

Imágenes axiales: la memoria visual que refunda la mirada y el imaginario de un país

Gonzalo Leiva Queijada¹

Resumo:

O texto é uma investigação sobre a imagem. A partir dos anos cinquenta, a imagem fotográfica passou a ser pensada como um momento axial. Estabelece-se, nos anos oitenta, uma tradição de representação fotográfica com forte questionamento e compromisso com os setores sociais mais vulneráveis. Esse processo é concomitante com a forte consolidação da imprensa ilustrada e também com o reconhecimento da fotografia enquanto um meio de criação autônomo e eficiente quando se fala de memória cultural e imaginação de um país.

Palavras-chave: imagem; fotografia; imprensa ilustrada.

Axial images: visual memory as founder of perspective and imagination of a nation

Abstract:

This paper is an investigation on image. From the fifties, the photographic image has been valorized as a axial moment. In the eighties, a tradition of photographic representation develops a strong questioning and commitment related to vulnerable social sectors. This process is concomitant with the strong consolidation of the illustrated press and also the recognition of photography as a autonomous and efficient way to celebrate a nation's cultural memory and imagination.

Keywords: image; photography; illustrated press.

¹ Professor e pesquisador do Instituto de Estética da Pontificia Universidad Católica de Chile. Email: gleivag@uc.cl

Introducción

Esta investigación surge gracias al Proyecto Fondecyt N°1110385: “Representación fotográfica e imaginarios visuales en Chile: 1840-2000”. La fotografía según Foucault establece datos que pueden ayudar a constituir un acontecimiento y el sentido de este. Pero el acontecimiento que nos ocupa es algo tan perentorio como inasible, ¿cómo se va constituyendo la tradición visual en un país de fracturas y olvidos recurrentes como Chile?, ¿cómo se organizan las matrices visuales de un continente, Sudamérica, convertido en mercancía visual por los estereotipos de los centros del poder medial?

Escasas acepciones sobre las imágenes se instalan en la precariedad de la memoria de la fotografía latinoamericana específica, las visiones argumentales se sostienen en prácticas sin prestigio, sin gloria, con muchos quebrantos y claras omisiones. No obstante, en ritos culturales bajo la representación visual se han constituido historias reconocibles que se hace pertinente investigar.

Los años 50 del siglo XX son cruciales en la historia de la fotografía latinoamericana y chilena pues se elaboraron sendos reportajes que marcan y consolidan el documentalismo como sello del desarrollo cultural en que se encontraban las nóveles democracias. No es sólo el asentamiento de un género fotográfico sino por sobre todo un momento de síntesis de una identidad visual social más vasta e inclusiva. Así la maduración estructurada de la fotografía como identidad representacional, se establece adelantando otras expresiones plásticas, que estuvieron más constreñidas a los vaivenes de la Academia de Bellas Artes a lo largo del siglo XIX y de las peculiaridades de las vanguardias europeas en el siglo XX.

Por esto la fotografía chilena asentó su participación e inclusión en la escena cultural, una vez que logra superar sus restricciones de géneros representaciones y en la medida que los autores consolidan libertariamente sus proyectos creacionales. De este modo la imagen desde la fotografía fue constituyendo un momento axial, un eje valórico en la década de los cincuenta, pues la tradición representacional fotográfica acrisoló en esa década por variadas razones, un fuerte cuestionamiento, presencia y desarrollo coyuntural de una fotografía comprometida con el testimonio y la indagación contextual. Además, concuerda dicho proceso con la fuerte consolidación de la prensa ilustrada y también el reconocimiento de la fotografía como un medio de creación autónomo y eficiente al momento de hablar de los sentidos culturales de un país.

Pues bien, el esfuerzo central consiste en instalarse por medio de la visualidad para establecer matrices en la construcción del autor fotográfico “freelance” en Chile y toda

América latina. La acción comunicativa de estos fotógrafos se organiza argumentalmente desde un ejercicio libertario de su quehacer, de tal modo que desde sus biografías, corpus y propuestas enunciaremos una suerte de tradición argumental que sustenta el peso de un imaginario cultural punzante, escudriñador de las realidades invisibilizadas. Por lo mismo, el autor se transforma en un portavoz creativo que enuncia los principios de la modernidad y deconstruye estereotipos sobre lo latinoamericano.

Tanto los descentramientos como las identificaciones de los corpus argumentales y fotográficos que analizaremos conformaron una gramática de la imagen, una síntesis o visión panóptica que dicen correlación con los contenidos de un imaginario cultural subyacente. Al respecto proponemos construir discursividad escarbando en cuatro poéticas de producción gráfica en Chile en la segunda mitad del siglo XX que tienen como sello particular la aparición del foto reportero. Pues la aparente unidad discursiva se ve traspuesta históricamente por el propio proceso de apropiación fotográfico con la ampliación de dos paradigmas culturales que influyen en dichas representaciones: la fotografía humanista de postguerra y la fotografía de compromiso post revolución cubana.

Los fotógrafos analizados son Marcos Chamudes, Sergio Larraín, Luis Prieto y el reportero Marco Ugarte, los cuatro establecen y construyen un decurso preciso de la política de la mirada, pues superando diversos apremios biográficos y contingentes, conviven en los creadores los deseos y latencias de capturar a los oprimidos, los excluidos, los náufragos históricos.

La transversalidad indica una fuerte solidaridad de los fotógrafos “Freelance” con lo que técnicamente podríamos decir su “objeto de estudio”. Es el comienzo de la libertad productiva y medial que hace del documentalismo gráfico una instancia visual empoderada y de compromiso con la transformación valórica del país. En otras palabras, la imagen como fuerza estética, política y ética en sus procesos de producción, consumo y proyección.

El imaginario como receptáculo cultural

Los autores han realizado un trazado argumental reconocible, identificable, que se extiende entre medio de tantos rostros y creaciones invisibilizadas. Si las fotografías históricamente volvieron canónicas las miradas de la realidad en busca de la verosimilitud y el efecto de lo real, por lo mismo son los propios fotógrafos y los investigadores que deben trasgredir y superar este estrecho campo ciego no sólo para enumerar corpus visuales sino para realizar el trabajo hermenéutico en su comprensión y sentido.

Al respecto, la perspectiva de Bronislaw Baczko (1999), señala que es por medio del imaginario que se pueden comprender las sociedades que esbozan sus identidades y objetivos, organizan sus matrices históricas. En el llamado imaginario comprendido como un reservorio también de imágenes es donde se indican y constatan los conflictos sociales, así como los mecanismos de control de la vida colectiva.

Para analizar los límites del imaginario, uno de los caminos de indagación fue ir descubriendo la subjetividad artística de cada autor. Es en esta evanescencia y disolución del campo experiencial por el creador que reconocemos un espacio libertario que hace comprensible algunos caminos originales que amplían la idea de la fotografía solo como un mero campo de creación y consumo artístico, una visión que la historiografía positivista fotográfica ha intentado hacer valer como visión única. En particular, el apremio de los medios gráficos de comunicación que dieron espacios destacados al trabajo de los reporteros, fueron ellos elaborando sus propios testimonios que portaban y convocaban traslúcidos imaginarios.

Pues bien, los cuatro fotógrafos elegidos organizan y elaboran desde corpus propios que circulan en revistas y periódicos u otros medios las marcas culturales que quieren destacar, podemos indicar que a finales de la década del 50 la tensión se establece entre la discursividad universalista de la fotografía Humanista con su fenómeno expositivo denominado: *The Family of Man* y los acontecimientos sociopolíticos acaecidos en Cuba con la Revolución Cubana de 1959 que fue fervientemente acompañada de un discurso iconográfico que afirmó a la fotografía como arma liberadora para América Latina.

La osadía de los primeros reporteros investigados se mueve en medio de la tradición argumental del “documentalismo humanista” que estaba en pleno apogeo cuando el autor, Marcos Chamudes, se atreve a tocar la fibra ideológica de esta trama, no para destruirla, sino que para resituirla desde el “espacio latinoamericano, de acá” como dirá el teórico Ronald Kay.

El proceso refundador se establece por la capacidad inquieta, observadora y el acervo depositado en los hombres cosmopolitas de fronteras, de hibridismos e iluminaciones reflexivas. Al respecto, la propuesta postmoderna *avant-la-lettre* que realizan Marcos Chamudes y Sergio Larraín se asientan desde sus reportajes y libros que establecen tanto un recurso económico minimalista de la mirada como una deslumbrante poética de lo cotidiano.

Por otra parte, el trabajo direccional sobre lo llamado “oblicuo”, es decir lo que no es común que aparezca en la fotografía, sitúan dos órdenes representacionales específicos. En primer lugar en los años setenta el trabajo de Luis Prieto Balmaceda y su búsqueda entre los

“no considerados” y en segundo lugar en los años ochenta con el trabajo depurativo de Marco Ugarte. Ambos gráficos pertenecieron a la asociación AFI, colectivo que buscaba tensar fotográficamente la realidad para ser demostrativos de tantos años de silenciamiento y dolor que el régimen dictatorial había impuesto en Chile. Entre estas dos fricciones del imaginario, la visión poética de Lucho Prieto, el fotógrafo esquizofrénico que asume en su discurso visual la humanidad a la deriva como su vida y la del reportero de provincia como Marco Ugarte que en sus desacomodos urbanos ve las restricciones de su oficio y la urgencia de la denuncia. Por esto en la emergencia argumentativa, ambos operadores visuales construyen corpus fotográfico con rigurosidad de tal modo que hoy constituyen bitácoras de las pulsiones del tiempo y las contingencias entre los años setenta y noventa.

Las representaciones dadas a conocer por medio de la fotografía va conformando un conjunto de documentos visuales con unidad semántica, que emanan de matrices del imaginario cultural reconocido por Miguel Rojas Mix. El imaginario va permeando distintos planos, tales como el intelectual, el axiológico y las prácticas cotidianas. Las construcciones del imaginario, en particular los enunciados icónicos están formados por signos bajo un modelo perceptivo del objeto representacional dentro de las matrices formuladas por U. Eco. En particular, las imágenes gráficas abren sus sentidos y los significantes de tal modo de ir constituyendo por sus cargas reiterativas, una suerte de conjuntos simbólicos según los planteamientos de V. Flusser, que finalmente constituyen unidades sintagmáticas. De este modo, los corpus de los cuatro fotógrafos escogidos enuncian elementos del imaginario epocal: las contradicciones y las heridas en Chile, pero también de América latina, sociedades de exclusiones y violencias culturales.

Las creaciones del imaginario son textos producidos técnica, cultural y estéticamente, y por tanto con marcadas cargas ideológicamente, a partir de determinados hechos o situaciones dentro de los planteamientos de Boris Kossoy, en particular los conflictos de gobernabilidad, revolución, Golpe de Estado y represión en Chile.

Por esto, la estética filosófica en su perspectiva retórica, en particular el universo metafórico y metonímico deja traslucir y aventurarse por los senderos de interpretación del imaginario para detectar donde emergen las prácticas alevosas que impiden que grandes sectores sociales tengan visibilidad cultural.

Ahora dentro del mundo de la creación, en particular de la imagen, se establecen desde su origen problemas de visiones que ponen juegos significativos y aperturas al sentido sociocultural de sus mensajes. Lo que queda en evidencia al reseñar una tipología de los elementos del imaginario cultural chileno destacado por estos cuatro fotógrafos, es la

importancia de las experiencias de la vida colectiva por sobre las individuales, la destacada participación de las instituciones en la organización cotidiana con una serie de restricciones y preceptos de todo tipo, la escasa visibilidad del paisaje circundante, los remanentes de las expresiones de la cultura popular, así también los ejercicios periféricos y de las fronteras extremas como escenarios de los mejores reportajes visuales: Patagonia, Isla de Pascua y Juan Fernández, la zona desértica y los faldeos cordilleros.

Pues bien, entre la percepción y la producción creativa hay una serie de filtros técnicos, los cuales obligatoriamente son usados por el creador cuando éste retrata la realidad. Por tanto, las obras en general y las imágenes en particular no solo duplican la realidad, sino que interpretan con la representación la visión de la realidad, lo más destacado es su poder transformador como lo dirá Maturana, un poder simbólico y poder analítico que las transforma en factibles agentes de cambio y de cuestionamiento, en fin de apertura de nuevos sentidos para la construcción democrática.

Marcos Chamudes: el fotógrafo migrante

El autor proviene de una familia de emigrantes judíos que tras asentarse en Argentina vienen a Chile buscando nuevas oportunidades. Desarrolló desde joven una vida intensa como dirigente social que lo llevó a perfilarse como líder de izquierda en el camino político según la investigación de Karen Berestovoy el año 2000.

Cuando Marcos Chamudes llega a Estados Unidos de Norteamérica en 1941 ya había vivido con mucha intensidad una rica vida política, como diputado y senador del Partido Comunista en Chile. De hecho su alejamiento del país obedece con la ruptura con un partido exigente y de un militancia que no perdonaba desviaciones. Por razones que no se ha podido con pruebas reconocer, el Partido comunista chileno expulsa a Marcos Chamudes de sus filas, las desavenencias venían de su ostentosa vida burguesa y su oposición al Estalinismo que era el sello del comité central del partido en Chile. Lo cierto que a los 34 años lo tenemos instalado en Nueva York entre los “enemigos” en el inicio de la cultura de bloques geopolíticos de la “Guerra Fría”.

Para sobrevivir decide estudiar el arte fotográfico en la prestigiosa *Modern School of Photography*, al apropiarse de una pequeña cámara *Leica* comienza a experimentar con la ciudad desde sus reflejos culturales y la avanzada experiencia migratoria.

En efecto, producto de la inestabilidad en Europa y Asia producida por la Guerra Mundial o bien los conflictos internos como la Guerra Civil española, encontraremos a numerosos intelectuales y escritores instalados en la ciudad de los rascacielos. De estos años

data su amistad con Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Rufino Tamayo entre los más destacados residentes.

El año 1943 realiza su decisión más sorprendente, se enrola en el Ejército de USA y dado que tiene problemas en la vista no lo envían en la infantería sino que le dan un puesto en el staff de fotógrafos del Ejército. Le corresponde desde este puesto ser parte de una avanzada en la liberación de los campos de concentración de Austria y del norte de Italia, su corpus fotográfico es dramático y golpeador.

A su regreso a EEUU el año 1945 organiza su primera exposición en Washington que será mostrada al año 1946 en la dependencia cultural de la organización de Estados Americanos.

Entre 1946 y 1948 es reportero Free Lance y trabaja en la época en la inicial ONU, estando en esta organización le toca reportear la península de los Balcanes como parte de una Comisión Investigadora, es testigo en estas lejanas tierras de la alegrías campesinas, las fiestas y procesiones de pueblos diezmados por guerras fratricidas. Por estos mismos años, participa en el famoso Congreso de Intelectuales por la Paz realizado en Polonia, donde le toca estar retratando a lo más granados de la intelectualidad, las artes y la literatura en esta década.

En 1949 se incorpora como reportero en la agencia PIX realizando un famoso reportaje de la fiesta de la cerveza en Baviera, que rememoraba tradiciones medievales que se habían perdido por los cruentos acontecimientos de la Guerra. La alegría desbordada alemana se disipa en una fiesta donde los niños y las mujeres vuelven a sonreír.

Lo tenemos en los años 50 de regreso en Santiago de Chile, para dar a conocer sus nuevas artes, realiza una destacada exposición de retratos en el salón de exposiciones Galería del Pacífico.

El año 1952, el gobierno le invita a Isla de Pascua, realizando un célebre reportaje sobre el único leproso existente en el territorio nacional. Su propuesta logra distanciarse de los prejuicios del exotismo y los estereotipos que marcaron la representación de esta isla de cultura nativa polinésica con vestigios arqueológicos singulares. Su trabajo sobre el lazareto es notable desde el punto de vista de la factura técnica, el blanco y negro alcanza un esplendor documental, sus protagonistas aparecen dignos, relajados, transparentes.

El año 1952 su trabajo fotodocumental es reconocido internacionalmente con un contrato solicitado por la Agencia Magnum para investigar los aportes de la comunidad alemana del sur de Chile, en particular los colonos de la ciudad de Valdivia. Ese mismo año concurre a reportear un levantamiento popular en Bolivia, organizado por el Movimiento

Nacional Revolucionario, donde logra fotos de un gran impacto visual y una sólida perspectiva revolucionaria. De este periodo y en estos mismos territorios altioplánicos realiza una indagación visual sobre los mineros de Potosí, en medio de sus imágenes se destaca la famosa fotografía del minero con su casco iluminador que le permitirá participar como único fotógrafo latinoamericano en la famosa exposición organizada por Edward Steichen en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: *The Family of Man*.

Por estos años, Chamudes tiene a su haber una fama de buen reportero, ganándose numerosas corresponsalías, como de la Revista Visión el año 1956 que la mantendrá por muchos periodos. Su estrecha relación con la prensa escrita se confirma al nombrársele director del Diario La Nación, cargo que ocupó hasta los años 60, pero en la medida que el autor comienza a escribir se aleja de la imagen fotográfica.

Publica una serie de libros más de corte ideológicos y escasos libros de fotografía, entre los que debemos destacar: “Picasso, arte y Libertad”. Su ácida autobiografía denominada “El libro blanco de mi leyenda negra” le granjea numerosos enemigos por las duras críticas políticas.

Marcos Chamudes, había señalado respecto a su obra: “con la fotografía, ha comenzado una nueva existencia, gracias a que mis negativos los tomo entre mis manos, esperando de ellos, precisamente una obra de arte, o un documento histórico, o simplemente humano”. En otras palabras, sus fotografías recientemente descubiertas nos muestran a un fotógrafo de un profundo compromiso con las coyunturas, pero que no obstante son los sujetos y no los hechos el centro de su atención y de su enfoque.

La labor como fotógrafo en Chamudes podemos dividirlas en dos géneros de representación. Por un lado, un trabajo de retratística donde la persona capturada por su lente nos indica hendidura visual, trabajo de composición y en particular de búsqueda formal de un óptimo visual. Sus reportajes constituyen la otra cantera iconográfica, son testimonio de un mundo en transformación, pero logra concentrar la atención sobre las problemáticas más precisas para manifestar su compromiso humanista.

Sergio Larraín: la búsqueda en el laberinto.

El fotógrafo Guy Le Querrec al presentar a Sergio Larraín formula: “Durante mucho tiempo he pensado en Sergio Larraín como conjunto de nubes inmutables en los altos paraísos fotográficos, estiramiento en el horizonte, frente al infinito desde un lugar de ensueño” (Magnum, 2008). La evocación poética de su obra viene acompañada de una constatación, la obra de Larraín está en un destacado nivel fotográfico. Sin duda que este reconocimiento de

sus pares por reconocer su búsqueda premeditada y pulsional establece un acuerdo entre la producción poética de sus primeros tiempos. Pues Larraín fue abandonando estos iniciales centros de interés para consagrarse a otras temáticas que buscan liberar y calmar los propios conflictos con su aristocrática clase de origen y con la figura de su padre.

Desde la salida del colegio, el fotógrafo Sergio Larraín tomó la decisión de autodeterminación, de construir un camino propio. En este escenario de mucha adversidad y de un espíritu doblado, el autor contempla a los otros espíritus vulnerados, destinos rotos por la pobreza y el abandono: niños huérfanos, niños dejados a la deriva en las calles de Santiago de Chile. Serán estos universos específicos los que le permiten tener figuración al tener una repercusión inédita en Chile, sus imágenes chocarán con los principios perceptivos de sus pares contextuales.

En la obra general de Larraín de estos años se percibe una forma de documentalismo, es decir “un compromiso con la realidad”. Pues de un modo particular, sus reportajes exploratorios ingresan en lugares aislados que si bien busca documentar objetivamente, pronto son superados por ejercicios visuales elaborados en la mirada de autor. Sus iniciales fotografías de reportajes fueron generando interpretaciones, confirmando su autoría con un trazado punto de vista subjetivando la realidad.

El trabajo de Larraín comienza a ser mostrado en la revista “O’ Cruceiro” Internacional, que se había constituido en los años cincuenta en el mejor medio de prensa latinoamericano con destacados reportajes gráficos. Su primer reportaje que aparece en este medio fue en 1958, Larraín presenta los bailes mineros que organizados en “diabladas devocionales” muestran en el altiplano boliviano la lucha simbólica entre el bien y el mal.

Las posteriores fotografías de Larraín acompañan otro subyugante relato realizado por Santiago del Campo: “El pie frío de América”, exhiben cuatro reproducciones color y seis blanco y negro de la Tierra del Fuego. Las instantáneas indican variantes con picados visuales y fotografías aéreas, además de la tensión establecida en todas las imágenes que buscan descentrar la perspectiva, desequilibrando los contrapesos visuales. En esta revista “O’ Cruceiro” está un destacado trabajo que exhibe el reportaje naturalista como el eje de la unidad visual.

En el artículo “La ciudad colgada en los cerros”, el fotógrafo asume la autoría del texto y las imágenes (Larraín; 1959: 92). Es un sorprendente homenaje a Valparaíso, que denomina “balcón chileno frente al Pacífico, la ciudad que también tiene claros amaneceres y mediodías pletóricos de sol” y además dice: “no es sólo una de las ciudades más bellas e interesantes de América latina, es también el más hermoso poema entre el Océano Pacífico y

Los Andes”. Entre las seis fotografías hay dos en color y una de los salones de grandes espejos, donde las jóvenes esperan con timidez a sus compañeros de baile y quizás de aventura.

El año 1959, Henri Cartier-Bresson le propuso trabajar para la agencia Magnum como fotógrafo asociado y luego permanente. Por Magnum, Sergio Larraín se traslada a París, donde residiría durante dos años, trabajando en la agencia como fotógrafo para diferentes revistas, en artículos de arquitectura como imágenes de los nuevos museos italianos, en particular los de Nápoles, sociales, un fotoperiodismo nutrido realizando encargos para la agencia en Italia en el Festival de Cine de Venecia, algunos de las colonias de artistas en Francia y en Argelia en medio de la “Guerra de guerrillas”.

La cobertura del matrimonio del Sha de Irán para la revista “Paris Match” el año 1960, fue uno de sus primeros trabajos que lo destaca como reportero admirado y le permite publicar de modo bastante permanente. En abril de 1960, Sergio Larraín participa con imágenes en un artículo del redactor de la “revista Life”, señor Herbert Brean: “La obra maléfica de la Mafia”. Entre las fotos sorprende una imagen en primer plano de Giuseppe Russo, jefe de la mafia Siciliana y una foto impactante sobre las víctimas en las luchas intestinas de la mafia. Muchos retratos de mafiosos como Lucky Luciano, de Joe Adonis y de otros que son contrastadas con fotografías de entierros, muertos y vigilancia de carabineros. El trabajo periodístico de Larraín demuestra con esta temática una universalidad en el tratamiento de la noticia, además de una adaptación de sus propuestas de acuerdo a los requerimientos del reportaje. Pero, también deja notar la capacidad empática que él tenía, pues estamos hablando de un mafioso radical que es fotografiado con parsimonia y timidez.

En el año 1966, se publica su viaje a la isla Juan Fernández titulado “Fotografías de Sergio Larraín luego de tres meses de residencia en la Isla Juan Fernández, La Isla del Verdadero Robinson”, trabajos que lo irán situando como un gran artista visual. La posibilidad de colocar sus series de fotografías, en este caso de naturaleza, principia a diferenciar y mostrar la versatilidad de este joven fotógrafo chileno, al tiempo que comienzan a circular sus imágenes interesando a un público más amplio.

En efecto, si bien una parte de su trabajo fotográfico se dio en el ámbito de los medios, en particular las revistas ilustradas de la época como foto reportajes, sus imágenes traspasaban la mera nota gráfica ilustrativa para constituir nuevas categorías visuales. En concreto, se organizan hibridajes que el maestro mexicano Antonio Rodríguez reconoce como ideas desarrolladas en “cuentos visuales” con las imágenes de las crónicas bajo el concepto de instantaneidad como señal distintiva.

La empresa de salvataje visual de Larraín se debe sin duda al libro “El rectángulo en la mano” es su primer gran libro publicado en mayo de 1963, en este compendio se expone en finas pinceladas sus percepciones iniciales sobre la fotografía.

El libro es editado junto al poeta Thiago de Mello, quien fuera Agregado Cultural de la Embajada de Brasil en Chile. Pero, será el propio artista, Sergio Larraín, quien establece una de sus primeras teorizaciones de su quehacer, pues al definir lo que es fotografía, la establece desde una perspectiva nominalista. “La fotografía: ello (el sujeto) dado por la geometría”. Su filosofía del lente está impregnada de la visión que la fotografía que él hacía era la foto entera, el rectángulo era la sección áurea, la completitud perfecta pues nunca hacía reencuadre.

Su búsqueda formalista geométrica se ve expresada por 17 imágenes, comenzando por su fotografía famosa de las niñas del pasaje Bavestrello y terminando con una mirada de soslayo a un niño tapado y viviendo situación de calle, el sugerente título de la foto es “niño vago, despertar”. Ahora bien, la mayoría, es decir ocho imágenes corresponde a su serie de niños vagabundos de Santiago y cuatro imágenes dan cuenta de su trabajo sobre la ciudad de Valparaíso. Fotografías donde aparecen grupos humanos compactos son de la zona andina, tres imágenes con mucha fuerza étnica. Solo dos imágenes dan cuenta del viejo mundo, una de Londres y otra en París, en ambas el factor común es la soledad constreñida en la disposición corporal y la mirada de sus personajes.

El libro nos define un derrotero de indagación por entre la mirada de los niños, los indígenas, los solitarios de la ciudad. Lo común entre ellos que son personas que deambulan buscando algo, son todos mujeres u hombres, pequeños o grandes partes de los marginados y subalternos, aquellos que no tendrán el poder, al contrario una humanidad que está siempre al borde de la deriva en sus precarias condiciones de vida.

Larraín colabora en la revista “Paula” desde el año 1967 hasta 1976. En los primeros números de Paula, podemos destacar un número consagrado a la mujer chilena, con un gran reportaje que fueron mostrando diversas mujeres de estratos, oficios y perspectivas distintas. Todas las fotografías pertenecen a Larraín y son en general retratos individuales y contextuales en color, blanco y negro.

Larraín amplía su percepción sobre la fotografía: “cuando uno mira, ama. Entonces hay alegría, hay vida. Luego uno toma la foto y después, cuando la gente la mira a su vez, siente ese minuto de emoción que vivió el fotógrafo. Solo si así ocurre éste logró su objetivo”. Concluye argumentando: “La fotografía es una concentración de conciencia”, “traspaso de emociones”.

Al finalizar su etapa activa como fotógrafo, encontramos a Larraín asociado a la revista VEA, durante los inicios de los años setenta. En esta revista VEA, gráfica e informativa, Sergio Larraín realiza trabajo muy disímiles que van desde “la guerra del vino”, pasando por hechos diversos como el “caso de reencarnación de un médium” hasta el suceso político contingente con “la historia del “tancazo” .La aparición en este medio gráficos chilenos es precisamente en la Revista VEA, en el número 1785 dedicado al ataque a la Moneda, durante el golpe de estado del 73. Aunque no aparecen identificadas sus fotografías se lo menciona como fotógrafo del equipo periodístico.

Sólo en 1992 se publica su famoso libro Valparaíso. El antes había formulado que: “una buena imagen nace de un estado de gracia. La gracia se manifiesta luego que se libera de las convenciones, libre como un niño en su primer descubrimiento de la realidad”. Esta percepción es la sostenida por el tono melancólico del libro Valparaíso, el libro es una búsqueda infantil, la mirada fotográfica apremiante, ¿qué no encuentra el niño?, ¿Qué lleva al niño a recorrer lo público y lo privado?, ¿qué busca finalmente el niño...?. El libro “Valparaíso” es la historia de una orfandad, el niño que ha perdido a su padre, trama psicológica unida desde la captura desesperada por una ciudad tan mental como real.

La mirada prístina del asombro es la focalidad del libro “Valparaíso” como la mirada de los niños posibilita enfrentarse a la porción de realidad, obteniendo una benévola fotografía. Su resultado es impactante, una refundación del arte fotográfico, un planteamiento analítico indagatorio que ingresa en la ciudad portuaria y modifica el espacio, desde una visión deconstructora intuitiva. Valparaíso se constituye en la ciudad laberíntica, la construcción sin fin de la mente, del imaginario de Walter Benjamin que construye la modernidad fotográfica.

Luis Prieto Balmaceda: travesía a la deriva

Nace el de mayo de 1944 en medio de una familia tradicional en Santiago de Chile, pero que tenía fuertes antecedentes artísticos en las letras y en las artes por parte de su abuela-La Momo-famosa mecenas y protectora de artistas de vanguardia, poetas y literatos, además de su abuelo Jenaro Prieto destacado literato chileno.

Luis Prieto realiza sus estudios en tres colegios dando cada uno un sello particular el Saint Georges y el despertar del sentido social, los Padres Franceses y su elaboración mística y termina en la Academia Cueto donde sale de su círculo para reconocer a un grupo de amigo heterogéneos y dispares fuera de las restricciones que la elite santiaguina establece ante el temor de “lo diferente”.

De un espíritu inquieto en 1960 se va a New York donde trabaja en el día en una fábrica de cinturones y en la noche trabaja como laboratorista fotográfico, esto le posibilita conocer en la práctica las destrezas y las normativas del laboratorio analógico blanco y negro que desarrolla y da rienda suelta a su pasión fotográfica. Dice el autor: “Aprendí a tomar fotos. Vi muchas películas de cine arte. Quise ser fotógrafo de modas. No lo pude ser. Lo más glamoroso es trabajar para vivir y yo me gané la vida lavando vajilla. No era algo para ser mirado en menos. Mi deber era limpiar platos y me premiaban con dinero.”

Cuando vuelve a Chile con una Hasselblad 6 x 6, opta por desarrollar su labor fotográfica profesional, que le da un renombre en el contexto de apertura artística y revolucionaria que se vivía en Chile, logrando realizar en 1970 su primera exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes, después vendrán otras en el Goethe Institut y en la Parroquia Universitaria. Es en este contexto auspicioso y con una reputación estética ganada, se generan sus grandes crisis esquizofrénicas. Declara el fotógrafo con una lucidez encomiable: “he vivido años en clínicas psiquiátricas privadas por tener buena cuna y actualmente hay medicamentos pero son caros”. Su enfermedad mental se hace cada vez más presentes y por lo mismo lo van disminuyendo y estrechando sus intenciones creativas: “estoy en una clínica psiquiátrica. Los anteojos los perdí. Me quitaron el cinturón. Veo una puerta con un vidrio opaco que deja pasar la luz.”

En efecto, la búsqueda visual escarba “por debajo de las diferencias denominadas y previstas cotidianamente (...) los parentescos ocultos de las cosas, sus similitudes dispersas”, el escenario elegido es justamente una ciudad de un imaginario de rincones, rellanos y puertas. Valparaíso, la ciudad laberíntica que va develando desde recorridos azarosos, un gesto deconstructivo de la mirada y el montaje de una imaginería visual como denominación poética, es decir como unidad de sentido y valor comunicativo.

Un segundo aspecto a considerar, es la contingencia histórico socioeconómica en que trabajó Luis Prieto, que se encuentra enmarcada en una fuerte crisis económica, una fase desarrollada entre 1978 y 1982 que posibilita la institucionalización del modelo de libre mercado, que trajo el llamado “milagro económico” en lo macroeconómico, el cual va acompañado desde el cotidiano de una tasa persistente de desempleo, agudizando ostensiblemente, las desigualdades de ingreso y riqueza”.

Los aspectos anteriores nos posibilitan comprender dos componentes de la visualidad creadora de Luis Prieto, por un lado la fuerte raigambre documentalista y por otro su preocupación sobre el microcosmo de miseria y personajes periféricos que comienzan a buscar sus oportunidad en un país conflictivo. Reflexiona Lucho Prieto en un poema:

“Me he dado cuenta hoy /Que en mi país, la verdad
No se dice/ Si digo la verdad soy hombre muerto.”

Así en medio de un fuerte universo de censura, delación y violación a los derechos humanos, también el mundo contingente es palpable por medio de la fotografía. Las imágenes de Prieto son testimonio de un país desequilibrado. En efecto, el trabajo autoral de Lucho Prieto, denotan el país convulso desde la humanidad que el representa: “los expulsados del paraíso”. Con esto asienta una honda huella en su núcleo familiar inmediato y entre sus compañeros de ruta.

Si bien “Lucho” Prieto como gustaba presentarse pues efectivamente luchaba por estar en buenas condiciones perteneció a la AFI, su participación fue bastante periférica y esporádica.

Marco Ugarte: la fotografía apremiada

La AFI es el más destacado frente fotográfico del siglo XX en Chile. En concreto la Asociación de Fotógrafos independientes fue un ente aglutinador e impulsor de un sentido de pertenencia por medio de la pasión fotográfica; asociación que posibilitó acoger y compartir entre dispersos grupos de amigos que hicieron frente común a la dictadura militar chilena, complejos tiempos contextuales.

Por los apremios históricos el colectivo fotográfico denominado AFI, de un modo connatural consolida la mirada testimonial como indica el historiador Burke, que nos posibilita redescubrir el escenario político, social y afectivo chileno entre comienzos de los ochenta y los comienzos de los noventa en Chile. La marca más resentida en la diversidad de imágenes producidas por los fotógrafos y fotógrafas está en la “estética del desacato”. Pues por sobre el control del poder, los desacatos de la imaginación son una magna intervención y desplazamiento desde los contenidos oficiales y estadísticos hacia las indagaciones estéticas, psicológicas, sociales y evidentemente políticas.

En definitiva, los fotógrafos integrados a la AFI, denuncian, ponen en tela de juicio, cuestionan las prácticas de la violencia por medio de sus imágenes, su resistencia es explícita, las imágenes fueron las emisarias y testimonios de lo que pasaba en el herido Chile profundo.

Entre los fotógrafos de la AFI, destaca la propuesta de Marco Ugarte, quien se asienta con un sólido trabajo como reportero en la revista “Hoy”. Su adscripción temprana a la AFI lo hace acceder rápidamente al centro del debate sobre la fotografía contingente. Su necesidad de expresión lo lleva en numerosas veces a arriesgar su vida en medio de los duros enfrentamientos de las llamadas “protestas nacionales”, que desde 1983 se dieron como

espacios libertarios de enfrentamiento contra la violencia institucionalizada del Estado chileno.

De un modo espontáneo la rebelión popular se instala en la calle, es este el escenario donde la lente de Marco Ugarte instala su cuestionamiento. Pero hay que recalcar que el trabajo de Ugarte tiene especial singularidad en su estética restrictiva por los motivos convocados y la austeridad argumental. Su enfrentamiento al poder y la violencia es pasmosamente frontal, su discurso directo, las imágenes un decurso de un constante asedio sobre los embates dictatoriales. Al respecto el autor formula: “Chile mantiene aún abiertas las heridas que le infringió la dictadura. En estas imágenes hablan las miles de víctimas de la cobarde acción de quienes se ensañaron con la sangre y las lágrimas de su propio pueblo” según declaraciones del propio autor en el año 2008.

El trabajo solidario sobre las víctimas que repudian la dictadura militar. En definitiva su épica visual es un compendio que busca contribuir a “la memoria histórica de Chile y está dedicado a las nuevas generaciones y a los miles de compatriotas que lucharon, de una u otra forma, por el retorno a la democracia en Chile”. La explicitación y la formulación visual desde la tensión del contrapunto constituyen las propuestas propias de Marco Ugarte. Su trabajo exigente es la de un fotógrafo que busca de manera incansable un grado de percepción profesional.

Conclusiones

El proyecto particular de cada uno de los fotógrafos analizados es un proyecto mayor en la fotografía latinoamericana, pues no sólo organiza la mirada y elabora una representación, sino que además el efecto real de la fotografía se transforma por su formulación en planteamientos del imaginario cultural y las tensiones que padecía al arte fotográfico. Por otra parte, constituye un ejercicio para descubrir los referentes del reportero Freelance en la periferia general, universo de significación latinoamericana.

Lo concreto es que desde los corpus visuales se hace factible constituir el estatus estético fotográfico, descentrando las normativas visuales, deconstruyendo los cánones establecidos y atreviéndose a construir un “documento visual” desafiante en la tensión poética documental y con marcas explícitas de autonomía autoral. En ausencia de espacios propios para exponer la fotografía, las revistas y la prensa en general se constituyeron en espacios de socialización y circulación de los corpus construidos.

No obstante los cuatro creadores establecen las matrices de una tradición argumental fotográfica que se organizan desde ejes analíticos. En la consideración estética, el imaginario configura ejercicios de formalidad por el uso del blanco y negro, además de otorgar solución

plástica que busca tensar los referentes desde los significantes visuales. En la perspectiva política, los enfoques de los cuatro se adecuan a un programa que recoge la apertura al mundo periférico, en particular los bolsones de desigualdad. Finalmente desde la propuesta ética, los cuatro fotógrafos establecen un compromiso con la verdad por medio de una constante paráfrasis que no es metáfora sino más bien un asedio a la dura realidad contextual.

Otra conceptualización más contemporánea hablaría desde la obra de los cuatro creadores de la elaboración del ensayo visual, es decir un gran ejercicio interpretativo de un hecho con imágenes. De este modo cada fotografía va desarrollando la idea central y en muchos casos concluyendo sobre la temática expuesta. Un ensayo sugiere pertinencia y una cuidada edición visual. La necesidad de imágenes fijas constituyendo un corpus, es propio del deseo de humanizar las situaciones que de otro modo quedarían muy abstractas, el ensayo finalmente es el trabajo autoral en sentido estricto que recompone la realidad bajo el prisma original del creador. Es en este espacio de creación que se ubica el centro de la producción de estos remarcados fotógrafos.

Claro está que la batalla que se gesta desde esta visualidad construida, sitúa los desplazamientos de la fotografía humanista a los sentires periféricos alcanzando autonomía y la certeza del estilo propio. La rescritura que construyen del imaginario establece algunas marcas territoriales específicas: constitución discursiva visual desde los resabios de una poética de la mutación y la crónica, el asedio sobre la precariedad vivencial tanto por el contexto sociopolítico opresivo o por las propias pulsiones personales. Además debemos reconocer que la base es la fascinación por la recursividad fotográfica, operación demandante de una realidad en crisis, un corte visual y argumental que reiterativamente transmite sobre lo fracturado en la vida, en las otras vidas y sensibilidades individuales frente a una naturaleza indómita y la violencia excluyente.

La obra de los fotógrafos reporteros Chamudes y Larraín, así como de los fotógrafos Prieto y Ugarte se desarrolla justamente en el periodo de pre- contemporaneidad de la plástica chilena, por lo que va quedando al margen del sistema normativo institucional, al menos en su momento histórico. Al carecer su producción artística de elementos nucleares de lectura por su amplia dispersión en los medios, por la ausencia de sistematicidad, por su silencio. No sólo el pensamiento crítico los ignoró, pues según de crítica artística no lograron articular identidades plásticas que permitieran posesionar las imágenes y darle un significado, quedando expuesto su corpus a una especie de exilio temporal dentro de los referentes plásticos de la época.

No obstante esta no consideración, en general la traición de las Bellas Artes chilenas y latinoamericanas miraban con ojos indignos como la fotografía y el “foto reporterismo” se apropiaba de sus lugares y privilegios sagrados.

Con mayor razón la obra de estos autores se autogestiona sola y continúa generando espacios de circulación y expectativas. La mayor prueba de esto es que las exposiciones más vista en los últimos 10 años en Chile han sido las de fotografía de fotógrafos FreeLancer. De un modo explícito el trabajo de estos cuatro fotógrafos refundan la memoria visual: Chamudes, Larraín, Prieto, Ugarte constituyeron momentos ejemplares donde el imaginario no solo plasmó un momento sino que dio razones a una nación en búsqueda de su identidad y su sentido. Además que nutrió tempranamente con sus corpus visuales los valores solidarios de las diferencias, estableciendo marcas postmodernas en el continente latinoamericano.

Referencias

BACSKO, Bronislaw. *Imaginario Sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

BERESTOVOY, Karen. *El fotógrafo Marcos Chamudes*. Santiago: Altazor, 2000.

BURKE, Peter. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. *As origens do fotojornalismo no Brasil um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. Sao Paulo: IMS, 2012.

DONOSO, Cláudia. *Desde la otra orilla, Luis Fernando Prieto Balmaceda*. Santiago: Editorial LOM, 1997.

ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Ediciones Lumen. 1994.

GUBERN, Ramón. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004.

HAMON, Philippe. “Thème et effet de réel”, *Poétique*, n. 64, 1985, pp. 495-503.

HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editoras, 2006.

IVELIC, Milan; GALAZ, Gaston. *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

KAY, Ronald. *Del espacio de acá*. Francisco Zegers editores Unidos: Santiago, 1988.

- KOSSOY, Boris. "Por una historia de los anónimos", AISTHESIS, n. 35, 2002, s/p.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire livre X: L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004.
- LEIVA, Gonzalo. "Cárcel de Valparaíso, los descatos de la imaginación fotográfica", en Mauricio Del Pino, *El lugar nuestro*, Santiago: Ril Editores, 2007.
- _____. *Multitudes en sombra AFI*, Santiago: Ocho libros editores, 2008.
- _____. Sergio Larraín, *Biografía, Fotografía, Estética*, Santiago: Metales Pesador editores, 2012.
- _____. *Luciérnagas Luis Prieto Balmaceda*, Santiago: LOM editores, 2013.
- LARRAIN, Sergio. *El Rectángulo en la Mano: Cuadernos Brasileiros*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.
- _____. *La ciudad colgada en los cerros. Revista O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1 enero de 1959.
- _____. *Valparaíso, con Pablo Neruda*. Éditions Hazan, Paris, 1991.
- _____. *London, 1958-1959*. Londres: Dewi Lewis Publishing, 1998.
- MAAS, Ellen. *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.
- MAGNUM. *Revista Magnum*. London, Thames & Hudson, 2008.
- MATURANA, Humberto. *El Sentido de lo Humano*. Santiago: Dolmen, 1997.
- MONROY, Rebeca. *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- RABASA, José. *Without history: subaltern Studies, the Zapatista Insurgency and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.
- ROJAS MIX, Miguel. *El Imaginario, Civilización y cultura del Siglo XXI*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2006.
- ROMERA, Antonio. *Asedio a la Pintura Chilena (desde el Mulato Gil de Castro a los Bodegones Literarios de Luis Durand)*. Santiago: Editorial Nascimento, 1969.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1989.

TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001.

UGARTE, Marco. *Testimonios Chile: 17 años de dictadura militar*. Ciudad de México: Editorial Laberinto, 2008.

VILCHEZ, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, Cine, Televisión*. Barcelona: Paidós Comunicaciones, 1992.