


Armindo Cardoso. The obstructed memory of Chile 1970-1973

Armindo Cardoso. La memoria obturada de Chile 1970-1973

Juan D. Cid Hidalgo*, Mariela Fuentes Leal**

*  Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción (jdcid@udec.cl)

**  Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción (mariefue@udec.cl)

Abstract

This article examines the visual work of Armindo Cardoso, photographer of Unidad Popular and Chilean President Salvador Allende, with the aim of revealing a process of memorization of the past through the photographic act that presupposes in itself a curatorial and montage activity that sublimates the scenes frozen on paper. In the case of the work of the Portuguese photographer, we recognize two views based on a shuttered memory of Chile through the years 1970-1973. On one hand, the seduction by the utopia is present in the years of the government of the UP. That is evident in the popular joy, the spontaneous recognition of the head of government, and the unifying and prospective climate of a hospitable future. On the other hand, the epic turn of his visual work when the military coup occurs and the arrival of Pinochet to the presidency, in which the people, from their place of defenselessness, resist the precariousness of their means against the power of violence and the state fear that does not allow itself to be portrayed precisely to praise bravery and civic courage.

Keywords: Armindo Cardoso, memory, photography, document, Chile, Unidad Popular.

Resumen

En las siguientes páginas realizaremos un recorrido por algunas singularidades de la fotografía y sus rol testimonial en la obra visual de Armindo Cardoso, quien fuera el fotógrafo de la Unidad Popular y del presidente chileno Salvador Allende. Sostenemos que el proceso de memorización del pasado, mediante el acto fotográfico, presupone en sí mismo una actividad curatorial y de montaje que sublima las escenas congeladas en el papel. En el caso del trabajo del fotógrafo luso reconocemos la seducción por la utopía presente en los años de gobierno de la UP y que se evidencia en la alegría popular, el reconocimiento espontáneo del jefe de gobierno y el clima unificador y prospectivo de un futuro hospitalario. Con el golpe militar y la llegada de Pinochet a la presidencia su obra visual tiene un giro épico en que el pueblo, desde su lugar de indefensión, resiste con la precariedad de sus medios frente al poder de la violencia y el miedo estatal que no se deja retratar precisamente para enaltecer la valentía y el coraje cívico.

Palabras clave: Armindo Cardoso, memoria, fotografía, documento, Chile, Unidad Popular.

*Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos (Borges).*

Introducción

Armindo Cardoso (1943-), el fotógrafo luso de la Unidad Popular, captó el pulso vibrante de principios de los años setenta en Chile, de manera tal que sus imágenes modelaron fragmentos de memorias en el tránsito de un tiempo de esperanza a un tiempo de convulsión. En el primero, las imágenes transparentan la vida cotidiana, la cultura popular y la figuras gubernamentales a partir de una mirada hospitalaria en un ambiente efervescente (1969 - 1 de mayo de 1973) y; en el segundo, las imágenes documentan las tensiones de la violencia política, la que emerge como dispositivo de resistencia frente al poder en peligro, en un ambiente de consternación a través de la mirada elegiaca del fotógrafo (1973 a 1975)¹.

En este artículo proponemos estudiar las fotografías de Armindo Cardoso poniendo en valor su carácter documental testimonial y, en una mirada retrospectiva, la forma en que nos emplaza desde un momento actual a volver la mirada a ese "pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se extienden hacia nosotros y se nos vuelven presentes. (...) un pasado "actual", o, más bien, de un pasado en permanente proceso de "actualización" y que, por tanto, interviene en las proyecciones a futuro elaboradas por sujetos y comunidades" (Franco y Lavín, 2007, p. 31), porque aún falta mucho por decir y develar.

Estado de la cuestión: Asedio interesados a la imagen contemporánea

Qué duda cabe que estamos rodeados de imágenes, sobrestimulados de registros iconográficos y de "artefactos cada vez más abundantes y cada vez más importantes en nuestra sociedad" (Aumont, 2013, p.17), sin embargo, esta sobreabundancia desplegada desde las posibilidades tecnológicas a la mano se proyecta acumulativamente desde el presente tecnológico al futuro inmediato real y virtual².

Otra buena parte de la explosión de registros visuales tiene relación con una especie de reconstrucción escópica del pasado, en vistas, no solo de su exhibición o revelación generacional o histórica, sino también, y sobre todo, la puesta en valor de registros visuales menores que en su momento se percibieron como insuficientemente elaborados o de dudoso valor epistemológico. Con el paso del tiempo, cambios en la

¹ En términos culturales, Armindo Cardoso también colaboró en el documental *La batalla de Chile* y retrató el homenaje a Pablo Neruda por su Premio Nobel de Literatura, además de los principales protagonistas culturales de la época incluyendo el trabajo de la brigada muralista callejera Ramona Parra. También, trabajó como fotógrafo de la revista *Chile Hoy*, revista *Atenea* de la Universidad de Concepción, la Editorial Quimantú y Editorial Universitaria.

² El año 2007 Marina Franco y Florencia Levín publican *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo de construcción*, volumen interesante no sólo para el contexto argentino, sino también latinoamericano. Sus autoras y acompañantes buscan reordenar o amplificar el desarrollo de una mirada cortoplacista frente a hechos de trauma cercanos en el tiempo, en una lógica que las críticas reconocen como un "pasado que no pasa", singular distinción que apela a la subjetividad de los acontecimientos vividos cercanamente, a la vez que exacerba pasiones, enconos, rencores, odios, resentimientos pero también desgano, frialdad, desapego e indiferencia. En este contexto leemos al respecto lo siguiente: "Es un dato de nuestro tiempo que el pasado cercano se ha constituido en objeto de gran presencia y protagonismo, casi de culto, en el mundo occidental. Se trata de un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se extienden hacia nosotros y se nos vuelven presentes. De un pasado que, a diferencia de otros pasados, no está hecho solo de representaciones y discursos socialmente construidos y transmitidos, sino que, además, está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primer apersona. Se trata, en suma, de un pasado "actual", o, más bien, de un pasado en permanente proceso de "actualización" y que, por tanto, interviene en las proyecciones a futuro elaboradas por sujetos y comunidades" (Franco y Levín, 2007, p. 31).

coyuntura política o ideológica, y el surgimiento de ciertas reivindicaciones atemporales, se ha facilitado la revisión y valoración de una variedad de registros, incluyendo acervos, colecciones, libros de artista, gabinetes, bibliotecas, bases de datos, álbumes familiares, depósitos, archivos, planeras, documentos, baúles, fondos, entre otros.

Georges Didi-Huberman en *Arde la Imagen* (2012) es más categorico aún y amplifica la complejidad del imperio de la imagen al sostener una mirada especular denominada "desmultiplicación de la imagen: "Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona demasiado mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer en nada de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar nada de lo que tenemos frente a los ojos (Didi-Huberman, 2012, p. 33).

Ello probablemente tiene que ver con el desapego de una función anacrónica de la imagen, aquella que la dispone en inferioridad respecto de la letra, para concebirla apenas como una forma de ilustración parasitaria respecto de la textualidad. William John Thomas Mitchell, uno de los mayores representantes del denominado *pictorial turn* e ineludible crítico de la cultura visual o estudios visuales, en *¿Qué quieren las imágenes?* (2017), es radical cuando apunta:

Lo que las imágenes quieren, entonces, no es ser interpretadas, de codificadas, adoradas, reventadas, expuestas o desmitificadas por sus observadores; ni siquiera quieren cautivarlos. Puede que no quieran ni que los comentaristas bienintencionados que piensan que la humanidad es el mayor cumplido que le podrían dedicar a las imágenes asuman su subjetividad o personalidad. Los deseos de las imágenes pueden ser inhumanos o no humanos, pueden estar mejor representados por las figuras de los animales, las máquinas o los cibernéticos, o por imágenes incluso más básicas -lo que Erasmus Darwin llamó "los amores de las plantas"- . Lo que las imágenes quieren en último término, entonces, es simplemente que se les pregunte qué es lo que quieren, comprendiendo que la respuesta bien podría ser nada de nada (Mitchell, 2017, p. 74-75).

Dicha propuesta nos pone en el centro del interés de cualquier registro visual que se precie de tal. Es decir, a un enfrentamiento amical entre productor de imágenes y su espectador, relación que se define a partir de la noción de mirada. Aumont, en el texto citado, subraya "la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión. No es, si se quiere, más que la dimensión propiamente humana de ésta" (Aumont, 2013, p. 62).

La colección Archivo Fotográfico Armindo Cardoso de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, precisamente cura la obra del destacado fotógrafo, editor, reportero y documentalista portugués con una orientación retrospectiva que emplaza la mirada, sobre un período particularmente complejo de la historia republicana de Chile, hacia el futuro, aquel lugar donde se encuentra instalada la utopía, aquella que sigue seduciendo y guiando a casa.

En términos generales podemos señalar que al menos existen dos miradas distintas y un régimen escópico presentes en la producción conocida de Cardoso. Vale la pena recordar que producto del golpe militar una parte no muy significativa de su trabajo documental se perdió, a pesar de la ingeniosa estrategia de sepultar

o esconder bajo tierra sus negativos³, mientras conseguía asilo internacional para salir del país con su tesoro gráfico, lo que finalmente logró gracias a la ayuda del gobierno francés.

Andreas Huyssen en "Medios y memoria", prólogo a *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente* (2009) de Claudia Feld y Jessica Stites Mor (compiladoras), apunta: "No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. Eso es algo que tiene en común con las palabras" (Huyssen, 2009, p. 15-16).

El registro visual que determina la captura de un instante y su eternidad (Cartier-Bresson), impone a la fotografía un acto ético en la medida que ese hecho encontrado se incorpora a una batería argumental respecto del tiempo presente y sus vicisitudes⁴. A ello precisamente apunta Faride Zerán en "Un tesoro enterrado" (2017) cuando atribuye carácter épico al trabajo memorial de Cardoso, quien pareciera haber intuido la importancia de registrar la huella (Bazin 1990) de los acontecimientos sociales y políticos que hoy revisamos nostálgicamente, por cierto no en el sentido atribuido a la fotografía por Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (2006), sino desde un genuino interés por experimentar, mediante los ojos del testigo, una nostalgia reflexiva, en términos de Svetlana Boym. La crítica rusa define, en *El futuro de la nostalgia* (2015), esta recepción sobre el pasado de la siguiente manera: "La nostalgia reflexiva comparte rasgos con el duelo y con la melancolía. Aunque la pérdida nunca se recuerda por completo, está vinculada en cierto modo a la desaparición de marcos de memoria colectivos. La nostalgia reflexiva es una forma de duelo profundo que ayuda a hacer desaparecer la pena gracias a la reflexión sobre el dolor y a un juego que apunta hacia el futuro" (Boym, 2015, p. 91).

Nuestro fotógrafo, en el texto citado, explicita que

La experiencia determinante que viví y los lazos afectivos que me ligaron para siempre a Chile son hoy, para mí, motivo de orgullo al ver el reconocimiento de mi trabajo. Que su preservación permita a las generaciones futuras, dentro y fuera de Chile, conocer los rostros de multitudes unidas en torno a Allende, el rostro del propio Allende y de los que lo acompañaron en su deseo de cambio, así como todos aquellos a quien él quiso ofrecer dignidad y a quien yo tuve la fortuna de fotografiar (Cardoso, 2017, p. 13).

La labor documental de Cardoso, no obstante, debe ser comprendida desde una lógica curatorial básica en la conformación de cualquier archivo, documento o registro y que dice relación con la presunta inocuidad o inocencia de los archivos debido a que al momento de escoger uno se están desestimando otros (Derrida,

³ El mismo Armindo Cardoso en "Chile, 1970-1973", pequeña semblanza biográfica que leemos en *Armindo Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile 1970-1973* (2017) describe lo señalado en primera persona: "Después del golpe de Estado de 1973, el ambiente exigía que intentara preservar los negativos que representaban mi trabajo de años junto a la Unidad Popular y el esfuerzo de Allende y sus compañeros. Frente al recelo fundado de que mi trabajo fuera destruido, familiares y amigos solidarios escondieron y enterraron millares de negativos durante un tiempo, hasta que las autoridades francesas, en la persona del agregado cultural de aquel entonces, los rescataron y los hicieron llegar a Francia, país que me ayudó también a salir de Chile después de meses de refugio en la embajada de Venezuela" (Cardoso, 2017, p. 10).

⁴ En "Apuntes sobre fotografía y memoria a partir de la relectura de *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag", Johanna Pérez y Wilson Prada subrayan que "La fotografía no está hecha para hacer justicia, sino para visibilizar la necesidad de esta, es ella la que nos muestra el dolor de los demás y motiva en nosotros como receptores la necesidad de una respuesta y, más aún, nos sitúa ya no solo ante el dolor de los demás (los otros) sino ante nuestro propio dolor, pues no solo registra situaciones distantes, sino que se expande por las grietas cotidianas y los dolores que, más que cercanos, son propios, pudiendo, además, abreviar varios momentos y situaciones" (Pérez y Prada, 2022, p. 115).

2002)⁵, por lo tanto, habría un ejercicio de poder que tiene intencionalidad(es) múltiple(s), a la vez que impone un conocimiento o un saber desplegado en el mismo acto de escoger o relevar archivos. En el plano estrictamente fotográfico⁶, en tanto, Susan Sontag concibe, a propósito del conocimiento que podamos tener de la guerra, que es la cámara fotográfica la mediadora del conocimiento sobre lo real. En *Ante el dolor de los demás* (2004) subraya: "la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir" (Sontag, 2004, p. 23).

Jacques Amount, cuando intenta responder a la pregunta ¿Por qué se mira una imagen? (2013) añade: "La producción de imágenes nunca es absolutamente gratuita y, en todos los tiempos, se han fabricado las imágenes con vistas a ciertos empleos, individuales o colectivos. Una de las primeras respuestas a nuestra pregunta pasa, pues, por otra pregunta: ¿para qué sirven las imágenes? (¿para qué se las hace servir?) Está claro que, en todas las sociedades, se han producido la mayor parte de las imágenes con vistas a ciertos fines (de propaganda, de información, religiosos, ideológicos en general)..." (Amount, 2013, p. 82). El programa ético, por sobre lo estético, sostenido por los más de tres mil negativos que se salvaron del fuego consumidor del régimen militar, dan cuenta de esa pulsión atávica de sobrevivir y que para un hombre con una cámara en mano se traduce en registrar, testimoniar, testificar, atestiguar, certificar, exhibir, testamentar y memorizar, con una especie de voluntad de escritura o inscripción que deja acentado formas de articular vínculos que exceden el tiempo. Se trata de establecer 'la distancia estética' necesaria, siguiendo los planteamientos de Rancière en *El espectador emancipado* (2010), que requiere el arte crítico de Cardoso para trascender el conflictivo pasado y provocar un efecto político a través de sus imágenes en el presente.

A propósito de dos miradas

La fotografía, en cuanto dispositivo de captura de una ausencia, en cuanto recuerdo de finitud (*memento mori*) (Sontag 2006) o aquella obsesión por el realismo (Bazín 1990), fragmento de superficie plana (Aumont 2013), ha desempeñado un rol de vital importancia en la exhibición, descubrimiento, rescate y puesta en valor de registros visuales no centrales. De algún modo las condiciones de visibilidad impuestas por un proyecto de exploración horizontal en que liderazgos políticos y pueblo comparten hospitalariamente espacios en comunidad (ver Figura 1, Figura 2), nos lleva a ponderar, como lo señalara Pedro Pablo Zegers, Subdirector de la Biblioteca Nacional de Chile, en el prólogo a la segunda edición de Armindo Cardoso *Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973* (2017), que el acervo fotográfico de Cardoso nos permite "asomarnos a un inmenso portal que refracta el encuentro de un país con un momento de su memoria, de sus deseos y de su identidad, de sus trabajos y sus días; donde desfilan imágenes de su gente, de sus

⁵ Jacques Derrida en "El cine y sus fantasmas" (2002) anota que "El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el porvenir, pre-ocupa el porvenir; confisca el pasado, el presente y el porvenir. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes" (Derrida, 2002, p. 106).

⁶ Sobre el carácter artístico de la fotografía, problema teórico relevante, pero fuera del interés de estas páginas, vale la pena recordar lo sentenciado por Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* (1989a). El intelectual alemán sostiene que "Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de *la fotografía como arte*, mientras que apenas se concedía una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del *arte como fotografía*. Y sin embargo, la repercusión de la reproducción fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es solo el *botín de la cámara*" (Benjamin, 1989a, p. 78).

trabajadores, estudiantes, pescadores, obreros, así como también mítines, multitudes y notables actores de la intelectualidad y figuras políticas de ese tiempo” (Zegers, 2017, p. 7). El acervo Cardoso, entonces, se impone como el registro de la cultura visual de Chile a comienzos de los años setenta, en que sus fotografías se transforman, como diría Elizabeth Jelin, en “vehículos de memoria” (2002), en un catálogo visual vivo y fulgurante de dos momentos enlazados por apenas un hilo temporal que agudiza el radical cambio de un momento hospitalario, de convergencia ciudadana y unidad nacional a un período de violencia, dolor y exterminio fratricida⁷.

Al respecto Georges Didi-Huberman en *Arde la imagen* (2012) sostiene que “la imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar” (Didi-Huberman, 2012, p. 41).

Figura 1: Celebración comicios 04 de noviembre 1972. / Palacio de La Moneda, celebración del Primero de Mayo (día del trabajo) organizado por la CUT (Central Unitaria de Trabajadores), encabezada por el Presidente de la República Salvador Allende Gossens en 1973.



Fuente: Archivo fotográfico Armindo Cardoso Biblioteca Nacional Digital de Chile.

Armindo Cardoso llega a Chile en 1969, luego de vivir en Francia después de haber salido de Portugal por motivos políticos en 1965, justo en el momento de múltiples y efervescentes movimientos sociales que lo sedujeron rápidamente así como la figura presidencial. De inmediato se convirtió, sin quererlo o programarlo, en el gran documentador de la Unidad Popular y del Presidente Salvador Allende, además de un observador horizontal de la vida cotidiana de provincia y de los rostros otros que comienzan a poblar la historia de Chile de esa época. Al respecto la destacada periodista chilena Faride Zerán, al valorar desde el siglo XXI el legado

⁷ Gabriel Bauret en *De la fotografía* (2016) señala lo siguiente, a propósito de la fotografía y su carácter de documental: “Desde mediados del siglo XIX, fecha que corresponde aproximadamente al nacimiento de la fotografía, ésta estuvo asociada con las grandes expediciones y a las misiones. Desde el principio, los fotógrafos trajeron imágenes de mundos lejanos -de Oriente, que siempre ha sido un punto de interés para los occidentales-, con la finalidad de satisfacer la curiosidad de los que no viajaban y también para responder a la demanda de los científicos, geógrafos y etnólogos que consideraron rápidamente a la fotografía como un documento fiable, despojado de cualquier tipo de emoción” (Bauret, 2016, p. 27). Ahora, en lo que dice relación con el acervo Armindo Cardoso debemos hacer notar que sus fotografías expelen una emocionalidad que como hemos determinado en este artículo tiene que ver con el asombro frente a un régimen cívico político sin precedentes en latinoamérica.

de Cardoso subraya precisamente el carácter *in progress* de su proyecto documental/artístico, a la vez que el encuentro con una ética en la obturación atenta sobre la realidad chilena de los setentas:

Sin duda su trabajo más relevante en el país fue construir y conservar uno de los archivos fotográficos claves del período de la Unidad Popular, con Salvador Allende a la cabeza. Pero eso no lo sabíamos en aquellos días urgentes, cuando salíamos a las calles a tomar el pulso a las bases. Armindo no sospechaba que con cada imagen capturada, que en los rostros de quienes hablaban de poder popular, de asumir el control de las fábricas, de recuperar la producción, de expropiar las tierras; que en las múltiples retratadas que exigían al presidente Allende mano dura ante los golpistas, avanzar sin trazar o que coreaban “no nos moverán” estaba construyendo un relato histórico (Zerán, 2017, p. 70)⁸.

La memorización episódica de la vida cotidiana, del civismo popular y de sus gobernantes, que percibimos en las fotografías de Cardoso hasta el 1 de mayo de 1973, cambia y se desplaza a una especie de trinchera donde la fotografía pasa a transformarse en un dispositivo de resistencia del poder asumido por la violencia y que se vería reflejado en las fotografías que conocimos mediante la publicación de *Chile o muerte* (1974), proyecto editorial de Germán Marín y Armindo Cardoso quienes publicaron desde México un volumen que da cuenta de los cambios radicales ocurridos en Chile luego del martes 11 de septiembre de 1973. En este contexto móvil en que se desarrolla la obra de Cardoso, pareciera resonar con fuerza la idea de que “Las fotografías brindan modos paródicos de posesión: del pasado, el presente, aun el futuro” (Sontag, 2006, p. 233).

Las dos miradas a que aludimos al inicio de este trabajo se ajustan a períodos históricos recientes entre sí, pero distan emocionalmente una de otra. La primera es aquella que se despliega en el trabajo del fotógrafo luso desde su llegada al país en 1969, en que destaca su desempeño como gráfico dedicado a seguir a la figura presidencial de Salvador Allende y al gobierno de la Unidad Popular que encabezaba. Ello, más bien, sublimando el talante republicano y cívico que el pueblo chileno manifestaba tanto verbal como física y comprometidamente. La otra mirada la constituye su trabajo posterior al golpe de estado, desde septiembre de 1973 a 1975 aproximadamente y que desplegó desde México⁹, momento en que se reencontraría con Germán Marín, escritor chileno con el que trabajó en *Cormorán*, Quimantú¹⁰ y en una serie de portadas de textos del narrador que fueron ilustradas por imágenes de su amigo y camarada. En este plazo el registro visual de Cardoso cambia sensiblemente, con André Bazin “no se trata de fotografiar un tiburón, sino el peligro” (Bazin, 1990, p. 50).

⁸ Entre 2013 y 2014, la Biblioteca Nacional de Chile, adquirió en Fondo Armindo Cardoso compuesto por alrededor de 4000 negativos, en el contexto de su política de recuperación patrimonial documental. En 2017 el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y Biblioteca Nacional de Chile publicó *Armindo Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973*. Uno de los primeros textos en que se utilizaron los archivos del acervo Cardoso para exhibirlos como parte de las colecciones patrimoniales a disposición de toda la ciudadanía.

⁹ *Chile o muerte* (1974) de Germán Marín y Armindo Cardoso como un iconotexto de resistencia política que expone las tensiones de la sociedad chilena de la década de los 70's, con el objeto de visibilizar la catástrofe del país en torno al Golpe militar del 11 de septiembre de 1973, a la desestabilización del Estado y la institucionalidad. Exhibe una convicción política radical que se evalúa entre vida y muerte, la defensa irrestricta del sistema democrático nacido de las urnas; o la muerte heroica de quien ofrece la vida por sus convicciones.

¹⁰ *Cormorán* fue una revista dedicada al arte, la literatura y las ciencias sociales que estuvo vigente entre agosto de 1969 y diciembre de 1970, iniciativa gestionada por artistas, intelectuales y escritores que buscaron contribuir al desarrollo del nuevo Chile de la época. Estuvo dirigida por el poeta Enrique Lihn, sin embargo, fue articulada junto al narrador chileno Germán Marín. En tanto, la editorial Nacional Quimantú (1971-1973) se propuso democratizar el libro acercando al pueblo títulos y autores, a partir de la publicación masiva de textos de bajo costo para apoyar la iniciativa del gobierno que en su *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* (1969) declaraba que la educación y la cultura debían ser medios para lograr las profundas transformaciones indicadas por el socialismo, en otras palabras, otorgar un lugar destacado y notable a la construcción y desarrollo de una nueva cultura patria.

Mirada hospitalaria: 1969 - 1 de mayo de 1973

Este arco temporal da cuenta desde la llegada de Armindo Cardoso a Chile hasta sus registros de la última celebración del día del trabajador realizada bajo el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Este período es el que podemos cifrar alrededor de la categoría hospitalidad, fundamentalmente porque es un periodo de observancia y sorpresa respecto de las transformaciones cívicas, culturales y políticas que nos tuvieron en el ojo atento del mundo preglobalizado. Margarita Albarado testimonia en "Miradas en movimiento" (2017):

A fines de los años sesenta y comienzos de los setenta otros vientos soplaban y despertaban la curiosidad y el deseo de participación de muchos chilenos y extranjeros, entre ellos periodistas y fotógrafos que llegaban a registrar los acontecimientos que se vivían en este rincón del mundo, donde se estaban desarrollando tan particulares transformaciones sociales y políticas. Uno de ellos fue Armindo Cardoso, quien llegó en 1969 proveniente de Francia para "conocer los rostros de las multitudes unidas en torno a Allende, el rostro del propio Allende y de los que lo acompañaron en su deseo de cambio..." Desde ese momento, la mirada de este fotógrafo y reportero entró en un continuum fotográfico, en un caudal incontenible de imágenes, luces y sombras que han conformado parte de nuestra imaginario y nuestra memoria visual, construidos a partir de una serie de miradas que recorren permanente nuestros territorios y habitantes (Albarado, 2017, p. 14).

La recíproca estima del pueblo y su gobernante, la fiesta comunitaria, el carnaval superador de las diferencias de clase y la alegría del compromiso cívico quedan registradas, bajo el principio de la reproducción mimética de los estímulos realidad, de manera que la captura, el recorte y la huella quedan en evidencia mediante el descubrimiento y la posibilidad cierta de la utopía, del encuentro con el Otro (Levinas 1987, 1993). Para el pensador lituano la utopía trae consigo la responsabilidad ineludible por el Otro que se traduce en un apremio por la paz, la hospitalidad, la justicia, el respeto, la tolerancia, la democracia y por una ética que se despliega en la responsabilidad cívica con el Otro.

Figura 2: Manifestación de apoyo en La Moneda al Presidente Allende de regreso de la ONU, 1972. / El Presidente de la República, Salvador Allende Gossens en Sumar S.A. Febrero de 1973.



Fuente: Archivo fotográfico Armindo Cardoso Biblioteca Nacional Digital de Chile.

Como dijera Gabriel Bauret "La fotografía, compañera de las grandes expediciones, se convierte en un instrumento para descubrir el mundo" (Bauret, 2016, p. 25). Cardoso obtura en su máquina Hasselblad - captura movimiento, la nitidez, delinea y controla el paso de la luz o el tiempo de exposición- episodios de regocijo callejero, de esperanzas acumuladas, de fortaleza y vitalidad colectiva en que el aprecio por la autoridad es genuino y espontáneo.

Las multitudes anónimas exhibidas en planos abiertos dan cuenta de una especie de conciencia de bloque, de un tiempo gozoso en que la muchedumbre entiende que su presencia y decisión es necesaria para sostener una idea de futuro compartida por todas las sensibilidades. Los planos cerrados, en cambio, testifican en los rostros de mujeres, trabajadores y niños, la alegría de sentirse parte, de sertirse reconocido y actor principal de los cambios sociales, políticos e históricos de un país que busca constituirse en un lugar acogedor. Faride Zerán, en el texto citado, nos acompaña cuando apunta: "En el Chile de inicio de los años setenta, cuando Allende llegó a La Moneda, en un proceso democrático que nos habla de vía chilena al socialismo, de empanada y vino tinto, de tocar el cielo con las manos, Armindo Cardoso retrata también la épica de un pueblo que se quiere protagonista y se asume como tal" (Zerán, 2017, p. 70).

La "legibilidad de las imágenes" (Didi-Huberman, 2011, 2012), en términos procedimentales, conjuga la ausencia, el secreto, la huella ciega, la presencia ausente del tiburón, todo ello exhibido disciplinariamente a través del montaje, actividad fundamental para irrumpir en los intersticios de la expresión memorial, condición de base y propia de las imágenes.

Mirada elegiaca: 1973 a 1975

La fotografía en cuanto primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario (Benjamin 1989a) se configura en la propuesta plástica de Armindo Cardoso como un mecanismo memorial, un dispositivo de memorización del pasado y de conjuración del olvido.

Apenas instalada la Junta militar, organismo que asumió el gobierno de Chile luego del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Cardoso cargó su cámara y comenzó a obturar y a disparar por doquier para registrar el estupor de una mirada que ve desvanecerse la utopía, la hospitalidad civil, la risa y el juego, la templanza y la vitalidad de un Chile democrático, que prontamente sería testigo de la disputa fratricida que llevaría al quiebre, la grieta generacional que aún en estos días (50 años desde los acontecimientos) mantiene a las generaciones de 50 o más años en trincheras ideológicas irreconciliables.

Pasamos desde la imagen de una mano extendida para acoger al otro, a una mano empuñada que sostiene una piedra pronta a transformarse en proyectil.

El fotógrafo luso, entonces, estaría generando, en palabras de Didi-Huberman, imágenes que arden y que guardan un "signo secreto" (2012) en la medida que se presentan ante los ojos huellas, inscripciones y señales del nuevo poder impuesto por la fuerza. Sin embargo, en aquel recorte de la realidad no ingresa el poder devastador del Gobierno de facto, por el contrario, se exhiben imágenes de formas de resistencia popular, sin armamento más allá de algunas piedras arrojadas en las calles por ciudadanos o transeúntes que a pesar del gesto amplio del lanzamiento de la piedra no dejan de sostener el periódico bajo el brazo (ver Figura 3).

Dicha decisión autoral viene a sublimar la valentía de los obreros y trabajadores quienes conjuran el terror al exterminio con la resistencia de su fragilidad y la inexpressión de la máquina mortífera que no se encuentra

en el plano de la fotografía, porque el valor está en la resistencia cívica. Pareciera que las condicionantes éticas apuntadas más arriba, sostienen también este ejercicio de elisión de la imagen explícita de cuerpos muertos, mutilados o despojados de su dignidad.

Cardoso prefiere iluminar, obturar muy precisamente su cámara para memorizar, para documentar, para monumentalizar el carácter heroico del ciudadano que busca defender aquellos espacios conquistados con anterioridad a la afrenta contra la democracia deliberativa.

La mirada elegiaca, predominante en este arco temporal singulariza la obra de Armindo Cardoso si la comparamos con otros fotógrafos que registraron la caída de la Unidad Popular y los vejámenes de los primeros años de dictadura¹¹, sobre todo si observamos el corpus de obra en un continuum.

El contraste es mayor cuando observamos un inventario de imágenes que hemos llamado hospitalarias por la presencia de una fiesta comunitaria percibida en la presencia en las calles de mujeres, niños, trabajadores, campesinos, mineros, etc. expresando su admiración por el presidente de la nación, reuniones de alegría y encuentro multitudinario. Ello hasta mayo de 1973. Para luego pasar al reconocimiento de un inventario de imágenes que dan cuenta del lamento, la impotencia y el llanto provocado por el término abrupto de la democracia y la instalación de un régimen de miedo.

¹¹ Fotógrafos como el neerlandés Chas Gerretsen (1943), en su calidad de célebre gráfico de guerra, estuvo entre enero y septiembre de 1973 y registró el tránsito de la UP al régimen del dictador Augusto Pinochet. Su inquisitiva y provocadora mirada quedó plasmada en una colección dura y difícil de resistir por su contenido violento y doloroso. No obstante, su fotografía más conocida es aquella denominada "Pinochet en la Gratitud Nacional" tomada el 18 de septiembre de 1973 en el Te Deum ecuménico. La imagen presenta al dictador mirando la cámara, con brazos cruzados y lentes oscuros, gorra en la piernas y con un rictus severo y amenazador. Por otro lado, Koen Wessing (1942-2011), fotógrafo holandés signado como el develador de las atrocidades del Golpe militar chileno al mundo, conjura el horror de la muerte fratricida exhibiendo explícitamente el deterioro, la violencia ejercida, los cuerpos sin vida y la moral abyecta del perseguidor. En estos dos casos los fotógrafos buscan el golpe de efecto directo, explícito; una de las posibles maneras de enfrentarse al pasado, al trauma de la violencia y de la desaparición. Cardoso, en cambio, deja fuera de su encuadre al tiburón para exhibirnos el peligro en manos de otro ser, de otro hombre, de otro hermano.

Figura 3: Primeras manifestaciones cívicas contra el régimen impuesto por la Junta Militar. Septiembre de 1973.



Fuente: Marín y Cardoso, 1974, s/p.

El proyecto visual de Cardoso, entonces, se adscribe a aquella bella propuesta de Walter Benjamin, a propósito de sus tesis sobre la historia, denominada historia a contrapelo, categoría que acerca dos ámbitos y actores disciplinarios distintos pero complementarios: nos referimos al artista y al historiador.

El fin de la hospitalidad y la aparición del germen de la violencia estatal se cuele en el plano fotográfico, la preocupación, la tristeza, la desazón y el miedo parecieran asediar y querer entrar al plano para violentar, para exterminar, para infringir terror y paralizar, sin embargo, las imágenes ciudadanas, su montaje y curaduría retienen el sosten ético en el lado de los desposeídos, de sus sueños democráticos y utópicos, de su esperanza en el porvenir (ver Figura 4).

Figura 4: Dos formas de resistencia la calle y las armas Septiembre de 1973.



Fuente: Marín y Cardoso, 1974, s/p.

Que duda cabe que las imágenes, desde el momento en que son capturadas por un lente no están más en el presente. En ese momento se historizan e ingresan a un registro documental, a un archivo, a un catálogo, a un museo, a una memoria histórica. Gilles Deleuze en "Le cerveau, c'est l'écran" (1986) amplifica esta idea cuando señala:

Es curioso, porque me parece obvio que la imagen no está en tiempo presente. Lo que hay en el presente es lo que la imagen "representa", pero no la imagen misma. La imagen en sí es un conjunto de relaciones temporales de las que sólo surge el presente, ya sea como múltiplo común o como divisor más pequeño. Las relaciones del tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, tan pronto como ésta es creativa. Hace sensibles, visibles, las relaciones del tiempo irreductibles al presente. Por ejemplo, una imagen muestra a un hombre caminando junto a un arroyo, en un paisaje de montaña: coexisten al menos tres "duraciones", tres ritmos, y la relación del tiempo, "es la coexistencia de duraciones en la imagen, que no se confunde en absoluto con el presente en lo que la imagen representa" (Deleuze, 1986, p. 32)¹².

Para Roland Barthes estaríamos hablando y circunscribiendo las imágenes fotográficas a lo que él denomina *spectrum* (o fantasma), es decir, un vehículo de retorno de lo muerto, su actualización a partir de la ausencia presente, del tiempo y la memoria recobrada a partir de un hostigamiento sensorial. Desde una vereda

¹² "El cerebro es la pantalla" es un texto aparecido en la célebre revista *Cahiers du Cinéma* (1986, N° 380) donde leemos: "C'est curieux en effet, parce qu'il me semble évident que l'image n'est pas au présent. Ce qui est au présent, c'est ce que l'image "représente", mais pas l'image elle-même. L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont el présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils el sont dans l'image, des qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent. Par exemple, une image montre un homme en train de marcher le long d'un cours d'eau, dans un paysage de montagne: il y a là au moins trois « durées » coexistantes, trois rythmes, et le rapport de temps, c'est la coexistence des durées dans l'image, qui ne se confond pas du tout avec el présent dans ce que représente l'image" (Deleuze, 1986, p. 32). Traducción propia.

distinta, el crítico André Bazin sostiene que “la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción” (Bazin, 1990, p. 28-29)¹³. Es precisamente esa corrupción la que violenta la obturación del trabajo de Armindo Cardoso desde el momento en que sus registros, sus archivos, sus documentos y su memoria conjuran la muerte y el olvido. El encuentro (*objet trouve*) con la realidad, tanto en su gozo como en su peligrosidad, adviene entonces en los términos explicados por Picasso en “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad” (1923)¹⁴, donde precisamente apunta que el arte no se busca, el arte se encuentra, se estrella ante los ojos del artista. Por cierto, en la producción fotográfica de Cardoso se “encontraron” múltiples verdades, fabulaciones de la misma e indicios concretos de un cambio radical de percepción de la realidad nacional. Esos registros develados en el plano de la fotografía, entre los pliegues técnicos de composición, obturación, manejo de luz, etc. nos entregan hoy, cincuenta años después, no solo archivos y evidencias de lo ocurrido fácticamente, sino además la forma en que Chile fue creciendo a partir del quiebre por la fuerza de la ingenuidad, la candidez y la inocencia de un pueblo seducido por la posibilidad de la utopía, la democracia plena, la igualdad y la revolución.

Conclusión

Los resultados del trabajo sobre un estímulo realidad dado, obturado, seleccionado, enmarcado e inmovilizado, certifica la existencia de lo que muestra, dirá Bauret. Esa forma de conocimiento e informe visual que se exhibe ante los ojos busca agenciarse con un interlocutor que comparta la evaluación. “Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio” (Bazin, 1990, p. 28). Con todo la fotografía perturba el orden, perturba el relato canonizado sobre aquello “revelado” en el rectángulo de papel, perturba al espectador y al sistema documental de que se hace parte. El valor exhibitivo de la fotografía, dirá Benjamin (1989b), inhibe su valor cultural pero no sin antes resistir “Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto

¹³ In extenso y para dar contexto a la propuesta del destacado crítico francés, leemos: “La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impenetrable; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción” (Bazin, 1990, p. 28-29).

¹⁴ En “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad”, texto publicado en mayo de 1923 en *The Arts* de Nueva York, el artista más célebre del siglo XX radicaliza la relación entre obra y trabajo plástico cuando subraya: “No puedo comprender la importancia que se da a la palabra *investigación* en la relación con la pintura moderna. A mi modo de ver, buscar no quiere decir nada en pintura. Lo importante es encontrar. A nadie le interesa seguir a un hombre que, con la mirada puesta en el suelo, se pasa la vida buscando la cartera que la suerte pueda ponerle en el camino. El que encuentre algo, sea lo que fuere, aun sin buscarlo, despierta al menos nuestra curiosidad si no nuestra admiración. (...) Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. Si en su trabajo sólo muestra que ha buscado y rebuscado el modo de que le creyeran sus mentiras, nunca conseguiría nada” (en Sánchez Vásquez, 1978, p. 403). Joan Fontcuberta, en tanto, declara en *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997), que “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*” (Fontcuberta, 1997, p. 15).

al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos" (Benjamin, 1989b, p. 31). En proyectos como el de Armino Cardoso parecieran converger el valor estético y el cultural, fundamentalmente porque las imágenes artísticas (bella y cuidadosamente desplegadas en un fino blanco y negro, en que planos amplios y primeros planos exhiben las emociones de hombres y mujeres prístinos, entregados a la reproducción emotiva de su ser; todo ello sublimado por el lente, la obturación mecánica y el régimen de visibilidad dispuesto por el dispositivo), a la vez se despliegan como archivos documentales, memoriales, evidencias de un cisma, de una fisura, de un quiebre institucional de gran repercusión.

La práctica de lectura de la imagen, en contextos de evaluación histórica, no deja de ser un ejercicio de desgaste emocional sobre todo para las generaciones que vivieron los hechos o aquellas que recibieron las olas en cadena del conflicto. La fuerza expresiva de las imágenes fotográficas testamentadas al futuro, se insertan problemáticamente en los anaqueles de la historia nacional, lugar desde donde exigen atención y relectura. La memoria obturada de Chile, aquel registro fotográfico sostenido como una necesidad ética de memorización del pasado, nos otorga el ingreso a esa bella ficción que nos hace ver la verdad.

Agradecimientos / Financiamiento

Investigación que forma parte del Proyecto FONDECYT Regular N° 1240675: "Aproximación interartística a la literatura latinoamericana de los últimos 50 años" cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo. Una parte significativa de esta trabajo fue esbozada en el contexto de las investigaciones: "Memorias instantáneas. Fotografía, literatura y patrimonialidad" (código 2023000767INV) cuyo investigador principal es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo y "Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años" (código VRID2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal. Ambas financiadas por la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción (VRID).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Bauret, G. (2016). *De la fotografía*. La marca editores.
- Bauzá, H. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. AKAL.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Rialp S.A.
- Benjamin, W. (1989a). Pequeña historia de la fotografía. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Borges, J. L. (1974). *Elogio de la sombra. Obras completas 1923-1972*. Emecé Editores.
- Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Editorial Machado Libros.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.

- Deleuze, G. (1986). Le cerveau, c'est l'écran. *Cahiers du Cinéma*, 380, Février 1986, 24-32.
- Derrida, J.; et al.; Tudela Sancho, A. (trad.). (2002). El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, 1: 93-106. <http://hdl.handle.net/10481/34315>
- DIBAM. (2017). *Armando Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y Biblioteca Nacional de Chile.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G.. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Huyssen, A. (2009). Medios y memoria. Prólogo. Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Lévinas, E. (1987). *Totalidad e infinito*. Ed. Sígueme.
- Lévinas, E. (1993). *Filosofía, justicia y amor. Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Ed. Pre-textos.
- Lévinas, E.. (2000). *Ética e infinito*. Visor.
- Marín, G. y Cardoso, A. (1974). *Chile o muerte*. Editorial Diógenes.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Sans Soleil Ediciones.
- Pérez, J. y Prada, W. (2022). Apuntes sobre fotografía y memoria a partir de la relectura de Ante el dolor de los demás de Susan Sontag. *Foto Cinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 25, 103-125.
- Sánchez Vásquez, A. (1978). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Wessing, K. (2011). *Fotografía. El arte de visibilizar la pregunta*. LOM Editores.