

16 años de fotografía en Chile

Memoria de un descontexto

La primera información que tuve sobre la situación de la fotografía en Chile después del golpe militar fue en 1974 cuando entré a estudiar periodismo a la Universidad, donde pasé cuatro años sin necesidad de tomar apuntes, pues no había mucho que anotar. Supe que habían ametrallado a una muchacha que había sido compañera mía de colegio en los tiempos lejanos de la básica, mientras tomaba una fotografía demasiado cerca de un regimiento, en el puerto de Valparaíso. He vuelto a ver el rostro de Francesca en el retrato de fin de curso; para él posamos todos muy bien peinados allá por 1962.

La huella fotográfica quedó suspendida en Chile junto con la legitimidad de la memoria para el golpe militar y la amnesia obligada se implantó so pena de variados castigos. La cortina de la cámara quedó bloqueada en la posición cerrada de su pestañeo, y la población infantilizada por el padre severo que llegó a extirpar el desorden sufrió la relegación del espacio público, aislada en piezas oscuras y condenada a comerse los pollos reales o imaginarios por cuya ausencia de los supermercados, tanto había reclamado durante el desabastecimiento provocado por el caos marxista.

Posteriormente este panorama hogareño se complementó con la televisión, que dio cuenta de la cobardía de los terroristas que se las emplumaban de esta «copia feliz del edén», mientras los más duros morían en enfrentamientos con los restauradores de la moral pública. La televisión ha sido, seguramente, la principal modeladora de nuestras miradas en estos años.

En la Universidad Técnica se encontraron, con posterioridad al 73, los sobres vacíos que contenían parte importante de los negativos acumulados por Antonio Quintana durante lustros, y cuyo proyecto consistió en hacer un retrato del pueblo de Chile desde la perspectiva social y —también de la retórica— de su militancia comunista. Bob Borowitc —polaco de origen y sobreviviente de los campos de concentración—, figura formadora de relevancia en la transmisión de una consciencia fotográfica como expresión personal ligada también a la excelencia técnica del oficio, sufrió una dolencia que sintomáticamente afectó su capacidad de memoria.

De Chile salieron bajo distintas especies de apremios la mayoría de los que, desde los lenguajes visuales habían emprendido la documentación de la vía chilena al socia-

lismo durante los tres años de la Unión Popular. Así lo hizo, por ejemplo, Marcelo Montecino poco después de que su hermano Cristian —también joven y fotógrafo— fuera asesinado por insistir con el obturador de su cámara. Montecino desplazó su compromiso con la huella fotográfica documentando los procesos registrados en Nicaragua y El Salvador, y mantuvo un activo vínculo con Chile. En 1984 organizó en Washington —donde estableció su residencia—, una exposición fotográfica con el tema de los Derechos Humanos dando a conocer el trabajo fotográfico que habían realizado algunos de acá. Luis Poirot partió a España con sus retratos de Neruda y otros iconos de la cultura nacional, y allá siguió retratando a las figuras prominentes del exilio europeo. El levantamiento de la memoria como panteón de personalidades ha sido una tarea a la que Poirot ha continuado consagrándose desde que volvió al país. Ambos profesionales se han reinsertado como referentes en la actual fotografía chilena.

En la marginalidad y el descontexto quedaron los que en el campo cultural resultaron omitidos por la *tábula rasa* militar, omisión que nadie podía dar por descontada; los que dentro de la arbitrariedad y la confusión no fueron alcanzados por el estigma, conservaron un lugar en las universidades neutralizadas y en los medios de comunicación permitidos. Es el caso de Juan Domingo Marinello, que desde la Universidad Católica, y a través de la docencia, ha operado como nexo con el pasado para las nuevas generaciones, y de Jorge Ianiszewski, que de cineasta en proyecto entró a trabajar en una revista de modas femenina. Junto a otros, estos dos fotógrafos participarían más tarde en la fundación de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), de crucial importancia para la protección de los que, a diferencia de quienes operaban en territorios neutros, ejercían el oficio arriesgando bastante más que la integridad de sus cámaras.

Tres obras de autores «que se quedaron» y que se inscribieron en el ancho campo de la marginalidad cultural chilena, podrían mencionarse como primeras y sólidas respuestas creativas desde la fotografía ante la impronta que en lo público y en lo privado marcó la dictadura: las de Paz Errázuriz, Leonora Vicuña y Claudio Bertoni. Mientras Errázuriz —que poco antes del 73 había fotografiado exhaustivamente a una gallina en el patio de su casa— salió a deambular por calles abandonadas, retratando a mendigos, borrachos, locos, artistas, circenses, prostitutas y travestis, Claudio Bertoni abandonó la ciudad y se aisló en un balneario de provincia. Entre las cuatro paredes de la casa en que se encerró, se dedicó a fotografiar durante 16 años a una misma mujer, fragmentada, huidiza y desnuda. Su exploración visual aborda el tema de la relación de la fotografía con lo pictórico, y su fuerza radica en la obsesión que lo lleva a crear un universo cerrado y polivalente. Leonora Vicuña —que más tarde se fue a París— presentó hacia 1980 una serie de copias en blanco y negro y luego coloreadas, bajo el título *Hotel Chile*, constituyendo una secuencia de alta poesía en base a imágenes colectadas en la bohemia de los bajos y medios fondos. Las primeras reuniones que originaron la AFI se llevaron a cabo en la casa de Leono-