
Eres la primera. Miradas situadas sobre la colección fotográfica de Inés Paulino

You are the first. Situated views on the photographic collection
of Inés Paulino

Cynthia Shuffer*

RESUMEN: Inés Paulino, fotógrafa fundadora de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), es la primera mujer cuya producción ingresa a las colecciones del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile. Su trabajo y compromiso representan los de muchas otras fotógrafas que, desde medios de comunicación contrahegemónicos y organizaciones sociales por la defensa de los derechos humanos, se dedicaron a denunciar –y, así, poner en crisis– la dictadura cívico-militar chilena en la década de 1980. Este artículo busca situar su trayectoria fotográfica y poner su obra en perspectiva a través de la lectura del contexto de las imágenes y la recuperación de sus memorias en torno a ellas.

PALABRAS CLAVE: Inés Paulino, fotografía, dictadura, activismo político, medios de oposición, archivos fotográficos

ABSTRACT: Inés Paulino, founding photographer of the Association of Independent Photographers (AFI), is the first woman whose work has been added to the collections of the National Library of Chile's Photographic and Audiovisual Archive. Her work and commitment represent those of many other women photographers who, from counter-hegemonic media and social organisations for the defence of human rights, dedicated themselves to denouncing—and thus putting into crisis—the Chilean civil-military dictatorship in the 1980s. This article seeks to situate her photographic trajectory and put her work in perspective through a reading of the context of the images and the recovery of her memories of them.

KEYWORDS: Inés Paulino, photography, dictatorship, political activism, opposition media, photographic archives

* Académica del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Investigadora, fotógrafa, curadora y archivera. Doctora en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile e investigadora posdoctoral (Fondecyt N.º 3210390) en la misma institución. Su área de investigación se centra en los ejes fotografía, archivo y feminismo. Militante de la Coordinadora Feminista 8M y activista de la Brigada de Arte y Propaganda Laura Rodig.

Cómo citar este artículo (APA)

Shuffer, C. (2022). *Eres la primera. Miradas situadas sobre la colección fotográfica de Inés Paulino*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/eres-la-primera-miradas-situadas-sobre-la-coleccion-fotografica-de-ines-paulino>

Introducción

El poder desestabilizador que tuvieron las fotografías ante la escena dictatorial ha quedado plasmado en miles de superficies sensibles; reproducidas alguna vez en páginas de revistas, libros y periódicos, hoy retornan por medio de acervos, colecciones y fondos digitales cuya misión es preservar, investigar y difundir lo que podemos entender como «patrimonio fotográfico chileno». Sin embargo, todo rescate posee una dificultad, puesto que se trata de una intensa labor –siempre inacabada– de dar a conocer experiencias que, muchas veces, desbordan los límites de cualquier institucionalización y resguardo. Junto con esto, tomando en consideración la inequidad en la producción material y las prácticas fotográficas, es posible distinguir ciertas divisiones y desigualdades sexuales y de género en los archivos y centros de documentación; frente a estas, el movimiento y la teoría feminista han sido uno de los puntales necesarios para seguir interrogando las fronteras de la representación y la visibilidad del trabajo y la producción realizados por mujeres y diversidades sexuales y de género.

Identificar una ausencia, tal como lo señala Susan Sontag en su ensayo *Estética del silencio* (2002), solo es posible mediante la comprensión del concepto de «totalidad» y de sus fugas. La percepción de completitud que sostiene muchas veces el campo de la historia y los archivos nos obliga a identificarlos como áreas colmadas, relatos clausurados que se desestabilizan ante la irrupción de un registro fortuito que los cuestione y los modifique. En ese sentido, adoptar una orientación feminista o una perspectiva crítica de género no es otra cosa que la posibilidad de ensayar nuevas formas para construir historias y archivos, y entender que eso que falta –lo olvidado, lo que no está– es la llave para definir su quehacer. A la vez, problematizar este vacío, ausencia o desaparición lograría repolitizar nuestra mirada, desajustando la normativa disciplinante de los campos que históricamente han permitido la invisibilización o subrepresentación.

Una posible reparación ante esa falta de atención la constituyen aquellos proyectos que durante, al menos, una década han adoptado una posición crítica respecto del rescate de obras y trayectorias de mujeres, para contrarrestar la borrada institucional de la historia oficial. Estos proyectos han privilegiado el uso de métodos de investigación feminista –los que incluyen la construcción de un lugar epistemológico particular, análisis de publicaciones, entrevistas individuales e investigación de archivos institucionales–, otorgándole un lugar importante al campo de lo testimonial y a la experiencia

ante la escasez de representación. Quizás, una de las últimas publicaciones significativas en esta línea sea *Derecho a la memoria. Archivos, mujeres, géneros y derechos humanos*, editada en 2021 por el Archivo Nacional¹, donde es posible rastrear otras formas de trabajo con los archivos: desjerarquizadas, colectivas, múltiples y heterogéneas. Estos diversos registros de una memoria política han sido parte de esa reivindicación de ciudadanía y de un tipo de audibilidad necesaria para esta constelación de prácticas, gestos y urgencias acuerpadas en las experiencias de mujeres de las que aún conocemos muy poco.

A cincuenta años del golpe de Estado ocurrido en Chile en 1973, resulta necesario volver a mirar los compromisos y luchas emprendidas en la década de 1980 por fotografías presentes tanto en medios contrahegemónicos de comunicación como en distintas colectividades y organizaciones sociales por la defensa de los derechos humanos y la vida. Una de ellas fue Inés Paulino (fig. 1), comunicadora audiovisual nacida en Sao Paulo, Brasil, que decidió migrar a Chile en pleno gobierno de la Unidad Popular y que, casi diez años después, en 1981, se convirtió en una de las fundadoras de la Asociación de Fotógrafos independientes (AFI). Sin formación profesional como fotógrafa, pero con el oficio de las comunicaciones y las letras al hombro, se abrió paso en un rubro históricamente masculinizado, dejando una huella gráfica de alrededor de 60 000 fotografías en más de 20 años de ejercicio. El presente artículo busca situar su trayectoria fotográfica mediante la lectura del contexto de sus imágenes, complementada por la valoración de las memorias de la propia Inés sobre sus fotografías, experiencias y deseos sostenidos durante el período.



Figura 1. Inés Paulino. Autorretratos, 1984. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021387_054 y AF0021387_055.

¹ Disponible en <https://www.archivonacional.gob.cl/publicaciones/derecho-la-memoria-2021-archivos-mujeres-generos-y-derechos-humanos> (Revisado 11 de enero 2023)

Su labor como fotoperiodista en nuestro país se inició en 1976 en las revistas de oposición a la dictadura *Apsi*, *Hoy* y *Clan*, siendo la primera una de las más relevantes en su carrera, ya que se desempeñó como directora de fotografía. El trabajo con imágenes en un medio independiente era por entonces una tarea difícil y riesgosa, y el posicionamiento de un pensamiento de oposición –condensado en el eslogan de *Apsi*, «Por el derecho a no estar de acuerdo»– se logró solo gracias al compromiso y convicción de quienes formaron parte de los equipos fotográficos y periodísticos de dichos medios. Sin embargo, el ejercicio de disentir trajo consigo grandes pérdidas y agresiones por parte del aparato represivo de la dictadura.

Las imágenes fotográficas de Inés fueron parte de exposiciones colectivas presentadas en el Centro de Estudios de la Mujer y en el Centro Cultural Estación Mapocho, así como en las muestras «Chilenas» (1984), realizada en Chile y Berlín, y «Los márgenes de la fotografía» (1990), en el Instituto Chileno Francés en Santiago (Leiva, 2008). Su primera exposición individual –acaso una de las más recordadas– fue «Autorretrato», exhibida en Galería Sur durante el mes de mayo en 1984². La muestra se componía de una serie de retratos fotográficos enviados por correo a distintas personas del mundo de las artes, la política y la cultura, a quienes Inés fotografió no solo como parte de su trabajo en prensa, sino también en el contexto informal de sus afectos y complicidades (fig. 2). Conviene recordar que, como procedimiento artístico, el envío postal fue parte del repertorio creativo de la época (Aliaga, 2012), lo que da cuenta de una necesidad de transmitir cierto relato clandestino y personal entre remitentes –un gesto sencillo y decidor en la construcción de una escena y memoria común–. Según se describe en el catálogo de la exposición, Paulino envió dos fotografías en blanco y negro, formato 18 x 24 cm, a cien personas en Chile y en el extranjero. La invitación consistía en intervenir libremente uno de los retratos –pintándolo, recortándolo, rompiéndolo–, con la única condición de remitirlo de regreso a su casa en calle General Boonen Rivera, comuna de Ñuñoa, Santiago. Se trataba de un retrato urgente para la escenificación del «juego de Inés», como lo denomina Enrique Lihn en el texto central del catálogo de la muestra³.

² Algunas de las obras que se presentaron en esta exposición hoy forman parte de la colección del Museo de Artes Visuales: <https://www.mavi.cl/2020/06/22/ipaulino/>.

³ Es posible descargar el catálogo de la exposición en el siguiente link <http://victorhugocodocedo.cl/catalogo-ines-paulino-autorretrautos/>



Figura 2. Algunas de las personalidades de la escena cultural de la época fotografiadas por Inés Paulino: a la izq., la teórica cultural Nelly Richard; al centro, la fotógrafa Paz Errázuriz junto a la escritora Diamela Eltit; a la der., el escritor Enrique Lihn. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021383_024, AF0021463_036 y AF0021387_014.

Desde 2016, el trabajo de Inés Paulino forma parte de las colecciones del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile, lo que la convierte en la primera mujer cuya obra fotográfica es adquirida por esta institución. Para ella, ostentar este título y responsabilidad representó una sorpresa enorme, pues pensaba que adquirir colecciones y archivos fotográficos de mujeres era una práctica bastante más habitual, dada la necesidad de visibilizar la trayectoria de grandes fotógrafas de nuestro país (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022). A partir de entonces, la fotógrafa ha inaugurado dos muestras: «La cotidianidad de los 80» (2017), bajo la curatoría de Montserrat Rojas Corradi y la asistencia en investigación de Mariairis Flores, en la sala D21 en Santiago; y «Me ataranta lo que veo. Registros de los ochenta» (2019), curada por Andrea Jösch en el marco del Festival de las Artes ARC y exhibida en el Museo Histórico Gabriel González Videla de La Serena.

Sobre la colección

Fueron necesarios cerca de seis años de trabajo —estallidos sociales⁴ y pandemia de COVID-19 mediante— antes de poder dar a conocer la colección de Inés Paulino, que consta de 5092 negativos (formato 35 mm monocromos) capturados entre 1984 y 1989 —una pequeña pero significativa parte de su archivo total—. El material ha sido digitalizado y organizado de acuerdo con 176 entradas temáticas complejas —es decir, que agrupan en un único registro varias fotografías

⁴ Nos referimos al proceso de transformación política y manifestaciones sociales masivas que se desencadenó en Chile a partir de octubre de 2019.

asociadas a un mismo momento, acto, sesión o entrevista—, a fin de facilitar la búsqueda por parte de personas interesadas en el campo de la fotografía y en la obra de la autora. Este ejercicio de revisión exhaustiva y catalogación de la colección realizado por el Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional se suma al trabajo realizado años antes por la investigadora y curadora Diana Duhalde en conjunto con Inés en el marco de un proyecto de difusión financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.

La colección de Inés Paulino contiene una interesante diversidad de tópicos. Esto se debe a que, por su labor como fotógrafa, le correspondía salir a reportear la contingencia social y política en las calles de Santiago y en otros lugares, pero también registrar a personajes públicos en sus oficinas o lugares de trabajo. A este tipo de imágenes se suman fotografías de paisajes naturales y urbanos, fotografías documentales y un número importante de retratos. Quizás los registros más atípicos de su colección sean las reproducciones de algunos documentos y las capturas de transmisiones de televisión, la mayoría vinculadas al quehacer periodístico de Inés, a su profundo involucramiento con el contexto sociopolítico de Chile y a su deseo por encontrar maneras de comunicarlo. Así, la autora, en conjunto con otras fotógrafas y fotógrafos, utilizó su cámara e imágenes como «dispositivos visuales para la estructuración social de la mirada» (Richard, 1999, p. 37), en un contexto donde la fotografía documental y lo político fueron articulando y confrontando sentidos ante el paradigma dictatorial. Frente al quiebre democrático, Inés se ocupó de hilar destellos de visibilidad en una sociedad recluida y sumergida en un sistema de prohibiciones, desapariciones y censura. Sus fotografías son parte de la llave que permite acceder a elementos faltantes en la memoria y la historia de la fotografía en Chile, rescate sostenido hasta la fecha exclusivamente por iniciativas personales y que hoy asume una institución pública como la Biblioteca Nacional.

Este amplio registro fotográfico constituye un insumo importante para la investigación de la historia reciente de Chile. Entre los acontecimientos registrados por la fotógrafa están la conmoción popular desatada por las supuestas apariciones de la Virgen en Peñablanca, Villa Alemana, entre 1983 y 1988; las movilizaciones sociales entre 1984 y 1986 en distintos lugares de la capital; el velorio y el funeral del joven fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri y el funeral del periodista José Carrasco, ambos asesinados por agentes del Estado en 1986; y las marchas y manifestaciones de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos y de distintas organizaciones de mujeres y feministas en 1985, solo por mencionar algunos de los acontecimientos más significativos. En paralelo, la fotógrafa retrató a políticos, periodistas, artistas, escritoras

y escritores de la época, entre los que podemos mencionar a Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Mónica Madariaga, Clotario Blest, Mónica González, Nemesio Antúnez, Paz Errázuriz, Nicanor Parra y María Luisa Bombal, Paz Errázuriz, Diamela Eltit, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Flores, Nicanor Parra, Gonzalo Millán, Nelly Richard, Pablo Perelman, Samy Benmayor y Sergio Navarro, entre muchos otros.

Para el presente estudio, pudimos conversar con Inés Paulino en un café cerca de la plaza de Curacaví, localidad ubicada a unos 50 km de Santiago donde reside hace varios años. En ese diálogo abordamos algunas ideas sobre su archivo, fotografías y experiencias laborales en contexto de dictadura, así como sobre las dificultades que este supuso para las mujeres que buscaron ocupar un rol público por esos años. Inés compartió asimismo su experiencia de migrar a otro país en épocas convulsionadas para dedicarse a la militancia en el campo de las comunicaciones y denunciar mediante imágenes lo que estaba sucediendo. La mayoría de las memorias vinculadas a la selección de fotografías examinada acá fueron referidas por Inés durante nuestra conversación, lo que refleja el privilegio de poder contar con su valioso testimonio en este ejercicio de activación de sus fotografías.

Considerando que cada tiempo determina condiciones de legibilidad y visibilidad particulares, revisamos una vez más las fotografías de Inés Paulino con la certeza de que hacerlo nos abriría un potente horizonte para su lectura, así como para repensar la noción de «huella» en las imágenes fotográficas y los usos políticos, estéticos e, incluso, afectivos de estas. En ese sentido, las imágenes, compromisos y experiencias de Inés Paulino no solo permitirían aproximarnos a nuestro pasado reciente, sino que también nos proporcionarían una mirada hacia el futuro, una posibilidad para conocer otras trayectorias fotográficas y sus agencias en la construcción de una memoria por venir, tanto personal como política. Sus fotografías dan cuenta de una mirada militante, plural y diversa que se forja en las calles y al calor del oficio; una mirada apasionada, desobediente y lúcida para testimoniar escenas únicas, parte de una trayectoria eclipsada que, lentamente, quizás de forma pendular, hoy sale a la luz pública.

Giro fotográfico.

La fotografía como campo de disputa ante la dictadura

Desde los primeros años de la dictadura cívico-militar en Chile, lo visible y lo invisibilizado por el régimen de Augusto Pinochet fue apareciendo en la

esfera pública mediante fotografías. En un principio, la campaña de propaganda política promovida por la Junta Militar utilizó la amenaza y el miedo como motivos centrales de su aparato comunicacional, y las fotografías que circulaban en los medios de prensa adeptos al régimen buscaron limpiar la imagen de este mediante diversas estrategias disciplinantes a fin de mostrar lo que se entendía como el inicio de una nueva etapa en el desarrollo del país. Cualquier intento por quebrar esa narrativa autoritaria fue duramente perseguido, siendo considerado como un atentado contra el deseo refundacional puesto en marcha desde el golpe. De este modo, la dictadura tomó el control absoluto del campo de visibilidad, «desintegrando las redes de subjetividad social, comunicacionales, simbólicas y de representación cultural» (Richard, 1999, p. 37).

Pese a que el régimen se encargó de borrar las evidencias visibles de sus crímenes, no todas las imágenes del período fueron un índice en blanco. A fuerza de una mirada independiente y colectiva, las fotografías creadas a contrapelo del poder oficial procuraron dar cuenta de la existencia de aquello que fue puesto delante del lente; es decir, de lo «necesariamente real» (Barthes, 1990, p. 136), eso que sabemos que «ha sido» y que urge que retorne a una dimensión pública para interpelar el presente. De eso se trata el giro fotográfico: un marco representacional que encuentra las maneras de desestabilizar al régimen militar mediante sus prácticas y expansiones fotográficas, militantes si se quiere, asumiendo un rol activo en la denuncia dado su carácter documental.

Desde entonces, el régimen *de facto* comenzó a reprimir especialmente a las/os productoras/es de imágenes: periodistas y fotógrafos fueron detenidos, torturados y asesinados por las fuerzas represivas de la dictadura, además de sufrir la destrucción de su material de trabajo y el velado de sus negativos (Leiva, 2008). Estas medidas, tomadas contra quienes ejercían profesionalmente estas labores, también recayeron, en palabras de Ariella Azoulay (2012), sobre la imaginación civil, es decir, sobre quienes producían e interpretaban imágenes⁵ de su contexto de manera circunstancial; prueba de ello es la publicación de *El Mercurio* donde se aconseja a los turistas abstenerse de sacar fotografías de la ciudad (Berríos, 2013).

⁵ La «imaginación civil» descrita por Ariella Azoulay alude a la forma en la que las imágenes pueden reforzar y ser parte de una resistencia a la realidad opresiva impuesta sobre las personas representadas; implica pensar otra posibilidad de representación y la creación de formas de autorrepresentación.

Fue así como el contragolpe de las imágenes fotográficas se transformó en una lucha más por la vida; una fuerza poderosa y en ascenso, que permitió desafiar la dictadura mediante dispositivos visuales capaces de ensanchar los límites de lo real, iluminar y hacer visibles los abusos y sobreexponer los cuerpos ocultos bajo la sombra de la censura para crear un tipo de conciencia en los espectadores del escenario dictatorial (Shuffer, 2012).

Complicidades estratégicas. Inés Paulino y su participación en la AFI

En este escenario de irrupciones y interrupciones, numerosas fotografías y activistas sostuvieron gestos de compromiso político con su presente⁶. Sus miradas atentas buscaron cercar la violencia, la exclusión social y la desaparición forzada, y situar, en cambio, experiencias de cuidados mutuos, solidaridad, encuentro y resistencia cotidiana. Inés Paulino fue una de estas mujeres que lograron trazar líneas de fuga al interior del modelo represivo, no tan solo dictatorial, sino también patriarcal: su trabajo impugnó directamente la censuras oficiales, así como el rol estrictamente privado que debían cumplir por esos años las mujeres, «cifrando en lo *femenino* las potencialidades metafóricas de una desobediencia de códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) que va mucho más allá del simple binarismo de género» (Richard, 2008, p. 40). La condición de mujer, en este caso, no es lo central ni lo más importante, sino cierta búsqueda u orientación que permite reconocer el devenir particular de las subjetividades; un recorrido que disiente de las identificaciones más hegemónicas, autoritarias, reglamentarias, amarradas a los lugares familiares donde fueron relegadas, para desplegar sus energías y convicciones en el uso de la cámara y la disputa del espacio público.

⁶ La producción de estas fotografías se puede encontrar en los centros de documentación de distintas instituciones, como el Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile, el Archivo Nacional de Chile, el Centro de Documentación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el Archivo Fortín Mapocho y el Archivo de la Vicaría de la Solidaridad. También se puede rastrear en publicaciones como *Chile from Within* (S. Meiselas, 1990), *Fragmento fotográfico. Arte, narración y memoria* (K. Lorenzini, 2006), *Multitudes en sombra. AFI* (G. Leiva, 2008), *Marcas crónicas* (K. Lorenzini, 2010), *Visible/Invisible* (K. Lorenzini, H. Hughes y L. Vicuña, 2012), *Una revisión al fotolibro chileno* (2018) y *Nuestra urgencia por vencer* (K. Lorenzini y C. Shuffer, 2021). Y en exposiciones como «Visible/Invisible» (2010), «Con ojos de mujer. Fotografías en dictadura» (2011), «Fragmentos/Memorias/Imágenes a 40 años del golpe» (2013), «Chile desde dentro» (2015), «Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina» (2016), «Álbum de Chile. Retratos de una nación» (2016), «La cotidianidad en los 80» (2017), «Me ataranta lo que veo: Registro de los ochenta» (2019) y «Nuestra urgencia por vencer. Fotografías de la lucha de mujeres contra la dictadura» (2021), entre otras.

Existen varias lecturas sobre los motivos de la creación de la AFI, asociación gremial que nació oficialmente el 19 de junio de 1981 con la participación de 29 socias y socios. Quizás una de las más compartidas fue la necesidad de procurar una orgánica que resguardara la integridad de las/os reporteras/os gráficas/os frente a las situaciones de violencia política y persecución (fig. 3); pero también se buscó generar un colectivo que propusiera un pensamiento respecto de la imagen fotográfica, de sus procedimientos y de las maneras de profesionalizar del oficio (Leiva, 2008). En esa conformación inicial participó Inés Paulino junto a Leonora Vicuña, Paz Errázuriz, Marian Salamovich, Nora Peña y Lillo, Helen Hughes y Claudia Bonnefoy, entre otras personas. Al interior de la agrupación, las dinámicas de cuidado mutuo –vale decir, el apoyo y protección en las calles y actividades que salían a reportear– se mezclaban con ocasiones para compartir experiencias y para mostrar sus trabajos fotográficos⁷. Las diferencias entre lo documental y la plástica, así como en lo relativo a modelos representacionales y circuitos, demarcaron cierta identidad fotográfica entre ellas. Pese a esto, prevalecía un deseo por experimentar y por recuperar un espacio para el diálogo y el encuentro de lo que ellas comprendían como una experiencia diferenciada.

En la entrevista realizada para este estudio, Inés Paulino cuenta que «la década de los '80 fue de mucho trabajo y compromiso. Los primeros años de protesta se abren paso con uno de los acontecimientos más dolorosos, el caso de Sebastián Acevedo» (com. pers., 6 de octubre de 2022), padre que se quemó vivo exigiendo la aparición de su hija y de su hijo detenidos por la CNI («La inmolación de un padre», 16 de noviembre de 1983). A este hecho le sucedieron las jornadas de movilización social masiva y los paros nacionales, la instalación de ollas comunes en distintas poblaciones de la capital, las manifestaciones de miles de mujeres en las calles y los distintos actos por la recuperación de la democracia, además de pérdidas humanas muy sentidas por la AFI.

La mirada desobediente de estas fotografías se mantuvo atenta a la vida convulsionada y violenta de las calles y poblaciones, que luchó constante-

⁷ Algunas de las exposiciones presentadas en esos años por fotógrafas de la AFI fueron «Por mi amiga» (Centro Cultural Mapocho, 1983), homenaje realizado por Paula Sánchez a la detenida desaparecida Carmen Bueno, a través de fotografías de mujeres mexicanas; «Chilenas» (Santiago y Berlín, 1983), organizada por el Centro de Estudios de la Mujer y con participación de Marian Salamovich, Paula Sánchez, Paz Errázuriz entre otras; «¿Dónde estamos?» (Encuentro Mundial de Mujeres, Nairobi, 1985); «Mirada de mujer» (Sala Arturo Edwards, 1986), donde participaron Kena Lorenzini, Paz Errázuriz, Patricia García, Helen Hughes, Nora Peña y Lillo, y Paula Sánchez; y «Chile a My Way» (La Habana, 1988), de Kena Lorenzini, entre otras.



Figura 3. Inés Paulino. Grupo de fotógrafas y fotógrafos de la AFI durante el paro nacional del 30 de octubre de 1984. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021425_030.

mente por visibilizar. Pero el lente de Inés dejó testimonio también de otra dimensión: la de las íntimas resistencias cotidianas, encuentros nocturnos donde, en muchos casos, las cámaras se guardaban para suspender momentáneamente la vorágine e intensidad diaria. Estas imágenes –borrosas, desajustadas por los movimientos corporales, la escasa luz y la cercanía entre el lente y el foco– dan la impresión de estar sumergidas en lo profundo de las escenas; una superposición entre mirada y corazón obturador, reflejando la complicidad entre compañeras y compañeros, y la urgencia de las conversaciones entre cigarrillos, ojos atentos y sonrisas. Las cabezas sobresalientes entre servilletas y objetos desenfocados configuran un flujo de retratos de los que Inés también participa, dando cuenta de su propia imagen ante un espejo o mirando de medio costado a alguien que oficia momentáneamente de retratista tomando prestada su cámara (fig. 4).

Cámaras caídas. Enfrentar la muerte y sus imágenes

El año 1984, mientras Inés Paulino presentaba su exposición «Autorretrato», se estableció mediante el decreto exento n.º 4559 la prohibición de informar



Figura 4. Registros de encuentros nocturnos entre fotógrafos y otras personas de la escena cultural de la época: a la izq., Inés Paulino; a la der., autorretrato grupal tomado por la fotógrafa. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021387_031 y AF0021387_040.

sobre las jornadas de protesta que se vivían en el país. En septiembre, la medida se intensificó, prohibiendo a los medios de oposición publicar cualquier tipo de fotografía que aludiera a las jornadas de movilización nacional. La disposición motivó una serie de manifestaciones y acciones de protesta en la sede del Colegio de Periodistas, además de la que, quizás, sea una de las respuestas más notables y creativas esgrimidas por los medios alternativos frente a tan absurda medida: dada la censura impuesta sobre las imágenes, varias revistas y diarios —entre ellos, *Apsi*, donde trabajaba Inés— publicaron, en su reemplazo, recuadros vacíos con pies de fotos imaginarios que, al dialogar con un referente ausente, le restituyen, en parte, su visibilidad.

El 2 de julio de 1986 ocurriría lo que Inés Paulino considera hasta el día de hoy como «uno de los recuerdos más tristes para la AFI» y para ella personalmente (com. pers., 6 de octubre de 2022): el asesinato de Rodrigo Rojas de Negri, el integrante más joven de la agrupación, quien, junto a Carmen Gloria Quintana, fue interceptado por una patrulla militar, quemado y luego lanzado a un terreno baldío. Horas después, los dos jóvenes fueron encontrados y llevados a la asistencia pública en la comuna de Quilicura, tal como lo señala el parte del 19.º Juzgado de Santiago, fotografiado por Inés. Cuatro días después, Rodrigo murió; en la secuencia del velorio y el funeral, también captados por Inés, se ve a los fotógrafos Paz Errázuriz, Helen Hughes y Álvaro Hoppe haciendo guardia junto al féretro, con sus cámaras y credenciales colgadas al cuello (fig. 5).



Figura 5. Inés Paulino. Escenas del velorio y funeral de Rodrigo Rojas Denegri, 1986. Arriba, aparecen haciendo guardia al féretro, se ve a los fotógrafos de la AFI Álvaro Hoppe, Helen Hughes, Paz Errázuriz y Nelson Muñoz Mera. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021305_001 y AF0021305_022.

Inés fue la última persona que estuvo con Rodrigo en las oficinas de la revista *Apsi* la tarde anterior a los hechos. Mientras ella esperaba que cargara sus rollos para cerrar el laboratorio, él le contó que esa noche pretendía pasarla en una barricada en el sector de General Velásquez junto a otras personas. Al salir, Inés le recomendó que no fuera, que era muy peligroso, que mejor se fuera a su casa y esperara al día siguiente. Intentó disuadirlo argumentando que no podría hacer fotos de noche, que estaría tirando *flash* a oscuras, exponiéndose a ser perseguido o detenido. Pero Rodrigo era una persona decidida (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022).

Las siguientes noticias sobre el paradero del joven llegaron a Inés en medio de una conferencia de prensa del Colegio de Ingenieros de Chile. Allí también se encontraba Manola Robles, periodista de la radio Cooperativa, quien recibió la información de que dos personas habían sido quemadas vivas. En ese minuto, todos quienes se encontraban reunidos en el punto de prensa salieron del lugar. En el camino a su hogar, Inés se enteró de que una de las víctimas era Rodrigo (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022).

Al día siguiente, junto a un periodista de la revista *Apsi*, Inés se dirigió al lugar donde Rodrigo y Carmen Gloria fueron quemados para tomar algunas fotografías y conversar con las personas del sector. Los registros (fig. 6) –casi los únicos que existen del lugar en los momentos posteriores a los hechos– muestran las huellas de hollín que quedaron en el suelo, además de una serie de restos imposibles de identificar que dan cuenta de la dimensión del ominoso atentado. En el muro aldeaño, las vecinas y vecinos habían rayado: «Aquí fueron quemados 2 jóvenes x militares. Por luchar x el hambre justicia y libertad». Estas imágenes representan algunos de los registros más sentidos

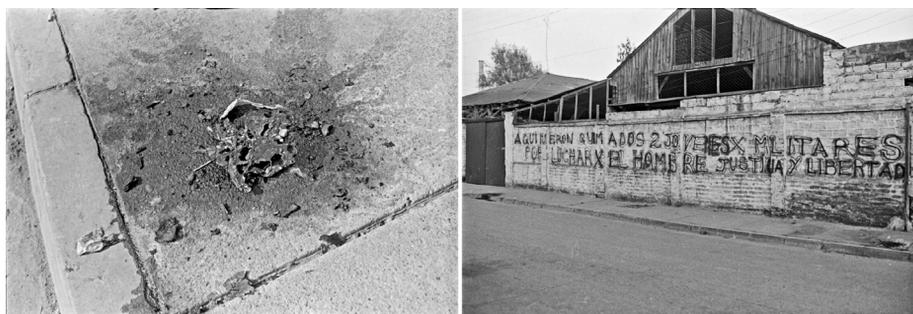


Figura 6. Inés Paulino. Registros del sitio donde Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas de Negri fueron quemados por una patrulla militar en las cercanías de la avenida General Velásquez el 2 de julio de 1986. A la izq., restos de hollín en el pavimento; a la der., rayado efectuado por vecinos del sector en las horas posteriores al crimen. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021375_046 y AF0021375_042.

por la fotógrafa, quien recuerda el episodio con mucho dolor e impotencia al no haber sido capaz de retener a Rodrigo (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022).

La muerte del joven fotógrafo, su funeral y las conferencias de prensa sobre el denominado «Caso Quemados» se tomaron la pauta periodística por esos días. Los medios de oposición hicieron seguimiento de la investigación para encontrar a los responsables, proceso que Inés se encargó de registrar (incluyendo la colección de portadas que publicó *Apsi* sobre el tema). Las fotografías de Inés Paulino se transforman en detonantes de nuestra memoria, signos que intentan devolver al pasado –distorsionado o desaparecido por las fuerzas de orden– una visibilidad necesaria para la construcción de políticas de la luz y de la imagen como instrumentos de imaginación civil (Azoulay, 2012) pero también de denuncia social (Gamarnik, 2010) –en este caso, del crimen en contra de dos jóvenes activistas y militantes por la justicia y la libertad–.

De este modo, pensar y escribir sobre las fotografías y sus historias sigue siendo una apuesta en el presente, para imaginar una suerte de arqueología de los archivos que siguen ocultos y que hoy ponemos sobre la mesa en su condición de fragmentos que disputan su existencia. Revisitar los archivos y registros de Inés Paulino es un ejercicio más por desorganizar las memorias hegemónicas y sembrar otras reglas en los relatos sobre los movimientos vitales y sociales que buscaron defender la vida y restituir la democracia y los protagonismos en la historia de la fotografía reciente en nuestro país.

Pensar las fotografías de Inés Paulino. Movimientos políticos, escenas culturales

Las huellas de la violencia y las múltiples resistencias a esta son parte de los registros que reporteras como Inés Paulino plasmaron en sus trabajos fotográficos. Por tanto, imaginar hoy un archivo para esas experiencias nuevamente nos lleva a situar el conflicto de visibilidad y margen como parte constitutiva de ese relato, no necesariamente porque exista una impronta en su mirada como mujer fotógrafa, sino por cierta desatención y omisión de estos registros en el repertorio de imágenes del período que ha sido sistematizado y difundido por el campo especialista. Durante décadas, tanto las fotografías como los testimonios de mujeres comprometidas con la imagen han permanecido en silencio: a ninguna se le ha pedido que vuelva al lugar exacto donde estaba cuando tomó una de sus fotografías, tampoco se han hecho públicas sus

memorias militantes o compromisos con su contexto; mucho menos, que conversen sobre los encuadres formales y afectivos de sus recuerdos, como sí ha ocurrido con fotógrafos hombres⁸. Por esto, es necesario seguir insistiendo en instalar cierta perspectiva histórica feminista (Pollock, 2013) para revisar y reconocer la presencia y persistencia de las fotógrafas como productoras de imágenes, pero también el rol que cumplieron los diversos movimientos organizados de mujeres y feministas que sostuvieron la bandera de los derechos humanos a lo largo de estos años.

Algunas de las prácticas archivísticas con una orientación crítica de género o feminista⁹ que proponemos para estos casos tienen como objetivo principal visibilizar la construcción de subjetividades a través de las imágenes fotográficas y dar cuenta de las posibles asimetrías en el flujo de estos repertorios y en el comportamiento social y cultural que lo percibe. Esto permitiría reformular las dinámicas establecidas históricamente (Neumaier, 1995) en la apropiación de los escenarios de expresión, producción y distribución de una voz y mirada tanto propia como colectiva. Para esto, el ritmo oscilante de la memoria logra poner en perspectiva las imágenes fotográficas, contribuyendo con la emergencia de lecturas y provocando un régimen de visibilidad dinámico y abierto a las interpretaciones de su tiempo y de los sucesivos escenarios sociales y políticos –incluso, los más actuales–.

Construir narraciones comunes para las imágenes fotográficas es una tarea lenta. La labor de indagar en las prácticas y formas de construcción de la imagen de acuerdo con lo técnico y lo simbólico, así como de describir la fotografía dando cuenta de su valor testimonial y visual, son trabajos que requieren mucho tiempo y diálogo. Contar con el testimonio de las fotógrafas –en este caso, de Inés Paulino– ofrece la oportunidad única de acceder no

⁸ Un ejemplo de ello es el documental *La ciudad de los fotógrafos*, donde se aprecia una mayor representación y visibilidad del trabajo de los fotógrafos respecto del de las fotógrafas. Esto se expresa no solo en la cantidad de minutos de pantalla de unos y otras, sino también en la posibilidad que se les brinda de profundizar en sus prácticas, experiencias, testimonios e imágenes fotográficas.

⁹ Solo por mencionar algunas de las más recientes en el ámbito local, destacamos las labores del Archivo de Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile (2011), iniciativa destinada a visibilizar, proteger, poner en valor y otorgar carácter patrimonial a las producciones culturales que dan cuenta de la cotidianidad, luchas y reivindicaciones sociopolíticas de las mujeres en Chile. También el proyecto de investigación patrimonial «Boletines feministas» (2020), que busca poner en valor las publicaciones periódicas que produjeron diversas organizaciones feministas y de mujeres durante la dictadura cívico-militar en Chile, principalmente durante la década de 1980. Por último, el proyecto de investigación en fotografía y archivo «Nuestra urgencia por vencer» (2021), dirigido a visibilizar un importante acervo fotográfico sobre la lucha de mujeres en dictadura, creado por la reportera Kena Lorenzini durante la década del '80.

solo a las memorias personales asociadas a esas imágenes y a las trayectorias de las autoras, sino, además, al relato de sus propias prácticas archivísticas, incluyendo la organización, cuidados y activación de los registros. Revisitar el pasado de la mano con quienes lo registraron permite buscar nuevas maneras de abordarlo y actualizarlo, y así hacerle frente a las políticas del olvido y a la consolidación de una memoria y un repertorio fotográfico únicos.

Sin embargo, el olvido es parte de sus relatos también. Organizar un archivo de estas características significa asumir el riesgo de reconstruir una memoria fragmentaria, con imágenes sobrevivientes (Didi-Huberman, 2012) y relatos llenos de saltos y vacíos, lo que genera grandes dificultades para seguirles el rastro y pensar su disponibilidad en el presente. Inés Paulino recuerda las historias detrás de sus imágenes, pero también ha olvidado otras, ya sea a fuerza del tiempo o por voluntad propia. Pensar un archivo y sus imágenes supone, por tanto, también esos cruces: no solo un lugar de enunciación específico para diseñar políticas de lo común, sino también un ejercicio constante de memoria que cuestiona los márgenes que lo posibilitan.

Movimientos políticos. Ollas, manifestaciones y vírgenes

No existen registros audiovisuales de las trayectorias de las fotógrafas de la AFI. Sin embargo, es posible ver un pequeño fragmento de la experiencia de Inés Paulino en el documental *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno (2006). En una de las escenas se observa a unos militares acercándose a dos personas que portan cámaras y credenciales: una de ellas es Inés, a quien, acto seguido, se la ve arrancando el rollo fotográfico de la cámara, velando así su valioso contenido.

Cuatro décadas después, Inés complementa lo que aparece registrado en el documental: la escena corresponde a las jornadas del 11 y 12 de agosto de 1983, cuando 18 000 militares carapintadas salieron a reprimir las protestas. Ella estaba acompañada de otro fotógrafo cuando, frente a la Embajada de Brasil en la Alameda, los militares los apuntaron con sus armas para arrebatarles sus registros. No recuerda si tenía miedo o si estaba enojada, pero sí que no les entregaría sus fotos a los militares, mucho menos su cámara; por eso, cuando les pidieron los negativos, ella no dudó en sacarlos y pasárselos velados (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022). En el mismo documental, Inés comenta que, si bien en los momentos más intensos de las protestas era difícil anticipar lo que iba a pasar, el cansancio y el miedo se disipaban por el alto nivel de adrenalina que sentían.

Experiencias de ese tipo se mezclaban con otras más esperanzadoras, como las visitas cotidianas que realizaba a la población La Victoria. Un gran número de las fotografías de la colección corresponden a imágenes de ese lugar. Las iniciativas populares de solidaridad –como las ollas comunes–, los cuidados mutuos entre los pobladores, las estrategias de resistencia y de acción directa, y las jornadas de protesta quedaron registradas en la retina, corazón e imágenes de Inés Paulino. La represión por esos años era dura: el ministro del Interior Sergio Onofre Jarpa había ordenado el despliegue de grandes contingentes policiales y militares, cosa que en La Victoria se verificaba a diario cuando ya empezaba a oscurecer, hora a la que ingresaban las tanquetas esquivando las piedras, barricadas y zanjas instaladas por los propios pobladores.

Inés recuerda con mucho cariño a la señora Olga Cortés, una mujer de mirada serena y cabello cano que fue jefa de la olla común en la población durante los años '80 (fig. 7). En la casa de doña Olga se cocinaba en tres fondos al mismo tiempo y, a través de la ventana que daba a la calle, se entregaba el alimento a las personas que lo solicitaban –para muchas, lo único

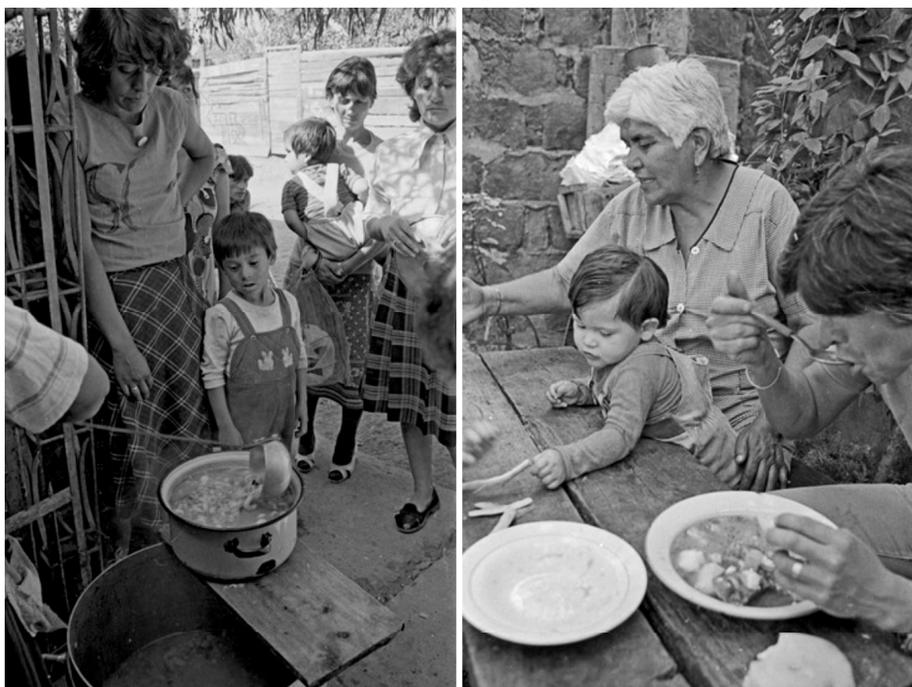


Figura 7. Inés Paulino. Registros de la olla común de la población La Victoria, organizada por la dirigente Olga Cortés (der.), septiembre de 1985. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021436_011 y AF0021436_027.

que comerían en el día (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022)–. Los registros de Inés dan cuenta de esa labor: un espacio de cuidado mutuo tremendamente político, pero también cargado de la intimidad y la familiaridad que existe entre quienes comparten no solo la mesa, sino también la vida. En el relato de Inés, doña Olga aparece mencionada en varias oportunidades, por su importante rol en la gestión y organización de ese espacio, apoyada por muchas mujeres de la población.

Del mismo modo, para Inés la presencia de los curas André Jarlan y Pierre Dubois fue indispensable en la población. La casa parroquial servía como refugio para resguardarse de los perdigones, balines y balas que disparaban los agentes del régimen dictatorial para acallar el descontento popular, y, especialmente luego del asesinato de Jarlan, Dubois se convirtió en un referente importante de la organización contra el amedrentamiento militar. A Inés siempre le impresionó verlo tan serio y decidido, de brazos cruzados o con los brazos abiertos, vigilando o deteniendo cualquier amague de violencia (fig. 8). En una oportunidad, recuerda, Pierre Dubois salía en bicicleta desde la capilla en dirección a las acciones organizadas para esa jornada nocturna. Casi todos quienes estaban reportando ya se habían ido, salvo Inés; pese a que no se saludaron, la fotógrafa y el sacerdote se reconocieron a la distancia (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022).

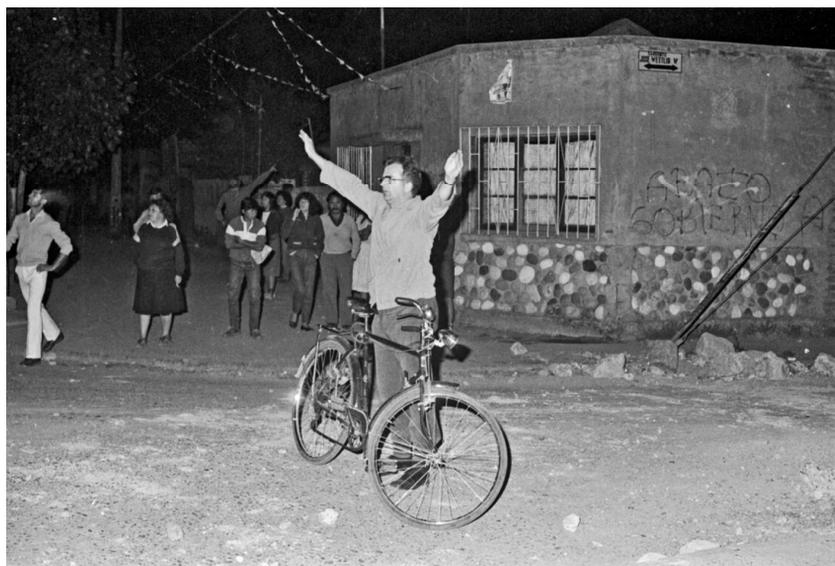


Figura 8. Inés Paulino. El cura Pierre Dubois enfrentando a carabineros en la población La Victoria, 1984. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021435_027.

Otro de los acontecimientos de gran relevancia registrados por la fotógrafa fue la manifestación que tuvo lugar el 30 de octubre de 1985 en el sector de las torres de Carlos Antúnez, en Providencia. Diferentes organizaciones femeninas, entre ellas, Mujeres por la Vida, convocaron a mujeres de todas las edades, estratos sociales, ocupaciones y colores políticos a una protesta masiva contra la dictadura, bajo el lema «Somos +». Pese a tratarse de un acto pacífico, las participantes fueron duramente reprimidas, gaseadas y mojadas por las fuerzas de orden. En las imágenes se las ve sosteniendo letreros y levantando las manos en son de paz o bien tomadas de las manos o de la cintura, corriendo en hileras para burlar la represión. Entre ellas es posible reconocer a Fanny Pollarolo, María Olivia Monckeberg, Mónica González, Violeta Zúñiga y Estela Ortiz. También se distingue a Luz Donoso y a Lotty Rosenfeld, dos grandes artistas visuales de la escena de los '80, ambas en plena acción y comprometidas con la manifestación: la primera aparece formando parte de una de las columnas de mujeres que marchan por avenida Providencia, portando en su solapa un pequeño cartel de color blanco que dice «somos+»; a la segunda, en tanto, se la ve agachada con una pintura de aerosol en la mano, escribiendo esa misma leyenda en la plaza central de las torres mientras una niña la observa, como si estuviese aprendiendo el repertorio de acciones y memorias para los tiempos que vienen (fig. 9).



Figura 9. Inés Paulino. Escenas de la movilización de mujeres contra la dictadura denominada «Somos+», 30 de octubre de 1985. A la izq., la artista Luz Donoso dentro de una hilera de manifestantes; a la der., la artista Lotty Rosenfeld. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021434_036 y AF0021434_028.

Para entonces, las jornadas de protesta nacional venían desarrollándose por años de manera cada vez más masiva a lo largo de todo el país. Frente a esta situación, el aparato comunicacional de la dictadura decidió poner en marcha una estrategia desesperada en contra de algunos sectores de la Iglesia

católica, dada la intervención de estos en la defensa de los derechos humanos en situaciones de desaparición y tortura. Fue así como en 1983 emergió la figura de Miguel Ángel Poblete, más conocido como el «vidente de Villa Alemana», un joven de 18 años que supuestamente era capaz de contactarse con la Virgen María en el cerro El Membrillar, a las afueras de Valparaíso. Las presuntas apariciones se volvieron muy populares, convocando a miles de personas –incluso, familias completas– que esperaban durante horas alguna señal celestial.

Inés recuerda ese día con mucha intensidad. Las fotografías que tomó muestran a personas portando velos, rosarios, crucifijos y velas, además de cámaras fotográficas, por si se daba la oportunidad de registrar el milagro (fig. 10). Al volver a mirar las imágenes –que nunca fueron visualizadas más allá de su contingencia funcional–, reconoce en ellas un valor histórico, pero también estético, y redescubre detalles que había olvidado (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022). Quizás podríamos pensar que las fotografías y retratos de Inés no necesariamente pertenecen a un instante específico, sino que se hacen legibles en un determinado tiempo, invitándonos a pensar –incluso, a ella misma– en su condición de huella fotográfica y sus usos políticos, estéticos y afectivos.



Figura 10. Inés Paulino. Público asistente a las supuestas apariciones de la Virgen de Peñablanca, Villa Alemana, 1985. En la fotografía de la derecha, al centro, se ve al joven Miguel Ángel Poblete, más conocido como el «vidente de Peñablanca». Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021418_025 y AF0021418_076.

Escenas culturales. Poses, rostros y barrios

La extinción de la vida cotidiana y de los afectos, incluso de los más sensibles, fue uno de los despojos más significativos de la dictadura. Por esto, quizás uno de los aportes más relevantes de la colección de Inés Paulino sea su atención a lo cotidiano, a lo político del encuentro entre amigos y pares, y a las transformaciones de los barrios y calles de la capital. De este modo, los quehaceres activistas y artísticos, los oficios y los saberes de una amplia diversidad de personas retratadas se mezclan con las representaciones y visiones que la fotógrafa crea de ellos y ellas, en un contexto social y político absolutamente inestable, pero en resistencia constante. Pareciera como si la fotógrafa intentara proveernos de una serie de símbolos de la memoria política de nuestro país, encarnada en las siluetas y gestos expresivos de esos años, los que retornan al presente a modo de pregunta sobre el porvenir de la justicia, la cultura y el espacio público.

Este entramado más íntimo da lugar al testimonio más personal de Inés. En la entrevista realizada para este estudio, la fotógrafa recuerda que varias personas –entre ellas, la crítica y ensayista Nelly Richard– la impulsaron a seguir una carrera de retratista, dadas sus habilidades y sensibilidad para dicho género. Sin embargo, no tuvo ni la oportunidad ni el tiempo para desarrollar más profundamente esa veta, porque siempre fue más importante y necesario trabajar (I. Paulino, com. pers., 6 de octubre de 2022): siempre intentó priorizar su desempeño como reportera gráfica –no exento de urgencias y precariedades–, insistiendo en ello luego de cada ataque y cada censura.

Los retratos de mujeres son, acaso, uno de los registros más presentes en la colección de Inés Paulino. En relación con ello, el tema de la pose fotográfica ha sido abordado tanto por Susan Sontag como por Roland Barthes imaginando un intersticio posible entre la representación documental y la artística. Barthes (1990) señala que, cuando la mirada de quien fotografía choca con la persona fotografiada, es posible distinguir un proceso de transformación donde la pose provee de un cuerpo y de una imagen, creando una experiencia intersubjetiva mediada por la fotografía. En ese sentido, la presencia de la cámara no solo afecta el estado de ánimo, sino también cierta conciencia sobre el cuerpo y el contexto. El acto de posar, entonces, indica un tipo de control sobre la imagen, independientemente de las intenciones documentales o artísticas de quien registra. Sin embargo, la persona que toma la cámara también puede ejercer cierto tipo de control sobre la imagen, estableciendo algunos estándares o normas a sus sujetos (Sontag, 2006).

Ambos puntos de vista, sin embargo, no son excluyentes, algo que se aprecia en el trabajo de Inés, que logra capturar con indudable complicidad una serie de retratos posados y pensados por ambas partes, desplegados en ese espacio intermedio entre individualidad y documento. De este modo, la aparición de los cuerpos en sus fotografías, mediados por este campo de deseos y decisiones, nos anticipa su condición ineludible como territorio de disputa para la fotografía y los trabajos de memorias.

Durante mediados de los '80, varias compañeras y madres, víctimas de la represión dictatorial, fueron retratadas por la fotógrafa, entre ellas, las viudas del denominado «Caso Degollados» –María Estela Ortiz, Owana Madera y Elena Reyes– y la madre de Rodrigo Rojas, Verónica de Negri (fig. 11). Las primeras fueron fotografiadas en agosto de 1985, durante el desarrollo de la investigación llevada a cabo por el juez José Cánovas, que había desatado un importante revuelo mediático por la renuncia del entonces director general de Carabineros César Mendoza, responsable del secuestro, tortura y asesinato de los tres profesionales. Las tres mujeres enfrentan la cámara con un rostro y poses particulares, una mezcla de emociones resumida por la revista *Apsi* como una «triste satisfacción» («Con triste satisfacción», 5 de agosto de 1985), además del deseo de que las autoridades asumieran su responsabilidad en estos crímenes. La publicación incluye, también, una serie de fotos de las mujeres protestando en pleno centro de Santiago. Acá el signo fotográfico aparece



Figura 11. Inés Paulino. Retratos de mujeres víctimas de la violencia de la dictadura: a la izq., María Estela Ortiz, Owana Madera y Elena Reyes, viudas de los militantes comunistas José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, respectivamente, secuestrados y asesinados por agentes de Carabineros en marzo de 1985; a la der., Verónica de Negri en el velorio de su hijo Rodrigo Rojas, julio de 1986. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021305_051 y AF0021400_144.

como huella, como artificio y como traza de memoria de un día en el que fue posible vislumbrar algo de justicia en nuestro país. Quizás es eso lo que permite a las tres mujeres dejarse envolver por cierto grado de espontaneidad. Lo mismo sucede en el caso de Verónica de Negri, quien fue captada en una conferencia de prensa, en el marco de las actividades organizadas para despedir a Rodrigo, presa de una profunda congoja por la pérdida de su hijo. La escena es titulada por la revista *Apsi* con una significativa pregunta: «¿Hasta cuándo?» (Azócar, 14 de julio de 1986).

Del mismo modo, pero en otro contexto, a la fotógrafa le tocó reportear junto a Claudia Donoso una serie de conversaciones con diversas personas del mundo de la cultura y las artes, las que fueron publicadas en la revista *Apsi*. Los registros realizados por Inés incluyen fotografías de, por ejemplo, Eugenio Dittborn, artista visual chileno, ganador del Premio Nacional de Artes Plásticas 2005; Carlos Leppe, licenciado en Artes y especialista en el área de publicidad; y Nemesio Antúnez, pintor y grabador chileno de gran trayectoria y director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1970 y 1973 (fig. 12). Al revisar las imágenes, se percibe cierta complicidad entre los retratados y la fotógrafa, quien, junto con plasmar una mirada personal de cada uno, busca capturar también la relevancia y el papel desempeñado por cada cual en ese momento histórico. En las poses y gestos se advierte la exploración de una dimensión humana y cierta tensión entre representaciones e identidades, acentuada por la estética de los retratados.



Figura 12. Inés Paulino. Algunos retratos de artistas visuales chilenos: a la izq., Eugenio Dittborn durante una entrevista hecha por Claudia Donoso para *Apsi* en noviembre de 1985; a la der., Nemesio Antúnez en la inauguración de una exposición en Casa Larga, 7 de julio de 1987. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021308_040 y AF0021451_011.

Otra de las líneas de indagación de la fotógrafa se ve expresada en los registros captados en un barrio central de la capital, donde los cuerpos y los

rostros actúan como un crisol de la experiencia cotidiana a escala humana. La búsqueda se interna ahora en la profundidad de las vivencias materiales, reflejadas en los oficios y actividades del barrio, sus precariedades y posibles salidas (fig. 13). La serie se presenta como un mosaico de retratos tematizados a través de elecciones documentales, antropológicas, sociales y simbólicas, que muestran el trabajo que sobrevive a un escenario profundamente violento y amenazante para la vida y su cotidianidad.



Figura 13. Inés Paulino. Registros de barrios y oficios, 1980-1987. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, AF0021447_013, AF0021447_057 y AF0021458_040.

Palabras al cierre.

Situar el repertorio fotográfico de Inés Paulino

La tarea de observar atentamente y situar las imágenes fotográficas de la dictadura creadas por Inés Paulino nos permite no solo volver a mirar atentamente el complejo escenario político de esos años, sino también los compromisos militantes y las luchas emprendidas desde distintas trincheras, en una capital habitada por fotógrafas involucradas en medios de comunicación contrahegemónicos y en distintas colectividades y organizaciones sociales por la defensa de los derechos humanos. El trabajo fotográfico de Inés nos provee de una mirada nueva, propia de la autora, que abre la reflexión en torno a los usos de las fotografías en el campo de la imagen y las memorias, habilitando el ingreso a nuevos repertorios para comprender el período.

Desde hace, al menos, una década, distintas instituciones a cargo de acervos documentales han ido desarrollando una dimensión crítica y aplicando

un enfoque de género en la forma de organizar sus archivos y en su quehacer en general, como respuesta a la necesidad de rescatar, visibilizar, preservar y difundir el patrimonio documental de las mujeres y las memorias de los feminismos. En este marco se inscribe el ingreso de alrededor de 5000 fotografías de Inés Paulino a las colecciones de la Biblioteca Nacional, iniciativa que no solo refresca la memoria histórica de nuestro país, sino que, además, la despercude y descentraliza para intentar contrarrestar el olvido que sufrieron las producciones y trayectorias de las fotógrafas durante los '80.

Si bien existen modos convencionales para dar orden a fotografías, documentos y testimonios, ello no significa que sea un ejercicio cerrado o irreversible: la posibilidad de ejercer nuestro derecho al archivo también radica en las maneras que tenemos para hacerlo común o comunitario. En tal sentido, trabajar y conocer de primera fuente las experiencias de las comunidades o grupo de mujeres productoras de fondos y colecciones –en este caso, de Inés Paulino– nos provee de una mirada situada, afectiva y en primera persona, que potencia y favorece las labores de organización y conservación de su acervo fotográfico, además de dotar de cierta mirada activista a sus registros. No se trata de imágenes desafectadas, sino, más bien, de un repertorio nuevo observado desde un enfoque interdisciplinar que busca ponerse en diálogo con las colecciones existentes y con el testimonio de la fotógrafa.

Como hemos dicho, es necesario dar cuenta de la presencia de las mujeres como productoras de registros fotográficos, evitando su ausencia o exclusión. Ello implica, por una parte, repensar sus prácticas y la construcción de subjetividades a través de las imágenes, así como también revertir las posibles asimetrías en el flujo y percepción de sus archivos. Ahora bien, pensar estos roles y protagonismos no significa necesariamente levantar categorías de análisis en clave androcéntrica o dicotómica del tipo «fotografía de mujeres» o «mujeres en la fotografía», desde una óptica de dominación y subordinación; más bien, consiste en la posibilidad de imaginar sus repertorios dentro de las discusiones contemporáneas sobre imagen y fotografía, reconociendo su excepcionalidad en el compromiso asumido como fotógrafas y el despliegue de una voz y una mirada propias en la construcción de un libreto no hegemónico de la memoria.

Referencias

Aliaga, J. V. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Azócar, P. (14 de julio de 1986). Antes de morir, Rodrigo Rojas dijo al juez: Me quemaron los militares. *Apsi*, (183).
- Azoulay, A. (2012). *Civil imagination: A political ontology of photography*. Londres: Verso.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. Ciudad de México: t-e-eoría.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Berriós, L. (2013). Fotografías, imaginarios y violencia simbólica en las dictaduras del Cono Sur. En *La imagen en las sociedades mediáticas latinoamericanas. Actas de la IX Bienal Iberoamericana de Comunicación* (pp. 112-121). Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- Con triste satisfacción. Viudas de las víctimas. (5 de agosto de 1985). *Apsi*.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ve.
- Donoso, A. (2021). *La insubordinación de la fotografía*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Gamarnik, C. (2010). *La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- Gamarnik, C. (2012). Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [Online], Imágenes, recuerdos y sonidos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63127>
- La inmolación de un padre. (16 a 22 de noviembre de 1983). *Hoy*, (330), 10.
- Leiva, G. (2008). *Multitudes en sombra, AFI Asociación de Fotógrafos Independientes*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes—Ocho Libros Editores.
- Lihn, E. (1984). Entre la censura y el conformismo. *Cauce / Grupo Literario Nuble*, 1(27), 40-41.
- Moreno, S. (dir.). (2006). *La ciudad de los fotógrafos* [película]. Estudios del Pez.
- Neumaier, D. (1995). *Reframings, new American feminist photographs*. Filadelfia: Temple University Press.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo Editorial.

- Richard, N. (1999). Memoria del arte y traza fotográfica. *Revista Teoría del Arte*, (1), 37-46.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Richard, N. (2008). Artistas mujeres bajo la dictadura militar en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos. En S. Montecino (comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia* (pp. 37-53). Santiago: Editorial Catatonia.
- Sheriff, M. D. (2004). Seeing beyond the norm: Interpreting gender in the visual arts. En J. Butler y E. Weed (eds.), *The question of gender* (pp. 161-186). Indiana: Bloomington.
- Shuffer, C. (2019) La imagen translúcida del Estadio Nacional. Políticas de la luz en las representaciones de la catástrofe chilena. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 6(11), 92-109.
- Sontag, S. (2002). *Estilos radicales*. Madrid: Punto de lectura.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.