



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos

**La fotografía de Sebastião Salgado como
documento estético e histórico en el
Movimiento de los Sin Tierra.**

T E S I S

Que para obtener el título de
Licenciada en Estudios Latinoamericanos

P r e s e n t a

Hayde Yazmín Toledo Martínez

Asesor de Tesis

Maestro Miguel Ángel Esquivel Bustamante



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

México, D.F.

2005

0349608



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

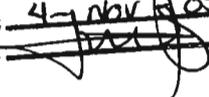
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Permito a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Hayde Yazmin
Torres Martínez

FECHA: 4- nov 2005

FIRMA: 

Agradezco al Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, por otorgarme una beca para la conclusión de esta tesis.

Al Mtro. Miguel Ángel Esquivel por su paciencia y dedicación.

A mis sinodales el Dr. Enrique Camacho por sus comentarios y sugerencias, la Mtra. Magdalena Vences, al Lic. Carlos Guevara y a la Lic. Tania Carranza. Así como a los lectores por sus observaciones al trabajo, espero haberlas incorporado de la mejor forma posible.

A mi madre

A mi familia por estar siempre a mi lado.

A mis compañeros de viaje, que a lo largo de los años me han hecho más fuerte.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. Panorama general de la fotografía documental en América Latina	17
1.1 Características generales del trabajo fotográfico de Sebastião Salgado: la globalización en su obra	27
1.2 Conclusión	34
Capítulo 2. Valores teórico-ideológicos de la producción fotográfica de Sebastião Salgado	35
2.1 Salgado fotoperiodista-ensayista	35
2.1.1 Salgado: fotografía-arte	38
2.1.2 Salgado: fotografía-estética	43
2.2 Salgado: Fotografía documento-testimonio	45
2.2.1 Lo documental en Salgado	47
2.2.2 Salgado: fotografía histórica	51
2.3 El discurso fotográfico de Sebastião Salgado	52
2.4 Conclusión	54
Capítulo 3. Sebastião Salgado y el Movimiento de los <i>Sin Tierra</i> (MST)	55
3.1 Origen e historia del movimiento de los <i>Sin Tierra</i> (MST)	56
3.1.1 Expansión y lucha por la tierra	63
3.2 Estructura organizativa del MST	65
3.2.1 Ocupación, asentamiento y campamento	66
3.3 Sebastião Salgado y <i>La lucha por la tierra</i>	68
3.4 Conclusión	71

Capítulo 4. <i>La lucha por la tierra</i>. Análisis de las imágenes.....	72
4.1 El fotoensayo <i>La lucha por la tierra</i> : método a emplear.....	72
4.1.1 Descripción de las imágenes	75
4.2 La construcción de una lucha.....	76
4.3 Conclusión	108
A modo de conclusión	109
Bibliografía.....	113
Anexos.....	123

Introducción

La fotografía como documento social importa para el conocimiento de América Latina como registro y testimonio de la cultura. Tan incorporada está a la vida cotidiana que recibe la misma aceptación en todos los estratos sociales. La importancia de un análisis crítico de la imagen fotográfica para los Estudios Latinoamericanos, así como para las ciencias sociales es la reflexión que genera. La fotografía se utiliza para describir sistemáticamente el contexto del sujeto a investigar, como registro de relaciones sociales, como un instrumento clave de investigación o como un testimonio de los cambios sociales que se producen en un país donde la cuestión agraria y las condiciones de vida son problemáticas.

El trabajo que aquí se desarrolla consiste en el análisis y diagnóstico de una parte de la historia de la fotografía contemporánea, en el rubro de la fotografía documental y el fotoperiodismo, que pretende situar a Sebastião Salgado en este ámbito.

Los objetivos de este trabajo son:

- a) Comprender el discurso de Sebastião Salgado dentro de la historia de la fotografía documental en América Latina, pues se observa que la producción de muchos fotógrafos latinoamericanos tiene un carácter de denuncia sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, con una profunda carga ideológica. Salgado, particularmente deja leer en su discurso una búsqueda histórica de América Latina dentro de sus formas culturales y artísticas; deja ver a la fotografía como una instancia discursiva que subvierte las ideas uniformantes, que sobre esta región se tiene, y propone una visión de América Latina abierta a la historia, siendo la fotografía una de las formas constantes para conocerla.
- b) Hacer ver el carácter unitario que tiene el trabajo fotográfico de Salgado, es decir, mostrar su producción fotográfica como principio de una unidad de construcción, como un documento integralista, pues todos sus trabajos se relacionan y se complementan.

- c) Mostrar en las imágenes fotográficas de Salgado un carácter que apela a lo social, es decir, este fotoensayo se vuelve un documento que integra lo mismo, un afán de denuncia,¹ como también de carácter testimonial. Habría que recordar aquí que el fotoensayo, de modo general, permite referir a la historia como también figurarla.

Las hipótesis de partida son, a saber:

- a) Salgado aborda los fenómenos sociales, las transformaciones históricas o, simplemente, la vida cotidiana a través de una visión histórica.
- b) Salgado explora lo real como un signo, usando para efecto al significante (es decir, la forma específicamente a la que se debe la fotografía) y confiando en la posibilidad de los variados significados que puede tener la imagen.
- c) El fotógrafo parte de un discurso, y es más: el fotógrafo se configura como elemento del discurso.
- d) Existe un rigor metodológico en su trabajo, y de forma tal que la fotografía establece relaciones con su contexto, y que el observador pueda tener una capacidad de lectura amplia de él.
- e) El fotógrafo tiene una visión específica sobre la representación de su medio social. Éste es el propio de América Latina, pero también de ésta entidad, como signo general de lo que ocurre en el mundo.

La tesis central, entonces, es mostrar que el fotoensayo de *Terra* es un documento-testimonio y que importa comprenderlo dentro de su dimensión social e histórica. Su modo de significación puede verse en dos líneas: como documento social-denunciante y como documento histórico-estético (fotoensayo), producto de una reflexión histórica y dado a entender, justamente, como documento histórico (no sólo estético o artístico).

¹ Convendría hacer notar desde ahora que éste término es empleado por los propios integrantes del Movimiento de los Sin Tierra MST. Aunque en realidad las connotaciones que como término puede tener tocan muy de cerca ámbitos más amplios: hacer manifiesta una situación de dificultad política, social, económica y cultural, pero también asentar sus posibilidades de transformación.

Esta tesis consta de cuatro capítulos, el primero permite contextualizar la producción fotográfica de Sebastião Salgado dentro de un panorama general de la fotografía y el fotoperiodismo en América Latina, particularmente el caso brasileño, en la segunda mitad del siglo XX, que se caracterizó por una tendencia documental-denunciante, y se produjo en gran medida por el conflicto de las ideologías impuestas en el periodo de la Guerra Fría. La tendencia de muchos fotógrafos fue la de plasmar una conciencia política en sus productos fotográficos, o renovar un sentimiento de pertenecer no sólo a una región geográfica, sino a una zona cultural. En Brasil, por ejemplo, Juca Martins y Luis Humberto hacen fotografías sobre la problemática social, José Medeiros fotografía la diversidad geográfica del paisaje brasileño, pero a su vez su entorno social.

El documentalismo fotográfico brasileño se distinguió por ser un documentalismo sociopolítico. Con el fin del régimen militar, la fotografía se convierte en un lenguaje poderoso que se utiliza como crítica en los espacios artísticos de manera recurrente; de igual forma se interesa por la representación del hombre, su entorno, y del paisaje brasileño, sin dejar que la belleza de la técnica interfiera en la referencia de lo que se fotografía. Así, el documentalismo asume un papel que podría suponerse dialéctico y en el que quedan reflejadas las cuestiones culturales. La fotografía latinoamericana da cuenta de una nueva óptica para una comprensión histórico cultural, una historia que lejos de la oficial se construye en su vida cotidiana o por el simple transcurrir de esas actividades que no son emergentes, sino que hay una preocupación por buscar una nueva lectura de la información política, social y económica aprendida por ellos en su labor diaria; es entonces que responde a un proceso que debe ser estudiado a través de una historia de los fotógrafos, las fotos, el contexto en que fueron realizadas, los intermediarios, el público y las relaciones que se establecen entre ellos.

La producción fotográfica de Salgado confluye dentro del documentalismo social y humanista, sin embargo, reducir su fotografía a una cuestión convencional de géneros es reducir la riqueza de su fotografía como discurso, por esto la concibo como tal y no como

género, pues proyecta una respuesta crítica, envuelta en el refinamiento del discurso, que promueve la necesaria relación de ideas críticas y posturas donde no existe la neutralidad social. Parto de la idea que la imagen fotográfica, como **construcción**, significa la realidad de modo específico, que expresa, que comunica y que es reconocida como un código particular que conforma un lenguaje. Entendido éste, a su vez, como un significante que conduce y porta significados, de una codificación que es también parte de una toma de conciencia de las relaciones humanas.

Como apoyo teórico utilizo a Michel Foucault al instrumentar los planteamientos que desarrolla en *El orden del discurso*, donde establece tres niveles: autor, disciplina y voluntad de verdad, que en el apartado correspondiente serán explicados. Y *¿Qué es un autor?*, donde Foucault entiende a éste como “una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es, pues, la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido”,² es decir, que el autor es más indicador de un proceso histórico que una figura individual.

Una cuestión importante dentro del discurso fotográfico en Salgado, es, así, su función de autor. Función esencial y principio que permite dar cuenta de procesos de enrarecimiento ideológico, de modo tal que como escribe el filósofo francés, el autor es indicador de un **principio de agrupación de discurso**, foco de coherencia e indicador de la inserción de un signo en lo real. Esto es, que sin negar la existencia del individuo, se constata que se escribe y que se inventa”.³ Foucault parte, para el caso, de cuatro nociones que sirven para la reflexión histórica de lo que él llama “principio regulador de discurso: creación, unidad (de obra o de época, o de un tema), originalidad y significación”.⁴

Las fotografías de Salgado son relatos de vida, de personas y documentos sociales que no dejan de emocionar por su belleza y estética. Aunque su fotografía, sin duda, es también parte de la construcción de un discurso que da cuenta de la globalización

² Michel. Foucault, *¿Qué es un autor?*, en *Entre filosofía y literatura*, Volumen I, España, Paidós Básica, 1999, p.351. (Obras Esenciales)

³ Michel, Foucault, *El orden del discurso*, España, Fábula Tusquets editores, 2002. p.30.

⁴ *Ibid.* 31p. Las negritas son mías.

económica y las transformaciones que trae consigo, socialmente hablando; enfatiza Salgado su interés en fenómenos como la desterritorialización y reapropiación territorial.

El segundo capítulo aborda los valores teórico-ideológicos en torno a su producción fotográfica, la relación que como fotoperiodista-ensayista establece. Refiero a este concepto básicamente por el recurso del fotoensayo que él utiliza, entendido como: fotografías que narran historias de la vida cotidiana y de interés humano donde el fotógrafo tiene una mayor libertad de intervención. Ulises Castellanos en su libro *Manual de fotoperiodismo*, dice que “un fotorreportaje tratado con profundidad, consta de un numeroso grupo de imágenes (entre 15 y 25, aunque cuando se divulga en exposiciones sobrepasa esta cantidad). La temática del fotoensayo es muy amplia. A través de él, pueden tratarse problemas de carácter sociológico, cultural y hasta económico [...]”,⁵ por otro lado, John Mraz apunta que los fotoensayos “se hacen en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al acto fotográfico. Un ensayo puede ser algo vivo, pero se distingue del reportaje por el grado en que la expresión de las ideas del fotógrafo tiene preeminencia sobre la comunicación de la información de un acontecimiento. El papel directivo que el ensayista manifiesta puede incluir formas como una puesta en escena⁶ o la colocación de los personajes en poses. Pero el grado de influencia directiva es siempre mayor en un ensayo que en un reportaje, y por tanto, el control autoral es más grande”.⁷ Ambos autores definen al fotoensayo a partir de su experiencia profesional o como una interpretación del fotógrafo al que estudian; sin embargo, ambas definiciones me ayudan a comprender el fotoensayo que elabora Salgado.

El fotoensayo es un recurso propio del fotoperiodismo, aunque de modo más complejo, tiene mayores implicaciones en su comprensión. Se le suele definir, para el caso como, “el registro visual de un suceso a través del uso de la cámara fotográfica, con el propósito de una difusión extendida, la compilación de un grupo de imágenes fotográficas

⁵ Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo*, México, Universidad Iberoamericana, 2003. p.44.

⁶ Es decir, lo que aquí he referido como la dimensión social-denunciante o histórico-estética

⁷ John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años 50's*. México, Océano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1999. p.20.

de acontecimientos que son noticia”.⁸ El término fotoperiodismo, además, “designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de clasificación de las imágenes a partir de la finalidad de su uso y del circuito en que se inscriben, el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada”.⁹

Al ser un fotógrafo de amplio espectro, se considera a Salgado dentro de la técnica tradicional del documentalismo fotográfico definido como: “aquella cualidad de algo pasado objetivamente registrada y mostrable al espectador en soporte fotográfico y que encierra potencialidad para testimoniar, instruir e informar sobre ese algo”.¹⁰ muchos investigadores utilizan el término documentalismo y fotodocumentalismo indistintamente y a lo largo de la tesis se ocupa de igual modo.

Se establece la relación entre fotografía-arte por ser un instrumento de representación del mundo y del hombre. En el fotoensayo de *Terra*, sus fotografías son elaboradas con una perfección técnica del blanco y negro. Lo presenta dentro de una fotografía que apela a lo social, no las ve como una pieza de arte, sino como lo que de documento tiene y sitúa su trabajo en referencia a la historia. La propuesta de Salgado es generar una conciencia social con un carácter de denuncia y testimonio, para lograrlo trabaja en proyectos a largo plazo para cumplir lo que él llama *Fenómeno fotográfico*. Su mirada fotográfica se da con base en un sentido histórico de los sujetos que va a registrar, de una idea de la propia comunidad histórica de las relaciones humanas, que no parte de un proceso aislado, ya que en *Terra* Salgado articula la historia en el lenguaje de la fotografía no sólo como objeto histórico sino como agente articulador de la historia, el uso que como fuente tiene la fotografía nos permite una lectura del Movimiento de los Sin Tierra a partir

⁸ Bécquer, Cascaballe, *Fotografía documental* [en línea] <http://www.fotomundo.com/servicio/fotodocum.shtml> [Consulta 22-01-04]

⁹ Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. p. 32.

¹⁰ Miguel Ángel, Yáñez, *Historia de la fotografía documental en Sevilla*, Sevilla, ABC, 2002. En Del Valle Gastaminza Félix, *El análisis documental de la fotografía*. Cuadernos de Documentación Multimedia, n° 2, junio 1993, Ed. Revisada, 2002. Instituto Mora, febrero 2004, [en línea] <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artic.htm> [Consulta 04-05-05]. El artículo de Félix del Valle se encuentra en una versión corregida y aumentada en: Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.

de la imagen fotográfica, no como mera ilustración, sino como fuente de primer orden; es entonces que *Terra*, en su conjunto; se vuelve un documento histórico que apela a lo social. A la par se hace una breve reflexión sobre la relación que existe entre: fotografía-estética, fotografía histórica y fotografía documento-testimonio que se observan en *Terra*.

El tercer capítulo analiza brevemente el contexto, estructura y fases en que se desarrolla el Movimiento de los Trabajadores Rurales *Sem Terra*, MST,¹¹ en Brasil, desde sus antecedentes hasta 2002. El MST es un movimiento de los trabajadores rurales brasileños que tuvo su inicio a finales de los años setenta y comienzos de los años ochenta en el sur de Brasil y a partir de 1998 logró extender la lucha por la tierra al noroeste y proyectarse en las grandes ciudades. En 1994 se amplía a todo el país y para 1996 organiza una gran marcha por la tierra y el empleo, consigue el apoyo de algunos partidos políticos y, sobre todo, de la Iglesia Católica, a través de la Comisión Pastoral de la Tierra (CPT). Se extiende por todo el territorio nacional, además de mantener relaciones con otros movimientos campesinos de América Latina y Europa. Su objetivo fundamental consiste en luchar por una reorganización del medio rural, que busca democratizar la tenencia de la tierra y el conocimiento como parte de un programa agrario.

Es así que en este apartado se expone el fotoensayo de *Terra* en el que Salgado sintetiza la lucha de los trabajadores rurales por la tenencia de la tierra. La articulación del discurso que plantea Salgado atiende los signos que caracterizan al movimiento. Su organización, resistencia y denuncia son su base para mostrar a los hombres y mujeres que luchan por la tierra y los presenta en su cotidianidad, a través de un trabajo testimonial y de denuncia, en el que se mezclan dos componentes: arte y documento. Arte, en tanto que comprende la utilización del signo fotográfico como una forma de reflexión social, ideológica, política e histórica. Documento, por que se parte de la idea que su fotografía es una construcción, que se ve guiado por su función de autor y sus fotografías son el producto de una relación social histórica; solas no tienen el poder de mejorar las cosas, pero son un principio de toma de conciencia.

¹¹ Es una palabra compuesta de la lengua portuguesa que por fuerza del uso social se volvió nombre propio. Cuando uso la expresión *Sem Terra* me refiero a la organización MST; cuando uso el término *sem-terra*, me refiero a los miembros participantes del MST, para abreviar el nombre a lo largo de la tesis sólo emplearé la contracción MST.

El fotoensayo *Terra* tiene lugar como forma de conocimiento histórico y de reflexión. De manera semiótica, Salgado conceptualiza y simboliza los signos que ocupa el MST en su lucha y los signos que utiliza el fotógrafo para documentar la lucha del MST, con un carácter polisémico.¹² Su lenguaje fotográfico dignifica, en un sentido ético, porque fotografía sujetos y no objetos, en él se hace una lectura de un movimiento que se está construyendo, que se funda bajo el principio de una reforma agraria y educativa

En el cuarto capítulo se hace un análisis crítico de las imágenes del fotoensayo titulado *La lucha por la tierra*, consideradas como parte de una idea de fotoensayo. Se aborda a éste en su carácter polisémico y se incorporan metodologías actuales que consideran las relaciones imagen-texto o fotografía-pie de foto y referente. Lo que en Salgado es la intención de una fotografía como vehículo de dignificación de la imagen con sentido ético, para Félix del Valle significa plantear un método de análisis de la fotografías a través de todos sus *atributos*. Su propuesta, que aquí se sigue, es ordenada de la siguiente manera:

Cualquier tipo de característica, componente o propiedad del objeto que pueda ser representado en un sistema de procesamiento de información. Los *atributos* no se limitan a las características puramente visuales e incluyen también respuestas cognitivas, afectivas o interpretativas y otras que describen sus características espaciales, semánticas, simbólicas o emocionales. Así, habrá que tratar [...] sus *atributos de origen o biográficos*, autor, escuela, publicación o exhibición, sus *atributos temáticos o de contenido*, es decir, lo que la fotografía trata, lo que ‘dice’ y cómo lo dice, pues la forma de la expresión puede ser de gran trascendencia en la recepción; sus *atributos relacionales*, pues los

¹² Pluralidad de significados que la imagen fotográfica tiene, con independencia de la naturaleza de los signos que lo constituyen, varias interpretaciones que la imagen fotográfica pueda tener.

documentos fotográficos establecen entre sí y con otros documentos relaciones necesarias para su comprensión.¹³

Dentro de los *atributos relacionales* se establecen los *efectos lingüísticos* que “sirven de guía al lector para optar entre los significados posibles de una acción representada visualmente, da un sentido ideológico, de tal manera que ofrece un juicio sobre lo que la imagen no puede presentar de un modo asertivo; así pues, da consignas al lector para que éste interprete lo que está viendo de una manera o de otra, nombre lo que la imagen no puede mostrar: los lugares, el tiempo, los personajes, etc.”,¹⁴ y continúa con los *efectos narrativos*: “El texto ayuda a la construcción de la historia de la cual la fotografía es instante reflejado [...] El texto contribuye a reconstruir el universo representado situando la fotografía en unas coordenadas espacio-temporales precisas, construyendo los caracteres de los personajes y ofreciendo un cuadro de interpretación dentro del cual lo que nos presenta la foto se hace verosímil. El texto resume una parte de algo mucho más extenso, es decir, trata de superar el problema de la detención del tiempo característico de la fotografía para construir una narración de la cual forma parte representativa la propia foto. Se construyen con esta intención pies de foto cuya extensión y complejidad los transforma en verdaderas noticias.”¹⁵

Ambos efectos: *lingüístico* y *narrativo* sirven como “valor informativo y documental del texto, a partir de estos efectos narrativos y lingüísticos, de tal manera que constituye realmente parte inseparable del documento fotográfico en su representación, [...] el proceso de análisis documental tiene como objetivo obtener representaciones de los documentos que hagan posible su recuperación y estas representaciones se expresan en un lenguaje escrito. [...] El proceso de análisis comenzará por un proceso de lectura e interpretación y selección de significados que una vez expresados en lenguaje textual podrán ser normalizados mediante un lenguaje documental.”¹⁶

¹³ *Dimensión documental de la fotografía*. Conferencia Magistral 29 de octubre 2002. Congreso Internacional sobre Investigación Social, México, D. F. 28-31 de octubre 2002. Instituto de Investigaciones José Ma. Luis Mora. [en línea] En <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/valle/artic.htm> [Consulta 04-05-05]

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Para lograr una mejor comprensión del fotoensayo se hace, en un primer momento, un análisis morfológico de las imágenes en tres niveles:

- Denotativo: se basa en seis elementos: punto, línea (composición), luz, plano, angulación (ángulo de toma), y lente utilizado, es decir, una breve descripción de la técnica en que fue hecha la imagen.
- Connotativo: lo que aparece en la foto de forma referencial y que, sin embargo, la foto sugiere, es decir, lo que la fotografía hace pensar al lector, los signos que se hacen presentes en la imagen, sobre el MST.
- La relación triangular imagen-texto-referente. El contexto en el que se produce.

Este análisis sirve de complemento para lograr una mejor comprensión de los *atributos* dentro de la forma en la que se articula el discurso de Salgado, en donde el autor dirige completamente la intención de lectura.

Por último, las conclusiones generales relacionadas con la investigación. Se establece que Sebastião Salgado hace una fotografía integral, que se concibe como una construcción que interesa por la formulación incluso epistémica, dentro de un estudio que sirva a una historia de la fotografía, o incluso a una historia de la estética en América Latina.

Al abordar su producción fotográfica como discurso, y no como género, se hace fundamental el autor como agrupación del discurso, en donde existente la noción de una fotografía latinoamericana dentro de su historia. Lo importante en este caso no es tanto una autoría (por lo menos no en el sentido tradicional), sino el proceso histórico, es decir, hay una coautoría, una coexistencia, que se hace visible en el pie de página que connota, al MST como sujeto histórico.

Para concluir se presenta la bibliografía general, así como un apartado final de anexos que sirven de guía para mostrar una continuidad y muestra del trabajo de los fotógrafos latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX.

Capítulo 1

Panorama general de la fotografía documental en América Latina

El desarrollo de la fotografía documental latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, se relaciona con sucesos vitales del ejercicio del poder y de la vida cultural. Las imágenes fotográficas demuestran una conexión intencional con aspectos relevantes de la historia y la cultura en América Latina. No basta un solo criterio para definir la fotografía latinoamericana ni mucho menos la realidad de esta parte del mundo; sin embargo, durante mucho tiempo la visión internacional se ha limitado, como apunta el fotohistoriador Jorge Gutiérrez, a un lugar común, consistente en ver a Latinoamérica como “el continente cargado de lo exótico... entre la miseria, el machete y el fusil, lleno de un romanticismo bonito pero equivocado”.¹⁷ La fotografía no sólo ha desempeñado el papel de documentar a las culturas indígenas y sus transformaciones, sino también el de crear y conservar la memoria histórica en América Latina.¹⁸ Entre los mejores ejemplos destaca el amplio registro fotográfico de la revolución mexicana¹⁹ la documentación visual de los fenómenos político-sociales ocurridos en Cuba, Argentina, Chile, Brasil y El Salvador durante los años sesenta y setenta.

La revolución cubana, por ejemplo, fue ampliamente documentada por fotógrafos que la apoyaron a través de sus diferentes etapas hasta la transformación socialista de Cuba. La fotografía y las artes gráficas volvieron heroicos los hechos de la revolución y ungieron a sus dirigentes, en trabajos como el de Raúl Corrales²⁰. La guerra salvadoreña fue otro caso en el que la fotografía sirvió para documentar la historia en sus propios términos, los

¹⁷Lois, Parkinson, “La memoriosa imagen”, en *La Jornada Semanal*, 31 de octubre de 1999 [en línea] <http://www.jornada.unam.mx/1999/oct99/991031/sem-libros.html> [Consulta 05-06-04]

¹⁸De hecho fotohistoriadores como el brasileño Boris Kossoy han realizado estudios serios sobre el origen de procesos fotográficos en el continente americano; uno de sus trabajos establece que la fotografía no la inventó Daguerre, sino un francés afincado en Brasil, llamado Antoine Hercule Florence (1804-1875) en 1833. Boris, Kossoy, *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004. Con esto nos podemos dar cuenta que dentro de la región latinoamericana se están generando discusiones, sobre la historia de la fotografía a partir de una concepción histórica propia.

¹⁹Véase la sección de anexos. Foto 1

²⁰Véase foto 2.

salvadoreños establecieron su propio archivo de fotografía y cine al principio de la guerra. Durante más de una década de conflicto, el archivo permaneció escondido y en constante movimiento, que años más tarde se articuló en el trabajo fotográfico: *A los ojos del espectador. La guerra en El Salvador, 1980-1992*.²¹ Por su parte, los fotógrafos chilenos documentaron y denunciaron el brutal régimen de Pinochet de manera más libre y utilizaban imágenes sutiles para los censores de la dictadura, pero cuya clave era accesible para el público al que estaban dedicadas. Pero no sólo la experiencia chilena se hizo presente, fotógrafos argentinos y uruguayos²² recurrían a este tipo de imágenes. Esto me lleva a afirmar que la fotografía latinoamericana responde a un proceso que debe ser estudiado a través de una historia de los fotógrafos, las fotos, el contexto en que fueron realizadas, los intermediarios, el público y las relaciones que se establecen entre ellos.

EL FOTOPERIODISMO EN AMÉRICA LATINA

Conocer la historia del fotoperiodismo en América Latina importa para analizar la obra de Sebastião Salgado, determinado por procesos político-económico, social-culturales latinoamericanos, que partirán de una tendencia general del fotoperiodismo al caso brasileño. Acontecimientos como la Gran Depresión de los años treinta, el auge de las grandes revistas ilustradas de entre guerras (que privilegiaron el recurso fotoperiodístico del fotoensayo), marcaron pauta para el fotoperiodismo latinoamericano.²³ Estas revistas captaron a los mejores fotógrafos de acción como Andrei Friedman, Robert Capa, quienes documentaron la Guerra Civil Española y contribuyeron a fundar, en 1947, la agencia

²¹ Véase fotos 4, 5 y 6.

²² Foto 7

²³ Entre las grandes revistas ilustradas se encuentran *LEF* (que se inició en 1923), y *Novi LEF* (1927), *Arts et Métiers Graphiques* (1927), *Vu* (1928), *Variétés* (1928), *Jazz* (1928), *Life* (1936) o *Paris Match*.

La concepción moderna de la fotografía de prensa, tal como la entendemos hoy, surgió en los años veinte, con la introducción internacional del fotoperiodismo desde Alemania. Los pioneros fueron los fotógrafos alemanes Erich Salomón y Alfred Eisenstaedt. Un poco más tarde destacaron también Margareth-White, Henri Cartier-Bresson y Werner Bischof, entre otros. El potencial del fotoperiodismo de registrar, dramatizar, exponer y promocionar, explotó con toda fuerza en la II Guerra Mundial. Los fotógrafos norteamericanos, como Margaret Bourke-White, W. Eugène Smith y David Douglas Duncan continuaron la tradición inaugurada en Europa por Robert Capa y Henri Cartier-Bresson. Siempre intentaban integrar el drama personal mezclado con acciones fotográficas y técnicas artísticas que caracterizaron posteriormente las coberturas de las guerras de Corea y Vietnam. Newhall Beaumont, *La Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1983. p. 56.

cooperativa de información *Mágnam* en París,²⁴ que tendría notable influencia en el fotoperiodismo de la segunda mitad del siglo XX, a la que Sebastião Salgado²⁵ perteneció después de Sergio Larrán²⁶, (únicos fotógrafos latinoamericanos) que colaboraron con Cartier-Bresson.²⁷ Estas revistas fueron paradigmas editoriales de este tipo de trabajos, los cuales tuvieron una importante acogida y circulación en toda Latinoamérica, pues dibujaron poderosamente la visualidad de la primera mitad del siglo XX. Fotógrafos como Walter Evans y Dorotea Lange²⁸, comisionados por la *Farm Security Administration*,²⁹ utilizaron a la fotografía como registro sobre la devastación vivida por las familias campesinas norteamericanas en la depresión de los treinta que a la larga fueron emblemas arquetípicos para los trabajos de fotógrafos latinoamericanos de las décadas siguientes. La línea documental estadounidense en el fotoperiodismo de los años cincuenta evidenció la tendencia hacia la fotografía humanística con la exposición colectiva *La familia del hombre (1955)*³⁰ de Steichen.³¹ De esta corriente surgieron fotógrafos como Robert Frank y

²⁴ El propósito de la agencia era práctico: representar a audaces fotógrafos autónomos ante las revistas ilustradas que les asignaban un trabajo. Al mismo tiempo, la declaración de *Mágnam*, moralista en el mismo sentido que lo eran otras declaraciones constitutivas de las nuevas organizaciones internacionales y de gremios creados en la inmediata posguerra, explicaba al detalle la misión amplia, éticamente ponderada, de los fotoperiodistas: hacer crónica de su tiempo, sea de paz o de conflicto, como testigos imparciales libres de prejuicios patrioterros. En voz de *Mágnam*, la fotografía se declaró una empresa mundial. La nacionalidad del fotógrafo y la afiliación nacional periodística eran, por principio irrelevantes. El fotógrafo y la fotografía podían ser de cualquier lugar. Y su demarcación era 'el mundo'. Susan, Sontag, *Ante el dolor de los demás*, España, Punto de lectura, 2003. pp. 44-45.

²⁵ Fotos 10 y 11.

²⁶ Fotos 8 y 9.

²⁷ Rodrigo Gutierrez Viñuales, et.al., *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997. p.404. De hecho, antes de pertenecer a *Mágnam* fue reportero gráfico en Europa, y participó en las agencias fotográficas *Syma* (1974), *Gamma* (1875-1979), para llegar a *Mágnam* (1979-1994) donde elaboró reportajes políticos y sociales sobre Europa (Francia, Holanda, Alemania, Portugal e Italia), África y América Latina. Consagrándose públicamente en 1981 por la serie de fotos del atentado a Ronald Reagan, para después trabajar en proyectos propios de largo plazo.

²⁸ Fotos 12, 13 y 14.

²⁹ Fundada en 1933 por el presidente Roosevelt como parte del New Deal, para superar los problemas económicos y sociales de la nación. Es en el trabajo de *Farm Security Administration* (FSA), donde se acepta por primera vez el término "documentalismo". Sus autores defienden unos principios éticos y estéticos y trabajan con un profundo respeto hacia el ser humano. Fue un proyecto de documentación de la crisis rural norteamericana que registraba la vida, las costumbres y lo cotidiano de los campesinos, incluyendo a los inmigrantes. La FSA consiguió a través del uso de la fotografía que ésta se convirtiese en instrumento del servicio social, en un archivo entre 130 mil y 270 mil imágenes, que se encuentra hoy en la Librería de Congreso en Washington. Erika. Billeter, *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860- 1993*. Madrid, Lunwerg Editores Casa de América. 1993. p.21.

³⁰ Fotos 15 y 16.

³¹ Exposición que presentó una selección de los ciclos vitales del hombre con fotografías de todas las latitudes, seleccionadas entre dos millones de copias recopiladas de todas partes del mundo. Surgió a partir de

Sebastião Salgado que realizan reportajes sobre las relaciones sociales y culturales de las comunidades, sus formas de trabajo y sus condiciones de vida.

El uso documental-denunciante que se le da a la fotografía en América Latina resalta importante desde los años sesenta, por su carga ideológica propia de la época. En algunos casos la tendencia de muchos fotógrafos fue la de plasmar una conciencia política en sus fotografías, o renovar un sentimiento de pertenecer no sólo a una región geográfica, sino a una zona cultural. Este sentimiento de comunidad se intensificó aún más por la política exterior intervencionista de los Estados Unidos y sus postulados extremistas de la Guerra Fría.³²

Así, muchos fotógrafos latinoamericanos de estas décadas, utilizan a la fotografía como una herramienta doble: para documentar su lucha y para combatir la desinformación que se publicaba en esas revistas. Obtener información fidedigna llevó a crear una *Agencia Latinoamericana de Servicios Especiales* que tenía como misión informar sobre los hechos del Tercer Mundo, porque no se podía confiar en las agencias de prensa internacionales y

esta muestra toda una corriente de fotografía que tendía a realizar reportajes sobre las relaciones sociales y culturales de las comunidades, sus formas de trabajo y sus condiciones de vida.

Este tipo de fotografía parte del humanismo que es una corriente de pensamiento que tiene sus bases en la filosofía oriental, proviene de la época del Renacimiento y tuvo su auge en Estados Unidos y Europa. Se basaba en la fe, en una esencia humana eterna, discurso que penetró en la mentalidad de los fotógrafos de la época de la Gran Depresión norteamericana y los que sufrieron los desastres de las dos guerras mundiales entre 1930 y 1960.

La fotografía humanista alcanzó su cima hacia los años cincuenta, con varios matices, pero manteniendo siempre unas características en común: una cierta generosidad, optimismo, sensibilidad hacia las cosas simples de la vida, una empatía por las personas en las calles, tomadas en acción, y por el simbolismo de las escenas que sugieren un sentido común de las maravillas del mundo. Después de la guerra europea, el estilo humanista volvió con toda su fuerza, el fotógrafo Eugène Smith fue el mejor ejemplo de este tipo de reportajes, una vez terminado el cataclismo. Smith era un hombre idealista, optimista, apasionado, sensible y acostumbraba a decir "Intento comprender antes de fotografiar, luego disparo con pasión lo que quiero fotografiar". Los humanistas tenían en cuenta el personaje del otro lado de la cámara. No eran simples *voyeurs*, aprovechándose de los infortunios de los demás. Primero intentaban comprender lo que pasaba, para después registrar las escenas. Michel Frizot, *A New history of photography*, Milán, Editorial Könemann, 1998, p. 613.

³² Que los llevó a planear la invasión a Playa Girón (1961), a cooperar en la caída de João Goulart en Brasil (1964), invadir la República Dominicana (1965), fueron en gran parte responsables del Golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile (1973), y apoyaron al dictador Anastasio Somoza en Nicaragua hasta 1979. Uno de los efectos más duraderos de la política exterior de los Estados Unidos fue la intensificación de la violencia durante el entrenamiento de personal militar proveniente de toda América Latina contra la insurgencia. Fernando, Castro, "Crossover Dreams Sobre la fotografía latinoamericana contemporánea". En *Imagen y Memoria Fotografía Latinoamericana 1866-1994*, Texas, Fotofest, University of Texas Press, 1998. pp.56-58.

abrió un espacio importante para los fotoperiodistas latinoamericanos. La imagen fotográfica podía ser políticamente tan útil como una victoria militar, su lenguaje se utiliza como arma política en contra del régimen. La denuncia al imperialismo se convirtió en una preocupación central de estudiantes, intelectuales y artistas de izquierda que se ocupan en descubrir los rastros de penetración estadounidense. Esto dio paso a que se considerara a la fotografía latinoamericana como un modelo documental y humanístico con un tinte ocasional de exotismo y política de izquierda, a pesar de que existieran fotógrafos con un sin número de estilos alternativos, se arraigó la idea de que la fotografía latinoamericana era política y documental.³³

EL FOTOPERIODISMO EN BRASIL

El régimen militar brasileño llevó al país a una situación de represión política, económica, social y cultural que se caracterizó por la tortura sistemática de todo opositor y sospechoso de serlo. La dictadura fue férrea y la censura no tuvo límites, sin embargo, fue menos agresiva que en el caso Chileno o Argentino. Miles de estudiantes, artistas, profesionales y activistas políticos se vieron obligados al exilio, entre ellos Sebastião Salgado economista de formación que laboró en el Ministerio Brasileño de Finanzas, militante en el movimiento comunista y que participó en la Juventud Católica Universitaria (JUC), que como muchos otros hombres buscaban una sociedad más justa para todos, allí conoció a su esposa Lelia Wanick (que tiempo después colaborará en la edición del libro *Terra* y será directora junto con Salgado de su propia agencia fotográfica *Amazonas Images*). Con el arrecio de la dictadura, Salgado y su esposa se instalaron en Francia como refugiados políticos, desde donde tendrá su primer contacto profesional con la fotografía al trabajar como reportero gráfico.³⁴ En los setenta, Brasil continuó con una dictadura férrea, los presidentes militares cuando no estuvieron dedicados a la represión, es decir, cuando se dieron tiempo para administrar y organizar el Estado, introdujeron planes de desarrollo

³³ *Ibid*. pp.64-68.

³⁴ Entre 1969-1971 continuó sus estudios y obtuvo su doctorado en Economía por la Universidad de París, se instaló en Londres, donde trabajó en la Organización Internacional del Café, en el departamento de investigación que participaba en la diversificación de las plantaciones de café en África. Su contacto con la fotografía empezó en este momento al usarla como mera ilustración. Deja su puesto y labora como reportero fotográfico, en agencias noticiosas, interesándose por la sequía del desierto de Sahel, en África, y fotografiando también el trabajo de los inmigrantes en Europa.

favorables para los inversionistas extranjeros, predominantemente estadounidenses. En este marco la economía del Brasil registró un extraordinario crecimiento que en su momento se denominó “el milagro brasileño”. Y se hicieron trabajos fotográficos que, matizando los temas, servían de denuncia al régimen como los de Juca Martins y Luis Humberto³⁵.

Sin embargo, nunca se deja de lado temas recurrentes como la problemática indígena o la fotografía paisajista pero bajo otra óptica; hay un cambio en la forma de mirar al propio mundo, la imagen fotográfica que nos encontramos es tanto más intensa en la medida que se tiene un conocimiento cabal de la problemática y de todos los acontecimientos que han cambiado y activado la historia de la fotografía latinoamericana.³⁶ Es el caso de la fotografía documental brasileña una de sus características fue abordar las relaciones étnicas de integración y conflicto. El indio y el negro son temas recurrentes en el fotoperiodismo, ejemplo de ello son los trabajos de José Medeiros³⁷, su territorio y su inmensa diversidad geográfica, política y sobre todo social, es una constante. El documentalista brasileño se interesa por la representación del hombre, de su entorno, del paisaje brasileño, sin dejar que la belleza de la técnica interfiera en la referencia de lo que se fotografía. Así asume un papel dialéctico en el que quedan reflejadas las cuestiones culturales.

En los años setenta, al final de la era de las grandes revistas ilustradas y la expansión de la televisión como principal fuente de cobertura noticiosa, dejaron al fotoperiodismo con una audiencia limitada, pasó a registrar temas de contenido más social y cubrir las historias con más intimidad, desde distintas perspectivas, inclinándose al

³⁵ Fotos 17, 18 y 19.

³⁶ Cfr. Erika, Billeter, *Canto a la realidad latinoamericana 1860-1993 Op. Cit.* Ambos autores señalan que los temas gravitantes en la fotografía latinoamericana introducen una visión “poética” del mundo indígena, próximo a la ideología del “buen salvaje” del siglo XVIII, su exotismo y el impacto de los conceptos del *realismo mágico* (denominación planteada por Franz Roth en 1925) alcanza relieve en los años 70 por el *boom* literario latinoamericano, si se ve desde Europa, pero más bien se debe al “realismo mágico” de Alejo Carpentier que combina armoniosamente magia e historiografía, si se quiere entender a la fotografía como una extensión de la literatura. Sin embargo, para ciertos fotógrafos la vida cotidiana de pueblos y comunidades comienza a conformar un centro de vital interés en la autoafirmación de la identidad cultural. Documentan las actividades y los hombres en su cotidiano. Lo doméstico y lo relevante, lo natural y lo excepcional, todo ello en una visión comprensiva y abarcadora que nos permite una radiografía más completa de esa sociedad, muy presente en los fotoperiodistas de la época.

³⁷ Foto 20 y 21.

documentalismo. Los fotoperiodistas de este periodo “mostraron tanto la influencia del pictorialismo de Cartier-Bresson, en el trabajo de Marc Riboud, como el brutal realismo de Duncan, en el trabajo de los fotógrafos británicos Larry Burrows o Phillip Jones Griffiths, sobre la guerra de Vietnam”.³⁸ Los fotoperiodistas comenzaron a registrar imágenes de la vida cotidiana desde una perspectiva más personal, más humana, una calidad que las noticias de la televisión raramente exhibían.

La fotografía documental da un cambio en los años ochenta, debido a los movimientos precursores que sentaron las bases para el tránsito a las democracias en la mayoría de los países del mundo; con los primeros síntomas del *Crash* económico alarmante de los países del primer mundo y de los movimientos de liberación nacional, las ideologías políticas revolucionarias y autoritarias. La fotografía latinoamericana da cuenta de una nueva óptica para una comprensión histórica cultural, una historia que lejos de la historia oficial de ilustres, héroes y batallas, actos oficiales y conmemoraciones simbólicas, se construye diariamente desde el puesto de trabajo, los lugares de encuentro, la fiesta o el simple transcurrir de esas actividades que no son emergentes, hay una preocupación por buscar una nueva lectura de la información política, social y económica aprendida por ellos en su labor diaria.³⁹ En esta década, la fotografía documental brasileña cobra fuerza principalmente con el documentalismo sociopolítico. Con el fin del régimen militar la fotografía se convierte en un lenguaje poderoso que se utiliza como crítica en los espacios artísticos de manera recurrente. Juca Martins y Walter Firmo marcaron su presencia en esta década con sus relatos documentales. Martins con la temática sociopolítica; Firmo con la temática etnológica (la etnia negra brasileña), a veces introduciéndose en el folklore regional. Otro ejemplo es el fotógrafo Luis Humberto,⁴⁰ actuó desde Brasilia usando la fotografía como crítica política, otro fotógrafo que siguió la misma línea fue Helio Campos Mello.⁴¹

³⁸ Jorge, Pedro Souza, *Uma história crítica do fotodocumentalismo ocidental*, Porto, Universidad Fernando Pessoa, Biblioteca on-line de Ciências da comunicação [en línea]

http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html [Consulta 28-03-04]

³⁹ Etelvina Teresa, Borges Vaz dos Reis, *La fotografía documental contemporánea en Brasil*, Director de la Tesis Manuel, Laguillo Menéndez, Universidad de Barcelona, 4 de febrero de 2003. Véase foto 24.

⁴⁰ Fotos 22 y 23

⁴¹ *Ibid.* p. 120

El registro fotográfico fue también de gran importancia sociopolítica en estos años, captando las manifestaciones de trabajadores de la metalurgia y la problemática del menor en São Paulo. “Se realizaron excelentes trabajos en los últimos años, a partir de 1980. Los autores han conseguido captar imágenes significativas, que proporcionan una mejor comprensión de la realidad brasileña, libres de las condicionantes apriorísticas en busca de lo ‘exótico’ o de las concepciones estéticas y deformadoras”.⁴² Ejemplo de ello son los trabajos sobre los *garimpeiros* (buscadores de oro) de Sierra Pelada que se convirtieron en un tema de explotación por varios fotógrafos brasileños como Sebastião Salgado y Juca Martins, entre otros.⁴³ Incluso creó una especie de escuela documentalista de alta calidad en el país. Lo que cambió realmente fue la estructura de la fotografía documental contemporánea que deja de ser realista y fidedigna, para ser una representación de los hechos. Lo ocurrido en los años ochenta fue un cambio general internacional, en los aspectos estructurales de la fotografía documental; la fotografía brasileña no dejó de ser *dominada por una visión documentalista*; ésta continuó existiendo, como podemos comprobar hasta hoy. Sin embargo, se plantean nuevos enfoques de estudio hacia la fotografía, que parten de los usos que se le den a ésta, y que no sólo se hable de las fotos y los fotógrafos, sino también de los usos sociales de las imágenes, se busca un estudio en el que la fotografía sirva como fuente y objeto de la historia y que disciplinas como la sociología, la etnología, la antropología, puedan llevar a un resultado enriquecedor.⁴⁴

⁴²Boris, Kossoy. En Walter Zanini (coord.), *História Geral da Arte no Brasil*. Sao Paulo, IMS (Instituto Moreira Salles), 1983. p.847.

⁴³ Véase en el anexo las fotos 25, 26 y 27. En la época, se decía que el impacto de aquellas imágenes tenía poca conexión con la realidad del modelo. Quizás un lenguaje de *marketing* con tono moralista, una pseudoconciencia alejada de la realidad de los hechos, pues la foto documental exige, sobre todo, ser analizada en su contexto original, tanto en el plano de los cambios conceptuales que va generando como en su producción y distribución. Exige, asimismo, la conciencia de su relación con el sujeto fotográfico, que arrastra en la coincidencia puntos de vista de fotógrafo, cámara y receptor. Cfr. Margarita, Ledo Andino, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998. p. 62.

⁴⁴ Proceso que se inicia desde los años setenta en Brasil, se incorpora como asignatura en las facultades de comunicación social, se reflexiona sobre la foto documental, se dan a conocer profesionales al tema como Boris Kossoy, Stefania Brill, entre otros que realizan encuentros, reuniones y debates en donde se discute la relación entre la realidad y la fotografía. Donde salieron numerosas propuestas desde la determinación de lo que es un documento descriptivo, narración, catalogación, la actividad más seguida, la necesidad de equipos, la individualidad en segundo plano, como ocurre con la televisión. En estos encuentros quedó clara la multidisciplinariedad de la fotografía documental. Tanto en el ámbito del documento como del arte o de la materia científica. También se constató que ya existían algunos movimientos en esta área. Además, el trabajo fotodocumental debería ser realizado a través de ensayos fotográficos y su publicación patrocinada o subvencionada por instituciones gubernamentales o privadas, sin embargo, regularmente se hacía de manera independiente. La crítica sobre la fotografía se fortalece, pero todavía no es suficiente para consolidar una crítica fotográfica permanente en Brasil. Fotógrafo e investigador, Pedro Vasquez escribió el texto *La*

Este documentalismo comprende un compromiso con la realidad, atiende a fenómenos estructurales más que a la coyuntura noticiosa, hecho que además de alejarlo de los plazos de producción más cortos del fotoperiodismo lo mantiene abierto – sin renunciar a la publicación en prensa – a circuitos de distribución más variados y minoritarios como son la galería, el museo o el *libro de autor*,⁴⁵ además refuerza la autoría en el proceso de trabajo, la decisión sobre el discurso, sobre el orden y construcción del sentido. Este tipo de fotoperiodismo tiene destacados representantes en todos los países de América Latina, de manera contundente Sandra Bracho (Venezuela), Max Hernández (Honduras), Sebastião Salgado (Brasil), Claudia Gordillo (Nicaragua)⁴⁶, entre otros; dada la concepción que apela a un humanismo que inspira a estos fotógrafos, no puede extrañar que el tema en torno al que giran sus reportajes sean las migraciones poblacionales, la violencia en las ciudades y la guerra. Comunicar *la verdad* es para ellos un afán personal y expresión de su actividad profesional.

La fotografía documental brasileña se reafirma por completo. Hay un intercambio entre las diferentes tendencias fotográficas en el ámbito nacional e internacional. “La fotografía brasileña camina en los años noventa en dirección a una convivencia armoniosa entre varias tendencias, en especial entre la fotografía documental, directa, de registro periodístico, y la fotografía de expresión personal, de creación, construida, (fotografía montada, fabricada, de escena)”.⁴⁷ El documentalismo destaca como una de las tendencias más fuertes. Además de ser un documento representativo de la realidad social del país, es utilizado como un medio de expresión personal, de creación, de autor, que alcanza un nivel de alta calidad en el panorama fotográfico internacional. Rennó, Cláudia Andujar y Mário Cravo Neto,⁴⁸ forman parte de este proceso, representan la elaboración de una tradición cultural brasileña del siglo XX y de un arte construido de modo decisivo. Esa fotografía

fotografía como posibilidad teórica, para la producción de una crítica fotográfica en Brasil. Críticos de las artes plásticas, como Paulo Herkenhoff, Wilson Couthino, Roberto Puntual y Márcio Doctors, empezaron a escribir sobre fotografía, incorporando cuestiones históricas del arte y de la filosofía.

⁴⁵ Margarita, Ledo Andino *Op. Cit.* p. 34-35.

⁴⁶ Fotos 28,29, 30, 31, 32 y 33.

⁴⁷ José Carlos, Martins, Angela Magalhes (coord.) “*Amazonia: Luz e Reflexao*”. Río de Janeiro, CNAC/Funarte, 1997. En Etelvina Teresa, Borges Vaz dos Reis, *Op. Cit.*

⁴⁸ Fotos 34, 35 y 36.

proyecta una respuesta crítica, envuelta en el refinamiento del discurso, que promueve la necesaria relación de ideas críticas y posturas donde no existe la neutralidad social.

La dimensión social encontraría en la fotografía un espacio que muestra al ser que apela por una justicia social; en un país con una historia de control social como es Brasil, autores como Claudia Andujar crean tradición en este modo de fotografiar las injusticias étnicas y sociales de la realidad brasileña. Su objetivo es el de enseñar el *otro lado* de un determinado grupo, trabajos como este provocan que la fotografía documental brasileña adquiera reconocimiento internacional, sobre todo con las obras de Rosângela Rennó, Mario Cravo Neto y Sebastião Salgado en Europa y en América del Norte. Es cierto que la producción fotográfica en Brasil va más allá de estos fotógrafos, pero se puede percibir que la escena fotográfica brasileña vive un proceso nítido de transformación.⁴⁹

La producción de Rosângela Rennó y Sebastião Salgado apunta hacia ese momento de intensa transformación de la escena documentalista; es parámetro importante para la fotografía brasileña, pues en Rennó la cuestión de autoría es puesta en duda a través del distanciamiento propuesto por la fotógrafa y el objeto de investigación que denuncia el deber de documentar (o de volver visible) una población sufriendo y al margen de la ciudadanía. Ese “deber presentido en gran parte de los trabajos de la fotógrafa es el que tendería un puente, tenue pero visible, entre su obra y aquella de Sebastião Salgado. Y es que tanto Rosângela Rennó como Salgado tratan la misma cuestión en sus trabajos: la pobreza física, económica y existencial del hombre contemporáneo, vista en gran parte a través de la ‘especie’ brasileña.⁵⁰ Rennó trata la visible debilidad de la identidad de ese ser en cuanto sujeto e individuo; Salgado, busca reforzar la presencia de ese mismo ser en esa sociedad que despersonaliza. La primera certifica el proceso de extinción de la identidad, el segundo resiste como puede a la amenaza de aniquilamiento.

⁴⁹ La década de 1990 es rica para la fotografía documental en Brasil, por primera vez se realiza una exposición dedicada especialmente a los *Documentalistas Contemporáneos Brasileños*, en 1994, de esta le siguieron proyectos documentales como *Brasil sin Fronteras*, *Trombetas*, *Corazón de Brasil*, y *Brasil 500 años*.

⁵⁰ Tadeo Charelli, *Lápiz*, mayo-septiembre, España, no. 134-135, 1997 p.111.

La obra de Salgado busca reforzar la identidad del hombre brasileño como sujeto de su historia. Al tiempo, sus fotografías son relatos de vida, de personas; verdaderos documentos sociales, no dejan de emocionar por su belleza y estética. Y cumplen dos funciones: la de arte y documento, en el que está inmerso un discurso económico que parte del contexto que se está viviendo: la globalización. Es en este contexto que Salgado construye su discurso fotográfico. Esta visión contemporánea del fotoperiodismo ayuda a ver la participación e influencia de la fotografía documental en otros estilos fotográficos, que generan una serie de funciones que, a través de ésta, se bifurcan y se integran al mismo tiempo. Reafirma todavía más la creencia en la fotografía documental como referencia y como materia global, en el sentido de abarcar características que le permiten este tránsito continuo entre varios campos.

1.1 Características generales del trabajo fotográfico de Sebastião Salgado: la globalización en su obra.

Mi esperanza de que, en tanto que individuos, grupos, sociedades, nos detengamos a reflexionar sobre la condición humana al alba de un nuevo milenio. Las ideologías dominantes del siglo XX, comunismo y capitalismo, han fracasado estrepitosamente. La globalización se presenta ante nosotros como una realidad, pero no como una solución. Ni siquiera la libertad, si no va acompañada por la responsabilidad, el orden y la toma de conciencia, puede por sí sola ayudarnos a superar nuestros problemas. En su forma más cruda, el individualismo sigue siendo una receta para la catástrofe, tenemos que crear un nuevo régimen de coexistencia.
Sebastião Salgado

El trabajo fotográfico de Sebastião Salgado construye un discurso sobre la crisis de un sistema social a partir de imágenes que enfrentan al mundo a su realidad, una visión global de la situación social. En los libros de autor: *Trabajadores* (1993), *Terra* (1997) y *Éxodos* (2000), entendidos como principio de una unidad de construcción o artefacto, dan cuenta cómo se ven transformadas las formas de producción y muestra las tendencias de los procesos de la globalización, enfatizando en fenómenos como la desterritorialización y la reapropiación territorial, pues la globalización reproduce la inequidad y las diferencias sociales entre regiones, países y zonas de un mismo país, estimulando la generación y la conservación de estereotipos culturales y de imágenes del *otro* que acentúan las

desigualdades a partir de una mirada discriminadora.⁵¹ *Trabajadores* comprende una lógica de la producción industrial; sostiene que sus figuras suscitan al debate en torno a la

⁵¹ Hay mucho desacuerdo sobre el término globalización y se pueden encontrar diferentes definiciones, como la de E. Martínez, H. Salas y D. Márquez, donde se dice que: "En términos generales, la globalización constituye una nueva fase del desarrollo capitalista, cuyos rasgos básicos son la desregulación de los mercados, de los procesos laborales y de la fuerza de trabajo, la privatización de las economías, sobre la base de cambios tecnológicos centrados en el uso de la microelectrónica y la generalización en el uso de nuevas tecnologías como la robótica, la automatización, la informática, la biotecnología y la biogenética". Según Octavio Ianni, la globalización se puede comparar con la fábrica global que se instala más allá de cualquier frontera: articula capital, tecnología, fuerza de trabajo, división del trabajo social y otras fuerzas productivas. Aldo Ferrer "El sistema internacional global recién se constituye a partir de la última década del siglo XV con el descubrimiento de América y la llegada de los portugueses a Oriente por vía marítima". Por otro lado, diversos autores que han partido de una visión "global" de la economía capitalista, de su tendencia a la internacionalización y de su capacidad de integrar otras economías a su sistema. En tal sentido, Braudel y Wallerstein, afirman que la economía capitalista ha sido, desde sus inicios, una economía mundial, por lo que al hablar de globalización es necesario valorar los cambios cuantitativos en el funcionamiento del capitalismo de hoy, y cuáles de ellos presentan una innovación cualitativa del mismo. Es decir, no bastaría la revolución tecnológica o la exportación de capitales para hablar de un salto cualitativo o de nuevas etapas del sistema, cuando lo que hay de nuevo es sólo el volumen y la creciente intensidad de fenómenos históricamente dados. George S. Yip o Peter Dicken o Philip Kotler, Somkind Jatusripitak y Suavit Maesincee, escriben que "desde La Segunda Guerra Mundial, el sistema económico internacional ha evolucionado hasta transformarse en una auténtica economía global, es decir, un sistema interdependiente de comercio, inversión y desarrollo que conecta casi todas las regiones del mundo. [...] En el nuevo contexto, las economías nacionales y regionales permanecen interconectadas dinámicamente, pero un jugador no puede imponer nunca su voluntad a todos los demás". También se encuentran los autores que presentan la postura crítica frente a los procesos de globalización, como es el caso de Ulrich Beck, Hans-Peter Martin y Harald Schuman, entre otros. Para resumir estas discusiones sobre el término de globalización podemos resumir las posturas en tres grandes corrientes: primera, la globalización existió por lo menos desde el siglo XVI, de los grandes descubrimientos geográficos. Segunda, la globalización es un fenómeno íntimamente vinculado con el desarrollo capitalista, y existe desde que existe este modo de producción; tercera, que la globalización fue posible junto con los desarrollos de las tecnologías de información y surgimiento de las redes, lo que permitió el funcionamiento de las economías en los así llamados tiempos reales; lo que posibilitó la integración funcional de tales actividades internacionalmente dispersas. E. Martínez, H. Salas y David Márquez, Octavio, Ianni, , *Teorías de la Globalización*, México, Siglo XXI Editores, CIICyH UNAM, 1996. ----- *La sociedad global*, México, Siglo XXI Editores, CIICyH, UNAM, 1998. Braudel y Wallerstein, George S. Yip o Peter Dicken o Philip Kotler, Somkind Jatusripitak y Suavit Maesincee, escriben Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, México, Paidós, 1998. Jordi, Borja y Manuel, Castells, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid: UNCHS, Grupo Santillana, 1997. Manuel, Castells, *La Era de la Información: Economía, sociedad y cultura, vol I., La Sociedad red*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1999. Enrique, Dussel Peters, et al., *Pensar Globalmente y Actuar Regionalmente. Hacia un Nuevo Paradigma Industrial para el Siglo XXI*, México, UNAM Editorial JUS, 1997. Aldo, Ferrer, *Historia de la globalización. Orígenes del orden económico mundial*, Buenos Aires: FCE Argentina, 1996. Por otro lado, la desterritorialización o reapropiación territorial produce cambios culturales en las sociedades periféricas por la transmisión simbólica de la industria cultural internacionalizada, descontextualizando lo cotidianamente vivido. No es un fenómeno absolutamente nuevo, pues surge con la modernidad, cuando el individuo sale de su medio local a través de la adopción de tecnologías y formas de consumo que se han universalizado y que, incluso, constituyen parte de un imaginario colectivo. Así, la desterritorialización borra, para muchos grupos sociales y en ciertos ámbitos, los límites de lo nacional, modificando la noción de espacio vinculada al ámbito físico, en tanto que la reterritorialización se producen nuevos mercados para los migrantes que necesitan el contacto con su tierra. Cfr. Fernando, Calderon, Alicia Smukler, *Aspectos culturales de las migraciones en el MERCOSUR*, Documentos de debate no. 31, Gestión de las Transformaciones Sociales, MOST, México [en línea] <http://www.unesco.org/most> [05-09-04]

desigualdad, estas imágenes-documento, personifican los actuales procesos de globalización económica, tecnológica, política y cultural que se producen en situaciones de desigualdad entre las distintas regiones del mundo al interior de los propios países y se dan en el marco de una tensión entre el desarrollo de una modernización técnica y el desgaste de un proyecto de modernidad cultural, hoy fuertemente cuestionado, basado en valores impuestos por el neoliberalismo económico, de progreso humano, igualdad y liberación. En el nuevo orden mundial, sus fotografías cuestionan el papel de las ciudades respecto al de las naciones y los Estados; a la lógica del mercado global que no presta atención al lugar donde se fabrica el producto ni quien lo realiza, donde grandes empresas transnacionales cruzan las fronteras y actúan como una unidad a nivel mundial, de manera que dispersan espacialmente la producción, pero por otro lado la integran.⁵²

Las fotografías de *Trabajadores* nos hacen reflexionar sobre esta nueva dimensión del espacio o territorio (geográfico, por ejemplo) que se enmarcan en una serie de relaciones sociales simbólicas propias de los diferentes grupos que conforman una sociedad dinámica que a su vez transforman ese espacio. Las divisiones políticas o administrativas, incluso económicas, son proyecciones sociales sobre un territorio que lo convierten en un constructo social, es decir, nos remite al *proceso de desterritorialización*, (referido a la aceptación de pautas de consumo cultural de bienes simbólicos que tienden a ser homogéneos por parte de las culturas periféricas que adoptan gustos, de manera segmentada, extendidos a partir de las culturas dominantes, es decir, principalmente de los patrones culturales norteamericanos para el caso de América Latina), en ciudades como México o São Paulo.

Éxodos, trabajo que nace de proyectos anteriores, nos presenta las migraciones desde sus acepciones más básicas: movimiento y cambio. A través de cuatrocientas páginas, somos testigos de desplazamientos poblacionales de individuos, familias y hasta pueblos completos. Esos movimientos adquieren rostros diversos, en unos momentos son los llamados inmigrantes económicos, en otros refugiados y desplazados. “Algunos saben

⁵²Para profundizar en el tema véase: Carroll, Iracheta, *Las grandes ciudades en el contexto de la globalización: El caso de la Zona Metropolitana del Valle de México*, Tesis preparada en la FAPUR, UAEM, México, 1999. p.28, Gabriela, Pedroza, *Globalización y cultura: un nuevo espacio para las identidades sociales*, Diálogos de Comunicación, de Felafacs, Número 5, Julio – Diciembre, 2002.

hacia donde van, confiados en que una mejor vida les espera. Otros sólo huyen, aliviados porque están vivos. Algunos nunca logran hacerlo”.⁵³ Fotografías de desarraigo que de alguna manera se relacionan con la idea de la desterritorialización, pues la globalización tiende a desarraigar a las personas, las cosas y las ideas.⁵⁴ Sin perjudicar sus orígenes, marcas de nacimiento o determinaciones primordiales, algo se les desprende o resulta indiferente, tiende a homogeneizar los gustos de acuerdo con la cultura de consumo dominante. La globalización segmenta también los gustos y las apropiaciones simbólicas ya que los distintos grupos sociales tienden a identificarse con ciertos imaginarios que se asocian a su propia condición socio-económica y sus posibilidades de consumo de bienes y servicios que no pueden ser homogéneos para todos.⁵⁵

Este trabajo fotográfico incide en procesos de reestructuración como la reapropiación territorial que se refiere a “la necesidad de reapropiarse de un imaginario local o nacional por parte, sobre todo, de población migrante” —expulsada de sus lugares de origen por las condiciones laborales y económicas (consecuencia en parte de los propios procesos económicos), los conflictos políticos o interétnicos— que precisa restablecer un contacto con su tierra para no perder raíces, sentir que sigue perteneciendo a su comunidad a pesar de su lejanía física y poder enfrentarse desde allí a un mundo, el de las sociedades receptoras, que la mayoría de las veces se presenta como hostil”.⁵⁶

Se estima que millones de personas han abandonado sus hogares de las formas más disímiles pero con un objetivo en común: mejorar su situación de vida. En el mejor de los casos, esos emigrantes se convertirán en refugiados, pero la inmensa mayoría será calificada de indeseable, una plaga que llega para agravar los precarios niveles de empleo y los sistemas de salud y educación en países de destino. En más de un sentido, “*Éxodos* es el diario visual de un ojo obsesionado por encontrar la sustancia épica en un periodo adverso a

⁵³ Sebastião Salgado, *Éxodos*, París, Fundación Retrovisión, Amazonas Images, 2000. 12p.

⁵⁴ Octavio, Ianni, *La sociedad global*, México, Siglo XXI Editores, CIICyH, UNAM, 1998. p.60-61.

⁵⁵ Cfr. Fernando, Calderon, Alicia, Smukler, *Aspectos culturales de las migraciones en el MERCOSUR*, Documentos de debate no. 31, Gestión de las Transformaciones Sociales, MOST, México [en línea] <http://www.unesco.org/most> [05-09-04]

⁵⁶ *Op. Cit.* <http://www.unesco.org/most>

toda clase de heroísmos”.⁵⁷ Este libro refleja los azares que corren los emigrantes dentro de su país o de un país a otro. El autor nos detalla en el prólogo su propia trayectoria migratoria dentro de Brasil, del campo a la ciudad. De su pueblo natal, Aimores, llega al resto del mundo; en 1969 *salió* a Europa durante la dictadura militar en su país. En el viejo continente pasa a ser, hasta hoy, un poco refugiado, inmigrante, estudiante, profesional. Esta condición propia es base indudable de su trabajo. Él mismo nos advierte desde el inicio de su obra que podría haber momentos en que identifiquemos una cierta complicidad de él con esas personas que retrata, y señala: “pude entender como nunca antes, cómo todo lo que pasa en la tierra está conectado. Todos estamos afectados por una brecha mayor entre ricos y pobres, por la disponibilidad de información, por las poblaciones que aumentan en el Tercer Mundo, por la mecanización de la agricultura, la rampante urbanización, por la destrucción de los medios ambientes, por los nacionalismos o las divisiones étnicas y religiosas. Las personas arrancadas de sus hogares son simplemente las víctimas más visibles de una convulsión global que estamos ocasionando”.⁵⁸ Ejemplo de ello es la desintegración de las familias en las poblaciones rurales: “inicialmente, estas familias intentan mantener el núcleo comunitario, procurando todos sus miembros ayudarse unos a otros, sin embargo, la persistente falta de recursos, poco a poco, rompe la cohesión del grupo, de tal manera que en la búsqueda de soluciones aceptables para la supervivencia, cada uno se entrega *al sálvese quien pueda* de la mendicidad, el robo y la prostitución. Los hijos adolescentes abandonan a los padres, que, a su vez, abandonan a los hijos menores”⁵⁹, es decir, Salgado da cuenta del proceso que vive el ser humano en la globalización, como un ciudadano más conciente de ello.

Salgado entiende el orden global en el que vivimos y lo configura en tanto que todos sus trabajos están relacionados, uno es consecuencia del otro, “Todo mi trabajo está relacionado como si fueran distintos capítulos de una misma historia: mis fotografías de campesinos latinoamericanos que luchan por la supervivencia; las fotografías del Sahel; las de los refugiados y poblaciones desplazadas; las de trabajadores... son todas sobre seres

⁵⁷ Myrna, Riva Nina, *Las migraciones desde el lente de Sebastião Salgado*, [en línea] <http://www.enfasispr.com/files/SebastaoSalgado.htm> [25-09-03]

⁵⁸ Sebastião Salgado, *Éxodos*, *Op. Cit.* 8p.

⁵⁹ Sebastião Salgado, *Terra*, Madrid, Alfaguara, 1997.

humanos que luchan por su dignidad e intentan vivir mejor juntos. Intento ser coherente con este pequeño momento que me toca vivir en el planeta y, a la postre, mis fotografías son mi forma de vida.”⁶⁰ *Trabajadores, Terra y Éxodos* en conjunto son un gran libro, para su realización recorre 30 países, retratando las migraciones y el éxodo de agricultores a las ciudades, del que no podía dejar de incluir a su propio país y los movimientos de resistencia como el MST. En sus trabajos se encuentra una analogía entre la fotografía que apela a lo social y su formación como economista, pues “la economía es un tipo de sociología, tal como lo es la fotografía documental”.⁶¹ Sus fotos muestran que el común denominador de la migración tiene su origen en mil y una historias diferentes. *Éxodos* (migraciones) muestra una versión del mundo que navega a contracorriente de los discursos dominantes. Mientras que, gracias a la velocidad electrónica, las distancias físicas han sido supuestamente trascendidas. Salgado propone que la diversa historia de los seres humanos en su espacio, en su cultura, es lo que realmente cuenta. “fotografía mundialmente y quiero exponerlo mundialmente: cada uno de mis reportajes trata sobre la internacionalización, son una muestra de la condición humana de este planeta hoy en día”.⁶² Quizá la clave para darle un giro al reproche que rodea su obra, sea preguntarse qué está pasando en nuestra cultura visual que las imágenes se gastan de manera vertiginosa, perdiendo su poder de comunicar casi en el mismo instante en que son producidas. En este sentido, la apuesta de Salgado consiste en humanizar de nuevo la tragedia, para restaurar su aura en una sociedad ensimismada e indiferente a la suerte de los otros.

Con *Terra*,⁶³ Salgado expone el éxodo de los campesinos hacia las grandes ciudades, el triste hacinamiento de las familias rurales en los bordes de las grandes capitales brasileñas, pero también expone formas de resistencia de estos individuos: el Movimiento

⁶⁰ Maria Eugenia Ludueña, *La otra mirada*, Obsidiana.com, [en línea] http://obsidiana.com.ar/canales/artesylibros/nov00/241100_salgado.xml [Consulta 06-09-04]

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Betina Bracciale, *El zoom que apunta al infierno*, Asombrarte [en línea]

http://asombrarte.com/el_zoom_que_apunta_al_infierno.htm [09-05-04]

⁶³ El proyecto se divide en cinco capítulos: El primero *Gente de la Tierra*, retrata las imágenes de los jóvenes trabajadores y de las poblaciones rurales en las grandes haciendas. *Trabajadores de la tierra*, la segunda parte, muestra fotografías de las plantaciones de caña de azúcar y cacao, las minas de oro y carbón y la construcción. *La fuerza de la vida*, recoge la pobreza de la población, la muerte y la supervivencia. *Migraciones para las ciudades*, es el trabajo que representa los grandes éxodos y el hacinamiento en los bordes de las grandes capitales brasileñas. La última parte, *La lucha por la Tierra* con las marchas y revueltas de los campesinos.

de los Sin Tierra MST, que lucha por una reorganización del medio rural, pues busca democratizar la tenencia de la tierra y el conocimiento como parte de un programa agrario. Este movimiento, como todos los movimientos sociales, permite releer la actualidad desde unos parámetros diferentes y alternativos a los dominantes. Seguramente, una de las cuestiones fundamentales que estos movimientos deben afrontar no consiste sólo en ver qué oportunidades políticas ofrece la situación actual para la movilización crítica, sino cómo hacer visibles tales oportunidades de manera que sean asumidas por la ciudadanía. La cultura transformadora que impulsa a actuar críticamente en la sociedad con el fin de superar la desigualdad y la dominación, permite conectar la reflexión con la acción. En este caso, el MST, apuesta por otra globalización y educación posibles a partir de las claves de la educación popular.⁶⁴

Los trabajos fotográficos de Salgado son documentos-testimonio, en ellos propone una visión de América Latina abierta a la historia siendo la fotografía una de las formas constantes para conocerla, en este caso propongo una lectura del MST a partir de *Terra*, sobre un movimiento que se está construyendo; es por esto que resulta interesante partir del discurso que establece: el fotógrafo en relación de su fotografía y el pie de foto, y sus fotografías con su fotoensayo, pues no parten de un proceso aislado, tienen un lenguaje, un estatuto histórico y cultural; hace intervenir en la imagen un discurso (fotógrafo-autor-fotografía), de aquí que la foto, como forma del lenguaje, este acotada por su misma historia, de la que se apropia en función de una coautoría, una coexistencia de individuo-individuos, bajo una postura social.

Postura que se refleja al hablar de sus fotografías: espero “que *Terra* no sirva para asilar a nadie. Quiero ayudar a provocar un debate, porque es la hora de la discusión y que se encuentren soluciones para los problemas. Y las exposiciones que hago para el

⁶⁴ Véase “Vivencia y convivencia. Teoría social para una era de la información”, Madrid, Editorial Trotta, 2001, ¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?, en Enrique, Laraña, y Gusfield, *Los nuevos movimientos sociales*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1994. La página web del MST <http://www.mst.org.br/>, y Martha Harnecker, *Sin Tierra. Construyendo movimiento social*. Madrid, Siglo XXI, 2002. En especial, el capítulo 4 (La educación en el MST, páginas 209- 252).

Movimiento Sin Tierra es mi contribución para eso”.⁶⁵ En sus proyectos fotográficos, la intención de Salgado es denunciar los problemas que afectan a la humanidad en su conjunto, “un rostro revela la historia y el sufrimiento de todo un pueblo”⁶⁶, es decir, sus fotografías son el producto de una relación social histórica, solas no tienen el poder de mejorar las cosas, pero son un principio de toma de conciencia.

Sus fotografías, entendidas como documentos-testimonio, se vuelven memoria histórica e importan por su dimensión social, en ellas podemos apreciar la dignidad fundamental de todos los seres humanos sin dejar por ello de denunciar que esa dignidad es violada por la guerra, la pobreza y la injusticia; marcados por la globalización económica que sin tener en cuenta ninguna circunstancia, impone sus duras leyes a una sociedad o a pueblos condenados al éxodo para poder sobrevivir.

1.2 Conclusión

No hay un solo criterio para definir la fotografía latinoamericana, pero a lo largo de su historia ilustró y creó un ideal de la región latinoamericana que sirvió como un documento de denuncia de profunda carga ideológica; fotógrafos de la época, especialmente brasileños, emplearon el documentalismo sociopolítico como crítica al régimen en los espacios artísticos de manera recurrente. Sebastião Salgado es producto de esta continuidad histórica, en el que la fotografía se vuelve un instrumento de denuncia, pues da cuenta como se ven transformadas las formas de producción y muestra las tendencias de los procesos de la globalización.

⁶⁵ Sebastião Salgado, *Los excluidos a contraluz*, enero-junio 1999, [en línea] <http://cultura.iteso.mx/antiguos/99a/presentaciones/Sebastião.html> [Consulta 09-06-05]

⁶⁶ Javier, García, “El fotógrafo brasileño presenta en Madrid su libro de apoyo a los *sin tierra*”, *El País*, España, Cultura, 21 de marzo de 1997.

CAPÍTULO 2

Valores teórico-ideológicos de la producción fotográfica de Sebastião Salgado

Este apartado expone los valores teórico-ideológicos presentes en el trabajo fotográfico de Sebastião Salgado, en ella coexisten géneros de modo armónico: documenta, comprende e inventa, connota, es decir, en la fotografía está el que registra el hecho y quien lo inventa, por esto maneja su fotografía como un discurso, no como género fotográfico, pues reducir a una cuestión convencional de géneros es reducir la riqueza de su fotografía como discurso. Él reivindica el sentido tradicional en que se define al autor, y para entender el deslinde del discurso fotográfico se utiliza a Foucault. Sin embargo, se hace fundamental señalar los géneros en que confluye su obra, para una mejor comprensión de su producción fotográfica.

La tesis maneja generalidades interpretativas sobre el trabajo de Salgado, en una revisión mínima. Los tópicos se refieren a ensayos de corte académico, periodísticos y artísticos, cuando la crítica viene de escritores como: José Saramago y Eduardo Galeano, por Christian Caujolle y Fred Ritchin, o por fotohistoriadores como John Mraz sin que se centre en ninguno tópico en particular. De igual modo se encuentran entrevistas, comentarios ocasionales y textos que prologan sus libros realizados por escritores o por el mismo autor.

2.1 Salgado fotoperiodista-ensayista

Los mejores fotoperiodistas combinan la creatividad y las habilidades técnicas de los artistas y artesanos, mientras trabajan en una situación enajenada similar a la de un obrero industrial.

John Mraz

Sebastião Salgado, fotógrafo de amplio espectro (su obra puede ser registrada como parte del fotoperiodismo, fotodocumentalismo, fotoensayismo), trabaja temáticas que se

hallan siempre próximas a situaciones de precariedad en la vida de colectivos humanos y por tanto vinculadas a la tradición del documentalismo social y humanista. Recurre a trabajos a largo plazo, frecuentemente a través de fotoensayos, algunos críticos enmarcan a este fotógrafo en el rubro de *fotografía de autor*,⁶⁷ por una sofisticación estilística y técnica de gran impacto que eleva sus fotografías a la categoría de obra artística. Debido a que en su obra utiliza las composiciones que restablecen la división áurea del espacio; estructura usada en los años treinta, en la que se combina una profunda preocupación social con una intensa búsqueda formal, logrado pocas veces; en obras como las de Walter Evans, Dorotea Lange y W. Eugène Smith. Usa el blanco y negro: “No veo el mundo a color, el blanco y negro es más silencioso, pasa inadvertido, con él puedo reproducir lo que sentí cuando tomaba la fotografía”,⁶⁸ como técnica tradicional del documentalismo fotográfico, Salgado invierte las cualidades del contraste de tonos, con la textura de la imagen (predominio del grano), el uso frecuente de planos generales abiertos, el contraluz; de manera teatral, dramática. Utiliza planos clásicos de manera equilibrada y bien iluminada, frecuentemente horizontal. Su trabajo se estructura en la composición y líneas clásicas que brinda la pintura por el uso del número de oro. Por la forma de la fotografía obliga al espectador a mirar hacia sus imágenes, ya que combina lo testimonial y la perfección técnica y la integra respecto al tema fotografiado.⁶⁹

Sus influencias son tomadas, en cierta medida, por los fotoperiodistas de la *Farm Security Administration* Walter Evans y Dorotea Lange; de los fotógrafos humanistas W. Eugène Smith, Henri Cartier-Bresson⁷⁰, de exposiciones como la de *Family of man*, es decir, de la corriente documentalista de los cincuenta, y en cierta medida por la literatura del *boom latinoamericano*.

⁶⁷ Como en el caso de John Mraz al apuntar que los fotoensayistas como Salgado dirigen la imagen.

⁶⁸ Citado en María Dolores Maleno, *Sebastião Salgado*. [en línea] <http://grupofotocta.galeon.com/SebastiãoSalgado.htm> [Consulta 09-08-04]

⁶⁹ Salgado trabaja con tres cámaras reflex marca Leica (que es utilizada regularmente por fotógrafos documentalistas) formato 35mm. con lentes 28, 35 y 60mm. Ocasionalmente trabaja con un zoom, más prefiere fotografiar próximo al asunto. No utiliza filtros y menos flash. Posee un laboratorio propio, donde él mismo revela e imprime sus trabajos. Recurre mucho al laboratorio para corregir los defectos del negativo y obtener una mejor expresividad. Trabaja con rollos kodak Tri X de 200, 400, 800 Asa y T-Max p 3200, frecuentemente forzado para 12 Asa, recurso que el fotógrafo utiliza para obtener mejor contraste y granulación en la copia, todo en foco y mucha foto de interior a contraluz.

⁷⁰ Fotos 37, 38, 39 y 40.

Según Pedro Vásquez, fotógrafo e investigador brasileño, en su libro *Fotografia: Reflexos e Reflexões* (1986), dice: “de Eugène Smith, Salgado tiene el respeto, la admiración y la solidaridad hacia el ser humano, reflejada en un cierto aire de gravedad, en un agudo sentimiento de lo trágico que transpira en las fotos de ambos, a pesar de la diferencia de estilo. Son autores épicos, capaces de transmutar una escena tonta en una epopeya inolvidable. De Cartier-Bresson, Salgado, tiene el apurado sentido de composición, del equilibrio preciso que nadie puede alterar. Desde este punto de vista, logra ser encajado como adepto al *momento decisivo*. Mientras para Cartier-Bresson cualquier tema es bueno mientras proporcione buenas fotos – su principal preocupación era el performance, el deseo de realizar una proeza de concentración, paciencia y agilidad visual – la preocupación de Salgado es el ser humano. Nunca fotografió moda o paisaje, sólo personas, en acción social o política”.⁷¹ Es interesante citar que la obra de uno (Cartier-Bresson) complementa la de otro (Sebastião Salgado). La mirada es un poco distinta, pero ambos se complementan, según Maria Eduarda Magalhaes Marques, la Superintendente de Proyectos de la Casa Francia-Brasil. Con relación a los períodos fotografiados, Cartier-Bresson trabajó entre las décadas de 1930 y 1970, mientras que Salgado empezó a fotografiar a partir de la década de los setenta. Con relación al modo de fotografiar, Cartier-Bresson es considerado un esteta que trasciende los límites de la fotografía, mientras que Salgado posee una visión más realista, más sociológica, sin dejar de lado la cuestión estética.⁷²

⁷¹ Pedro, Vasquez, *Reflejos e Reflexões*, Brasil, 1986, p.68.

⁷² Etelvina Teresa, Borges Vaz dos Reis, *Op. Cit.*

2.1.1 Salgado: fotografía-arte

Entiendo por qué la gente me critica por explotar las miserias humanas por razones estéticas. Sin embargo, hacer una imagen bella de dolor no me causa problema, porque dice más que una mala foto.
Sebastião Salgado

Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte; lo que sí importa es distinguir entre buena y mala foto.
Tina Modotti

La relación entre arte y fotografía siempre fue muy ambigua y a pesar del tiempo nunca han dejado de mantener entre sí una relación intrincada. Como ocurre en otros medios de expresión artísticos, la fotografía siempre intentó estar al día como medio de expresión porque es producto de su época. La fotografía como instrumento de representación del mundo y del hombre es arte. La imagen fotográfica es documento, testimonio, de un tema en un lugar y tiempo determinados.

Se propone ver la imagen fotográfica en Salgado como una construcción, como afirma Lourdes Roca “una construcción que significa, que expresa, que comunica, y que, por tanto, debe ser interpretada. Como resultado de la creación humana, la imagen responde tanto a capacidades innatas del individuo como a capacidades aprendidas socialmente, de ahí la importancia de analizarla por su valor histórico y epistémico. Así como es una forma de expresión de las emociones, la imagen también es una manifestación de la actividad intelectual y el estudio de estas manifestaciones nos puede ayudar a entender los procesos sociales.”⁷³

En Salgado la relación entre fotografía-arte tiene lugar cuando su fotografía dignifica los quehaceres de la vida, a las personas que toman lugar dentro del MST, no sólo

⁷³ Lourdes, Roca, “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”, en revista *Razón y palabra*, num. 37, ITESM, México, 2004 [en línea]
<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n37/lroca.html> [Consulta 30-04-05]

en un sentido estético, sino ético, es decir, se convierte en un arte con apelación social, de denuncia, al mostrar *sujetos* en lugar de retratarlos sólo como *objetos*, una apelación poética y política en América Latina, como es su fotoensayo: *Terra*, que tiene lugar como forma de conocimiento histórico a través de una reflexión, conceptualización, simbolización, de carácter polisémico de los signos que ocupa el MST en su lucha y los signos que utiliza el fotógrafo para documentar la lucha del MST. Salgado relaciona arte con el MST en la parte técnica ya que conoce la forma artística, más no imita, utiliza al signo no como una instancia estática, sino que puede ser motivada o intencionada de manera diferente. Lo artístico radica en que la foto como signo puede ser intervenido en tanto que se da como preexistente y es susceptible de ser manipulado como específico, es decir, como icono.⁷⁴ Relaciona arte-ideología, a través del conocimiento del propio movimiento, y de ello se vale para articular un discurso constructo en toda su obra; imágenes que en diferentes momentos se emplean para mostrar las relaciones sociales en las que el hombre está inserto de *Trabajadores a Terra* y de *Terra a Éxodos*. Su fotografía se vuelve arte como forma de reflexión social, ideológica, política e histórica, al hacer uso de la polisemia.

El valor de las imágenes de *Terra* consiste en lo que de documento tiene, y por esto sitúa su trabajo en referencia a la historia “...lo que hace el arte es la historia, y las cosas se vuelven arte con la referencia de la historia, como consecuencia de la historia”⁷⁵, con esto quiero decir que Salgado no concibe su obra como arte, más no por ello deja de lado la técnica de la corriente fotográfica a la que pertenece o con la que tiene confluencia, porque para él es importante presentar una buena foto porque es su lenguaje y señala: “me encanta controlar las luces, me encantan las zonas de sombra, los contrastes. En el momento en que pongo una cámara ante mi ojo, automáticamente yo veo la forma principal; en el caso del retrato, la persona. Este proceso es muy intuitivo [...] Mi técnica la presento dentro de un fotografía social, y a veces provoca algunas reacciones en la gente que pregunta por qué

⁷⁴ Esto para entender las afirmaciones que hace Mraz sobre la relación del arte con la fotografía ya que señala que la fotografía es un arte de la particularidad por excelencia, dado que la foto es necesariamente un trazo de una realidad que por fuerza existía: es un índice y no sólo un icono que se vuelven contradictorias con la realidad del fotoperiodismo.

⁷⁵ Carole, Naggar, “Entrevista con Sebastião Salgado”, en *El Mundo*, secc. Cultura, España, 29 marzo del 2000, [en línea] <http://www.elmundo.es/cultura/salgado/> [Consulta, 10-05-04].

esta técnica tan fina, por qué todas esas luces... Es un lenguaje informal, es un lenguaje estético, y ese es el lenguaje del fotógrafo”,⁷⁶ esto nos hace ver que para él lo artístico no es lo importante, más no pasa desapercibido, lo que le importa es su función social y lo que de político pueda tener. Sus fotografías son documentos, no los ve como una pieza de arte. La mayoría de las imágenes son resultado de una cuidadosísima planificación y un exquisito dominio de la técnica del blanco y negro, lo que permite a Salgado presentar imágenes que *respiran*, repletas de viveza y expresividad poética.

El valor de sus imágenes están referidas en su importancia histórica, más no por ello deja de lado la técnica que converge dentro del documentalismo social, pues uno de los objetivos es generar precisamente *conciencia social*, que no es otra cosa que solidaridad. Que posee un carácter de denuncia, con la intención de producir un cambio, una transformación. Desde el punto de vista estético, el documentalismo ofrece un amplio campo de realización a fotógrafos creativos, puesto que la aproximación a cualquier tema transita por la visión y la forma personal de interpretar aquella realidad. Se usa a propósito el término estético en lugar de artístico, puesto que se entiende que el documentalismo social no es arte. Y, además, no pretende ser arte, en su sentido tradicional. Hay un arte social, que puede tener puntos en común con el documentalismo social y que a veces, en forma saludable, se confunden. Pero no es ahora el tema que se pretende desarrollar, aunque por supuesto queda abierta la puerta para otras reflexiones.

Salgado actúa correctamente en función de su compromiso social: “Las imágenes tienen el poder de mejorar las cosas. Pero no solas. Son un principio de toma de conciencia”.⁷⁷ Es el mercado, el que corrompe la finalidad y produce esa notable contradicción de la fotografía humanista: “el fotógrafo aprehende un objeto cargado de miseria y, sin querer, lo deposita en el circuito voraz del mercado que sólo se interesa por su valor estético”,⁷⁸ que deforma completamente el sentido con que se elaboró, para

⁷⁶ Alejandro Uribe y Marta Ramos-Yzquierdo, “Mas allá de los ojos de Salgado” [en línea] [http://www.masdearte.com/bienaldevalencia/item_protagonistas.cfm?noticiaid=7437\\$top](http://www.masdearte.com/bienaldevalencia/item_protagonistas.cfm?noticiaid=7437$top) [Consulta, 10-05-04]

⁷⁷ Sebastião Salgado, *Éxodos*, París, Fundación Retrovisión, 2000, p.23

⁷⁸ “Visiones: Sebastião Salgado”. [en línea]

<http://www.analitica.com/archivo/vam1997.11/artes/visiones1.htm> [Consulta 10-06-04]

convertirlo en objeto de consumo, que importe sólo como producto artístico, y diluya el fin con el que fue creado: un fin ético y denunciante, una lectura sobre las relaciones sociales que establece el hombre en su entorno, que no por ello, deje de lado lo estético y sea inseparable del discurso que predica, porque combina sensibilidad estética con una conciencia que apela a lo social, “La sombra para dar luz, la miseria para la solidaridad”,⁷⁹ un involucramiento ideológico en los temas como factor fundamental en su trabajo, lo cual es muy criticado en su obra.

Según uno de sus críticos: “este fotógrafo apela a un sentido poético de las luchas, tan profundo que, en sus grandes fotografías melancólicas, hay fuerza en la luz y la oscuridad, de la vida y la muerte. Esto se debe a su convicción *populista* y sentimental de un economista de influencia marxista”,⁸⁰ afirmación que se debe a la postura política que Salgado ha llevado a lo largo de toda su vida como economista (militó en el movimiento comunista y participó en la Juventud Católica Universitaria en Brasil) y como fotógrafo (que se inclina por una fotografía que apela a lo social), y se lee en la siguiente entrevista:

“¿sigue siendo de izquierda?”

Sí. Pero para mí el concepto de izquierda es muy dinámico. Antes se creía que izquierda era ser militante de un partido socialista, próximo a una idea marxista. Ahora es una cosa más amplia. Izquierda es estar cerca de la base de la sociedad, de lo que pasa en la ecología, es una forma más decente de distribución de poder. La izquierda no se terminó, se amplió.

¿Usted observa el conjunto de su trabajo como una posición política?

No sólo mi trabajo. La posición de la vida es política. La participación del ser humano en una sociedad tiene que ser política, comunitaria. Si llevamos a un verdadero debate al nivel de vecinos de la calle, del barrio donde vivimos, tenemos un poder de cambio fuerte ante el poder dominante de la sociedad. Si tenemos un comportamiento responsable en la sociedad, podemos ayudar a cambiar el planeta entero. Si no lo tenemos vamos a un desastre”.⁸¹

¿Qué puede desprenderse de estas consideraciones? ¿Es *populista* Sebastião Salgado? ¿Su carácter marxista, comunista lo hace *populista*? Porque el populismo tiene toda una historia y no refiere a los marxistas, sino a los nacionalistas de 1930, como Perón,

⁷⁹ *An uncertain grace*, Ed. Aperture, 1990.

⁸⁰ Javier, Ferreira, *Estética de la Miseria*. [en línea] http://www.elhalo.com.ar/articulo_salgado.html [Consulta 10-06-04]

⁸¹ La Jornada Semanal, México, secc. Cultura, 02 mayo 2002 [en línea]

<http://www.jornada.unam.mx/2002/mar02/020317/sem-columnas.html> [Consulta 10-05-04]

Cárdenas o el mismo Getulio Vargas. Este fragmento demuestra que Sebastião Salgado fotografía no como un proceso aislado, sino como un desarrollo específico de su forma, actúa con una postura política e ideológica de la historia que procede.

La relación fotografía-arte, se ve perfectamente consumada en los retratos de Salgado, éstos se deben a la técnica del retrato periodístico. Él, con experiencia de fotoperiodista emplea las técnicas del fotoperiodismo que en el parecer de Tausk, generalmente da lugar al uso de “una psicología como del lenguaje simbólico [...]”. Lo más frecuente es que esto suceda retratando a la persona en acción, lo cual aumenta notablemente la viveza de la foto”,⁸² así Salgado refiere en sus retratos despertar nuestra emoción, de manera perfecta, estética. En todos sus trabajos los retratos de niños están presentes, el gesto revela la existencia del fotógrafo, y se hace presente el autor, como individuo que se apropia y posiciona dentro del proceso de formación del discurso. Estos retratos, codifican la vida individual, al sujeto dentro de sus formas cotidianas de vida. Aun cuando la fotografía no es el retrato de un individuo, codifica las convenciones de la individualidad, porque inevitablemente representa el punto de vista único y singular del fotógrafo.

En los retratos de *Terra* los niños se hacen presentes como la continuidad de un movimiento, de una expectativa mejor de vida, por la cual lucha el MST, que se conjuga en sus retratos de familia, componente esencial de la fotografía que apela a lo social. La familia, como unidad social básica (concebida así por el propio MST), es capaz de representar en la fotografía toda una capa social en su calidad de *parte del todo*, visiblemente presente en las familias de los *Sin Tierra*, esa *parte del todo* donde el mismo Salgado forma parte y toma posición, no de un individuo aislado de lo que fotografía, sino de un individuo entre individuos, pues en sus miradas se reconoce al fotógrafo, la técnica es de un esteta y hace poesía con ellas, pero el pie de foto los connota como sujetos históricos,

⁸² Petr, Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, 197p. Cabe señalar dos términos que emplea el autor: *retrato psicológico* en donde se pone al descubierto el trasfondo psíquico de la fisonomía, es decir saber muchas cosas de la persona a retratar. Son muy importantes los ojos, dado que esta zona visibiliza el interior de las personas. Esto presupone, sin embargo, que el fotógrafo tenga el suficiente contacto con la persona a retratar, en cuanto al *retrato simbólico* no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado está en unos símbolos manifiestos.

estableciendo una coautoría, una coexistencia, de modo histórico con los *Sin Tierra*, donde se devela una posición político-humanista por parte del fotógrafo.

2.1.2 Salgado: fotografía-estética

Al entrar en la categoría de documentalista, Salgado piensa que lo fundamental para la estética del documental es la compenetración que como fotógrafo haya logrado establecer con los sujetos fotográficos, así como el conocimiento que uno haya adquirido sobre su situación, es por esto que él trabaja como fotoperiodista comprometido y hace proyectos a largo plazo.

Propone lo que él llama una teoría del “Fenómeno fotográfico”, en comparación con el “Momento decisivo” que establece Cartier-Bresson:

“Cuando voy a fotografiar una persona o una familia o un evento o trabajadores de una fábrica, creo condiciones determinadas que yo he experimentado como fenómenos. Vives un determinado momento, largo o corto dentro de este fenómeno. Si quieres verlo de una forma matemática, ve dentro de esta parábola que describe el fenómeno de cómo tomo fotografías. Al principio las relaciones son duras. Después de que comienza a ser fáciles [sic] te vas envolviendo en una serie de momentos. Dentro de la parábola muchas cosas pasan. Para mí, el momento decisivo es como una tangente. El punto más alto de la parábola, donde la tangente se encuentra con ella es el momento decisivo. Si quieres definir ese momento en la forma estricta es que tú, fotógrafo tienes toda la información, tú fotógrafo, tienes tu futuro, tú fotógrafo eres lo suficientemente listo para ver como pasa el fenómeno con toda su fuerza. Capturas la foto disparas, y entonces desapareces. Ese es el momento decisivo. Yo no creo en esto. Yo creo que el fenómeno comienza al principio de la parábola y termina al final. Esta integrada en ello y tiene muchas pequeñas tangentes. Fotografías aquí, allá, hablas con la gente la entiendes y ellos te entienden a ti. Entonces, probablemente llegues al mismo punto que Cartier-Bresson, pero dentro de la parábola. Esa es para mí la integración del fotógrafo con el objeto de su fotografía.”⁸³

Es decir, la experiencia que resulta de la integración del fotógrafo en el contexto de lo que está por documentar. “Para mí, la fotografía es la percepción simultánea, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho y de la precisa organización de las formas que confieren a ese hecho su propia expresión”.⁸⁴ Tal concepción, según Salgado, da como resultado una relación entre el fotógrafo y el sujeto que es comparable a una línea tangente perfectamente equilibrada sobre un círculo. Es elegante, dramática, eficaz, pero él siente

⁸³ Entrevista con John Blom, *Sebastião Salgado*, Photo Metro, noviembre 1990. En el anexo, la figura 41 muestra el dibujo que el fotógrafo hace para exponer su idea.

⁸⁴ *Ibid.*

que debe penetrar el círculo casi para convertirse en uno de los fotografiados, o al menos por comprender la existencia de aquellos que retrata. A pesar de la metáfora geométrica, la visión de Salgado es intuitiva y muy emocional; no parte de un análisis intelectual de las personas. Su aproximación comienza con una empatía respetuosa que se aproxima al sentido de relación entre “tu y yo”, en el que el otro se convierte momentáneamente en un mundo completo *per se*.

Al pasar más tiempo con la gente, Salgado se siente capaz de ver su sufrimiento y su fortaleza. Y la grandiosidad de las imágenes, su reconocimiento de la inmensidad de la naturaleza –con tonos que a veces parecen dar forma a una profunda oscuridad, haciendo tangible la piel, como grabada de los retratados- ayuda también a aquellos que son fotografiados a formar parte de nuestra historia colectiva de un modo más resonante, duradero y diferenciado.

Otro aspecto relevante es la forma en Salgado. Presenta a la foto no como un proceso aislado sino como un desarrollo específico de ésta; busca su consolidación bajo un largo recorrido, no en cuanto a la técnica sino a un lenguaje formal de los signos que integran a la foto como discurso específico. La imagen fotográfica se debe a una historia relacionada en las formas de producción de signos-códigos, pues al establecer que su fotografía es un discurso, una escritura, es decir “un juego de signos ordenado menos por un contenido significado que por la naturaleza misma del significante [...] siempre en transgresión y de inversión”,⁸⁵ se adecua con lo que apunta Foucault “en la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”,⁸⁶ es pues que la forma se reconoce no como forma artística sino como un documento social histórico propio del fotoperiodismo. Lo que él hace es un deslinde teórico, no sólo histórico; no es un artista como fin perseguido sino un fotógrafo “*a secas*”, aproxima su fotografía al trabajo del historiador, y lo liga a un criterio social más que al artístico.

⁸⁵ Michel, Foucault, *El orden del discurso*, Op. Cit. 333p.

⁸⁶ *Ibidem*.

2.2 Salgado: Fotografía documento-testimonio

La fotografía queda como una memoria, como una representación, como una muestra de una época, de este mundo de explotación, de desencuentros, pero también de descubrimientos y sueños.
Salgado

Las fotografías de Salgado son documento-testimonio. Documento por que “teóricamente toda fotografía es un documento. Cámara y papel registran una imagen. Cualquier fotoensayo también es un documento”.⁸⁷ La fotografía como documento es una *hoja de estudio*, donde se puede investigar y sacar las conclusiones deseadas. La belleza es secundaria, pero su valor de uso ocupa el primer lugar. De este modo, puede ser aplicado al arte o a la ciencia, siempre que *diga la verdad*. La definición de documento viene con un propósito inicial que prevé un proceso anterior a la producción, donde se investiga y estudian las posibilidades del objeto fotografiado. Se caracteriza, en primer lugar como registro y ofrece diversos tipos: puro, mixto, histórico, de interés humano, social, político o periodístico. La distinción no determina la importancia, pero si su carácter.

El documento no es el propósito final, sino el inicial, en fotografía es una imagen que tiene una misión específica a desarrollar. La imagen fotográfica es un instrumento más en la que no se congelan momentos, se instituyen significados que pueden ser reconstruidos en su significación. En la perspectiva benjaminiana, “hay posibilidades de recuperarse para la imagen su tono de conocimiento. El pensamiento por imágenes también es la vía para la significación”,⁸⁸ y esta significación deviene de un proceso de estudio en el que interviene, en este caso, la imagen fotográfica, el pie de foto y la articulación de las imágenes que en su conjunto el fotoensayo de *Terra* presenta. Es un testimonio según un filtro cultural, al mismo tiempo que es una creación a partir de un visible fotográfico. Toda fotografía representa el testimonio, en este caso, una lucha; la del MST, que se vuelve memoria e importa en su dimensión social, que establece significados, de sentidos de la historia y se restituye en la condición de relatos de la experiencia humana de sujetos que actúan en

⁸⁷ Boris, Kossoy, *Fotografía e Historia*, Brasil, Biblioteca de la mirada, 1989, p. 72

⁸⁸ Walter, Benjamín, *Discursos interrumpidos I*. Taurus Ediciones; Madrid, 1973, p.136

relación con las condiciones y funciones materiales en que surgen. A través de una investigación minuciosa podemos reconstruir narrativas, cuando consideramos que esos soportes envuelven referencias de prácticas sociales y de producción de memorias de diferentes grupos.

Por esto es preciso analizar las relaciones que establece la fotografía con la realidad, que para Del Valle pueden ser de tres tipos: simbólicas, estéticas, y epistémicas.⁸⁹ Las dos primeras muy estudiadas por disciplinas como la antropología y la historia del arte. Siempre bajo el supuesto de tomar a la fotografía como artefacto social, como producto resultante de una aplicación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una *praxis* social de una época, que puede llegar a un cierto significado holístico de la fotografía, si la consideramos por sí misma como documento-artefacto, de tal forma se interpreta su contenido con la intención del fotógrafo.⁹⁰

En el documento *Terra*, se estudia de igual manera la relación de todas sus imágenes en conjunto, el texto que le acompaña, y la articulación en que es expuesto, para que al ser estudiado permita esclarecer esos soportes que envuelven las prácticas sociales que se hacen presentes en el discurso de Salgado.

⁸⁹ El modo simbólico: presente desde los orígenes de la humanidad en la utilización de la imagen como símbolo mágico o religioso y después con muchos objetivos indicadores.

El modo estético, pues la imagen está destinada a complacer al espectador, a proporcionarle sensaciones específicas.

El modo epistémico, según el cual la imagen aporta informaciones (de carácter visual) sobre el mundo cuyo conocimiento permite así abordar incluso en sus aspectos no visuales. Es una función general de conocimiento y la fotografía cumple de este modo una función mediadora; el fotógrafo nos sustituye o mejor nos representa en el lugar del hecho, es nuestros ojos e incorpora lo no vivido a nuestra memoria. Esta función de conocimiento y mediación es especialmente significativa en la fotografía documental, en la fotografía de prensa o en la fotografía científica. Y algo más de un año después del acontecimiento más visual y visualizado de la historia se hace especialmente evidente. *Dimensión documental de la fotografía*. Conferencia Magistral 29 de octubre 2002. Congreso Internacional sobre Investigación Social, México, D. F. 28-31 de octubre 2002. Instituto de Investigaciones José Ma. Luis Mora. [en línea]

<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/valle/artic.htm> [Consulta 04-05-05]

⁹⁰ Lourdes, Roca, *Op. Cit.*

2.2.1 Lo documental en Salgado

La obra de Salgado confluye entre diversas categorías del documentalismo, una de ellas es la llamada fotografía documental, su concepto es muy amplio y admite también variadas interpretaciones. De hecho, toda fotografía es documental, incluso aquellas que son manipuladas, puesto que siempre están refiriendo a algo o a alguien, aunque este alguien sea exclusivamente el propio autor. En un sentido más estricto, se considera fotografía documental, como uno de los tantos géneros de la fotografía, aquella que se constituye en una evidencia respecto a la realidad. Una segunda posibilidad del concepto de fotografía documental se refiere a lo que llamamos fotografía social, documental social y también testimonial. Este género se refiere, como el nombre ya lo explicita, a la documentación de las condiciones y del medio en el que se desenvuelve el hombre, tanto en forma individual como social y, en ese sentido, su nivel de complejidad es profundo.

Obviamente, el fotoperiodismo se nutre de la fotografía documental y forma parte de esta, pero a diferencia del documentalismo social, se interesa de aquellas situaciones, hechos o personajes que son noticia, materia fundamental de la prensa gráfica en general. No por sutil, la diferencia entre fotoperiodismo y documentalismo social debe soslayarse, teniendo presente que muchas veces éste se convierte en fotoperiodismo y viceversa, cuando por diversas causas la prensa decide que sea noticia. El documentalismo social interesa a la prensa cuando se asocia a un hecho relevante, circunstancial y de gran impacto en la sociedad, aunque comparta las técnicas de realización con el fotoperiodismo, se interesa siempre por los espacios y condiciones de la sociedad. No está atado a lo circunstancial, constituye una reflexión, un intento de comprender y, naturalmente, de mostrar al hombre y sus circunstancias. Dicho en términos más directos: no depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria.

En *Otras Américas* (1977-1984), Salgado muestra las condiciones de vida y la resistencia cultural de los descendientes de los indios en América Latina y es un buen ejemplo para aclarar que es un documentalista que estudia las formas de producción en las que está inmerso el hombre, son imágenes de testimonio, documentales de las que se vale

de disciplinas como la antropología, la geografía, la economía y la política, que en ningún momento pretenden ilustrar un trabajo antropológico o apropiarse de formas de conocimiento que confluyen pero no son propiamente de la fotografía en particular.

Otras Américas es un estudio de observación histórica y cotidiana de los indios del Amazonas, en Brasil, se centra en dos comunidades que han visto cómo su forma de vida quedaba totalmente alterada por la invasión de sus tierras por parte de extraños. Salgado hace un recorrido por el área Andina de América, y muestra una geografía humana, política y económica, de manera monumental, donde destacan los distanciamientos y acercamientos. El paisaje está presente en cada uno de los territorios que visita. La mayoría son fotos panorámicas; la naturaleza sirve para crear un efecto de distancia y perspectiva. Pero el paisaje es también uno de los protagonistas, el elemento intrínseco que carga de intensidad e identidad a los rostros y situaciones que por él desfilan, la manera en que aborda la relación hombre-naturaleza y el modo en que el hombre la transforma.

Argumenta como punto de partida la historia de la vida humana en el Amazonas, sin tener que decir que la naturaleza es inmensa al carácter insigne del indígena, presenta una cosmovisión de éste en su realidad. Al ser un excelente fotógrafo paisajista y retratista muestra el movimiento de la monumentalidad a los aspectos particulares (registro humano de quien le da sentido). Fotografía al hombre, una humanidad no idealista, sino un concepto que construye una relación histórica. Parte del paisaje general al particular y lo fotografía en lo que de humano tiene, se acerca a la vida cotidiana y es ésta naturaleza quien le da sentido, simboliza a América Latina desde su naturaleza (Andes y la humanidad) dentro de un espacio histórico que se debe a ella y en ella está inserto.

Salgado se reconoce como fotoperiodista y entra en el documentalismo fotográfico contemporáneo por la forma y técnica con la que realiza sus trabajos. En sus fotoensayos se manifiesta un fenómeno que se identifica políticamente con su momento histórico, por el modo específico de concepción, de producción y de difusión de imágenes. En este sentido, el fotoensayo del MST es fotografía documental, porque conduce a la fotografía de dimensión social, lo que el mismo Salgado llega a denominar *fotografía social*, porque

según él: “viene de mi origen, un país pobre, donde lo social es muy importante [...] En la fotografía nos miramos a nosotros mismos. No es que la gente esté cansada de mirar imágenes sino está cansada de lo que está generando la violencia. La imagen se convierte en una necesidad social. La fotografía es realmente un transmisor de mensajes muy directo y hay un lugar muy importante para la reportería [sic] gráfica. El verdadero lenguaje universal es la imagen”,⁹¹ es decir, hay un compromiso social que no se queda en la simple fotografía, en ellas ve el principio de la toma de conciencia. De hecho la *fotografía social* está relacionada con el desarrollo social del país en que se lleva a cabo, el ser humano y el modo en que vive en su entorno, es una fotografía dinámica. La cámara plasma lo que ve, dentro de la realidad objetiva o subjetiva, dependiendo del enfoque del autor. Puede ser un documento de interés humano, el cual va desde el *candid shot* (instantánea no preparada) hasta la fotografía de costumbres y/o denuncia. Es “una imagen deliberadamente crítica que la sociedad se ofrece así misma sobre sus propios asuntos. Históricamente posible en un estado capitalista moderno, encontrando su consumación en los medios de comunicación de masa ilustrados, como revistas, periódicos, libros [...]”.⁹² El término *social* ya se asocia prácticamente al término documental, entonces ambos tienen una relación. Sin embargo, el término *social* también puede servir de referencia, definiendo una rama dentro del estilo documental.

En *Terra* confluyen todos estos géneros fotográficos, originalmente las fotografías del MST, por separado, se publicaron en *El País* (periódico español), en cromos sueltos, es decir, en un primer momento fue un trabajo fotoperiodístico que da a conocer a los *Sin Tierra* en Europa como un documento de denuncia; al poco tiempo se presentó como parte de *Trabajadores*, un trabajo más elaborado, en él, se expone al individuo en su vida cotidiana, los procesos que vive en relación al trabajo y las migraciones del campo a la ciudad, fue hasta *Terra* que se articuló como un documento social de denuncia y testimonio bajo una perspectiva económico-social. Se interesó por la divulgación fuera de

⁹¹ “Muestra del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, en Bogotá”, *El Tiempo*, secc. Cultura, 24 de julio 2004, [en línea]
http://eltiempo.terra.com.co/cuit/24dejuliode2004/ARTICULO-WEB-_NOTA_INTERIOR-1747907.html
[Consulta 23-08-04]

⁹² *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, n.27, p. 102, 1998, citado en Etelvina Teresa dos Reis, *op.cit.*

prensa, y prefirió como soporte de comunicación el *libro de autor*. En donde tuviera más presencia el autor entendido como: “el que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas”.⁹³ Sus trabajos fotográficos no dejan de definir constantemente la noción de autor que maneja o se hace presente en él como fotógrafo, la responsabilidad sobre el sujeto, sobre el modo de tratar el tema fotográfico, sus relaciones contractuales de producción, la conciencia verbal de los contextos de edición y de recepción; y cuando se reconoce e identifica el documentalismo en Salgado, se transforma en un referente real. En una materia definible desde la perspectiva de la creación de la imagen fotográfica. Materia que alarga sus orígenes atando los principios de la fotografía de documentación social y el fotoperiodismo. Ambas orientadas dentro de los paradigmas de la foto-registro que tenía la ambición de intervenir y transformar la vida social.⁹⁴

Salgado no se queda en el discurso realista, para que se crea lo que se ve. No se queda en el fotoensayo, “sino que lo profundiza en consideración del referente como representación, como evaluación, como ficción o como reflejo de sus propias cosas”.⁹⁵

⁹³ Michel, Foucault, *El orden del discurso*, Op. Cit. 342p.

⁹⁴ Foucault es preciso al respecto: El autor hace posible una limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo donde no sólo se economizan los recursos y riquezas sino también sus propios discursos y significaciones. El autor es el principio de la economía en la proliferación del sentido. Por consiguiente, debemos proceder del derrocamiento de la idea tradicional del autor. Estamos acostumbrados a decir, que el autor es la instancia creadora de la que brota un obra en la que se deposita, con una infinita riqueza y generosidad, un mundo inagotable de significaciones. [...] el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción. ¿Qué es un autor?, en *Entre filosofía y Literatura*, Op. Cit.

⁹⁵ Margarita, Ledo Andion, *Documentalismo fotográfico contemporáneo*, Op. Cit p.11.

2.2.2 Salgado: fotografía histórica

Salgado fotografía gente, los fotógrafos ocasionales fotografían fantasmas

Eduardo Galeano

La mirada fotográfica en Salgado está basada en un sentido histórico de los sujetos que va a registrar, actividad de lo que ha sido la búsqueda formal de la foto, es decir, fotografía una idea de la propia comunidad histórica de las relaciones humanas, sin ser un proceso aislado, le da a su foto un lenguaje, un estatuto histórico y cultural; hace intervenir en la imagen un discurso (fotógrafo-autor-fotografía), de aquí que la foto como forma del lenguaje esté acotada por su misma historia, de la que se apropia en función de una coautoría, una coexistencia de individuo-individuos históricos. Asentando el polimorfismo de la imagen, es decir, la compleja relación imagen-texto; una relación entre la fotografía, el pie de foto, y el referente, que con el paso del tiempo cambia su significado.

Se establece la relación porque en *Terra* Salgado articula la historia en el lenguaje de la fotografía, en la medida en que la historia le da sentido. La fotografía no es sólo objeto histórico sino también agente articulador de historia, el uso que como fuente tiene nos permite una lectura de un movimiento social a partir de la imagen, no como mera ilustración, sino como fuente de primer orden, como elemento principal, generador de información, por lo que el discurso histórico elaborado *parte* de las imágenes fotográficas, y se vuelve un elemento documental prioritario, esencial, a partir de la información suministrada visualmente en función del universo acotado espacio-temporalmente en cada foto, elaborar un discurso histórico, ayudándose del resto de fuentes, en este caso, la propia historia del movimiento y el pie de foto.

2.3 El discurso fotográfico en Salgado

Para entender el deslinde del discurso fotográfico en Salgado se parte del orden del discurso que Foucault señala en tres niveles: autor, disciplina, voluntad de verdad, niveles que se encuentran en Salgado en tanto que: a través del comentario “conjura el azar del discurso al tenerlo en cuenta permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice. La multiplicidad abierta y el azar son transferidos, por el principio del comentario, de aquello que podría ser dicho, sobre el número, la forma, la máscara, la circunstancia de la repetición. Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”⁹⁶ ¿Qué se quiere decir con esto?

En primer lugar, el discurso en Salgado deja leer su búsqueda histórica de América Latina dentro de sus formas socioculturales; la comprensión de un estatuto económico sobre la crisis de un sistema social a partir de imágenes que enfrentan al mundo a su realidad, una visión global. En segundo lugar, hace ver a la fotografía como una instancia discursiva a la que se puede entrar sin justificar su forma particular de conocimiento. Su forma fotográfica es un constante comentario que subvierte las ideas uniformizantes sobre América Latina. En tercer lugar, propone una visión de América Latina, abierta a la historia, siendo la fotografía una de las constantes formas para conocerla. No hay autoría (en el sentido tradicional del término) en el discurso fotográfico de Salgado, hay un proceso histórico; no hay obra de autor, hay una entidad sociocultural, no hay una sola forma de conocimiento y la fotografía se presenta como una fuente de conocimiento. Salgado la enriquece junto a la historia, la antropología, la economía, la sociología; en un trabajo en el que todas las disciplinas convergen. En su producción fotográfica existe la noción de una fotografía latinoamericana y Salgado construye su concepto (dentro de su historia). Dotando de discurso a esta forma acompañada de una crítica histórica.

Su fotoensayo de los *Sin Tierra*, lo elabora en torno al de un ciudadano más que se sabe parte de su propia realidad, la autoría recae en esa humanidad que él fotografía y que

⁹⁶ Michel, Foucault, *El orden del discurso*, Op. Cit. p. 29

al mismo tiempo construye al fotografiarla, no busca el proceso de atribución del sentido de verdad universal, como se decía antes en el caso de Mraz, promueve la necesidad de cuestionar, de revisar *su verdad*, es decir, una visión del mundo, independientemente de lo que *a posteriori*, se pueda construir. Es por esto que al ser englobado en algún tipo de género fotográfico, Salgado se pierde en un principio de control de la producción del discurso. El género “le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas”.⁹⁷ En la fotografía de Salgado la foto no toma verdad, no miente, no se explica por sí misma se debe a una historicidad, es decir, la foto por sí sola no nos dice nada, hasta no tener un referente, en este caso, el pie de foto, que nos hace ver más allá de lo que se ve a simple vista, nos habla de una de un movimiento social en 1996, que lucha por la democratización de la tierra y el conocimiento.

La base del lenguaje fotográfico en *Terra*, según el propio Salgado, es la *dignidad* en un sentido ético “es lo principal en el ser humano que tenemos que respetar. Pero para mí es un concepto de comunidad y de solidaridad. Este lenguaje fotográfico que yo hago tiene que ser construido en este sentido [...] además de mi paso por la economía, que tiene cosas de antropología, de sociología... es otra de las ciencias sociales”.⁹⁸ El concibe su fotografía como una disciplina más de lo social, en el que redefine la función de autor, confrontando al sujeto, es decir, si hay un autor se le reconoce por la forma de sentido que él de manera intencional construye o articula, con Salgado toda limitación de géneros convencional es puesta en crisis debido a que la figura de autor no se sujeta a la presencia de un individuo que hace fotografía, sino a la presencia de un concepto que Sebastião Salgado construye, donde encontramos características históricas de la sociedad, por lo tanto la forma del sentido de su obra fotográfica es la de construir un discurso que no se le condiciona a una situación de mera decisión o reducción de géneros. La presencia conceptual de Salgado en su discurso fotográfico no se guía por géneros, lo dice él de manera textual y mejor.

⁹⁷ *Ibid.* 38-54p.

⁹⁸ Alejandro Uribe y Marta Ramos-Yzquierdo, “[en línea] *Op. Cit.*”

2.4 Conclusión

El trabajo de Salgado confluye dentro de la tradición del documentalismo social y humanista; al concebir su fotografía como una construcción, el fotoensayo *Terra* tiene lugar como forma de conocimiento histórico a través de una reflexión, de carácter polisémico de los signos que ocupa el MST en su lucha y los signos que utiliza el fotógrafo para documentar la lucha del MST. Su fotografía se vuelve arte en tanto que, utiliza al signo como forma de reflexión social, ideológica, política e histórica. Lo estético se refleja en su teoría del *fenómeno fotográfico*, que como método siempre utiliza. Las fotografías de *Terra*, son un documento-testimonio pues registra un movimiento social que se vuelve memoria e importa en su dimensión social al mostrar sujetos y no objetos, su lenguaje fotográfico es la dignidad, en un sentido ético, es entonces una fotografía documental que apela a lo social, que es una disciplina más de lo social. En ellas nos da cuenta de una idea de la propia comunidad histórica de las relaciones humanas, no como un proceso aislado; en sus fotos, hay un lenguaje que se acota por su misma historia, de la que se apropia en función de una coautoría, una coexistencia de individuo-individuos históricos. Su discurso fotográfico se ve guiado por su función de autor como principio de agrupación de discurso en el que deja leer su búsqueda histórica de América Latina en el que no hay obra de autor, sino una entidad sociocultural, la fotografía se presenta como una fuente más de conocimiento. Su discurso no se guía de géneros por el hecho de que la figura de autor no se sujeta a la presencia de un individuo que hace fotografía, sino a la presencia de un concepto que Salgado construye, donde se encuentran características históricas de la sociedad.

CAPÍTULO 3

Sebastião Salgado y el Movimiento de los Sin Tierra

Este tercer capítulo consta de un primer apartado que analiza brevemente el contexto, estructura y fases en el que se desarrolla el MST en Brasil, desde sus antecedentes hasta el año 2002. El segundo apartado expone el fotoensayo de *Terra* en el que Salgado sintetiza la lucha de los trabajadores rurales por la tenencia de la tierra. La articulación del discurso que plantea Salgado atiende los signos que caracterizan al movimiento: su organización, su resistencia y su denuncia son su base para mostrar a los hombres y mujeres que luchan por la tierra y los presenta en su cotidiano, en un trabajo testimonial y de denuncia, en el que se mezclan dos componentes: arte y documento.

Se parte de una historiografía en atención a la historia del MST; se recurre a los interlocutores dentro del propio movimiento como Bernardo Mançano Fernández, Frei Sérgio y João Pedro Stédile, este último investigador e historiador oficial de *Los Sin Tierra*. En ella se lee una concepción histórica y política del movimiento, ellos la construyen, la registran y hacen una proyección hacia el futuro. Que se documenta y divulga en cuadernillos, carteles, videos y agendas; esta última da cuenta de una concepción de historia propia. Por otro lado, se utiliza a Martha Harnecker porque su aproximación histórica es en razón de una descripción de las acciones y momentos que el MST tiene, importa como texto de divulgación que mueve a la reflexión, sin una intención política. Del mismo modo, se manejan textos en atención de una unidad política que se tiene de América Latina, es decir, hay una visión integralista en un modo más general; en autores como Diego Piñeiro, Enrique Laraña y Alberto Meluci: Es preciso observar que los criterios son orientados hacia la precisión de observar sólo uno de los tantos eventos que se explora en el trabajo de Sebastião Salgado.

3.1 Origen e historia del MST

El antecedente inmediato que sirve de referencia para reflexión, inspiración y orientación del MST, son entre otros *El Caldeirão (1922-1931)*, y *Las Ligas Campesinas (1945-1964)*, que se forman alrededor de 1945, cuando llegaba a su fin la dictadura de Vargas (1930-1945). Reunían a campesinos propietarios, aparceros⁹⁹, ocupantes y medieros¹⁰⁰ que se resistían a la expulsión de sus tierras y al régimen asalariado. Creadas en casi todos los estados, llegaron a organizar a decenas de campesinos, apoyadas por el Partido Comunista Brasileño (PCB). En 1947, cuando el gobierno de Dutra declaró ilegal al PCB, fueron duramente reprimidas. Resurgieron siete años después, en Pernambuco, con el apoyo del abogado y diputado Francisco Julião, del Partido Socialista Brasileño, quien se transformó en su líder. A partir de esa lucha nuevas *Ligas* fueron formadas en ese y en otros estados del nordeste de Brasil, así como en otras regiones. Recibían la influencia político-ideológica de diversos partidos y grupos de izquierda y se destacaron por la conquista de varios ingenios. Las *Ligas Campesinas* fueron, el movimiento masivo y radical en la lucha por la reforma agraria en su momento.¹⁰¹ Se resistían a la expulsión y pasaban a ocupar las tierras, mientras la Iglesia Católica y el PCB seguían defendiendo una reforma agraria por etapas, que contemplara indemnizaciones y títulos. Con el golpe militar de 1964, terminaron por desaparecer.

Durante la década del setenta, en pleno gobierno militar, el ala más progresista de la Iglesia Católica ligada a la Confederación Nacional de Obispos comienza un trabajo innovador, tanto en el campo como en la ciudad, se conforman pequeños grupos de reflexión pastoral denominados Comunidades Eclesiales de Base (CEB). Estos cambios implicaban que la Iglesia hacía una opción por colocarse del lado de los pobres y que en su predicación y en su reflexión pastoral se encontrara un espacio para que sus fieles, guiados

⁹⁹ Socio: el que alquila la tierra de otro para cultivarlas.

¹⁰⁰ Agricultor que divide la mitad de lo cosechado con el dueño de la tierra.

¹⁰¹ João Pedro Stédile, y Sérgio, Frei, *La lucha por la tierra en el Brasil, MST*, Sao Paulo, 1999, p. 14.

por el clero, reflexionaran sobre su propia situación de pobreza, buscando salir de ella, encontrando el reino de Dios aquí en la tierra.

En la tarea de organización de las CEB se adoptó la metodología de educación popular creada por Paulo Freire, lo cual le dio un poderoso instrumento de concientización popular. Naturalmente este nuevo giro de la Iglesia no se dio sin resistencias, desde su interior como desde fuera. Sin embargo, la teología de la liberación (como se denominó a esta nueva corriente dentro de la Iglesia) gozó de la protección y el beneplácito de las más altas jerarquías de la Iglesia por cierto tiempo, hasta que finalmente cayera en desgracia con los cambios ocurridos con el advenimiento del Juan Pablo II. Aún así el tiempo fue suficiente, al menos en Brasil, para contribuir a crear un poderoso movimiento que, tuvo su origen en la Iglesia, se extendió y, al perder apoyo de las jerarquías eclesiales, se transfiguró en un movimiento autónomo.

Las CEB se agruparon en la Comisión Pastoral por la Tierra (CPT), organismo que fue decisivo en el nacimiento del MST. Las comunidades se habían convertido en espacios de discusión y de concientización que permitieron construir gradualmente un instrumento de organización campesina para la lucha por la tierra. La CPT articuló las diferentes experiencias que contribuyeron a crear el embrión de la organización de la resistencia campesina tanto a la política de tierras como a la política de modernización conservadora del agro impulsada por los gobiernos militares.

El Movimiento de los Trabajadores Rurales *Sem Terra* MST nació a fines de la década de los años setenta en la región sur de Brasil, y tuvo como punto de partida la ocupación de las haciendas de Macali y Brillhante en Ronda Alta en el Estado de Río Grande do Sul el 7 de septiembre de 1979. La resistencia y la lucha más importante en la gestación del MST fue el campamento de la Encruzilhada Natalino, en Ronda Alta, en Río Grande Do Sul establecido por los agricultores sin tierra del oeste del Estado de Paraná. Este campamento llegó a reunir a 600 familias y permaneció durante más de dos años (1981-1982) a pesar de la fuerte presión militar y del gobierno que intentaba desarticularla, hasta que consiguieron ser asentados en el municipio de Ronda Alta. Acontecimientos similares sucedían en los Estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo y Mato Grosso do

Sul forjando la génesis del MST, ya que su fundación es el producto de una serie de acciones de resistencia y de ocupación de tierras que se expande por cinco años, hasta 1984.

En estos años, la realidad socioeconómica brasileña se caracterizaba por la crisis del proceso de modernización de la agricultura, iniciada por el gobierno militar, la expansión del capitalismo en el campo, la dependencia de la renta al capital, la concentración de tierra, las políticas de financiamientos para la agricultura que sólo beneficiaban a los grandes productores rurales, la crisis en la política de colonización del Programa de Reforma Agraria y otros factores implícitos en éstos o consecuencias de ellos, que hicieron dramática e imposible la vida de los campesinos en su lugar de origen, además de promover y aumentar el éxodo rural hacia las grandes ciudades. Esta misma situación, de forma contradictoria, hizo “crecer la producción de alimentos y el número de brasileños que pasaban a ser excluidos por el modelo de modernización económica”.¹⁰² La política agraria privilegiaba el capital monopolista en diferentes sectores de la agricultura, acentuando la concentración de tierras. Este hecho incentivó, la multiplicación de los conflictos por la ocupación de terrenos.

Las acciones precursoras del MST pueden caracterizarse por ciertos rasgos básicos que se crean en estos años, al fragor de la lucha, pero que continuarán siendo el sello distintivo de sus acciones: la organización de los campesinos a partir de grupos de reflexión, en muchos casos promovidos y apoyados por la CPT o por otros grupos religiosos; la confianza en las propias fuerzas y en una metodología de ver, reflexionar y actuar que era la base del método Freiriano; la identificación de tierras públicas, o de tierras con títulos mal habidos o de latifundios improductivos que podrían ser reclamados y ocupados para luego negociar con el gobierno; la organización en los campamentos en distintos frentes de lucha para atender las necesidades de los *acampantes* pero también como una forma de democratizar las relaciones al interior del grupo; su formación, ya sea a través de escuelas para los niños o la capacitación de los adultos; etcétera. Como

¹⁰²Bernardo Mançano, Fernandes, *Genese e desenvolvimento do MST*. Caderno de Formação nº 30, Sao Paulo, Grafica e Editora Peres, 1998, p.26.

consecuencia de las ocupaciones promovidas por las organizaciones campesinas y por la propia acción de los gobiernos estatales y del gobierno federal, entre 1979 y 1984 se crean 115 asentamientos en todo el país, con 21.563 familias en un área de 1.224.528 hectáreas.¹⁰³

Las referencias históricas sobre el origen del MST son las ocupaciones de terrenos realizadas, inicialmente, en cinco Estados brasileños: Río Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo y Mato Grosso do Sul. A partir de ahí, las ocupaciones de tierras se extendieron por todo el país. La primera ocupación ocurrió en el Estado de Río Grande do Sul, después en el Estado de Santa Catarina, en el año 1980. Al movimiento de los *sem-terra* su sumó la lucha de los *posseiros*¹⁰⁴ en São Paulo y de millares de trabajadores rurales arrendatarios en Mato Grosso do Sul. Tanto en el campo como en la ciudad, los trabajadores se organizaban, y la lucha de los campesinos era respaldada por ciertos movimientos urbanos, tales como la organización de los trabajadores metalúrgicos del ABC paulista, la Confederación Nacional de los Trabajadores en la Agricultura (CONTAG), la Central Única de Trabajadores (CUT), la Iglesia Católica, algunos partidos políticos de oposición y otras entidades que hacían hincapié en el proceso de redemocratización del país.¹⁰⁵

El nacimiento del MST se formalizó en el año 1984, en la ciudad de Cascavel, Estado de Paraná, con ocasión del I Encuentro Nacional de los *Sem-Terra*, bajo un contexto de muchas expectativas originadas por la sucesión de las ocupaciones de la tierra en todo el país y el crecimiento de varias formas de organización que articularon e intentaron construir una nueva sociedad. Este primer Encuentro, tuvo como resultado la creación del

¹⁰³ Diego, Piñeiro, "Construyendo la hegemonía: el Movimiento de los Sin Tierra en Brasil", *La acción colectiva en los conflictos agrarios de América Latina*, México, Clacso, 2004.

¹⁰⁴ Junto con los *sergueiros* son productores independientes de caucho.

¹⁰⁵ Si englobara estos acontecimientos cronológicamente hasta este momento quedaría una primera *fase de ocupaciones de tierras 1975-1985*. Caracterizada por las luchas localizadas en los Estados de la región Sur y Centro-sur de Brasil [Los Estados de Río Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Mato Grosso do Sul y Paraná]. En esta época el centro de las preocupaciones eran las ocupaciones de tierras. El nivel de cooperación era representado a través de la ayuda mutua. Con la apertura al diálogo con líderes de otros movimientos sociales y con el aprendizaje de sus propias experiencias de lucha, los trabajadores *sem-terra* fueron madurando sus posesiones y se organizaron como movimiento social con perspectivas más amplias. Se estructuraron los cuadros de instancias de toma de decisiones, organizándose en 12 Estados de Brasil.

mayor movimiento social de América Latina que tuvo como principal punto de apoyo la Iglesia Católica, a través de la Comisión Pastoral de la Tierra (CPT). El apoyo y actuación de la CPT, se concretaron a través de encuentros con líderes locales, posibilitados por su infraestructura orgánica ya existente por todo el territorio, que facilita la articulación de las diferentes experiencias de lucha por la tierra y propicia la reunión de los *sem-terra* para discutir sus realidades específicas y promover el cambio de experiencias entre los participantes. Se esbozaron los objetivos generales del Movimiento: luchar por una reforma agraria; luchar por una sociedad justa, fraterna y acabar con el capitalismo; integrar a la categoría de los sin tierra: trabajadores rurales, arrendatarios, medieros, pequeños propietarios, etcétera; la tierra debe ser para quien en ella trabaja y de ella necesita para vivir, también se definió a los latifundios y a las *terras devolutas*¹⁰⁶ como las categorías principales para ser ocupadas.

Una parte importante de las fuerzas progresistas del país coincidía en la posibilidad de que efectivamente se llevase a cabo una Reforma Agraria. En mayo de 1985 un grupo de expertos prepara y entrega al Congreso Nacional una propuesta. Luego de doce versiones distintas, ésta es finalmente aprobada como Plan Nacional de Reforma Agraria en octubre de 1985. Pero se modifica sustantivamente; la expropiación de tierras por interés social dejó de ser una medida prioritaria, y en su lugar prevalecía la ocupación de tierras públicas en áreas de frontera agrícola. Además se consideraba que las propiedades que tuviesen arrendatarios, medieros y agricultores en formas similares de tenencia estaban cumpliendo con una función social y eran productivas, con lo cual se dio nuevas fuerzas a las formas más retrógradas de la tenencia de la tierra. El MST y otras organizaciones campesinas locales y regionales impulsaban las ocupaciones como única forma efectiva de llevar adelante la reforma agraria.

Al Primer Congreso Nacional del MST asistieron líderes campesinos de 12 Estados del país, con una presencia mayoritaria de los Estados del sur y sudeste donde se inició el movimiento. Cinco años más tarde, cuando se lleva a cabo el Segundo Congreso, asisten

¹⁰⁶ Las *terras devolutas* eran tierras que habían vuelto a la propiedad del Estado. Sin embargo muchas veces estas tierras habían sido ilegalmente apropiadas por latifundistas por medio del soborno, del fraguado de papeles de propiedad o por métodos más violentos.

representantes de 19 Estados, marcando así la extensión del Movimiento en el territorio. Significativamente, el Segundo Congreso se lleva a cabo en la ciudad de Brasilia, y la consigna bajo la cual se reúnen es “*Ocupar, Resistir, Producir*”. En los cinco años que median entre uno y otro Congreso el MST se dio una política de extender sus raíces en todo el país a través de las ocupaciones de tierras improductivas o de tierras estatales o con títulos mal habidos. La política de ocupar y resistir la represión posterior para luego negociar la entrega de las tierras ocupadas o el asentamiento en otras tierras había sido relativamente exitosa para lograr la expansión y la consolidación del movimiento, aunque no lo fuese tanto para asentar efectivamente las familias en la tierra. La nueva consigna bajo la cual se reúne el Congreso también refleja una realidad que provocó en su momento un arduo debate: el MST ahora también lideraba asentamientos en los cuales había que producir, no sólo para atender las necesidades de las familias, sino también para demostrar que los asentamientos eran más productivos y más provechosos, no sólo para las familias asentadas, sino también para el país.

El Ier Encuentro Nacional del MST, posibilitó su constitución como movimiento de los campesinos *sem-terra*, de carácter nacional, que integrándose con otros movimientos aislados, se fortaleció para luchar por la tenencia de la tierra y por la reforma agraria. El movimiento persigue tres grandes metas: la conquista de la tierra; la concreción de la reforma agraria y el vivir en una sociedad más justa. Dentro de estos tres grandes fines están incluidos, sus propósitos de lucha: a) la expropiación de las grandes áreas de tierras que están bajo el dominio de las empresas multinacionales; b) el fin de los latifundios improductivos, con definición de un área máxima de hectáreas para propiedad rural; c) la defensa de la autonomía de las áreas indígenas y su revisión donde estén amenazadas por los terratenientes, d) la democratización del agua en las áreas de irrigación del nordeste, de tal manera que garantice la manutención de los agricultores en la propia región; e) la defensa del pago del Impuesto Territorial Rural (ITR), para dedicar los recursos a la reforma agraria.

El Segundo Encuentro Nacional, se lleva a cabo en e São Paulo en 1985, y se debate una multitud de temas. De entre ellos interesa destacar la discusión que se da en torno a los

límites a la autonomía del movimiento, reiteradamente se registra la queja de que las organizaciones de apoyo, como los sindicatos de trabajadores y los organismos de la Iglesia, que procuran determinar la dirección política del Movimiento. Esos problemas eran críticos especialmente allí donde el movimiento recién se organizaba.

El Tercer Encuentro Nacional en São Paulo, enero de 1987, se eligen los principales símbolos de la organización. La bandera y el Himno del MST, así como las palabras de orden que marcan la etapa particular de la lucha en que se encuentra la organización. Así, entre 1979 y 1983 la palabra de orden era: *la tierra es para quien la trabaja*. En 1984, en el Primer Encuentro Nacional eran: *la tierra no se gana se conquista*. De 1985 a 1989 fueron: *sin reforma agraria no hay democracia y Ocupación es la única solución*. En 1989, en el Segundo Encuentro, fueron *Ocupar, resistir, producir*. En el Cuarto Encuentro Nacional se aprobó realizar el Primer Plan Nacional del MST para guiar los pasos de la organización por los próximos cuatro años (1989-1994). Este fue presentado en el Quinto Encuentro Nacional al año siguiente (1995-1996) y sus palabras de orden fueron: *La Reforma Agraria: Una lucha de todos. Ocupar, Resistir, Producir*.

Según Fernandes, en él se delineaban cuatro puntos fundamentales. “En el primero, presentó su análisis del desarrollo del capitalismo en el campo, sistematizando los principales aspectos históricos, económicos, y sociales del campo brasileño, tomando como referencias las transformaciones recientes de la agricultura. Esa lectura contextualiza en el ámbito de la lucha de clases, destacando la lucha por la reforma agraria como forma de acceso a la tierra. Sin embargo, en el segundo punto, se enfatizaba que, por la coyuntura, la lucha por la tierra impulsaba la lucha por la reforma agraria y las ocupaciones eran necesarias. En el tercer punto, con respecto a los desafíos, entre otras acciones, defendían los trabajos efectivos en la construcción de una alianza entre obreros y campesinos, para el fortalecimiento de las luchas de los trabajadores y de sus organizaciones. En el cuarto punto, presentaron las perspectivas para el cuatrienio 1989-1993, asociando el desarrollo de

las luchas con la organización interna del Movimiento, definiendo las instancias y los sectores de actividades”.¹⁰⁷

3.1.1 Expansión y lucha por la tierra

En la década del noventa el MST continúa su expansión en los Estados en que aún no estaba organizado. Así avanza en los Estados de Pará, Mato Grosso y Distrito Federal al inicio de la década, y hacia el final de la misma en los Estados de Tocantins y Amazonas, llegando a estar presente en 23 Estados brasileños. Pero en todos los Estados continúa la ocupación de tierras, especialmente en la segunda mitad de la década. Durante la primera mitad el MST tuvo que enfrentar la más dura represión durante el gobierno del Presidente Fernando Collor de Mello. Éste dio intervención a la Policía Federal e intentó por todos los medios reprimir y desorganizar al Movimiento.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Bernardo Mançano, Fernandes, *A Formação do MST no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000, p. 191.

Siguiendo un orden cronológico, se presenta una segunda *fase de los asentamientos* (1985-1989), el MST se presentó como un movimiento que conquista y construye sus espacios de socialización política. Junto a otras fuerzas sociales, investiga la realidad local para dar continuidad a su proceso de *territorialización*. Cada terreno conquistado representa una fracción de su territorio. La idea central era el *asentamiento*. En esta fase, el MST se preocupa por la cuestión de producción, y se crea el Programa Especial de Crédito para Reforma Agraria (PROCERA); un programa instituido por el poder público para hacer préstamos financieros a los campesinos. A partir de entonces, el MST cambió su dinámica y método de trabajo. Paso a organizar pequeños grupos y asociaciones colectivas, enfocadas a la cooperación, la lucha por la reforma agraria, los factores económico y político: el primero, en el sentido de acumular capital y el segundo, en la formación de líderes para sostenerse como movimiento.

¹⁰⁸ *Fase de represión (1989-1995)* Este periodo se caracterizó por una la confrontación de las cercas (término usado en su sentido real y en el sentido figurado. Se refiere a todos los obstáculos que surgen durante la lucha por la tierra y de la reforma agraria), representan uno de los periodos más difíciles para el MST por avanzar en la lucha a favor de la reforma agraria. El movimiento se enfrentó con muchas adversidades: la cerca de alambre de la tierra que se va ocupar; la reacción de los propietarios en contra de las ocupaciones de tierras; enfrentamientos con la policía; prisiones y asesinatos de líderes y militantes de los movimientos campesinos y la militarización de la cuestión agraria (el desalojo de los campesinos de las tierras ocupadas autorizado por el poder judicial, que permite el uso de la fuerza policial). En esta época, a causa de las fuertes represiones, el MST concentró sus actividades en los asentamientos y campamentos. Creó el sistema de Cooperativas de los Asentamientos (SAC), representado por la Cooperativas de Producción Agropecuaria (CPA), creadas en 1990, con actuación en ámbito local y regional. En 1993, creó el Curso Técnico de Administración de Cooperativas (TAC). Prosiguió en su lucha, utiliza otras estrategias, tales como: las manifestaciones de protesta promovidas conjuntamente con otras categorías de trabajadores. Se realizaron caminatas de millares de kilómetros en todos los Estados del país, que denuncia la violencia y represión del Estado en contra a la lucha de los campesinos por la tierra. En aquellos momentos, la caminata más importante fue el “Grito de la Tierra” que reunió a trabajadores de diversos movimientos sociales para reivindicar una política agraria que defendiese los intereses de los campesinos.

El gobierno responde con una política de asentamientos, que se incrementan notoriamente en la última mitad de la década y el primer gobierno de Fernando Henrique Cardoso. Es de destacar que tanto las ocupaciones como los asentamientos no fueron liderados sólo por el MST sino también por otras organizaciones, generalmente de carácter local, que se organizan en este período. “40% de los asentamientos y de las familias de los asentados están vinculados orgánicamente al MST”.¹⁰⁹ A partir del segundo gobierno de Fernando Henrique Cardoso (1998-2002) se diseña una nueva política agraria que recibe el nombre de Novo Mundo Rural o Nova Reforma Agraria. Este programa tiene varios componentes. Por un lado se constituye un Banco de Tierras dotado de recursos por el Banco Mundial para realizar compras de tierras que serían luego entregadas a crédito a los nuevos propietarios. Es decir, se elimina la política de expropiaciones de tierras y pago de la tierra con títulos de la deuda pública que ésta tenía por el uso improductivo de la tierra como bien social. La tierra ahora se les compra a los propietarios que la quisieran vender, pagando con dinero en efectivo.

Por otro lado, los nuevos asentados pasan a ser deudores del Estado. Posiblemente la acción más importante emprendida por el MST en el segundo lustro de la década con el fin de conmover y atraer las simpatías de la opinión pública haya sido la Marcha Nacional por Reforma Agraria, Empleo y Justicia (1997).¹¹⁰ Esta gran marcha tuvo como objetivo llamar la atención pública sobre la necesidad de una reforma agraria, pero también sobre el problema del desempleo en las ciudades y de la impunidad de quienes cometían asesinatos y actos violentos contra los campesinos. La Marcha fue un “ritual de larga duración” en cuyo transcurso hasta llegar a Brasilia, el MST supo comunicar sus objetivos y su visión del mundo al resto de la sociedad logrando altos niveles de adhesión pública a sus propuestas.¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Marcha de 2000 *sem terra* que desde diversos puntos de Brasil llegaron a Brasilia el 17 de abril, tras dos meses de caminata; el MST instituyó ese día como el “Día Internacional de la Lucha Campesina” en protesta por el aniversario de la masacre de Eldorado dos Carajás, en el Estado de Pará y en memoria de sus mártires. De hecho se hace toda una campaña de denuncia a favor del MST, en la que colabora Salgado y su esposa Lélia donde organizan una gran exposición al tiempo que se hacía la presentación del libro *Terra*. El detalle fue que la exposición se inauguró el mismo día en más de 250 ciudades en todo el mundo (ocho países). Un gran evento con una organización espectacular que contó con el apoyo de varios artistas brasileños, poetas y músicos, además del apoyo de los medios de comunicación nacional e internacional.

¹¹¹ Diego, Piñeiro, [en línea] *Op.cit.*

3.2 Estructura organizativa del MST

El MST está organizado en 23 Estados del territorio nacional y actúa a través de sus instancias de decisión que toman en los siguientes órganos: CONGRESO NACIONAL, COORDINACIÓN NACIONAL, DIRECCIÓN NACIONAL COORDINACIÓN ESTATAL, DIRECCIÓN ESTATAL, COORDINACIONES REGIONALES, COORDINACIÓN DE LOS ASENTAMIENTOS Y CAMPAMENTOS.¹¹²

La Coordinación Nacional está formada aproximadamente por 90 personas. Son dos miembros por Estado, electos en los encuentros estatales; un representante electo por cada Central de Cooperativas Estadales; dos miembros electos por sectores nacionales y 21 miembros de la Dirección Nacional, que son electos en el Encuentro Nacional. La Coordinación Estadual está representada por un colectivo electo en el Encuentro Estadual y está formada por entre siete a quince miembros, de acuerdo con la realidad de la forma de organización de cada estado: este colectivo está compuesto por los miembros de la Dirección Estadual, de la Central de Cooperativas y de los Sectores Estadales [...] La Coordinación Regional está formada por miembros electos o indicados en los Encuentros Regionales. Estos también son miembros de las coordinaciones de

Lo que nos lleva a una fase de crisis de la agricultura y los conflictos del campo (1995-) Coincidió con el inicio de la implantación del modelo económico neoliberal que favoreció el desarrollo de la agricultura patronal, transforman a los pequeños propietarios en campesinos *sem-terra*. Estos campesinos se sumaron a millares de trabajadores desempleados, aumentando el número de adeptos al movimiento de lucha por la conquista de la tierra. El nivel de tensión en el campo fue aumentando como consecuencia de varios conflictos que concluyeron con la matanza de muchos campesinos. Se puede observar la oposición del MST a la política de reforma agraria del gobierno. En percepción del Movimiento, el programa oficial de reforma agraria es un modelo que sigue las normas del Banco Mundial, para atender a los intereses del mercado, beneficia más a los grandes propietarios que a los campesinos sin tierra. Su argumentación se fundamenta en la hipótesis de que los dueños de las tierras van a querer cobrar por sus propiedades un valor por encima del precio de mercado, además de recibir el pago en el momento de la operación de compra y venta, y de intermediario al Estado. Éste, a su vez, vuelve a pasar la deuda al campesino que tendrá de plazo de 10 años para pagarla.

¹¹² El MST tiene una estructura jerarquizada en órganos de gobierno, en la que las decisiones van de arriba para abajo, pero las solicitudes salen de la base. Desde los asentamientos, en las reuniones periódicas, es donde se decide cuales son las necesidades de la comunidad. Dentro de un estado los asentamientos se dividen en regiones, y estas en municipalidades. Es decir, un asentamiento se agrupa con otros cercanos en una municipalidad, que a su vez se agrupa en regional, y estas forman la estructura estadual. Cada municipalidad tiene un militante asociado que es el que acude a las reuniones de cada comunidad y lleva las peticiones de cada asentamiento [...] El siguiente paso sería la reunión estadual, a la que acuden los representantes regionales. Por último existe la Comisión Coordinadora Nacional en la que participa un representante de cada estado. En el MST no hay funciones de presidente, secretario ni tesorero. Cada cinco años se convoca el Congreso Nacional, que representa el órgano máximo de gobierno. Anualmente se convocan asambleas nacionales y estatales. Actualmente el MST implementa un nuevo sistema de representación: cada 25 familias tienen un representante y cada 20 de estos eligen a un delegado de las 500 familias, de esta manera aumenta el número de participantes, debido a la constante represión que sufren.

Página Principal del MST, Historia del MST [en línea]

<http://www.mst.org.br/biblioteca/asantam/assent4.html> [Consulta 20-08-4]

los asentamientos y de los campamentos y son electos en asambleas. [...] Las Coordinaciones de los Asentamientos y Campamentos son formadas por miembros de varios sectores, como por ejemplo: producción, educación, salud. Comunicación, frente de masas, finanzas, etc. En ninguna de las instancias existen cargos del tipo: jefes, presidentes, directores, etc. Los dos grados de jerarquía son coordinadores y miembros [...] No existió una planificación previa de la forma organizativa, sino que ésta se fue construyendo a medida que el movimiento crecía y se extendía en el territorio. Así como cuando los campesinos, al ocupar, se organizaban en distintas comisiones para atender las necesidades de los *acampantes*, el MST se organizó en Frentes. El primero y más importante es el Frente de Masas, que es el encargado de realizar las ocupaciones de tierras.¹¹³

Se puede entender una organización vertical del Movimiento, lo importante a resaltar es que las decisiones vienen desde el trabajo de base, es por ello que el MST emplea una enorme cantidad de esfuerzos y energías en organizar los asentamientos para una mejor organización, pero también por una razón política: demostrar al resto de la sociedad que los asentamientos eran productivos y que le traían beneficios al país, piensan que es mejor asentar campesinos en la tierra que dejar que fuesen empleadas por los grandes empresarios agrícolas o por los latifundistas.

3.2.1 Ocupación, asentamiento y campamento

Era impresionante la columna de los Sem Terra formada por más de 12 mil personas, o sea, 3 mil familias, en marcha, en la noche fría de aquel inicio de invierno en Paraná. El ejército de campesinos avanzaba en un silencio casi completo. Se escuchaba apenas el jadeo regular de los pechos acostumbrados a grandes esfuerzos y el ruido sordo de los pies que tocaban el asfalto. Por el rumbo que seguía la corriente no era difícil imaginar que el destino final fuese la hacienda Giocometi, uno de los inmensos latifundios, tan típicos de Brasil. Correctamente utilizadas, las 83 mil hectáreas [...] podrían proporcionar una vida digna a los 12 mil seres que marcaban en aquel momento en su dirección. El campesino marcha rápido 13.5 millas han sido cubiertas en 5 horas. Cuando llegaron allá, el día comenzaba a nacer. [...] los niños y las mujeres fueron luego apartados para el fondo de la represa humana, mientras que los hombres tomaban posición bien al frente de la línea imaginaria para el eventual enfrentamiento con los Jagunços [matones] de la hacienda. [...] Ante la inexistencia de reacción por parte del pequeño ejército del latifundio, los hombres de la vanguardia rompen el candado y la tranquera se abre; entran, atrás, el río de campesinos se pone nuevamente en movimiento; hoces, azadones y banderas se yerguen en la avalancha incontentada de las esperanzas en ese encuentro con la vida, y el grito reprimido del pueblo sin

¹¹³ Historia del MST. En <http://www.mst.org.br/historico.html>. [Consulta 20-08-4]

*tierra retumba al unísono en la claridad de nuevo día 'REFORMA AGRARIA- LA LUCHA DE TODOS.*¹¹⁴

La lucha de los trabajadores rurales por la tenencia de la tierra obedece a un proceso que se divide en diversos momentos.¹¹⁵ El primero se caracteriza por la *ocupación de la tierra*. Período de movilización y preparación psicológica. En las periferias de las ciudades, los líderes del Sector Frente de Masa realizan un trabajo de investigación de la realidad local. Procuran conocer la cuestión agraria de la región y la situación de los sin tierra: es decir, de las personas que no poseen tierra. Con el apoyo de instituciones como la Iglesia, el Sindicato de Trabajadores Rurales y algunos partidos políticos, reúnen a las familias para reflexionar sobre sus vidas frente a las perspectivas de trabajo y sobre la tierra. Ese proceso dura meses: analizan la coyuntura política, construyen los conocimientos necesarios para interpretarla y procuran tomar decisiones respecto de sus destinos. Después de ese periodo de convivencia y reflexión, se consolidan en los grupos de familias el deseo y la decisión de ocupar la tierra investigada. El segundo momento: la *territorialización* se caracteriza por el proceso de ocupación de la tierra; sólo acontece por medio de las ocupaciones, es decir, los *asentamientos*. De esta manera, los *sem-terra* emigran por todo el territorio nacional y van construyendo, a través de su lucha por la posesión de la tierra, una experiencia concientizadora, es decir, el MST no sólo busca la Reforma Agraria que es mucho más que la conquista de la tierra: es la conquista de la ciudadanía, y uno de los derechos fundamentales de la ciudadanía, entre otros, es el derecho a la educación, y a partir de 1987 se constituye el Sector Educación.¹¹⁶

El tercer momento es el *campamento*. Durante el período que las familias están acampadas, se discute sobre las diversas necesidades que van surgiendo. También se inicia

¹¹⁴ Sebastião Salgado *Terra*, Estados Unidos, Phaidon, 1996, p. 143.

¹¹⁵ Antes de hablar sobre proceso de lucha del MST, es conveniente hacer una aclaración sobre algunos conceptos utilizados en la comunicación oficial del Movimiento ya incorporados a la nomenclatura de su producción científica: *Ocupación de tierra*: Es una estrategia de lucha, a través de la cual los campesinos se organizan y ocupan grandes propiedades improductivas pertenecientes al poder público o privado. *Asentamientos*: Son las áreas conquistadas, donde son implementados los proyectos de reforma agraria. *Campamentos*: Espacios donde los *Sem-Terra* mantienen un conjunto de chabolas (chozas) como forma de resistencia, dentro de una propiedad al lado de una carretera. *Territorialización*: Es un proceso de posesión de la tierra a través de la estrategia de ocupación de la misma.

¹¹⁶ Bernardo Mançano, Fernandes, *Formação e territorialização*, Sao Paulo, 1996.

un proceso de negociaciones con las autoridades para atender las necesidades de la población acampada y sus reivindicaciones. Pero el campamento, ya sea en las tierras ocupadas o a la vera del camino, puede durar varios meses o hasta dos o tres años mientras se llevan a cabo las negociaciones que conducirán a que desde el gobierno estadual o nacional se reubique a los *acampantes* en nuevas tierras. El campamento puede ser mudado varias veces de lugar, en la medida en que una de las tácticas del gobierno es tratar de desplazarlos a zonas poco pobladas lejos de los pueblos y ciudades desde donde pueden obtener apoyo material y político.

3.3 Sebastião Salgado y *la lucha por la tierra*

Hace 30 años, el 80% de la población de Brasil vivía en los campos. Ahora el 76 % vive en la ciudad. Ha habido una expulsión del campo, pero ahora los campesinos no quieren abandonar su lugar de origen, por eso ha nacido el Movimiento de los Sem Terra

El fotoensayo *La lucha por la tierra*, se incluye en el libro *Terra* (1997) y reúne 109 fotos tomadas en Brasil entre 1980 y 1996, implicó el trabajo dentro de los campamentos del movimiento (para llevar a cabo su *fenómeno fotográfico*), en las grandes haciendas, en los éxodos de personas hacia las ciudades y el triste hacinamiento de las familias rurales en estas mismas capitales. Desde la década de los ochenta Salgado se interesó sobre la cuestión de la tierra y desde entonces, a través de las Comunidades Eclesiásticas de Base y de la Comisión Pastoral de la Tierra, realizó un trabajo sobre los *bóias-frias* [clandestinos].¹¹⁷ Su preocupación sobre los problemas del éxodo masivo de las poblaciones rurales lo lleva a documentar sus formas de resistencia con el MST y lo vuelve un documento de denuncia y testimonio. Su misma formación de economista liga este trabajo a una disertación económico-social, pues previo al fotoensayo se elaboró un estudio estadístico del problema que enfrenta la reforma agraria en Brasil, “un país con más de 400 millones de hectáreas fértiles para la agricultura que son propiedad del 2% de la población,

¹¹⁷ Propietarios rurales que en la década de los sesentas fueron expulsados de sus tierras por la modernización tecnológica. Salgado no es el único que a documentado a los *boias-frias*, existen otros fotógrafos que lo han hecho desde los años sesenta, al respecto las fotos 42, 43, 44 y 45 dan cuenta de ello.

existen 25 millones de personas *sin tierra*”,¹¹⁸ que a opinión del fotógrafo “[Brasil] no podrá desarrollarse como país, mientras tenga un sistema agrícola feudal. El latifundio es propiedad de un tercio de los diputados y senadores, además de una parte de la Iglesia católica más reaccionaria. Ellos son los terratenientes”.¹¹⁹ Afirma que el MST hace la parte que le corresponde al gobierno, da una mejor distribución de la tierra, ya que en ocasiones toman las tierras de los grandes propietarios en un “acto legítimo” para hacerlas productivas. “Los propietarios de tierra, latifundios en general, todavía viven ‘parasitariamente’ en virtud de la lógica trágica de las capitanías hereditarias, establecida por los portugueses a principio de la colonización. Quedó arraigada en la mentalidad de la clase dominante del nordeste brasileño la idea del señor de la tierra, tierra como símbolo de poder e influencia en la sociedad” [y propone los puntos básicos que debe tener una reforma agraria] “una distribución de las tierras improductivas, un presupuesto real para la compra de las tierras, porque el movimiento de los *Sem Terra* no quiere la tierra regalada, sino quiere comprarla con prestamos que le puedan otorgar, y además se requiere un apoyo en infraestructura agrícola. [...] La propuesta del MST no es sólo tener la tierra, sino luchar por la ciudadanía, es decir, por tener escuela, medicina y la información técnica para el plantío y la comercialización del producto”.¹²⁰ Lucha por una democratización que no consiste sólo en colaborar con la organización de las personas y de los grupos para conseguir reivindicaciones económicas, sino también, para crear una sociedad más humana, más solidaria y participativa, siempre a la luz de los derechos humanos. Las ocupaciones de la tierra, son su instrumento más fuerte de lucha. Y por ello, generan conflicto y resistencias en el campo, pero no siempre desembocan en la lucha por la democracia, ya que esta lucha no es solamente la defensa de los derechos e intereses de grupos expulsados, es también una lucha por la democratización de las diversas formas de acción de cada gente social que participa en la lucha.

¹¹⁸ Sebastião, Salgado, *Los excluidos a contraluz*, enero-junio 1999, [en línea]

<http://cultura.iteso.mx/antiores/99a/presentaciones/sebastiao.html> [Consulta 09-05-04]

¹¹⁹ Javier, García “El fotógrafo brasileño presenta en Madrid su libro de apoyo a los *sin tierra*”, 21-04-, *El País*, Cultura, España, 1997.

¹²⁰ Sanjuana, Martínez, *Sebastião Salgado: “Mi trabajo es denuncia y testimonio”*, [en línea]

http://www.babab.com/no.05/Sebastião_salgado.htm, Biblioteca Babab, no.05 noviembre, Madrid, 1997. [Consulta 09-05-04]

El fotoensayo trabaja en dos líneas, como documento social-denunciante, y como documento histórico-estético; documenta las condiciones de vida de las familias de los campesinos brasileños dentro del MST, a pesar de las adversidades a las que se enfrenta día a día. No sólo lucha por una reorganización del medio rural, pues busca democratizar la tenencia de la tierra y el conocimiento como parte de un programa agrario. Se observa que, para ellos, la mayor escuela es el propio movimiento, su dinámica de movilización, lucha y resistencia. La acción transformadora como lugar educativo. Además, el MST se caracteriza por haber dado a la escuela un lugar preferencial en su proyecto y en sus movilizaciones.

Con sus contradicciones, enfrentamientos, conquistas y derrotas; la *organización colectiva*, aprendida a partir de cada ocupación de terreno llevada a cabo por el MST y el consiguiente proceso organizativo que se pone en marcha; la *educación para el trabajo* y por el trabajo, como un modo de vincular pensamiento y acción; la cultura, entendida como el modo de vida generado por el MST, la forma de ser y de vivir de los sin tierra; el *poder de elección y de participación* en el movimiento como un modo de educarse en la participación social; el valor de la *historia*, ya que supone educar en una cultura de la memoria y en su carácter procesal e inacabado, la historia como algo que es construido por las personas. Finalmente, la alternancia entre *escuela y comunidad*, que permite superar los límites de los muros del aula. Todos estos elementos hacen del MST un movimiento social especialmente interesado por pensar y practicar la educación en el marco de los procesos sociopolíticos de cambio.

Para el MST, la Reforma Agraria es mucho más que la conquista de la tierra: es la conquista de la ciudadanía, y uno de los derechos fundamentales es el derecho a la educación. Su gran novedad consiste en promover el cambio social, extrapolar el proceso de producción y crear nuevos actores sociales, que van a generar nuevas formas de resistencia al poder dominante de las oligarquías rurales.

En *Terra* el discurso de Salgado se torna al de un ciudadano más que se sabe parte de su propia realidad, nunca lejana “vengo de un país pobre, lo humano me interesa mucho,

con la fotografía documental que hago intento provocar un debate”,¹²¹ el debate que promueve Salgado está ligado a un trabajo en conjunto, su fotografía no es nada si no está ligada a textos, y en este caso, a instituciones que necesiten estas fotos para crear conciencia. Lo que promueve es una fotografía con conciencia social, que la imagen sirva como un instrumento de reforma social y política. *Terra* tiene el poder de dar a conocer el problema de los trabajadores rurales brasileños y posee de algún modo la voz persuasiva, como arma contra toda injusticia humana. Es una pequeña variable dentro de un modelo es parte del sistema. Es una contribución.

3.4 Conclusión

El MST está siguiendo una estrategia a dos puntas: continúa la organización de las bases en el interior y sus alianzas políticas en el ámbito nacional. La clave del éxito de la alianza rural-urbana es la extensión y consolidación de un movimiento rural poderoso que sirva como punto de apoyo en sus negociaciones nacionales, como de catalizador de los movimientos y partidos urbanos para profundizar su propia inserción en las organizaciones de base. MST es un movimiento social especialmente interesado por pensar y practicar la educación en el marco de los procesos sociopolíticos de cambio, propone un modelo de desarrollo diferente al que el neoliberalismo intenta imponer en Brasil. Cree en el desarrollo del medio rural como una alternativa al crecimiento de las ciudades. Denuncia la idea de que la urbanización es inevitable y que el desarrollo social sólo vendrá desde las ciudades para proponer un desarrollo basado en el medio rural. Propone el desarrollo de agroindustrias y de industrias localizadas en el campo para promover la desconcentración y formas de vida más dignas.

¹²¹ *Ibidem.*

CAPÍTULO 4

La lucha por la tierra. Análisis de las imágenes

En este capítulo se hace un análisis de las imágenes que se encuentran en el fotoensayo *Terra* de Sebastião Salgado, libro publicado en 1997, que reúne fotografías de 1980 a 1996 que en su último apartado *La lucha por la Tierra*, documenta al *Movimiento de los Sin Tierra* MST de Brasil, conformado por 27 imágenes, 6 de retratos de niños y 21 más en relación al proceso en que se desarrolla el movimiento, las cuales como documento todo conforman un discurso con los quehaceres de la vida, que dignifica en el sentido ético, es decir, se convierte en una fotografía social, de denuncia, al mostrar *sujetos* en el mundo en lugar de retratarlos sólo como *objetos*, que parte de la polisemia en la imagen, donde se hace presente la relación imagen-texto en cuanto que, existe una relación entre la fotografía, el pie de foto y el referente, que plasma la formación económico-social del fotógrafo.

4.1 El fotoensayo *La lucha por la tierra*: método a emplear

Para iniciar con el análisis de las imágenes se debe tener claro que Salgado concibe su fotografía como documento-testimonio. Corresponde a un proceso histórico, en el que la imagen fotográfica es un instrumento más en la que no se congelan momentos, instituyen significados que pueden ser reconstruidos en un sentido histórico. Así, este documento-testimonio se vuelve memoria e importa en su dimensión social en su condición de relatos, expresiones de la experiencia humana de sujetos que actúan en relación con las condiciones y funciones materiales en que surgen.

Terra en conjunto es una investigación minuciosa donde se reconstruyen narrativas, pues se considera que esos soportes envuelven referencias de prácticas sociales y de producción de memorias de diferentes grupos. Salgado aborda al documento como un todo, de modo coloquial y es válida justamente de este modo, comprensible en la variedad de sus

formas. Sus imágenes presentan relaciones entre sujeto-objeto y sujeto-sujeto, sin perder su contexto, porque a través de ellas podemos ver los más mínimos detalles de la vida cotidiana dentro de un movimiento social. Reconoce la importancia singular del individuo, lo manifiesta e identifica políticamente en su tiempo histórico, por el modo específico de concepción, de producción y de difusión de imágenes, es decir, a nivel prensa, se difundió una a una las imágenes de este fotoensayo, hasta al termino y publicación del libro, que culminó con una magna exposición a nivel mundial en 250 ciudades del mundo.

Las imágenes fotográficas en *Terra* no parten de un proceso aislado; le da a su foto un lenguaje, un estatuto histórico y cultural; hace intervenir en la imagen un discurso (fotógrafo-autor-fotografía), de aquí que la foto como forma del lenguaje esté acotada por su misma historia, donde no cabe una sola forma de conocimiento sino un trabajo interdisciplinario.

Este fotoensayo se articula bajo tres directrices: primero, es un documento que apela a lo social, Salgado mismo lo señala en sus entrevistas: “Mi trabajo es denuncia y testimonio”¹²² es decir, utiliza su fotografía como denuncia de un problema político-económico que afecta a Brasil y ofrece el testimonio de un movimiento en resistencia. Segundo, es un discurso histórico-estético da un estudio estadístico (hasta 1996) del problema que enfrenta la reforma agraria en Brasil. Tercero, antepone a la fotografía la característica de transformación y asume que es un poderoso instrumento de reforma social y política, así *Terra* da a conocer el problema de los trabajadores rurales brasileños y posee de algún modo la voz persuasiva, como instrumento de reclamo ante la ausencia de justicia. *Lucha por la tierra* aborda el proceso de desarrollo en el que se articula el MST en tres fases: *ocupación de tierra, territorización, campamento*, estos tres momentos, se ven distribuidos en fases de consolidación del movimiento, *Fase de las ocupaciones de tierras 1975-1985, Fase de los asentamientos (1985-1989), Fase de la represión (1989-1995), Fase de la crisis (1995-1998)*. *Terra*, se articuló en el año de 1996 en el que se observa la consolidación del Plan Neoliberal en Brasil con Fernando Henrique Cardoso, y la reforma agraria se trata como un conflicto social, pues aumentan las ocupaciones, duplicando la

¹²² Sanjuana Martínez, Sebastião Salgado: “Mi trabajo es denuncia y testimonio”, *Op. Cit.*

base social de los que luchan por la tierra y dentro de los asentamientos se multiplican las experiencias de cooperación agrícola y de agroindustrias. En el marco del III Congreso Nacional del MST (julio de 1995), que como ya se explicó se hace un balance de las perspectivas del movimiento, y mediante las estrategias de ocupación y marchas como la Marcha Nacional por la Reforma Agraria y por el Empleo (abril de 1996), se busca se difunda su lucha, bajo la frase de orden: *La Reforma Agraria: Una lucha de todos. Ocupar, Resistir, Producir*, y no sólo su lucha, sino la violencia que ejerce el gobierno contra los campesinos sin tierra como las masacres de Corumbiara (11 muertos) y el Eldorado dos Carajás (19 muertos) que fueron las más difundidas en prensa.

Ahora bien, al ser presentado como un trabajo de fotografía documental, se analiza bajo este lineamiento, para ello, se utiliza la propuesta metodológica de Félix del Valle que explica “la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario. Por todo ello hay que insistir en que cuando analizamos fotografías no analizamos la realidad sino una representación de la realidad, [...] una representación que percibimos muy fiel pese a los códigos. [...] esta dimensión testimonial e histórica es enormemente importante, es lo que confiere a la fotografía su función de memoria individual y colectiva”.¹²³

Básicamente me apoyo en los *atributos relacionales* donde se debe atender la correlación entre fotografía y texto (pie de foto o noticia); fotografía y una serie o reportaje; y entre una fotografía y una colección, se hace primordial porque “el pie de foto, junto a otros textos que acompañen a la fotografía, pueden provenir del fotógrafo, de la agencia que emite la fotografía, del medio que la publica o del documentalista y constituye parte del mensaje a analizar. El texto unido a la imagen produce efectos que son a la vez lingüísticos y narrativos, que se confunden entre sí”¹²⁴. Y este fotoensayo es el caso, pues las imágenes se acompañan de un pie de foto, un texto introductorio que el propio Salgado realiza. Esto aunado a un análisis simple de la imagen, es decir, la denotación, la

¹²³ Félix, del Valle, *Dimensión documental de la fotografía* [en línea] *Op. Cit.*

¹²⁴ *Ibidem.*

connotación y el contexto de la imagen sirven para obtener representaciones de lo que se ve, lo que sugiere y del tiempo histórico en el que se sitúa para hacer una lectura mucho más amplia del fotoensayo como discurso.

4.1.1 Descripción de las imágenes

Antes de iniciar cabe señalar que Salgado sólo trabaja blanco y negro, utiliza el contraste de tonos, con la textura de la imagen (predominio del grano), el uso frecuente de planos generales abiertos, el contraluz, planos y perspectivas clásicas (regla de los tercios, uso del número de oro, sección áurea), de manera equilibrada y bien iluminada, frecuentemente horizontal, con una aproximación de la visión del ojo humano, ya que utiliza el lente normal, y el gran angular. Sin embargo, para este análisis sólo basta con señalar la técnica del fotógrafo, sin que ella se vuelva primordial para el estudio. Lo importante es la manera en que articula todo el fotoensayo en su dimensión social, al abordar un movimiento social latinoamericano como el MST que cuyo objetivo fundamental consiste en una reorganización del medio rural, pues busca democratizar la tenencia de la tierra y el conocimiento como parte de un programa agrario. El MST, dentro de su dinámica, ha manifestado una serie de características que Melucci las interpreta como “sociedades complejas contemporáneas que han presentado nuevas formas de integración social, de carácter permanente y no sólo coyuntural, pudiendo coexistir con otras formas más consolidadas como las clases, grupos de intereses y asociaciones”.¹²⁵

¹²⁵ Alberto, Melucci, “Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales”, en *Zona Abierta. Movimientos Sociales, Acción e Identidad*, Madrid, N° 69.1994.

4.2 La construcción de una lucha

Abordar un movimiento social a partir de un fotoensayo se convierte en un proceso complejo de síntesis, sin embargo, Salgado resuelve este problema al organizarlo en 6 series discursivas de tres y cuatro fotografías, series bajo un ordenamiento documental e ideológico, en donde el autor dirige completamente la intención de lectura, que tiene que ver con una cuestión editorial, en este caso quien lo realiza es su esposa Leliá Wanick y el propio Salgado. Todas ellas nos remiten a tres momentos de acción: *ocupación, asentamiento y campamento*, en que se desarrolla el MST como plan de lucha. A continuación se presenta las imágenes fotográficas como son expuestas en el fotoensayo *La lucha por la tierra MST*, en ese mismo orden se analizan los puntos centrales al final de cada serie para hacer una reflexión sobre el Movimiento.



(Foto 1) Paraná 1996

Los campesinos sin tierra acuden a una reunión política organizada por el Movimiento dos Sem-Terra MST, para preparar la ocupación de tierras en el estado sureño de Paraná. A lo largo de los años, son muchas las leyes que se han aprobado para promover la reforma agraria. Incluso bajo la dictadura militar se aprobó una Ley de Tierra para permitir la expropiación de los "latifundios" o grandes propiedades sin cultivar. Pero son pocas las ocasiones en que estas leyes han llegado a aplicarse.¹²⁶

Descripción

- La luz principal se ubica en el ángulo superior izquierdo
- El ángulo de toma es frontal
- Lente normal (60mm)
- Toma en plano medio.
- Composición triangular pues la madre y los dos niños forman el triángulo que visualmente es más fuerte, enmarcado por el fondo de la manifestación. El niño es el centro de interés por que su mirada nos

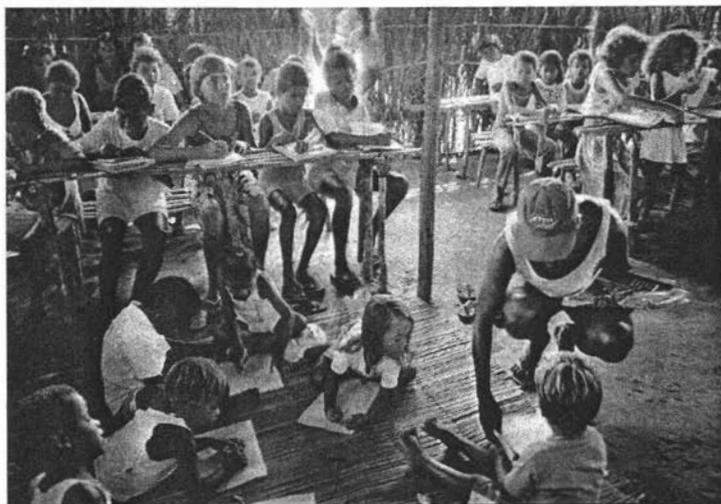
¹²⁶ Sebastião Salgado *Terra, Op. Cit.* p. 142. Todos los pies de foto corresponden a *Terra*, de aquí en adelante se omite la procedencia.

introduce en la toma, es decir, hay una interacción entre la foto y el fotógrafo, es una fotografía bellamente resuelta.

Esta fotografía presenta el trabajo de base que realiza el MST previo a una ocupación, por lo general empieza estableciendo un primer contacto. Se procura que éste sea una referencia dentro de la localidad, puede ser el alcalde, un diputado, un concejal, un sindicato o un sacerdote. Alguien en quien la comunidad confía y que simpatice con el Movimiento.¹²⁷ Esta persona sirve de *punte* entre el MST y la base, quien invita a las familias a la primera reunión, convocándolas para hablar sobre la reforma agraria. Cuando no se tiene un contacto de este tipo, son los mismos militantes quienes hacen el trabajo casa por casa.

En estas reuniones se discute la cuestión de la reforma agraria en el Brasil, qué es el MST, por qué lucha y cómo se conquista la tierra. No se trata simplemente de que las familias cumplan la *tarea* de ocupar, sino que entiendan lo que están haciendo y por qué lo hacen. Por ello es tan importante discutir, entre todos, los objetivos que persigue la ocupación. Al cabo de varias reuniones realizadas paralelamente en diferentes comunidades, y al alcanzar un cierto número de gente interesada en la ocupación, se efectúa una reunión regional con todas las familias interesadas. Suele invitarse a ella a un miembro del MST que ya esté asentado para que cuente su experiencia y también, a algún líder más. En esa reunión se decide el día y la hora de la acción.

¹²⁷ Marcelo Enrique Batista, miembro del Frente de Masas del MST en São Paulo y estudiante de la Escuela Latinoamericana de Ciencias Médicas. Entrevista de Natalia Alvarez, La Habana, 7 de febrero del 2001. Citado en Martha Harneker, *Sin Tierra Construyendo un movimiento social*, España, Siglo XXI, 2002. p.34



(Foto 2) Sergipe, 1996
La escuela del asentamiento de Santa Clara.

Aproximadamente 2,500 personas de 650 familias viven en estos asentamientos. A principios de abril de 1996, campesinos de este asentamiento fueron asesinados por los jagunços [matones] que trabajan para el dueño del latifundio de Santa Clara, que cuenta con 11,200 acres.

Los maestros cuentan a veces con tierras. El abastecimiento necesario para la escuela proviene de las cooperativas del MST, mientras que las mesas y escritorios son fabricados con madera cercana a Caatinga.

Descripción

-Luz principal es un contraluz.

-Ángulo de toma frontal

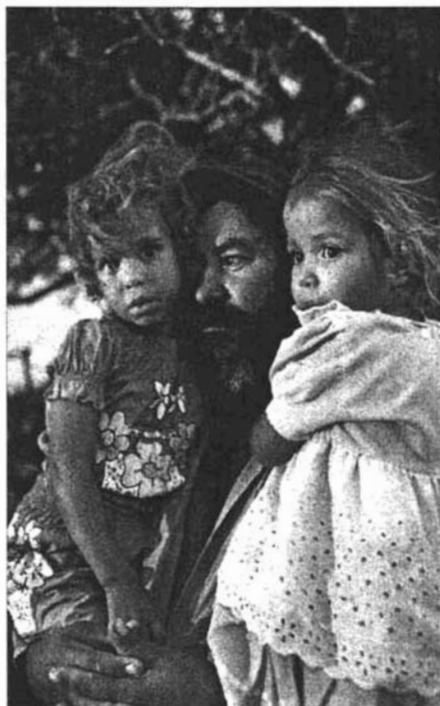
-Lente normal

-Toma en plano general.

-Composición: El maestro se encuentra en uno de los puntos visuales más fuertes de la regla de los tercios, donde las posiciones y miradas de los niños nos remiten a este punto.

Una de las propuestas principales del MST, es presentar una reorganización del medio rural en Brasil, pues busca democratizar la tenencia de la tierra y el conocimiento. Por primera vez aparece el acceso a la educación y a la organización de escuelas como parte de un programa agrario, ya que antes se limitaba a un programa de reforma agraria al tema del reparto de la tierra. Para el MST, tan importante como distribuir la tierra es distribuir el

conocimiento, la reforma agraria forma parte de un proceso más amplio de desarrollo del medio rural.



(Foto 3) Sergipe 1996.

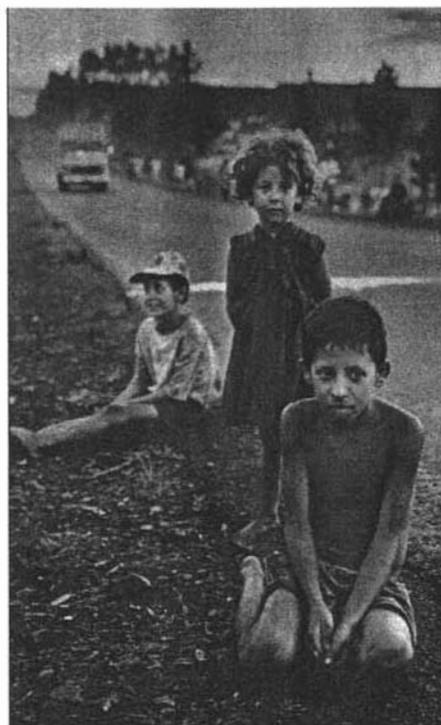
Una familia en un asentamiento de campesinos sin tierras en la plantación Cuiabá en Xingo Sertao, junto al río Sao Francisco.

Descripción

- Luz principal lateral superior izquierda
- Toma frontal, ligeramente en contrapicada
- Lente normal
- Toma plano medio, su composición radica en la fuerza expresiva de los rostros de las niñas que nos hacen partícipes de la toma, enmarcadas en un fondo oscuro.

Una de las premisas del MST es el protagonismo de la familia en conjunto pues es su base social, la ocupación permite aglutinar a las familias campesinas y hacerlas vivir en carne propia la importancia de la organización para llevar adelante una ocupación exitosa y luego

poder sobrevivir. Si la ocupación, en vez de colectiva, fuera una acción individual, el campesino sería tildado de “criminal” o de “delincuente”, pero como es una reacción en grupo y organizada, la sociedad adopta, por lo general, otra posición.



(Foto 4) Paraná, 1996.

Niños de un asentamiento por la tierra a lo largo de la autopista PR-158.

Descripción.

-Luz principal entra por el ángulo lateral derecho

-Toma frontal

-Lente normal.

-Toma en plano entero.

-La composición es triangular donde las miradas y las posiciones corporales de los niños forman un triángulo visual muy fuerte, apoyado por la línea en perspectiva de la carretera.

La fotografía muestra niños que permanecen en un “campamento provisorio”, en el Estado de Paraná; campamentos instalados por un tiempo determinado que sirven para llamar la

atención de las autoridades donde se estudian, deciden los rumbos a tomar y presentar reivindicaciones al gobierno. Pasado ese tiempo o cumplidos los objetivos, el campamento se disuelve.

Esta secuencia consta de cuatro fotografías, el símbolo de unidad es la **familia**, la **educación** y la **infancia**. La **familia**, signo explícito no por el objeto, sino por las asociaciones. Es un conjunto que simboliza la idea de comunidad, es decir, la familia es símbolo no de un oligarca o burgués, es símbolo de un movimiento, no se toma a la familia en abstracto. La familia como indicadora de la comunidad que el MST quiere construir y que junto con la **educación** (como signo asociativo) es un proceso de construcción, “*la propia lucha, el propio campamento, educa*”. Muestra lo cotidiano del lugar en donde viven La **infancia**; niños que miran a la cámara, en una relación directa fotógrafo-fotografiado, que no demerita sino enaltece, fotografía con dignidad, donde el medio fotográfico, es decir el mensaje, nos hace pensar en una continuidad del movimiento, presente en las miradas de los niños, un proceso que no termina y que serán ellos los que continuarán con su lucha.

Una de las mayores peculiaridades del MST como movimiento social agrario, que lo distingue de otras organizaciones, es su concepción sobre la educación. Para el MST “la Educación es un proceso, desde la participación de los niños, de las mujeres, de la juventud, de las personas mayores, construyendo nuevas relaciones y conciencias, hasta la participación en marchas, asambleas, cursos, caminatas, trabajos voluntarios, gestos de solidaridad, ocupaciones, movilizaciones, reunirse para aprender o enseñar el alfabeto es mas que eso (es el) acto de leer y escribir la realidad y la vida”.¹²⁸ El papel clave que juega la educación en la conformación de la identidad de los niños y jóvenes que pertenecen a los asentamientos como futuros miembros del MST. A partir de la base pedagógica de la unidad entre la teoría y la práctica que se aplica en la enseñanza a todos los niveles, tanto en la educación primaria como en las escuelas secundarias o en los cursos de alfabetización de adultos, la realidad en la que están inmersos los acampados o los asentados es permanentemente analizada y debatida a la luz del papel que juega el Movimiento.

¹²⁸ Martha, Hamecker, *Construyendo un movimiento social. Op. Cit.*p.243



(Foto 5) Pará 1996

El 17 de abril de 1996, 1.500 campesinos ocuparon la autopista PA-150 cerca de la aldea de Eldorado dos Carajás, en el estado el norte de Pará, para protestar por el retraso del gobierno a la hora de expropiar la explotación Macacheira, que habían ocupado hacía ya algunos meses. A última hora de la tarde, el comandante de la policía militar del estado de Pará envió al lugar tropas de dos acuartelamientos, rodearon a los sublevados por los márgenes de la autopista y abrieron fuego inmediatamente con rifles y ametralladoras. Murieron 19 campesinos y 57 más resultaron heridos. Nelson Massini, patólogo forense enviado por la Comisión de Derechos Humanos del Senado a la ciudad de Marabá dijo que al menos diez de las víctimas habían sido ejecutadas de forma sumaria mediante un disparo en la cabeza o de un tiro en la nuca a quemarropa. Manifestó que otros siete cuerpos habían sido descuartizados con guadañas o machetes.

Descripción

- Toma en picada
- Luz en ángulo superior izquierdo.
- Lente normal
- Toma realizada en primer plano,
- Compositivamente las líneas del ataúd enmarcan el rostro ensangrentado, donde el número se encuentra en uno de los puntos visuales más fuertes de la regla de los tercios.

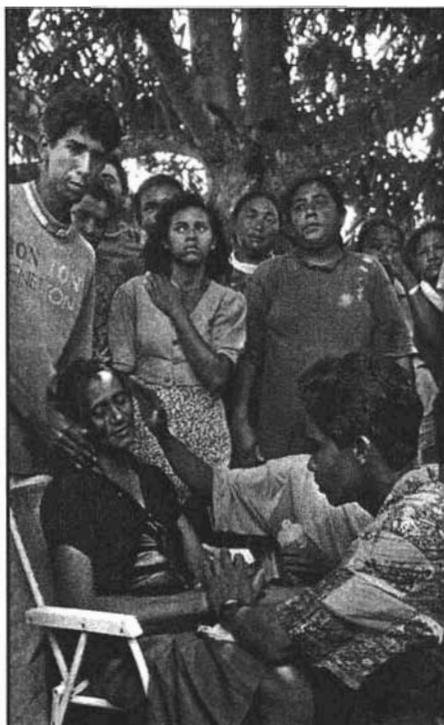


(Foto 6) Pará 1996

Los ataúdes de diecinueve campesinos asesinados el 17 de abril de 1996 en la aldea de Eldorado dos Carajás, en el estado norte de Pará, son trasladados en un camión para su entierro en Curiópolis y Paraupebas. Autopista P. A. 150

Descripción

- Toma en picada
- Luz en contraluz
- Lente normal
- Toma en plano general
- La composición radica en las líneas diagonales en perspectiva que tiene el camión, el autobús y la propia carretera que nos llevan al centro de la toma donde se encuentran los féretros.



(Foto 7) Pará 1996

La madre de Oziel Pereira, uno de los campesinos asesinados en Eldorado dos Carajás, recibe el consuelo de sus familiares en el funeral de su hijo en Pararupebas [sic], el 20 de abril de 1996. Pereira, de tan sólo 17 años de edad, fue maniatado y golpeado por un grupo de policías antes de ser ejecutado de un disparo en la cabeza.

Descripción

- Toma frontal a la mujer
- Lente normal
- Luz en ángulo superior derecho
- Plano medio
- Composición triangular, los dos hombres y la mujer forman el triángulo visual más fuerte, y la gente enmarca la escena de dolor de la madre.



(Imagen 8) Pará 1996

Durante un funeral, los campesinos sin tierra de la comunidad y los miembros de la familia de las víctimas asesinadas velan los cuerpos en Curiópolis.

Descripción.

- Toma en picada
- Lente angular
- Luz en ángulo superior derecho
- Plano general
- Composición circular, donde los féretros es el punto visual más fuerte, enmarcado por el círculo que forman las personas.

Secuencia de cuatro fotografías que hace presente el signo de unidad **violencia**, no al interior del MST y su comunidad, sino la violencia del Estado hacia esta organización. La **tierra**, los **niños**, la **familia** tienen lugar en ésta dimensión no sólo de felicidad sino de violencia con la cual coexisten. Por lo tanto, las imágenes ocupan un lugar importante como documento testimonial y de denuncia, cuya primera intención del fotógrafo, es integrar una memoria histórica dentro del movimiento, para ocuparla en un trabajo posterior *Éxodos*, que le sirve para hacer una comparación sobre la constante violencia que se vive en América Latina.



La comparación recae en el testimonio-denunciante de lo que sucede con los campesinos chiapanecos en México, y se liga de este modo: “La principal demanda de los campesinos de México, al igual que la de muchos países de Latinoamérica, es tener sus propias tierras para cultivarlas. En Chiapas, la lucha por la tierra se centró en una pequeña región mientras que en Brasil, el movimiento de los Sin Tierra casi alcanza ahora la totalidad del país. No obstante, en ambos casos, los campesinos son conscientes de que su lucha por la justicia no está exenta de riesgos y muertes. A más de 8000 kilómetros de Chiapas la misma violencia sacude en ocasiones a Brasil”¹²⁹. Es más, el fotoensayo que está en *Éxodos* inicia con la secuencia de las tres fotografías arriba expuestas, desde el primer momento lo vuelve denunciante, entonces se hace comprensible la intención y postura del fotógrafo sobre su fotografía que apela a lo social.

¹²⁹ Sebastião, Salgado *Éxodos*, Madrid, Fundación Reprovisión, 2002, p.21.

Para el MST la **violencia** se vuelve signo en tanto que está incrustada en las relaciones sociales del mundo agrario brasileño. Por sus características, su intensidad y su frecuencia, encontramos distintas formas de violencia: la política, ejercida como una forma de amedrentamiento y dominación por los terratenientes, empresarios rurales o comerciantes, pero es ejecutada por mercenarios y policías privados, y en ciertas ocasiones por miembros de la policía civil o militar, estando dirigida contra blancos seleccionados; militantes sindicales, líderes de las ocupaciones y agentes de la Pastoral de la Tierra de la Iglesia Católica. La **violencia cotidiana** que está inserta en las relaciones sociales de dominación y que proviene de la forma de apropiación de la tierra y de la estructura agraria correspondiente. La **violencia simbólica** ejercida a través de los diferentes discursos: los discursos de la colonización, los de las amenazas de muerte, y los discursos que disimulan y “naturalizan” las relaciones de coerción propias de las relaciones sociales en el agro brasileño. De este modo, la violencia que el movimiento también ejerce, al ocupar tierras públicas o tierras privadas, al presionar a los poderes y opinión públicos a través de los campamentos, al marchar sobre las ciudades y aún al ejercer la violencia física sobre propios y ajenos, son la respuesta y la contracara de las distintas formas de violencia que se hacen evidentes en el movimiento.¹³⁰

Para una reflexión más profunda, se hace conveniente la lectura que ofrece Susan Sontag sobre fotografiar la violencia que parte de varios puntos, la ética, lo artístico, y lo que documento testimonial tiene la imagen. En esta forma la fotografía puede exaltar a alguien subyugado para convertirlo en mártir o en héroe, aunque de primera instancia no sea la intención del fotógrafo por los múltiples usos que depara contemplar una fotografía del dolor de otras personas, ya que pueden provocar reacciones opuestas, “una llamada a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia reposada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles”.¹³¹ En este sentido, esta secuencia debe entenderse, bajo una óptica meramente testimonial. En la que tanto el MST como

¹³⁰ Véase Zander, Navarro, *Política, protesta e cidadania no campo*, Porto Alegre, Editora de la Universidad UFRGS, 1996. José Vicente, Tavares dos Santos, “Violência no campo: o dilaceramento da cidadania”, en *Reforma Agraria*, Vol. XXII, Nº 1, 1992

¹³¹ Susan, Sontag, *Ante el dolor de los demás*, España, Punto de lectura, 2004. p 21

Salgado toman un postura política que envuelve una ideología y expone el carácter represivo del estado sobre los miembros del movimiento.

En el trabajo de Salgado se complica aún más la reflexión por que se supone que las fotografías que representan el sufrimiento no deben de ser bellas del mismo modo que los pies de foto no deberían de moralizar, porque una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de un asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen. Siguiendo este criterio, las fotos de esta secuencia son resueltas bajo una composición de la forma fotográfica bien hecha, pero lo que cambia y da un peso histórico es el pie de foto, no moraliza en ningún sentido, da cuenta de lo que paso el 17 de abril de 1996 en Eldorado y sus secuelas. Muestra la crudeza de la muerte puesta en primer plano, una cara ensangrentada de un campesino en su féretro. Lo que busca Salgado y el propio MST es crear una memoria colectiva en el sentido de no ser un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que está es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. Estas fotografías más que recordatorios de muerte, invocan a la supervivencia.

Otra reflexión que nos incita a pensar Sontag es el valor excesivo hacia la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar es una acción ética, y la memoria dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana. Una fotografía por sí sola no transforma, pero hace toma de conciencia en lo que de histórica tiene, por eso la importancia del pie de foto, pues es la referencia a no ser sólo una foto que habla de la muerte, en esta secuencia tiene precisamente valor de memoria colectiva.

Ahora bien, ¿Qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo?, se pregunta Sontag, y responde “quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado, son las que pueden hacer algo para aliviarlo o las que pueden aprender de ella. Los demás somos *voyeurs*, tengamos o no la intención de serlo. En cada caso lo espeluznante nos induce a ser meros espectadores incapaces de ver.”¹³²

¹³² *Ibidem*.

¿Salgado es mero espectador del movimiento? No, pues cumple con una postura de vida, en la que pretende hacer conciencia, en este caso de las formas de resistencia como el MST, pues apoya activamente al movimiento, y no sólo a éste, sino a otras instituciones que promuevan una vida más digna.

Serie 3



(Foto 9)Paraná 1996

Descripción

- La luz principal es cenital.
- El ángulo de toma es ligeramente en picada.
- Lente gran angular.
- Toma plano general.

La composición radica en las líneas diagonales de los rayos de luz que nos llevan a lo detalles de la vida en el campamento.

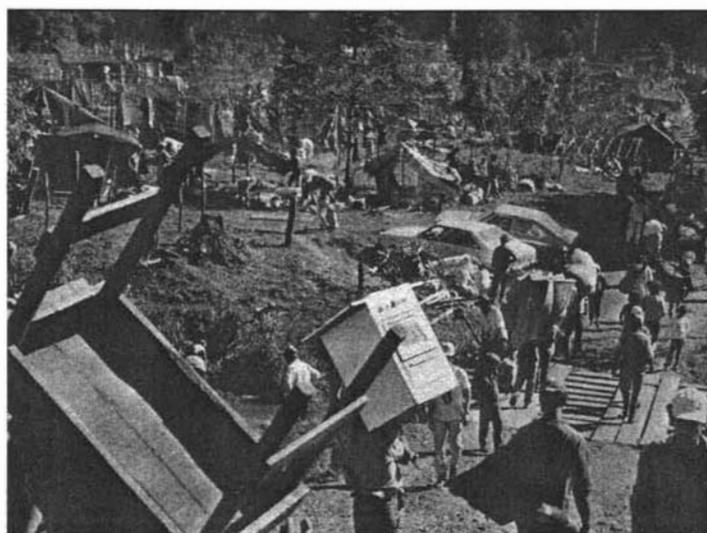


(Foto 10) Paraná 1996

Descripción

- La luz principal es cenital
- El ángulo de toma es frontal, ligeramente en picada
- Toma angular
- Plano general

Compositivamente recurre a cuatro puntos de interés donde cada uno puede ser como una sola imagen, pero que al tenerlas juntas hacen un todo, técnicamente llamado regla de los tercios, o puntos de oro.

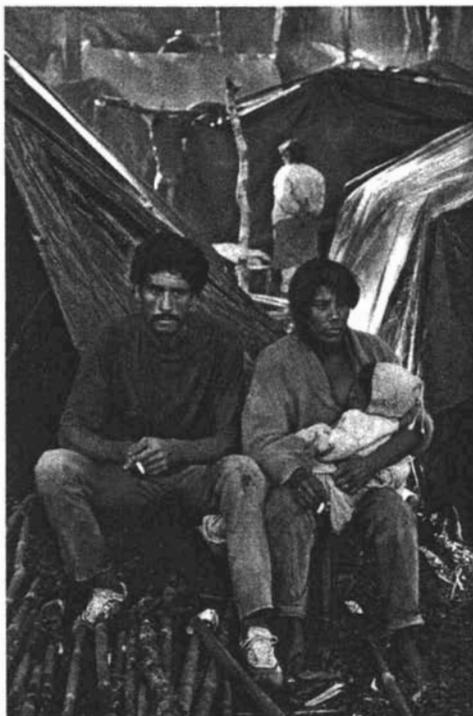


(Foto 11) Paraná 1996

Descripción.

- La luz principal es lateral superior derecha
- El ángulo de toma es en picada
- Lente normal
- Plano general

La composición es de regla de los tercios, donde el punto de interés es la mesa, y las líneas que forman las patas de ésta nos llevan por el camino trazado hacia el campamento.



(Foto 12) Paraná 1996

Descripción.

- Luz principal entra por el ángulo superior izquierdo.
- Toma frontal
- Lente normal.
- Plano entero
- La composición resalta en la fuerza visual del hombre y la mujer donde sus expresiones de reflexión nos impactan, enmarcados con las líneas de las carpas.

Ocupación de la plantación de Giacometi, con 70.000 hectáreas en el estado de Paraná, propiedad privada que pertenece al grupo Río Grande do Sul que se especializa en la extracción de madera. A principios de la década de los ochentas, el gobierno decretó la expropiación de esta área o latifundio, es decir, una propiedad grande y sin cultivar. Sin embargo, gracias a los contactos políticos del grupo Giacometi, propietario de la tierra, la expropiación nunca llegó a efectuarse. Tras fracasar en repetidos intentos legales, los campesinos comenzaron a presionar a las autoridades rodeando las tierras en cuestión con asentamientos.

Finalmente la ocupación de este latifundio por 3,000 familias dentro de esta propiedad, obligó al INCRA (Instituto Nacional de la Reforma Agraria) a reabrir el caso. Si la expropiación se lleva a cabo, los propietarios reciben una compensación de bonos del Tesoro nacional, la zona bastará para acomodar a 4,000 familias y crear unos 8,000 puestos de trabajo.

Esta secuencia de cuatro fotografías presenta al signo **familia** en su cotidiano: los asentamientos. Que se remarca con el último retrato, este fotógrafo sabe perfectamente que el MST trabaja con este signo en toda su lucha, es su base, su principio y así lo utiliza, también hace presente los asentamientos como primer vínculo económico y político de la lucha por la reforma agraria en el Brasil, pues en gran medida son ellos los que aportan el mayor financiamiento y los que liberan cuadros para que puedan dedicarse a organizar el movimiento en otras regiones del país.

El MST al ser un movimiento de dimensión socio política no puede quedarse en lo corporativo, que a pesar de ser una lucha social de base campesina, estaba destinado al fracaso si se restringía al aspecto corporativo. Si una familia solo lucha por la tierra y pierde el vínculo con una organización mayor, la lucha por la tierra no tendrá futuro. Es justamente esa organización la que hará que la lucha por la tierra se transforme en una lucha por la reforma agraria. A pesar de asumir este componente político y de creer que como movimiento debe participar en la vida política del país, nunca ha formado uno, aunque comprende que la existencia de un instrumento político es fundamental para lograr la transformación de la sociedad que propicia.

Cuando los Sin Tierra hacen una ocupación se organizan en grupos de familias a cargo de militantes del MST que realizan el trabajo de base, la mayoría de los grupos van de 20 a 30 familias de campesinos que provienen de distintos lugares. Como en los campamentos suele haber varias personas solteras y muchos niños, a las reuniones asisten entre 40 y 50 personas. Estos grupos de familias forman parte de la estructura del MST.

Esta es la forma en que el Movimiento se organiza en la base, en los campamentos y que debería continuar existiendo en los asentamientos. La afiliación a ellos es obligatoria. Todas las familias deben formar parte de un grupo de base y asumir alguna de las distintas tareas que se realizan en un campamento.

La ocupación de tierras es mucho más que el mero acto de tomar posesión colectiva de la tierra designada. Comienza con un trabajo casa por casa por parte de los militantes del movimiento, que conduce a la formación de grupos de familias que se reúnen para analizar la situación por la que están pasando y debatir las posibles soluciones. Se analizan las tierras disponibles en el municipio o región, se estudia la situación jurídica de cada una de ellas, y se elige la que será ocupada. Así, se inician las tareas dirigidas a preparar la ocupación, dividiéndolas y compartiéndolas entre grupos de familias. Debe organizarse el transporte de personas y enseres básicos para montar el campamento. Hecha la ocupación se organiza y se atienden las necesidades de la vida diaria. Se prevén los enfrentamientos con la policía o los militares, con los *jagunços* de los propietarios, y se estudian las formas de negociar con unos y con otros.

Si la ocupación salva el primer obstáculo –el enfrentamiento y la negociación con las fuerzas militares– el paso siguiente, es la negociación política con los representantes del gobierno. En esos momentos son fundamentales los apoyos externos de otras organizaciones campesinas y de trabajadores de organizaciones de derechos humanos y legisladores de diversos partidos políticos, de la prensa, etc., porque es necesario captar la atención pública y transformar la ocupación en un hecho político. Cuando llegan, se analizan las propuestas del gobierno y se negocia la retirada del campamento o la efectiva ocupación de las tierras conquistadas. Es preciso tener en cuenta que una ocupación puede durar desde unos pocos días hasta varios años, según las características y la forma en que se desenvuelve.

Un campamento generalmente se lleva a cabo por medio de la ocupación de tierras, pero otras veces se quedan en la orilla de las carreteras, cuando los ocupantes se retiran de la tierra para facilitar las negociaciones. Es importante destacar que la táctica del MST,

cuando se retiran de una ocupación, los campesinos no vuelven a sus casas, sino que se mantienen acampando, como instrumento de presión, hasta que la situación se resuelve favorablemente. El campamento puede ser mudado varias veces de lugar, en la medida en que una de las tácticas del gobierno es tratar de desplazarlos a zonas poco pobladas lejos de los pueblos y ciudades desde donde pueden obtener apoyo material y político.¹³³

El *acampado* puede estar sostenido por una retaguardia familiar que lo apoya a través del envío de alimentos, ropa y dinero. Por ello, uno de los puntos cruciales para sostener una ocupación (y en especial cuando ella dura mucho tiempo) es obtener los alimentos básicos para sostener a los *acampantes*. Una vez realizada la ocupación se trata de que tenga la mayor repercusión pública, porque un hecho que se considera ilegal se convierte en un hecho político. Esto asegura que el Estado tome cartas en el asunto y acelere los tiempos de negociación. Para ello la repercusión pública es fundamental. Esta traerá también los apoyos monetarios y las donaciones en alimentos que permitirán sostener la ocupación. En aquellos lugares en que es posible, muchos asentados tratan de convertirse en asalariados. En otros, la cercanía de pueblos y ciudades les proporciona fuentes de empleo temporal y apoyo popular.

Los *acampados* son de variado origen social, o de diferentes orígenes étnicos: los inmigrantes –italianos, alemanes y polacos, más frecuentes en los Estados del Sur– y los criollos o brasileños. También los hay de distintas religiones: católicos, protestantes o devotos de diversas sectas religiosas. Hay una importante presencia de mujeres y jóvenes, aunque predominen los hombres. Algunos hijos de pequeños productores, arrendatarios, aparceros, asalariados rurales, desocupados, semi-ocupados, trabajadores zafrales, *boias-frias* [clandestinos]. Pero todos tienen algo en común, un ideal. Su meta es la forma de vida campesina, dedicada al trabajo de la tierra con aporte de trabajo del grupo familiar, es decir, el campamento es un espacio de sociabilidad. Como *acampado* es aceptado, segregado o discriminado por su comunidad de origen o de vecindad; ha dejado de ser un vecino o un

¹³³ Para dar una idea de la magnitud de las acciones de ocupación emprendidas por el MST, estas han ocurrido en forma creciente, registrándose entre 1990 y 1999 2.194 campamentos que involucraron a 368.325 familias. Diego, Piñeiro, *Op.Cit.*

miembro de una familia del vecindario para pasar a ser un *acampado*, con la aceptación o el rechazo que su nueva adscripción genera en las distintas personas con las que se relaciona.

Serie 4



(Foto 13) Bahia 1996

El asentamiento de Corte Grande en la ciudad de Itamaraju, al sur de Bahía. Los 1610 acres de tierra pertenecientes a esta Cooperativa estaban distribuidos a 44 familias quienes se dedican a la producción de naranjas, plátanos, maracuyá, mandioca y caña de azúcar. Había dos procesadoras, una para la producción de harina de mandioca y la otra para la producción de ron de caña de azúcar, usando barriles de madera para el atajamiento del producto. El nivel de ingresos de las familias, en conjunto con la cantidad que ellos producían para su propia subsistencia, excedía 480 cruzeiros.

Descripción.

- La luz principal entra por el ángulo superior izquierdo
- Toma frontal, ligeramente en picada
- Lente normal
- Toma en plano en tres cuartos, (de las rodillas hacia arriba)
- Composición circular donde las manos forman el círculo visual.



(Foto 14) Santa Catarina 1996

Descripción.

- La luz principal es ángulo lateral izquierdo
- Toma en picada
- Lente normal
- Plano general
- La composición centra el punto de interés en uno de los puntos de oro de la regla de los tercios, donde los hombres son lo más importante y se enmarca con un fondo de detalles de contrastes de las nubes.



(Foto 15) Santa Catarina 1996

Descripción.

- Luz principal en el ángulo lateral derecho
- Toma con angular
- Plano entero
- Composición utilizando tres de los puntos visuales más fuertes de la regla de los tercios donde los niños el hombre y los animales se enmarcan por la tierra de siembra.

El asentamiento de 1.200 hectáreas de la ciudad de Dionisio Cerqueira, en el estado del sur de Santa Catarina, aloja ahora a 60 familias que han constituido una cooperativa. Cultivan mate (hoja de una popular variedad de té de la región), frutas, maíz y otros cereales en parcelas individuales, mientras que la cooperativa gestiona la comercialización de los productos. La cooperativa posee 700 cabezas de ganado. No menos importancia tiene la creación de una pequeña fábrica de pantalones vaqueros y camisetas, que da trabajo a muchas mujeres de Conquista na Fronteira. Estas nuevas actividades han transformado el nivel de vida de los nuevos ocupantes y han demostrado que los campesinos que en su día no tenían tierras pueden manejarse dentro de la economía de mercado.

Secuencia de tres fotografías. El signo unidad es el **trabajo** en la vida cotidiana. Simboliza el trabajo comunitario en imágenes, pues es la construcción de imaginarios necesarios al interior del MST que en este caso toman al trabajo como valor simbólico, de la vida comunitaria y de la idea de comunidad. Salgado al conocer la historia del movimiento, sabe bien que lo más importante para el MST es no sólo defender los intereses inmediatos del campesino, íntimamente relacionados con su cultura individualista, que lucha por obtener la propiedad individual de la tierra y una vez conseguida desea trabajarla en forma familiar. El MST en cambio, busca que sus miembros superen esa cultura individualista, procurando

llevar adelante un proceso de profundas transformaciones, orientadas hacia la cooperación y la solidaridad.

Las fotografías son bellamente tomadas, pero esta belleza no sólo radica en su construcción técnica, sino en lo que connota, toma como recurso la belleza y la pobreza de manera paradójica, transformando al significante; porque el objeto fotográfico interpela a quien lo fotografía. Esto es una característica constante en el trabajo de Salgado, pues sus significados interpelan a sus significantes, es decir, es interpelado por las personas que fotografía, los niños atestiguan el trabajo de Salgado, lo que a modo de metáfora figura que la historia significa y documenta la circunstancia en la que la foto es tomada. La mirada del niño le da lugar histórico al fotógrafo por que lo mira, ubica, es decir, el fotógrafo es registrado visualmente y es una constante en la mayoría de sus fotografías.

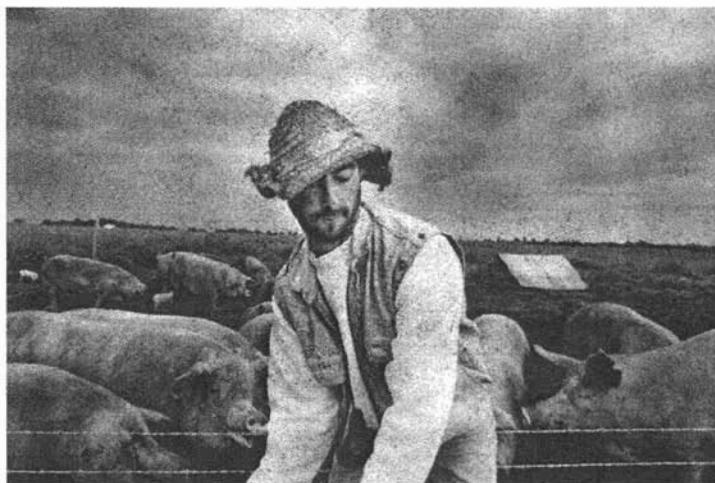
Las dificultades que emergieron en los primeros momentos de una ocupación exitosa para transformarse en asentamientos, fue la transformación de los intereses de los campesinos, pues en el momento en que los campesinos eran asentados, los problemas ya no consistían en conseguir tierra sino el crédito para sembrar, la infraestructura, la comercialización de sus productos, etcétera. En 1986 se discutió una propuesta de formar otro movimiento con los asentados. Sin embargo no prosperó y en cambio se dieron los pasos necesarios en el MST para incorporar estas demandas. Así se creó el Sector de los Asentados. Muchos de los campesinos habían sido pequeños productores expulsados por los procesos de modernización de la agricultura, y este sector propició una discusión acerca de las formas de producción individual o cooperativas. Muchos asentados que habían sido pequeños productores habían tenido la experiencia de pertenecer a diversos tipos de cooperativas agropecuarias.

En Brasil, las cooperativas no habían sido instrumentos eficaces en la lucha por la resistencia de la agricultura familiar. Antes habían sido las propias cooperativas, al difundir un modelo tecnológico de carácter extensivo en tierra e intensivo en capital, las que habían empujado a los pequeños agricultores a la ruina. Más aún cuando en muchas cooperativas son los productores más grandes y de mayor poder económico, los que las dirigen sin tener

consideración por la problemática de los más pequeños. Para el MST el sistema cooperativista tradicional era un instrumento más del desarrollo del capitalismo agrario.

Así, bajo el modelo y la experiencia del propio MST, se articulan distintas instancias de participación de los asociados a las cooperativas para impedir que estas sean gobernadas sólo por sus directivos. Se determina que los trabajadores de las cooperativas serán sólo sus propios asociados -pequeños productores-, con una experiencia reciente como trabajadores rurales; en ningún caso, se asociarán productores medianos y grandes por la propia composición social, garantizando una mayor homogeneidad de intereses que permita la contratación de trabajadores asalariados únicamente en circunstancias excepcionales.

Serie 5



(Foto16) Paraná 1996

El asentamiento de Santa María en la ciudad de Paraná, es un área de 705 acres. Estas tierras pertenecían al estado y eran usadas ilegalmente para un molino de azúcar. Un año después fueron ocupadas por los campesinos sin tierra y el área fue donada por el Estado a 25 familias que crearon una cooperativa. Después de sólo tres años de uso es la propiedad rural más productiva de la región. Las familias producen granos y cereales en cantidades significativas sobre sus parcelas de tierra, al mismo tiempo son propietarios de 150 cabezas de ganado que producen leche, una

porqueriza, un centro de crianza y engorda de pollos, y una bodega con barricas para añejar ron.

Descripción

- Toma frontal.
- Luz principal ángulo superior derecho
- Lente angular
- Plano medio
- Composición central donde las líneas que se forman con los cerdos y los contrastes de las nubes nos llevan al centro de la toma que es campesino.

El MST opto por la formación de agrovillas para una mejor organización, estas fungen una idea de agroindustria, porque se rompió con la tradición de ser un movimiento de puros campesinos que piensan sólo en la agricultura. “No podemos limitarnos a producir materias primas y dejar que los capitalistas se enriquezcan a costa nuestra, sostiene João Pedro Stédile. Tenemos que dar un paso más allá. O sea, nosotros mismos transformar la materia prima que la tierra produce, para que no nos exploten las multinacionales de la agroindustria, para poder agregar valor y vender el producto más barato, con mayor acceso al mercado masivo de la ciudad.”¹³⁴



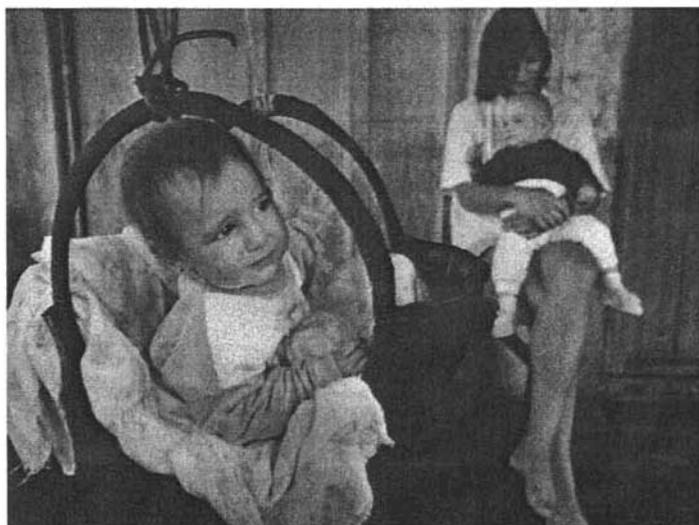
(Foto 17) Santa Catarina 1996

¹³⁴ João Pedro, Stédile y Sérgio Frei, *La lucha por la tierra en Brasil*, Sao Paulo, Scritta, 1993. p.47.

Conquista na Fronteira, es uno de los asentamientos más formados, dentro de las posturas del MST, la familia juega un papel fundamental, pues es la base y sustento del movimiento, en su estructura sus objetivos van siempre al rubro organizativo y educativo, donde el campesino comienza a superar su individualismo y a preocuparse por un trabajo más colectivo.

Sea cual sea la forma en que se distribuya la tierra, lo que el MST impulsa es la conformación de grupos de familias. Estos pueden corresponder a agrupaciones territoriales, como sería el caso de los *Núcleos de Morada o Núcleos Habitacionales*¹³⁵, pero puede ocurrir que comunidades mayores, por encima de 30, requieran la conformación de dos o más grupos de familias. Estos grupos son la instancia básica para la gestión del asentamiento. Lo mejor es que cada grupo de familia escoja entre sus miembros a dos coordinadores, un hombre y una mujer, para que la presencia femenina, esté presente en la dirección y coordinación.

¹³⁵ Donde las casas de los asentados se construyen sobre el mismo lote que suele tener unas 25 hectáreas., pero previamente se ha decidido un tipo de parcelamiento que permite que las viviendas queden cerca unas de otras. Las parcelas no tienen un corte rectangular sino algo parecido a un triángulo truncado o rayo de sol, convergiendo todos los rayos hacia un espacio central o sol donde se encuentra un área común. Las viviendas se localizan alrededor del sol. Este diseño permite reunir entre 10 a 15 familias, y si el lote es de una dimensión menor puede abarcar hasta 20 o 25 familias. El diseño debe garantizar que las familias construyan sus viviendas de acuerdo a un cierto alineamiento previamente acordado. MST-Concrab, *O que levar em conta para a organização do assentamento*, Caderno de Cooperação Agrícola N° 10, mayo 2001. p.14.



(Foto18) Santa Catarina, 1996

El Centro de la guardería del asentamiento de Conquista na Fronteira es parte esencial de la infraestructura de la comunidad, para las jóvenes madres solteras que trabajan en las fabricas y en la producción de playeras y pantalones.

Secuencia de tres fotografías donde el signo reitera al **trabajo**, pero en una dimensión social, pues mujeres, hombres y niños como familia son presentados como parte esencial de su movimiento. El MST la incorpora, tanto a la lucha como a la toma de decisiones, desde el anciano hasta el niño, jugando la mujer un importante papel en todo lo que se hace, a diferencia de los sindicatos, por ejemplo, donde participan sólo los hombres adultos. Esta colaboración de todos los miembros de la familia en igualdad de condiciones hace que cada uno de ellos se sienta considerado. Las mujeres enfrentan a la policía igual que sus maridos e hijos. Ellas se destacan en la animación de los principales espacios de socialización como la escuela y el jardín de niños y, muchas veces, participan en la producción. Poco a poco, la mujer va ocupando otros espacios que anteriormente eran considerados exclusivamente masculinos. Cada vez más mujeres tienen dentro del MST tareas administrativas, de coordinación de sectores productivos y de dirección política.

Por otro lado el MST también se propone avanzar en la agroindustrialización de la producción de los asentamientos con el fin de generar valor agregado a la producción primaria, retenerlo y proporcionar empleo. Así se forman asociaciones y cooperativas con

este objetivo: procesamiento de lácteos, carnes, y de aves, mataderos; procesamiento de granos de café, cereales, oleaginosos; procesamiento de yerba mate, conservación y procesamiento de frutas y hortalizas, producción y procesamiento de semillas, de caña de azúcar, etc.¹³⁶ A su vez, las asociaciones y cooperativas de cada estado se hayan agrupadas en Cooperativas Regionales. Todas ellas se encuentran reunidas en la CONCRAB (Confederación de Cooperativas de Reforma Agraria de Brasil).

Serie 6



(Foto 19) Sergipe, 1996

Durante muchos meses, 2800 familias ocuparon la plantación Cuiabá en el Xingó Sertao, junto al río Sao Francisco, hasta que la expropiación de dicha propiedad se aprobó finalmente el 6 de mayo de 1996. Este hecho marcó una gran victoria de los campesinos que se reunieron para celebrarla.

Descripción

- La luz principal se ubica en la parte lateral superior derecha
- El ángulo frontal, ligeramente en picada
- Lente normal
- Toma en plano medio.

¹³⁶ Información de la CONCRAB en <http://www.mst.org.br/setores/concrab/13.html> [Consulta 20-08-04]

-La composición hace uso del recurso de repetición de formas: ritmo, resalta las líneas verticales que marcan las *oz* y los brazos, que nos llevan a los rostros de júbilo, alegría, coraje de los campesinos.

En esta imagen se hace presente Sebastião Salgado en la parte inferior izquierda, posiblemente es un montaje o una solución concreta de él, a modo de incluir un momento de digresión para la discusión de la fotografía y de la militancia (arte y política, arte-ideología). Él se inserta dentro de la reunión, se incluye, no se excluye, en esta foto demuestra su compromiso de tendencia social y termina la triangulación de su discurso, su trabajo como fotógrafo, la relación artística y su postura política. Esta fotografía no es disímbola del conjunto de *Terra*, quizá sea una digresión de autor, intencionada a modo de abrir un punto de polémica que deja abierto al estudio de su obra como fotógrafo, y como fotógrafo de militancia política, que no pone fin al argumento o de conclusión de la argumentación.



(Foto 20) Sergipe 1996

Conseguida la expropiación de Cuiabá tras muchos meses de ocupación, los nuevos ocupantes marcharon hacia los principales edificios de la propiedad para completar la toma.

Descripción

-La luz principal se ubica en la parte lateral derecha.
-El ángulo de toma es frontal.

- Tomado con gran angular (28 o 35mm)
- Toma en gran plano general
- La composición se centra en el contraste del detalle: el cielo con textura propia, la tierra en primer plano, delimitada por la línea que forma el horizonte compuesto por las personas, banderas y palos que forman líneas verticales que permiten una mayor fuerza visual en el centro de la toma, que deja ver la monumentalidad de la marcha, puesta poética que culmina en la ocupación de estas tierras.

Esta fotografía denota al MST que es todo en su conjunto, no es lo estático del movimiento, es la existencia de la comunidad en un tiempo político definido, es el registro del MST.



(Foto 21) Paraná 1996

Era impresionante la columna de los Sem Terra formada por más de 12 mil personas, o sea, 3 mil familias, en marcha, en la noche fría de aquel inicio de invierno en Paraná. El ejército de campesinos avanzaba en un silencio casi completo. Se escuchaba apenas el jadeo regular de los pechos acostumbrados a grandes esfuerzos y el ruido sordo de los pies que tocaban el asfalto. Por el rumbo que seguía la corriente no era difícil imaginar que el destino final fuese la hacienda Giocometi, uno de los inmensos latifundios, tan típicos de Brasil.

Correctamente utilizadas, las 83 mil hectáreas [...] podrían proporcionar una vida digna a los 12 mil seres que marcaban en aquel momento en su dirección. El campesino marcha rápido 13.5 millas han sido cubiertas en 5 horas. Cuando llegaron allá, el día comenzaba a nacer.[...] los niños y las mujeres fueron luego apartados para el fondo de la represa humana, mientras que los hombres tomaban posición bien al frente de la línea imaginaria para el eventual enfrentamiento con los Jagunços [matones] de la hacienda. [...] Ante la inexistencia de reacción por parte del pequeño ejército del latifundio, los hombres de la vanguardia rompen el candado y la tranquera se abre; entran, atrás, el río de campesinos se pone nuevamente en movimiento: hoces, azadones y banderas se yerguen en la avalancha incontenida de las esperanzas en ese encuentro con la vida, y el grito reprimido del pueblo sin tierra

retumba al unisono en la claridad de nuevo día 'REFORMA AGRARIA- LA LUCHA DE TODOS.

Descripción.

- La luz principal entra horizontalmente por el lado superior izquierdo.
- El ángulo de toma es ligeramente en picada para ubicar el río de gente en el terreno a expropiar.
- Tomado con gran angular (28 o 35mm)
- Toma en plano general
- La composición se basa en la sección áurea. La entrada de la mirada es la cerca y sus líneas nos guían por el camino que lleva la manifestación, que llevan la mirada a través de la oz y ésta nos ubica al campesino como parte central de la toma, la parte superior derecha es la zona de mayor iluminación que permite el equilibrio de la toma.

Esta fotografía se realizó un año después del Tercer Congreso del MST en julio de 1995 en Brasilia, (después de que Fernando Henrique Cardoso asumiera la presidencia de la República), sus conclusiones se centraron en la necesidad de luchar contra ese gobierno neoliberal que establece una contradicción con la necesidad de desarrollar la reforma agraria. Se estableció que para el avance era necesario que las personas entendieran que sólo si se desarrollaba el medio rural sería posible el desarrollo del país en su conjunto. Llevar a los hombres del campo a la ciudad convertiría la vida en un infierno para todo el mundo. Fue esa comprensión la que se sintetizó en la consigna: **“La reforma agraria es una lucha de todos.”** Reflejando la implantación de un modelo económico neoliberal, que la Reforma agraria sólo se cumpliría cuando toda la sociedad estuviese convencida de que era necesaria, para la felicidad de todos.¹³⁷

En este congreso se aprobó el programa agrario del MST, luego de un gran debate ideológico llevado a cabo entre 1993 y 1995. Este programa “representa una propuesta de reorganización del medio rural en Brasil. Busca democratizar la tenencia de la tierra y el

¹³⁷ João Pedro, Stédile y Bernardo, Mançano Fernandes, *Brava gente. A trajetória do MST a luta pela terra no Brasil*. Sao Paulo. Perseo Abramo. p.55. Cada vez que hay un evento se gritan las palabras de orden que cumplen la función de indicar la dirección de la lucha en la etapa en que está el Movimiento. Así, cuando se funda el MST en 1984, se mantienen las palabras de orden que vienen de la CPT, “Terra para quem nela trabalha”. En el Congreso de 1985 las palabras de orden pasan a ser “Ocupação é a única solução”, reflejando una nueva estrategia en la lucha por la tierra. De 1989 a 1994 las palabras de orden fueron “Ocupar, resistir, produzir”, reflejando por un lado la difícil situación en que se encontraba el MST durante el gobierno Collor de Melo, que los obligó a replegarse hacia lo interno para poder resistir, y al mismo tiempo la necesidad de producir en los nuevos asentamientos como forma de demostrar a la sociedad un camino alternativo.

conocimiento. Por primera vez aparece el acceso a la educación y a la organización de escuelas como parte de un programa agrario, de una reforma agraria.

El MST hace un uso intenso y extenso de varios símbolos que confluyen y refuerzan la identidad de sus miembros, en un sentido de pertenencia. El Himno es repetidamente cantado cuando se inician las Asambleas, Congresos y reuniones del movimiento: los militantes lo cantan con el puño derecho levantado, y si fuese la ocasión, enarbolando las herramientas de trabajo, que son también símbolos. También está la bandera de color rojo con un escudo en el cual una pareja de agricultores enarbola un facón, sobre un fondo del contorno de Brasil en color verde. Y también están las camisetas y los gorros con el logo del movimiento.

Esta secuencia de tres fotografías marca el carácter documental del fotoensayo, muestra el símbolo de la **ocupación** y el **propio Movimiento como símbolo** (que es la gente, los niños, la educación, el trabajo, la tierra, la familia) como un todo. Es entonces un registro de la dignidad ante quien la fotografía en actitud, vista en asunción del tipo de vida cotidiana, es una interpelación que no la deja para una valoración subjetiva, sino en la búsqueda de las asociaciones históricas y no meramente estadísticas.

4.3 Conclusión

En *La Lucha por la tierra* las imágenes fotográficas por sí solas no dan cuenta de “lo nacional” brasileño, pues sólo ver el conjunto de fotografías sin el pie de foto, nos remite a una visión global de lo que acontece en cualquier lugar del mundo. Lo que le da un estatuto y valor histórico, en este caso, es el pie de foto. Salgado observa, conoce y define el paisaje latinoamericano mediante el fondo y forma de la fotografía, y delimita su trabajo a una interpretación ideológica, avalada por la historia, deja de lado la imagen mítica que la foto tiene de valor por sí misma y cae reivindicando al estudio interdisciplinar con que se debe analizar a la foto.

A modo de conclusión

La fotografía latinoamericana de finales de la década de los ochentas, da cuenta de una nueva óptica para una comprensión histórico-cultural, que como fuente tiene la fotografía. Una historia que lejos de la oficial, se construye desde el puesto de trabajo, los lugares de encuentro o del transcurrir de esas actividades que no son emergentes, en la que se busca una nueva lectura de la información político, social y económica aprendida de los hombres y mujeres en su labor diaria, un documentalismo que apela a lo social, producto de una continuidad histórica, donde la fotografía se vuelve un instrumento de denuncia, en la que Sebastião Salgado da cuenta, pues sus fotografías son documentos sociales que emocionan por su belleza y estética: son arte y documento.

En ellas articula un discurso de visión global, sobre la crisis social de un sistema. En sus *libros de autor* da cuenta como se ven transformadas las formas de producción y muestra las tendencias de los procesos de la globalización económica, en la que se reproduce la inequidad y las diferencias sociales entre regiones, países y zonas de un mismo país, que estimulan la generación o conservación de estereotipos culturales y de imágenes del *otro* en las que acentúan las desigualdades a partir de una mirada discriminadora.

Los trabajos fotográficos de Salgado están relacionados, toda su obra es un gran libro, en ellos se encuentra una analogía entre la fotografía contenida de un humanismo específico y su formación como economista. Sus fotografías proponen que la diversa historia de los seres humanos en su espacio, en su cultura, es lo que realmente cuenta, que de ninguna forma se mira de manera antropológica, sino documental; que se vale de otras disciplinas de las ciencias sociales para otorgar un sentido histórico de los sujetos que se fotografían, y lo lleva a cabo en su *fenómeno fotográfico*, es decir, Salgado fotografía una idea de la propia comunidad histórica, de las relaciones humanas Sin ser un proceso aislado le da a su foto un lenguaje mediado por la ideología del autor.

A lo largo de este trabajo se afirma que *Terra* confluye dentro de la tradición del documentalismo social y humanista, que interesa en un sentido epistémico, dentro de un estudio que sirva a la historia de la fotografía, del arte o a la estética en América Latina, siempre bajo el supuesto de tomar a la fotografía como artefacto social, como producto resultante de una aplicación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una *praxis* social de una época. Es por ello que categorizar en un solo género fotográfico el trabajo de Salgado es reducir el amplio espectro que su obra tiene como discurso; hace ver a la fotografía como una instancia discursiva a la que se puede entrar sin justificar su forma particular de conocimiento.

En *Terra* es significativa la forma fotográfica, como un documento social histórico propio del fotoperiodismo, es un constante comentario que subvierte las ideas uniformizantes sobre América Latina (en el sentido que Foucault da al comentario en *El orden del discurso*) una visión abierta a la historia, siendo la fotografía una de las constantes formas para conocerla. En el fotoensayo existe la noción de una fotografía latinoamericana dentro de su historia, dotada de un discurso que se acompaña de una crítica. Lo importante en Salgado no es una autoría (en el sentido tradicional del término), sino un proceso histórico, una entidad sociocultural. No hay una sola forma de conocimiento y la fotografía se presenta como una fuente que se enriquece en un trabajo en el que las ciencias sociales convergen. La autoría recae en esa humanidad que él fotografía y que al mismo tiempo construye al fotografiarla. Sus fotos son un principio de toma de conciencia, que se ven corrompidas por el mercado que produce esa notable contradicción de la fotografía humanista que deforma completamente el sentido, para convertirlo en objeto de consumo, que importe sólo como producto, y diluya el fin con el que fue creado: un fin ético y denunciante con un involucramiento ideológico como valor fundamental.

El fotoensayo de los *Sin Tierra*, es un documento-testimonio que se vuelve memoria histórica e importa en su dimensión social. Se elabora en torno al de un ciudadano más; *esa parte del todo* donde Salgado forma parte y toma posición, no de un individuo aislado de lo que fotografía, sino de un individuo entre individuos (que se fundamenta en las miradas de los sujetos fotografiados al reconocer al fotógrafo). La técnica es de un esteta y hace poesía

con ellas, pero lo importante es que el pie de foto los connota como sujetos históricos, estableciendo una coautoría, una coexistencia, de modo histórico con los *Sin Tierra* donde devela una posición político-humanista, que promueve un debate en conjunto; su fotografía no es nada si no está ligada a textos, y en este caso, a instituciones que necesiten estas fotos para crear conciencia. Lo que hace Salgado es una fotografía con conciencia social, que la imagen sirva como instrumento de reforma social y política. Es un testimonio de una lucha, la del MST que articula la historia en el lenguaje de la fotografía, en la medida que la historia da sentido a la fotografía y lo liga a un criterio social más que al artístico. Sus fotografías son textos que poseen una naturaleza polisémica que ofrecen una capacidad narrativa y su significado es con frecuencia determinado por el contexto inmediato creado por la publicación. Salgado contribuye al tipo de documentalismo social de denuncia, que él mismo denomina como fotografía de conciencia social.

Se puede suponer que el trabajo fotográfico de Salgado concluye un periodo histórico del fotodocumentalismo e inicia otro, pues fotografía los años siguientes al fin de la Guerra Fría, y todo lo que ella implicó. Las formas fotográficas que el construye en *Trabajadores, Terra y Éxodos* lo demuestran, pues fotografía las consecuencias que produjo la globalización económica. Otro elemento, por el que se afirma tal suposición es, que determina el concepto integral que él maneja, pues es conciente de la forma fotográfica, del contexto histórico y que él es forjador de signos, ya que esto no era conciente en los fotógrafos. La importancia de Salgado es que ha transformado el vehículo que une su obra de catálogo a libro de autor por ser un fotógrafo integralista que fotografía, escribe y da pautas poéticas en su obra.

En los últimos años, el estudio de la fotografía se centra en las estructuras inminentes de las imágenes, es decir, desde la historia del arte o estudios antropológicos, y no como un estudio interdisciplinar. Sin embargo, desde la investigación se ha dado un nuevo enfoque que depende del uso que se le da a la fotografía, la importancia que ella tiene no como mera ilustración, sino como producto de una fuente viable para su estudio dentro de las ciencias sociales. Así, esta tesis es una pequeña contribución para estudiar a la imagen fotográfica desde una perspectiva latinoamericanista, es decir, enfocar en forma

conjunta, un problema específico contemporáneo en perspectiva histórica, que sirva como pauta para la profesionalización de este tipo de investigaciones.

Bibliografía

DIRECTA: SEBASTIÃO SALGADO.

- SALGADO, Sebastião. *Terra*, La Martinière, Francia; Caminho, Portugal; Zwetausendeins, Alemania; Contrasto, Italia; Phaidon, Reino Unido y EE. UU.; Companhia das Letras, Brasil; Alfaguara, España, 1997.
- -----, -----, *Otras Américas*, Ediciones ELR; Madrid. 1986.
- -----, -----, *Sahel: El fin del Camino*. Textos de Rosa Montero y Joseph Vargas. Comunidad Madrid, por Médicos Sin Fronteras, Francia, 1986.
- -----, -----, *Les Cheminots*, comité Central d' Entrepiso de la SNCF, Francia, 1989.
- -----, -----, *An uncertain grace*, Nathan, Francia, 1990.
- -----, -----, *The Best Photos/As Melhores Fotos, Sebastião Salgado*, Boccato Editores, Brasil, 1992.
- -----, -----, *Sebastião Salgado*, Colección Photopoeche no. 55, Centre National de la Photographie, Francia, 1993.
- -----, -----, *Trabajadores*, Lunweg Editores, España, 1993.
- -----, -----, *Éxodos y Retratos de los Niños del Éxodo*, Fundación Retevisión, España, 2000.
- KOOT, Jonathan, "El drama de la luz: entrevista con Sebastião Salgado". *La Jornada Semanal*, 5 México 9 abril, 1995.
- MRAZ, Jonh, "Enajenación enigmática: América Latina en la fotografía de Sebastião Salgado". *La Jornada Semanal*. Núm. 258. México 22 de mayo 1994. p.37- 43.
- GALEANO, Eduardo, "La luz es un secreto de la basura: las fotografías de Sebastião Salgado", en *La Jornada Semanal*, núm. 141, 23 de febrero de 1992, p. 34.
- BLOOM, John, "Sebastião Salgado Interview". *PHOTOMETRO*, v.9 no.84 nov. 1990 p 3-20.

- SANCHOS Ima y Amiguet Lluís, “Salgado contra las fronteras”, *La Vanguardia*, 17 de enero de 1999.
- SALGADO, Sebastião, “El Indio Acorralado”, Texto y fotos, *El País Semanal*, 4 de abril, 1999.
- SALGADO, Sebastião, “Kosovares”, *El País Semanal*, 9 abril de 1999.
- SALGADO, Sebastião, “Niños del Éxodo”, *El País*, 3 de septiembre de 2000.
- SALGADO, Sebastião, “Fotografías de Sebastião Salgado”, *El País*, 17 de septiembre de 2000.
- “Sebastião Salgado retrata los éxodos de la humanidad que se quedo en el pasado”, *El País*, 22 de septiembre de 2000.
- “Sebastião Salgado muestra sus fotografías como documentos sobre la globalización”, *El País*, 23 de septiembre de 2000.
- NAGGAR, Carole “Entrevista con Sebastião Salgado”, 29 marzo del 2000.
- MOHR, Erin Dense. *Third world man, first world vision: Sebastião Salgado and the problem of concerned photojournalism*, University of California Berkeley, E.U., 1999.
- ROBEY, Jessica Chiswick. *Sebastião Salgado and the aesthetics of tragedy*. University of California Berkeley, E. U., 1997.
- ROSADO, Correira Patricio, Silvia. *Helena Almeida et Sebastião Salgado: una expérience éthique dans l'art contemporain*, Lille: A. N. R. T., Université de Lille III, 2001.
- PERLOFF, Stephen (ed), “Sebastião Salgado: a lecture”, *Photo Review* 16, 4 Fall, 1993.
- COTT, Jonathan, “Sebastião Salgado”, *The Rolling Stone*, Interview, Rolling Stone, 619-620, 12-26 December, 1991.
- STALLABRAS, Julian. “Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism”, *New Lef Review*, 223, 1997.
- SISCHY, Ingrid. “Photography, Good Intentiones”, *New Yorker*, 9 september, 1991.
- ROSENBLUM, Naomi. *Revisão de Other Americas*, en *Aperture* 109, Winter, 1987.

- MALLETT, Brian J. “*Sebastião Salgado, One Second Split into 250 Images*”, Art Nexus, 29, aug-oct. 1998.
- SHAWCROOSS William and Hodgson Frances “*Sebastião Salgado, Man in Distress*”, Aperture, 108, Fall 1987.
- LEED Strauss, David. “*Epiphany of the other*”, Aftforum, 29, 6 february 1991.

Páginas web con vínculo directo a su obra.

- Página principal de Sebastião Salgado http://www.terra.com.br/SebastiãoSalgado/www.terra.com.br/SebastiãoSalgado/s1/s_contact.html
- <http://www.nytimes.com/specials/salgado/home>
- <http://www.elmundo.es/cultura/salgado/>
- <http://www.amazonasimages.com/>
- URIBE Alejandro y Ramos Yzquierdo, Marta, “Más allá de los ojos de Salgado”, *Masde.com*, Entrevista al fotógrafo brasileño: arte, compromiso y fotografía condensados en una cámara, http://www.masdearte.com/bienaldealencia/item_protagonistas.cfm?noticiaid=7437%top
- “Fotos que no son polvo”
<http://www.jornada.unam.mx>
- “Lélia Wanick: soy la mano verde”
<http://www.jornada.unam.mx/2002/mar02/020317/sem-columns.html>
- “Susan Sontag contempla el dolor ajeno”,
<http://revista.pange.org/article.php?sid=6042>
- “Visiones: Sebastião Salgado”
<http://www.analitica.com/archivo/vam1997.11/artes/visiones1.htm>.
- “La imagen sola es casi como el polvo...”
<http://www.elarcadigital.com.ar/53/salgado.asp>
- “El Mundo Mayoritario”
http://www.terra.com.br/SebastiãoSalgado/s_op1/s_interview.html
- “Éxodos, de Sebastião Salgado”, <http://www.rebellion.org/cultura/martin140303.htm>
- “Retratos de la vida desnuda”
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/05/25/u-391412.htm>

- “Éxodos”
<http://www.el-mundo.es/cultura/salgado/>
- “Entrevista con Salgado Eu conto histórias”
http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul_052.htm
- “Latin America in black and white”
<http://www.iadb.org/idamerica/Archive/stories/1998/eng/e1198k.htm>
- “Sebastião Salgado retrata las vidas de los condenados de antemano”.
<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/07/11/anticuario/963316193.htm>
- “Gran interés por la muestra de Salgado”.
<http://www.lanacion.com.ar/01/01/15/C04.htm>
- “Retratos del infierno y la desolación”. <http://www.clarin.com/diario/2000-11-18/s-07501.htm>
- “El zoom que apunta al infierno”
http://www.asombrarte.com/en_foco/notas/el_zom_que_apunta_al_infierno.htm
- “Éxodos en Proa (Salgado fotos)”
http://www.elfoco.com/El_foco/Story.Page/1.2388.3_306_32143.00.htm
- “Retratos de un mundo enfermo”
<http://xsalir.com/secciones/tapa/?nota=intermedias/salgado&catit=634>
- Una muestra de más de 300 fotografías es el instrumento utilizado por el brasileño Sebastião Salgado para fomentar, a través de una visión crítica de la realidad, la conciencia de solidaridad hacia las personas obligadas a abandonar su hogar, EE. UU., 3 de noviembre de 2004, <http://www.terra.com/arte/articulo/htm/art1636.htm>
- Bécquer, Cascaballe, *Fotografía documental*
<http://www.fotomundo.com/servicio/fotdocum.shtml>

VIDEOS

- *Sebastião Salgado: the photographer as activist*. Berkeley Webcast event; sponsored by the Graduate School of Journalism, University of California, Berkeley, 2004. (Serie Berkeley webcast events).
- *Readings & conversations*: Reading by Eduardo Galeano and Sebastião Salgado; conversation with Amy Goodman, Lanam Foundation, c2000. (Series Lannan literary videos, 86).

- *Follow-up discussion to the Avenali lecture: Migrations, humanity in transition by Sebastião Salgado.* University of Berkeley, CA, Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 2002. (Series Avenali lecture).
- *The espectre of hope.* Minerva Pictures production. New York, First Run/carus Films, 2000.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA.

- AGUAYO, Fernando, Roca, Lourdes. *Imágenes e investigación social.* Instituto Mora, México, 2005.
- BAEZA, Gallur Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa.* Gustavo Gili; Barcelona. 2002. p. 179
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso.* Notas sobre la fotografía. Paidós; Barcelona. 1989. p. 150.
- BARTHES, Roland. *Mitologías.* 13ª. Ed.; Siglo XXI, México. 1979. p. 257.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I.* Taurus Ediciones; Madrid. 1973. 206 p.
- BERGER, John. *Modos de ver.* Gustavo Gili; Barcelona. 1972. 176p.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Ed. Crítica; Barcelona. 2001. 285 p. (Letras de Humanidad).
- CALDERON Fernando, Smukler, Alicia. *Aspectos culturales de las migraciones en el MERCOSUR,* Documentos de debate no. 31, Gestión de las Transformaciones Sociales, MOST, México
<http://www.unesco.org/most>
- CASTELLANOS, Ulises. *Manual de fotoperiodismo.* Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2003.
- CARTIER Bresson, Henri. "The Decisive Moment", en *The Mind's Eye, Writing on Photography and Photographers,* New York, Apertura, 1999.
- DEL VALLE Gastaminza, Félix, *El análisis documental de la fotografía.* Cuadernos de Documentación Multimedia, nº 2, junio 1993, Ed. Revisada, 2002, Instituto Mora, febrero 2004, <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artic.htm>

- DORRONSORO, Josune. *Significación histórica de la fotografía*. Equinoccio editorial de la Universidad Simón Bolívar; Venezuela.1981. 139p.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Paidós; Barcelona. 1986. 191p.
- FREUD, Giselle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gilli; Barcelona. 1976. 208p.
- FONCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Editorial BLUME; Barcelona. 1984. 240p.
- FONCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Ed. Gustavo Gilli; Barcelona. 1983.
- FOUCAULT, Michel. *El Orden del discurso*.2ª Ed. Fabula Tusquets Editores; España, 2002, 76p.
- FOUCAULT, Michel.¿Qué es un autor?, en *Entre filosofía y literatura*, Volumen I, España, Paidós Básica, 1999. (Obras Esenciales)
- IANNI, Octavio, *La sociedad global*, México, Siglo XXI Editores, CIICyH, UNAM, 1998.
- KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. Biblioteca de la Mirada; Brasil. 1989. 123 p.
- -----, -----, *Ralidades e ficciones na trama fotográfica*. Brasil. 143p.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Ed. Cátedra; España. 1998. 157p.
- MRAZ John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años 50's*, México, Océano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999. p.20.
- -----, -----, “*Sebastião Salgado's Latin America*”, en Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, 9:1, Tel Aviv, 1998, edición dedicada a “Visual Cultura in Latin America”.
- MEYER, Pedro. *Verdades y Ficciones*. Un viaje de la fotografía documental a la digital, Casa de las Imágenes, México, 1995.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ed. EDHASA; España. 217p.
- ----- , -----, *Ante el dolor de los demás*. Punto de Lectura, España, 2004.

- YAÑEZ, Polo Miguel Ángel. *Fotografía latinoamericana tendencias actuales. Una aproximación crítica a la fotografía actual*. La Ribida; Museo Provincial de Huelva Sevilla; 1991. 208p.
- -----, -----, *La fotografía documental*. Sevilla, ABC, 2002.

3. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA (Historia General)

- ALMIÑO, João. “La política, la ideología y el sujeto en la construcción democrática: el proceso de democratización de 1946 en Brasil”. En *Perfil del Brasil contemporáneo*. Nuestra América. No. 16. UNAM. México. 1987. 195-206p.
- BAYON, Damián. *América Latina en sus artes*. Siglo XXI; México. 1979. p. 237.
- BILLETTER, Erika. *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860- 1993*. Lunwerg Editores Casa de América; Madrid. 1993. p. 398.
- BORGES Vaz dos Reis, Etelvina Teresa. *La Fotografía documental contemporánea en Brasil*. Director de la Tesis Laguillo Menéndez, Manuel Universidad de Barcelona. 4 de febrero del 2003.
- CASTIGLIONE, María Celeste. *Amo, esclavo y los Sin Tierra*. Universidad de Buenos Aires. cueyatl.uam.mx/~polcul/pyc17/10-castig.pdf
- GUTIERREZ, Viñuales Rodrigo. Et. Al. *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica: s. XIX y XX*. Ed. Cátedra; Madrid. 1997.
- HABERMAS, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Tecnos; Madrid. 1989.
- HARNECKER, Martha. *Sin Tierra Construyendo un movimiento social*. Siglo XXI; España. 2002. 137p.
- HOBBSAWN, Eric John. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica; Barcelona. 1991.
- LATINOAMERICA, FOTOGRAFIA. “*Hecho en Latinoamérica. memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*”. México, D. F. Consejo Mexicano de Fotografía, 1978.
- LATINOAMERICA, FOTOGRAFIA. “*Hecho en Latinoamérica. memorias del segundo coloquio latinoamericano de fotografía*”. México, D. F. Consejo Mexicano de Fotografía, 1981.

- MELUCI, Alberto. “Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales”, en *Zona Abierta. Movimientos Sociales, Acción e Identidad*, Madrid, nº 69 1994.
- MOVIMIENTO DE LOS TRABAJADORES BRASIL. <http://movimientos.org/cloc/mst-brasil/>
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Ed. Gustavo Gilli; Barcelona. 1983.
- RAMA, Carlos. *Nacionalismo e historiografía en América Latina*, Tecnos; Madrid. 1981.
- RIBEIRO, Darcy. *La nación latinoamericana*. Ed. FCE. México, 2000.
- SANCHEZ VIGIL, Juan Manuel. *Diccionario Fotografía*. Espasa; Madrid. 2002.
- SINGER Paul. “Interpretación del Brasil: una experiencia histórica de desarrollo”. En *Perfil del Brasil contemporáneo*. Nuestra América. No. 16. UNAM. México. 1987.
- TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el s. XX: fotografía artística al periodismo gráfico*. Gustavo Gilli; Barcelona 1978. 294p.
- VASCONCELOS, María do Socorro. *El movimiento de los trabajadores rurales sin tierra en el marco de la educación liberadora*. Universidad de Valladolid. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57993829412355729643380/007780.pdf>
- WATRIS, Wendy. *Imagen and memory. Fotography of latinoamerican 1886-1994*. Foto Fest. Texas. University of Texas Press. 1998, 450p.

4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BLANCO, Figueroa Francisco. *Cultura y globalización*. Universidad de Colima; México. 2001.
- BECK, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, México, Paidós, 1998.
- BORJA, Jordi y Manuel, Castells, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid: UNCHS, Grupo Santillana, 1997.

- CASTELLS, Manuel, *La Era de la Información: Economía, sociedad y cultura*, vol I., La Sociedad red, México, Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- DUSSEL, Peters, Enrique et al., *Pensar Globalmente y Actuar Regionalmente. Hacia un Nuevo Paradigma Industrial para el Siglo XXI*, México, UNAM Editorial JUS, 1997.
- FERRER, Aldo, *Historia de la globalización. Orígenes del orden económico mundial*, Buenos Aires: FCE Argentina, 1996.
- MANÇANO, Fernandes Bernardo. *Formação e territorialização*. MST; Sao Paulo, 1996.
- -----, -----.. *A formação do MST no Brasil*. Editora Vozes, Petrópolis; Río de Janeiro, 2000.
- -----, -----.. *Genese e desenvolvimento do MST. Caderno de Formacao* nº 30, Grafica e Editora Peres; Sao Paulo. 1998.
- FURTADO, Cardoso. *Brasil: a construção interrompida*. Paz e Terra; Río de Janeiro. 1992.
- GORDEN, F. S. y Stélide, *Reforma agraria com pes no chao. Cuaderno de formação pastoral da juventude RS*. MST-RS; Passo Fundo. 1986.
- IANNI, Octavio, Teorías de la Globalización, México, Siglo XXI Editores, CIICyH UNAM. 1996.
- IRACHETA Carroll, *Las grandes ciudades en el contexto de la globalización: El caso de la Zona Metropolitana del Valle de México*, Tesis preparada en la FAPUR UAEM, México, 1999. p.28, Pedroza Gabriela, Globalización y cultura: un nuevo espacio para las identidades sociales, Diálogos de Comunicación, de Felafacs, Número 5, Julio – Diciembre, 2002.
- LOWY Michel, *Marxismo y teología de la liberación*. Siglo XXI; México. 1991.
- MARTINS, J. S. *Caminada no chao do noite: emancipação e liberação dos movimentos sociais no campo*. Huitec; Sao Paulo. 1989.
- MST. *Historia do MST. A situacao do campo brasileiro*. 20-9-1999. <http://www.mst.org.br/historia/historia10.htm>
- MST. *Como se organiza o movimento dos trabalhadores raros sem terra*. Caderno de formação nº 05. Sao Paulo, 1988.

- MST. *Historia de Luta pela terra. Caderno de Formação* nº 02. Sao Paulo, 1986.
- MST. *Historia do MST*. 11-2-1997.
<http://www.mst.org.br/historia/historia10.htm>
- MST. *Revista Sem Terra*, nº 1. 1997.
- MUTSAKU Kamilamba, Kande (coord.). *La globalización vista desde la periferia*. Miguel Ángel Porrúa editorial; México. 2002. (Humanidades TEC)
- PIÑEIRO, Diego. “Construyendo la hegemonía: el Movimiento de los Sin Tierra en Brasil”, *La acción colectiva en los conflictos agrarios de América Latina*; FLACSO, México.2004.
- STÉLIDE Joa Pedro. *A reforma agraria a luta do MST*. Vozes; Petrópolis, 1997.
- STÉLIDE, Joao Pedro y Bernardo Mançano Fernandes, *Brava gente, la trayectoria de MST y de la lucha por la tierra en el Brasil*. Ediciones Barbarroja; Argentina, 2000.
- STÉLIDE, Joao Pedro y Frei Sergio. *La lucha por la tierra en el Brasil*, MST; Sao Paulo, 1999.
- TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. “Violência no campo: o dilaceramento da cidadania”, en *Reforma Agraria*, Vol. XXII, Nº 1. 1992

Anexos

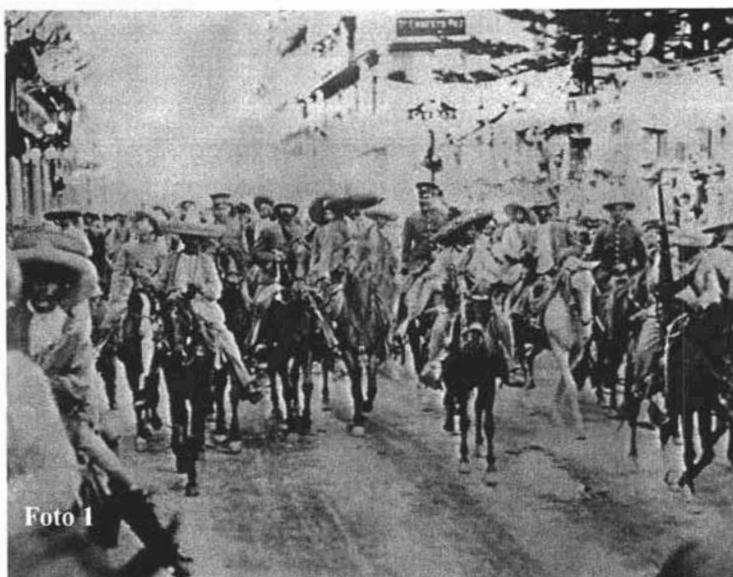


Foto 1

Agustín Casasola. *Entrada de Emiliano Zapata en la ciudad de México*. 1914.
(Col. Archivo Fotográfico de la Kunsthaus, Zürich.)



Foto 2

Raúl Corrales. *Caballería*. Cuba, 1960. (Col. del autor)



Raúl Corrales. *Declaración del socialismo*. Cuba, 1961 (Col. del autor)



Anónimo. Concentración para el entierro de Monseñor Romero. Plaza Cívica, San Salvador, 30 de marzo de 1980.



Foto 5

Anónimo. *La fuerza armada salvadoreña ofrece esta oportunidad a la prensa internacional para tomar fotografías.* San Salvador, 1989.



Foto 6

Mario Marotta. *Nap, Montevideo, Siesta Montevideo,* 1990



Sergio Larrán. *Valparaíso*. Chile, 1950-1960. (Agencia
Mágnun. París).

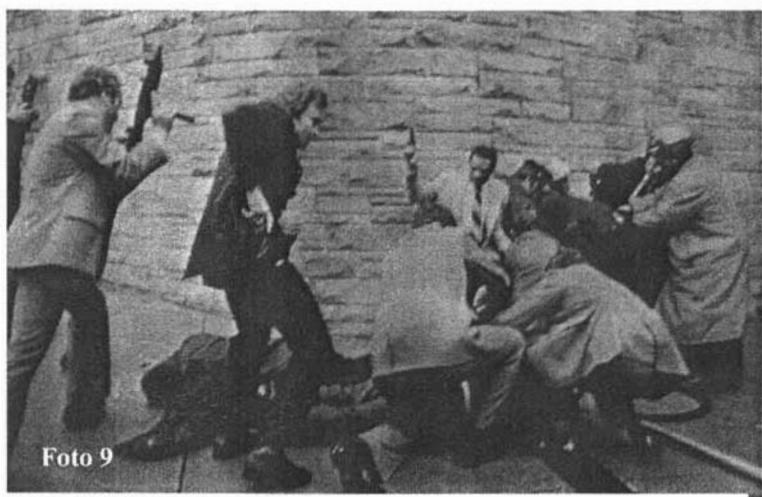


Foto 9

Sebastião Salgado. *Tarde del ataque al Presidente Reagan*, Washington, D.C. 1981. (Original en color. Agencia Mágum),



Foto 10

Sebastião Salgado. *Otras Américas*. 1986.



Foto 11

Dorothea Lange.
Madre Migrante, Nipomo, California
1936

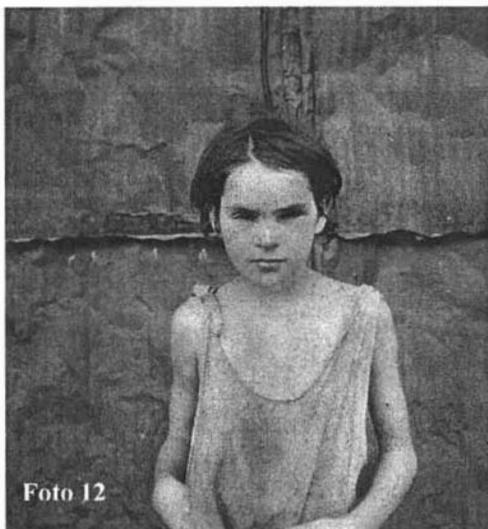


Foto 12

Dorothea Lange
Damaged Child, Shacktown, Elm Grove,
Oklahoma, 1936



Foto 13

Walter Evans *Rostros*, Pennsylvania, 1936.

La familia del hombre



Photo: Richard Scudg

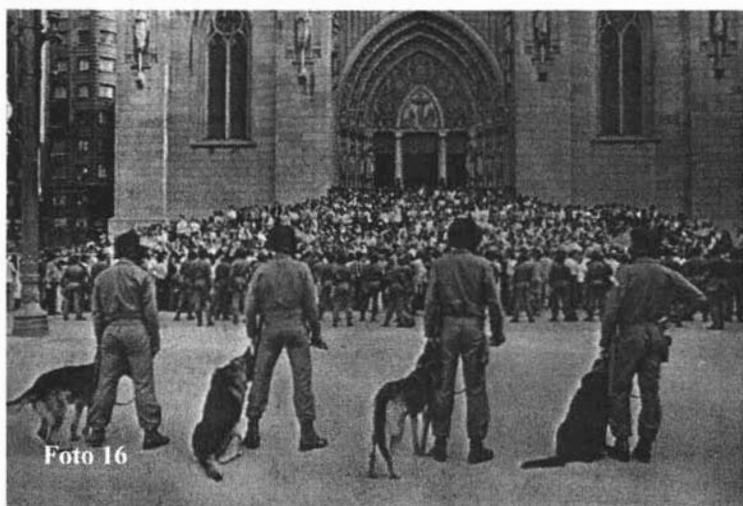


USA Invision - Miguel Rojas



Foto 15





Juca Martins. *Protesta popular en contra del coste de la vida.* Sao Paulo, Brasil, 1978. (Col. del autor)





Foto 18

Luis Humberto Serie *Alegres Lembranças de tempos tristes*. Sin año



Foto 19

José Medeiros.
Sin título. Bahía, Brasil, 1949.
(Col. Del autor)



Foto 20

José Medeiros, *Expedición Roncador. Reserva indígena Xingú*.
Mato Grosso, Brasil, 1949.
(Museo de Arte Moderno. Rio de Janeiro)



Foto 21

Luis Humberto Serie *Alegres Lembranças de tempos tristes*. Sin año



Foto 22



Foto 23

Helio Campos Mello Paulo, Brasil, 1978.



Foto 24

Sebastião Salgado
Garimpeiros. Serra Pelada Brasil



Foto 25

Juca Martins. Garimpeiros
Serra Pelada Brasil



Foto 26



Foto 27

Sandra Bracho, Sin título. Caracas, Venezuela, 1984.
(Col. de la autora)



Foto 29

Max Hernández. *La "contra" en Yamales.*
Honduras, 1989. (Col. del autor)



Foto 28

Max Hernández. *La "contra" en Yamales.*
Honduras, 1989. (Col. del autor)



Foto 30

Sebastião Salgado. Êxodos



Foto 31

Claudia Gordillo // *Nicaragua Sandinista*
www.geocities.com/.../6153/fotorivsand.htm

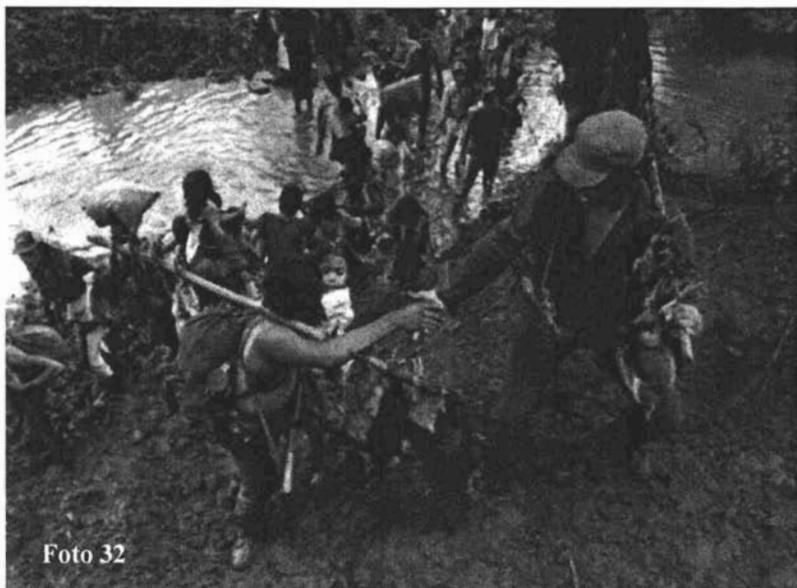


Foto 32

Claudia Gordillo *Il Nicaragua Sandinista*
www.geocities.com/.../6153/fotorivsand.



Foto 33

Rennó. *Alice e o Gato de Cheshire*, 1987, da *Série Alice*.
(Col. de la autora)



Foto 34

Claudia Andújar.
Índio yanomami.
Brasil, 1977. (Col. privada)

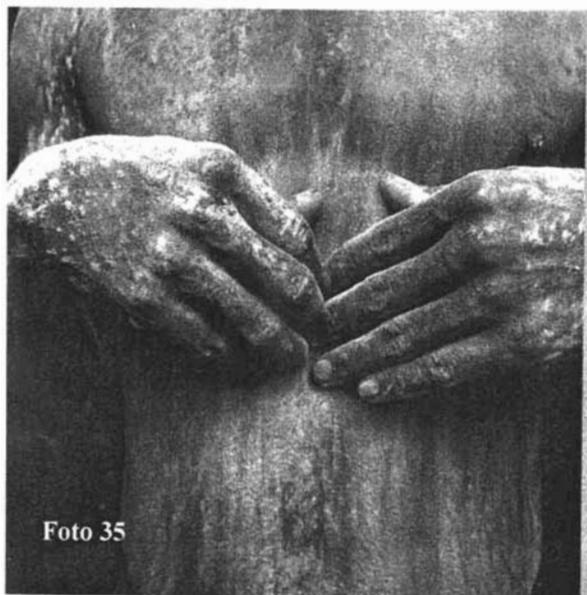
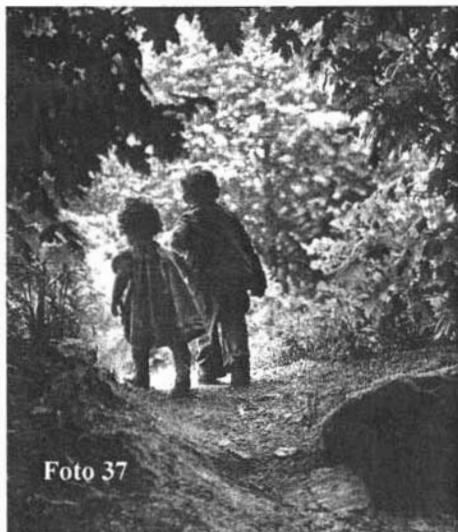


Foto 35

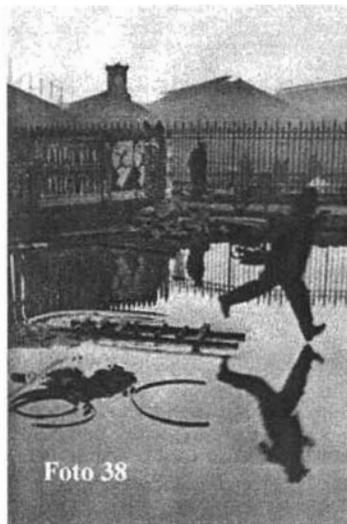
Cravo Neto *Torso negro com cal.* Brasil, 1988.



Dorothea Lange. *Family on the Road*, Oklahoma, 1938.



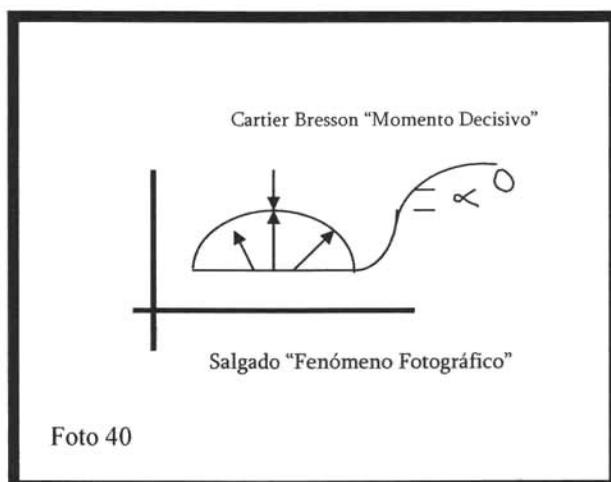
Eugene Smith



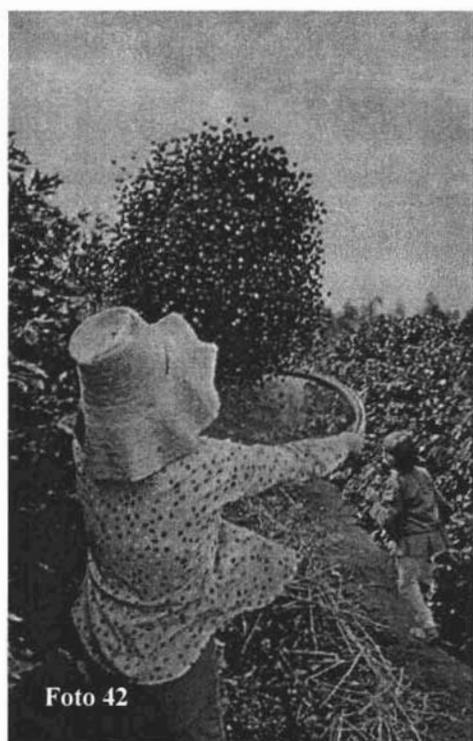
Henri Cartier Bresson - France Paris 1968.
Boulevard Diderot
H.C. BRESSON/MAGNUM PHOTOS



Henri Cartier Bresson - France Paris 1968.
Place del'Europe near St. Lazare station.
H.C. BRESSON/MAGNUM PHOTOS



Este dibujo ejemplifica su metáfora geométrica respecto a lo que él propone como *fenómeno fotográfico*, y se incluye en el artículo de John Blom de Photo Metro.



Joao Urban. *Boias Frias. Recolección del café en Jacarezinho y Recolección de algodón en Bandeirantes. Paraná, Brasil, 1978-1981.*



Sebastião Salgado. *Bóias-frias*. Trabajadores. Sao Paulo. 1987.

