

LUIS NAVARRO

La Potencia de la Memoria



GONZALO LEIVA QUIJADA



Luis Navarro

El hombre desde que nace
empieza a morir.

El fotógrafo, ese "voyeurista"
irreductible, trata siempre de
rescatar para la posteridad, un
instante de ese destino
inexorable.

La fotografía es un acto íntimo
que busca una relación entre
el motivo y la necesidad de
expresión, pero hay imágenes
donde el azar y las
circunstancias posibilitan
obtener la magia en una
fracción del tiempo.

Luis Navarro

lacombot@yahoo.fr

LUIS NAVARRO

La Potencia de la Memoria

Colección Imaginarios

LUIS NAVARRO
La Potencia de la Mirada
Gonzalo Leiva & Luis Navarro
© 2004

Fotografías de Luis Navarro,
tomadas entre los años 1976 y 2004

Texto: Gonzalo Leiva Quijada
Edición Gráfica: Gonzalo Leiva y Luis Navarro
Digitalización: Imprenta Edición
Retoque y Calibración Tonal: Osvaldo Briceño
Diseño y Diagramación: Osvaldo Briceño
Impresión: Imprenta Edición

Registro de Propiedad Intelectual N° 142.931
ISBN 956-299-388-4

Este Proyecto ha sido realizado gracias al apoyo del
Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart,
Consejo de la Cultura y las Artes.
Santiago de Chile
2004

*Gracias a mi familia por soportarme.
A mis amigos fallecidos: Vicente, Jorge y
José M. Parada.*

L. Navarro

*A mí amada Patricia por ser portadora de
la luz. A Martín y Benjamín por llenar
de vida y ternura todos nuestros rincones.
A Luis Navarro por su compromiso con
la fotografía. A Osvaldo por su rigurosidad
visual.*

G. Leiva

INDICE

La Potencia de la Memoria	6
Capítulo I	
De Retratos y Dolor	23
Capítulo II	
Alma Gitana	55
Capítulo III	
Teatro y Ritual	87
Capítulo IV	
Poética Autoral	113
Capítulo V	
Estética Fotográfica	149
Listado de Imágenes	154
Bitácora	156

LUIS NAVARRO, La Potencia de la Memoria

"L'être s'y décompose, d'une façon sensationnelle, entre son être et son semblant, entre lui-même et ce tigre de papier qu'il offre à voir"

Lacan, Le Séminaire, Livre XI, p.98.

El pensamiento fotográfico en un principio unirá fuertemente la percepción histórica a la idea de progreso que la máquina visual encarnaba. En un sentido instrumental, el icono tecnológico se consideraba como un espejo de la conciencia histórica.

Desde el inicio inquietante y crítico de sus primeros y venturosos años, la imagen fotográfica presentaba un status especial. En efecto, una doble energía y ambigüedad, ser considerada un arte y una técnica, le otorgaba a la instantánea uno de sus poderes sorprendentes: el moral. Así como la Historia era considerada educadora de los pueblos, la reproducción técnica asumía igual función por la poderosa potencia testimonial de sus expresiones. En una de las primeras y más influyentes revistas del nuevo *medium* del siglo XIX se señalaba al respecto: «la fotografía, ella tomará todo para transmitirlo a la historia y nos explicará hasta el horrible misterio de estos nuevos y bárbaros proyectos destinados a multiplicar lo muerto, y cuya invenciones no es más que una vergüenza en un siglo que pretende sobrepasar a todos los otros a través de la civilización y el progreso⁽¹⁾.» La fotografía asumía tempranamente un rol de espejo de conciencia de la humanidad en la medida que se pensaba en su poder de registro que traspasaba las generaciones, una suerte de herencia visual que se legaba como los archivos de la humanidad⁽²⁾. Es en este preciso enunciado cultural que se sitúa este libro, pues vamos a conocer el trabajo testimonial de un creador chileno con un original espesor histórico

¹ P. Nibelle; *La photographie et l'histoire. Revue La Lumière, N°16, Paris. Quatrieme année, 22 de avril 1864.* Esta visión es ampliada por Ernest Lacan, director de la misma revista cuando indica que «la fotografía es de hecho definitivamente un auxiliar de la historia».

² Posibilidad cercana al proyecto paradigmático impulsado por la Unesco y conocido como « La Memoria del Mundo » que pretende proteger legados visuales mediante los nuevos formatos y soportes digitales.

y estético en sus imágenes. En particular su trabajo de registro y documentación fotográfica se constituye en parte de la conciencia moral de un Chile que todavía no avizoraba las marcas dejadas en el tejido social y cultural por el sistema represivo y coercitivo del régimen militar.

Es así que el trabajo visual silencioso y sistemático realizado por Luis Navarro confecciona un reservorio de la memoria histórica reciente. Sus imágenes como la de la portada del libro realizada en agosto de 1977 que presenta un grupo de hombres en un espacio sobrecogedor transfigurado por el gesto y las miradas circulares. En este basural de Santa Rosa, los hombres son por el lente dignificados, es una metáfora precisa de la construcción simbólica de un nuevo Chile, en un renovado espacio de construcción histórica. Pues, sólo la memoria viva avala la hondura corporal de la historia³, los documentos visuales están vivos en la medida que se conversa sobre ellos, se transita por ellos. Los testimonios originales se vivifican cuando el autor como su producción despiertan aspectos que otorgan peso y sentido al acontecer histórico.

Claro está que frente a la revisión y reflexión sobre los últimos 25 años de la historia chilena el corpus fotográfico realizado por nuestro autor se asienta como un exponente potencial de la memoria chilena, un reactivador del imaginario. Por esto en medio de la producción documental de Navarro por sus imágenes de derechos humanos o el mundo urbano, o bien el trabajo sobre el alma gitana, la escena teatral o finalmente los juegos estéticos y poéticos vislumbramos un trabajo sólido de un maestro que posibilita constituir a la fotografía en un verdadero objeto de conocimiento de nuestra realidad nacional.

El valor de la fotografiabile

El valor del *cliché*, diseñado por la luz y los procesos físico-químicos, es una creación ambigua. ¿Existe lo fotografiabile? En el caso que existiera, estaría íntimamente ligado a la muerte. Porque el uso más común de estas imágenes dice siempre relación con la muerte u otra manifestación derivada: la lucha contra el olvido. "La fotografía es el inventario de la mortalidad" dice

³ Continuyendo los lúcidos planteamientos de Paul Ricoeur; *Hay que encontrar lo incierto en la historia*. Revista Humboldt N°127, 1999, p.7.

Sontag, agregamos, de la conciencia de la mortalidad y la finitud. La búsqueda romántica de Roland Barthes en su libro *La Cámara Lúcida* recoge en las fotografías un sentido póstumo, el valor portado por ellas es pleno con la desaparición del referente, con el paso del tiempo. Pues la obstinación del referente es estar siempre eternamente ahí momificado en las imágenes, al menos hasta la destrucción absoluta de este documento.

Por lo mismo numerosos estudios destacan el status y la retórica de la fotografía dentro de la representación visual; una fuente polisémica con una sugestiva aproximación a los usos sociales de ésta. En particular dicha percepción se amplía bajo la propuesta del antropólogo Clifford Geertz que establece la conformación de la realidad histórico-cultural como una trama significativa de signos y símbolos. En efecto para el autor la realidad se establecería a partir de la articulación entre los datos referenciales y la interpretación que se hace de esta misma realidad, con el fin de organizarla, aprehenderla y socializarla⁽⁴⁾. Por lo mismo la imagen fotográfica se transformaría en un signo gráfico de la trama histórica, pero que a igual tiempo muestra en sus soportes los reflejos de dicha realidad. La categoría de "documento" autentifica una memoria cristalizada. Pues la reproducción multiplica y democratiza con mucha precisión una verdad visual, posibilitando guardar la memoria del tiempo, de la evolución cronológica, de los espacios. En un sentido preciso el documento fotográfico es un artefacto que compone un registro visual, formando "un conjunto portador de informaciones multidisciplinarias, incluyendo las estéticas⁽⁵⁾". Asimismo encontramos entre los elementos estructurales de la creación fotográfica la categoría de identidad. La perspectiva de análisis se efectúa no como concepto abstracto, sino como una multiplicidad de apreciaciones e identificaciones emanadas del mundo popular ("base de subjetividad"), ante las que se impone hegemónicamente un dispositivo pragmático emergido de la esfera de la élite pública que pretende expandir una noción de identidad uniforme, centralizada y oficial⁽⁶⁾. En

⁴ Clifford Geertz; *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, México, 1987.

⁵ Boris Kossoy; *Fotografía e Historia*. Editorial Atica, Sao Paulo, 1989. p.98.

⁶ Al respecto ver los planteamientos de Jorge Larraín; *Modernización e identidad en América Latina*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1996.

este sentido, las imágenes en sus primeros soportes son emanaciones de un modelo estético contradictorio, entre el deseo de aparentar de la elite y el deseo realista burgués e industrial que se generaba en el país en el siglo XIX. Estas inadaptaciones y pugnas en la representación de la identidad, le otorgan a la fotografía chilena una original visión, ha pesar de no participar en la gloria de la invención y ser considerada una historia marginal, repetitiva en estereotipos y proyectos visuales. En efecto, los antecedentes históricos nos recuerdan que esta imagen tiene su origen unido al proceso de revolución industrial y al paradigma que la inventó en el siglo XIX, como fue el pensamiento romántico (por el ideal de representación personal) y positivista (por el carácter de búsqueda científica). En ambos lineamientos se perciben tópicos comunes dentro de una racionalidad controladora de lo real. El orden racional posibilitó en el siglo XIX clasificar y ordenar el mundo, la fotografía es uno de los instrumentos taxonómicos para lograr este propósito. Dichos aspectos ideológicos ayudaron directamente al desarrollo técnico del icono que repercutió además en el abaratamiento de los costos de producción y por lo mismo de una relativa masificación urbana a fines del siglo XIX.

Esta imagen tecnológica transitará por numerosas etapas hasta el reconocimiento de su propio status estético. En este sentido es pertinente la pregunta formulada por García Canclini "¿Cómo determinar si existe una problemática estética propia y coherente de un fenómeno tan diversificado como la fotografía?⁽⁷⁾"

Con el advenimiento del siglo XX y en particular con los influjos artísticos dispares de las vanguardias históricas, el paradigma decimonónico se reciente, generándose en las primeras décadas del siglo un nuevo paradigma cultural asociado más a los dispositivos fotográficos imaginados y ficcionales. Es justamente, en este paso cognitivo que reconozco el origen estético de la fotografía más ligado al género de representación artística que al documental. Pero no podemos olvidar que la creación del *medium* es múltiple, pero sin duda que uno de los aspectos fundamentales es mostrar las luchas del espíritu, los universos interiores y su choque con la realidad tangible o mediática. En medio de estas tensiones, la energía liberadora de la estética se constituye en el

7 Néstor García Canclini; *Estética e imagen fotográfica*. Casa de las Américas, La Habana Nº149, 1985, p.7.

parapeto que dinamiza el proceso de creación y recepción. ¿En qué momento ocurre esta toma de conciencia estética en la fotografía chilena? El derrotero es largo se hace necesario que madure la construcción icónica en particular que se desprenda del sello patrimonial que la da un sentido restrictivo y conservador. No podemos olvidar que la fotografía chilena es un proyecto creativo que se constituye asociado a un contexto cultural específico: la emergencia de una nueva percepción industrial y moderna que sólo en el siglo XX establece una simetría entre la reproducción industrial y el grado cognoscitivo de la percepción cultural. Sabemos históricamente que es en el siglo XIX, donde la imagen de América Latina y de Chile comienza a emerger incólume y nonata en sus primeras y alucinantes fotografías⁽⁸⁾. De este modo, se constituye una primera tradición visual que muestra y evidencia lo " que éramos " y con esto provoca un ingreso privilegiado a la identidad cultural de nuestro continente y nación. Este paso epistemológico es significativo, pero también es restrictivo pues la identidad chilena la consideraremos un proceso inacabado e inconcluso hasta nuestros días. Por lo mismo los ingresos visuales han sido esporádicos.

Por otra parte, el hecho que en el Chile del Centenario de la Nación (1910) se exalte el documental fotográfico, tiene que ver con el deseo de la elite de mostrar por medio de obras, fiestas e imágenes que el país estaba en la senda trazada por la civilidad y la ideología del progreso. En este sentido el documental de comienzos de siglo exalta la metáfora y la paradoja como figuras de representación e identidad y por lo mismo de contradicción⁽⁹⁾. Sabemos del Centenario de la República por un disperso y heterogéneo universo fotográfico amateur y profesional⁽¹⁰⁾. En este sentido, podemos sostener que es a partir de la primera década del siglo XX que se

⁸ Continuyendo la provocativa tesis de Ronald Kay; *Del Espacio de acá*. Editores asociados, 1980.

⁹ Una buena idea de este universo contradictorio es lo que expresa Eduardo Balmaceda Valdés; *Un mundo que se fue*. Editorial Andrés Bello., que señala "La sociedad entera de Santiago se aprestó para secundar al Gobierno en los festejos del centenario, sin escatimar ni la fortuna ni el buen tono y presentarse dignamente....", p.123.

¹⁰ Al respecto ver Gonzalo Leiva Quijada; *Paradigmas e íconos fotográficos en torno al Centenario de la Nación*. En *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo* Editorial Rilp, Santiago, 2003.

despierta el interés por la fotografía a nivel del consumo cultural, de propuesta estética con ciertas autonomías. Fueron los nuevos derroteros que el icono tecnológico chileno tomó en el siglo XX donde se diseñaron las huellas de identidad. En esta labor Luis Navarro y su grupo fotográfico de referencia tiene una destacada importancia.

Luis Navarro, la experiencia del origen.

Origen es de donde uno procede, el origen nortino de nuestro fotógrafo está presente en el conjunto de sus actos y de sus imágenes. Los que no conocen Chile podrán pasar desapercibidas sus diferencias regionales. Pero los nortinos de corazón, como Navarro, antofagastino de pura cepa sabe lo que significa esta identidad.

Varios aspectos se destacan en la conformación de la identidad nortina, la reciedumbre del norte chileno, desierto árido y territorio severo al que se le toma cariño en la exigencia. La territorialidad se constituye en un lugar de origen por las primeras visiones infantiles posibilitando perder la vista en la experiencia de la vastedad del océano, del horizonte. Un aspecto destacado del norte grande chileno en la exigencia corporal para extraer sus tesoros minerales, el trabajo en esas comarcas es un esfuerzo doble, esta es otra característica la tozudez con el trabajo. También es una tierra donde se busca el compañerismo en la vasta soledad geográfica. Es decir la identidad funciona de manera comunitaria, por esto se genera mucha discusión y buena parte de la búsqueda reivindicatoria social emergió de estas zonas. Es una tierra que forja rebeldía y utopías pues hay que construir el paraíso, por esto el afán de libertad es uno de los baluarte de los nortinos. Estos aspectos se encarnan con mayor o menor fuerza en la personalidad del nortino y Luis los lleva en su sangre en sentido estricto.

El fotógrafo trabajó desde muy joven, al mismo tiempo que iba al colegio del barrio. Se destacaba en el colegio por sus intereses por el dibujo y la historia. El dibujo era una práctica familiar de los hermanos. El interés por leer la historia viene por la influencia de su padre, mecánico librepensador y crítico que dejó una honda huella en el alma de su hijo.

Su madre era partera oficio aprendido de su madre en su Ovalle natal. Ella fue una mujer tremendamente esforzada que salió adelante con sus seis hijos.

Los recuerdos infantiles de Luis se relacionan con la playa “Poza el molino”, unos requerios que posibilitaba un arriesgado nado hasta los Baños Municipales; además del football y un poco el box como era la costumbre en los círculos masculinos nortinos. Desde temprana edad la fantasía del cine lo cautivó. Por esto recorría habitualmente los cinco cines esparcidos en la ciudad de Antofagasta: Nacional, Rex, Imperio, Latorre y Teatro de la Gran vía. En particular le interesaba el cine negro que abusaba del alto contraste y los efectos de luz / sombra, por esto Navarro expresa que “este cine le permitió aproximarse a los efectos de iluminación fotográfica”.

Además al tener que trabajar tempranamente realizó diversos cursos de recuperación, así mismo ingresó como alumno libre por cuatro años de manera sistemática en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Norte. Es aquí donde agudizó el sentido estético y su interés por la composición visual que le posibilitaba hacer pequeños escenarios y escenografías donde recreaba las películas que más le habían impactado.

También nuestro fotógrafo ha sido un lector voraz, la capacidad de lectura fue determinante según él “para el desarrollo de su imaginación”.

En lo laboral, el creador se desempeñó un buen tiempo en una empresa exportadora además de estudiar en la tarde, eran jornadas extenuantes de 18 horas continuas. Un amigo del barrio Vicente Paz al ver los intereses artísticos de este joven le regaló una cámara *Practica* para que “pintara con la fotografía”. Esta misma cámara será la que usará posteriormente en la Vicaría con un lente *Carl Zeiss* de notable óptica. Empezó tomando fotografías no comerciales a amigos y su fama circuló hasta que le ofrecieron un trabajo en la oficina de relaciones públicas en la Universidad de Chile sede Antofagasta.

De un modo paralelo desarrolló una incipiente carrera de corresponsal del diario *La Tercera*, pero con la crisis generada tras el Golpe de Estado de 1973 la situación laboral en Antofagasta empeoró. Luis en ese tiempo tenía una familia con tres niños que mantener. Después de recibir amenazas y amedrantamiento en una etapa de delación paranoica que revistió la opinión pública entre 1974-1975 decide emigrar a Santiago. Es así como a comienzos de 1976 por contacto de un amigo profesor de talleres educativos en la Vicaría de la Solidaridad ingresa a colaborar en ella. Sus

primeras actividades consistían en diseñar los contenidos informativos de los papelógrafos que recorrían las parroquias, colegios y organizaciones de base diversas, en particular en los sectores periféricos de Santiago. Como Luis generalmente andaba con cámara fotográfica lo invitan además a participar como fotógrafo en el Boletín general de la Vicaría. En esos momentos se encontraba en el número 5 por lo que desde el número 6 la revista conocerá la labor visual de Navarro. En medio de una precariedad de medios se estructura un discurso editorial y visual inédito que da cuenta de un imaginario social y cultural muy deprimido por la presión oficial generada en dictadura militar. Es así que el valor que tendrán las imágenes no será establecido por el preciosismo de las fotos o la calidad tecnológica de los equipos fotográficos sino que se reposará en la mirada depurada y lúcida del fotógrafo. En efecto con una cámara checoslovaca *Practika* 35 mm. de lente normal y luego con un lente de 135 mm. se realizaron numerosas imágenes que configuran la memoria visual de este importante proyecto editorial. Como no se contaba con otros medios auxiliares de iluminación técnica gran parte del trabajo fotográfico se compone forzando la película analógica hasta 3200. Se cuidaba los finales de las cargas que eran pegadas en el minúsculo laboratorio para aprovechar todos los cuadros. Es decir dada la precariedad de medios se maximizaba todo, además que la toma fotográfica, el revelado y el copiado lo realizaba el propio Luis en un hechizo laboratorio que tuvo que acondicionarse en dependencias de la Vicaría de la Solidaridad. Uno de los mayores orgullos de Luis era que en cada viaje que el Cardenal Raúl Silva Henríquez realizaba para conseguir fondos o bien para recibir un premio llevaba consigo unos números del Boletín y algunos álbumes de fotografía de regalo que mostraban la labor realizada en todas las áreas, material que era confeccionado por el propio Luis.

Al autor le corresponde fotografiar diversos tópicos, pero su especial cercanía a las personas hace que se concentre en el retrato y en la imagen documental. Por esto participa en trabajos de peritaje fotográfico o de reportaje en casos paradigmáticos de Derechos Humanos como fueron el caso Lonquén, Cuesta Barriga, el patio 29 y otros.

En todos estos casos el autor hizo parte suyo el dolor de los deudos con una fraternidad que significaba involucrarse tomado fotografías, pues detrás de este gesto estaba un intento de acercar

la verdad y de solidarizar con la gente humilde y desvalida que recibía la prepotencia de las armas. La rectitud de Luis Navarro le otorgó una tremenda fortaleza interna que le permitió resistir los vejámenes con su detención el 11 de marzo de 1981. Tras el Tedeum de la Catedral de Santiago proclamando la nueva constitución cuyo centro ideológico era la libertad del individuo, vaya paradoja la CNI captura al fotógrafo en pleno reportaje. Desde una micro es trasladado en vehículo a un lugar desconocido donde permanece detenido durante cinco días siendo sometido a interrogatorios, golpes y torturas. Siempre estuvo cubierto con vendas en los ojos pero se dio prontamente cuenta que estaba en el cuartel de Borgoño, por el ruido de la calle Artesanos y la Norte-Sur que era una constante relatada por otros presos que habían caído en dicho lugar. El Cardenal Raúl Silva Henríquez de inmediato se pone en campaña para solicitar su libertad, numerosos organismos internacionales presionan exigiendo su libertad.

Sus amigos fotógrafos impulsan la organización gremial para defenderse de lo siniestro, es el origen mítico y libertario que dará posteriormente el impulso a la AFI, asociación de fotógrafos independientes. Dicha agrupación surgiría a los pocos meses de la detención de Luis en junio de 1981, entre sus 29 fundadores originales estaba el propio fotógrafo, acompañado de Paz Errázuriz, Juan Domingo Marinello, José Moreno, Hellen Hugues, Mónica Oportot, Nora Peñailillo, Rodrigo Casanova, Alvaro Hoppe, Juan Meza-Lopehandía, Claudio Bertoni, Jorge Ianiszewski, Ricardo Astorga, Leonora Vicuña, Peter Hochhausler, Rodrigo Rojas, Pablo Adriasola, Luis Padilla, Julia Toro, Jaime Goycolea, Nicolo Martelli, Marian Salamovich, Mauricio Valenzuela, Felipe Riobó, Pedro Sánchez, Jaime Villaseca, Josianne Bonnefoy, Ana María López. Las primeras generaciones de la AFI la conformaron personas tremendamente generosas y solidarias. El fotógrafo guarda un emocionado recuerdo de este grupo inicial, además que termina siendo el último presidente de la AFI entre 1990 y 1994 cuando el proyecto gremial feneció.

El diario la Época en su primer año contó con la presencia de Luis Navarro a partir del año 1987, cuando don Emilio Filippi lo solicita personalmente encargarse de la parte cultural y de reportajes del suplemento del día Domingo. Después el creador trabajó como fotógrafo free-lance en numerosos medios gráficos hasta

desempeñarse actualmente desde hace muchos años como fotógrafo oficial del Centro Cultural Estación Mapocho.

La refundación de la fotografía chilena

Muy pocos deben saber que el trabajo de Luis Navarro es fundacional y eje para la nueva fotografía chilena. Pocos porque eran exiguos los que en momentos duros de represión pensaron en el poder compositivo de la fotografía. El trabajo anónimo sobre la memoria visual construido por Navarro tiene hoy en día un sello epopéyico. En efecto cuando empiezan las acusaciones de desaparición de personas, la Vicaría de la Solidaridad⁽¹¹⁾, recoge diversos antecedentes para hacer las denuncias judiciales. A nuestro fotógrafo, le comandan empezar a copiar desde las fotografías festivas y fotos carné que los familiares traían: con ello se fue construyendo un pequeño archivo fotográfico.

¿Cómo dar cuenta de una realidad vivenciada por innumerables personas con familiares desaparecidos en aquel entonces?. La fotografía recompuesta, rehecha de fotos aisladas, ampliadas de fotografías carné se constituirá en el momento más importante vivenciado por la fotografía chilena desde su ingreso al país en 1840. Por esto, el archivo iniciado con precarios medios en un pequeño espacio del edificio frente a la Plaza de Armas de Santiago de Chile posibilitará la construcción de una memoria que se pretendía aplastar. También va a constituir una razón de lucha, de unión y desenmascaramiento de una barbarie.

Además el propósito de construcción del archivo es un intento de recuperación de la función moral original que le adjudicaban a la fotografía en el siglo XIX. Diacrónicamente hablando el poder convocado por la fotografía que en un inicial momento en 1842 con el primer estudio de daguerrotipo instalado en Chile pretendía mostraba la verosimilitud y la exactitud del retratado, pasará un poco más de un siglo más tarde a formar parte de una práctica delicada de reconstitución de rostros de desaparecidos. El modo artesanal como se construye el registro fotográfico acuerda una evidencia estrictamente definida y limitada: "entregar una representación bastante fiel y precisa para permitir el

¹¹ *Organismo de la Iglesia Católica fundado por el Cardenal Raúl Silva Henríquez que sirvió entre 1976 y 1992 a la defensa de los Derechos Humanos y que instala la preocupación de esta problemática en la conciencia nacional.*

reconocimiento⁽¹²⁾". Por esto si hay una revitalización fotográfica desde la experiencia histórica chilena es por la labor que Luis Navaro y otros como Hellen Hughes van a realizar silenciosamente en las dependencias de la Vicaría de la Solidaridad con un archivo que en nuestros días es parte de la "memoria moral del mundo⁽¹³⁾". Por razones de trabajo, le correspondió conocer la denuncia de los Hornos de Lonquén donde deviene el perito fotográfico. El autor tiene la triste misión de comprobar con su cámara la desmembrada existencia de muchos cuerpos de detenidos desaparecidos. Era la prueba que faltaba para enrostrar la política de muerte y represión avalada, organizada y financiada por el Gobierno chileno de la época. El olor de la muerte de estos cadáveres suspendidos en el horno y entrampados en una parrilla es un recuerdo imperecedero que acompaña a nuestro fotógrafo. Dichas imágenes fueron utilizadas por el informe forense como imágenes oficiales del proceso⁽¹⁴⁾; una continuidad de primeros planos de cráneos con cabellera, confirmaban la masacre. El horror visualizado por el impacto de la carne petrificada y detenida en los ditritos de la cal era la manifestación del extremo de la maldad, del abuso del poder y señal del desamparo en que se encontraba la población.

Por esto, las tomas realizadas posteriormente por el mismo autor en 1979 a los familiares de Lonquén, mujeres y niños portando en pecho y solapas los retratos de sus deudos constituyen imágenes profundamente conmovedoras. Estas fotografías calientan el corazón, como si los muertos también sudarán por el dolor. Por

¹² Pierre Bourdieu; *Un art moyen-essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les Éditions de minuit, Paris, 1965, p.40.

¹³ El Archivo de Derechos Humanos de la Vicaría de la Solidaridad con todas las fotografías de los presos, torturados y detenidos desaparecidos es hoy día parte de la Memoria del Mundo, según disposición oficial de la Unesco firmada el 15 de Octubre del 2003.

¹⁴ Según lo explicita la investigación sumaria del ministro en visita don Adolfo Bañados el 7 de diciembre de 1978 quien agrega: "oportunamente se agregará al proceso las series de fotografías que se le encomendó revelar al fotógrafo Luis Navarro". Datos recopilados por Máximo Pacheco; Lonquén. Editorial Aconcagua, Colección Lautaro, Santiago, 1980, p.37.

esto la práctica ritual y la utilización de reproducciones fotográficas o simples fotocopias será las señales de identidad y búsqueda de justicia en medio del desierto y el abandono. No obstante el acto simbólico de contener estos retratos en blanco y negro en medio de la descolorida realidad de época, es un acto intimista que constriñe el olvido, aleja la “muerte presunta” y deja la inquietud latente, una herida abierta en la sociedad civil. Quizás la fotografía más conmovedora es aquella en que dos niños inocentes que miran con curiosidad llevando la presencia y la ausencia de su padre en sus ropas.

Lo ominoso: el horror y el temor vivenciado desde la represión, la tortura y las prácticas de exilio y muerte contra la población civil chilena, se hace patente en la propuesta visual fotográfica. Por esto la consistencia de su trabajo se estructura por la obsesión de registro independiente, dada la censura e intervención de los medios de comunicación de masas.

Cuando analizamos sus imágenes se destacan la precisión visual, además de la silenciosa y nada grandilocuente conformación simbólica de sus series. En este sentido, el trabajo del fotógrafo recoge la definición del poeta alemán Schelling sobre lo ominoso. Es decir que el horror que es algo destinado a permanecer en lo oculto, sale a la luz. De hecho, los aparatos represores DINA y CNI son instituciones con personas ominosas en sentido estricto⁽¹⁵⁾. Siguiendo la tesis freudiana diríamos que estas personas tienen como objetivo malos propósitos, es decir hacer daño con la ayuda de fuerzas particulares⁽¹⁶⁾. En el caso chileno con la ayuda del Gobierno de la época y la anuencia directa de sus dirigentes.

Los signos- sus imágenes- son figuras discursivas que abren sentidos, relanzando fragmentos ominosos en una aparente “reconstrucción de Chile en Orden y progreso” según el slogan de la década.

En definitiva, el trabajo de Navarro se instala como un compromiso de realismo documental de profunda base ética, de entereza humana y de clara rebeldía para pugnar desde la disconformidad

¹⁵ Al respecto fundamental y aclaratorio es el trabajo del psicoanalista Joseph Bandet; *La mano de Caín. Consideraciones sobre victimarios en el contexto de la violencia política*. Revista Gradiva de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis. Número 1-2003.

¹⁶ S. Freud; *Lo ominoso*. Obras Completas Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1976. p.242.

con los embates del poder. Por esto su trabajo se enmarca de una manera precisa en el colectivo AFI, que recibe el influjo ético de su mirada. La fotografía de la AFI se ve fuertemente influida por la producción comprometida de Navarro. Sin embargo si consideramos una visión de conjunto a la producción de la AFI detectaremos algunas variantes importantes de consignar. En los primeros núcleos de este espíritu colegiado férreo y unido se percibe una fuerte instancia de tradición identitaria de la fotografía chilena. Como si el deseo de dejar huellas testimoniales por medio de la fotografía se transformara en un apremio histórico. Era la intención de documentar la agitada realidad social, cultural y política de la década, el intento de mostrar en detalle la experiencia directa de los diferentes universos afectados¹⁷. Era nuevamente el acucioso espíritu moral del origen fotográfico que se hacía presente en la diversidad de miradas que establecían el ajuste subjetivo y lo contrastaban con las posibilidades expresivas que la AFI erigía.

Pues si observamos la actitud activa de nuestro fotógrafo y sus compañeros de la AFI, sus imágenes apunta a reseñar el panorama interpretativo del paisaje social percibido. No obstante que la AFI constituyó el eje visual de la memoria e interpretación histórica en la generación de los años 80', sus propuestas asentaron la dinámica estética al centro de la elaboración fotográfica. Se logró desprender de las viejas ataduras del estereotipo del estudio, de la fotografía a pedido, edificando una amplia variedad de poéticas individuales que mantuvo como en la realidad, los términos vida y muerte en tensión en el centro de los discursos visuales.

La fotografía autoral

La fotografía de autor se ha constituido en un criterio de clasificación y de argumentación para asentar la fotografía latinoamericana contemporánea.

Lo primero a considerar es una prerogativa, todo fotografía es de autor u operador. No hay fotografía sin autor. Así estimamos que la ambigua conceptualización se ha establecido para definir un tipo y estatus de imagen fotográfica que contiene la presencia

¹⁷ Como el apremio que tiene el documento fotográfico para Walter Benjamin ; Pequeña Historia de la Fotografía : « saber mostrar el mundo moderno con la mayor proximidad posible al objeto, en la imagen, pero sobre todo en la reproducción » En Discursos interrumpidos I. Editorial Tauros, Madrid, 1973.

de elaboraciones personales (diríamos ideas o proyectos). La estética de Navarro escapa directamente de la tremenda influencia de la *fotografía subjetiva* de los años 50 que creada por Steiner buscaba la estructura de las cosas con una intensidad que el ojo humano, limitado por la acomodación, desconocía. Se trataba de expresar y acentuar los factores personales en el proceso creativo, por oposición a la foto comercial o documental. La fotografía subjetiva dio impulso en América Latina a la controvertida “fotografía de autor”. La diferencia radica que mientras la primera se acercó a la abstracción artística; la segunda tomando el pulso cultural del continente se comprometió con un documentalismo humanista, tradición que se ve ampliada y rigurosamente trabajaba por el colectivo de la AFI, por el corpus visual de Luis Navarro.

La puesta en marcha de este concepto en América Latina se debe gracias a los Coloquios de la Fotografía, realizados entre las décadas del 70 y 90 en Ciudad de México, Caracas, Cuba entre los principales lugares. En efecto, en estos encuentros de especialistas de la fotografía del continente, se apuntaba a resaltar la presencia del llamado “imaginario personal”, es decir la “verdad interna” del fotógrafo o autor que implicaba casi siempre una mirada subjetiva, crítica y mordaz de la realidad. También había contribuido al asentamiento de esta tesis de autor, los grandes proyectos documentales que se realizaban por esos tiempos que contenía una fuerte presencia política y de compromiso por los marginados, así como los procesos de renovación cultural emprendidos tras el impacto de la Revolución cubana¹⁸. Por lo mismo, cuando se pensaba fotografía de autor se le estaba dando una renovada categorización a la visualidad documental, pues tenía ésta la particular virtud de horadar la esencia de los viejos prejuicios y estereotipos que definían las representaciones de nuestro continente.

En los duros tiempos que se gestó la conceptualización “fotografía de autor” se hizo un ajuste militante no siempre correcto entre fotografía de autor y género documental, por lo mismo se tendió a excluir otros géneros fotográficos de representación. Se llegó al extremo de considerar que el documental era el modo natural de

¹⁸ En especial la pléyade de fotógrafos cubanos que realizaron el registro completo de la Revolución así como aquellos que configuraron la serie de « guerrilleros » símbolos e iconos revolucionarios : Corral, Joya, Korda y otros.

mostrar a América latina, aseveración comprensible en el contexto de la elaboración de una nueva visualidad más informada, rigurosa y deconstructora de la aparente abulia que tenían los retratos, en particular los de la elite. Es así, como emergieron en las fotos de autor los otros actores sociales que se mostraban oblicuamente o bien que eran mostrados como residuos históricos: niños, indígenas, mujeres, personajes populares, paisajes agrestes, etc.

Ahora bien, me parece que la conceptualización fotografía de autor tiene antecedentes históricos profundos y que la polémica de los años 70 fue la expresión de un largo proceso de cambio y apropiación de paradigmas culturales. Dicho paso se había dado en Latinoamérica en las décadas de los años 30 hacia delante cuando se comienza a valorar la fotografía como una expresión artística autónoma. Tras lo anterior podemos decir que la fotografía de autor nace para vehicular la presencia, testificar, analizar y exaltar de un modo creativo y transparente, haciendo más explícitas las huellas del fotógrafo en la realidad. En sentido estricto, es una toma de conciencia del creador frente a su proceso creativo.

El hecho que en Latinoamérica se exalte el documental, tiene que ver con situaciones y condiciones de muchos lugares donde la realidad supera a la ficción. En este sentido el documental latinoamericano exalta la metáfora y la paradoja como figuras de representación e identidad y por lo mismo de mostración de lo que "somos". La fotografía de autor surge con particular intensidad ya sea en el plano profesional como amateur cuando ocurre una revolución dialógica entre el mundo interior del fotógrafo y la captura original de los contenidos del imaginario cultural del país y de la época. Un real impulso a la fotografía lo constituyó la conformación de dos circuitos de consumo cultural en término de la producción fotográfica. Esta situación se empieza a verificar de un modo definitivo en Chile sólo ha partir de las primera décadas del siglo XX. No obstante que el circuito amateur quedó desprendido del profesional, son los propios productores fotográficos los que comienzan a reelaborar sus planteamientos para ofrecer desde su diferencia específica sus productos visuales. Entre las décadas del 30 y el 50 se detecta un primer momento de intento autoral, bajo fuerte influencia de modelos del cine y las vanguardias históricas. En este panorama esta la presencia de Alfredo Molina La Hitte y Marcos Chamudes.

El grado directo de interrelación entre el médium fotográfico y el desarrollo de nuevos discursos sobre la visualidad con una constitución estética más sostenible se producirá de manera efectiva a partir de la década de los años 60. Por cuanto en esta década la fotografía ya no es la sirvienta de la estética de las Bellas Artes situación que la había marcado de manera efectiva a lo largo de todo este periodo. Es en los años de la revolución de las flores donde la fotografía en nuestro país genera un discurso estético deconstructivo, es decir mirará en igualdad a la realidad contextual y no se concentrará de un modo exclusivo en representación y proyecciones de los grupos de poder o de las miradas oficiales. Sin duda que los personajes claves fueron la presencia de Sergio Larraín y Antonio Quintana. El primero por el desenfadado gesto de mirar por primera vez la realidad desde una direccionalidad inédita, el segundo por atreverse a protagonizar una gran exposición como *El rostro de Chile* que nutrió la visualidad con el sello de fotografía humanista que traspasó la restrictiva visión pintoresca y restrictiva. Es decir desde los años 60 y en particular desde los años 70 la fotografía chilena pierde este sentido victoriano y aséptico que tanta anemia le había provocado en el eje creativo. De este modo, a partir de mediados de los años 70 se generan los primeros discursos fotográficos con consistencia estética, es decir con proyectos autorales concientes. En este sentido el trabajo de Luis Navarro es iniciador de una propuesta con esta trama estética específica, donde el sentido libertario y emancipador de su visualidad se ve tensado por la rigurosidad artística tradicional de su formación. De este conflicto resulta una producción original que se aquilata en la dimensión global de su corpus visual.

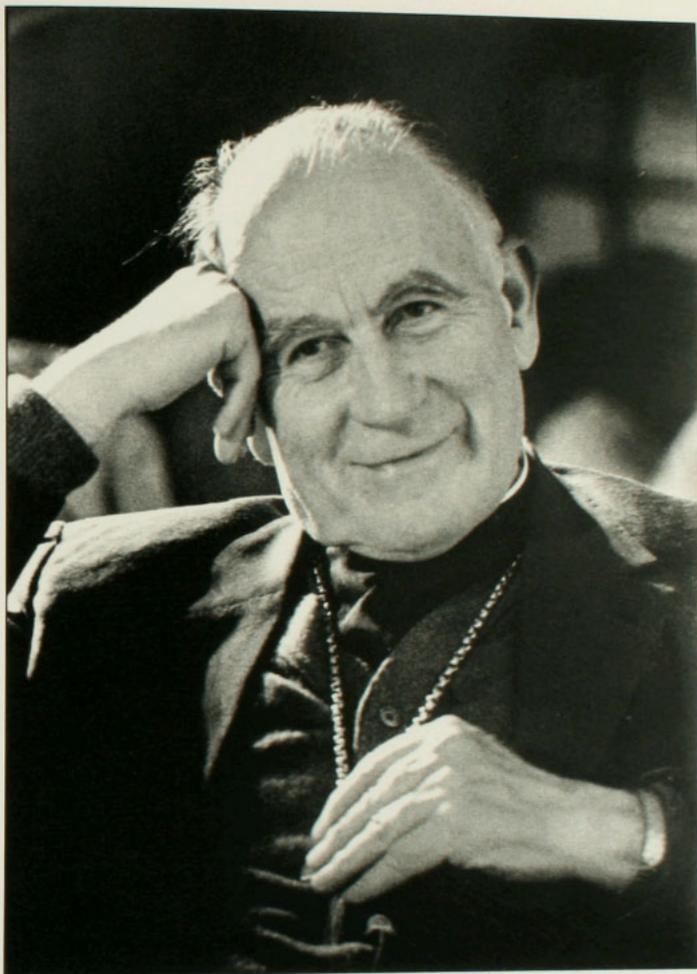
Capítulo I

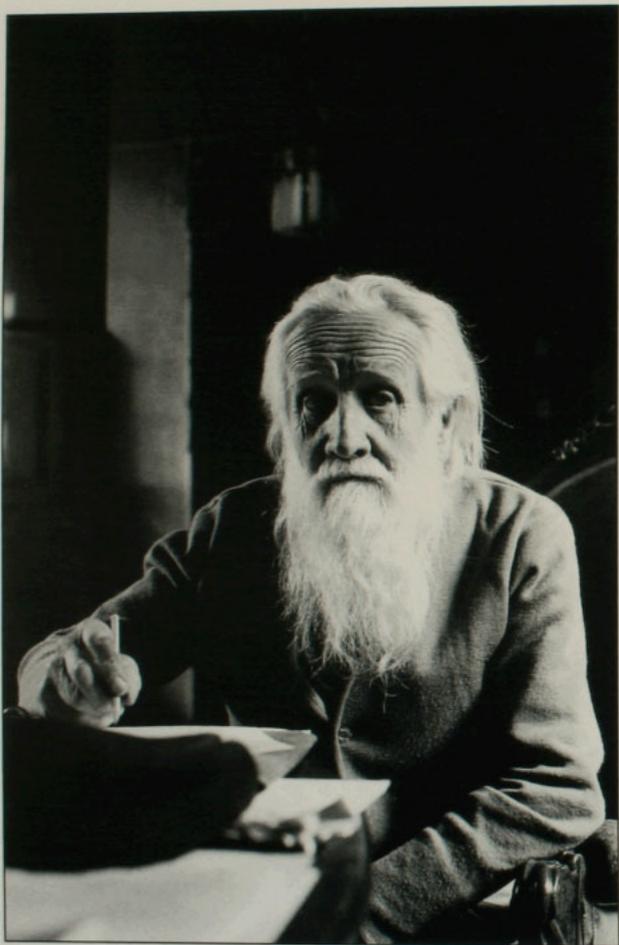
De Retratos y Dolor

El respeto que tiene el trabajo de Luis Navarro con los modelos, parte de su propia experiencia ética de respeto por el ser humano. El autor evita lo estridente y lo llamativo en la composición del retrato, en este sentido se encauza en la larga tradición de retratistas que ha tenido la representación artística chilena.

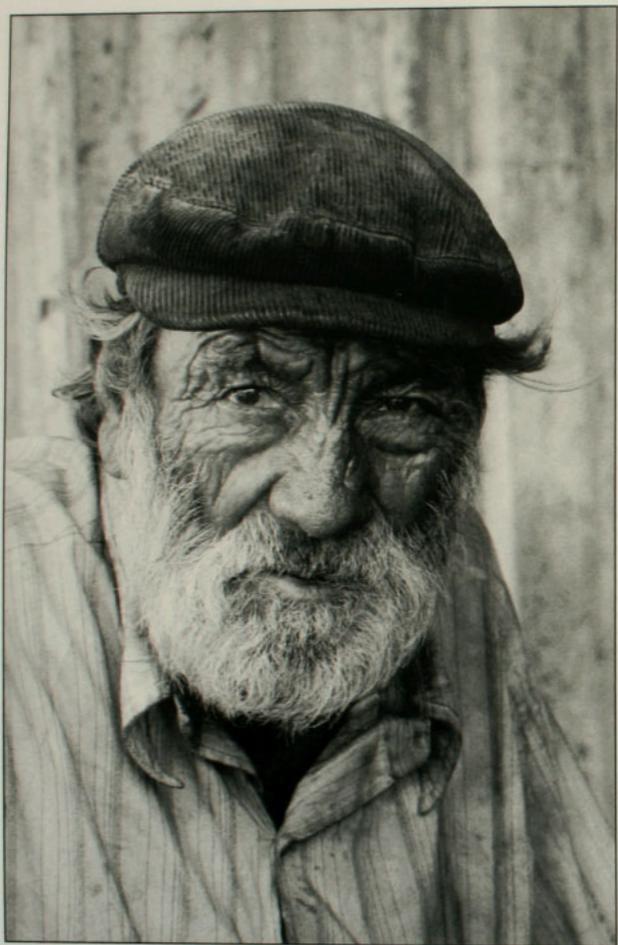
La intencionalidad en la retratística obedece a mostrar la humanidad del retratado, por esto el trabajo de Navarro está marcado por un peso que equilibra los primeros planos destacando los ojos y el pequeño guiño cómplice. No hay una búsqueda narcisista hay un intento de ponerse en el lugar del otro, en una suerte de mirada igualitaria que va al rostro y que sus ojos devuelven la mirada.

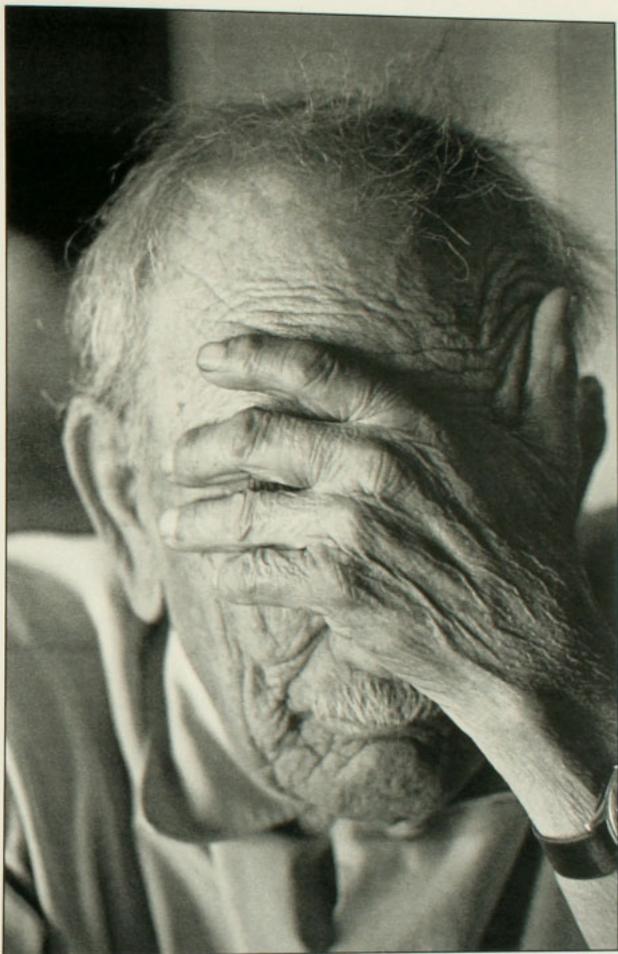
Sumados a la galería de retratados el capítulo también recoge los íconos fundamentales de la presencia del padecimiento en los rostros de los familiares de detenido-desaparecidos. Es una nueva radiografía del retrato más intensa y emotiva, con una contención dignificadora que otorgan energía a los rostros de mujeres destrozadas por la pérdida. El imaginario que viene a continuación se relaciona con el desastre perpetrado a los derechos humanos, la lívida afrenta que era necesario reparar. Las fotografías son elocuentes para señalar los primeros lugares donde hubo hallazgos de osamentas, lugares signados por el dolor. Además se finaliza con finas ironías sobre las relaciones cívico- militares y la conquista de la democracia con originalidades diversas.

















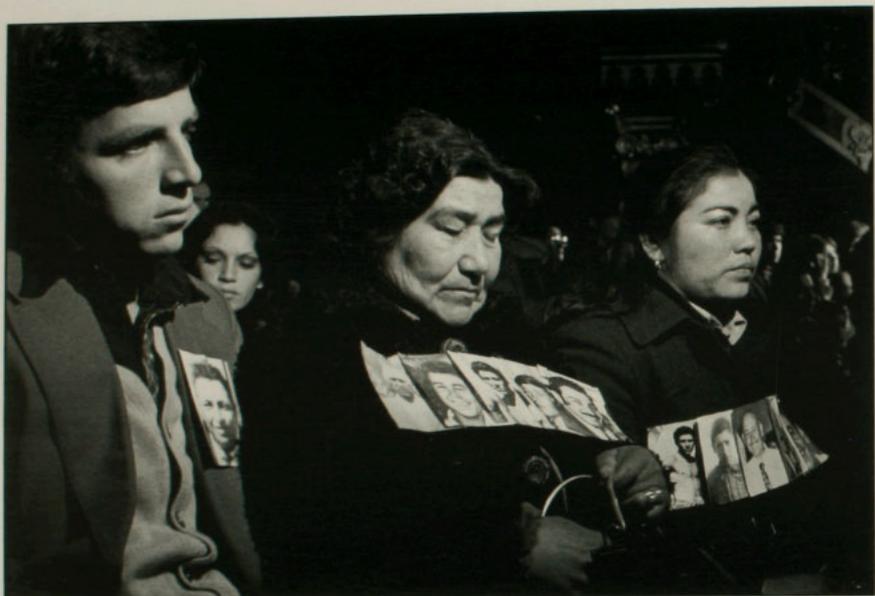






















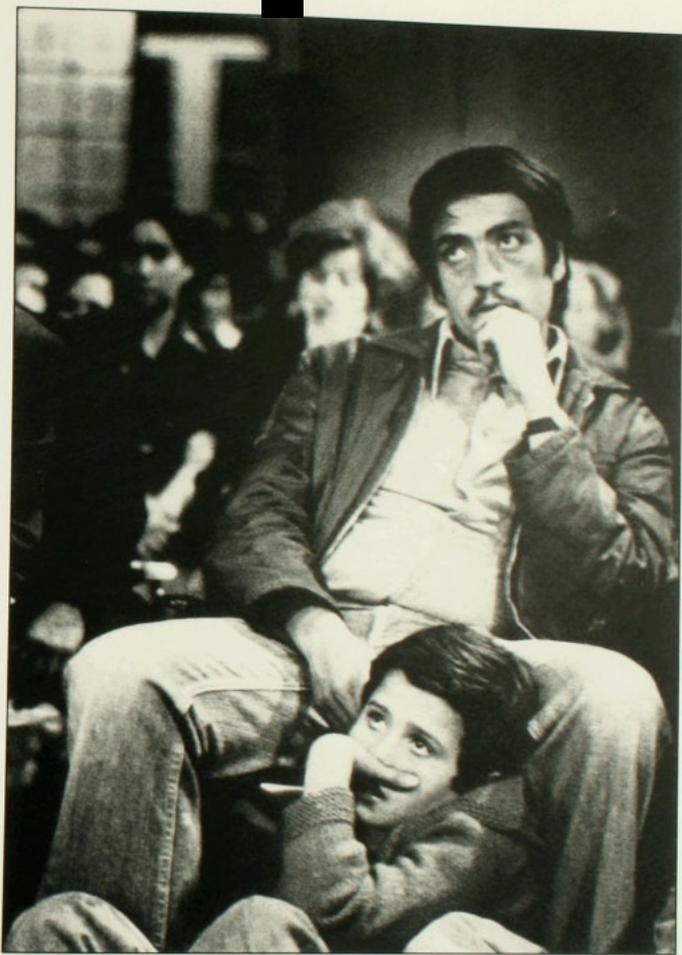








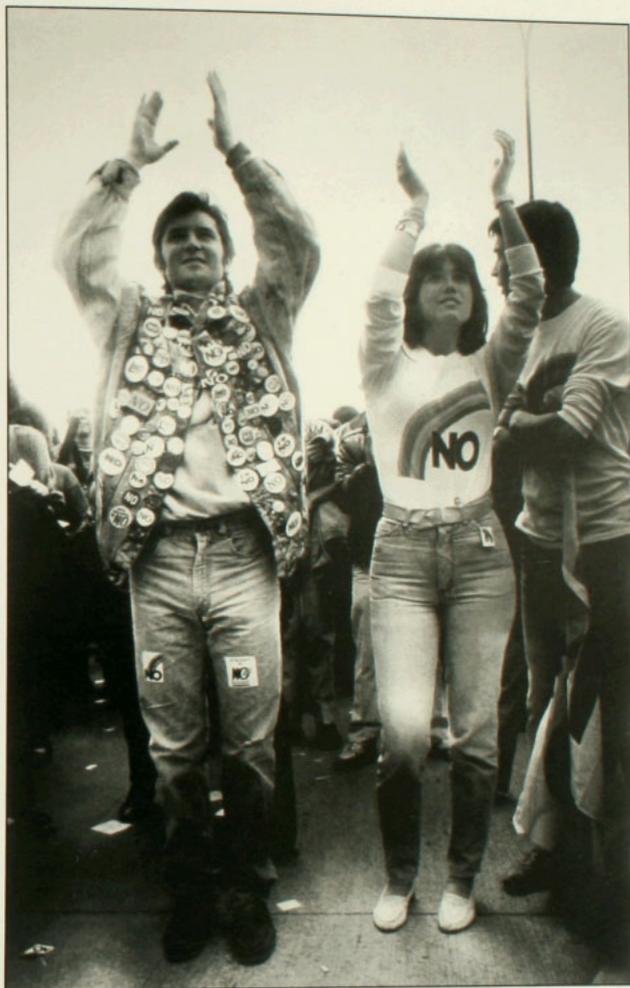












Capítulo II

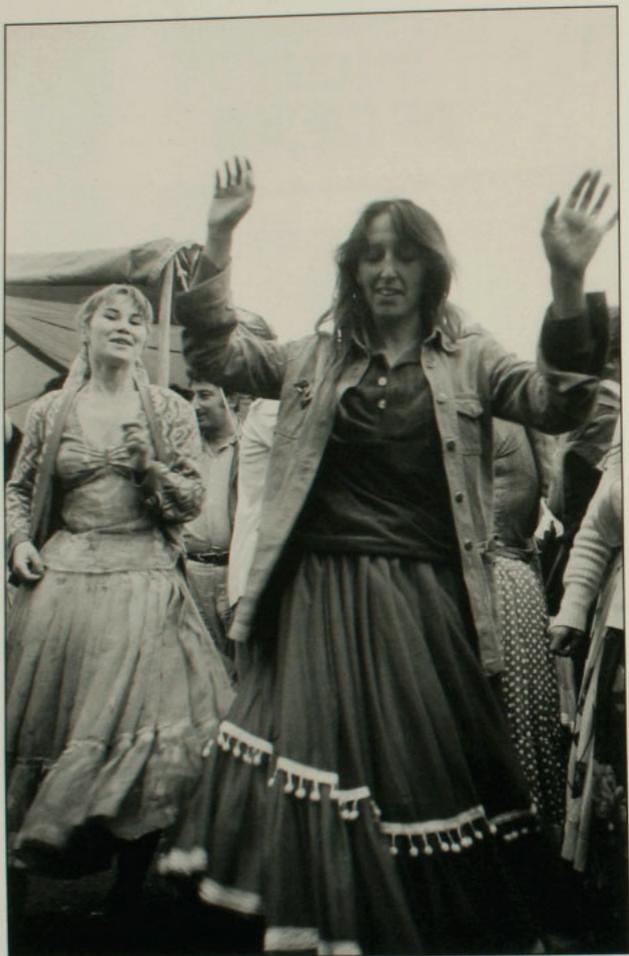
Alma Gitana

El trabajo realizado entre 1981 y 1983 y que esporádicamente a continuado en los encuentros y desencuentros con los rostros cercanos de los amigos. Luis tuvo en la escuela básica un compañero gitano esto le quitó el prejuicio y la animadversión que la población chilena se había realizado sobre ellos desde la generación de los años sesenta. El compartir con un niño de igual edad le hizo estimar a su familia y su raza. Luis tempranamente reconoció el valor y el arrojo del pueblo gitano, su búsqueda incansable del espacio justo donde desarrollar su alegría de música, bailes, carpas y alfombras. Es así como Navarro de tanto conversar y estar entre los gitanos se transformó en un gitano de corazón, su espíritu se emparentaba con aspectos que marcan el derrotero de la migración gitana, su rebeldía innata, su deseo de no sometimiento, el deseo libertario.

El lente fotográfico tanto en blanco-negro como en color se adentra en la intimidad del hogar gitano para mostrarnos la diversidad de ritmos cotidianos de la familia, los oficios, los intereses y las generaciones. En las fotografías los gitanos se ven en sus prácticas culturales que giran en torno a la conversación, el compartir y el casarse, última imagen que renueva el círculo ritual de su vida.

SALON
DE CACHO







































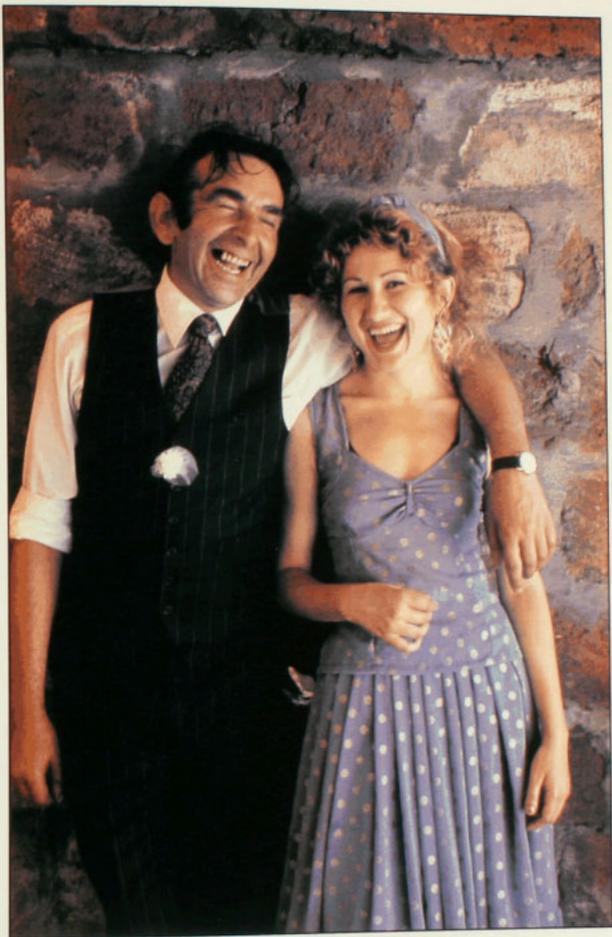








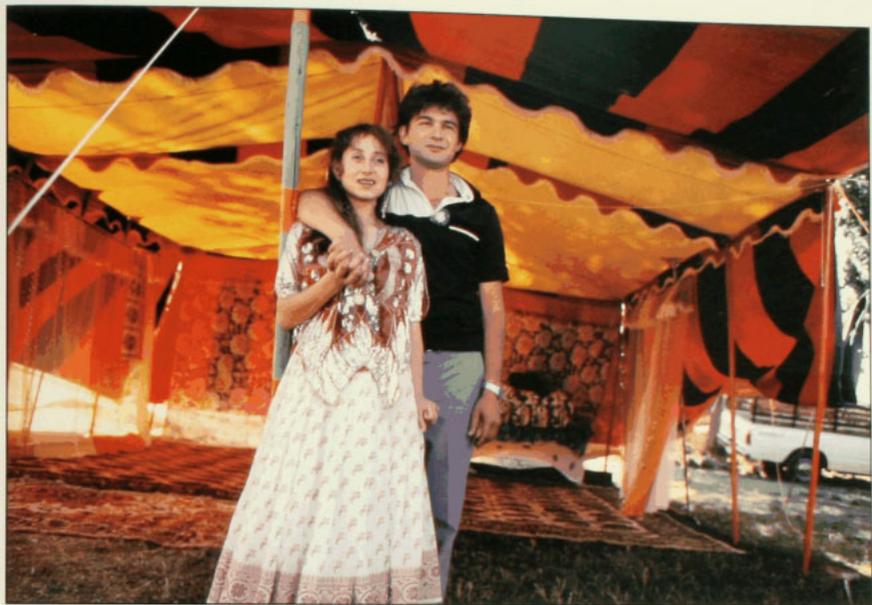












Capítulo III

Teatro y Ritual

Sabemos de la constante relación que la fotografía ha tenido con el teatro. La mediación entre una y otra es la presencia de la muerte. Pues como dice de una manera certera Barthes, la foto es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.

No obstante la analogía directa en las artes de la representación al mundo de los muertos, su ritualización por Luis Navarro se llena de color, cromatismo saturado para romper las barreras de sus propias limitaciones espacio-temporales. El teatro presentado es un recuerdo jubiloso y denso del ritual final, momento de catarsis y desprendimiento. En fin, el teatro como un escenario que nos sumerge en el olvido de nuestra propia muerte.

El amor por el teatro en Luis Navarro viene acompañado del recuerdo del padre. Ha sido algo de azaroso así como de pasión el hecho que el registro de Luis Navarro continúa la huella dejada en Chile por la presencia de Alfredo Molina La Hite y René Combeau, grandes maestros. Su trabajo constante en la Estación Mapocho le ha permitido ser testigo de buena parte de la cartelera chilena estos últimos quince años, destacando su lente todas las compañías que han marcado la renovación de la escena teatral chilena.















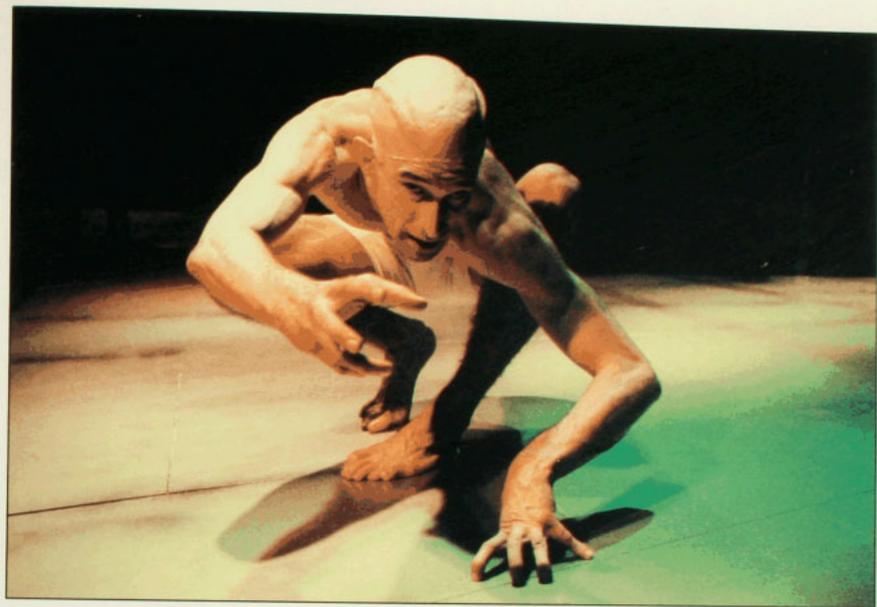
































Capítulo IV

Poética Autoral

La pasión compositiva que traía de su sólida formación en Bellas Artes, lleva a Luis Navarro a buscar una relación estética entre las formas y los colores. Es así como se despliega en este capítulo un enorme calidoscopio donde se integran imágenes de diversas partes y contextos que recorren además tiempos anacrónicos. Son las imágenes resguardadas muchas veces de la miradas, ocultas en la trastienda para placer de su productor y de los suyos. Sin embargo vislumbramos en ellas algunas constantes que van enunciando un lenguaje propio. Es un trabajo de interiorismo, de espacios en general restringidos con poca apertura y profundidad de campo. En muchas de ellas se denota un interés puramente formal estético, una suerte de fuerza y pugna con la belleza y los planos de color en sentido estricto. Otro aspecto conformante de la poética de autor es que siempre saca detalles donde el ser humano es el motivo central, no importando el recurso formal: la luz, el escorzo, las formas o el cromatismo todo lleva a reconocer un modelo interpelador que busca provocar al espectador. La simbología que diseña el autor por medio de la fotografía grafica las múltiples posibilidades de creación, la gesta sistemática que cuestiona, sorprende y enternece.



















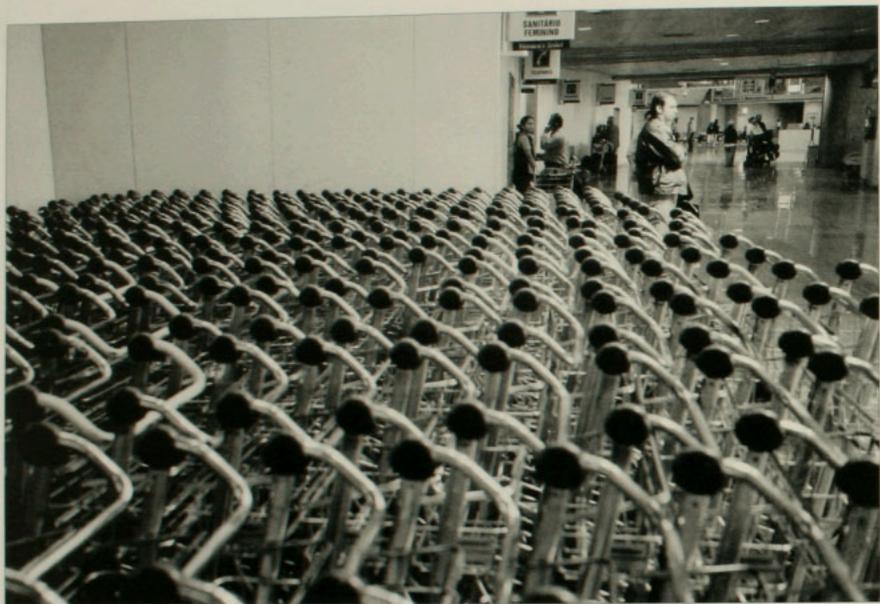
léro

La
Muette

Porte
de Passy

Porte
d'Auteuil

32

















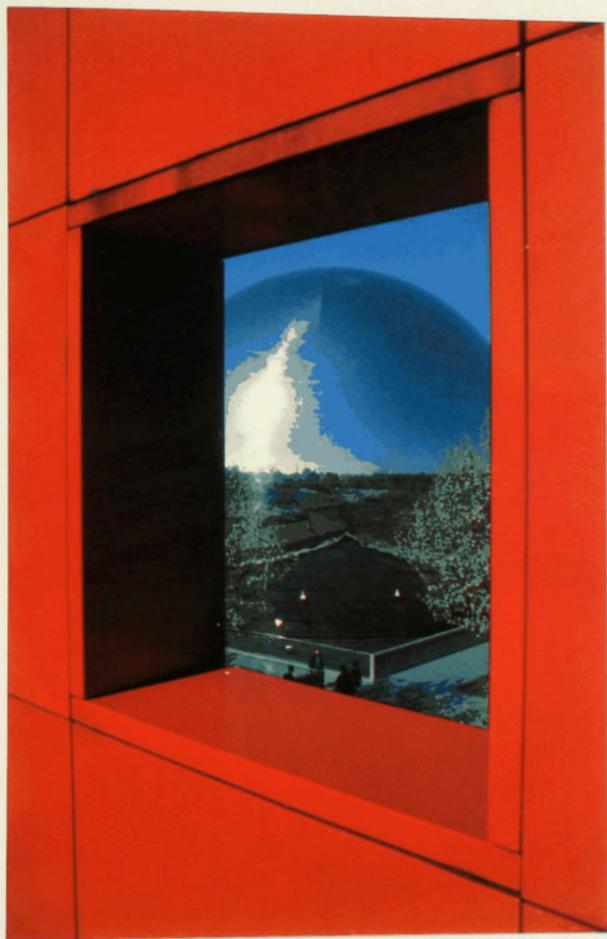


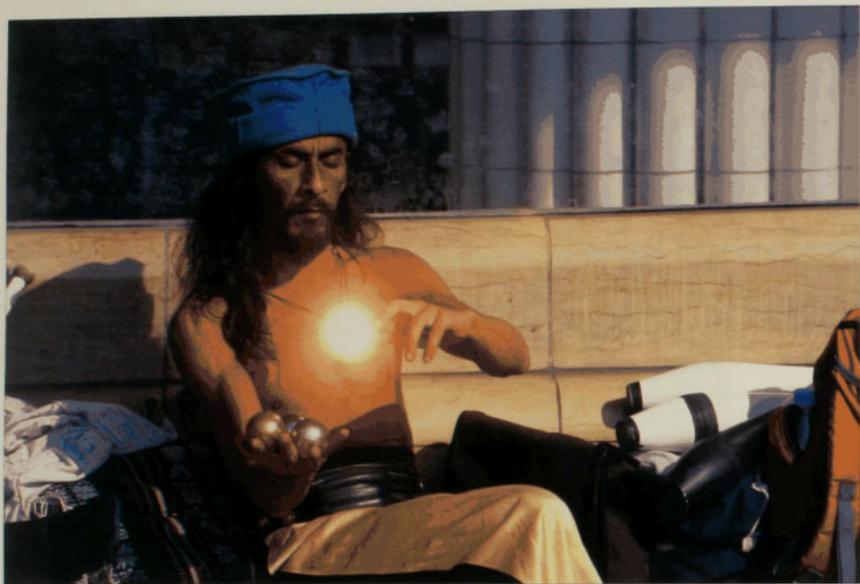






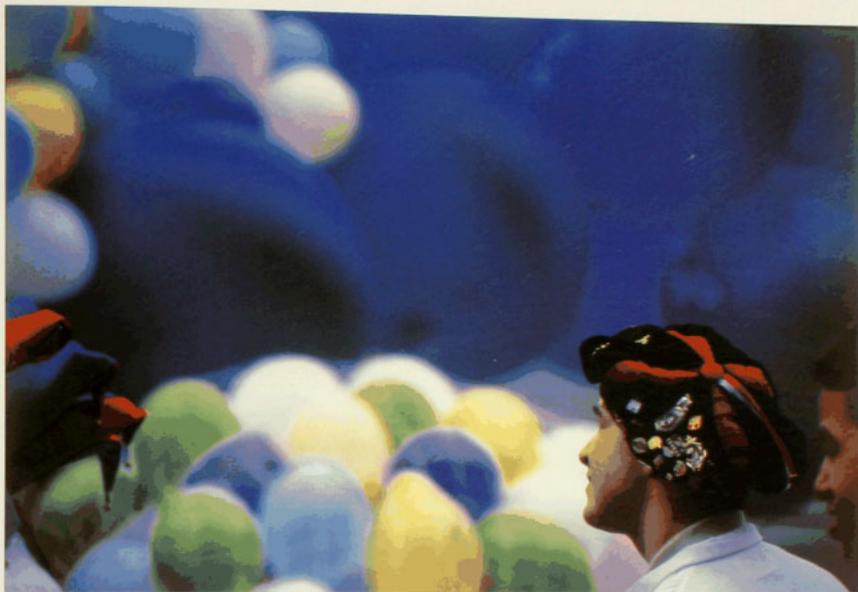


























Capítulo V

La estética fotográfica de Luis Navarro

La categoría estética es fundamental, entendiendo desde esta perspectiva la imagen fotográfica como un producto creativo, no tanto por los juegos técnicos del significante -sino más bien- por sus búsquedas de sentido.

El trabajo de Luis Navarro ha estado signado como un gran reportaje documental que emana de una temeraria sinceridad y disciplina visual.

Los elementos estéticos que están en la base de la formulación creativa de su producción son a nuestro parecer cuatro: la evocación, el laberinto, el desocultamiento y la persistencia.

A-La evocación El acto fotográfico se planifica desde la simplicidad de la evocación, es decir desde el llamado. La apelación proviene del presente pero en general nos arrastra al pasado. El evocar es una manera de ahuyentar los fantasmas, de reconciliarse con la vida.

Las imágenes no pudieron haber sido, pero sin embargo fueron, las imaginamos en un fatal ayer inevitable. El ilusorio "presente del ayer" lo reconstruye la fotografía por medio de un soporte que sostiene la débil memoria, "fieles monumentos de la nostalgia" como dirá Borges.

La evocación se desglosa por el documental fotográfico que proviene en buena parte de su experiencia como reportero para el boletín *Solidaridad* y otros medios de prensa. Además el alma documental está atemperada por la intensidad de la experiencia fotográfica consagrada por la AFI. Es en torno a este colectivo refundador de la fotografía chilena donde Luis Navarro rememora y asienta una multiplicidad de instantes decisivos que van señalando una regla sentimental de profundas raíces humanistas. Pues lo visible adquiere un interés en la medida que la coexistencia de los diversos géneros de representación visuales impulsan una imagen documental de época. Este atesoramiento fotográfico significó concentrarse en microestructuras de realidad que

establecieron puentes y conjunciones entre las prácticas cotidianas nunca exentas de poesía y las tensiones sociopolíticas del tiempo.

B-El laberinto El laberinto es un lugar lleno de desvíos, un espacio que tiende a perdernos. El laberinto es la llamada "sociedad de la imagen", las fotografías de Navarro son un laberinto en pequeño. Sí vemos la totalidad de imágenes extraviarnos el sentido. El laberinto es la figura que implica diseminar pistas diversas para poder construir la ruta de salida. Es decir tener claro el sentido para no perderse y ser devorado por el minotauro.

Es en torno a estos contenidos esparcidos en imágenes donde se sitúa el laberinto de lo singular fotográfico de Luis Navarro. El autor expresa su versión del laberinto desde la heterogeneidad de imágenes que van mostrando su proyecto autoral. En las antinomias de esta parte del trabajo se encuentran dos aspectos; el teatro en la grandilocuencia de la puesta en escena y el pequeño gesto prosaico de los seres anónimos que pululan en las ciudades del mundo. Entre estos universos paralelos se desarrolla la vida evocativa y discreta de los amigos del circo, de los trabajadores diversos. No obstante, nuestro autor es perspicaz para darse cuenta que toda fotografía participa en un campo de referencias semánticas específicas. Uno de los hilos para salir del laberinto lo construye una interpretación de la simbolización imaginada. Las imágenes fotográficas colaboran en esta empresa con el encuadre que elabora una apropiación simbólica del mundo.

C-El desocultamiento Una obra se presenta en tanto que se oculta. El desocultamiento es un proceso de alumbrar y comprender que dicen los corpus visuales fotográficos más allá de una lectura direccional. El conocimiento fotográfico supone una posibilidad de edificar una mirada que traspasa el asunto subjetivo a una posibilidad mediática. Es por lo mismo, un intento del espíritu humano por llegar a una comprensión del universo e interpretación de la realidad mediante la autorreflexión sistemática. Vimos en los cuatro capítulos, series fotográficas que se transforman en verdaderos ensayos de la posición moral del autor. Cada *cliché* indica una práctica ética, cada positivo da más coherencia al sistema vernacular impulsado por Navarro.

De manera ejemplar me parece que el retrato expresa el desocultamiento. El retrato también indica un proceso de valoración constante de la individualidad y la personalización. En este sentido los retratos de Luis Navarro presentan dos características destacables; por un lado una simpatía manifiesta por los legidos

y por otro una reconstitución exhaustiva de su identidad desde algún guiño y gesto que los delate en su integridad. El quitar los velos es un proceso evidente de desocultar. Es así como la sonrisa relajada del Cardenal Raúl Silva Henríquez, la melancólica mirada de Clotario Blest o bien los dulces y acongojados rostros de los niños hijos de detenidos-desaparecidos son parte de este proceso.

D-La persistencia Una de las bases estéticas fotográficas de Luis Navarro está planteada desde la persistencia de la mirada, que nos expresa que la lente no es neutral para enfocar el mundo. La sinceridad de la visión del autor que reconoce en un mismo instante la significación de un hecho por medio de una organización de formas visuales, que se subordinan al sentido.

El espíritu visual se muestra activo, pues el proceso por medio del cual se busca la verdad atañe directamente al sujeto cognoscente. Cuando se llega a conocer algo nuevo, avanza y se amplía el campo de visión intelectual y de acción concreta o moral. Por esto el acto fotográfico encierra una meditación sobre la producción de la imagen y las tensiones que la verdad recibe para establecer el justo acomodo entre realidad capturada y realidad interpretada. Pues bien, la verdad que asoma en la producción que analizamos dice relación con los caminos insondables de la creación y la historia biográfica del autor.

La persistencia de la mirada en Luis Navarro asume en sentido contrario los planteamiento de Baudrillard cuando este autor habla del « simulacro visual » como un proceso de sustitución de lo real o pérdida de una realidad auténtica por su modelo, a partir de la hiperinflación de la imagen. Esto pues el trabajo total de Navarro tiene una justa visión de lo real, de hecho buena parte de sus fotografías tienen el *punctum*⁽¹⁹⁾, de Roland Barthes para hacer retornar las imágenes sobre sí mismas, es decir para darles un proceso reflexivo directo.

Finalmente es necesario recordar que las series fotográficas realizadas por Luis Navarro son la persistencia de la mirada refractada en un espejo imaginario y cultural que presentando a algunos nos muestra a todos.

De esta manera hemos conocido los cuatro componentes de la trama estética denotada en la obra de nuestro fotógrafo. Ahora

¹⁹ Según los criterios de Roland Barthes: « el *punctum* de una foto ese azar que en ella me despusna (pero que también me lastima, me punza) ». *La Cámara Lúcida*. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1990. p.65.

veamos como fue construyendo los tropos o figuras retóricas específicas para embellecer su discurso visual. Al respecto reconocemos tres figuras precisas: la metáfora, la hipérbole y la alegoría.

La metáfora está reseñada de manera directa por el capítulo Alma Gitana. El trabajo sobre los gitanos aquí alcanza su justo espesor. La propuesta sobre este pueblo itinerante es una exhaustiva visión de un sentimiento libertario que no se ha sometido al rigor de las barbarias. Una metáfora precisa y directa que posibilita contrastar el espíritu emancipado de los gitanos con la represión social que se vivenciaba en esos tiempos del horror en nuestro país.

Por otra parte el sentido alegórico está representado por las fotografías de teatro. Respecto del universo del teatro es importante recordar que el archivo fotográfico de Luis Navarro se ha nutrido de una manera sistemática de este oficio. Al respecto el teórico R. Barthes ha dicho que ambas expresiones- fotografía y teatro - se emparentan en la ritualización que establecen. De este modo, el espectáculo visualizado en cada fotografía así como en cada representación teatral, nos posibilita incursionar en el pintarrajeado instante de lo que es y no será más⁽²⁰⁾. La exageración gestual, las saturaciones cromáticas de las imágenes, las escenografías, etc, imitan la realidad exagerándola y con esto logran tensionarla. La alegoría es un conjunto de símbolos que forman una unidad, en particular está presente en el capítulo dedicado a los retratos y a la poética autoral, pero recorre la obra en su percepción global. Por esto la visualidad de Navarro concuerda con uno de los planteamientos de Rosalyn Krauss al considerar a la fotografía como un renovado simulacro de realidad y por lo mismo estimar que su elaboración nos pone frente a un nuevo nivel estético. Pues cuando se realiza fotografía incurrimos en la acción de ingresar con plena conciencia en un universo nuevo y cerrado que presenta recursos técnicos-expresivos⁽²¹⁾ propiamente técnicos físico-químicos o digitales y recursos representativo-expresivos desarrollados en el sistema de la cultura. Todos los recursos hacen considerar tremendamente significativas las fotografías de las madres de detenidos-desaparecidos como los juegos con colores en las ciudades.

²⁰ Al respecto ver Gonzalo Leiva; *Fotografía teatral, un enigma de la representación*. Revista *Fotografías* N°9, Septiembre de 1998, pp.14-15.

²¹ Continuando la línea analítica planteada por José Antonio Navarrete; *Ensayos desleales sobre fotografía*. Colección *Enfoco*, Mérida, 1995, p.33.

Constitución estética final:

El orden de la representación se unifica con el orden afectivo con emociones y sentimientos probados, con el orden sensor y motriz; todo nuestro ser se desplaza hacia la salvación de las imágenes. Por esto se construyen archivos y en éstos se condensa la memoria. Así la sociedad que estamos construyendo también la podemos definir por las imágenes que preservamos. ¿Se habrán disipado nuestras pesadillas, nuestros propios fantasmas y tantas nostalgias con los iconos que hemos visto en la producción de Luis Navarro? La estética de Luis Navarro se encuentra reclamando un mayor espacio de libertad y de vida. Su lucha estética es frontal con los signos mortuorios. De la misma manera la fotografía nos posibilita detectar los símbolos de muerte para superarlos y transfigurarlos. La fotografía final del libro es directa para indicar la multiplicidad de miradas por donde la humanidad presenta la emergencia de la vida. No hay que mirar con lupas, es simplemente el acto de contemplación.

Por esto la oportunidad de tomar una fotografía es un gesto demarcatorio del insospechado poder fotográfico, vivificar lo presente. La reciedumbre de la vida como gran corolario estético constituye la huella lúcida en la reconstitución de la identidad visual de Luis Navarro.



Listado de Imágenes por Número de Páginas

Capítulo I

25	Cardenal Silva Henríquez.	(1979)
26	Clotario Blest.	(1978)
27	Cristián Precht.	(1979)
28	El Capitán.	(1976)
29	Mi Padre.	(1981)
30	Vendedor.	(1977)
31	Comedor Solidario.	(1980)
32	Basural Sta. Rosa.	(1976)
33	Basural Sta. Rosa.	(1976)
34	Niños de Puerto Montt.	(1978)
35	Hijos de Desaparecidos.	(1978)
36	Encadenamiento Cepal.	(1978)
37	Encadenamiento ex Congreso.	(1978)
38	Misa por Lonquen.	(1979)
39	Huelga de Hambre.	(1978)
40	Manifest. por Muerte Presunta.	(1978)
41	1ª Romería en Lonquen.	(1979)
42	Simposio Derechos Humanos.	(1978)
43	Simposio Derechos Humanos.	(1978)
44	1ª Misa Lonquén.	(1979)
45	La Cueva Sola.	(1978)
46	2ª Romería Lonquén.	(1979)
47	2ª Misa Lonquén.	(1979)
48	Viajeros Valparaíso.	(1978)
49	Amnistía.	(1978)
50	Te Deum.	(1980)
51	Frente al Congreso, Valpo.	(1990)
52	Manifestación por el NO.	(1988)
53	Manifestación por el NO.	(1988)

Capítulo II

57	La Piojera.	(1981)
58	El Baile.	(1981)
59	El Asado.	(1981)
60	El Té.	(1982)
61	El Té.	(1982)
62	Pica.	(1983)
63	La Monalisa.	(1983)
64	Yagoda.	(1982)
65	Margarita.	(1981)
66	Malena.	(1982)
67	La Matriarca.	(1981)
68	Lolas Gitanas.	(1981)
69	La Suerte.	(1981)
70	El Tatuaje.	(1984)
71	Natalia.	(1982)
72	Natalia Bailando.	(1983)
73	Rosina.	(1982)
74	La Suerte Paisano.	(1982)
75	La Paica.	(1981)
76	Gitanas.	(1987)
77	La Fiesta de Matrimonio.	(1987)
78	Pica, Rosina y Pancha.	(1981)
79	Pancha.	(1981)
80	Madre e Hija.	(1982)
81	Padre e Hija.	(1982)
82	El Artesano, Viña.	(1983)
83	Músico.	(1983)
84	El Casorio, Lampa.	(1984)
85	Los Recién Casados.	(1987)

Capítulo III

- | | | | | | |
|-----|---------------------------------------|--------|-----|-------------------------------|--------|
| 89 | El Desquite. | (1998) | 120 | La Bastilla, París. | (1997) |
| 90 | El Príncipe Desolado. | (1998) | 121 | El Halconero, Tunes. | (2000) |
| 91 | Óxido. | (1998) | 122 | Metro, París. | (1996) |
| 92 | Gemelos. | (1999) | 123 | Bus 32, París. | (1995) |
| 93 | Alicia Underground. | (2000) | 124 | Salvador de Bahía, Brasil. | (2002) |
| 94 | Festival de las Naciones. | (1993) | 125 | Sombra, París. | (2000) |
| 95 | Cagliostro. | (1995) | 126 | Metro, París. | (1997) |
| 96 | La Xarxa Catalana. | (1993) | 127 | San Telmo, Buenos Aires. | (1991) |
| 97 | Hamlet. | (2003) | 128 | B.B., París. | (1996) |
| 98 | Taca Taca Mon Amour. | (1994) | 129 | Montmartre, París. | (1997) |
| 99 | Viaje al Centro de la Tierra. | (1995) | 130 | El Louvre, París. | (2000) |
| 100 | Discurso para una Academia. | (2000) | 131 | Mercado de las Pulgas, París. | (1997) |
| 101 | La Metamorfosis. | (2000) | 132 | Arco de Triunfo, París. | (2000) |
| 102 | La Negra Esther. | (1998) | 133 | El Ché, París. | (1997) |
| 103 | La Negra Esther. | (1998) | 134 | La Fuente, Niza. | (1999) |
| 104 | Gemelos. | (1999) | 135 | Café, París. | (2000) |
| 105 | Nadie es Profeta en su Espejo. | (1999) | 136 | Payaso, Santiago. | (1989) |
| 106 | Circo. | (1995) | 137 | La Villette, París. | (1997) |
| 107 | Viejas. | (1996) | 138 | El Ilusionista, París. | (2000) |
| 108 | Hamlet. | (2003) | 139 | Circo, Santiago. | (1987) |
| 109 | Hamlet. | (2003) | 140 | Homenaje al Cine, París. | (1997) |
| 110 | La Pincoya. | (1994) | 141 | Globos, París. | (1997) |
| 111 | Los Tres Mosqueteros, <i>Ballet</i> . | (1987) | 142 | Madre e Hija, Santiago. | (1987) |

Capítulo IV

- | | | | | | |
|-----|-----------------------|--------|-----|---------------------------|--------|
| 115 | Circo, Santiago. | (1988) | 144 | Pintando con Luz-1, París | (1997) |
| 116 | La Boda, Santiago. | (1993) | 145 | Pintando con Luz-2, París | (1997) |
| 117 | El Secreto, Santiago. | (1989) | 146 | Pintando con Luz-3, París | (1997) |
| 118 | Pompidou, París. | (1996) | 147 | Pintando con Luz-4, París | (1997) |
| 119 | Exposición, Santiago. | (1989) | 148 | Pintando con Luz-5, París | (1997) |

Bitácora

Luis Eduardo Navarro Vega

ESTUDIOS

Estudios Básicos y medios realizados en Antofagasta
Estudios Superiores Bellas Artes Universidad del Norte
Cursos de especialización Fotografía profesional, fotocolor y diapositiva (Kodak)

ACTIVIDADES

Fotógrafo Revista Solidaridad del Arzobispado de Santiago
(1976-1981)
Corresponsal Intehese Times de Chicago USA, agencia K.N.A. Frankfurt
(1978-1981)
Socio fundador y Presidente de la AFI
(1981-1992)
Fotógrafo Revistas Ribas, Esso, Luz de Phillips, Pluma y Pincel, Pegaso
(1980-1992)
Fotógrafo Diario La Epoca
(1986-1988)
Editor Fotográfico Diario Fortín Mapocho- Revista Colegio de Periodistas
(1991-1993)
Fotógrafo Editor del Festival Mundial de Teatro
(1993)
Fotógrafo del Concurso de Dramaturgia Nacional
(1995-2003)
Fotógrafo Editor Corporación Cultural de la Estación Mapocho
(1994-2004)
Fotógrafo Cámara de Diputados en Santiago
(2000-2004)

PUBLICACIONES

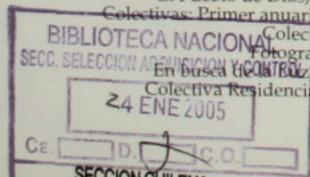
Lonquén- Aventuras de una Fé- Presencia del niño en América- El Papa Juan Pablo II- Primer anuario de la Fotografía Chilena- Segundo anuario de la Fotografía chilena- Síntesis del Informe Rettig- Fotógrafos latinoamericanos en la Universidad de la Rábida- 50º Aniversario de la declaración Universal de DD.HH.- Geografía Poética de Chile.

PREMIOS

1er premio Concurso Internacional UNICEF (1980)
2do premio Concurso nacional Foto Cine Club (1981)
1er y 3er premio 50 años de la Unión de Reporteros Gráficos de Chile (1988)
Segundo Premio Concurso Canon (1993)

EXPOSICIONES

Individuales: Retratos, Instituto Chileno Francés 1989
El Pueblo de Dios, Instituto Chileno norteamericano, 1993
Colectivas: Primer anuario Fotográfico chileno AFI, Galería Época 1981
Colectiva Nanterre, Francia 1982
Fotografía Chilena en Ecuador 1984
En busca de Contraluz, Museo La Recoleta, Buenos Aires, 1991
Colectiva Residencia en la Tierra, Galería Nesle, Francia 1997





Oswaldo Briceño

Los fotógrafos aparecen como los grandes ausentes de la historia oficial, más aun los fotógrafos chilenos actuales. Visualizar sus rostros, acercarme para conocerlos, para ayudarles en sus proyectos para que puedan consolidar su presencia creativa. Es mi esfuerzo en la memoria chilena, la construcción en la diversidad de miradas, bajo los precarios equilibrios de la luz. Este libro es un homenaje a uno de los maestros, Luis Navarro, que encarna los principios éticos y estéticos contemporáneos.

Gonzalo Leiva
gleivaq@uc.cl

Claro está que frente a la revisión y reflexión sobre los últimos 25 años de la historia chilena el corpus fotográfico de Navarro se asienta como un exponente potencial de la memoria chilena, un reactivador del imaginario. Por esto en medio de la producción documental de Luis Navarro sus imágenes de derechos humanos o el mundo urbano, el trabajo sobre el alma gitana, la escena teatral o bien en los juegos estéticos y poéticos vislumbramos un trabajo consistente de un maestro que posibilita constituir a la fotografía en un verdadero objeto de conocimiento de nuestra realidad nacional.



GOBIERNO DE CHILE

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDADET NACIONAL