

FICHA: OBSERVAR FOTOGRAFÍA

/La Fotografía como performance/

“Acción fotográfica para el recuerdo: Fotografías de Mauricio Toro Goya”

Autor: Pamela Martínez Rodríguez

Resumen:

A través de la observación del trabajo del fotógrafo chileno Mauricio Toro Goya, quiero abrir la reflexión sobre las diferentes formas de expresión de la fotografía en relación a la memoria traumática a través del acto performativo.

Las fotografías de Toro Goya se inscriben en lo que denominamos una *acción fotográfica para el recuerdo*, donde la fotografía requiere de una puesta en escena para su realización.

En este análisis quiero evidenciar el fuerte compromiso del artista con la memoria traumática que ha dejado la violencia en su territorio. Violencia que ha desbordado la fotografía de su ámbito documental y estético y la ha desplazado como herramienta de comunicación afectiva a través de un acto fotográfico que escenifica de diferentes maneras el horror de la desaparición y la magnitud de la falta.

Estos actos fotográficos promueven diferentes maneras de empatía con el espectador y buscan no sólo la liberación de un dolor personal sino el encuentro de toda una colectividad que ha quedado en un duelo suspendido.

1. Acciones fotográficas para promover el recuerdo del Otro.

Según Andreas Huyssen, la preocupación central por la memoria es una de las señales que marca nuestra época y por ello se distancia de ese impulso de la Modernidad que se ocupaba de imaginar el futuro (2007:13). Esta vuelta al pasado ha marcado tendencias en la cultura y en el arte contemporáneo chileno y argentino los cuales dirigen muchas de sus investigaciones estéticas a la época de las dictaduras militares, ocurridas entre las décadas de los '70 y '90, como un pasado traumático al que debe volverse en busca de nuevas significaciones afectivas. Esto se debe a que las profundas

consecuencias de los crímenes de las dictaduras son heridas abiertas y traumas latentes, tanto personales como colectivos, que continúan afectando a las sociedades contemporáneas y por ello reflejándose en su quehacer cultural.

En la serie *Gólgota, Caravana de la muerte*, del chileno Mauricio Toro-Goya visualizamos la construcción de una imagen necesaria, para el recuerdo de los desaparecidos, que nace tanto de la preocupación ética, como del dolor de la pérdida personal, respectivamente.

Este trabajo se origina desde la necesidad de creación de una imagen inexistente, aquella que representa un espacio-tiempo previo al de la desaparición, donde el desaparecido aún está “existiendo”. En este desafío de la representación el artista recurre a la organización de un acto o performance fotográfico que estructura, compone y planifica la mejor manera para representar esta “existencia” imaginada y con ello la magnitud de la pérdida. Se trata de fotografías que buscan registrar una compleja realidad mental y subjetiva, construida tanto por recuerdos, como fantasías y afectos. Por ello, el artista recurre a la planificación y composición de la imagen de un modo más parecido al de la pintura o al del fotomontaje que a la fotografía directa de la realidad, pues lo que quieren representar no se encuentra en el mundo exterior sino en un mundo interior y por ello debe ser construido. En estas composiciones hay elementos comunes como son las imágenes de registro, que evocan el pasado, a través de múltiples fuentes documentales y culturales que interactúan con los actores humanos en actos de puesta en escena.

La serie *Gólgota, caravana de la muerte* nos aporta un relato visual de las torturas producidas en la dictadura chilena, de las cuales no existen imágenes sólo testimonios de los sobrevivientes. Se trata así de la creación de escenografías de aquellos crímenes ocultos y dados por inexistentes. Son imágenes manifiestas en su violencia pero que a través de su tratamiento compositivo irónico e híbrido abre las lecturas a una comprensión que va mucho más allá de la representación directa del dolor, hacia visión crítica sobre la violencia y los absurdos líderes que han cometido abuso de poder. En su obra Toro Goya, desde un paralelismo con el relato bíblico, se dispara a múltiples significados gracias a la yuxtaposición de imágenes que crean lecturas en diferentes niveles. Por ello las imágenes de la violencia en el cuerpo son comprendidas como alusiones, metáforas o teatralidades que actúan entre sí para crear una narrativa abierta sobre la violencia y muerte traumática, traspasando los relatos (orales) oficiales e integrando las demás narrativas coexistentes.

2. Mauricio Toro Goya: “Gólgota, Caravana de la muerte”¹

En la obra de Toro Goya, el tema de la muerte está muy presente, y aparece vinculado muchas veces tanto con la política como con la religión. Podemos decir que la muerte en su obra se presenta de forma naturalista en la forma de las calaveras y de los cadáveres fotografiados -actores que hacen de cadáveres- y en forma metafórica en cuanto a la escenificación teatral de temas centrales de la historia del país y de la religión popular que pueden e invitan a interpretarse de nuevas maneras.

El uso de la técnica del *ambrotipo*, que permite realizar un negativo sobre vidrio, condiciona el modo de hacer y revelar las fotografías -éstas deben hacerse en el mismo momento del registro- y son por tanto una imagen única. Por ello el autor tiene una gran meticulosidad en la estructura previa de sus composiciones que elabora cuidadosamente a modo de dibujos y esbozos en sus cuadernos, previo un largo estudio de fuentes documentales.

El mundo al que nos invita a entrar Toro Goya es un mundo paralelo, habitado por los antihéroes de la sociedad, las víctimas, los discriminados, los olvidados, un mundo oscuro y viciado donde las cosas se mezclan y confunden en una atmósfera intensa de afectos, emociones y recuerdos. En esta serie, el autor construye y escenifica con actores las torturas realizadas en la dictadura militar chilena por la llamada *Caravana de la muerte*, grupo militar que clandestinamente secuestró, torturó, asesinó e hizo desaparecer más de noventa y seis personas. Para construir este relato el autor se basó en los informes testimoniales de los sobrevivientes recogidos muy posteriormente por las comisiones de justicia en la época de democracia. Paralelamente a este relato testimonial-político se cruza una versión personal del vía crucis, dando como resultado una imagen híbrida que amplía las lecturas y significaciones oficiales de ambas narraciones.

En este proyecto, que duró más de dos años, el autor decidió realizar catorce imágenes,

¹ **Visualización de la serie a través de :** <https://www.youtube.com/watch?v=ejeH-iCM5zI>

el mismo número de las que forman el Vía Crucis, y que en realidad en su obra constituyen una sola serie indivisible, donde Jesús y María son ahora ciudadanos del turbulento Chile de 1973, en pleno golpe de estado. El origen de este paralelismo de los relatos se debe al parecido que les otorga el fotógrafo, al considerar que Jesús fue también un detenido desaparecido, preso, torturado y asesinado por pensar distinto, su cuerpo desapareció como el de muchas víctimas de la Caravana de la Muerte (Aavi, 2016). Esta relación ayudó a dar forma y continuidad al relato visual inexistente, debido a la inexistencia de imágenes de las torturas, sólo testimonios de las víctimas que escaparon y/o sobrevivieron a ellas.

Toro Goya establece un complejo escenario de rememoración subjetiva y de significación dentro de lo que Jelin denomina “campo de disputa”. Con este término Nancy Nicholls explica que se refiere a la memoria de aquellos hechos que involucran al conjunto de la sociedad y que por esta razón son altamente controvertidos, traumáticos, y por ello están en disenso. Al existir al menos dos generaciones de testigos sería imposible construir una memoria colectiva única e inequívoca (2013:19).

En la serie se articulan creativamente tantos registros y referencias como es posible, cuerpos reales y fotográficos, telones de obras de arte, grafismos, objetos de significación personal, personajes históricos del Vía Crucis y militares latinoamericanos, víctimas y victimarios de la dictadura militar chilena, alusiones compositivas de fotografías conocidas. Integra elementos simbólicos propios de la historia del arte y del imaginario popular, fabulización de los animales, donde los atributos que les damos son un mensaje añadido si se realiza una lectura más profunda al relato visual.

La técnica del ambrotipo en blanco y negro, el montaje de escenas de diferentes realidades, la difuminación de los bordes y negros profundos que insinúan formas, ayudan a crear una atmósfera híbrida entre el documento, la teatralidad y la imagen plástica del grabado o el dibujo lo que añade ficción ante la representación fotográfica como documento de “lo real”, en la configuración de una imagen-relato construida e intervenida en todos los sentidos posibles.

El ejercicio del recuerdo que ejerce Toro Goya desafía la totalidad de sentido, su propuesta es un recuerdo híbrido, impuro, prismático que lo aleja de una versión autoral

para que el espectador pueda articular el suyo propio, por medio de esta composición al modo de un fotomontaje escenificado. Como el mismo dice, busca crear tensión también en la interpretación de las imágenes, interpelando al lector en diferentes niveles de lectura, desde la intelectual a la popular.

Desde la primera imagen se percibe la idea del relato híbrido en paralelo. Los personajes por un lado responden a personajes históricos y a los sobrevivientes de las torturas. Los escenarios por otro lado, son basados en las descripciones de los propios testimonios de las víctimas sobrevivientes. Ambos elementos de la imagen coexisten bajo un conflicto existente entre el tiempo y el espacio, haciendo visible aquella característica del recuerdo traumático que nunca lo deja completamente en el pasado y que tiende a vincular el pasado con el presente desde donde se ha evocado el recuerdo del hecho impactante.

Desde la primera imagen, se percibe la idea del relato híbrido en paralelo. Los personajes por un lado responden a personajes históricos y a los sobrevivientes de las torturas. Los escenarios por otro lado, son basados en las descripciones de los propios testimonios de las víctimas sobrevivientes. Ambos elementos de la imagen coexisten bajo un conflicto existente entre el tiempo y el espacio, haciendo visible aquella característica del recuerdo traumático que nunca lo deja completamente en el pasado y que tiende a vincular el pasado con el presente desde donde se ha evocado el recuerdo del hecho impactante.

Como si creara collages teatralizados o fotomontajes desde la representación performativa, el autor planifica las imágenes desde las historias e ideas previas que quiere expresar, juntando para ello físicamente a los personajes con los elementos más disímiles. Al modo del montaje de un escenario del teatro del absurdo mezclado con un gabinete de curiosidades y un archivo histórico. De esta manera, la imagen resultante, al modo del fotomontaje consigue «(...) transmitir opiniones, ideologías, conceptos abstractos como: libertad, paz, justicia, igualdad, represión, progreso, fantasías, experiencias ópticas, sueños, cosas y situaciones imposibles de registrar por una cámara directamente de la realidad» (Bañuelos, 2008:15).

De este modo, el autor es capaz de contar la terrible historia traumática no sólo desde el dolor y la muerte del cuerpo. La complejidad de la imagen la abre a reflexiones más profundas que van afectando de diferentes maneras al espectador y que permiten

también del mismo modo que lo hace el fotomontaje, «la expresión de lo fantástico, lo mitológico y lo sobrenatural» (Bañuelos, 2008:20).

Percibimos en la serie un tono irónico con que se aborda la muerte dentro de esta tragedia nacional. El autor nos introduce episódicamente en una atmósfera claroscuro donde el dolor y el tormento son verificables a través de la teatralización exagerada de los cuerpos torturados o en dolor. Vemos a través de la interacción de los variados personajes y en sus poses un mundo enrarecido y algo absurdo. Pero con una mirada atenta nos damos cuenta que cada imagen posee un detalle imaginativo que la vuelve irónica y/o transgresora, rompiendo la ceremonia de la crueldad en un acto de aquello inesperado que nos salva de caer en el abismo de lo traumático. Sin por ello ser menos dolorosas ni evadir el pensamiento crítico en contra de la muerte y desaparición traumática, estas imágenes nos devuelven a la naturaleza de lo que en sí mismas representan, una teatralización del horror de lo irrepresentable, lo inenarrable, la absurda tragedia. Porque la violencia extrema y el dolor que se narra es un sinsentido, innecesario, injusto, no debía haber pasado jamás. Así en la cuarta imagen, donde aparece al Dictador Pinochet sentado como ilustre soberano, pero de una nación de la muerte y la descomposición que le rodea por todos los lados, o como en la quinta imagen que representa al cantante popular Víctor Jara aún vivo y desafiante ante el torturador pero con las manos ya descarnadas, calaverizadas, como presagio de lo que pasará finalmente, y a su lado un ratoncito que las mira, o como en la doceava imagen donde las mujeres cantan con el retrato de su familiar desaparecido pegado en el pecho, mientras la Virgen baila sola, una pequeña y graciosa calaverita pasea en bicicleta con una foto pegada también sobre su cabeza, como imagen de entre los muertos que aún busca a sus muertos.

Comprendemos la interpretación paralela e híbrida que se establece entre las dos narraciones, la *Caravana de la Muerte* y el *Vía Crucis*, como una necesidad de dar a la muerte y desaparición por causas políticas un sentido más allá de la absurda crueldad y el abuso de poder capaz de arrasar a sus adversarios ideológicos. Si bien el vía crucis es también un relato de la muerte y la tortura, su relato final es el de esperanza, Jesús muere por nosotros para liberarnos, su sufrimiento y humillación tiene un sentido, acaba con una muerte luminosa que es una Resurrección. Con esta intervención de los relatos el autor logra abrir la interpretación desde este hecho histórico determinado de la historia chilena a

uno de la violencia institucional que se repite en tantos territorios, a través de la acumulación de tantas historias y recuerdos se produce también un desborde del relato a lo colectivo, como señala Andrea Jösch “nos hacen pensar en el sufrimiento de miles de personas que por su condición social o su ideología política están destinadas al sufrimiento, al abandono, a la desaparición, a la migración. Este trabajo es un documento de indignación en contra de la violencia y la represión”. (Toro Goya, 2016)

La última imagen, donde aparecen los familiares de los desaparecidos, en un velatorio sin cuerpos a los que velar, deja abierto el desenlace –y se convierte en la crítica final- de esta historia, y es que en la historia real muchos cuerpos no han sido encontrados y de algunos solo fueron encontrados los huesos por lo que el ritual está incompleto, suspendido y además sin una justicia y memoria que pueda aliviar tanta angustia.

En la obra de Toro Goya, se ponen en evidencia las diferentes dimensiones temporales de la imagen: la combinación del pasado del archivo, con el presente, a través de la escenificación teatral que incluye actores y elementos actuales.

Esta combinación es también una de las características del modo en que actúa la memoria traumática, que como experiencia subjetiva siempre está en una interacción dentro y fuera, mostrando el trauma no sólo como condición interior sino como un proceso transformativo que impacta tanto en el mundo como en los cuerpos (Bennet, 2010, p.12).

Así, la memoria traumática actúa entretejiendo el dentro y fuera, el presente y el pasado, y se consigue la empatía en la percepción de este espacio vivencial, «tiempo traumático» (Bennet, 2010, p.12), donde reside el duelo no resuelto, suspendido por la angustia de la desaparición.

Bibliografía

- BAÑUELOS, J.(2008. *Fotomontaje*. Madrid: Ed. Cátedra.
- BENNET, J. (2010). *Empathic Visions. Affect, trauma and contemporary art*. California: Stanford University.
- BLAIR, E. (2004). *La teatralización del exceso. Un análisis de las muertes violentas en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquía.

- Das, V. (1996). Language and body, Transactions in the Construction of Pain. *Daedalus*, 125(1), Social Suffering. pp. 67-91. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20027354>
- HUYSEN, A. (2017). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE.
- NICHOLLS N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Colección Signos de la Memoria. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- POLLOCK, G. (2013) *After-effects/After-images. Trauma and aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press.
- TORO GOYA, M., 2016, Caprichos, Imágenes rebeldes. Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Consultado en : https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-70930_archivo_01.pdf
- TORO GOYA, M. (27 de agosto de 2017). Conferencia Aavi México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VW7sNMwwiAA&t=966s>