

La **década del setenta** y la irrupción de la dictadura militar marcaron un momento inédito para el **desarrollo de la fotografía** en Chile. Por una parte, ingresó en la **esfera del arte**, pues sus cultores «se preocuparon especialmente de deconstruir [el] mito de objetividad fotográfica» (Richard 2007, 44). Con ello, cuestionaron la idea de que la fotografía puede retratar la realidad y la definieron como una **herramienta artística** que habla de muchas **realidades subjetivas**.

Esta corriente, comúnmente conocida como **fotografía de autor**, contrasta con la vertiente de tipo **documental** que encabezaron, entre otros, Óscar Navarro, Patricia Alfaro, Jesús Inostroza y [Kena Lorenzini](#). Estos profesionales concebían la actividad fotográfica como una labor de **investigación y denuncia** —rasgos que caracterizan el fotoperiodismo— y centraban su quehacer en los **acontecimientos** que tenían lugar en la calle, las poblaciones y el espacio público:

«Efectivamente había una división entre los dos tipos de fotógrafo. Por ejemplo, Paz Errázuriz cuando salía hacía fotografía de autor. Sus fotos son increíblemente estéticas, armónicas. Para mí era diferente, era una batalla, salir, tener buen ojo» (Lorenzini 2016).

La diferencia en la forma de concebir la **actividad fotográfica** radicaba principalmente en el procedimiento de la **toma**, más observante en la fotografía de autor y más **comprometida** con la acción en el caso del **fotoperiodismo**. Esto redundaba en una **estética diferente** en la forma de registrar el contexto chileno de esos años:

En cuanto a su forma de trabajar, Lorenzini señala: «Yo nunca corté un negativo, por ejemplo. Jamás. Ese era mi fuerte. Yo tenía una muy buena proporcionalidad en mis fotos, quedaban bien y no había que cortarles nada. Si yo creía que no quedaban bien las desechara (Lorenzini 2016).

Aun así, los profesionales de ambos grupos mantenían una relación de **colaboración y respeto**, algo que conservan hasta hoy. Un ejemplo es la exposición [Visible/Invisible: tres fotografías durante la dictadura militar en Chile](#), fruto de la investigación realizada por Montserrat Rojas, en la cual convergieron los trabajos de Helen Hughes, [Leonora Vicuña](#) y Kena Lorenzini:

«Yo nunca me he considerado una artista, aunque muchas veces me han tratado de artista. Por ejemplo, cuando hice Visible/Invisible nos catalogaron de artistas pero yo no soy artista, soy reportera gráfica» (Lorenzini 2016).

Durante los ochenta, la [Asociación de Fotógrafos Independientes](#) (AFI) concitó el interés tanto de quienes realizaban fotografía de autor como de los profesionales que centraban su trabajo en el aspecto documental. La AFI les brindó **protección** a aquellos profesionales que no contaban con **respaldo institucional**, y muchos de los que estaban afiliados a la Asociación de Reporteros Gráficos, dependiente del Colegio de Periodistas, la abandonaron y comenzaron a trabajar en la nueva organización.

Los fotógrafos de la AFI organizaron diversos espacios autogestionados para darse a conocer. No solo mostraban su trabajo en medios de comunicación como [Apsi](#), [Hoy](#), [Análisis](#), [Fortín Mapocho](#) y [CAL](#), sino también promovían instancias como exposiciones, talleres, cooperativas y charlas (Donoso 2012).

El trabajo desarrollado por la AFI influyó en la formación de un **lenguaje fotográfico** que va más allá del periodístico, aun cuando los **teóricos** que analizaron la fotografía de fines de los setenta, ochenta y primeros años de los noventa obviaron ese aporte y se centraron en el trabajo experimental que realizaban los **artistas visuales**, como Eugenio Dittborn (Donoso 2012).

Fue la **conjunción** de estas dos maneras de entender y practicar el oficio fotográfico las que

abrieron **nuevas perspectivas** para pensar la **carga política** de las imágenes. Esto redundó en la construcción de un **relato visual** que es, a la vez, un relato de la **historia de Chile**.

## Relato fotográfico, relato personal, relato colectivo

La **prensa oficial** ocultó las violaciones a los derechos humanos y, en muchos casos, colaboró con la dictadura publicando **versiones falsas** y encubriendo los **crímenes**. En este escenario, la **fotografía documental** comenzó a cumplir una labor de **denuncia** y adquirió un poder particular: cuestionar el discurso oficial y abrirles la puerta a los relatos de **resistencia**.

Según Kena Lorenzini, la década del ochenta fue una época en que la profesión requería del **total involucramiento** de los fotógrafos, tanto para realizar las tomas como para proteger a quienes eran retratados:

«Nosotros con [Álvaro Hoppe](#) y otros nos dividíamos. Por ejemplo, había una manifestación en la Plaza de Armas y estaban los familiares de detenidos desaparecidos y de pronto empezaban a arrancar para todos lados porque llegaban los carabineros y los golpeaban. Entonces, uno de nosotros se iba a un lado y el otro para otro lado, pensando de alguna manera que podíamos darles algún tipo de protección» (Lorenzini 2016).

Las imágenes captadas por Kena Lorenzini iluminan la **vida cotidiana** de la dictadura, acusan su **violencia**, la desnaturalizan y evitan que nos acostumbremos a ella. Con esto, emergen **ciudadanos** que hasta entonces habían permanecido en la sombra. Los rostros revelados por las fotografías salen del **anonimato** para allanar un lugar en la historia y, más todavía, volverse sus **protagonistas**.

Así, la fotografía actúa en dos direcciones: adquiriendo para sí y dotando a otros de un **potencial de acción**. Por un lado, la imagen se nutre de **un poder**, el de configurar nuevos relatos de la historia reciente. Y, a la vez, quienes ahí aparecen se transforman en espacios de **resistencia**.

Pasados treinta años del golpe militar, el **trabajo** realizado durante la dictadura —del que la autora cree haber rescatado apenas un 1 %— adquirió un **nuevo significado** para ella:

«Yo ya había visto tanto mis fotografías que no les encontraba ningún valor. Pero cuando se cumplen 30 años, me di cuenta que, como éramos pocos, lo que yo tenía era valioso, que durante años había guardado algo único, lo cual es una gran responsabilidad. Ahí llego a la conclusión de que esto no es mío, deja de ser mío. Deja de ser la foto que yo tomé en un momento particular sino que es lo que ocurría en Chile. Y es la memoria, la reconstrucción de la memoria» (Lorenzini 2016).

## Temas relacionados

- [Fotografías de Kena Lorenzini, 1984-1992: Bajo el lente de lo político](#)
- [Características formales de las fotografías de Kena Lorenzini y su efecto narrativo](#)
- [Galería. Miradas y lugares de resistencia: poblaciones, retratos, tomas](#)
- [Galería. De la mirada personal a las miradas colectivas: la lucha de las mujeres](#)
- [Galería. Las imágenes del poder: autoridades de la dictadura y actos públicos](#)
- [Bibliografía](#)

