

# El disparo poético de Álvaro Hoppe. Memoria y fotografía. Dictadura en Chile 1973-1990

## The poetic shot of Álvaro Hoppe. Memory and photography. Dictatorship in Chile 1973-1990

MARÍA ELISA RAMÍREZ RIVEROS\*

### Resumen

Este artículo explora la relación entre memoria y fotografía durante la dictadura chilena (1973-1990). La conjugación entre las imágenes y las narrativas se expresan en el trabajo de Álvaro Hoppe, fotógrafo chileno, junto a quien se desglosan reflexivamente una selección de sus imágenes. La narrativa del registrador otorga un sentido contextual que disputa las verdades

\* Antropología Universidad Alberto Hurtado, [elisaramirezr@gmail.com](mailto:elisaramirezr@gmail.com). <https://orcid.org/0009-0001-3058-5666>

que abogan por el olvido, en tanto es su subjetividad la que compone la fotografía y sus posibles significados. Mediante 3 entrevistas fotográficas y la revisión de 5 fotografías del archivo del autor, se desentraña la pregunta por la contribución de sus imágenes al entendimiento de los procesos de memoria que surgen de ella y de escarbar en la fotografía propia. Se concluyen aspectos sobre los usos de la fotografía en contextos de violencia política, los roles que toma el fotógrafo en estos mismos tanto como las lecturas de los agentes espectadores actuales, repensando las afecciones y significados arraigados a la imagen, al discurso en materia de memoria en la relación pasado-presente.

**Palabras clave:** memoria, fotografía, narrativa, Álvaro Hoppe, dictadura chilena.

### Abstract

This article explores the relationship between memory and photography during the Chilean dictatorship (1973-1990). The combination of images and narratives are expressed in the work of Álvaro Hoppe, a Chilean photographer, with whom a selection of his images is thoughtfully broken down. The recorder's narrative provides a contextual sense that disputes the truths that advocate oblivion, while it is his subjectivity that composes the photograph and its possible meanings. Through 3 photographic interviews and review of 5 photographs from his archives, the question of the contribution of her images to the understanding of the memory processes that arise from her and to delve into her own photography is unraveled. Aspects about the uses of photography in contexts of political

violence are concluded, the roles that the photographer takes in these as well as the readings of the current spectator agents, rethinking the affections rooted in the image and the discourse in a matter of memory in the past-present relationship.

**Key words:** memory, photography, narrative, Álvaro Hoppe, chilean dictatorship.

## 1. Introducción: fotografías en retrospectiva

Los estudios sobre materias de memoria han proliferado luego de los fuertes procesos de quiebre histórico<sup>1</sup>. Aquello, ha permitido el desarrollo de nuevas áreas de investigación respecto al impacto sociopolítico y cultural que estos eventos han tenido en las distintas poblaciones. Las guerras, los regímenes y las revueltas de pueblos acongojados y en búsqueda de transformación han develado un malestar lo suficientemente profundo como para elaborar enfoques indagatorios sobre la esperanza y búsqueda de cambio luego de la tempestad.

Desde, por ejemplo, los estudios postguerra hasta los estudios postcolonialistas, las ciencias sociales han ido consolidando sus áreas y enfoques de investigación luego de los procesos políticos de coyuntura continental e internacional. Las múltiples disciplinas han logrado ir demarcando líneas de indagación y propuestas críticas después de momentos de rupturas económicas y sociopolíticas que han reconfigurado los órdenes culturales. Las diversas ramas de las ciencias sociales se han

ido especializando tanto como creando nuevos núcleos de conocimiento a lo largo del globo.

La memoria aparece como un entretejido complejo, donde se entrecruzan vivencias y diferentes ópticas sobre los acontecimientos sociales y de cambio. Esta, comprendida como capas de significación fragmentarias y sucesivas que los grupos otorgan a ese pasado vivido<sup>2</sup>. Se dificulta por lo tanto esbozar una definición de memoria consensuada, pues como bien hemos aprendido de la antropología, la cultura es heterogénea. Y, si bien existen códigos culturales compartidos, existe además el juego de las subjetividades en el entramado social. Aquello, nos invita a la discusión sobre la identidad personal en la singularidad del recuerdo, considerando que hablar de memorias es tensionar lo individual y lo colectivo en materia de reminiscencia. Incluyendo, a su vez, las preguntas sobre la adherencia político-identitaria a colectivos sociales que disputan constantemente el relato de la historia. Esto, habla de la mencionada tensión de lo individual y lo colectivo; lo propio y lo ajeno en busca de un sentido de identificación común<sup>3</sup>.

Mucho se ha hablado sobre los distintos soportes que tiene la memoria. ¿Cómo evocamos aquello que deseamos recordar? ¿Cómo miramos el pasado en función del presente? La memoria es tanto una fuente como un objeto de estudio. Razón por la cual este artículo se adentra -desde una mirada antropológica y reflexiva- en las fracciones de esta área de investigación y

<sup>1</sup> Algo que Wallerstein revisa detalladamente en su trabajo sobre las transformaciones y nuevos horizontes académicos de las ciencias sociales.

<sup>2</sup> David Lvovich sobre la memoria en los estudios historiográficos de la historia reciente.

<sup>3</sup> Joël Candau desde la antropología se adentra en un diálogo de los conceptos de memoria e identidad tanto como en la relación dialéctica de esta última en la discusión por la memoria individual y colectiva.

traza algunas preguntas sobre la gestación de aquellos procesos del recuerdo que se valen de la fotografía como su dispositivo central.

Se presentan la fotografía y el video como herramientas de apoyo y producción de contenido, misma razón por lo que con el paso de los años ha existido un creciente acompañamiento visual en la investigación social y cultural<sup>4</sup>.

El uso de los recursos audiovisuales en la antropología remonta a más de 100 años (alrededor de 1880), de hecho, los estudios culturales que se acompañaron de resultados fotográficos y de video lo hicieron desde los principios mismos de la invención de los aparatos de registro (Zirión Pérez: 2015), aportando a la construcción de nuevos caminos visuales. Estos elementos comenzaron a tomar fuerza en el estudio cultural de los siglos XIX y XX, acompañando y complementando el levantamiento de información que los antropólogos estaban realizando en pos del conocimiento cultural.

Estas herramientas se han constituido como elementos que aportan a las disciplinas sociales, pero, a su vez, han sido cuestionadas en su carácter ético y de agendas de intencionalidad. El paso de los años y la consolidación de la antropología han traído consigo reedificaciones de los paradigmas de estudio y de la representación, logrando un crecimiento en la amplitud de formas de usar lo visual en la revisión del sujeto culturalmente distinto.

<sup>4</sup> Se puede revisar en ejemplos como: Fotografías de los Nuer por Evan Evans-Pritchard, el documental "Nanook of the north" de Robert Flaherty y Margaret Mead junto a Gregory Bateson en su análisis fotográfico en "Balinese character: a photographic analysis".

La visualidad puede ser comprendida de muchas maneras, no sólo a partir de los dispositivos ópticos. En este sentido, es importante recalcar que para lo que respecta a este artículo, se necesita ampliar la percepción de la antropología visual como el uso exclusivo de antropólogos con sus instrumentos de registro. Se requiere comprender a su vez, que los fotógrafos actúan como etnógrafos, como participantes, como relatores.

En este artículo, se presentan estas cuestiones específicamente desde la memoria suscitada en el acto de mirar el registro propio y a los lugares que lleva. Se dispone una parte del trabajo fotográfico de Álvaro Hoppe, fotógrafo independiente chileno con un gran registro del período dictatorial en Chile.

A través de 3 entrevistas de análisis fotográfico, el registrador desmantela profundas apreciaciones y lecturas de su propio trabajo. Contemplando 5 fotografías de su archivo en una nueva instancia, Hoppe repiensa su registro en claves críticas: el acto de atestiguar, el retrato poético y el disparo asesino. En su pensar, se aproxima a la fuerza de la fotografía: "las fotos, si tú te das cuenta, son papeles no más, pero tienen emoción. Algo le pasa a la gente con la fotografía, es súper potente. La fotografía conmueve, es deseo".

Junto a Álvaro Hoppe, se busca desentrañar aquellas preguntas que no sólo tienen que ver con el acontecer histórico, sino con las formas de vida y la cotidianidad del fotógrafo, su modo de comprender y la gestación de la memoria individual y sus vínculos con la memoria colectiva. Las interrogantes que nos acercan a las narrativas presentes en claves del pasado, son las siguientes ¿Por qué se tomó esa fotografía? ¿Cómo se describe la experiencia

de aquellos años? ¿Cómo se vivió el día del Golpe de Estado? ¿Qué estaba sucediendo en el entorno social y político? ¿Qué reflexiones surgen luego de mirar estas fotografías?

Álvaro Hoppe se encargó de registrar los ambientes que lo rodeaban y su realidad sociopolítica, acercándose a una forma de antropología visual que se expresa fuera de los parámetros de definición y clasificación académica tradicional. Queriendo decir que la antropología y sus elementos se despliegan también en oficios alternativos en tanto responden a una práctica fundada en la relación observador-registrador. El fotógrafo es agente, es, a su manera, etnógrafo.

El devenir histórico nos ha demostrado que la memoria tiene su fragilidad, y que son las pequeñas instancias aquellas que develan los micro procesos del recuerdo. El impacto de los sucesos históricos puede encontrar un refugio en las experiencias de vida, en las mentes y en los afectos. En cada persona perjudicada por el terrorismo de Estado de la dictadura cívico-militar en Chile se cobija una vivencia particular que se pone en tensión respecto a los de la historia oficial que las ha opacado a lo largo de estos 50 años. Por lo mismo, la fotografía independiente en Chile durante los años de la dictadura toma una especial trascendencia cuando queremos hablar de memoria y de generar procesos de reminiscencia en el presente. Pierre Bourdieu (2003 52) en “Un arte medio” señala de forma asertiva que:

(...) la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción.

La fotografía y las formas de registro aparecen como vehículos de memoria que, en su calidad de acontecimiento visual tangible permiten abrir espectros del recuerdo que convocan tanto la historia personal como la de una comunidad, e incluso, la de un país. Junto a la discusión bibliográfica de autores como Sontag, Ricoeur, Didi-Huberman, Jelin, Barthes, Halbwachs y otros, nos dejaremos guiar por las fotografías y conversaciones con Álvaro Hoppe, dentro de las cuales se activa un proceso personal reflexivo y de retorno al pasado retomando imágenes y experiencias de vida.

Como integrante de la Asociación De Fotógrafos Independientes (AFI), Álvaro Hoppe contribuyó -dentro de su propia perspectiva visual- a la elaboración de registros fotográficos alternativos a los oficiales, los cuales, durante ese período, respondían a los intereses particulares del régimen. En su calidad de documento, la fotografía encuadra pedazos de realidad que transmite y que, independientemente de la discusión sobre su calidad artística, otorga claves informativas, testimoniales e interpretativas. En el trabajo de Hoppe vemos que se retratan extractos de la realidad chilena que en ese entonces correspondía a un sobrevenir crítico.

Cabe agregar sobre la fotografía, que desde la historia antigua se le ha intentado situar en contraposición de la pintura, del *arte*<sup>5</sup>. Bajo el argumento de que esta corresponde a una reproducción que, según se entendía en aquel entonces (siglo XIX), era la osadía del fotógrafo

<sup>5</sup> Dependiendo de la corriente artística, la fotografía en sus inicios se integró en una fuerte discusión crítica respecto a su condición de “arte” debido a su retrato exacto de la realidad. Al actuar innegablemente como medio de expresión, con el paso del tiempo, la fotografía tomó fuerza en varias ramas del arte tradicional, actuando como herramienta tanto como obra de arte en sí misma.

de intentar reproducir la imagen del hombre que Dios hizo a su semejanza (Benjamin 2008). La pintura intentaba ser fiel a la naturaleza y con la llegada de la fotografía se desmorona esa pretensión en su forma más ambiciosa: en cuanto al retrato de la realidad, la pintura no podría competir a la fotografía. En una discusión por el talento y las nuevas tecnologías, aparece de diferentes formas aquella distinción, pero, se ignora la capacidad de la fotografía de ser ambas cosas: arte y realidad.

Para lo que respecta a este artículo -y más allá de las discusiones sobre su calidad artística-, es necesario comprender que la fotografía amplía las formas de recurrir al pasado, en tanto es un soporte visual de acontecimientos. Como menciona Barthes (1989: 28-29) en “La cámara lúcida”:

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente (1989: 28-29).

Aquí, es relevante precisar que esta condición permite clasificar la fotografía como una forma de inmortalizar el momento encuadrado, pero, es en la interpretación de esta que se juega el potencial de la fotografía. Algo que Susan Sontag (2006: 42) establece:

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

Es importante, por lo tanto, entender que tal y como dice la autora, la comprensión de la fotografía misma o de la realidad retratada

es un acto de ingenuidad. La fotografía debe situarse desde una vereda distinta, no en un entendimiento gráfico de la interpretación de la realidad detrás, sino desde un registro que se da en un espacio y tiempo determinado, del que es innegable su existencia y de la presencia del fotógrafo en ese momento. Queriendo decir que, sin ese carácter subjetivo, leer la fotografía por sí sola no permite cobrar sentido. Debe, por ende, acompañarse de los discursos, las historias, las narrativas.

Pues, más allá de ser o no ser “real”, la fotografía se tiñe del ojo de quien dispara y de sus intenciones al hacerlo. Lo que una fotografía aparenta ser no es foco de estudio del artículo, sino su capacidad evocativa e interpretativa respecto a la vivencia y relato de Álvaro Hoppe, participante de la construcción de procesos de memoria desde una subjetividad íntima y una evocación actual en relación con la historia vivida.

Vemos que las distintas formas de percatarnos de los usos de la fotografía y sus potencialidades son múltiples. En este artículo se abren las percepciones de la fotografía en su posibilidad de ser un recurso artístico y de apreciación, tanto como un elemento comunicador. La fotografía evoca, contiene, informa, transmite y abarca una gran cantidad de otros aspectos que nos permiten justificar su importancia para los estudios sociales y culturales. Las reflexiones que surgen a partir de las entrevistas al fotógrafo nos aportan en la discusión por su relevancia y sobre todo, su protagonismo en la comprensión de la complejidad de los procesos de memoria. Agregando así, una crítica a la importancia de escuchar las voces silenciadas, de leer la subalternidad y hacerla parte la construcción de nuestro pasado tanto como de nuestro presente.

## 2. La memoria y el olvido

Las discusiones sobre la memoria remontan a la Grecia Antigua, donde las principales cuestiones filosóficas giraban en torno a las ideas dicotómicas de *mneme* y *anamnesis*. La primera, refiriendo al simple recuerdo que aparece en forma de afección (*pathos*), a diferencia de la *anamnesis*, que se caracteriza por ser un acto de reminiscencia activa, de búsqueda. Ambas formas de asociar el recuerdo tienen en común la idea de un tiempo pasado, siendo el factor temporal una característica inherente a la pregunta por la memoria. Las diferentes vertientes y figuras filosóficas, como la tradición platónica y aristotélica, interpretaban la experiencia mnemónica humana. En ambas, la idea del tiempo se presenta como el único punto de referencia común o hilo conductor entre los filósofos que estudiaban esta área de conocimiento. El tiempo como eje, como una perspectiva, como enlace del pasado con el presente. La memoria se presenta como un receptáculo de sucesos, que como menciona Rossana Cassigoli (2007: 148): “(...) se desliza entre ellos sin investirlos, cada uno de ellos constituye una fracción de tiempo”.

Ya sea activa o pasiva, la memoria existe de forma involuntaria en nosotros<sup>6</sup>; no se puede suprimir. Se puede, de todas maneras, silenciar o intentar olvidar. Esta activación de los procesos de memoria se contiene dentro de las discusiones sobre la memoria individual y la memoria colectiva. Es necesario, por lo tanto, convocar este binomio a una revisión más profunda, pues: ¿Quiénes son los que rememoran? ¿Es el sujeto por sí mismo o un grupo social? Los marcos

históricos y el contenido de lo que recordamos nos induce naturalmente a preguntarnos por la reconstrucción de los eventos de forma personal tanto como de forma colectiva, a cómo nos apropiamos del pasado.

Para trazar un esquema de referencia en lo que respecta a este artículo, es importante establecer que los relatos biográficos, la experiencia singular vivida, está siempre enmarcada socialmente: la discusión teórica detrás de la división de memoria individual y colectiva se vuelve irrelevante cuando entendemos que una no es nada sin la otra. Pues, ¿Cómo hablamos de colectividad sin consensos? ¿Cómo hablamos de individualidad en la macro historia? Es difícil establecer que la memoria toma exclusivamente una forma, cuando finalmente, una se nutre de la otra.

La memoria es la facultad o capacidad con la que recordamos, pero es importante recalcar que aquel proceso que ocurre en la mente del ser humano de forma individual se ve permeado por el factor de que vivimos en sociedad y en constante relación con otros. Si bien la memoria se encuentra adscrita al individuo, es clave mencionar que este mismo se encuentra, por su parte, adscrito a la vida social. Como desarrolla Maurice Halbwachs (2004: 50):

Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos.

De acuerdo con Halbwachs, el recuerdo propio existe en tanto hay un marco social que lo sustenta. Esto quiere decir que los marcos en los que se sitúa la memoria individual entregan

<sup>6</sup> Alejandro Portelli señala que la memoria no es buena ni mala, simplemente existe. Esta actúa como un reflejo.

una representación de la sociedad, y que, a su vez, es a través de estos que podemos recordar. Según el autor, nunca estamos realmente solos: los recuerdos siempre se caracterizan por ser compartidos, por estar compuestos de códigos culturales, personas, familias, religiones, entre otros. Estas nos permiten dar sentido a nuestros recuerdos individuales. Los marcos sociales van determinando qué es lo que se rememora, pues actúan como elementos que portan representaciones. Y, la memoria atesora lo que vale la pena guardar hilando acontecimientos que aparecen como memorables.

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

Por su parte, Paul Ricoeur (2000) traza una línea de análisis fenomenológico del recuerdo que se orienta a una lectura crítica de la tradición griega en cuanto a las tensiones y binomios que se establecen en el estudio de la memoria. Para el autor, independiente de la tensión evocación-búsqueda, la reminiscencia consiste principalmente en “hacer memoria del olvido”, enfatizando en que la búsqueda del recuerdo demuestra que la finalidad última del acto de memoria es la lucha contra el olvido. Involuntariamente, los actos de memoria son motorizados por el sujeto, considerando que, de manera activa o pasiva, el recuerdo aparece de una u otra forma.

Subyacen, innegablemente, las cuestiones sobre este denominado olvido. ¿Qué recordamos? ¿Qué olvidamos? ¿Y por qué? Existen múltiples modos de hablar de memoria y olvido en el contexto de los quiebres históricos y del trauma. Aquellas grietas hablan de sucesos inolvidables que pueden, a su vez, querer ser olvidados. Se ha establecido una enemistad entre el olvido y la memoria bajo la presunción de que no pueden coexistir, pero, puede además leerse como una paradoja. El olvido profundo y el olvido evasivo, activo o pasivo, nos invitan a la pregunta por el silencio. Desde una revisión incluso psicoanalítica, la selección de lo rememorado y por rememorar se puede vincular al individuo desde la experiencia traumática y del dolor. Desde la corriente freudiana, el trauma aparecería independientemente de que el evento no se encuentre disponible en la memoria del sujeto. Nos invita a hablar de la inscripción de la memoria en el cuerpo y del olvido en las personas que han sufrido y que, a pesar de no recordar, emanan de distintas formas -desde el inconsciente- aquello que han vivido. Suprimir el recuerdo podría significar que no existe una pérdida total de las memorias. Nos preguntamos: ¿Se encuentra realmente la memoria exenta del olvido? ¿Son antónimos? ¿Se omite o se olvida?

Recordar los puntos de inflexión de la historia desde la fotografía trastoca emociones que se vinculan a la sensibilidad personal, a las propias afecciones. Misma razón por lo que las imágenes, en este artículo, toman un protagonismo que va más allá de sus condiciones estéticas o informativas. La fotografía remece, y en aquello se esconde esa condición que atinge a lo más inmanente del ser humano. Volver a sentir con lo rememorado permite hurgar en las dimensiones profundas

de la experiencia, algo que en este artículo se trabaja revisando la selección personal de fotografías de Hoppe: qué es lo que recuerda y, por consecuencia, que es lo que queda escondido bajo las capas del olvido.

### 3. Mirar el mundo a través de la fotografía

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

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

Es importante destacar la presencia del contenido artístico-documental en contexto de dictadura, sobre todo en el trabajo independiente. Tal como mencionan Villa Gómez y Avendaño Ramírez (2017: 520) para comprender la memoria en momentos de represión es necesario replantearse los medios y sistemas de poder a través de los cuales se expresan las realidades de violencia política:

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

Existió, durante aquel período, un aparataje político que promovía la construcción de una historia única y hegemónica. Desde el relato de los medios de comunicación oficialistas hasta las transformaciones del entorno físico-estético en Chile, se edificaron políticas visuales y narrativas del miedo. El terrorismo de Estado instaurado durante el período dictatorial trajo consigo formas orales y estéticas de propagar ideas centradas en la reclusión de las libertades, del pensamiento, de la expresión. Lo distinto se articuló como un enemigo del bien común, por lo que las representaciones alternativas de la realidad constituían una acción de desacato que agentes, como Hoppe, producían con sus relatos y registros.

En esto, lo político del relato visual y narrativo del fotógrafo sobre su obra es innegable. En su sensibilidad se esconde aquello que piensa, las cosas con las que comulga y con las que disiente. Su estructura política emana de su trabajo y de la conjunción de este con su propia historia.



El registro fotográfico como soporte activa y expresa la agencia de la obra tanto como la del autor: funciona como evidencia, información y significado. Ilumina y rescata, permite generar y proyectar espacios de memoria que con el paso del tiempo se hacen difíciles de entrever. Poniendo así en juego la representatividad tanto como la codiciada idea de verdad.

La fotografía se encuentra marcada culturalmente, pero también se entrecruza con aquellos afectos que no necesariamente tienen que ver con ese adiestramiento cultural con el que comprendemos la vida (*studium*)<sup>7</sup>. Se nos permite adentrarnos en la idea de una historia con mayúscula que realmente no puede responder a todas las formas de comprender los procesos sociales. La construcción de la historia y las verdades oficiales no contemplan aquellos procesos íntimos con los que se construye una historia multidimensional.

Pareciera que la lógica de las mayorías y minorías en nuestra lectura de la historiografía ha causado una proliferación de una idea de la sociedad como una esfera homogénea. La falta de reconocimiento de los distintos grupos culturales ha generado fronteras en la visión de una historia más amplia, de memorias más diversamente constitutivas: ¿es la historia realmente compartida?

<sup>7</sup> Concepto revisado por Rancière inicialmente propuesto por Barthes. Esto, en torno a la idea de que existe el *studium* y el *punctum* a la hora de ver una imagen. El primero refiere a una especie de bagaje cultural propio con el que una persona se encuentra a la hora de mirar una imagen, las asociaciones con las que se interpreta aquello que se está viendo. Así como un deseo indolente: algo que no atinge al dolor de una persona, más bien a sus conocimientos, a una idea de no-goce. Y, el *punctum* es, a grandes rasgos, aquellos afectos que emanan luego de ver una fotografía; lo inmanente que surge del acto de mirar, de observar.

La fotografía se ha presentado como un refugio contra la temporalidad y en ella se conservan trazos de la historia. Misma razón por lo que las fuentes narrativas y fotográficas pueden ser elementos conjugables en el estudio de la memoria en términos individuales y colectivos.

La forma en la que el contenido de una fotografía conversa con su autor nos invita a reconocer la estrecha y dinámica relación entre el sujeto y la materialidad en la narrativa del recuerdo. Las imágenes aparecen como elementos movilizados, donde la selectividad de su productor proyecta un poder agencial y político sobre lo que quiere plasmar y las capas de significado que se contienen en su visión.

La lectura narrador-fotografía conecta de forma dialéctica el pasado con el futuro, relatando las consecuencias de una historia vivida tanto como iluminando un camino de acciones hacia, en este caso, la no repetición. La persistencia en el tiempo convierte a la fotografía más que en un documento para archivar y empolvarse, en una verdadera herramienta que potencia la elaboración de discursos transformadores.

Es importante hablar de aquello que convoca tanto al fotógrafo como al espectador; la agencia en el entendimiento, aquella relación semántica entre sujeto-objeto. Nos encontramos con la pregunta por la agencia de la fotografía misma. Jacques Rancière (2010) reflexiona en torno a la idea de “imagen pensativa” aclarando que, en teoría, las imágenes no piensan, pero sí son objeto de pensamiento y se encuentran dotadas de este. Esto es, que algo que es pensativo se encuentra “lleno de pensamientos”. Que algo sea pensativo no requiere que este piense de por sí, más bien se hace necesaria la presencia del espectador en aquel proceso de pensar la

obra. Algo que convoca al espectador en un rol de actor: lo involucra en la idea -bastante antropológica- de que el arte cobra sentido en la medida en que nosotros como observadores se lo otorgamos. Aquello, convocando la idea de “espectador emancipado”, asociada a cómo el observador participa tanto como el artista, alejándose de ser un espectador pasivo ante la obra.

Se elaboran conclusiones en torno a cómo la fotografía tanto como quien la crea está generando un resultado que tiene no sólo una infinidad de significados, sino que también contiene un poder de generar pensamiento, reflexión y a su vez de activar procesos de reminiscencia. Pues, pensamos en la medida en que tenemos un marco social e identidades que sostienen nuestros recuerdos y la forma que van tomando con el paso del tiempo. Como menciona Cartier-Bresson (2003: 19) respecto a la reflexividad en la obra:

Uno no agrega la composición como si esta fuera una reflexión posterior sobreimpuesta al material básico del objeto, puesto que es imposible separar el contenido de la forma.

Es decir, la fotografía es compuesta desde su instante de registro como una propuesta de algo, de significados e interpretaciones dentro de los márgenes que nos otorga el fotógrafo para pensar la imagen. Lo que posteriormente se interpreta, tanto desde la realidad como de la ficción, va a depender de nosotros.

Aquello lo podemos ver perfectamente desde el análisis de Hoppe en las primeras imágenes del texto: cómo su poesía al retratar puede ser también reinterpretada por los espectadores presentes y futuros, en sus lecturas y utilidades posteriores.

#### 4. Narrar la fotografía

En *Historia y narrativa* de Paul Ricoeur, el autor trae a la mesa un aspecto clave para abordar la memoria en la investigación social: el discurso narrativo. Ricoeur (1999: 47) indica que frecuentemente los aportes del relato y el testimonio en términos históricos pasan desapercibidos, pero disciplinas como la antropología lingüística nos recuerdan la importancia del lenguaje en el estudio cultural:

El lenguaje es, asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un nosotros: Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo.

La comprensión de nosotros mismos y el otro se encuentra mediada tanto por el lenguaje como por el universo de los signos, textos y obras culturales.

El autor nos muestra que existe una triple mediación, la que involucra al hombre con las cosas (ontológica), al hombre con otro (moral) y al hombre consigo mismo (psicológica), recalando que el discurso es intersubjetivo. A su vez, explica la diferencia entre lengua y discurso, en tanto la primera se compone de palabras separadas que, solo en la articulación compleja y completa de estas encontramos sentido. El discurso, en cambio, se refiere al mundo y se encuentra cargado de intencionalidad (1999: 51):

Al hablar, me comprometo a dar significado a lo que digo según las reglas de mi comunidad lingüística. Al tomar la palabra, renuevo el pacto implícito en el que se funda dicha comunidad.

De manera que, el discurso y las formas de comunicar se encuentran sujetas a su contexto cultural, social y político, constituyendo un

objeto de análisis antropológico necesario para responder a la pregunta a partir de lo que emana de las imágenes de la dictadura.

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

Algo que Jorge Mendoza García trabaja en virtud de la narración cuando hablamos de memoria, afirmando que (2005: 10):

En suma, el sentido se sostiene sobre la base de entender algo, de encontrarle razón, de otorgarle significado, de brindarle importancia a algo, atributos estos de la memoria.

Por lo que, en la memoria, darle sentido al recuerdo a través de la narración, tiene que ver con patrones culturales sobre los cuales codificamos los hechos y lo cotidiano. Y, aquello convoca ciertos consensos sociales dentro de los cuales el significado de las cosas se construye culturalmente. Según Mendoza:

Luego entonces, el sentido que la gente le otorga a sus actos y sus experiencias se encuentra en las arenas sociales, y en la manera como se narran los sucesos de la realidad y la forma como se construye. Y el relato permite acceder a tales sentidos.

Por lo mismo, las preguntas acogidas en este artículo contemplan el relato del fotógrafo como aspecto principal para proyectar un análisis de la significación y experiencia, entendiendo

la fotografía como un medio que gatilla los procesos de memoria. Es importante la idea de que la significación no es algo que esté inscrito en el registro de por sí, sino que son los sujetos quienes lo dotan de significado. Por tanto, los aspectos diversos de la fotografía como recurso de construcción de memoria se hacen aún más pertinentes: las posibilidades de retratar realidades subjetivas son múltiples. El uso de la fotografía como material de estudio ha sido algo recurrente en las investigaciones académicas, pero, en menor cantidad ha sido revisada desde una perspectiva antropológica, en la que el fotógrafo es el objeto y fuente de estudio respecto a la relación que establece con su material y narrativa propia.

Georges Didi-Huberman (2004) en sus estudios de la fotografía y memoria visual en el Holocausto determina que las imágenes, en estos casos, son entendidas en su estatuto de acontecimiento visual. En contextos de violencia y peligro latente, las imágenes obtenidas se presentan como una forma de -en palabras de Didi-Huberman- “arrebatarle al infierno” pedazos del mundo que, en este hecho, los nazis pretendían construir de la realidad cruel y aislada que estaban creando. Se presenta entonces una fotografía con destellos de resistencia. Si bien las fotografías que somete a su análisis no muestran total claridad o pueden ser un tanto confusas, el autor repara en que es ahí donde el rol del fotógrafo toma mayor presencia: el nivel de urgencia, el ángulo, la rapidez con la que fue tomada la fotografía es parte de la historia: las fotografías se nutren del relato y experiencia del fotógrafo que *estuvo ahí*.<sup>8</sup> Algo que trabaja

<sup>8</sup> Concepto relacionado a las prácticas de habitar presencialmente los territorios desde los estudios sociales. La etnografía y observación participante como herramientas de investigación tanto como de experiencia vivida.

desde el verse implicado, mantenerse en el lugar y habitar esa mirada que posteriormente tomará forma luego de ocurrido el suceso.

Desde la antropología, desde la etnografía, el principio de *estar ahí* se presenta indudablemente desde la observación participante en el trabajo de campo. Un enfoque teórico-metodológico de hacer presencia en el lugar estudiado en la intención de realizar una investigación más acabada del otro culturalmente distinto. Esto nos presenta no sólo la multiplicidad de formas en las que aparece el acto de mirar, de observar, sino que además nos expresa la importancia física y consciente de presenciar y construir conocimiento a partir de la experiencia. Tiene que ver con proveerse de contenido, tal y como lo hace el registrador visual: etnografiar el mundo vivido.

Didi-Huberman (2004: 49) entabla una relación entre imagen y relato que puede llegar a ser clave para comprender esa sinergia entre ambos:

Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos -el lenguaje y la imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación.

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

Esta estrecha relación se enmarca en el juego de la memoria, de manera que la fotografía

incita a que el autor tanto como el espectador puedan elaborar sus propias lecturas frente a la imagen. Cristian López (2021: 32) precisa que:

Las fotografías deben jugar un papel importante en la construcción de la memoria colectiva de las comunidades expuestas a la violencia. Más allá del papel de registro documental tradicional otorgado a la fotografía, hay que pensar las formas en las cuáles pueden volver para resignificarse por los propios sujetos y comunidades que fueron utilizadas para contar los relatos de la violencia. Hay que pensar en las posibilidades de las fotografías de convertirse en otros objetos visuales alejados de la narrativa propuesta por los autores, apropiación social del objeto visual para construir otros relatos. Establecer un diálogo a través de la mirada que vaya más allá del relato del objeto en relación a su autor.

Los testimonios incorporan la memoria en el discurso, de manera que, individual y colectivamente, las apreciaciones de la fotografía que se sostienen en estos, pueden ser reinterpretadas en el marco de la memoria colectiva. Los grupos sociales reconstruyen con distintos soportes sus propias asociaciones culturales a la imagen así como a lo que el autor quiere decir con ella.

## 5. La entrevista fotográfica en la narrativa de la memoria

Como se ha mencionado respecto al estudio social -especialmente desde la antropología visual- ha existido un uso de los aparatos de registro que ha permitido complementar el trabajo etnográfico e investigativo en el estudio del otro. El retrato del mundo ha variado desde formas como lo es la pintura o el video, demostrando que a lo largo de la historia se han desplegado diversas maneras de representación. En términos disciplinares, estas son de extrema utilidad. En este artículo, la fotografía se presenta como material esencial

en el desarrollo del análisis social, pues es resultado de una labor de documentación bastante específica, que dispone de manera visual y estética fragmentos de la realidad. Tanto como objeto de estudio en sí misma, la fotografía en la investigación social puede utilizarse como método de inducción al proceso de reminiscencia. Por lo tanto, en este caso, se hace uso de las entrevistas fotográficas.

De acuerdo con Serrano, Revilla y Arnal (2016: 74) entendemos que:

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

El uso de la entrevista fotográfica por tanto contempla el material fotográfico como un elemento que aporta a la estructuración de un diálogo donde las imágenes comparten un protagonismo con el relato del entrevistado.

El rescate y trabajo con el recuerdo oral, en esta situación, mediante el uso del soporte fotográfico, requiere comprender al narrador como una matriz compleja de producción de sentido. Para ahondar en la subjetividad del relato, es clave revisar el proceso de selección y discriminación de lo vivido que realiza el entrevistado más allá de sus honestas pretensiones de recordar lo exacto. Co-examinar el recuerdo en esta instancia se debe acompañar del acto de dejar de lado las pretensiones de hurgar en la verdad, y más bien, aspirar a que la entrevista sea un

semillero donde aflore la particularidad de, en esta investigación, las memorias de Álvaro Hoppe. Tal y como el menciona: “Quiero que sepas que la memoria es bien frágil, uno no sabe si es verdad o no es verdad ciertas cosas. Pero es el recuerdo que tengo”.

Con Paul Ricoeur nos encontramos con una lectura del relato narrativo que define como una serie de acontecimientos que responden a un orden específico. En el contexto de reflexiones en torno a las explicaciones históricas dentro de la estructura narrativa, es decir, del conocimiento histórico. El autor profundiza -junto con Gallie- en la importancia del relato narrativo como un sustento del desarrollo de la historia. Para Ricoeur (1999: 101-102), una historia es una descripción de una serie de acciones y de experiencias que son llevadas a cabo por algunos personajes, ya sean ficticios o reales. El autor asevera que:

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

En esta perspectiva, vemos que existe dentro del relato individual un acercamiento a la construcción de la historia “con mayúscula”. Para el autor, la historia se cuenta desde la conjunción de sujetos con los sucesos y sus propias perspectivas de la vivencia. De modo que los relatos narrativos, son constitutivos de la historia en tanto son aquello mismo: historias.

Esta lectura nos permite adentrarnos en los relatos de Álvaro Hoppe de modo que su historia personal entra en diálogo con la historia chilena, sus diversas proyecciones y la experiencia vivida en este período en particular. Si bien este

artículo no pretende indagar en profundidad sobre la tensión memoria individual-colectiva, entendemos que los procesos de reminiscencia que surgen a partir de la lectura de imágenes son clave para el estudio general de la memoria, pues en las subjetividades nos encontramos con afectaciones corporales y emocionales que se comparten en la construcción de un relato histórico-cultural más extenso.

En esta investigación, se realizaron tres entrevistas por parte de la autora en formato remoto durante los meses de julio-septiembre de 2021, donde se le solicitó al entrevistado que escogiera y enviara de entre 5 a 7 fotografías de su autoría que para él fueran significativas tanto como ilustrativas de su vida, obra y contexto. De esta manera, 5 fueron elegidas para el desarrollo de esta investigación.

La metodología aplicada consistió en una primera entrevista introductoria, donde se abordaron aspectos biográficos. Así, se recorrieron los años de su infancia y adolescencia, tanto como el oficio y la consolidación de su trayectoria profesional en la adultez.

Para la segunda etapa, se presentaron las fotografías escogidas por el fotógrafo y a través de una serie de preguntas, se desarrolló una instancia reflexiva desde la descripción tanto como desde la interpretación del contenido por parte del autor años después de haber realizado el registro.

La información se procesó a través del análisis de contenido, debido a que el artículo se enfoca en el abordaje de percepciones y narrativas que surgen del discurso, que permiten acceder a dimensiones más profundas del recuerdo. El material obtenido, por lo tanto, fue leído desde

una óptica que pesquisó aquel contenido que confluía directamente con los intereses teóricos del presente estudio.

## **6. Con el lente en la ciudad: La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI Chile) 1981-1990**

Según Gonzalo Leiva, el terremoto de Valparaíso en 1906 dio pie a la consolidación del género de fotoperiodismo en el país: “tras aquella instancia, dicho género pasa a constituir un nuevo hito en la visualidad histórica chilena” (2003: 13). Los procesos de quiebre histórico aparecen como objeto de registro y la fotografía en Chile se comienza a ver constantemente reinventada en virtud de la aprensión de documentar. En la década de los 70’, el rol de la fotografía toma un protagonismo que la evidencia como una forma de representación visual de la crisis democrática del momento. Aparecen imágenes que se transformaron rápidamente en registros icónicos como parte de la cultura popular y memoria fotográfica chilena, donde el retrato de la escisión política en el país se plasmó para convertirse en la bandera de lucha de distintos frentes. Ya sea con la celebración o el lamento de la instauración de la dictadura, Leiva afirma que “(...) queda en evidencia el poder provocativo con estas imágenes fotográficas: connotan una experiencia histórica traumática” (2003: 14).

En 1981 nace la AFI, en plena dictadura y prohibición de la difusión de imágenes no oficiales en los medios chilenos. La asociación se constituye como una alternativa que intentó agrupar a los fotógrafos que se encontraban trabajando de modo independiente. En esta, se distinguían fotógrafos de diferentes estilos y áreas, tanto editoriales como documentales

y periodísticos, profesionales y autodidactas. En los anuarios, boletines y exposiciones, se retrataron los días y el cotidiano de los años en dictadura, y, además, se realizaron registros de foto-denuncia sobre las vulneraciones de los derechos humanos ejercidas por las fuerzas armadas y por carabineros a órdenes del régimen.

En el transcurso de los años 70, aparecen revistas como *Apsi*, *CAL*, *Hoy y Análisis*, *Cauce*, entre otras. Estos medios difundían imágenes no oficiales registradas por fotógrafos que pertenecían a la AFI. Quienes, por su parte, crearon la revista *Punto de Vista*, espacio donde se divulgaban sus trabajos en el contexto represivo del régimen.

En un intento por diversificar el flujo de información, la AFI se constituye con el paso del tiempo como un espacio inherentemente resistente. Más allá de que estas hayan sido sus pretensiones o no, la asociación es catalogada como una colectividad que contribuyó a la dispersión de aquella historia no contada, al relato paralelo de estas experiencias de vida. Lo que Hoppe presenta como un “faro político, de conversaciones, colaboraciones y de afectos”; la AFI se configura como un hogar creativo que le permitió al fotógrafo plasmar en sus resultados el dolor que había en esa época. Bajo un lema oficial de que Chile avanzaba en “orden y paz”, la asociación contribuyó a mostrar lo que no se quería revelar, pues como recalca Hoppe, existía una abierta censura de la fotografía.

El lugar donde todo comenzó, la casa de Leonora Vicuña<sup>9</sup>, abre las puertas para que esta forma de documentar y levantar información política

podiera tener cabida en un contexto represivo. La fotografía unió a distintos tipos de artistas que buscaban una especie de refugio donde poder desarrollar su oficio de manera segura. El apoyo mutuo como eje de funcionamiento permitió que muchos fotógrafos pudieran seguir dedicándose a este rubro y explorando las posibilidades del trabajo singular y conjunto. A nivel nacional e internacional, la AFI logró posicionarse como un espacio disidente y narrador de la historia no oficial, contando con cerca de 200 miembros inscritos en su momento.

Como miembro de la AFI, Hoppe se hizo parte de un colectivo que le permitió agruparse entre fotógrafos/as de todas partes de Santiago y de Chile. La AFI sirvió como una especie de palestra para no sólo dar espacio a la fotografía en un Chile de represión, sino que para sostener estas narrativas en el presente y reafirmar que la fotografía tiene la suficiente fuerza para desmoronar relatos políticos arbitrarios.

## 7. Álvaro Hoppe. Disparar el acontecer de la calle

Hoppe se consolidó como un narrador que escribe con el lente. Su relación con la fotografía surge desde temprana edad, donde con el paso de los años pudo consolidar su ojo urbano con experiencias que nutrieron su perspectiva crítica de la realidad chilena.

Estudió en cátedras de la Escuela Foto Arte y de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de Chile. Durante su desarrollo profesional se desarrolló en espacios creativos y colaborativos como la anteriormente mencionada AFI y la Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos, además de participar

<sup>9</sup> Fotógrafa chilena y parte de la red fundadora de la AFI.

en instancias formativas alternativas como fueron los cursos de Teleduc de Canal 13 dictados por Juan Domingo Marinello.

Sus referentes son múltiples, y durante su vida se ha encargado de alimentar su curiosidad y deseo de aprender siguiendo a fotógrafos nacionales e internacionales, quienes con el tiempo pasaron a ser colegas y colaboradores: Paz Errázuriz, Helen Hughes, Marcelo Montecino, Lucho Navarro, Leonora Vicuña, entre otros.

Los estudios informales y multidisciplinares lo constituyeron como un fotógrafo autodidacta que edificó una carrera en base al aprendizaje orgánico y sincero que le ha entregado el tránsito en la calle. Aquello lo ha llevado a exhibir su trabajo en muestras desde Colombia hasta Francia, en instancias como “Faces Caches, Photographie Chilienne 1980-2015” en Maison de Amerique Latine, Paris, Francia, 2016), “Urbes Mutantes, Latinoamérica en Proceso” en Museo de Arte Banco de la República, Bogotá, Colombia, 2012.

Una de sus grandes publicaciones es “Plebiscito en Chile, 1988”, donde trabajó junto a Alexis Díaz Belmar. También participó en “El ojo en la historia, La desigualdad” (escrito por José Bengoa y Francisca Márquez), “Chile from Within, 21 sueños” (junto a Marcelo Mendoza), “El artificio del lente” (junto a Javier Godoy y Héctor López), entre otros.

Sus fotografías han sido utilizadas para libros tanto como para panfletos: su contenido y forma de plasmar se interpreta y reinterpreta con el devenir del tiempo, dando lugar a que la imagen sea leída en ópticas transversales y atemporales. Sus fotografías aparecen en libros como “Sociología de la masacre” de Manuel

Guerrero, o artículos como “Álvaro Hoppe, el ojo en la historia” de Gonzalo Leiva y en *La Nación* “Santiago: el grito de los 80”, y más.

El trabajo fotográfico de Álvaro Hoppe destaca por su tinte periodístico; sus disparos se dirigen al acontecer de las calles, de las manifestaciones, del relato visual no oficial. En las conversaciones sostenidas con él, surge la pregunta por el significado de las fotos, de sus características y elementos que la hacen o no un retrato de la realidad en tanto es, a su vez, interpretativa. Nos acercamos, entonces, a las distintas presencias que tiene la fotografía y las proyecciones existentes en su posterior análisis.

El tajante impedimento de la difusión de fotografías a nivel nacional dejó a fotógrafos como Álvaro Hoppe sin espacios donde publicar su trabajo. “El fotógrafo se mueve por el acontecimiento”, tal y como menciona el entrevistado. Buscando dejar testimonio de lo que acontecía, Hoppe continuó realizando registros y asistiendo a aquellos sitios que lo motivaban a fotografiar acontecimientos críticos. La fotografía para él es algo que se articula como una “excusa para estar en ciertos lugares”, asegurando que ahí es donde le gusta estar: “donde ocurren las cosas”.

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



de su ojo fotográfico. Un ojo agudo, versátil y poéticamente artístico a su vez.

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

Recorriendo los rincones de Santiago, Hoppe construye un interés por el teatro que termina por ser expresivo de su forma de comprender la fotografía y la vida, pasando de ser partícipe de las mismas obras a ser fotógrafo de ellas. Lo que es conocido como el “teatro del oprimido”<sup>10</sup> logra cautivar al fotógrafo en una identificación propia con las personas *sin voz* que, en su intento, la alzaban en las calles y fuera de los grandes escenarios. Como menciona Gonzalo Leiva (2004: 116) sobre el fotógrafo: “(...) la visualidad de Hoppe se organiza por tomar el pulso de la catarsis colectiva, del grito de protesta”. En las ganas de tener un oficio, la fotografía se presenta como el quehacer perfecto. Es una mezcla de influencias y experiencias que sembraron en Álvaro Hoppe un interés profundo por esta área de expresión.

<sup>10</sup> El teatro del oprimido tiene como gran referente a Augusto Boal, quien nutriéndose de académicos como Bertolt Brecht y Paulo Freire, presentó la idea de que el teatro es una herramienta de acción-transformación en torno a problemáticas sociales. Mediante diferentes técnicas, este tipo de teatro se edifica como un elemento crítico que otorga protagonismo a los espectadores en la construcción de la obra.

Al documentar sus tránsitos por la calle, el fotógrafo entabla una relación visual y vivencial con el acontecer social que se desarrollaba durante los años 80 en Santiago. Su forma de fotografiar lo que ocurría afuera constituye, según Hoppe, algo íntimo sobre su trabajo: “la fotografía es como un espejo”. De manera que en los resultados aparece, lo que Leiva (2004: 116) llama “una expresión de un camino autobiográfico”.

Lo que acontecía a nivel país no era menor. Hoppe tenía 17 años en el año 73 cuando el Golpe de Estado remece a la ciudad y a todo Chile. Durante los años previos, el fotógrafo relata que: “(...) me fui a un colegio fiscal en que realmente quedé sorprendido por los murales y toda la efervescencia política que había”, refiriendo al movimiento social, las manifestaciones y elementos gráficos del periodo gobernante de la UP que figuraban durante sus años escolares y que, se vieron fuertemente afectados con la llegada del Golpe.

Lo que Hoppe describe como “un día triste y nublado” corresponde al inicio de una etapa en Chile de 17 años de violencia de Estado y privaciones en nombre de “la libertad”. Un periodo que trajo consigo miedo y mucho dolor, cuestión que el fotógrafo no dudó en rescatar: “El Golpe de Estado fue muy fuerte. Muy fuerte en todo sentido, como que los sueños se destrozaron”.

Como colaborador de fotografía periodística en la revista *APSI (Agencia de Prensa de Servicios Internacionales)* y distintos boletines, Hoppe tuvo espacios para desarrollarse como fotógrafo y poder publicar su trabajo. Desde imágenes de familiares de detenidos desaparecidos buscando a sus seres queridos, hasta retratos

de transeúntes anónimos en la calle, la fotografía de Álvaro Hoppe expresa una estética que se relaciona con las formas de reportaje visual que se empezaron a gestar en espacios como lo fue la Asociación de Fotógrafos Independientes.

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

### 7.1. Composición y poética de la imagen

Como se menciona anteriormente, Álvaro Hoppe<sup>11</sup> establece que existe un vínculo íntimo desde sus inicios entre su fotografía y el teatro, en particular, del teatro del oprimido. Más allá del registro mismo de la obra, el fotógrafo entabla una serie de reflexiones que giran en torno a la composición de la fotografía a modo de metáfora de las expresiones y manifestaciones contra el régimen. Todo esto como parte de una teatralidad donde el escenario lo constituyen los mismos manifestantes. La composición de la imagen se articula como un medio para plasmar aquella teatralidad, de modo que los elementos que componen la imagen son, al igual que en el teatro, representaciones de una realidad o narrativa específica.

En su vida, el teatro marca un importante punto, sobre todo la propuesta del teatro callejero o teatro invisible, el que abrió las puertas a

Hoppe para comprenderse activamente como fotógrafo y espectador. En esta comprensión de la teatralidad de las imágenes, aparece el rol que tiene el fotógrafo en esta composición: el fotógrafo es un actor, en el sentido de que tiene que cumplir un papel. Ese papel no sólo corresponde a su puesta en escena -que es finalmente la fotografía-, sino que su papel y sus acciones obedecen al comportamiento común frente al acontecimiento. El fotógrafo es parte de la coreografía allí desplegada. De este rol resulta finalmente el material fotográfico. Hoppe nos invita a repensar los papeles o roles establecidos y a ver al fotógrafo como una pieza en la complejidad de la imagen del acontecimiento.

Con un pie adentro y otro fuera de la escena, siendo compositor y a la vez actor, el fotógrafo se expresa en aquella dualidad que le permite ser un agente externo tanto como un miembro de la obra misma. En el caso de Hoppe, hemos visto -y corroborado en sus mismas palabras- que sus imágenes están cargadas de contenido poético como resultado de esta labor de composición intencionada. En su trabajo surgen así una serie de fotografías que significan e invitan a la interpretación, a un juego de opiniones e imaginarios: “podría decir, ¿cuál crees que es la relevancia de esta fotografía? Yo creo que los otros le ponen la relevancia, uno está metido ahí y sí, cuando fue revelada, y la revelé yo en un cuarto oscuro, a mí también me sorprendió. Entonces, si me sorprende a mí, yo digo, ¿le sorprenderá a los otros? Y para mí la poesía también es la vida, situaciones”.

En las entrevistas con Álvaro Hoppe surgieron una serie de conversaciones en torno a su propia forma de plasmar poesía en las imágenes. Bajo la idea de que existen símbolos en sus fotografías,

<sup>11</sup> Entrevistas realizadas a Álvaro Hoppe en el año 2021.

el registrador se embarca en una lectura de su propio trabajo que consta de una composición poética de la imagen que simboliza y expresa.

En el caso de la fotografía de este estudiante secundario mirando entre rejas (véase Imagen 1), Hoppe establece que es una escena donde los elementos se articulan de forma simbólica: es una foto que escapa de la documentación explícita de violencia asociada a los fotógrafos del fotoperiodismo, pero, a su vez, expresa aspectos que tienen que ver con la misma.

**Imagen 1.** Álvaro Hoppe, 1986.



De cierta forma, según el fotógrafo, el candado, las rejas y la palabra “democracia” son parte de un instante que, siendo sumamente veloz, terminan por enmarcar elementos que posteriormente pueden ser interpretados en torno a la realidad vivida y a las percepciones de lo que significó aquel periodo. Incluso en ese mismo entonces, Hoppe registra cómo se refleja en la palabra democracia la torsión del concepto, algo que sencillamente se puede leer desde lo que está pasando: cómo se invierten los significados, cómo se deslavan las palabras cuando se sitúan en otros discursos. En esos

años, la democracia tomaba un nuevo vuelco y se convirtió en algo que se tenía que “recuperar” a través de la fuerza y la imposición, no como algo que existía previamente. El encierro o sensación de privación de libertad que se gestó desde la llegada del Golpe se encarna por la reja y el candado. El joven fotografiado es visto a través de este elemento limitador, que culturalmente representa retención y se asocia al presidio o al encierro involuntario. Que es, en esencia, la expresión gráfica de una sensación, una versión de la realidad, la poética de sentirse aprisionado en un contexto donde aquel freno se presenta de forma más metafórica e interpretable.

Álvaro llama “jugar con una situación que es real” en tanto es una forma no evidente, no obvia, de retratar una situación que fue efectivamente presenciada. De esta fotografía tomada en plena dictadura, el fotógrafo profundiza en que esta poesía detrás de sus imágenes son un “reflejo del mundo interior de uno”. Algo que va desmantelando no sólo el arte detrás de su trabajo, sino que lo político de este.

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

Algo similar ocurre en el caso de la emblemática fotografía de un policía a través del vidrio roto (véase Imagen 2). Hoppe establece que esta foto “tiene su propia vida y sus propias lecturas fuera de cuadro”. En un intento por destacar que -en sus palabras- la fotografía revela ciertos acontecimientos y lo interesante de esta

radica en que por un lado trae recuerdos y por otro, pueden ser resignificadas con el tiempo. Esta imagen para el fotógrafo es como una metáfora, en tanto puede haber sido una piedra o una bala que haya atravesado el vidrio. Pero, eso no es lo relevante: es la aparición explícita de aquellas grietas y fracturas en la sociedad. Tanto como un disparo al policía, como también una representación de la realidad quebrada a manos de las instituciones policiales y militares, esta escena puede tomar significados que son ilustrativos y muy propios de los procesos que se estaban viviendo en el Chile de los 80.

**Imagen 2.** Álvaro Hoppe, 1983.



La composición que realiza Hoppe se puede comprender como una forma de construir un relato imaginario que revela no sólo la experiencia personal del fotógrafo, sino que también el marco social del registro, y, que, en contextos de conflicto, narra poéticas de una realidad resquebrajada. Una imagen que es usada hoy en la actualidad para convocatorias, libros, revistas y panfletos que intentan demostrar una estética de rebelión, de la respuesta civil a la autoridad abusiva, una propuesta de expresión resistente.

## 7.2. La fotografía como testimonio, el fotógrafo como testigo

La fotografía de Álvaro Hoppe ha sido caracterizada como fotografía periodística. En efecto, su trabajo ha sido destacado como una forma de registrar acontecimientos y extractos de la realidad chilena de ese entonces. Si bien reconoce que ha sido catalogado como “fotógrafo de la dictadura” aun teniendo registros de otros tiempos y temas, Hoppe no tiene reparos con la categoría periodística. Precisamente, él no sólo construyó una carrera en torno al reportaje gráfico, sino que también se sitúa como un testigo de lo que está sucediendo. Desde esta perspectiva, se tensionan las nociones de historiografía clásica, pues pone en duda aquella noción de que la historia no puede ser reconocida en su momento de ocurrencia<sup>12</sup>. ¿Sabe el fotógrafo que está presenciando un momento histórico? ¿Tiene conciencia de su propia historicidad? Hoppe señala que su asistencia a las manifestaciones tenía como fin testimoniar situaciones que el percibía como relevantes de registrar.

Ser parte de aquellos momentos significó evidentemente un peligro para él y para todos quienes decidían fotografiar durante el período dictatorial. Además de existir una ley contra la difusión de imágenes no autorizadas, las personas disidentes eran ferozmente perseguidas, desaparecidas forzosamente e incluso ejecutadas, tal y como ocurrió en el caso del joven fotógrafo Rodrigo Rojas De Negri<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Este punto ha sido foco de discusión dentro de la historia y trae a la mesa por ejemplo, el creciente desempeño de los historiadores de la “historia reciente”, quienes cuestionan la tradicional forma de historiografía en una postura crítica y más política de la historia vivida recientemente (especialmente en el caso de la dictadura Argentina).

<sup>13</sup> En el año 1986, junto a Carmen Quintana (18 años), Rodrigo Rojas De Negri (19 años) fue rociado con elementos de alta combustión por parte de militares de Chile. Carmen sobrevivió al ataque.

La fotografía de Hoppe es, en este sentido, un tipo de fotografía que ha sido clasificada por autores -como Gonzalo Leiva (2018)-, como parte de una “estética del desacato”. Esta, respondería a una forma de documentar la historia desde la acusación y la denuncia. Este modo de registro testimonial de la verdad histórica está contenido en un género fotográfico documental que era propio de espacios como lo fue la AFI. Por su parte, Peter Burke (2001: 18) asegura que:

(...) las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico.

Más allá de la discusión de si es arte o no, ésta es una imagen que testimonia: verifica la autenticidad de un hecho histórico.

Como reportero gráfico, asistió a una enorme variedad de eventos y manifestaciones populares a lo largo de los años 80. En ellos comprendió el papel que cumple la persona que registra y la importancia de ese rol en un contexto de censura nacional a la fotografía y las expresiones de oposición.

“La fotografía es como una manera de escribir”, señala Hoppe al reflexionar en torno a cómo el fotógrafo debe percibir la fotografía. Para él, la foto y la escritura son formas de comunicar<sup>14</sup>. Aun cuando reconoce que a veces las palabras parecieran otorgar y comunicar más claramente que las imágenes, Hoppe nos invita a revisar la fotografía desde su cualidad descriptiva y posicionada. Algo que, tanto la escritura como

Rodrigo fallece con indicios de maltrato físico además de sus quemaduras.

<sup>14</sup> Álvaro Hoppe manifiesta ser un ávido lector de poesía. Se nutre personal y políticamente de diferentes autores que narran el período de la dictadura en Chile.

la fotografía pueden hacer. Misma razón por la que las fotografías independientes, en tanto testimonio, se prohibieron a escala nacional.

Hoppe relata que en diversas situaciones se enfrentó a la violencia del régimen. Es lo que queda registrado en la imagen del joven siendo detenido por policías (véase Imagen 3). En estos momentos, señala el fotógrafo, tanto su pasión como su racionalidad se veían tensionadas. Pero fue registrando una manifestación por los presos políticos donde sintió el gran riesgo que implicaba fotografiar. Además de la preocupación por documentar, estaba al mismo tiempo la de no sufrir algún tipo de lesión a consecuencia de estar en ese lugar. En circunstancias de peligro latente la fotografía actúa como un dispositivo donde se arriesga el retrato de “la verdad” en tanto siempre existe la posibilidad de no poder registrarla. Una parte de la verdad que pudo no haber sido testimoniada de no ser por la presencia activa del fotógrafo, a pesar del riesgo que ello implicara.

**Imagen 3.** Álvaro Hoppe, 1986.



Hoppe tomó esta fotografía con la intención de testimoniar la violencia que reinaba la sociedad

del 80. A casi 40 años, esta imagen le permite revivir y recordar a los fotógrafos que perdieron su vida en este período de la dictadura: Cristian Montecinos y Rodrigo Rojas de Negri. El primero fue un ejecutado político y el segundo quemado vivo a manos de los militares durante una manifestación. La muerte surge como una forma de amenaza en la labor fotográfica, fotografiar supone siempre un riesgo en tanto otorga información y extractos de los hechos. Sobre todo, cuando hay cosas que no se quieren contar. Hoppe admite no haber vivido solo violencia en aquel periodo, que no todo era eso. Pero sí haber sido parte de un contexto donde una importante cifra de personas perdió la vida o fueron brutalmente torturados y vulnerados en sus derechos fundamentales.

La foto opera como documento testimonial en una época que es crucial en el discurso de Hoppe. El tiempo y el acto de mirar hacia atrás ha impulsado en él un proceso personal de reconocimiento de la propia fragilidad de la memoria. Lo que Hoppe en el documental biográfico de Paulina Yáñez *Espectador activo* define como “testigo de la historia” tiene que ver con aquello que el fotógrafo intenta desafiar: que el paso del tiempo y las fuerzas políticas reinantes borrarán lo que se debía conservar. Reconoce sus propias luchas con el recuerdo, asegurando que hay muchas cosas, fechas y detalles que no ha podido retener con el transcurso del tiempo.

Como una metáfora de las murallas físicas y mentales con las que Hoppe se encontró a lo largo de su vida, el fotógrafo nos indica la importancia de la agencia activa en los contextos críticos. Reflexiona acerca de cómo la fotografía repara esas grietas que deja el tiempo en la mente, enfatizando en que esta es

un soporte, un pie de apoyo para el recuerdo de lo vivido.

### 7.3. El disparo y la muerte del instante

Para Hoppe la fotografía es una manera de dispararle a quien protagoniza la imagen, en este caso, Augusto Pinochet (véase Imagen 4). Con una intención de plasmar cierta vulnerabilidad en el dictador, el fotógrafo compuso la escena de manera que se mostraran aspectos no retratados anteriormente. Ello le permitió distanciarse de imágenes emblemáticas que representan su faceta de autoridad y su voluptuosa potestad. En este sentido, Hoppe repara en que a pesar de haber fotografiado previamente a Pinochet, esta imagen contiene una intencionalidad y resultado distinto, logrando que, según el fotógrafo, éste se muestre con una expresión avejentada, frágil y atemorizada; algo que, entre la mayoría de las fotografías de Pinochet, no era recurrente. Intenta, a su forma, proyectar la vulnerabilidad del dictador, que es de carne y hueso al igual que el resto, justamente en el año 88, año del plebiscito del 5 de octubre sobre la continuidad del régimen. Este significó en la historia chilena el inicio del proceso formal de retorno a la democracia. La angustia que significaba el fin de su era de poder se expresó inevitablemente en la mirada de Augusto Pinochet.

Nos vamos adentrando a un tema que aparece de forma frecuente cuando hablamos de fotografía y recuerdo. La muerte en la fotografía se presenta innegablemente, pues al igual que en el transcurso de la vida, el tiempo tensiona las ideas de durabilidad y conservación. Tanto del momento como de la imagen. El tiempo y su curso nos hace valorar la fotografía como pie de apoyo de los procesos de memoria en

el presente y como un documento evidenciador los sucesos y su brevedad.

Para Hoppe, la muerte es un aspecto clave de la fotografía, menciona que el instante es una situación que deja de ocurrir en el momento en que es retratado. La muerte del momento, por tanto, nos seduce a la reflexión por el recuerdo, considerando que, como menciona Hoppe, existe una paradoja: muere el momento, pero vive en la imagen.

**Imagen 4.** Álvaro Hoppe, 1988.



La muerte en torno a la fotografía es algo que el académico Roland Barthes (1989: 142) elabora también. Para el autor, en la fotografía se esconde una relación de vida y muerte que tiene que ver con que los fotógrafos -con o sin saberlo- son agentes de muerte. Existe un vínculo antropológico en la creación de una nueva imagen que “produce la muerte al querer conservar la vida”. Un paradigma que se genera simplemente en el acto de disparar y que conlleva una serie de cuestiones acerca de la muerte de la situación vivida y la capacidad del fotógrafo de conservar aquello que se está desvaneciendo, haciendo a su vez, desaparecer ese mismo instante.

Como menciona el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson (2003: 16), respecto al instante decisivo:

De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse, y cuando ya se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver.

El periodo dictatorial en Chile estuvo marcado por las políticas de muerte de Estado (Leiva 2004), algo que Pilar Calveiro definió como un “poder desaparecedor”: un poder de vida y de muerte que reinó las dictaduras a lo largo del cono sur. La construcción de organismos y aparatos institucionales que propagaban el miedo mediante ejecuciones violentas y desapariciones forzadas, fue uno de los aspectos más horribles de la dictadura cívico-militar. Esto dejó en evidencia que las intenciones de esta no eran el aparente “orden y paz” que se pretendía instaurar, sino que fue la eliminación arbitraria y persecución de lo político y humanamente distinto.

Vemos cómo aparece en la fotografía aquella contradicción mencionada: el momento último en la cristalización de la vida. Pero, surge, además, la relevancia de preguntarse por la experiencia en vida de la muerte: de rodearse de temor, de la amenaza constante, de intentar olvidar y callar en pos de conservar la dignidad que fue arrebatada. Cuando la vida está en juego, la fotografía adquiere otras características, otras utilidades y posibilidades que se van construyendo desde el momento mismo del registro hasta sus proyecciones futuras. Toma, finalmente, múltiples formas.

Esto, se relaciona con algo que en las fotografías de Álvaro Hoppe brota inevitablemente. Sus

fotografías están compuestas por diferentes sujetos, algo que el fotógrafo llama “figuras fantasmas”. Personas que fotografió y que en el presente desconoce su paradero, si es que siquiera siguen con vida o si en algunos casos nunca fueron encontradas. A partir de este aspecto, surge en el fotógrafo la reflexión por los ejecutados políticos y detenidos desaparecidos durante el período de la dictadura, por sus identidades, sus cuerpos y sus familiares. Una reflexión que piensa el dolor detrás de esas manifestaciones y carteles de búsqueda (véase imagen 5) en un intento de salvaguardar extractos de la historia, de lo que se contaba y vociferaba en las calles. En esta foto volvemos a la poética: al arrebatado, la identidad borrosa, a que el *¿dónde están?* se desdibuje en las paredes de una ciudad rasgada.

**Imagen 5.** Álvaro Hoppe, 1979-1980



Podemos ver algo que Gonzalo Leiva (2004) presenta como un poder fotográfico de “matar la muerte”. Este es uno de los aspectos en los que las imágenes se configuran como una herramienta que combate frente a las políticas de muerte instauradas. Tal y como se

mencionó anteriormente, en la inmortalización del momento existe una forma de dar vida, en este caso, de conservar políticamente en pos de matar la ilusión de aquel proyecto pretendido de paz y democracia.

Algunas formas de interpretar la muerte que aparecen en las fotografías de Hoppe: la muerte del momento, la muerte provocada, la muerte en vida y la muerte de la mentira. Nos encontramos con aquella facultad de la fotografía de cristalizar y, por lo tanto, de matar la vida de un suceso que transcurre. Vemos el miedo y la vida en riesgo de muerte en aquel contexto representado con el recuerdo de las personas que fueron borradas de la historia: los ejecutados políticos y detenidos desaparecidos que aún a 50 años del Golpe de Estado no han sido encontrados. La muerte de las respuestas y justicias que sostenían la esperanza de las familias y de quienes comulgan con ese dolor. Vemos cómo muere la pantalla que se intentaba sostener, cómo el fotógrafo hace un disparo político. Intenta desmoronar ese telón translucido con el que el Estado intentó recubrir su realidad ficticia del orden, de la recuperación de la democracia.

La figura del fotógrafo adquiere aún más relevancia en la configuración de una visualidad opositora y políticamente activa, que no permite que esa parte de la historia desaparezca. Las fotos revelan el malestar que subyace a aquellos fragmentos de realidad: del semblante de quienes buscaban a sus familiares, de quienes aún caminan con tormento: “un rastro, una huella, un fantasma. Todavía hay gente que no sabe dónde están sus familiares... Y la sociedad se olvida, no hay memoria, entonces esto, al ser mostrado, es como una herida en la sociedad. Una grieta. Y estas son pequeñas huellas” afirma Hoppe.



El fotógrafo puede, por lo tanto, comunicar desde su ojo y plasmar poesía convocando al espectador a pensar y reimaginar lo visto y lo no visto. También testimonia y cuestiona lo que está ocurriendo desde la forma que toma -y tomará- su obra en un futuro; además de presentarse activamente con una postura crítica y reflexiva de aquellos ciclos de fin y comienzo.

## 8. Conclusiones finales

El artículo comienza con preguntas por la comprensión de los procesos de memoria desde la revisión del archivo fotográfico de Álvaro Hoppe en el contexto dictatorial chileno. En las entrevistas realizadas, se logra describir comprensivamente las imágenes tanto como los recuerdos que vienen a él a la hora de observarlas y revisitarlas.

A lo largo del texto, la triangulación entre memoria, narrativa y fotografía va apareciendo lentamente hasta ser evidente. Los tres elementos se conjugan en el acto de recordar, permitiendo recurrir al pasado en una instancia que contempla el uso de un soporte visual como punto de apoyo nutrido de la voz que lo acompaña. En el proceso de revisión de su propia obra, Hoppe se encuentra con certezas tanto como pensamientos contradictorios, convirtiéndose en un espectador activo de sus propias fotografías, enfrentándose a su poder evocativo.

En las conversaciones con el fotógrafo, sale a la luz la idea de que la mente es como un cuarto oscuro; aquello que se revela es la memoria. En este ir y venir, en la reactualización interpretativa de la imagen, aparece el recuerdo transformado y modificado tanto por el paso del tiempo como por la subjetividad de quien está haciendo

memoria. Sin embargo, la fotografía ilumina, dialoga con el recuerdo para afirmarse de lo vivido y así reconstruir los hechos en virtud de la fidelidad a lo experimentado.

En un afán de enfrentar el paso del tiempo, Hoppe hace memoria de lo que sucedía en sus fotografías, lo que quiso retratar, de aquello que le punza a la hora de ver su propio trabajo décadas después. Se sumerge en el mundo interpretativo que surge de mirar la propia producción, rescatando el hecho de que la memoria tiene una fragilidad que convoca al individuo tanto como a la sociedad en materia de (re)construcción histórica del pasado vivido y de responsabilidad de preservación en la actualidad. De nuestras lecturas del pasado e interpretaciones del presente pareciera depender nuestra acción futura.

Repensar la fotografía de los eventos de una fracción dolorosa de la historia invita a que el espectador reviva, reformule y reinterpreté el archivo. Tanto en su calidad de arte como de documento, las imágenes se piensan en claves simbólicas cargadas culturalmente, donde todas las lecturas tienen cabida. Darle espacio al ejercicio del recuerdo es un acto de memoria que hoy requiere ser interpelado por la propia persona que recuerda y por quienes participan de este proceso en un intercambio agencial de perspectivas y discursos.

En este artículo, la fotografía de Hoppe funciona para revisar su testimonio, la forma de relatarlo que tiene cuando se apoya en su propio registro. Algo que permite comprender por qué y cómo la memoria se inscribe tanto en la materialidad como en lo humano. Aparece nuevamente la idea de que la memoria es un proceso que se genera en el diálogo intersubjetivo con la historia

y con quienes la relatan. La política detrás de la resistencia al tiempo, a las intenciones de borrar los hechos, a dejar ir, hacen de la memoria un trabajo complejo, donde desde la fotografía se pueden desplegar espacios de remembranza que buscan escapar de la amnesia silenciadora.

Podemos ver desde el análisis de Hoppe en las primeras imágenes del texto, cómo su poesía

al momento de retratar puede ser también leída por los espectadores presentes y futuros, en sus lecturas y utilidades posteriores: “Para mí la fotografía no es obvia. Lo que sí, eso es lo que me pasa a mí, pero yo no sé qué le ocurre al otro, tú no sabes qué le pasa. Cuando te hablo del otro, es el lector, o sea, el que ve esta foto. Entonces, te devuelvo la pregunta a ti: ¿Qué te pasa a ti? ¿Qué ves tú?”

---

### Bibliografía

- Artefacto visual. 2021. “Red de Estudios Visuales Latinoamericanos”. Stites, J, Camacho, F (Eds.) Mor y Fernando Camacho Padilla. Madrid: 6 (12).
- Barthes, R. 1989. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. 2008. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bourdieu, P. 2003. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. FotoGráfia.
- Burke, P. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica Editorial.
- Calveiro, P. 1998. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ediciones Colihue SRL.
- Candau, J. 2003. *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol.
- Cartier-Bresson, H. 2003. *El instante decisivo. Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili: 15-42.
- Cassigoli, Rossana. 2007. “El mito de los orígenes: fuentes para una antropología de la memoria”. *Historia y Gráfica* 28: 143-172.
- Didi-Huberman, G. 2004. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Errázuriz, L. 2009. “Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural”. Source: *Latin American Research Review*, 44 (2): 136-157.
- Errázuriz, L. H. & Leiva, G. 2012. *El golpe estético. Dictadura Militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros Editores.
- García, J. M. 2005. *La forma narrativa de la memoria colectiva. Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, 1 (1): 9-30.
- Halbwachs, M. 2004. *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hoppe, A. 2020. *Plebiscito en Chile, 1988*. Santiago: Haikén Ediciones.
- Jelin, E. 2001. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? Los trabajos de la memoria”. *Siglo Veintiuno editores*, Cap. 2: 1-17.
- Latorre, J. 2012. “Fotografía y arte: encuentros y desencuentros”. *Revista de comunicación*, 11 (1): 24-50.
- Leiva, G. 2003. Álvaro Hoppe: El ojo en la historia. Gobierno de Chile, Fondart.
- Leiva, G. 2004. *Política de muertes y transfiguración en la reciente fotografía chilena (1976-2004)*. *Revista Comunicación y Medios*, (15), 111-119.
- Leiva, G. 2018. *Centro Nacional de Arte Contemporáneo: Asociación de Fotógrafos Independientes (1981-1992)*. Disponible en: <https://centronacionaldearte.cultura.gob.cl/glosario/afi-asociacion-de-fotografos-independientes-1981-1992/>
- López, Cristian. (2021). *La fotografía periodística como forma de reflexión sobre violencia y vida cotidiana en México. Un acercamiento semiológico a través del uso del software ATL. Artefacto visual*, 16-34.
- Lozano, J. E. A. 1999. *La memoria convocada: acerca de la entrevista en historia oral*. Secuencia. *Revista de Historia y Ciencias Sociales*, (43): 109-109.
- Mendoza García, J. 2005. *La forma narrativa de la memoria colectiva. Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, 1(1), 9-30.
- Pink, S. 2003. *Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology, Visual Studies*. 18 (2): 179-192. DOI: 10.1080/14725860310001632029
- Portelli, A. 2013. “Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora”. *Sociohistórica*, (32): 0-0.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Ricoeur, P. 1999. *Historia y narratividad*. Barce Iona: Ediciones Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Serrano, A. Revilla & J, C & Arnal, M. 2016. *Narrar con imágenes: entrevistas fotográficas en un estudio comparado de “resiliencia” social y resistencia ante la crisis. Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, (35), 71-104.
- Servetto, A., Philp, M. y Solis, C. (Coords.). 2021. “IX Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente” (2018: Córdoba). *La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. (Trabajos, comunicaciones y conferencias; 46).

Sontag, S. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.  
Villa Gómez, J. D. & Avendaño Ramírez, M. 2017. *Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política*. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), pp. 502-535. DOI: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207>

Wallerstein, I. (Ed.). 1996. *Abrir las ciencias sociales: informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. Siglo XXI.

Zirión Pérez, A. 2015. *Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada*. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 36(78), 45-70.

