preconcebidas realizadas en un estudio, por lo que no necesita nada más que una cámara para llevar a cabo su oficio. A pesar de formar parte de la AFI, y de participar junto a otros miembros en distintos hitos y manifestaciones, su fotografía se caracteriza por ser la de un caminante solitario, la de un vagamundo en busca de saciar sus propias obsesiones, la de un espectador activo que busca ser un testigo invisible capaz de documentar la historia que se desarrolla ante sus ojos. Hoppe es un observador incansable, sigue su intuición, busca las cosas por las que nos interesamos y también las por las cuales no nos interesamos comúnmente. Le interesa profundamente el ser humano, sus comportamientos, sus emociones, sus objetos, sus símbolos, sus contradicciones, lo no estructurado, lo no planeado ni pensado, lo exótico y particular de nuestro modo de habitar la selva citadina; para él, la fotografía es un modo de encontrar nuevas lecturas a estos elementos que nos constituyen y nos caracterizan.

La mirada de Hoppe es lúcida y perspicaz, pero también denota una profunda experiencia traumática. El hecho de que sus imágenes comuniquen evidencialmente una época plagada de experiencias traumáticas, conlleva, a su vez, el hecho de que él, que estuvo detrás de la cámara registrando aquellos instantes, cargue con el peso de esas experiencias. En este sentido, el camino fotográfico de Hoppe es esencialmente la expresión de un camino autobiográfico. Reúne desde su poética autoral, un cosmos de imágenes con subjetivas tramas que exhiben su identidad y su personalidad, al mismo tiempo que atesora aspectos de las vivencias del colectivo social. Hoppe se pregunta a través de la fotografía: ¿Quién soy yo? ¿Qué quiero decir? ¿Qué quiero expresar y de qué modo? Pero también ¿Qué está mirando ese personaje? ¿Qué está sintiendo ese personaje? ¿Por qué ese personaje está haciendo eso? Hoppe recorta la realidad, realiza una selección de esta apuntando a aquello que retumba: puede ser la mirada de un otro, un objeto, un movimiento, un gesto, un muro, un detalle en medio del caos. En un artículo escrito por Miguel Aburto para el diario La Nación en 2003, Hoppe declara: “En todas mis fotos está involucrado mi ser, mis ganas. La fotografía me mueve y a veces no me mueve, el fotógrafo es un

ser contemplativo: espera, mira, observa”.⁵⁸ A partir de esta declaración podemos comprender el ímpetu y la pasión depositada por Hoppe en la creación de sus imágenes, y también el cómo entiende la labor del fotógrafo. La originalidad creativa de su visión profundamente arraigada en su compromiso humano, político y social para con la fotografía y el periodismo, logra destacar, extraer, documentar, comprobar y denunciar la realidad histórica de Chile, a costa de poner su vida en riesgo. Hoppe, a través de su poética autoral, ironiza, reflexiona, solidariza y empatiza tanto con víctimas como victimarios, muestra la vida, el temor, la censura y expresa sentimientos de rabia contra el poder.

El nivel de compromiso psíquico, emocional y corporal de Hoppe tiene una energía vital impresionante, similar a la de los reporteros de guerra, pero al mismo tiempo profundamente distinta. Previamente he mencionado que la AFI y sus miembros no hacen fotografía de guerra, sino algo así como fotografía de infiltración. En este tipo de fotografía, lejos de existir un afán temerario por convertirse en héroe o heroína, la persona que fotografía busca adentrarse entre los intersticios de la represión con el fin de obtener información visual, que permita denunciar argumentadamente al régimen que los reprime, los amenaza, los amedrenta, los golpea y los desaparece. Siguiendo esta lógica, la narrativa de Hoppe no es heroica, ni épica, sino algo así como una lírica marcada por el miedo, una lírica sumamente valerosa, sin duda alguna. “(...) la experiencia osada de reportear en la calle constituía una explícita praxis visual que era realizada con mucho temor; la fotógrafa Kena Lorenzini afirma: “Nunca dejé de tener miedo, o sea nunca se me quitó el miedo, ni en la Plaza de Armas, ni en el auto (...) el miedo era una constante que todos los fotógrafos y las fotógrafas teníamos” (Leiva, 2008, p. 72).⁵⁹ Detrás de estas fotografías hay un autor, una persona que siente miedo, que se trauma, que aporta su cultura, su ideología y su respeto. El tinte de este autor/a queda registrado en la fotografía que documenta periodísticamente la existencia, petrificando hechos convertidos en instantes sucedidos frente a una cámara, gracias a la acción y emoción de quien la

⁵⁸ Este artículo se titula *Santiago: El grito de los 80*, y se encuentra en el archivo digital de la Biblioteca Nacional de Chile. Obtenido en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84059.html>

⁵⁹ Dentro de esta cita hay otra cita de Kena Lorenzini, la nota al pie de página que se encuentra en el libro *Multitudes en Sombra*, del cual lo obtuve es la siguiente: Kena Lorenzini; Chile 1980-1990, contexto Fragmento fotográfico. Arte, Narración y Memoria. Edit. Maval Ltda., 2006, p. 22.

manejó. Rodrigo Hidalgo en un artículo del 2003 para la revista *La Calabaza del Diablo*, dice que: “Ojos como los de Hoppe son testigos que se detienen con ternura e ironía, en determinados *momentos de un momento*, para expresar el propio dolor, la propia alegría. Desde ahí nos interpretan en mayor o en menor grado. Pero más allá de eso, tienen el valor, en todo el sentido de la palabra, de conmovernos”.⁶⁰ Los hechos fotografiados por Hoppe durante la dictadura, y sus labores periodísticas, lo llevaron a ser reconocido por imágenes de enfrentamientos y protestas, pero su ojo siempre se desviaba. Hoppe no cree en la primera línea, ni en la segunda, ni en la tercera, cree que lo más importante es estar lo más abierto y dispuesto posible, en diferentes ambientes y contextos distintos. Su fotografía es libre, sale del conflicto mismo, de las lacrimógenas, los lumazos, las detenciones, los golpes y la sangre, para recorrer la ciudad como un laberinto abierto, cargado de murallas que hablan y personajes que encarnan el despliegue absoluto de una época a través de sus rostros, sus actitudes, sus ropas: su ser transeúntes de la historia. Las tendencias psicológicas de Hoppe demarcan su lenguaje personal: su manera de componer su obra, de proyectar la espacialidad, de hacer dialogar las figuras y los fondos, de generar ritmos, valorar pesos visuales, y de darle un sentido estético a la geometría encandilante que nos rodea, e influencia nuestra mirada. “Mediante el juego de la luz y la sombra, del contraste de las masas, de las miradas inusuales y de las angulaciones escorzadas, las fotografías de Hoppe nos hablan de un mundo que a veces vemos, que por fugaces segundos captamos y que el ojo del fotógrafo captura para siempre” (Rodríguez, 2003, p. 199). Al acercarse a fotografiar algo es cauteloso, aunque debe hacerlo en extremo, debido a las exigencias del lente que más usa, el gran angular⁶¹; tiende a agacharse ligeramente y luego de la toma se aleja, como en cámara lenta.

⁶⁰ Este artículo se titula *Santiago: El ojo en la historia*, y se encuentra en el archivo digital de la Biblioteca Nacional de Chile. Obtenido en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84062.html>

⁶¹ El gran angular tiene una longitud focal más corta que un lente normal, un ángulo de visión amplio, y gran profundidad de campo. Todo en la imagen se ve nítido, no hay una figura que se enfoque por sobre otra. Lo que está en primer plano se ve más alejado de lo que está en segundo plano (esto en relación a la distancia real que existe entre los objetos que se encuentran entre ambos planos). En el fotoperiodismo el gran angular es óptimo, porque se necesita que el sujeto se relacione con su entorno con una gran amplitud en ángulo de visión.

Hoppe está obsesionado con el antes, durante y después de una foto. Una foto callejera conlleva casi siempre un accidente. Con esto no me refiero a un accidente literalmente, sino a un hecho en donde están colisionando azarosa y simultáneamente, múltiples situaciones, dentro de las cuales, la persona que fotografía generalmente se concentra sólo en una, por lo que el resto pasan desapercibidas ante sus ojos. Hoppe adora ser parte de un accidente en este sentido, y se refiere a su fotografía como una especie de collage urbano. En ella hay distintas escenas sucediendo en simultáneo, distintas dimensiones o fragmentos de una misma escena que colisionan por azar, y se superponen como capas de una misma realidad encuadrada. Es interesante que defina a su propia fotografía como un collage urbano, puesto que el proceso fotográfico, es siempre un juego deformativo de la realidad, por lo tanto, entiende que por más que su acercamiento fotográfico inicia desde un afán periodístico y documental, su fotografía siempre estará deformando la realidad desde su posición autoral. Esa es una de las gracias de Hoppe como autor, que a pesar de que fotografía por oficio y para medios de comunicación que se mueven en el ámbito de la fotografía sin-arte, su carácter, su personalidad y su cosmovisión, se elevan por sobre lo puramente evidencial del registro, para desenfundar su potencial plástico desde un punto de vista estético.

No está de más decir, que las fotografías que realizó Hoppe para los distintos diarios y revistas en las que participó, fueron muy probablemente reveladas por él mismo.⁶² Esto indica que su accionar estuvo presente en todas las etapas de creación de sus fotos: *el acto fotográfico, la obtención del negativo y el trabajo del negativo*. Hago hincapié en esta idea para recalcar el hecho de que la poética autoral de Hoppe se evidencia en su obra incluso a nivel químico.

Hasta aquí, creo que he descrito suficientemente las características generales de la poética autoral de Álvaro Hoppe. A continuación, analizaré con mayor profundidad su corpus fotográfico, dividiéndolo en tres grandes bloques o categorías, que me permitan abordar con ejemplos visuales, el despliegue creativo de su poética autoral.

⁶² Digo aquí es muy probable que él mismo haya revelado sus propias fotografías porque era muy común que en esa época que cada fotógrafo revelara sus propias imágenes al final de un día de trabajo.

5.2. Tres enfoques dentro del universo de la mirada de Álvaro Hoppe

5.2.1. La teatralización del azar improvisado

El teatro me permitió mirar con otros ojos
la interioridad de los seres humanos
y sus emociones: la alegría y el dolor.
-Álvaro Hoppe⁶³

Como ya mencioné, antes de agarrar la cámara y dedicarse a la fotografía, Hoppe se dedicó al teatro, primero como actor y luego como espectador activo, es decir, como fotógrafo. Este dato es quizás uno de los más importantes a tener en cuenta cuando revisamos su archivo fotográfico, porque el teatro, especialmente el teatro callejero, influenció enormemente su mirada, y su forma de transitar y fotografiar la ciudad.

En el apartado donde hablé del ‘eso fue puesto en escena’ de Barthes, he abordado el tema de que la fotografía, en su accionar, genera una teatralización de la existencia. La persona que fotografía somete lo capturable a ser una interpretación mediada por su psiquis. Hace una puesta en escena de la realidad, ante la cual se planta como una especie de director que orchestra con luz, formas de dejar constancia de los instantes que se desarrollan ante su mirada. Siempre hay teatralidad en aquello que se captura a través de un encuadre: el contenido de un encuadre es siempre una puesta en escena. Teniendo esto en cuenta, el estatus de espectador activo al que se refiere Hoppe es una forma de ser un actor/espectador/director al mismo tiempo, con la habilidad de dejar constancia de los estímulos visuales ante los cuales se expone la mirada. Natchwey, hace alusión a este fenómeno cuando menciona las sensaciones que le provocan fotografiar la guerra: “In a way it was a lot like theater, but instead of being in the audience, i was on the stage, and the script was being written minute by minute as it went along, and you had to kind of understand, and anticipate, and connect with it emotionally and intellectually with wat was going on so

⁶³ Hoppe, Á. (2021). *Álvaro Hoppe: “Mucha gente cree que los fotógrafos de los ochenta fuimos heroicos, pero yo no. Siempre le tuve miedo a los milicos”*. Museo de Prensa udp. <https://museodeprensa.udp.cl/alvaro-hoppemucha-gente-cree-que-los-fotografos-de-los-ochenta-fuimos-heroicos-y-no-yo-siempre-le-tuve-miedo-a-los-milicos/>

you could follow it".⁶⁴ Existe un azar improvisatorio con el cual la persona que fotografía debe conectarse emocional e intelectualmente, para así fluir instintivamente con el registro fotográfico de los hechos que se están desarrollando ante su mirada. Esta cualidad se da tanto en la fotografía de guerra como en la fotografía de manifestaciones, pero también aplica para la fotografía callejera en general, sea de reportaje o no. La teatralización de la existencia no sólo sucede en su materialización en un negativo, sino que la persona que fotografía se somete a un proceso de teatralización constante mientras se encuentra en un espacio-tiempo que se dispone a fotografiar. Como menciona Natchwey, las situaciones se van desarrollando como si fueran actos teatrales en los cuales las personas que fotografían se convierten en personajes, así mismo como quienes son capturados en una imagen; todos se vuelven parte de la misma puesta en escena, cumpliendo distintos roles respectivamente. Este fenómeno en general pasa desapercibido entre l-s fotógraf-s, no tod-s son plenamente conscientes de esta suerte de teatralización de la existencia de la que son parte; Hoppe sí lo es. Al trabajar fotografiando teatro callejero, el ojo de Hoppe se acostumbró a poner en escena a través del encuadre, utilizando la ciudad como escenario y escenografía. La autodefinition de Hoppe como 'espectador activo' no es casualidad: demuestra una plena consciencia del rol que utiliza en la lógica teatralizante de la realidad a través de la fotografía, la cual, posteriormente, se consolida como memoria y archivo histórico.

Antes de pasar a analizar fotografías de Hoppe, en las cuales se evidencie la puesta en escena del azar ciudadano, introduciré algunas de las características principales del teatro callejero.

5.2.2 El teatro callejero

El teatro de calle o teatro callejero es una forma de interpretación teatral, de escenificación, dramatización o representación, con voluntad artística o de espectáculo, que se desarrolla en espacios públicos y generalmente al aire libre. Se caracteriza por democratizar el acceso del público al consumo de teatro porque, al no

⁶⁴ Frei, C. (Director). (2001). War photographer [Documental; DVD]. Christian Frei Film Productions. Traducción al español: En cierto modo era muy similar al teatro, pero en lugar de estar en la audiencia, yo estaba en el escenario, y el guion estaba siendo escrito minuto a minuto mientras sucedía, y tenías que entender, y anticiparte, y conectarte emocional e intelectualmente con lo que estaba sucediendo para poder seguirlo.

ser en un lugar cerrado, no se cobra entrada. El teatro callejero se convierte en una forma de acción cultural, política y social, a través de la cual se despoja a la ciudad de su cualidad de espacio de uso exclusivo para tránsito y consumo, con el fin de transformarla en un lugar en donde el arte puede desarrollarse y ser exhibido.

El teatro callejero, a diferencia del teatro de interior⁶⁵, no cuenta con abundante escenotecnia para apoyar la construcción mental que este evoca en el espectador, la cual contribuye enormemente a su inmersión en la obra. El uso del espacio público como escenario pone a prueba la imaginación y creatividad del equipo de trabajo de la compañía o grupo de teatro (es decir, actores, actrices, director/a. etc.), y también la de la audiencia. El teatro callejero se apropia del aspecto colectivo del espacio público, con el fin de aprovechar su importancia a nivel sociopolítico y cultural, para irrumpir en la cotidianidad desde el arte. El libre uso del espacio público se convierte en una herramienta improvisativa, y en un terreno fértil para la exploración, creación y reflexión colectiva. El espacio público implica que nos olvidemos por completo de la noción arquitectónica del teatro (con esto me refiero al edificio al cual nos referimos como teatro), y nos abramos a un espacio multifuncional: los escenarios del teatro callejero tienen el cielo abierto al infinito, las dimensiones son amplias y con distintos tipos de profundidad, la luz está a cargo del sol o de los postes, y la amplitud de las ondas sonoras provocadas por la voz humana, dependen únicamente del actor o actriz que las emana. El teatro callejero convierte a las calles en espacios multifuncionales, en los cuales los paisajes que alberga la arquitectura urbana se convierten en verdaderos espacios escénicos, dispuestos a la libre intervención azarosa de sus cargados alrededores, es decir, de transeúntes, vehículos, animales, etc., cualquier objeto o ser vivo con los que los actores y actrices puedan dialogar performativamente. El espacio se encuentra, la gente se acerca para formar parte del espectáculo, la calle se conforma como un espacio de convivencia espontáneo y heterogéneo. El público abandona su calidad de espectador pasivo, se mimetiza con los actores y actrices, suspendiendo los límites entre creador y espectador. Se vuelven parte de la imagen escénica, contribuyen a la contundencia de la acción dramática, viviendo una experiencia única, habitando los espacios de una manera

⁶⁵ Sé que comúnmente no se le llama 'teatro de interior', sino simplemente teatro, pero en esta ocasión me referiré a él de esta manera para hacer efectivo el contraste con el teatro callejero que se desarrolla a la intemperie.

distinta, didáctica y ritualística. La calle se convierte en un lugar de ensayo, de error, de inspiración, de errancia, de transformación. El teatro callejero estimula la psiquis del espectador, sensibiliza a las personas hacia su realidad, hacia su mundo, hacia su manera de ver la vida.

5.2.3. Análisis fotográfico I⁶⁶

Si Hoppe fuera un pintor, la ciudad sería su lienzo y sus pinturas serían los seres humanos y los objetos que la habitan: su fotografía es indisociable de la ciudad y sus personajes. Como ya mencioné, el teatro callejero instruyó el ojo de Hoppe, influenció la búsqueda de su mirada, asentó los principios estéticos de su puesta en escena, le enseñó a ser un espectador activo. Para él el teatro es la búsqueda del otro y de uno mismo, es una forma de relacionarse con el azar de manera atenta, es una forma de entender los sucesos, y la participación física y emocional de sus protagonistas. Para Hoppe, la ciudad es un gran escenario plagado de instantes por capturar, pero no sólo eso, puesto que su interés no está únicamente en los instantes que quedan registrados en los negativos, sino también en los momentos anteriores y posteriores a estos. Hoppe pone en escena el azar improvisado del espacio-tiempo ciudadano. Veamos, por ejemplo, esta fotografía de una banca que se encuentra al frente de un Preunic:

⁶⁶ En los análisis fotográficos que haré en este capítulo no se incluirá una descripción contextual de las fotografías que presento, a diferencia de como lo he venido haciendo hasta ahora. La razón de este cambio es porque el análisis mismo de las fotografías suple la necesidad de aquella contextualización. De todas maneras, seguiré mencionando el año (en caso de que tenga esa información) y el autor.



Imagen 16: Año: 1986. Autor: Álvaro Hoppe.

A simple vista es sólo la fotografía de una banca, pero, teniendo en cuenta lo que he expuesto sobre la poética autoral de Hoppe, podemos analizarla con mayor profundidad. La imagen se compone de tres planos: en el fondo vemos la fachada de un edificio en el cual se encuentran locales comerciales; un plano intermedio donde vemos una estela de humo de una bomba lacrimógena; y un primer plano donde vemos una banca centrada con una especie de carrito a su izquierda y un basurero a su derecha⁶⁷. Los locales están cerrados, rejas abajo, se distingue entre ellos un *Preunic*⁶⁸, y lo que posiblemente sea un minimarket con una publicidad de la *Polla Gol*⁶⁹. Lo primero que me llama la atención, es una extraña sensación de calma que produce la imagen: los elementos están equilibrados horizontalmente en el primer plano; la profundidad cerrada del fondo en el encuadre contiene armónicamente los otros dos; el humo produce una sensación de misterio, como si fuera una extraña niebla a punto de llenar un lugar vacío. La escena pareciera ser una escenografía vacía, lista para ser rellena con actores, actrices, diálogos o monólogos; el humo parece incluso un efecto especial, como si hubiese sido producido por una máquina

⁶⁷ Las nociones de izquierda y derecha las he hecho en referencia a quién mira la imagen, no a la izquierda y derecha desde el punto de vista de la banca.

⁶⁸ *Preunic* es una empresa chilena fundada en 1930, que se dedica a la venta de productos de belleza, hogar, cuidado personal, juguetería y librería.

⁶⁹ *Polla Gol* es un juego de apuestas deportivas chileno lanzado en 1976.

de humo. Teniendo en cuenta que Hoppe se dedica al Foto-reportaje, y que el contexto sociopolítico que registró durante los años 80 estuvo plagado de manifestaciones, podemos inferir que el humo que vemos en la imagen no es humo, sino gas lacrimógeno. La presencia de gas lacrimógeno y la densidad que tiene en la imagen, indica una detonación reciente: si nos fijamos bien y seguimos la huella del gas, nos daremos cuenta de que la granada fue lanzada de derecha a izquierda, rebotó más o menos en el centro de la imagen, y siguió su camino hacia la izquierda hasta salir del encuadre. El gas lacrimógeno es indicativo de que más allá de los límites del encuadre de la imagen hay acción sucediendo, la cual seguramente es protagonizada por manifestantes y Carabineros. Resulta muy interesante el hecho de que esta fotografía pueda llegar a producir calma, teniendo en cuenta que fue realizada en medio del caos. He aquí una de las características de la mirada de Hoppe, su ojo sale del conflicto para recorrer los alrededores en búsqueda de un objeto por fotografiar, se encuentra con una banca solitaria y realiza una captura. ¿Por qué realizar esta captura a una escena que, en principio, pareciera ser intrascendente en medio de toda la acción que se está desarrollando a su alrededor? ¿Será precisamente esa la intención de Hoppe, dar a conocer las múltiples dimensiones que coexisten paralelamente en un mismo evento, especialmente las que son eclipsadas por la acción adrenalínica que cautiva el ojo de la persona que fotografía? ¿Será que fotografió esta escena porque vio en ella una especie de escenografía en potencia, o fue por puro instinto que se detuvo a registrarla? En esta puesta en escena hay un sentido estético, una profundidad visual que va más allá de la constatación de hechos, es el despliegue de la sensibilidad del fotógrafo que pasea entre los instantes encontrando escenas que otr-s no ven. En ella, el sentido de la teatralización de la existencia se vuelve estéticamente visible, debido al despliegue creativo de una poética influenciada por el teatro callejero. Hoppe fotografía teniendo siempre en cuenta el antes, el durante y el después del instante capturado, como si la imagen se compusiera siguiendo una estructura narrativa, cuyo resultado ignora su propia línea de tiempo. Esta escena es un limbo entre acciones, acciones invisibles a las cuales no tenemos acceso, y que quizás ni siquiera tienen registro. Esto da pie para que la imaginación del espectador juegue probando distintas interpretaciones poéticas sobre lo evidenciado en la imagen, o no, y se quede sólo con el registro como una materialidad netamente documental y representativa de una época particular, la cual se presenta, en este caso, a través del logotipo de *Preunic* y el de la *Polla Gol*.



Imagen 17: Año: 1986. Autor: Álvaro Hoppe.

En esta imagen hay un único plano: una muralla con unas rejas y apoyada en ella una serie de siluetas de cartón, dispuestas horizontalmente en distintos grupos de siluetas superpuestas o apoyadas unas encima de otras. En las siluetas podemos ver nombres⁷⁰, acompañados de la pregunta '¿Me olvidaste?', y las opciones sí y no con una raya horizontal para marcar la respuesta con una vertical, las cuales hacen alusión al proceso del plebiscito de 1988. Estas siluetas fueron una forma de protesta que utilizó la AFDD⁷¹ para manifestarse en contra del régimen dictatorial, con el fin de exigir noticias sobre sus detenidos desaparecidos. Las siluetas son recortes con forma de cuerpo sin rostro ni ninguna característica particular de un individuo, son solo el empleo de un volumen espacial que se manifiesta anónimamente en representación de la ausencia. Es la puesta en escena de un montón de estructuras con forma de cuerpo humano, las cuales en su disposición masiva recorriendo las calles daban a conocer la presencia ausente de los cuerpos desaparecidos, como si estos formaran parte de un tejido que conforma un agujero negro. La AFDD hace uso

⁷⁰ Entre los nombres que reconozco están Salvador Allende en la primera silueta de izquierda a derecha, y André Jarlan en la segunda silueta, quien fue un sacerdote católico francés que trabajó en la población La Victoria, y que fue asesinado por un disparo en el año 1984.

⁷¹ AFDD: Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Fue un organismo que reunió a los familiares de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Fue fundada en 1975 por Clotario Blest.

de las fotografías de los detenidos desaparecidos como “(...) matriz de la reproducción que se tiene que realizar para volver a poner su cuerpo en pie desde su falta” (Ruiz, 2007, p. 30). Al ver esta imagen, inevitablemente imagino que las siluetas de cartón son parte de la escenografía de una obra que ya fue presentada, y que quedaron ahí abandonadas en la calle. De todas maneras, el poco contexto de la imagen crea la posibilidad de que las siluetas estén ahí apoyadas de manera relativamente ordenada, porque aún no han sido utilizadas en un acto performático. Nuevamente Hoppe juega con el antes, durante y después de la fotografía. Sabemos que las siluetas serán utilizadas en un acto performático, dado el uso que generalmente se les dio, pero desconocemos el cuándo de ese uso. Hoppe logra registrar el acto performático sin siquiera hacerlo literalmente, haciendo uso de su escenografía. Llama la atención también, el ver las siluetas a solas, es decir, sin un cuerpo que las sostenga entre sus manos, porque, generalmente, en las formas de manifestación que utiliza la AFDD, el cuerpo del que busca se conforma como soporte de la demanda del cuerpo desaparecido. En este sentido, la pregunta ‘¿Me olvidaste?’ amplifica su potencia. Al igual que en la fotografía anterior, Hoppe se desmarca de la acción, opta por no fotografiar el uso de las siluetas durante el acto performático, para hacer una puesta en escena de un momento en el que se suspende el uso simbólico cotidiano del signo, refrescando la posibilidad del acto reflexivo en torno a él desde un nuevo ángulo. No está demás hacer hincapié en que en esta fotografía hay contenida mucha información y evidencia histórica sintetizada en un fragmento de segundo. Hay registro documental de una época, y también una invitación a la reflexión y al análisis estético desde puntos de vista inusitados.



Imagen 18: Año: 1988. Autor: Álvaro Hoppe.

Esta es una imagen digna de ser categorizada como un instante decisivo. En ella podemos ver a varios jóvenes andando en bicicleta, de los cuales, dos protagonizan el encuadre. Dispersos por la foto vuelan libremente una serie de papeles hermosamente petrificados desafiando la gravedad, los cuales inevitablemente conocerán (o conocieron, mejor dicho) el suelo. La foto seguramente fue tomada con un lente gran angular, porque, salvo el papel que se encuentra a menor distancia de la cámara, todo en la imagen está enfocado, incluso la fachada del edificio que se encuentra en el fondo. Esta foto fue tomada en una especie de marcha de ciclistas que estaban pedaleando por la campaña del *No*, en medio de un panfleteo, lo cual explica la presencia de papeles volando en la imagen. Se distinguen la bandera del *No*, que lleva en el manubrio un ciclista que va justo detrás de los protagonistas de la imagen, y también un poco más atrás, en el extremo derecho de la imagen, la bandera de la Democracia Cristiana. La escena se desarrolla en la calle Macul, frente a la actual UMCE, ex-Pedagógico, en la comuna de Ñuñoa, y fue capturada por Hoppe desde el interior de una camioneta en movimiento. Lo primero que me llama la atención de esta fotografía son los panfletos ingravidos, la expresión y la gestualidad del joven que va sentado en el asiento trasero de la bicicleta tándem. La foto transmite la esperanza e ilusión de jóvenes que quieren un futuro distinto para

Chile, mediante una captura tan precisa que pareciera haber sido preparada. A diferencia de las otras dos fotos que he presentado anteriormente, en esta el componente teatral no se encuentra asociado a la escenografía, sino a la actitud de los personajes, en conjunto con el elemento fortuito de los panfletos volando en el aire. La combinación de estos dos elementos aporta un dramatismo escénico muy particular que dota al acontecimiento de una cierta teatralidad, que se manifiesta desde la mirada en movimiento de Hoppe, y se traduce en una expresión que contiene, desde la empatía, su sentir emocional con respecto al plebiscito. En esta fotografía, la teatralización del azar improvisado no tiene un vínculo literal con algún elemento concreto del teatro, sino que reside metafóricamente en la expresividad de los distintos elementos que componen la escena, los cuales han sido registrados por el accionar puramente instintivo del fotógrafo.



Imagen 19: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.

En esta imagen podemos ver un punto de fuga central que divide en dos la escena y además le otorga especial protagonismo al sujeto que se encuentra casi al centro de la imagen. El sujeto va caminando hacia la cámara leyendo, abriéndose paso inintencionadamente por un intersticio azaroso entre un grupo de carabineros que camina amenazante, con lumas en mano, y en dirección contraria a él, hacia el punto de fuga de la imagen. La actitud del personaje central de la imagen es un tanto

enigmática; va bien vestido y peinado, lleva unos lentes de sol oscuros, una bolsa en la mano izquierda, y sostiene con ambas manos un pequeño papel, el cual va leyendo. El sujeto va de traje y bien ordenado, no luce nervioso, no parece ser alguien a quien los carabineros vean como una amenaza, quizás por eso se da el lujo de no tomarlos en cuenta, o quizás está muy nervioso y está aparentando estar concentrado en el papel para evitar contacto visual con ellos. Hoppe, en el documental *Espectador Activo* describe esta fotografía de la siguiente manera: “En esta fotografía hay 10 policías, 10 guerreros romanos, para mi es como si fuera una obra de teatro, y aparece este personaje que viene en contra, leyendo, muy concentrado. Veo esta imagen y me pregunto ¿realmente estaba leyendo eso?”⁷². Resulta interesante el hecho que Hoppe diga que, a su parecer, es como si esta fotografía fuera una obra de teatro, porque indica cómo opera su mirada, y también su imaginación al experimentar sus propias fotografías. Hoppe se pregunta por la actitud del sujeto, piensa en sus pensamientos, convierte a los carabineros en guerreros romanos, transforma la ciudad en un lienzo de posibilidades escenográficas y a sus habitantes en personajes, teatraliza la realidad, narra una historia. En Hoppe el registro fotográfico se constituye como un juego imaginativo, que utiliza al teatro como fuente de reflexión estética.

5.2.4. “Los gritos del silencio”⁷³

En este apartado abordaré el tema de las fotografías de rayados en muros, por eso decidí utilizar la frase “los gritos del silencio”, porque los rayados se conforman como gritos escritos, visibles, pero silenciosos.

Un día, Hoppe iba volviendo a su casa en Andrés Bello y se encuentra con una señora que está borrando un rayado de la muralla de su casa. Se detiene ante esta escena a fotografiar el hecho, y le dan ganas de saber ¿qué es lo que había en la muralla? No se alcanza a ver lo que estaba escrito antes, lo cual amplifica aún más su curiosidad. Este hecho quizás despertó el interés de Hoppe por los muros, y su lógica rotativa que opera en eternos ciclos de rayado y borrado. Hoppe toma fotos a

⁷² Según Hoppe hay diez policías, pero yo cuento nueve.

⁷³ “Los gritos del silencio” es el nombre de una película del año 1984, y también el nombre que se le puso a una famosa fotografía de Hoppe. En esta fotografía aparece el Cardenal Fresno arriba de un auto descapotable en marcha, figura con los brazos abiertos saludando al público que se había reunido en las calles, atrás de él aparece la frase a modo de afiche de la película.

los muros porque sabe que eventualmente sus contenidos, sus íconos, sus consignas, etc., serán borradas y luego reemplazadas por otras nuevas. Su interés está en dejar un registro, un testimonio del tránsito de información que pasa por las murallas de la ciudad, debido a la voluntad expresiva de sus habitantes. Respecto a la forma en la que operan los rayados en los muros, Hoppe se pregunta: ¿Es posible borrar la historia? ¿Es posible borrar algunas marcas, dolores?



Imagen 20: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.

5.2.5. Murallas rayadas: el lienzo del pueblo

Las murallas de las ciudades se conforman como superficies rellenables, en las cuales se puede constatar y compartir ideas anónimamente (o no) mediante un rayado, un graffiti, un stencil, un escrito, un dibujo, etc. Esta forma de expresión, si bien, existe hace muchísimo tiempo y proviene de una de las formas de expresión más antiguas conocidas por el ser humano, la pintura rupestre, se ha masificado como fenómeno gracias a procesos como la emergencia de las clases subalternas, los progresos de la alfabetización y los efectos de la cultura de masas que se han propagado gracias a la globalización.

(...) el muro, en cuanto soporte de la comunicación, concita formas de expresión y modos de recepción diferentes a los que ofrecen y representan otras vías. Se recurre al muro, no sólo por el simple "desahogo de una necesidad de comunicación que no encuentra cauce

más apropiado", sino también porque la lógica del discurso mural y sus diversas apropiaciones operan en contextos y situaciones específicas y diferentes (Castillo, 1997, p. 215).

Los muros permiten la confluencia y exhibición de un discurso dialógico, abierto y espontáneo, que excede la lógica comunicativa de los discursos oficiales, capeando su censura y formalidad, al mismo tiempo que facilita la creación de un espacio de uso libre y colectivo, en el cual se expone la expresión de un imaginario común y contextual. A través de las distintas formas de expresión en muros, l-s marginad-s se reivindican a sí mism-s mediante la construcción de un imaginario colectivo propio, el cual opera en pugna, tensionando la elaboración industrial del mismo. En la sociedad moderna se ha exacerbado la necesidad de comunicación y el bombardeo de información, en consecuencia, una uniformidad simbolizadora se ha apoderado de los medios de comunicación masiva a los que estamos expuestos prácticamente todo el día. La instrumentalización del muro como mensaje que transgrede las lógicas comunicacionales, tanto por el contenido de la información que expresa como por hacer uso de distintas superficies y fachadas de edificios no destinadas a ser espacios de comunicación gráfica, se convierte en una forma no violenta, gratuita y de gran alcance, de desahogo y desacato, para los habitantes de las urbes. En este sentido, la expresión a través de los muros de las ciudades se manifiesta haciendo uso de estos, como si metafóricamente fueran los tubos de escape de la sociedad contemporánea. Por su carácter vandálico, la expresión parietal va a ser siempre condenada, reprimida y perseguida desde las altas cumbres del poder en sus distintas manifestaciones, por ir en contra de las bases teóricas de las buenas costumbres y el orden público. Este tipo de expresión obedece a una sobresaturación de contenido expuesta de manera entrópica e ilimitada, y se conforma como una actividad irrefrenable y una herramienta comunicacional de gran éxito que define lo urbano. "En el palimpsesto urbano se despliegan, superponen y contraponen una amplia gama de siglas y mensajes, convirtiendo el hecho gráfico en la resolución conversacional de las distintas ideas, tantas veces reflejo de la conflictividad y tensión ideológica" (Castillo, 1997, p. 224). Las formas de expresión que se despliegan en el entramado urbano son un claro reflejo del clima sociopolítico del lugar geográfico en el cual se encuentran, es decir, que las razones que llevan a las personas a expresarse a través de los muros dependen intrínsecamente del espacio-tiempo que habitan. Esto se ve

principalmente en la expresión con función propagandística y comunicativa plasmada en los muros, a través de la cual se manifiesta y evidencia el clima político de un país. La época se hace visible en los muros de la ciudad a través del ingenio de quienes aprovechan su materialidad artificial para gritar en silencio y de manera efímera, la proyección expresiva de los acontecimientos que moldean su cotidianidad colectiva.

5.2.6. Análisis fotográfico II

Para Hoppe, los rayados en las murallas de la ciudad son gritos, testimonios fugaces, demandas sociales tratando de sortear la censura de los medios oficiales, al mismo tiempo que son parte de la escenografía urbana que acompaña a los transeúntes en sus periplos diarios. A través de la fotografía de rayados callejeros, Hoppe es capaz de acompañar con textos, su relato del Santiago dictatorial, sumando el discurso escrito a su retrato visual de la sociedad. La dimensión escrita aporta con una voz silenciosa a la fotografía, una voz que traduce desde el lenguaje escrito, la psicología de una época, las pugnas, los litigios, las contradicciones, las injusticias, las penas, las alegrías, las pasiones, las carencias, la esperanza y el desamparo. El texto aporta enormemente a situar contextualmente las imágenes, esclareciendo su ambigüedad, aunque sin llegar a despejarla por completo. En la poética autoral de Hoppe, personajes y rayados se empastan con el laberinto ciudadano en medio del azar improvisado de la existencia, para dar a luz a un fiel relato del clima sociopolítico que vivió la gente de Santiago durante la década de los 80.



Imagen 21: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.

En esta imagen vemos a tres personas caminando frente a un muro de distintas texturas, el cual actúa como fondo del encuadre. Lo primero que llama la atención de la imagen es el rayado en letras negras sobre la muralla blanca, donde leemos: “NUEVO SECUESTRO A ESTUDIANTE”. Podemos notar que por esta muralla han pasado distintos rayados que han sido reemplazados por pintura, probablemente en más de una ocasión, por las marcas de rodillo o brocha de distintos tonos, entre y sobre las que está situado el rayado. El rayado se plantea como un grito, las letras son grandes y están en mayúscula, la caligrafía es despreocupada, no intenta ser bella, sino plana e informativa. Pienso que quizás ya se había rayado en esa misma muralla “Secuestro a estudiante” y que al haber pasado de nuevo y haber sido tapado, se insiste en compartir la información escribiendo “Nuevo secuestro a estudiante”, indicando preocupantemente que están ocurriendo múltiples secuestros. El rayado pasa por sobre la censura de los medios oficiales, logrando exponer visualmente y de manera escueta, información ocultada. Pero aquel logro es efímero, puesto que, como se ve en la propia imagen, los rayados también son frecuentemente censurados, de hecho, el que vemos aquí debió de haber sido realizado no mucho tiempo antes de que se tomara la captura, por las marcas que se encuentran a su alrededor. El grito está ahí, escrito, visible, pero aun así es ignorado por los transeúntes que caminan por el encuadre. No sabemos si lo habrán leído antes, quizás otro día que pasaron por ahí mismo, o en otro momento antes o después de la captura de Hoppe, pero al menos en el tiempo congelado de la imagen, el rayado es ignorado. El rayado indica

una cotidianidad triste, aterradora, en la que los estudiantes desaparecen, en la que la gente desaparece, es asesinada, torturada o exiliada. Quizás los transeúntes que aparecen en la imagen no hacen oídos sordos (u ojos ciegos, mejor dicho) ante el grito parietal, sino que la demanda escrita se ha vuelto tan presente dentro de su día a día que ya es parte de su paisaje, de su escenografía, lo cual no le quita fuerza al rayado, sino que nos habla de la relación entre la gente y la información, que a pesar de ser censurada, era del conocimiento de muchos. Uno de los detalles más impresionantes de esta fotografía, es el estudiante que camina cargando un bolso al hombro justo debajo de la palabra secuestro en el rayado. El joven camina con la mirada baja y una actitud tenue, como si metafóricamente representara el sentir de los estudiantes, sobre todo su miedo, pero, sin embargo, sigue adelante cargando ese peso sobre sus hombros.

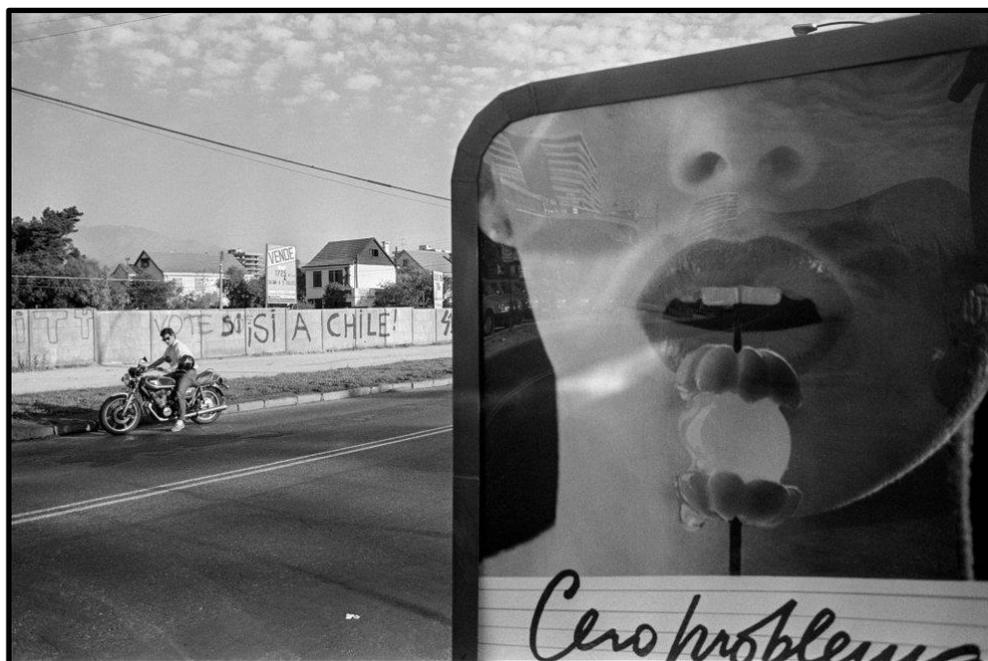


Imagen 22: Año: 1988. Autor: Álvaro Hoppe.

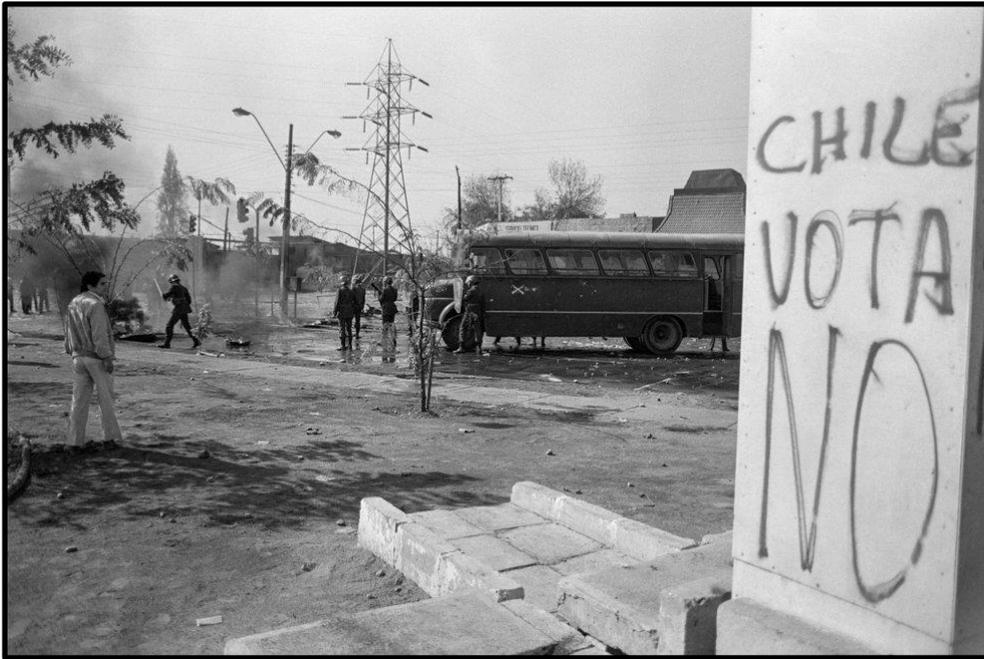


Imagen 1: Año: 1988. Autor: Álvaro Hoppe.

Aquí, he decidido poner dos imágenes para analizarlas y contrastarlas, puesto que representan la división de opinión del país durante la época del plebiscito realizado en 1988. En ambas imágenes observamos rayados por el *Sí* y el *No* respectivamente, en dos comunas distintas de la capital, la primera fotografía fue tomada en la comuna de Vitacura, y la segunda en la comuna de San Joaquín. He escogido estas dos imágenes porque los lugares en las que fueron tomadas representan dos realidades socioeconómicas muy distintas, en ellas se evidencia la desigualdad del país, y también, cómo esta condición afecta en la opinión política de sus habitantes.

La primera foto está prácticamente dividida en dos planos: un primer plano que se encuentra a la derecha, en el cual observamos una publicidad, y un segundo plano donde se despliega en profundidad y perspectiva, el resto del contenido de la imagen. En la publicidad, aparece un primerísimo primer plano del rostro de una mujer de la nariz hacia abajo con lo que parece ser un dulce que luce jugoso y chorreante frente a sus labios, acompañado por la frase “Cero problemas”. A la izquierda de la foto se despliega un paisaje residencial, observamos una calle, una pandereta de hormigón, tres casas, y al fondo un cerro y el cielo. En la calle se encuentra un personaje, un

joven con lentes oscuros sentado tranquilamente sobre una moto, y tras él, en la pandereta, se lee la frase: "VOTE SI, SI A CHILE!". Vitacura es una comuna del barrio alto de Santiago, por lo que no resulta extraño que los rayados que se encuentren en sus murallas sean por el *Sí*. La calle está pavimentada, las casas que se alcanzan a ver son de dos pisos, la moto del muchacho, a pesar de la distancia, se ve como una moto cara, y la publicidad en ese entonces no se encontraba en todos lados como hoy en día, menos en barrios periféricos. Las características del ambiente capturado en la fotografía denotan la concordancia entre el nivel socioeconómico de la gente que habita en Vitacura y sus ideales políticos, los cuales, en este caso, están del lado del *Sí*, es decir, que están a favor del régimen militar y su continuación en el poder.⁷⁴ La frase "Cero problemas" que se encuentra en la publicidad, hace metafórica y azarosamente alusión al estilo de vida que les permitía llevar la dictadura a las personas que se vieron beneficiadas por ella. Aquí Hoppe no sólo ha utilizado un muro como contenedor de la dimensión escrita de su discurso, sino que también ha hecho uso de la publicidad para complementar aquella finalidad con mucha elocuencia.

La segunda foto, si bien, no alcanza a estar dividida como la primera, sí tiene una composición muy similar. Tenemos el paralelo a la derecha de la imagen, entre la publicidad y el muro blanco rayado con la frase: "CHILE VOTA NO", y al lado izquierdo el despliegue de un paisaje en el cual se evidencia una escena, en este caso, bastante distinta a la primera. Esta escena no es tranquila, muestra la represión por parte de Carabineros a manifestantes el día 1 de mayo de 1988, en el Día Internacional de los Trabajadores. Se distingue un sujeto vestido de blanco a la izquierda bajo la sombra de un árbol, un camión tipo furgón, unos cuantos Carabineros con casco, luma y escudo en medio de un campo de tierra con algunas estructuras alrededor, viviendas o locales comerciales, una torre eléctrica, semáforos y postes de luz hacia el fondo de la imagen. San Joaquín es una comuna que nace de la partición territorial de la comuna de San Miguel en 1981 y es fundada el 9 de octubre de 1987. Para el año 1988 la comuna recién estaba urbanizándose, por lo que no resulta extraño el hecho de que haya sido un punto de represión por parte del

⁷⁴ Hago aquí una generalización apresurada, puesto que mucha gente que vivió en Vitacura durante ese tiempo debió de haber votado por el *No* en el plebiscito del 88. Y por supuesto que no toda la gente que vivió en Vitacura en esos años era gente pudiente, sin embargo, es una tendencia, y por eso la utilizo aquí, con el fin de ilustrar una idea que facilite el contraste que intento plantear entre ambas imágenes.

régimen, puesto que durante esa época era muy común que se reprimieran campamentos, poblaciones, villas y lugares periféricos en general.

En estas fotografías se evidencia la agudeza y lucidez de la mirada de Hoppe, y también el cómo hace uso de los recursos y herramientas que le brinda la ciudad, para narrar los hitos históricos a través de sus encuadres. El hacer uso de los rayados en los muros de la ciudad, me parece una forma brillante de narrar el proceso a través del cual terminó por derrocar la dictadura. Hoppe recorre profusamente la ciudad buscando relatar el proceso del plebiscito de manera integral, mostrando, desde un punto de vista políticamente neutral⁷⁵, distintas escenas en las que las consignas del *Sí* y el *No*, aparecen como parte de un diálogo entre los habitantes de la ciudad, en el cual sus propios barrios y calles se vuelven parte activa de su posición política y de sus demandas.



Imagen 23: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.

En esta imagen, Hoppe nuevamente recurre a un encuadre en el cual utiliza una muralla como un primer plano, en este caso, uno que abarca gran parte del espacio fotografiado. Este primer plano corresponde a una muralla blanca con un rayado en mayúscula y letras negras en la cual se lee la palabra “LIBRES”, el cual se extiende desde el extremo izquierdo del encuadre, $\frac{3}{4}$ hacia la derecha, dejando $\frac{1}{4}$ de

⁷⁵ Sabemos cuáles son las convicciones políticas de Hoppe, por supuesto que estaba en contra de la dictadura, sin embargo, su relato del plebiscito trasciende su preferencia política, en función de documentar el proceso de manera objetiva y desde sus distintos ángulos.

espacio para lo que podríamos categorizar como un segundo plano, donde vemos a un grupo de jóvenes parados sobre un pequeño muro. Los jóvenes parecen ser estudiantes secundarios por la edad que aparentan, se encuentran mirando hacia sus espaldas con la mirada al cielo, probablemente algo llamó su atención en ese momento. Esta fotografía probablemente fue capturada durante alguna manifestación o algún acto político, puesto que hay uno de los jóvenes que sostiene un megáfono, precisamente uno de los que no voltea, y también porque se ve un cartel con una consigna entre la multitud. El fondo del cuarto donde están los estudiantes es completamente blanco (o al menos se ve así porque la fotografía es en blanco y negro), lo cual ayuda a que resalte el pequeño cartel que se eleva por sobre las cabezas, que contiene escrita la frase “QUE SE VAYA AHORA”, haciendo alusión a que Pinochet deje el poder. Es interesante la articulación que se da entre el rayado de la muralla y la frase del cartel, puesto que el hecho de que se vaya Pinochet trae como consecuencia libertad, al menos en el sentido de no vivir ya en una dictadura, es decir, en una sociedad reprimida, censurada y controlada, habituada a subsistir en una cultura impuesta y basada en el terror. La frase del cartel representa un sentimiento de los estudiantes: quieren ser libres; y la forma de obtener aquella libertad que añoran, es a través del derrocamiento de Pinochet, la disolución del régimen y la vuelta a la democracia. La articulación entre el rayado y el cartel me parece interesante también desde el punto de vista de lo móvil y lo inmóvil, con esto me refiero a la interacción azarosa entre la palabra quieta que alberga el muro y la frase que contiene el cartel que fue transportado por la calle durante la instancia fotografiada, que Hoppe hace converger en su encuadre. Hoppe utiliza los rayados parietales como matriz fija, como escenografía inmóvil, como punto de partida para armar encuadres, que generen una relación entre el estado finito de la ciudad y el azar efímero que sucede a su alrededor. Esto les otorga peso y equilibrio a sus fotografías, cualidades que intensifican tanto el mensaje escrito en las murallas, como todo lo que puedan provocar visualmente las imágenes.

5.2.7. Rostros anónimos: la narración imaginaria de una historia colectiva

Desde el inicio del apartado 2.1. del capítulo V, vengo anunciando que las fotografías realizadas por Hoppe durante la década de los 80, se han transformado en un registro histórico que recoge, expone y evidencia, las distintas dimensiones de la vida en aquellos años. Sus fotos se han transformado en memoria, se han

transformado en el registro visual del espíritu de una época. Este tercer enfoque dentro del universo de la mirada de Hoppe contiene dentro de sí mismo todos los aspectos de su poética autoral, puesto que, en el registro fotográfico de la época, emplea un despliegue absoluto de sus recursos técnicos y creativos. Todas las fotos que he analizado hasta ahora tienen como común denominador el ser reflejos del *zeitgeist*⁷⁶ de los años 80. El documentalismo empleado por Hoppe asume una intencionalidad por registrar iconográficamente, a través de símbolos avizorados, los contenidos de la experiencia humana vivenciada perceptualmente en el Santiago dictatorial de los 80, y a través de aquel proceso, crea un corpus de imágenes que han aportado a generar un imaginario visual, de aquel fragmento de la reciente historia chilena.

He decidido titular a este apartado “Rostros anónimos: la narración imaginaria de una historia colectiva”, porque creo que la forma en que Hoppe narra la década de los 80, es a través de rostros anónimos. Por supuesto que, dentro de su fotografía, encontramos registrados a personajes conocidos del mundo cultural, pero el grueso de la narrativa de Hoppe se sustenta en personajes desconocidos e invisibilizados, que han pasado desapercibidos en la conformación de la historia oficial. Haciendo uso de estos personajes ilustra narrativamente su propia experiencia emocional y política, como si estos fueran parte de una extensión o proyección empática de su psiquis. En un artículo que salió para el diario El Mercurio en el año 2003, Hoppe hace alusión a una fotografía que les tomó a unos niños en la población La Victoria bañándose con el agua de un grifo y dice: “como no tenía vacaciones, era mi manera de tenerlas visualmente”⁷⁷. Es interesante el comentario que hace Hoppe en alusión a esa foto, puesto que da cuenta de su empatía y lo que significaba el hecho de hacer fotografía para él. Es una forma de vivir un poco la vida de los demás desde su lugar, desde su propia mirada, una forma de empaparse de situaciones y sentimientos que jamás viviría en carne propia, pero que sí puede compartir a través de la realización de una imagen. Siento que es esta misma lógica la que aplica a todo el trabajo

⁷⁶ *Zeitgeist* es una palabra del alemán, su traducción al español es: espíritu de la época.

⁷⁷ Este artículo se titula *Un cuento para atrás*, y se encuentra en el archivo digital de la Biblioteca Nacional de Chile. Obtenido en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-325889.html>

fotográfico que realizó durante los años de la dictadura⁷⁸: hay una necesidad por parte del fotógrafo de que lo visto y capturado a través de la cámara, se vuelva parte de lo vivido.

5.2.8. Archivo Hoppe

Las fotografías de Hoppe son sobrevivientes de la dictadura, son fotografías que fueron peligrosas de realizar, las cuales podían costar golpizas, detenciones, torturas e incluso la muerte.⁷⁹ En este contexto, el acto mismo de realizar una fotografía acarrea consigo un miedo transversal en la sociedad de aquel entonces, que aporta a estas imágenes un sello propio de los tiempos. En las fotos de Hoppe podemos ver la manifestación popular, la represión institucional y los sueños de un cambio, y no solo ver, sino también, a través de un ejercicio empático, sentir. Sus fotos cargan con una experiencia personal y colectiva, que se gesta a partir de una voluntad revolucionaria, forjada por el miedo y el coraje. Sus fotos cargan crudeza, esperanza y desesperanza, cargan con un trauma histórico, cargan evidencialmente un tránsito, una transformación, cargan con los hitos que han definido en buena parte, el carácter actual de la nación.

El tiempo juega un papel muy importante dentro de la historia de una fotografía, o en este caso, de un corpus fotográfico contenido en archivo. Particularmente, en la obra de Hoppe, podemos experimentar este fenómeno, cuando nos detenemos a observar el cambio que ha producido en sus fotografías dictatoriales, el tiempo que ha pasado desde su realización, hasta su contemplación en el presente: “Al observar en la distancia, se diluyen las intenciones iniciales del fotógrafo y se da una nueva lectura e interpretación a la imagen. La fotografía se convierte en un documento histórico”.⁸⁰ Lo interesante de esto, es que no son sólo las fotografías de Hoppe que se publicaron en algún diario o revista de la época, las que se transforman en

⁷⁸ Quizás esto se sigue manteniendo en la totalidad de su obra, pero por ahora me estoy centrando únicamente en su archivo de los años 80.

⁷⁹ Hoppe fue víctima de una detención y posterior golpiza el año 1985. Un día, mientras regresaba a su casa, fue interceptado en una micro por Carabineros de civil, quienes lo detuvieron, lo llevaron a la comisaría, le quitaron sus herramientas de trabajo y lo golpearon. Luego de eso fue trasladado a la Posta número 4. Por suerte el incidente no pasó a mayores, ni se repitió.

⁸⁰ Díaz, A. (13 de noviembre de 2020). *Fotografía, documento y memoria: imágenes del plebiscito de 1988*. Caption Magazine. <https://www.captionmagazine.org/libros/fotografia-documento-memoria-plebiscito-1988>

documentos históricos, sino también, todo su archivo personal que ha ido saliendo a la luz poco a poco con el pasar de los años y los proyectos. La gran mayoría de las fotografías a las que tenemos acceso hoy en día no fueron vistas por la gente durante los años en que fueron realizadas, sino que se mantuvieron ocultas por años, muchas de ellas aún siendo negativos. Al observar con distancia temporal estas fotografías, las intenciones iniciales del fotógrafo se difuminan, y las interpretaciones posibles se multiplican, pero al mismo tiempo se refuerza la carga autoral que contienen. Con esto me refiero a que, teniendo acceso a una mayor cantidad de fotografías del archivo de Hoppe, y al experimentarlas fuera de su contexto inicial de difusión (las que fueron difundidas), podemos apreciar de una manera mucho más nítida y profunda, su poética autoral. Reconocemos su mirada más allá de la inmediatez de los medios de comunicación y podemos estudiar su *modus operandi* desde distintos puntos de vista. Con el tiempo, y gracias a su archivo, Hoppe ha dejado de ser un simple fotoperiodista, y se ha transformado en un narrador visual de la historia.

A continuación, haré una breve introducción al concepto de archivo, con el fin de situar la obra de Hoppe dentro de este fenómeno.

Un archivo habla, se expresa, se impone; devuelve a la luz aquello que alguna vez fue contemplado: opera como una resurrección. Es un sistema complejo e incompleto, y por lo tanto abierto, en un constante proceso de activación, cambio y migración. En este tipo de sistemas encontramos huellas que se trabajan desde grietas y recuerdos, las cuales se mantienen vivas y en constante posibilidad de activación, generando un lugar de producción de conocimiento siempre disponible para su uso. En un archivo de imágenes, éstas dan cuenta de la existencia de otras imágenes que no vimos, o que nunca fueron “seleccionadas” para ser vistas; en este sentido, se conforman a sí mismas como restos sobrevivientes, que se ofrecen hoy como llaves para visitar el pasado y acceder a sus secretos. Esa invitación implícita no carece de riesgos, la constante posibilidad de migración de las piezas de un archivo puede resultar en una alteración de su motivo de creación original, una suspensión de la noción de su lugar de origen, y además en una ambigüedad con respecto a su nuevo contexto de inserción. Un archivo se abre a estructuraciones y reestructuraciones, inserciones y reinserciones, en el contexto de una sociedad que continuamente muta sus relaciones con el pasado, debido a la imparable evolución

de la tecnología, en cuanto a las distintas formas de consumo iconográfico. Estos factores son determinantes en el dinamismo de los archivos visuales, afectan su latencia y su dimensión política, artística y mediática. En este sentido, el uso activo de cualquier material de archivo, en cualquier caso, implica necesariamente la apertura de un diálogo abierto o implícito, a conciencia o de manera inconsciente, con todos los usos anteriores de aquel material, y al mismo tiempo, con su uso actual, se quiera o no. El archivo, más que un compromiso con el pasado es un compromiso que se tiene con el futuro. En este caso, el presente funciona como una especie de eje o canal, que permite la existencia activa del pasado en el futuro.

Además de la relación intrínseca que tiene el archivo con la historia y la memoria, la experiencia visual contenida en su interior está íntimamente relacionada con la resolución última de aquellas dos, la muerte. El archivo, constituye fragmentos del pasado que se encuentran en una inevitable relación con la finitud, la destrucción y el olvido: por una parte, esta relación se da porque aquella información contenida en el archivo ya sobrevivió a su presente, y logró pervivir al pasar de los años; y por otra, esa sobrevivencia primera no asegura su perennidad, sino al contrario, es un recordatorio permanente su destino final. Esto, en el caso específico de la fotografía, se torna muy evidente, puesto que esta, como han señalado en más de una ocasión algunos de los teóricos y teóricas canónicos de la teoría de la fotografía, como Susan Sontag, Roland Barthes, Walter Benjamin y otr-s: la fotografía es un constante *memento mori*, una *vanitas*, una poética de la muerte. Podemos considerar a la cámara fotográfica entonces, como una máquina de archivo en potencia, y a las imágenes como objetos, documentos, testimonios, o, en definitiva, registros de archivo que contienen lo visto y por extensión, lo vivido. Sin embargo, no podemos olvidar que la imagen condiciona la memoria, el archivo nunca presenta una forma verdadera de relacionarnos con el pasado, sino que nos facilita una herramienta para trabajar la memoria. Imaginar es también una forma de recordar y rememorar.

Considerando lo expuesto recién, podemos considerar que los trabajos de memoria que se han realizado a partir del archivo fotográfico de Hoppe conforman una especie de narración imaginaria de una historia colectiva. Su archivo permite la instalación de un imaginario, abre la posibilidad de recordar, e incluso de conocer en

algunos casos⁸¹, visualmente la dictadura. Para recordar hay que imaginar: toda imagen es un imaginable en potencia; todo imaginario contiene en sí la imaginación y la imagen. La senda de la fotografía es lo imaginario, la presencia de un reflejo que interpreta el pasado, describiendo algo que no se ve directamente en la imagen, pero que invita al espectador a imaginarlo, cualquiera sea su presente. Hoppe tiene la intención de narrar la realidad de manera imaginaria, aunque sea a través del fotoperiodismo. El fotoperiodismo simula dar un sentido realista a las fotografías, pero como estas pertenecen al campo de la imaginación y no del realismo, aquella simulación se vuelve un acto creativo, puesto que nos permite imaginar aquello que realmente sucedió, sin nunca poder alcanzar a satisfacer aquella pretensión por medio de nuestra subjetividad perceptual. La narrativa visual de Hoppe convoca a la imaginación a cooperar con lo simbólico, para enfrentar la realidad del trauma colectivo que fue la dictadura, a partir de su archivo. La mirada de Hoppe carga con un sentido histórico porque es capaz de producir esquemas mentales, conformar impresiones, opiniones e ideas con respecto a un episodio histórico, permitiéndonos revisitarlo desde el presente. La mirada de Hoppe carga con un sentido histórico, pero, a su vez, crea el propio acontecimiento histórico que le otorga aquel sentido a su fotografía. "(...) para las sociedades contemporáneas, un acontecimiento histórico no se entiende si no se refleja con fotografías, de tal forma que si no disponemos de la imagen es como si no hubiera tenido lugar, como si no hubiera acontecimiento histórico" (Pantoja, 2007, p. 6). Actualmente, si no existen fotografías de un hecho acontecido, es como si este no hubiese sucedido, ya lo anunciaba yo en el preludeo cuando mencionaba la historia de la señora Ana González de Recabarren. Hoppe, de alguna manera es como ese fotógrafo anónimo que fotografió a la familia de la señora Ana, pero a gran escala, puesto que no sólo fotografió a algunas familias, dándoles la posibilidad de pertenecer visualmente a la historia de la humanidad, sino que le dio esta misma oportunidad a un pueblo completo, constituido por rostros anónimos y nombres desconocidos. Al mismo tiempo que Hoppe consigue esta hazaña a nivel documental, también concretó una hazaña creativa a nivel íntimo, personal y autoral: plasmar proyectivamente su personalidad, su inconsciente, su poética y su

⁸¹ Yo, que soy una persona que no vivió esos años en carne propia, sino que lo ha hecho, precisamente, a través de historias, videos y fotografías, puedo decir que mi imaginario con respecto a la visualidad de esa época está profundamente forjado por la fotografía de Hoppe (especialmente por la cercanía que he tenido con él durante esta investigación), y también por la toda la gente que registró visualmente esa época, con cuyas imágenes me he relacionado a lo largo de mi vida.

subjetividad, en un corpus fotográfico devenido en archivo, que narra tanto documental como emocionalmente, su propia experiencia de vida y la de los ciudadanos santiaguinos durante la dictadura militar.

5.2.9. Análisis fotográfico III

En el análisis fotográfico de este tercer apartado dentro de los enfoques que conforman el universo de la mirada de Hoppe, podrían estar prácticamente todas las fotografías de su archivo que fueron producidas durante los 80, puesto que como ya mencioné, todas contienen el *zeitgeist* de aquella década, y por supuesto, el despliegue de su poética autoral. Sin embargo, he escogido sólo una fotografía para analizar en este tercer y último análisis fotográfico.



Imagen 24: Año: 1983. Autor: Álvaro Hoppe.

Esta es quizás una de las fotografías más famosas de Hoppe y también una de las más icónicas de la dictadura chilena. Es la portada de su primer libro titulado: *Álvaro Hoppe: el ojo en la historia*, el cual realizó junto a Gonzalo Leiva en el año 2003.

Esta imagen imanta la mirada del espectador hacia el centro. Lo primero que llama la atención es el agujero a través del cual se distingue el busto de un Carabinero. Sabemos, por lo que relata Hoppe, que ese agujero estaba en la ventana

de una micro, pero no sabemos qué fue lo que lo provocó, si un balazo, un pedrazo u otra cosa. El detalle del agujero y las ramificaciones de la ruptura del vidrio, funcionan en el encuadre casi como si fueran un filtro del lente. Este detalle, y los agujeros a través de los que puedan participar de manera lúdica los encuadres, son parte de las obsesiones de la mirada de Hoppe, puesto que se repiten en más de una ocasión dentro de su obra. La alineación precisa entre el rostro del Carabinero y el agujero de la foto la convierte, de cierto modo, en un instante decisivo, y también dice mucho de la intuición y la visión del fotógrafo. A mi parecer, esta foto se ha hecho muy famosa, porque, de cierto modo, representa la represión, y por extensión, el poder, que, en su empleo desmesurado, quebró a la sociedad chilena. El rostro anónimo del Carabinero, medio borroso incluso, parece ser el de un perro enrabiado que ha salido sin bozal. Los otros personajes que participan de la escena son cinco: un sujeto de pantalones blancos que apenas se ve, entrando a el edificio que aparece en el fondo de la imagen; dos transeúntes borrosos, un hombre y una mujer que caminan en sentido contrario entre sí, los cuales se encuentran a la derecha del Carabinero; una mujer de lentes y brazos cruzados, que mira en dirección contraria al Carabinero, como si intentara evitarlo; y por último (y a mi juicio el más llamativo), un sujeto que se encuentra a la izquierda, abajo del Carabinero, que, desviando la mirada, mira hacia la derecha del encuadre, mientras se muerde las uñas nerviosamente. Siento que las actitudes de los dos últimos personajes que describí representan la sensación que les producían a una buena parte del pueblo chileno los esbirros representantes del poder (Carabineros, militares, etc.): aversión, miedo y desconfianza. Esta imagen es potente, tiene carácter, impacta la mirada del espectador, como alguna vez lo hizo algún objeto en aquella ventana de micro, la cual nos vemos obligados a atravesar con la mirada en la contemplación de la imagen. Observamos esta fotografía haciendo uso inevitable de nuestra imaginación. La fotografía nos presenta un uso técnico y estético del medio para comunicar una intención abstracta, pero guiada por símbolos, detalles y gestualidades seleccionadas por el fotógrafo, consciente o inconscientemente, las cuales entran a formar parte del universo visual de lo encuadrado. En la foto se evidencia la presencia de un reflejo que interpreta el pasado, describiendo algo que no se ve directamente, pero que, sin embargo, puedo imaginar, utilizando como punto de partida los detalles alojados en la narrativa que presenta la imagen. El despliegue proyectivo de la poética autoral de

Hoppe, a través de su discurso visual, me permite adentrarme en una reflexión estética e histórica al mismo tiempo.

Si bien, esta fotografía se ha vuelto icónica y muy representativa, en un principio ni siquiera fue publicada por Hoppe en los medios para los cuales trabajó. La fotografía fue tomada el año 83', pero no salió a la luz mediática hasta varios años después, y no fue hasta su inclusión en el corpus fotográfico del libro *Chile from within* (1990), que realizó Susan Meiselas en conjunto con una serie de fotógraf-s chilen-s, muchos de ell-s de la AFI, que la fotografía se posicionó dentro del radar visual iconográfico de la memoria en torno a la dictadura. Esta foto es una de varias del archivo de Hoppe que ha pasado a formar parte de un corpus icónico de fotografías en torno a la dictadura chilena, que se han hecho conocidas tanto dentro de Chile como fuera del país, gracias a libros como *Chile from within* y exposiciones fotográficas en distintas partes del mundo, además de su difusión esporádica en medios de prensa internacional. La poética autoral encapsulada en el archivo de Hoppe nos permite experimentar emocionalmente la dictadura, a partir del Foto-reportaje.

5.3. Un breve recuento

En Hoppe, coexisten dos tipos de fotógrafos distintos que convergen complementariamente en su poética autoral. El primero es uno asociado al fotoperiodismo: es un fotógrafo combativo, enrabiado. Un fotógrafo de la noticia, siempre dispuesto a documentar la realidad de los sucesos callejeros, la represión policial, las violaciones a los derechos humanos, y a desafiar al régimen dictatorial a través de su mirada. En fin, un fotógrafo comprometido con una causa social, y política. El segundo es un fotógrafo mucho más autoral y ligado al arte de alguna forma: tiene una mirada profundamente íntima sobre la vida y la condición humana. Es un fotógrafo que trata conceptos y temas tan abstractos como la soledad, la tristeza, el abandono, el miedo, el dolor, la alegría, la esperanza, entre otros. La mirada de este fotógrafo es silenciosa, no busca ser noticia, no busca exponerse ante otros ojos, es una mirada introspectiva, reflexiva, emotiva, la cual da pie para desplegar la imaginación y pensar la historia de manera emocional y no sólo factual.

A Hoppe nadie le encargó narrar la dictadura, fue primero un compromiso consigo mismo, y luego con sus compañeros de la AFI y para con el pueblo chileno. Podríamos decir entonces, que su fotografía es una fotografía autoral/documental de infiltración y compromiso. La poética autoral desplegada en su archivo es una prueba fidedigna de que la posibilidad de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje es una realidad manifiesta y plausible.

Conclusión

Para concluir esta investigación primero debemos revisar los resultados que ha arrojado. La hipótesis que he presentado como núcleo de este texto es que existen poéticas autorales en la fotografía de reportaje, las cuales generalmente pasan desapercibidas debido a la objetividad con la que se ha asociado siempre a esta disciplina en su misión de registrar la realidad. Al principio del desarrollo de la exposición de las bases que justifican mi hipótesis hablé de la *posibilidad* de existencia de poéticas autorales en la fotografía de reportaje, posibilidad que poco a poco se va haciendo más concreta con el pasar de los capítulos hasta que finalmente se comprueba a través del análisis de la obra de Hoppe. Los resultados confirman la presencia autoral, subjetiva e íntima de la persona que realiza Foto-reportaje, es decir, que existen poéticas autorales en la fotografía de reportaje y que estas son rastreables a través de una estética de la fotografía empleada en el análisis de archivos fotográficos.

Ahora bien, los resultados obtenidos se basan completamente en los parámetros establecidos por el marco teórico a partir de los cuales se ha revisado el caso particular de Álvaro Hoppe, por lo tanto, no son aplicables universalmente al caso de cualquier fotógrafo/a en su contexto y caso particular. Se podría seguir investigando en esta línea, con el fin de explorar si es posible aplicar al menos parte de la metodología empleada en este trabajo al caso de otr-s fotógraf-s. Mi intuición es que las bases teóricas propuestas por Soulages en su aproximación hacia una estética de la fotografía, sí son aplicables universalmente al caso de cualquier otr-

fotógraf- en otro contexto diferente. La diferencia más grande que podría darse con otros casos radica en el archivo mismo de la persona que fotografía y cómo aquel archivo se relaciona estéticamente con la historia de la fotografía y con la historia en general.

La singularidad del archivo que se esté analizando es drásticamente determinante al momento de su abordaje analítico. Por ejemplo, en esta investigación desde el capítulo IV me he ocupado de hacer una contextualización histórica para situar la obra de Hoppe y analizar su singularidad de la manera más adecuada posible. Las bases teóricas propuestas por Soulages son insuficientes si no se complementan con una contextualización y posterior análisis de la singularidad de un archivo fotográfico. Por esta razón, si se quiere seguir investigando en esta línea e intentar justificar la existencia de una poética autoral concreta en el archivo de un fotógrafo X, lo primero que se debe hacer luego de tener claras las bases teóricas sobre las cuales se está trabajando, es ahondar en la singularidad y la dimensión autoral de su archivo con la finalidad de comprobar si contiene la riqueza suficiente para ser profundizado a partir de un análisis exhaustivo de sus características.

En el caso de Hoppe he logrado demostrar la existencia de su poética autoral en sus fotografías de reportaje, pero no ha sido sin la ayuda de un montón de fotos de su autoría que no fueron nunca publicadas como fotografías de reportaje. Es sabido que en el rubro del fotoperiodismo se toman muchísimas fotos, entre las cuales pocas son seleccionadas para ser publicadas y el resto se acumulan en archivos. Estas fotos no publicadas contienen en sí el potencial de ser reutilizadas, resignificadas y recontextualizadas, expandiendo así sus posibilidades de uso y recepción. Esta expansión posible de formas de uso y recepción la he abordado en el apartado 3.4.2. cuando he mencionado la infinita posibilidad del traspaso del sin-arte al arte que contiene la *fotograficidad*. Para poder obtener resultados como los que se obtuvieron en esta investigación es fundamental que se analicen aquellas fotografías que en muchos casos fueron negativos revelados tardíamente, pero que sin embargo constituyen el grueso del archivo. Estas fotos entregan las claves fundamentales para poder comprender el funcionamiento interno de las poéticas de l-s fotógraf-s y también sus criterios de selección de imágenes.

A pesar de que el resultado de esta investigación haya concluído con la comprobación de la hipótesis que se presentó a modo de premisa, hay algunos asuntos que quedaron sin atender, o, mejor dicho, sin profundizar apropiadamente en el desarrollo de los puntos. Entre estos asuntos, el que me parece más importante es el traspaso del 'sin-arte' al arte. En esta investigación he esbozado el traspaso del sin-arte al arte y cómo este fenómeno afecta a la fotografía de reportaje, pero no me he adentrado en el cómo este traspaso se ha dado en la obra de Hoppe, ni tampoco en cómo ha afectado esto en el estado actual de la forma en que vemos y entendemos sus fotografías. Las fotografías de Hoppe comenzaron apareciendo en medios de oposición y luego pasaron a ser exhibidas en distintos museos alrededor del mundo y a formar parte de libros. Me parece sumamente interesante seguir esta línea de investigación, puesto que profundiza en cómo la obra de Hoppe se instaló como relato de la historia, consolidándose como memoria y forjando una visualidad que devino en un gran aporte al imaginario colectivo sobre la dictadura que cargamos hasta hoy en día como retrato del *zeitgeist* de aquella época.

En cierta medida el traspaso del sin-arte al arte sí se ha trabajado en esta investigación de manera extensa, puesto que el hecho de abordar a la fotografía de reportaje, que normalmente pertenece al mundo del sin-arte, desde la estética, ya es una forma de traspaso y resignificación tremenda. Sin embargo, hay un montón de asuntos que orbitan a este tema que quedaron desatendidos y abiertos a ser explorados. La comprobación de mi hipótesis en ningún caso es concluyente, sino que abre preguntas, caminos y nuevas líneas de investigación que se despliegan de la poética autoral como asunto de la fotografía hacia una infinidad de posibles usos distintos.

Espero que luego de la lectura de esta investigación se mire a la fotografía de reportaje con otros ojos, pero también con los mismos de siempre, puesto que no pretendo que se comience a tratar a la fotografía de reportaje como una forma más de arte, sino como una disciplina cuyas posibilidades de uso son expandibles hasta el campo del arte para desde ahí ser estudiado con las herramientas que este nos brinda.

Tabla de ilustraciones

Imagen 1: Familia de Ana González de Recabarren. Año: desconocido. Autor: desconocido.	17
Imagen 2: Primera foto publicada en un diario, Daily Graphic. Año: 1880. Autor: Stephen Henry Horgan.....	34
Imagen 3: Una familia de luto llorando la muerte de un soldado en la guerra civil de Bosnia. Año: 1993. Autor: James Natchwey.	45
Imagen 4: Mujer con honda en una toma de Puente Alto, Santiago. Año: 1984, Autora: Kena Lorenzini.	49
Imagen 5: Hornos de Lonquén, días después del hallazgo de osamentas. Año 1978. Autor: Luis Navarro.	61
Imagen 6: Reunión de ex miembros de la AFI junto a Ana González de Recabarren. Año 2017. Autor: desconocido.	62
Imagen 7: Instante decisivo I. Año: desconocido. Autor: Henry Cartier Bresson.....	73
Imagen 8: Instante decisivo II. Año: desconocido. Autor: Henry Cartier Bresson.....	74
Imagen 9: Segunda Guerra Mundial. Año: 1945. Autor: Eugene Smith.	85
Imagen 10: “Muerte de un miliciano”. Guerra Civil Española. Año: 1936. Autor: Robert Capa.	87
Imagen 11: James Natchwey trabajando en Sudáfrica. Año: 1994. Autor: David Turnley...	90
Imagen 12: Militares y carabineros patrullando las calles de Santiago. Año: 1983. Autor: Helen Hughes.	94
Imagen 13: Ejecutado político, septiembre de 1973. Año: 1973. Autor: Domingo Politi.	96
Imagen 14: Carnet AFI, Álvaro Hoppe. Año: 1988.....	100
Imagen 15: Detención efectuada por Carabineros tras una manifestación por la libertad de los presos políticos. Año: 1986. Autor: Álvaro Hoppe.....	104
Imagen 16: Año: 1986. Autor: Álvaro Hoppe.	114
Imagen 17: Año: 1986. Autor: Álvaro Hoppe.	116
Imagen 18: Año: 1988. Autor: Álvaro Hoppe.	118
Imagen 19: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.....	119
Imagen 20: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.....	121
Imagen 21: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.....	124
Imagen 22: Año: 1988. Autor: Álvaro Hoppe.	125
Imagen 24: Año: desconocido. Autor: Álvaro Hoppe.....	128
Imagen 25: Año: 1983. Autor: Álvaro Hoppe.	135

Bibliografía

- Amar, P. (2000). *El fotoperiodismo*. La marca editora.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.
- Castillo, A. (1997). "Paredes sin palabras, pueblo callado". ¿Por qué la historia se representa en los muros? *Universidad de Valencia, n° s/n°, 213-245*.
- Helmer, E. (2020). Susan Meiselas y lo invisible: la fotografía de guerra y su discurso. *Visión Doble Revista de Crítica e Historia del Arte, n° Especial del silencio al discurso: pensar con imágenes, 1-14*.
- Leiva, G. (2004). *Luis Navarro: La potencia de la memoria*. Imprenta Edición.
- Leiva, G. (2005). Fotografía y conflicto en el campo expandido de la estética dictatorial chilena (1981-1989). *Aisthesis, n° 38, 152-160*.
- Leiva, G. (2008). *Multitudes en sombra, AFI*. Ocho Libros Editores.
- Pantoja, A. (2007). La imagen como escritura. El discurso visual para la historia. *Norba. Revista de historia, n° 20, 185-208*.
- Rivero, L. (2016). Disparando (fotografías) a la guerra. James Natchwey y la violencia de la imagen. *Revista Arbitrada de Artes Visuales, n° 37, 38-46*.
- Rodríguez, M. (2003) Álvaro Hoppe, "El ojo en la historia" de Gonzalo Leiva. *Aisthesis, n° 36, 199-202*.
- Rojas M. (1998). *Las semillas de la violencia*. Espasa-Calpe.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. La marca editora.
- Valenzuela, M. (2000) Fotoperiodismo desde la fotografía a la postfotografía. *Revista Comunicación y Medios*, nº 12, 88-92.

- Van Dijk, T. (2005). Ideología y análisis de discurso. *Utopía y praxis latinoamericana*, nº 29, 9-36.

- Zambrano, M. (2019). Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística. *Index Revista de Arte Contemporáneo*, nº 7, 40-46.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242953>