

laFuga

Marcelo Montealegre: Fotógrafo del underground

Entrevista por Julio Ramos

Por Julio Ramos

Tags | **Cine experimental** | **Contracultura** | **Exilio** | **fotodocumentalismo** | **Fotografía** | **Chile**

Julio Ramos (Río Piedras, Puerto Rico 1957) es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Sus últimos trabajos incluyen los ensayos seleccionados e introducidos por Raúl Rodríguez Freire en *Latinoamericanismo a contrapelo* (2014), y la dirección y el trabajo de archivo de Detroit's Rivera: *The Labor of Public Art* (2017), documental editado por Tatiana Rojas y Martín Yernazian con música original de Max Heath. Ramos participó anteriormente en dossiers de La Fuga dedicados al cine experimental del puertorriqueño José Rodríguez Soltero y el cubano Nicolás Guillén Landrián

Marcelo Montealegre (Puerto Montt, Chile 1936) vive en la ciudad de Nueva York desde 1968. Se le conoce mayormente como un fotógrafo del exilio chileno por su trabajo con el movimiento internacional de solidaridad y los refugiados en Nueva York durante la dictadura militar. Su libro *No me olvido: Chile 1954-1968* (2011) es una muestra de las colaboraciones y reportajes de Montealegre en la prensa chilena durante su trayectoria anterior al viaje a Nueva York. Sus fotos de Violeta Parra en la exhibición permanente del Museo dedicado a la canta-autora en Santiago de Chile son imágenes emblemáticas de los estilos documentales de aquellos años, cuando Marcelo exploraba aún las vías un foto-periodismo modelado en parte por la revista *Life*. Su relación con *Life* y su política empresarial comienza a cambiar a mediados de la década del sesenta, especialmente después que la revista rechaza un foto-documental suyo sobre la reforma agraria del gobierno de Eduardo Frei por razones políticas en 1967. Este trabajo permanece archivado en su apartamento en Harlem donde su archivo personal abarca cerca de 120, 000 negativos y apenas unas 40,000 fotos digitalizadas. (Ver una muestra de las fotos digitalizadas en la página web de Montealegre: www.doublemphotos.com).

Los viajes a Nueva York —primero en 1967 y luego en 1968, cuando se establece definitivamente en Manhattan— marcan un giro radical en su trabajo: el salto al afuera imprevisible no sólo de la lengua y de la cultura “propia”, sino también de un horizonte normativo (régimenes formales, garantías de visibilidad y de inserción laboral) del mundo de la fotografía “profesional” definida en términos del mercado periodístico.

La entrevista que sigue resume varias conversaciones grabadas entre el 2014 y el 2017. Marcelo relata las transformaciones de su trabajo en Manhattan, primero bajo el impacto vital de los movimientos contraculturales de fines de los 1960 y luego después del Golpe de Pinochet en 1973, cuando comienza a participar en los movimientos de solidaridad y a documentar la vida de los refugiados en Nueva York. Montealegre presenta aquí un extraordinario testimonio de su experiencia y trabajo fotográfico en los ambientes neoyorquinos donde por años colaboró con el cineasta y activista Jaime Barrios, con otros chilenos como la bailarina y coreógrafa Carmen Beuchat, el video-artista Juan Downey, y artistas e intelectuales latinoamericanos y caribeños que confluían en la encrucijada estético-política de la ciudad.

Para los efectos de este dossier dedicado a Jaime Barrios, visitamos con Marcelo la Film-Makers' Coop en Manhattan —centro de distribución y archivo de cine vanguardista y underground fundado por Jonas Mekas en 1965— donde vimos y conversamos sobre los tres filmes de Barrios allí depositados: *Homenaje a Nicanor Parra* (1968) *Film Club* (1968) y *This Is Not a Demonstration* (1969). Entre sus múltiples colaboraciones con Barrios, que se extienden entre 1968 y la muerte prematura del cineasta en 1989, Montealegre se hizo cargo del registro en foto fija del rodaje y postproducción de varias películas. Estas fotos incitan a reflexionar sobre la relación entre fotografía e imagen en

movimiento. Su archivo contiene imágenes extraordinarias del rodaje de *Discovery of America* y *Virginia Cows*, filmes experimentales al parecer perdidos. Los registros de Marcelo nos dan una idea de lo que fueron aquellas películas, la tecnología que se usó y el ambiente cultural en que se produjeron. Marcelo también fotografió ampliamente varios rodajes y trabajo de edición en la Young Filmmakers Foundation, organización independiente de mentoría y formación de jóvenes cineastas, en su mayoría puertorriqueños y afroamericanos del Lower-East Side, donde trabajó Barrios desde la fundación de los talleres en 1964 hasta el 1977 (sus fotos del Film Club ilustran el volumen de Larson y Meade de 1969).

Tras el lente de Marcelo, la observación de éstas y otras producciones fílmicas —incluido el rodaje de una película de Andy Warhol en la casa del pintor cubano Waldo Díaz-Balart— trasciende la inscripción documental y adquieren una notable dimensión ensayística. En efecto, las fotos de estos rodajes son una arqueología personal de cómo se producía el cine experimental de aquellos años así como un singular testimonio de las intersecciones, colaboraciones y afectos interculturales propiciados por el activismo fílmico de Jaime Barrios.

Julio Ramos: ¿Cómo te sentiste al ver las películas de Jaime Barrios nuevamente el otro día en la sala de la *Film-Makers Coop* de Nueva York?

Marcelo Montealegre: Mira, la película sobre Nicanor Parra me produjo una emoción muy grande, me sentí con tremendos deseos de volver a ese tiempo, de estar de nuevo en aquellos años tan movidos. Ver a toda esa gente que no había visto en mucho tiempo, muchos de los cuales ya están muertos... Ver a la gente tan joven. Yo no estuve en esa filmación, como digo, fue antes de mi visita en el 1967 y de mi regreso definitivo a Nueva York. Pero estuve en Chile cuando se vio en la Cineteca de la Universidad de Chile en mayo de 1968 y tomé muchas fotos del evento, luego te cuento, poco antes de mudarme definitivamente a NY en 1968... La película me llenó de emociones, de recuerdos de aquel tiempo que fue tan impresionantemente importante para mí.

J.R. ¿Quiénes son las personas que aparecen en la película?

MR: Aparece mucha de la gente que conocí aquí. Está Rolando Peña, que en ese tiempo ya lo conocíamos como el Príncipe Negro, nombre que se inventó él mismo. En ese tiempo Rolando se definía a sí mismo como un bailarín, pero había estado en algunas películas del underground, en una de ellas en la que había hecho el papel del Che Guevara, que conoces. Aparece también el pintor Nemesio Antúnez que en aquel momento era agregado cultural de la embajada chilena, aunque vivía en Nueva York, porque en Washington era muy poco lo que sucedía desde el punto de vista del arte. También aparece en esa película Kitty, un personaje un poco misterioso, amiga de Jaime Barrios. Y había mucha otra gente, estaba Douglas Wilkins, un chileno que era muy famoso entre los chilenos acá porque era como una especie de padre de todos los chilenos que llegaban, los acogía, los ayudaba a encontrar departamento, y sobre todo, los ubicaba en un trabajo, muchas veces en el mismo lugar donde él trabajaba, o les encontraba la manera de que pudieran ganarse algunos pesos. Además de toda esa gente también aparece Jaime, muy joven, y por supuesto el gran Nicanor Parra, que comenzaba a ser ya muy reconocido acá en los Estados Unidos, sobre todo entre la gente joven. Yo no lo vi a Nicanor durante ese viaje, pero lo conocí después, por ahí en los años ochenta, acá en Nueva York.

J.R. ¿Había intereses comunes entre estas personas reunidas por Barrios en esa especie de *happening* tras la “entrevista” y la lectura de los antipoemas de Parra?

M.M. Los amigos que aparecen en esa película de Jaime era toda gente que acá en Nueva York formaba parte del ambiente del *underground*. Se reunían con frecuencia en el Tompkins Square del East Village. Justamente en la calle 10, entre la avenida “A” y la “B”, vivía un grupo bastante grande de chilenos en esa cuadra, frente a frente a la Tompkins Square, un centro neurálgico de toda este grupo de gente artística del underground. Esa película fue hecha por el 1967 ó 1968. Sería fácil precisar la fecha cotejando los viajes de Nicanor Parra a Nueva York por aquellos años. ¹

J.R. Noté que tomaste fotos de las imágenes en la pantalla en la *Film-Makers’ Coop*. ¿Te parece si vemos algunas durante la entrevista?

M.M. Las tomé sentado en la audiencia, mirando la pantalla, más o menos siguiendo el concepto que normalmente sigo cuando tomo fotos en la calle o en algún lugar. Como si estuviera tomando fotos de seres vivos. No pensar que estoy tomando fotos de imágenes en una pantalla, de una película. Así logro momentos, algunos instantes, como si fuera en vivo. Porque evidentemente la cámara cinematográfica captaba esos momentos y detalles en movimiento. Sentía una emoción enorme al ver a toda aquella gente de otro tiempo. Habría que ver fotos de mí de aquellos años para darse cuenta de cuánto me hicieron cambiar esas personas en Nueva York. Yo en Chile era bastante, como decíamos allá, *pasao pa la punta*, es decir estaba bastante a la izquierda ya, no tanto como ahora, pero ya estaba desilusionado del gobierno Demócrata Cristiano en el cual había puesto algunas esperanzas, pero Nueva York aceleró mucho esos cambios.

J.R. ¿Qué te parecieron las otras dos películas que vimos en la Coop, *Film Club* y *This is not a Demonstration*?

M.M. La otra película de Jaime Barrios que vimos, el *Film Club*, fue menos impactante, excepto que allí aparece Rodger Larson, otro personaje muy importante para mí y también muy importante para Jaime Barrios. Un tipo muy dedicado al cine, pero era más como profesor. Yo no lo conozco películas a Rodger. Colaboré con él en un libro que él escribió sobre el trabajo de esa fundación de los Young Filmmakers, una de las razones por las cuales yo me pude quedar aquí en Nueva York cuando vine de vuelta en 1968. La otra, la tercera película que vimos, sobre la compañía de teatro de la calle, menos me hace..., pero son importantes, para poder ver como una especie de progresión del trabajo de Jaime en los años 60, aunque para mí la película que verdaderamente expresa lo que es Jaime de esas que vimos aquel día en la Coop, es la de Nicanor Parra.

J.R. ¿Qué aspectos de la película sobre Parra te impresionaron además de las personas que allí aparecen?

M.M. El estilo de Jaime: dejaba la cámara filmar sin mayor intervención del director ni del cinematografista. En ese tiempo, las películas experimentales de Jaime tenían esa característica, una cámara que rodaba y simplemente observaba. No había mucha dirección. Parecía muy informal y lineal el cine de estos vanguardistas, con muy pocos cortes y cosas de ese estilo. Jaime estaba experimentando con eso, y sobre todo la película que hizo sobre Parra es una buena representación de ese estilo. Los cineastas del estilo de Jaime, cineastas independientes, en forma parecida a los fotógrafos independientes, los fotógrafos *freelance*, tenían que reducir al máximo el equipo y tenían que trabajar con voluntarios, porque nunca había dinero para pagarle a nadie. Apenas había dinero para rentar el equipo necesario, el equipo propiamente tal era muy caro para una persona del estilo de Jaime. Incluso, eh, yo recuerdo perfectamente cuando fui a ver y a tomar fotos de Andy Warhol mientras hacía una película en East Hampton. Él también arrendó porque no tenía ninguna justificación para un cineasta tener un equipo que costaba tan, tan caro. Una cámara buena en ese tiempo costaba doce mil, quince mil dólares, que era una barbaridad de plata. Luego las películas se mostraban en pequeñas salas de cine de galerías o museos, como la cooperativa -la Film-Makers' Coop- adonde fuimos el otro día, ese tipo de cosas, así. Jaime hacía una reunión en su casa, mostraba la película contra la pared, o se traía una pantalla del Film Club, el proyector era del Film Club. Entonces la veían veinte personas en esta ocasión, veinte personas en otra, así se mostraba. Igual era con la fotografía porque, claro, la mayor parte de la fotografía que yo tomaba en ese tiempo no se publicaba, te das cuenta, no quedaba otra que mostrar las fotos en las veladas. Así eran los circuitos.

J.R. ¿A qué película de Warhol te refieres?

M.M. Ah, una que hizo en East Hampton que se llamaba *The Loves of Ondine*. Creo que ha sido mostrada con otros nombres. En esa película aparecen Rolando Peña y Waldo Balart. El pintor cubano Waldo Díaz Balart que ahora vive en España, era el dueño de casa en East Hampton, Long Island, donde se filmó, con todo un equipo de Warhol, y también con un grupo de performance cubano que se llamaba *The Banana Cuban Boys*, que habían conocido a Warhol a través de Waldo Balart, y se fueron con Waldo y con Andy a la casa de Waldo en East Hampton para hacer aquella película.

J.R. ¿Cuál fue tu participación?

M.M. Estuve en la filmación y tomé muchas fotos del rodaje. Fue una experiencia extraordinaria, ver al que era ya uno de los íconos del pop art, haciendo cine, viendo yo el funcionamiento creativo de un

artista en un área que aparentemente no era la que le correspondía. Porque Andy Warhol era un diseñador, un ilustrador. El empezó más o menos conocido en publicidad, pero eh..., como muchas personas creativas de ese tiempo, y como él tenía una mente obviamente muy amplia, empezó a interesarse en el cine por las posibilidades que tenía el cine de comunicación más amplia, aunque él quería hacer, al igual que todos estos cineastas independientes o experimentales, como Mekas o como Smith, quería hacer un cine diferente, diametralmente opuesto al cine convencional de Hollywood que en el fondo en realidad es una industria que utiliza una metodología empresarial, con equipos perfectamente delineados y establecidos por los estudios. Entonces el producto sale también de esa manera, es un producto, a diferencia del cine de artista independiente, que hace una obra exclusivamente personal. Andy Warhol, aunque tenía a Morrison, un cinematógrafo que le hacía la cámara y le hacía todo el trabajo propiamente fílmico, muchas veces se ponía detrás de la cámara y decidía los encuadres. Pero las películas de Warhol al igual que las películas de Jaime no son del estudio equis o tal, no, eh, sobre todo aquellas que veíamos saliendo de los años cincuenta, donde los estudios todavía eran ultrapoderosos y las películas se reconocían incluso según el estudio del que venían.

J.R. ¿Cuál era tu formación como fotógrafo antes de radicarte en Nueva York en 1968?

M.M. Empecé a trabajar con la revista *Life* después del año 62 cuando conocí a Mario Planet que era uno de los grandes periodistas chilenos. Lo conocí en enero de ese año, en una conferencia de cancilleres que hubo en Punta del Este. En esa conferencia fue cuando expulsaron a Cuba de la Organización de Estados Americanos por influencia, manipuleo y manejo de Estados Unidos, que para mí fue una tremenda desilusión porque yo era muy partidario por así decirlo de Kennedy, realmente yo creía en él. Esa experiencia de haber ido a Punta del Este fue extraordinaria en muchos aspectos. Fue mi primera experiencia como fotógrafo en el extranjero, cosa que para cualquier fotógrafo, cualquier profesional de este tipo, es absolutamente básico. Cuando llegaban los periodistas de la empresa *Time/Life*, me ubicaban y me mandaban para que yo hiciera de guía, por mi inglés, y mi nivel, qué sé yo, educacional y cultural. Entonces para mí fue una tremenda experiencia, porque, como te decía, yo aprendí la fotografía en gran medida a través de la revista *Life* en aquellos primeros años. Me iba a las librerías de viejo, como se llamaban en Santiago, y buscaba antiguas revistas *Life* y me las compraba todas las que encontraba, sin mirar la revista, compraba el lote y después en la casa las empezaba a mirar y muchas veces me encontraba con alguna revista a la que le quedaban dos o tres páginas porque las habían sacado, ¿no?, pero eso no importaba, yo quería ver las fotos que quedaban. Entonces, conocer a la gente de *Life*, incluso me tocó conocer un par de fotógrafos de *Life*; tú comprenderás que fue una tremenda experiencia, ¿no? Y ahí me tocó la suerte en una de esas de conocer a unos de los directores de la revista *Life*, de la edición doméstica, que era la más importante, y a él le gustó mucho mi trabajo, mi manera de pensar y qué se yo, y dijo que me iba a traer a Nueva York para trabajar en *Life*, y cumplió su palabra, y por eso llegué yo el año 1967 y trabajé con *Life* acá, aunque debido a una serie de otras cosas que probablemente ni él sabía en ese momento, ya había una decisión de cerrar las ediciones extranjeras de *Life* porque era una pérdida de plata horrorosa: él quería crear una revista verdaderamente original con personal hispano, de Latinoamérica, esa era la idea, pero no resultó porque ya había habido una decisión. Cuando yo llegué ya había una decisión de que la revista *Life* en español se iba a cerrar y efectivamente se cerró a comienzos del 1968. Aunque yo vine invitado por la revista, comencé a sentir muy pronto un rechazo hacia lo que era la revista. Mi sueño había sido llegar algún día a ser fotógrafo de la revista *Life*, pero cuando trabajé con la revista aquí en NY comencé a sentir un rechazo por lo que la revista se había convertido, su actitud política era muy conservadora. No tenía porqué haberme extrañado tanto (risas), la revista *Life* pertenecía a la empresa *Time*, que sigue siendo muy conservadora. Antes de regresar a NY en 1968, hice un reportaje extenso sobre la reforma agraria de Eduardo Frei que nunca publicaron porque les parecía que el texto que escribí para acompañar las fotos era de tendencia muy socialista.

J.R. ¿Cómo cambia tu trabajo o estilo fotográfico al llegar a NY?

M.M. En NY comenzó a ocurrirme otra cosa: me encontré con este grupo de gente, con Jaime y un grupo de personas anticulturales o contraculturales, con quienes me sentí identificado inmediatamente, me sentí en mi lugar.

J.R. ¿Cómo fue la llegada, y las primeras fotos que tomaste en Nueva York?

M.M. Mira en primer lugar... ese fue un tremendo viaje, porque fue la primera vez que yo subí a un avión grande, un jet, claro, que se demoró una barbaridad en llegar. Paró en todas partes, en Lima, Quito, Bogotá, Panamá, y de ahí se vino finalmente a Miami, y después a Nueva York, así que calcula tú...cuántas horas tomó realmente el viaje. Cuando llegué a Nueva York no me estaban esperando, cosa que yo suponía. Y me tomé un taxi entonces desde el aeropuerto, y el taxi se viene por el Queens, eh..., Brooklyn Queens Highway, Expressway, y hay una parte donde sube y cuando llegas arriba, te encuentras con este tremendo panorama de la ciudad de Nueva York, y yo mirando desde el asiento de atrás del taxi...

J.R. ¿Qué cámara usabas?

M.M.: En ese en Chile yo tenía una cámara Contax II-A, una cámara alemana, que era la competencia directa de la Leica. La Leica era mucho más famosa y costaba mucho, mucho más. La compañía era más grande que la Contax; pero la Contax era una cámara más precisa, mejor terminada, más exquisita si la quieres llamar así. Cuando llegué a Nueva York me compré primera Nikon.

J.R: ¿Cuáles fueron las primeras fotos de Manhattan que tomaste?

M.M.: Las calles, y ahí entonces hay una cosa bien importante, que es mi reacción a Nueva York; porque Nueva York para una persona viniendo de Santiago a Nueva York no tienes manera tú de poder compararla en ninguna forma: la experiencia de ir a una ciudad como esta, la experiencia personal a nivel de calle. Tus pies están plantados en el suelo, no estás mirando las cosas a través de los ojos de una manera eh..., fabulosa, una gran panorámica, ¿no?, una foto trabajada en el laboratorio qué se yo para quién, no, es tu propia experiencia, tus ojos, tus oídos ¿te das cuenta?. Entonces tú reaccionas y obviamente que si viene un músico, reacciona de una forma totalmente distinta a la de un fotógrafo, o lo que sería para un cineasta como Jaime Barrios, te fijas. Jaime tiene que haber reaccionado también ante Nueva York, de una forma que es típica de un cineasta. El veía secuencias de movimiento y pensaba en cómo mostrar estas cosas, así con movimiento y eh..., en cambio el fotógrafo, como en el caso mío, piensa en la foto fija, piensa en el instante de tiempo que queda grabado al tomar una foto, al apretar el obturador. Ver la construcción de cómo es Nueva York, las calles todo eso es algo que no..., que no hay comparación; entonces yo empecé a salir muy seguido a las calles, especialmente los fines de semana me las caminaba que para qué te digo, dejé los pies el pavimento, iba tomando fotos de acuerdo a cómo yo percibía y sentía las cosas, lo que iba viendo. Entonces mirar las fotos que yo tomé en ese año 1967 es ver cuál fue mi reacción, cuáles fueron las cosas que me hicieron vibrar en Nueva York a mi llegada. Los cambios en aquellas calles en los últimos años han sido tremendos, especialmente en Village, y el East Village donde vivía Jaime, muchos cambios con el *gentrification*. Pero a pesar de los cambios que ha habido acá NY sigue siendo un lugar donde tu imaginación explota.

J.R. Cuéntanos un poco sobre el momento en conociste a Jaime en el East Village...

MM: Recuerdo el momento exacto. Al poco tiempo de llegar lo llamé por teléfono y me identifiqué como amigo de Alfonso, su hermano (habíamos sido compañeros del colegio). El me dio entonces su dirección y me dijo cómo llegar. Yo estaba todavía en un hotel, que como te digo, estaba en la calle como 50, y Jaime vivía en el East Village. Si mal no recuerdo me tomé un taxi. En primer lugar todavía tenía plata de la que me había traído de Chile y no conocía bien todo el teje maneje de los subterráneos y de los buses y todas esas cosas, así que me tomé un taxi, y llegué y subí y me costó, eh... aceptar el estado físico del edificio donde vivía Jaime. Típico de esos edificios de tantas áreas de Nueva York. Edificios viejos de más de cien años, de escaleras que parecían colgadas de un alambre, pasillos oscuros. A diferencia de lo que yo estaba acostumbrado en Chile siendo de clase media donde todo era mucho más moderno, si tú quieres más..., bien terminado, qué se yo. Después cuando llegué al departamento mismo, el ruido de fierros al abrirse la puerta, fue una cosa que me extrañó (risas) y cuando Jaime abrió el pelo largo y la vestimenta bastante desgarbada, me, eh...Yo era muy de clase media (la familia de Jaime también), llegaba muy vestido para *Life Magazine* (risas). Camisa blanca, recién puesta ese día, o a lo mejor hasta me la había cambiado para ir donde Jaime, un terno, ¿no?, corbata, muy bien afeitado y peinadito, todo lo opuesto de lo que era Jaime, pero sin embargo, a pesar de esta diferencia que había, obvia, de alguna manera nos entendimos.

J.R.¿Cómo era el trasfondo social y cultural de donde provenían ustedes?

MM:Eramos representantes de una burguesía media, de buenos colegios privados, pero de currículos pobres y aburridos. Jaime era de una clase media mas alta, de colegios particulares en Chile, incluso con uniforme (risas). O sea, nuestras familias tenían un nivel económico alto, casas cuidadas en barrios estupendos, seguramente en el caso mío menos. La cosa que a mí también me pasó pero mucho menos que él, porque yo me quedé más tiempo en Chile —A mí me pasó en ese sentido como a Alfonso el hermano, que buscamos una manera más lenta de expresar nuestra rebelión en contra del sistema, la rebeldía, típica de aquellos años. La rebeldía en contra del sistema y querer cambiar toda la sociedad, crear una sociedad más abierta, más inclusiva, con menos regulaciones, menos control de los grupos de poder, como la Iglesia y qué se yo. Cuando Jaime se vino aquí a Estados Unidos se dio cuenta de que aquí era tan diferente a Chile que no hay duda de que no quiso volver. A mí me pasó exactamente lo mismo, apenas yo llegué acá, dije: “a Chile no puedo volver”, no tengo na’ qué hacer en Chile, y da lo mismo lo que haga aquí, aquí voy a poder vivir mucho más de cómo soy yo que en Santiago, mucho más. Aquí, por el hecho de ser inmigrante y ser una ciudad tan grande, tan llena de inmigrantes, nadie te anda preguntando cosas, nadie te reclama en la calle; en Chile, por ejemplo las veces que volví a Chile, el año 1970, cuando fui a buscar mis papeles, en la calle me insultaron por la manera en que yo estaba vestido, ¿ta das cuenta?, y que era una de las grandes cosas aquí en Nueva York daba lo mismo cómo tú te vistieras, la manera, tu corte de pelo, qué se yo, nadie nunca nos dijo nada; saliendo de Nueva York, claro, era diferente, pero de todas maneras ni cerca de como era en Santiago. Con la Guerra de Vietnam para todos los que estábamos acá fue muy fácil ponernos en contra del gobierno. Todos lo veíamos como una actitud imperialista, del nuevo imperio, diferente a los imperios anteriores, todo lo que tú quieras, pero obviamente una guerra imperialista en el sentido de tratar de imponer su punto de vista.

J.R.¿Se consideraban migrantes o exiliados en NY, o se identificaban de otro modo? Exiliados culturales tal vez.

M.M. Inmigrantes o exiliados eh..., cómo se dice, nada que ver con la política partidista. Culturales, exiliados culturales... por razones intelectuales o artísticas. Muchos de los que vinimos a NY en esa época estábamos huyendo de Chile. Yo cuando finalmente me quedé en el 1968, ¡hace casi 50 años!— también estaba arrancando de aquella sociedad chilena que no daba espacio al desarrollo de la cultura distinta que nosotros queríamos. Salí huyendo de esa situación angustiosa de no tener formas para expresar mi arte. Fue tremendamente combativo en mi propia familia cuando yo anuncié que iba a ser fotógrafo. Yo debí haber sido ingeniero...Estuve tres años estudiando ingeniería en la Universidad y salí arrancando, corriendo.

J.R.¿Qué te impresionaba o te atraía del ambiente artístico del Lower East Side?

M.M. Era todo lo contrario de Chile. Lo primero es que había mucha gente como uno. Segundo, había gente de muchas partes, de Venezuela, de Colombia, de México, de la Argentina, de Puerto Rico, de la República Dominicana...qué se yo. Todo eso lo hacía fascinante. Pude conocer a gente como el pintor cubano Waldo Díaz-Balart, a Rolando Peña de Venezuela, a Manuel Peña de Colombia, ¡imagínate tú! También conocí a muchos chilenos, como la bailarina y coreógrafa Carmen Beuchat, a quien no habría conocido en Santiago. Para mí toda esa experiencia con acentos tan distintos del castellano y gente de distintas partes del planeta fue toda una revelación. Cuando vine a NY me empecé a dar cuenta de la maravilla que son los latinos, sus historias. Era como un *pescado* que sale de su pescera y puede saltar al mar. En Chile yo estaba viviendo como todos los artistas, en una pecera, y Nueva York era como el océano. Caminar por las calles de NY para mí sigue siendo una cosa fascinante.

J.R.¿Cómo fue recibido en Chile el trabajo que hacían ustedes acá en NY? Hablemos por ejemplo de la proyección del filme de Barrios, *Homenaje a Parra en la Cineteca de Chile en 1968*. ¿Te parece si vemos algunas de las fotos que tomaste durante el evento?

M.M. Jaime llegó con su pareja de aquella época, Max Brady, a mostrar varias películas. Los esperé en el aeropuerto y tomé muchas fotos de los eventos. Llevó una de las películas a la TV, el Canal 9 de la Universidad de Chile, creo que esperaba que le compraran *Chilenos en NY*, pero no se interesaron. José Miguel Varas lo entrevistó en el Canal 9 y le hizo una introducción a Jaime. Años después, cuando Jaime se convirtió en un dirigente de la resistencia, volvieron a verse en la Unión Soviética, uno de los

puntos importantes donde había refugiados chilenos.

En esta foto aparece Jaime hablando a la gente en la Cineteca de la Universidad de Chile, donde se mostró con mucho éxito la película de Nicanor, luego del escándalo que armó Nemesio Antúnez, el pintor chileno que vivía en NY. Nemesio, quien era agregado cultural de la embajada, no quería que se mostrara la película, porque todos aparecían en pantalla fumando marihuana. Nemesio tenía miedo de que la gente en Chile iba a pensar mal de todo aquello. Nicanor tenía la condición de olvidarse muy rápidamente de que estaba frente a una cámara y aparece en la película fumando marihuana, una de las cosas que produjo el escándalo. Cuando a Nicanor le mostraron la película, por insistencia de Nemesio, le molestó que le pidieran aprobación, y le pareció una maravilla la película. En el fondo, a lo mejor Nemesio Antúnez era un hombre muy convencional, aunque era un pintor de gran talento y una persona muy simpática. Pero tenía esa falla, tal vez por el mundo social de donde venía, una clase chilena alta, pacata, llena de preocupaciones morales. Y la clase baja de donde venía Nicanor era el grupo que rompía todas las barreras.

J.R. ¿Hubo alguna discusión o reacción del público después de la proyección en la Cineteca?

M.M. La línea general de las preguntas y del cuestionamiento se centraba en el estilo de Jaime, que de cierta manera era algo "lineal", pero no del modo que la gente esperaba. Objetaban la parte técnica. Y Jaime les dijo que esa parte a él realmente no le interesaba, y si a ellos no les gustaba, estaba perfectamente bien con él. Ellos buscaban un tipo de cine y de técnicas bien desarrolladas por el cine europeo o por Hollywood. No había todavía una discusión clara sobre los experimentos de los años 60, en Chile no había estallado el lenguaje cinematográfico que gente como Jaime, Mekas, Warhol, el tipo de cine que el underground venía desarrollando de un modo revolucionario.

J.R. ¿Cómo respondieron ustedes en Nueva York el Golpe de 1973 y la dictadura militar de Pinochet? ¿Se transforma la relación entre el arte y el activismo político?

M.M. Nuestro interés por Chile resurgió cuando se dio el Golpe de 1973, que vivimos como una afronta personal y colectiva. Jaime cambió muy rápido. Dejó de hacer cine por un tiempo y se dedicó exclusivamente al trabajo en la resistencia. Fue muy importante su contacto con Letelier. Luego Jaime estuvo a cargo de una organización que se llamó *Chile Democrático* conectada con el área de Derechos Humanos de las Naciones Unidas.

J.R. Jaime volvió a hacer cine hacia fines de la década del 1970 y colaboró entonces con varios directores del exilio hasta su muerte en 1989. ¿Trabajaron juntos en ese último periodo de su vida?

M.M. En los 1980, cuando volvió al cine, hizo muchas películas, documentales, que fueron una vuelta a un lenguaje cinematográfico más convencional, centrado, pero sin salirse nunca de su posición y de lo que había aprendido durante la época de más experimentación. Recuerdo por ejemplo *Operation Bootstrap*, que hizo con un director puertorriqueño, Pedro Ángel Rivera y con Susan Zeig. Y también una sobre los ministros predicadores que iban a evangelizar, un gran documental, *Onward Christian Soldiers*, y *Missing Persons*, una película en la cual colaboré.

J.R. ¿Cuál fue tu participación en la resistencia? Hablemos si te parece sobre la importancia del Loft de SoHo donde Jaime y tú organizaban el trabajo cultural con los refugiados y el exilio chileno.

M.M. Jaime no participó en la organización de los eventos del loft. Los otros organizadores eran Raúl Barrientos, Jaime Giordano y Norma Lomboy. Al comienzo esa participación fue bastante lenta, las primeras fotos que yo tomé de algún evento fue el año 1974, en el concierto que se organizó con Phil Ochs en el Madison Square Garden, donde llegó, eh..., Pete Seeger, Bob Dylan, los monstruos de la música estadounidense.

Tremendo acto. Al comienzo en el 73 yo tenía una cierta tibieza, en el fondo esperando de que esto se iba a terminar, que iban a venir elecciones, que todo iba a quedar igual. Pensaba que los militares no iban a durar mucho tiempo en el poder. Luego del concierto del 1974 participé en muchas actividades. Lo que sucedió fue que, a medida que fue pasando el tiempo, nos empezamos a dar cuenta de que los militares no pensaba en..., irse a ninguna parte; entonces yo me acerqué al grupo en que trabajaba Jaime, debido precisamente a que Jaime estaba ahí. Trabajamos mucho con refugiados. El tema del libro que estoy haciendo, con fotos de aquellos años. Los primeros refugiados llegaron

por ahí en el 1975, si no me equivoco, a Nueva York, a otras partes llegaron antes, y ya para el año 1977 que fue cuando yo entré a ese loft, ya había un grupo grande de refugiados acá; y también empezaron a llegar personas que se vinieron individualmente, no que fueron expulsadas por el gobierno ni nada por el estilo. Los que fueron expulsados llegaban aquí con la prohibición de poder volver a Chile, y fueron aceptados en Estados Unidos.

J.R. ¿Qué era el loft, y cuál era su importancia como espacio de reuniones políticas y culturales de la comunidad chilena en NY?

M.M. El loft —la palabra loft se refiere a un departamento por así llamarlo, que generalmente era un piso entero en el cual no habían muchas divisiones. Estaban en zonas un poco abandonadas de la ciudad. Los loft comenzaron a quedar disponibles en esa época, en, en... en Nueva York en los años setenta debido a una crisis financiera en la cual estaba la ciudad y los negocios que tenían esos loft, que generalmente eran fábricas pequeñas, muchas fábricas de vestuario, muchas bodegas, empezaron a irse de la ciudad por el alto costo que era la ciudad. Eran espacios enormes de grande, una de las razones por la cual los artistas tomamos los loft fue por el costo del arriendo en comparación con el tamaño. Los fotógrafos, los pintores, generalmente necesitan más espacio que un ser humano común y corriente, ¿no? entonces los loft comenzaron a quedar disponibles en esa época. Jaime se mudó en 1977 a un loft que Doris y yo arrendamos en SoHo, donde teníamos veladas artístico-políticas. Al comienzo eran bien sociales, social-políticas. Se reunía gente que yo llamaba por teléfono y nos reuníamos en mi casa, y comíamos y nos tomábamos unos tragos, qué se yo, y después empezó lentamente a hacerse un tipo de reuniones más organizadas y concurridas, a contar de más o menos septiembre del 1977. Eran bien políticas y se trataba de juntar al grupo de refugiados que ya había empezado a llegar de forma seria. Esto fue lo que se llamó “las veladas”, una reunión mensual en dos partes, en la primera parte había discursos y planteamientos políticos, la información llegada de Chile, más o menos oficial, generalmente, oficial en el sentido de que era alguien por ejemplo que venía de Chile y contaba cómo estaba la cosa, o algún representante de algún partido, que había venido a las Naciones Unidas y entonces participaba en las veladas. Después venía un intermedio donde la gente tomaba vino que nosotros comprábamos en ese tiempo, un vino polaco, porque estábamos haciéndole boicot al vino chileno. Y en la segunda parte había música, músicos chilenos o invitados, en general la inmensa mayoría era de tipo folklore, de Latinoamérica especialmente, y chilena; y después entonces cuando se terminaba con muchos se quedaban hasta tarde, no querían irse porque era la ocasión que ellos tenían de juntarse con otros chilenos. Y andando el tiempo empezaron a llegar nicaragüenses, empezaron a llegar del Salvador, de Honduras, y empezó a transformarse esto en una reunión más latinoamericana que chilena.

Bibliografía

Larson, R. y Meade, E. (1969). *Young Filmmakers*. New York: E. P. Dutton. Fotos de Marcelo Montealegre.

Montealegre, M. (2011). *No me olvido: Chile 1954-1968*. Texto de J. Montealegre. Santiago: Ocho Libros.

Montealegre, M. Blog y archivos en <http://www.doublephotos>

Notas

1

Nota de J.R.: En 1968 Parra viajó a NY para participar en un recital celebrado en el Poetry Center, unos meses después de la publicación de la segunda edición de sus *Poems and Antipoems* en *New Directions* en 1967.

Como citar: Ramos, J. (2018). Marcelo Montealegre: Fotógrafo del underground, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-04-14] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/marcelo-montealegre-fotografo-del-underground/904>