Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Identidades.

De la Bienal de Gráfica a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía

Presenta:
Lic. Anna Susi

Tutora:
Maestra María Norma Leticia de los Ríos Méndez

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Índice

Agradecimientos.....3

Introducción 4

Capítulo 1: Los contextos.....14
1. 1 Contexto histórico general.....14
1. 2 Contexto histórico mexicano.....17
1. 3 Breve historia de la fotografía.....25
1. 4 El fotoperiodismo en México.....32
1. 5 Clubes y temas de la fotografía en México.....37
1. 6 El imperio de la imagen.....39
1. 7 Fotorreportaje y foto testimonial 42
1. 8 “Lagrimas y risas de México”.....44
1. 9 Los años cruciales del fotoperiodismo y la foto documental: 1958 y 1968.....45

Capítulo 2: De México a Latinoamérica: el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1978)....51
2. 1 El nacimiento del Consejo Mexicano de Fotografía.....51
2. 2 El concurso desierto: la Bienal de Gráfica de 1977.....56
2. 3 Las redes de papel.....59
2. 4 El problema de la identidad y el quehacer fotográfico.....62
2. 5 Imaginarios, imaginerias e identidades.....67

Capítulo 3: ¿Fotografía latinoamericana contemporánea?.....70
3. 1 El Consejo Latinoamericano de Fotografía.....70
3. 2 La construcción visual de la identidad latinoamericana.....75
3. 3 Mito y realidad del fotógrafo como interprete.....82
3. 4 Amor y muerte: la tensión ideal entre arte y compromiso.....87

Capítulo 4: Los “otros” de América Latina.....99
4. 1 El impacto visual de las luchas sociales.....99
4. 2 Los “anormales".....109
4. 3 Profesión: Loco.....113
4. 4 Cuba y las luchas sociales.....119
4. 5 Travestis y prostitutas.....127

El laberinto de identidades.....132

Anexos.....137

Bibliografía.....168

Agradecimientos

Un agradecimiento especial va a mis padres quienes han sido los primeros a enseñarme el significado de la palabra “Libertad”. Gracias a toda mi familia por el apoyo incondicional y en especial a mis primos, Federica y Nicola, quienes siempre han sido para mi como hermanos y amigos a la vez.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme dado la oportunidad de seguir estudiando, por seguir siendo un espacio para pensar críticamente y para seguir soñando. Gracias a toda la Coordinación del Posgrado en Estudios Latinoamericanos, a los Maestros y compañeros que, quizás sin saberlo, han enriquecido mi experiencia intelectual y mi vida personal.

Un agradecimiento especial a la Maestra Norma de los Ríos, quien ha sido no sólo una Tutor atenta sino una amiga también y un apoyo personal importante para mi vida lejos de los afectos familiares. Agradezco al Dr. Juan Manuel de la Serna, a la Dra. Elke Koppen, al Dr. Enrique Camacho Navarro y al Dr. Andrés Kozel por haber leído y comentado esta investigación a tiempo récord.

Agradezco al fotógrafo Pedro Meyer por haberme permitido el acceso a su base de datos y todo el equipo del Proyecto Herejías por haber llevado a cabo un trabajo de digitalización que debería ser un ejemplo para todos. Un agradecimiento todo especial va a Gina, Luis y a todo el Centro de la Imagen sin el cual esta investigación nunca hubiera salido a la luz.

Agradezco al Dr. Marco Bellingeri, a la Dra. Tiziana Bertaccini, el investigador José Antonio Rojas Loa y la Dra. Eugenia Scarzanella por haberme llevado hasta aquí, en el corazón del “Monstruo”, por haber creído en mis alucinaciones y por haberme regalado su amistad. Gracias a Tania y a toda su familia, por su afecto, su apoyo y las inolvidables comidas domingueras.

Finalmente, quisiera agradecer a Börries, mi amante, compañero y amigo; gracias por haber resistido a mis locuras y a la convivencia, gracias por los viajes, las incomprensiones, las pacificaciones, sin hablar de la impresión de esta investigación y el papeleo infernal.

Introducción

Partiendo de la invitación del grande historiador francés Marc Bloch en su *Introducción a la historia*, considero como una de las habilidades de nuestro oficio saber utilizar la "imaginación" para "recrear" el contexto de la época que estamos tratando. Durante mucho tiempo se ha considerado la fotografía (como pasó con la antropología, la etnografía, el testimonio oral etc...) como un auxiliar de la disciplina, utilizando las imágenes como simple ilustración. Hoy día es opinión bastante difundida que las imágenes, como afirma Peter Burke, "nos permiten imaginar el pasado de un modo más vivo"[1].

Fue solo a mediados de los años sesenta cuando al estallar el debate alrededor de la "historia desde abajo", centrada en la vida cotidiana y en la gente común, los historiadores empezaron a discutir el valor de la fotografía para el estudio de la historia social. El interés para las mentalidades, los imaginarios y los estudios culturales enriquecieron el tema; tanto cambios técnicos como el advenimiento de la que muchos llamaron "sociedad de la imagen" fueron factores que alimentaron el interés generalizado hacía la fotografía, así como el cinema y la televisión. A su vez, el gran éxito de las imágenes en movimiento influenció las formas mismas del lenguaje fotográfico; la crisis de las revistas ilustradas a inicio de los años setenta, crisis que determinó la desaparición de publicaciones al estilo de *Life!*, dependió en gran parte del interés del público para la imagen en directa transmitida vía satélite.

En los años sesenta - setenta del siglo XX se publicaron textos que marcaron el debate teórico dominado, en este entonces, por las teorías *realistas* de Siegfried Kracauer (1960), André Bazin (1967), Susan Sontag (1979) y Roland Barthes (1961- 1980). Estas teorías enfatizaban la relación ontológica entre fotografía y realidad, subrayando lo "real" de la imagen técnica producida por la cámara y centrando el argumento en la consideración de la foto como "objeto cultural". Las preocupaciones que estaban a la base de estos estudios revelaban el convencimiento de que la coherencia comunicativa de la foto dependía de su vinculación "correcta" con la realidad, sin esconder cierta "ética" de la "documentación" que ya había sido planteada por los mismos fotógrafos, en particular por los que trabajaban en la prensa (algunos de los cuales adherían a la llamada "fotografía humanista", y a la teoría del "instante decisivo" del fotógrafo francés Cartier- Bresson).

En la "época posmoderna" y pos- estructuralista de la década de los ochentas, la imagen fue vista como

[1] Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 17.

documento en cuanto signo que se describe en términos semióticos. El sentido de la imagen pasaba a depender entonces de la relación variable de múltiples agentes involucrados en la interpretación. Entraban así en juego, para el investigador, nuevos factores por considerar: el productor con su ideología y su relación con la realidad representada; el medio técnico y las convenciones de representación; el ámbito de difusión; y el público receptor con su ideología.[2] Sin embargo, por lo que concierne los estudios sobre recepción existen límites evidentes a nivel de documentación ya que, como lo señala el investigador Néstor García Canclini para el caso de México, por ejemplo, hasta los años ochenta no disponemos de datos estadísticos y tampoco de cuestionarios sobre el "público" de las exposiciones, museos o galerías de arte.[3]

El testimonio de imágenes y fotografías ya había sido empleado durante los años treinta, en América Latina, por el historiador y sociólogo brasileño Darcy Ribeiro (1900- 1987), quien definía a sí mismo como un pintor histórico del estilo de Tiziano y calificaba su enfoque de la historia social como una forma de "impresionismo", en el sentido de que era un intento de "sorprender la vida en movimiento".

Siguiendo los pasos de Freyre, un norteamericano experto en la historia del Brasil, Robert Levine, publicó en los años ochenta una serie de fotografías de la vida en la América Latina a finales del siglo XIX y comienzos del XX con un comentario que no sólo situaba las fotos en su contexto, sino que analizaba los principales problemas planteados por el empleo de este tipo de fuente.[4]

Los supuestos de trabajo que aquí asumo se basan en las conclusiones del historiador ingles Peter Burke acerca de las imágenes, cuya importancia como documento para la historia dependería de que desempeñan un papel importante en la "invención cultural de la sociedad". Es decir que las imágenes constituyen un "testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos"[5].

No podemos olvidar nunca que para las fotografías vale lo mismo que el historiador señala como una de las característica de la pintura: siempre estamos enfrente de una *opinión pintada*, fotografiada en nuestro caso específico[6]. En *Visto y no visto*, Burke plantea el problema de cómo pueden utilizarse las imágenes como testimonio histórico; afirma que el arte puede ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto; pero la mala noticia es que el arte figurativo a

[2] González, Laura, *Vanitas y documentación*, en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética, prosaica. Ensayos sobre la fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008, pág. 58.

[3] García Canclini, Néstor, *Culturas hibridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990, Capítulo 3, pág. 141.

[4] Levine, Robert M., *Images of History: 19th and Early XXth Century Latin American Photographs as documents*, Durham, NC, 1989, cit. En Burke Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 14.

[5] Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 236.

[6] Ibidem, pág. 152.

menudo es menos realista de lo que parece, y que, más que reflejar la realidad social, la distorsiona, de modo que los historiadores que no tengan en cuenta la diversidad de las intenciones de los pintores o los fotógrafos pueden verse inducidos a cometer graves equivocaciones. Sin embargo el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar.[7]

Finalmente la postura desde la que Burke escribe supone que las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con esta realidad, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven al mundo social, o incluso el mundo de su imaginación.[8]

Esta investigación toma pie de las conclusiones del citado trabajo de Burke con respecto al testimonio de las imágenes, pensando que la suya pueda ser una posición que no excluye tanto las teorías positivistas como las posiciones pos-modernas y pos-estructuralistas; es decir que aceptamos aquí la definición de la imagen como producto histórico que debe ser situado en una serie de contextos. Pero, al mismo tiempo, consideramos central el problema del ámbito de difusión así como él de la interpretación. Habría en fin que tomar en cuenta la sugerencia práctica del historiador inglés por la cual una serie de imágenes resulta siempre más fiable que él de una imagen individual.[9]

Como subraya Gruzinsky en su libro sobre *La guerra de las imágenes*, la cultura de la imagen está preñada de cálculos políticos e ideológicos; como representación ella es una señal, un marcador cultural al mismo tiempo que un instrumento; un objeto cuya circulación juega con las identidades, los valores y los sentidos.[10] Hay que tomar en cuenta la larga trayectoria que, para el autor, tiene la imagen desde la edad Barroca a la contemporánea, la cual

> *instaura una presencia que satura lo cotidiano y se impone como realidad única y obsesionante. Como la imagen barroca, renacentista o muralista, también ella retransmite un orden visual y social, infunde modelos de comportamiento y de creencias, se anticipa en el campo visual a las evoluciones que aún no han dado lugar siquiera a elaboraciones conceptuales o discursivas.*[11]

En el ámbito académico la historia contemporánea sigue padeciendo de los límites impuestos por el análisis positivista, y vinculados al debate historiográfico; el estudioso de la contemporaneidad debe entregarse a la interdisciplinaridad y para él, más que para otros, se impone la necesidad de "construir"

---

7 Ibidem, pág. 37.
8 Ibidem, pág. 234.
9 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 239.
10 Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pág. 52.
11 Ibidem, pág. 213.

sus series de fuentes, así como lo señala Foucault en la Introducción a su *Arqueología*[12]. Ya la *Escuela de los Annales*, la *Escuela de Frankfurt*, el *History Workshop* y la denominada *Microhistoria* han demostrado la necesidad de romper con las limitaciones a nivel de fuentes, destacando al mismo tiempo la necesidad de un análisis en el largo periodo y de una re- formulación de temas cuales los imaginarios y las mentalidades. La historia no es "el pasado" sino lo que ha pasado junto con lo que está pasando ahora, quizás la historia sea también lo que está por venir.

Para el arqueólogo, y para el historiador de la edad media, renacentista o moderna el utilizo de la fuente visual siempre ha sido aceptada como algo casi natural; para la época contemporánea el problema es otro, ella misma todavía no ha sido aceptada como rama a la par de las otras. La Carrera en Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México es un ejemplo de este fenómeno; muchos cursos se orientan al análisis del periodo colonial y, reproduciendo el modelo historiográfico- positivista europeo, sólo algunos se interesan por lo que ha pasado a partir de la segunda mitad del siglo XX. El campo de estudio de la imagen se deja por completo en las mano de los críticos de arte o se califica como perteneciente al estudio de la "cultura", *como si* esta ultima no tuviera nada que ver con el análisis histórico. *Como si* el "objeto cultural" fuera algo que se da afuera del proceso histórico.

Cabe subrayar que, como lo destaca el investigador Reynaga Mejía,

> *Los procesos comunicativos dan consistencia al tejido social donde lo simbólico es, a un tiempo, una especie de molde preconstituido dentro del cual se producen las creaciones de la sociedad y el medio activo que permite perpetuar, romper y transformar dicho molde [...] Si lo que mantiene unida a una sociedad es su institución como tal, lo que permite tanto las viejas como las nuevas formas en sus relaciones es el imaginario social. Su compendio simbólico determina, a raíz del orden dispuesto por las instituciones, los aspectos más importantes de la vida en sociedad, ya que comprende los precedentes de su desarrollo intelectual y material. La política, en su carácter de medio organizador de la sociedad, constituye constantes debates ideológicos e identitarios que, en el marco del imaginario social, dan pie a una serie de conflictos entre lo que pensamos y lo que somos, siendo esto último lo que ha tomado más importancia en la actualidad, cuando el ejercicio del poder y la constante construcción del complejo institucional llamado Estado- nación depende de un consenso público.*[13]

En América Latina el investigador brasileño Boris Kossoy ha sido uno de lo pioneros del interés histórico hacia las imágenes y, como lo ha demostrado en su proyecto para la tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos (UNAM) Abigail Pasillas, fue a partir de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía cuando empezó el interés hacia la imagen fija como fuente para el estudio de la historia

---

[12] Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2007.

[13] Reynaga Mejía, Juan Rafael, *La Revolución cubana en México a través de la revista política: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*, CIALC- UNAM, 2007, pág. 17.

continental.[14] Efectivamente Boris Kossoy, en esta ocasión, hizo un llamado para que, a partir del encuentro, se iniciara un intercambio entre investigadores e historiadores de la fotografía de América Latina, para que instituciones y universidades otorgaran becas de estudio, patrocinaran la investigación de la fotografía del pasado antes de que se pierdan las ultimas referencias existentes de imágenes y autores.[15]

Para la historia de la fotografía en América Latina nos encontramos con límites evidentes ya a nivel de fuentes secundarias; así, por ejemplo no existen manuales que recojan la experiencia continental en su conjunto. La mayoría de los textos sobre fotografía son editados en España o Estados Unidos y están escritos por autores europeos y norteamericanos. Esta limitación es muy grave ya que, por ejemplo, existe sólo un texto general que acepta, y siempre como hipótesis a pesar de haber sido demostrada, uno de los descubrimientos más importantes de Kossoy: la invención aislada de la fotografía en Brasil por mano del inventor Hercule Florence.[16] El interés de Kossoy nació de un estudio de 1972 sobre la historia de la fotografía en Brasil; Florence ya era noto al investigador por algunas declaraciones sobre fotografía publicadas en la prensa de São Paulo y de Río de Janeiro en el año 1839, y también por su participación como dibujante de la expedición científica del Barón Langsdorff que recorrió el interior del Brasil entre 1825 y 1829.

A partir de las anotaciones de Florence y de diversos manuscritos y documentos probatorios, el investigador realizó la reconstrucción de sus experimentos. Gracias a la ayuda del Instituto de Tecnología Rochester pudo en fin demostrar que hubo un descubrimiento independiente de la fotografía en la entonces Villa de São Carlos (después Campinas), en el interior del Estado de São Paulo, a partir del año 1833; descubrimiento éste precursor en la Américas. En la opinión de Kossoy el descubrimiento de Florence no fue ampliamente conocido por varias razones: en primer lugar se debería tratar de entender la actitud del propio Hercule Florence al darse cuenta del descubrimiento de

---

[14] Pasillas, Abigail, *Fotografía Latinoamericana Contemporánea. Marcos Lopez y Vick Muñoz*, ensayo para la obtención del Título de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, FfyL, UNAM; Asesora Mtra María Norma Leticia de los Ríos Méndez, marzo de 2008. En el abstract de su investigació la Lic. Pasillas escribe: "El ensayo como el proyecto de tesis que en parte he desarrollado, surgen del mismo interés general que es la historia de la fotografía en América Latina. Sin embargo, en el ensayo me centro en el trabajo concreto de dos fotógrafos considerados representativos de la época actual, para a partir de éste, ubicar la situación de una parte de la fotografía latinoamericana desde 1960 hasta la actualidad. El objeto y punto de partida del ensayo son las imágenes, mientras que en el proyecto acerca de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, el objeto son las discusiones que investigadores y fotógrafos mantuvieron a lo largo de las cinco ediciones de los Coloquios (1978- 1996) acerca de uno de los muchos temas abordados, es decir, los aspectos teóricos y metodológicos de la historia de la fotografía en Latinoamérica".

[15] *HECHO EN LATINOAMERICA 1*, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA-SEP- CMF, México, 1978, pág. 24.

[16] Sougez, Marie Loup (coord.), M. A de Los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega, *Historia general de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, España, 2007.

Daguerre (1839). Alejado de los espacios "ideales" para el descubrimiento científico y técnico, sin posibilidades de ver realizado su invención en la sociedad esclavista de la época, envió un comunicado a la prensa de São Paulo y de Río de Janeiro declarando "no disputar descubrimientos a nadie porque una misma idea se le puede ocurrir a dos personas", agregando que le faltaban medios "más complicados " y que siempre encontró precarios sus resultados.

Cerrado en su aislamiento Florence abandonó las investigaciones sobre fotografía y prosiguió en el perfeccionamiento de sus demás métodos de impresión. Hay que destacar que su descubrimiento se mantuvo sin comprobación científica durante 140 años. La falta de publicidad de la invención se debería también a cierta "incomodidad" que hubiera suscitado tal hallazgo para algunos de espíritu etnocentrista. *La imagen fotográfica*, afirma Kossoy, *no importando el sistema por donde sea obtenida, siempre fue y será soporte de un proceso de creación y construcción de realidades*.[17]

Además de los citados trabajos de Reynaga y Kossoy, destacan dentro de la práctica iconológica latinoamericana y latinoamericanista los trabajos de Ricardo Pérez Montfort, con sus estudios sobre fotografías e imágenes caribeñas, él de Tomás Pérez Vejo, con un análisis de la visión del Caribe en periódicos españoles del siglo XIX, él de Ottmar Ette, con su estudio de la *imagen martiana*, y él del grupo de trabajo del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC, anteriormente CCYDEL) de la Universidad Nacional Autónoma de México que ha participado en el volumen colectivo *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, coordinado por el historiador Enrique Camacho Navarro.[18] Quisiera señalar para el caso del análisis de la imagen en México la serie de libros de corte histórico coordinada por el Maestro Aurelio de Los Reyes y publicada por el Fondo de Cultura Económica de México y el Colegio de México[19].

El problema más relevante para las investigaciones sobre fotografía en América Latina es sin duda el acceso a las fuentes primarias, es decir a las mismas imágenes; la falta de recursos para la correcta conservación, la falta casi total de una catalogación científica del material determinan la perdida continua de un número inestimable de originales o, en el mejor de los casos, la imposibilidad de

---

[17] Díaz Velasco, Elsa, "Antes del daguerrotipo, la fotografía se habría inventado en Brasil", entrevista con Boris Kossoy, http://www.boriskossoy.com/imprensa/patrimonio_cultural.pdf, 1998, pág. 10.

[18] Pérez Montfort, Ricardo, "Notas sobre la fotografía y la generación de estereotipos en dos puertos caribeños: Veracruz y La Habana, 1840- 1940", en Muñoz, Laura (coord.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, México, Instituto Mora, 2002, vol. 1; Pérez Véjo, Tomás, "El Caribe en el imaginario español: del fin del antiguo régimen a la restauración" en *Secuencias. Revista de historia y ciencias sociales*, 55, Instituto Mora, enero- abril, 2003; Ette, Ottmar, "Imagen y poder- poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana", en Ette Ottmar, y Titus Heydenrich (eds), *José Martí 1895- 1995*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994; Camacho Navarro Enrique (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCYDEL- UNAM- Edere, México, 2006.

[19] De los Reyes, Aurelio (coord.), *Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, Fondo de Cultura Económica- El Colégio de México, México, 2006.

reconstruir la historia misma del objeto fotográfico (su procedencia, su estado de conservación, su paso por colecciones y archivos, etc..). Las carencias de los estados permiten que uno cuantos coleccionistas privados posean archivos que deberían de ser considerados como parte del patrimonio tangible de los de la humanidad. Hay que tomar en cuenta la dificultad existente para el acceso a estos archivos, además de las limitaciones que normalmente imponen sus dueños a nivel de reproducción del material. Para esta investigación he dedicado más de 200 horas en revisar, catalogar y archivar el material fotográfico de los Coloquios; estas imágenes, que inicialmente formaban parte del Archivo del Consejo Mexicano de Fotografía y eran conservadas en la Casa de la Fotografía, fueron entregadas hace poco al Centro de la Imagen, dependencia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Gracias al apoyo de la entonces responsable del archivo del Centro, Gina Rodríguez, he podido participar en este proyecto, en el cual trabajábamos algunos estudiantes de diferentes escuelas como parte de nuestro trabajo social de becarios, teniendo así acceso directo a las imágenes y a la creación de un catálogo con siete claves, que muy pronto será publicado en línea.[20]

He decidido cruzar las fuentes visuales con los documentos escritos producidos por los participantes de los Coloquios y conservados en el archivo del ex- presidente del Consejo Mexicano de Fotografía, el fotógrafo Pedro Meyer, quien representa una de las figuras más importantes en la vinculación de la fotografía con las nuevas tecnologías.[21] Gracias a su apoyo he podido tener acceso a la base de datos

[20] Creado en 1994 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con el fin de fortalecer sus programas en el ámbito de la fotografía, el Centro de la Imagen es un espacio dedicado a la investigación, la formación y la promoción de este medio entre diversos públicos. Integrado a partir del año 2001 al Centro Nacional de las Artes, el Centro de la Imagen se ubica en el Centro Histórico de la ciudad de México, en la Plaza de la Ciudadela, y ha desplegado su actividad con base en un modelo interdisciplinario que abarca cuatro programas: editorial, educativo, informativo y museológico, así como dos proyectos especiales: la Bienal de Fotografía y el Festival Fotoseptiembre. Los cuatro programas y los proyectos especiales articulan un sistema que concibe a la fotografía como un campo cultural abierto, vinculado específicamente al arte, la comunicación, la tecnología y la historia, así como al cine y el video, disciplinas y medios que sustentan los diversos productos del CI: curadurías, publicaciones, talleres, fuentes documentales y espacios de reflexión crítica como seminarios y foros de intercambio académico.

[21] Pedro Meyer nació en Madrid en 1935, pero pronto su familia se estableció en México. A los trece o catorce años Gerhard Herzog, amigo del padre, le regaló un equipo fotográfico con el cual realizó sus primeras tiras; Meyer sigue siendo uno de los más reconocidos exponentes de la fotografía mexicana contemporánea. Decidió dedicarse a la fotografía profesional a los 39 años cuando ya tenía una empresa industrial de fabricación de lámparas; había aprendido algo sobre el manejo de la cámara gracias al encargado de limpieza del Club Fotográfico de México y posteriormente hizo algún curso de fotografía por correspondencia. En 1963 fue fundador del Grupo Arte Fotográfico en México, D.F., y en 1968 documentó los eventos en las calles de la ciudad, hasta el día de la masacre de Tlatelolco. Durante los años 1978- 1979, viajó extensivamente por Nicaragua, fotografiando y entrevistando muchas personas, incluyendo al entonces dictador Anastasio Somoza. Fue el primero en poder fotografiar a los Sandinistas en sus campos de entrenamiento, de ahí surgió el trabajo con el mismo nombre “Sandinistas”. En 1985 organizó la Colección “Río de luz” una serie de libros sobre fotografía latinoamericana publicada por el Fondo de Cultura Económica de México. Ha sido fundador y presidente del Consejo Mexicano de Fotografía y organizador de los tres primeros Coloquios Latinoamericanos de Fotografía. Aparte de su labor artística como fotógrafo, Pedro Meyer ha sido maestro, curador, editor, fundador y director del sitio ZoneZero, el cual alberga el trabajo de más de mil fotógrafos de todo el mundo y es visitado por alrededor de 500.000 personas al mes, siendo uno de los portales de fotografía más visitados en la red.

creada en Internet donde se encuentra la digitalización de todo el material que conformaba originariamente el Archivo del Consejo Mexicano, antes de que éste último fuera disuelto y su sede cerrada.[22]

Como vimos al inicio de esta Introducción, la fotografía y la producción visual representan un terreno fértil para el tema de las identidades; el objetivo central de esta investigación es él de interpretar históricamente el impacto de las luchas sociales en el discurso visual - identitario de la fotografía latinoamericana contemporánea. En la Bienal de Gráfica de 1977 a la fotografía no se le otorgaron premios y el jurado admitió su dificultad en evaluar este nuevo producto de las artes gráficas; la convocatoria de la Bienal revelaba la centralidad de la identidad nacional en el campo de la producción visual, al mismo tiempo en que exaltaba la profunda relación entre arte y compromiso que caracterizaba este medio en al ámbito mexicano. Sólo un año más tarde, en 1978, el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía retomó lo hilos de esta discusión, moviendo el eje del debate de la identidad nacional a la identidad continental.

Será México nuestro laboratorio privilegiado para el análisis de las políticas visuales y de los imaginarios discutidos, difundidos y elaborados por el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1978). Aquí, al discutir sobre la "identidad latinoamericana" con respecto a una serie de problemas específicamente fotográficos, resultó imposible prescindir de las luchas sociales y de las guerrillas que se estaban dando a lo largo y ancho del continente. Siendo imposible reconstruir las exposiciones que se dieron en este momento, nos basaremos en lo que se publicó, la *Memoria de las ponencias* y el *Catálogo de la Primera Exposición de Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, *Hecho en Latinoamérica I*, buscando las contradicciones entre discurso escrito y discurso visual (podríamos decir las encrucijadas, a la manera de Burke) que, según yo, permiten trazar líneas de interpretación histórica de la relación entre luchas sociales y fotografía en América Latina.

Publicó el primer CD ROM con sonido e imágenes que se hizo en el mundo, cuyo título es "Fotografía para recordar". Además es autor de los libros "Tiempos de América", "Espejo de Espinas", "Los cohetes duraron todo el día", "Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital" y "The real and the true". Ha impartido diversos talleres y más de 100 conferencias sobre el tema de la fotografía y las nuevas tecnologías en festivales, museos e instituciones académicas de Estados Unidos, México, Inglaterra, Alemania, Argentina, España, Ecuador y Suecia. Su obra, que podríamos definir en su mayoría como "fotografía artística", ha sido presentada en más de 200 exposiciones en museos y galerías de todo el mundo y forma de parte de colecciones permanentes entre las que destacan: The San Francisco Museum of Modern Art, The Victoria and Albert Museum en Londres, Centre George Pompidou en Paris, The International Center of Photography en Nueva York, Casa de Las Américas en Cuba. En 1987 recibió la prestigiosa beca Guggenheim, el "Premio Internazionale Cittá di Anghiari"en 1985, así mismo ha recibido numerosos premios en las Bienales de Fotografía Mexicana y la primera beca destinada a un proyecto en la web de parte de la Fundación Rockefeller (http://www.pedromeyer.com/biography/semblanza.html) .

[22] Base de datos de Pedro Meyer, *Proyecto Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php., a la cual se puede acceder con una justificación previa y el eventual permiso de la responsable.

En el primer capítulo describiré una serie de contextos (continental, nacional y fotográfico) que permiten situar la Bienal y el Coloquio en un largo periodo que empieza desde los años cuarenta del siglo XX; el último apartado se dedicará al análisis de un caso específico: el impacto de las luchas de 1958 y 1968 en el manejo de la imagen fija en México. La hipótesis central de este capítulo es que los cambios sociales y políticos, junto con los tecnológicos y de mercado, determinaron una rediscusión de la relación entre fotógrafo, público y fotografía. La generación de fotógrafos mexicanos de prensa de los años cincuenta jugó un papel central en la elaboración del discurso visual de los Coloquios.

En el segundo capítulo describiré la manera en que se dio el nacimiento del Consejo Mexicano de Fotografía y la organización del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, ya que no existe ninguna investigación sobre el tema; mientras que en el tercero se dará una definición del concepto de "fotografía latinoamericana contemporánea" a partir de las reflexiones de los mismos participantes. El análisis abarcará temas centrales cuales el papel del fotógrafo y la relación entre arte y compromiso, señalando algunas líneas de continuidad y otras de ruptura con respecto a la tradición nacional. El cuarto capítulo es dedicado por completo a la interpretación histórica de la aparición de múltiples "identidades" a nivel del discurso visual; la identidad mítica del continente reivindicada por los participantes contrasta con la necesidad de colocar en el imaginario colectivo latinoamericano una multiplicidad de nuevos sujetos políticos, sujetos que, a pesar de los esfuerzos de los estados para incluirlo en el discurso público oficial, seguían siendo marginados por una supuesta desviación de la norma.

El análisis iconológica se limita al catálogo del Primer Coloquio; del Segundo Coloquio (1981) sólo analizaremos las ponencias para dar continuidad a los debates empezados en 1978. No trataré lo que pasó a partir del Tercer Coloquio que tuvo lugar en Cuba en 1983; en esta ocasión no se produjeron catálogos y sobre todo se decidió no publicar las ponencias, factores éstos que imposibilitan la investigación histórica. La Bienal de Gráfica de 1977 y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía representaron espacios privilegiados de reflexión y crítica, obtenidos gracias al respaldo institucional, pero sobre todo gracias a la capacidad organizativa de fotógrafos, críticos y curadores. Imágenes que, en otros países, no hubieran podido ser exhibida por razones de censura, aparecieron en el recinto del arte culto mexicano. Sin embargo hay que matizar esta afirmación ya que, viendo al material que no fue expuesto ni publicado, parece existir una doble moral; si por un lado las imágenes publicadas muestran la violencia y la injusticia imperante en los otros países del continente, las luchas sociales de México no son incluidas en la construcción del imaginario colectivo, pero este tema podrías

ser objeto de otra investigación. En el Catálogo se publicó una sola imagen del movimiento estudiantil de 1968, y en particular una foto de Oscar Menéndez titulada “Manifestación silenciosa”.

El paralelismo entre el proceso revolucionario cubano y el mexicano fue evidente sobre todo en la organización de una exposición en el Museo Nacional de Antropología; ahí, las imágenes de México y Cuba expuestas en un mismo ambiente sugerían la idea de que éstos fueran los únicos países en que la Revolución era un proceso ya concluido. Ya no había que luchar más.

Capítulo 1

Los contextos

1. 1 Contexto histórico general

El investigador brasileño Boris Kossoy sugiere una metodología específica para el análisis histórico de la fotografía en la cual la descripción de los contextos es el punto de partida necesario para establecer las "coordinadas de situación" que determinaron el nacimiento del objeto cultural del cual nos ocupamos.[1] Describiremos entonces brevemente algunos procesos que caracterizaron el contexto histórico latinoamericano y global a partir de la Segunda Guerra Mundial.[2]

Al terminar el conflicto bélico los "estados democráticos" y los "estados socialistas" experimentaron varios conflictos de convivencia; Estados Unidos no sufrió de los desastres económicos del viejo continente, y al contrario aprovechó de la fusión entre los intereses de los grandes monopolios y el gobierno en turno, estimulando tanto su economía como su nivel de vida, que alcanzó cifras entre las más altas del mundo. Estados Unidos ocupó entonces un lugar hegemónico a través de la creación del Pacto Atlántico y del Plan Marshall inició una lucha sin fronteras en contra de la política soviética de expansión comunista. La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con el propósito de hacer contrapeso a las medidas tomadas por el bloque occidental contestó con la formación del Kominform, del Consejo de Ayuda Económica y del Pacto de Varsovia. La competencia propagandística entre los modelos de desarrollo capitalista y socialista determinó, al menos a nivel simbólico, la aplicación de modelos políticos y culturales dentro de las respectivas zonas de influencia. La Doctrina de Seguridad Nacional norteamericana tenía como objetivo aparente "defender" Europa, Asia, África y América Latina de la "influencia comunista" pero acabó aislando a los sindicatos, a las empresas cívicas, a las escuelas, a las iglesias y a todos los medios de comunicación, para influir y manipular a los pueblos de los países capitalistas, legitimando al mismo tiempo el uso de la violencia interna, manifestada en persecuciones y encarcelamientos de los luchadores sociales, y en la reducción arbitraria de derechos humanos, sociales y económicos. [3]

---

[1] *HECHO EN LATINOAMERICA 1*, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA-SEP- CMF, México, 1978, pág. 22.

[2] Para datos más específicos sobre los diferentes países se puede consultar el *Anexo 1 : Cronología*, de esta investigación.

[3] Reynaga Mejía, Juan Rafael, *La Revolución cubana en México a través de la revista Política: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*, CIALC- UNAM, 2007, pág. 23.

La Segunda Guerra Mundial introdujo un cambio radical en el contexto externo en que debían avanzar las economías latinoamericanas que, en sólo dos años (1939- 1941), quedaron aisladas de la mayor parte de los mercados de Europa continental y Asia oriental, y tuvieron que enfrentarse a la contracción progresiva del transporte marítimo. Debido a este factor, los estados del continente latinoamericano ampliaron aún más su papel en la orientación y control de la economía; a ello obligaba, entre otros factores, el nuevo régimen del comercio internacional que agregaba al racionamiento administrativo de los fletes, aun disponibles para el comercio latinoamericano por organismos dependientes en algunos casos del gobierno norteamericano y en otros del británico, la introducción de un monopolio de compras de todos los productos de interés para las Naciones Unidas en guerra. Las industrias de los países mayores de América Latina conquistaron el mercado interno y avanzaron sobre él de la exportación; así, el fin de la guerra vio borradas las consecuencias de la crisis de anteguerra y encontró a la economía de los países del continente crecida en volumen y complejidad. Sin embargo esta economía era radicalmente desequilibrada; un ejemplo de esta condición fueron las grandes ciudades en que el crecimiento demográfico e industrial creó un déficit energético cuyo signo más clamoroso fue la proliferación de barrios de barracas sin agua corriente ni electricidad. Al mismo tiempo la clase media, acrecida en número y recursos por la industrialización, halló difícil mantener los niveles de vida a lo cuales aspiraba, como consecuencia de la carencia creciente de viviendas y la escasez de servicios considerados esenciales.[4]

Como contrapartida de los esfuerzos realizados, América Latina fue consagrada como un campo de investigación de las ciencias sociales por la Comisión Económica Para América Latina (CEPAL), y presentó, en cuanto a sus problemas sociales, económicos y políticos, semejanzas circunstanciales con África y Asia, en donde el colonialismo europeo aún era vigente. La fuerte presencia de Estados Unidos en América Latina, a través del impacto económico y político de las empresas transnacionales y la subordinación de sus ejércitos mediante la educación bélica, había propiciado el fortalecimiento de las oligarquías vinculadas a ellos y extendido la pobreza a la mayoría de la población latinoamericana, al polarizar el goce de los beneficios y los frutos de las riquezas nacionales. Las décadas de los cuarenta y cincuenta crearon en América Latina el caldo de cultivo para los movimientos insurreccionales de carácter nacionalista y en contra de la dominación política, la explotación económica, el autoritarismo, la falta de constitucionalidad, la ausencia democrática y la presencia de regímenes dictatoriales que garantizaban la seguridad de los intereses norteamericanos.

[4] Halperin Donghi, Tulio, *História contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, España, 2000, pág. 372.

En el contexto de la Guerra Fría y del "macartismo", la insurrección cubana se convirtió en un acontecimiento peculiar, sobre todo por su precaria condición frente a las fuerzas gubernamentales, en una zona de dominio económico, político y militar estadounidense, que parecía extinguir las posibilidades del triunfo armado y el desarrollo de un proyecto revolucionario. El 26 de julio de 1953 Fidel Castro junto con otros 153 hombres realizaron el famoso ataque al Cuartel Moncada como protesta democrática en contra del general Fulgencio Batista; a pesar del fracaso de la empresa este acontecimiento fue el punto de partida del movimiento insurreccional consecuente, ya que abrió la brecha a través de la cual se unificaron las diversas disidencias al régimen dictatorial. Después de la cárcel y el exilio, en 1956 otro grupo encabezado por Fidel volvió a Cuba, y sólo tres años más tarde la Revolución triunfó; Cuba devino así el ejemplo más alto para las luchas sociales de la región, martirizadas por las dictaduras militares que habían tomado el poder gracias a la injerencia de las potencias extranjeras y en particular de los Estados Unidos.[5]

Debido al giro socialista de la Revolución cubana, que se dio a partir de la invasión de la Bahía de Cochinos, y junto con el crecimiento económico de los países del área, la década de 1960 se abría como una época de decisiones radicales. La superación del marco nacional parecía ofrecer un camino para la búsqueda de nuevas estrategias orientadas a prolongar hacia el futuro un avance que parecía agotado en sus posibilidades; así, en 1960 se crearon la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio y el Mercado Común Centroamericano. Sin embargo estas iniciativas, junto con el bloque bolivariano, no lograron ir demasiado lejos. En esta misma década el problema económico más grave en absoluto lo representó el avance de las empresas multinacionales; para muchos ya resultaba imposible superar la amenaza del estancamiento sin quebrar el sistema político y económico internacional en que había tenido que desenvolverse Latinoamérica. Esta convicción dio entonces popularidad a las distintas versiones de la llamada "teoría de la dependencia" que tomaba pie de algunos de los diagnósticos del economista argentino Prebish con respecto a la colocación del continente en la economía global; en la visión de sus adherentes la solución a los problemas económicos podía ser exclusivamente política.

El teatro principal del combate de Estados Unidos contra la amenaza comunista se trasladó definitivamente al continente. La expresión de la nueva política latinoamericana fue la Alianza para el Progreso, cuyas propuestas ponían en primer plano el recurso a la reforma agraria, a la industrialización más rápida y menos limitada, y la expansión de las funciones y los recursos del Estado; esos objetivos

[5] Reynaga Mejía, Juan Rafael, *La Revolución cubana en México a través de la revista política: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*, CIALC- UNAM, 2007, pág. 30.

debían lograrse gracias al apoyo económico de Estado Unidos y a las inversiones productivas privadas. El gobierno de Washington no renunció a poner los ejércitos latinoamericanos al servicio de este programa de transformación con propósitos de conservación. Las reticencias cada vez mayores que la Alianza suscitó en el seno de la Organización de Estados Americanos (OEA) culminaron en 1965 con el proyecto de una fuerza militar panamericana; los estados optaron entonces por la creación de pactos bilaterales. Luego del asesinato del presidente Kennedy, y bajo la égida de su sucesor Lyndon Johnson, la primacía del objetivo de conservación y seguridad quitó sentido a la opción política en favor de la democracia representativa; Estados Unidos optó definitivamente por la intervención directa y la implantación de regímenes militares y autoritarios.[6]

Los años setenta se abrieron bajo el signo de la crisis del sistema económico y político a nivel global; el agotamiento del impulso reformista reavivó en el ambiente insurreccional latinoamericano la estrategia guevariana del "foquismo", impulsada por Cuba como opción para la exportación de la Revolución en el continente. El fin del sistema de Bretton Woods, decidido en 1971 por el presidente Nixon, junto con la primera crisis petrolera de 1973, demostraron el fin de la etapa ascendente marcada por la abrumadora hegemonía estadounidense y la inevitable crisis de su modelo económico. Los años setenta representaron sin duda una de las etapas más violentas de la historia latinoamericana y mundial; la represión por parte del estado llegó a límites extremos y los sectores inconformes escogieron en muchos casos la vía de las armas, como única opción que quedaba para generar un cambio radical en el sistema de poder.

1. 2 Contexto histórico mexicano

Fue en el periodo comprendido entre 1935 y 1938 cuando el programa cardenista pudo desarrollarse plenamente y transformar la geografía social y política de México. El proceso histórico se aceleró y parecía que los objetivos de la Revolución llegaran a su punto culminante. El apoyo a los obreros, la reforma agraria, la creación de las organizaciones populares, el énfasis en una educación de corte socialista basada en el materialismo histórico, y el apoyo del gobierno a los republicanos de la guerra civil española contribuyeron, entre otros factores, a dar por primera vez sentido social y político sustantivo al movimiento revolucionario.

Sin embargo las posibilidades de este "socialismo mexicano", que pretendía constituirse en una "cuarta

[6] Halperin Donghi, Tulio, *História contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, España, 2000, pág. 529.

vía", distinta del capitalismo ortodoxo, del socialismo soviético y del fascismo, fueron pocas. A partir de la expropiación petrolera de 1938 fuertes presiones internas y externas determinaron el abandono del proyecto socialista y llevaron a Cárdenas a dar marcha atrás sin que los sectores populares, base de su régimen, pudieran percatarse de ello y menos aún impedirlo, pues carecían de la independencia necesaria. Los logros obtenidos por el sector obrero y el campesino fueron concebidos como concesiones desde arriba, y no como el producto de presiones y demandas de las organizaciones correspondientes. La Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Central Nacional Campesina (CNC) fueron las dos grandes organizaciones de masas de las que se sirvió el grupo en el poder para neutralizar el poder del ejército.[7]

En 1938, poco después de la expropiación, nació el Partido de la Revolución Mexicana (PRM); el nuevo partido, nacido del Partido Nacional Revolucionario (PNR), y que asumirá el nombre definitivo de Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1946, se organizó con una base corporativa conformada por aquellos sectores en los cuales se basaba la política de Cárdenas: el obrero, el campesino, el popular y el militar. Todas las decisiones importantes del partido pasaron, a partir de entonces, por la oficina del Presidente de la República; la creación del PRM se había presentado como un paso más hacia la eliminación del poder de los caciques locales y en favor de la centralización y del predominio presidencialista.

Entre los principios del nuevo partido el énfasis en la reconciliación, propio del PNR del maximato, debió dar paso a una concepción basada en el principio de la lucha de clases y del papel central del gobierno en el proceso económico y social. Se dejaba así de un lado a la concepción oligárquica, pasando a un corporativismo basado en la visión del Estado como único canalizador de las luchas de clases, bajo la égida del Partido y por ende del Presidente.

Debido en parte a las coyunturas internacionales, pero sobre todo gracias al apoyo interno logrado por las reformas políticas y sociales del cardenismo, México entró en una nueva etapa de desarrollo económico basada en la sustitución de importaciones y ya no en la inversión extranjera.[8] Parecía, en aquél entonces, que buena parte de las aspiraciones de la Constitución de 1917 se estaban cumpliendo. En 1940, México se distinguía en América Latina, por una estabilidad política única; gozaba de un acelerado ritmo de crecimiento y diversificación de la economía que se basaba en la inversión pública, la protección arancelaria y la sustitución de importaciones. Entre las condiciones materiales más significativas que posibilitaron el llamado "milagro mexicano", se hallarían las altas tasas de

[7] AA. VV., Colegio de México, *Historia general de México*, México, 2000, pág. 856.
[8] AA. VV., Colegio de México, *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pág. 879.

explotación de la fuerza de trabajo; es decir, el mantenimiento de una proporción desmedida entre la plusvalía y el valor de la fuerza de trabajo[9]. Entre las condiciones que propiciaron al boom señalamos la protección financiera, comercial, arancelaria y fiscal brindada por el Estado a las empresas y a la banca, además de dos fenómenos axiales, la expansión del capital financiero y la proliferación del capital transnacional en el país.

A mediados de los años sesenta, el hasta este momento exitoso modelo económico empezó a mostrar sus limitaciones y diez años más tarde se inició su reemplazo por otro caracterizado por una economía abierta y globalizada, con una menor participación estatal y cuyo motor fueron sobre todo las exportaciones. La inflación parecía haber sido derrotada, pero durante el gobierno de Luís Echeverría reapareció para no volverse a ir: el promedio del periodo de 1970- 1976 fue del 15% anual, tres veces superior a él del periodo anterior. En el siguiente sexenio ese promedio más que duplicó: 36%, pero luego simplemente se disparó y en 1987 alcanzó el ¡120%!. En realidad, como el proceso inflacionario se dio dentro de una estructura de control político de los aumentos salariales, que no permitía el libre juego de fuerzas entre trabajo y capital, el efecto neto fue un castigo desproporcionado para el trabajo en relación con el capital.

Hasta 1972 la economía mexicana se había caracterizado por un crecimiento muy moderado de la inflación (menor al 5% anual) y por una baja tasa impositiva, junto con una limitada deuda externa; sin embargo, este gran marco estabilizador empezó a cambiar como resultado del surgimiento de las fuerzas inflacionarias en el mercado mundial. Como resultado del fin del sistema de Bretton Woods, la inflación externa creció repentinamente, y fue acompañada por un reforzamiento de la presencia del Estado en el sector productivo, por aumentos salariales para los sindicatos y por el intento, en 1975, de aumentar las tasas impositivas para los grupos de altos ingresos, factor que colocó el gobierno de Luis Echeverría en choque directo con el sector privado. El resultado fue la fuga de capitales, el aumento notable del déficit en el intercambio con el exterior, el aumento de la deuda externa y la devaluación del 40% en septiembre de 1976, la primera desde 1954.[10]

---

[9] El sociólogo ecuatoriano Agustín Cueva, quien incursionó en los temas de la teoría de la dependencia aunque con muchas polémicas, utiliza el concepto de "super explotación". Según Cueva para América Latina deberíamos utilizar este término en lugar de hablar de "sub- desarrollo"; en su análisis señala como el continente, desde su inserción en la economía mundial, ha pasado por un proceso de "desacumulación originaria". Tal como lo percibió Marx, el excedente económico producido en éstas áreas no llegaba a transformarse realmente en el interior de ellas, donde se extorsionaba al productor directo por vías esclavistas y serviles, sino que fluía hacia el exterior para convertirse, allí, en capital. La funcionalidad de las áreas precapitalistas con respecto a las capitalistas consistiría entonces en fijar un valor de la fuerza de trabajo reducido a su límite estrictamente vegetativo; de esta manera el valor *local* de la fuerza de trabajo acaba constituyendo un "vacío" capaz de falsar los salarios reales de los trabajadores. Cueva, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo XXI, México, 2007.

[10] Ibidem, pág. 897.

Basándose en la exportación del petroleo, antes de que la crisis de 1976 volviera con mayor fuerza en 1982, el presidente López Portillo expandió nuevamente el papel económico del Estado. La inversión pública pasó del 32 % de principios de los años setenta al 43% sólo diez años más tarde. Como contrapartida, el déficit fiscal pasó del 2.3 % del PIB en 1971 al 9.3 % en 1975, hasta llegar al 16.9% en el año de 1982. Para esta fecha la economía se encontraba de nuevo paralizada y sin una salida fácil cual lo había sido la exportación del petroleo en 1977.

El estado recurrió otra vez a la devaluación, causando una perdida de confianza tanto de los inversionistas como del público en general; el gobierno decidió dejar flotar el peso que sufrió una devaluación del 153% en 1982 y otra de 141% en 1983. Fue entonces, cuando la administración de Miguel de la Madrid (1982- 1988) se encontraba a la mitad de su trayecto, que el grupo dirigente -un grupo básicamente tecnocrático y cuya cabeza era el secretario de Programación y Presupuesto, Carlos Salinas de Gortari- optó por introducir en México el enfoque económico que, iniciado en Gran Bretaña y en Estados Unidos, ya dominaba a las grandes economías del mundo occidental: el enfoque neoliberal. La firma con Estados Unidos del Acuerdo General sobre Aranceles y Tarifas (GAT) en 1986 representó el primer paso en la marcha de hacer de México parte integral de la economía global.

Esta dramática crisis de la economía aceleró otra: la de la política. A finales del siglo XX México se encontraba sumergido en una fase de importantes cambios políticos y económicos, en la que estallaron las contradicciones y los avances, y cuya contrapartida fueron grandes costos sociales. La estructuración que Cárdenas había dado al sistema político se mantuvo casi intacta durante los treinta años posteriores a 1940, salvo mínimas modificaciones; hasta 1968 el partido en el poder sólo sufrió desafíos ocasionales, y todos ellos los superó con una mezcla de coptación y represión selectiva.

La élite dirigente consolidó su poder y poco a la vez fue admitiendo algunos nuevos actores al juego político, aunque siempre en calidad de subordinados o clientes. El reclutamiento de los funcionarios públicos y de partido se efectuó entre miembros de clase media a una edad relativamente temprana, generalmente al concluir los estudios universitarios y cuando aún carecían de intereses económicos creados[11].

En el periodo que va de 1940 a 1970 la presidencia de la República fue ocupada ininterrumpidamente por los candidatos del partido oficial: Manuel Ávila Camacho (1940- 1946), Miguel Alemán Valdés (1946- 1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952- 1958), Adolfo López Mateos (1958- 1964), Gustavo Díaz Ordaz (1964- 1970), Luís Echeverría Álvarez (1970- 1976) y José López Portillo (1976- 1982). Los

[11] AA. VV., Colegio de México, *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pág. 909.

cambios económicos y sociales de mediados del siglo XX trajeron otro, el cambio cultural, haciendo siempre más evidentes las contradicciones entre "lo nuevo" y el mantenimiento del orden político posrevolucionario, basado en una presidencia extraordinariamente fuerte – y que, por esa misma razón, mantenía débil el resto del entramado institucional-, y con un partido oficial que era al mismo tiempo el partido de estado, basado en una organización corporativa de la sociedad y en un proceso electoral sin competencia real, caracterizado por los conflictos y sin una credibilidad real.

El consenso sobre las metas generales de la Revolución fue tan amplio que hasta la oposición misma las aceptó como legítimas; la oposición siempre se limitó a criticar la incapacidad de los gobiernos de la época para llevar adelante el programa revolucionario, ya fuera porque modificaban la agenda nacional, a causa de la corrupción, de cierta ineptitud, o por una combinación de las tres razones. Fue hasta 1968 cuando las contradicciones entre la inmovilidad política y el cambio económico, social y cultural estallaron violentamente teniendo como catalizador a un movimiento estudiantil de protesta en la Ciudad de México; movimiento al cual el presidencialismo autoritario no supo dar solución política y que el gobierno intentó resolver por la vía de la represión abierta e indiscriminada. Entonces el desajuste producido determinó una severa perdida de legitimidad que no pudo ser superada y resurgió años más tarde por diferentes vías, unas violentas y otras pacíficas.[12]

En 1961, por iniciativa del General Lazaro Cárdenas, había nacido el Movimiento de Liberación Nacional (MLN) con el fin de contrarrestar la espiral autoritaria en que había entrado la política nacional; a pesar de su efímera existencia el MLN no fue del todo intrascendente para la realidad nacional. Más bien, su acción ejerció una influencia decisiva en la política que el gobierno mexicano adoptó ante la Revolución cubana[13]. El movimiento encabezado por Cárdenas fue capaz de aglutinar, aunque de forma momentánea, a las corrientes antiimperialistas a pesar de las muchas incompatibilidades sobre la política nacional. El MLN creó las condiciones para el surgimiento de una nueva e importante central campesina, dotándola de un programa que le sirvió para encabezar los sectores democráticos del campesinado durante la década de 1960.

Conjuntamente con los afanes del MLN, en 1961 los universitarios de todo el país emprendieron acciones para la defensa de la revolución cubana. Las protestas se transformaron rápidamente en oposición abierta a los poderes locales; las movilizaciones populares, dirigidas por los universitarios, incorporaron ciertos sectores de campesinos, de pequeños comerciantes y trabajadores.

---

[12] Ibidem, pág 884.

[13] Semo, Enrique (coord.), *México, un pueblo en la historia, El ocaso de los mitos*, Alianza, Méixco 1998, Vol. 6, pág. 105.

La isla rebelde, aislada políticamente del continente, estaba obsesivamente presente en él a través de la imaginación colectiva, y la imagen fuertemente estilizada que ésta acogía gravitó decisivamente en la renovación cultural e ideológica tan intensa en estos años […] los pósteres de la revolución, que ofrecían puntual contrapunto a las innovaciones neoyorquinas de la era del pop- art, se constituían en muy apreciado elemento decorativo en los ámbitos en que se celebraban los rituales del deshielo cultural en curso.[14]

En 1964, debido a las presiones internacionales, el gobierno mexicano se decidió para una reforma electoral, reforma que daba lugar a la figura de los diputados de partido, así, entre 1964 y 1970, los partidos de oposición registrados obtuvieron el 18.7 % de los curules[15]. A finales de este mismo año subió al poder Gustavo Díaz Ordaz; cuando era Secretario de Gobernación se describía así a su colaborador, Luís M. Farías: *soy feo, así soy. Al secretario de Gobernación no sólo se le debe tener respeto, sino un poco de miedo. Soy lo suficientemente feo para que me tengan miedo*[16].

Para la historia de las clases medias los años que van de 1965 a 1968 representaron un momento clave para la en la organización autónoma e independiente respecto al estado. El país asistió a un proceso de socialización de los servicios médicos, proceso que se concretó en la creación y el desarrollo de instituciones destinadas a prestar servicios médicos para los trabajadores estatales y derecho habientes del seguro social[17]. A pesar de ser el iniciador de este proceso, el Estado no brindó ni salarios ni infraestructuras adecuadas al nuevo sistema médico y frente a esta situación nació un movimiento de médicos en favor de una sindicalización independiente del corporativismo oficial. Díaz Ordaz decidió asumir un nuevo estilo político en la solución de los conflictos políticos- sociales y frente a la considerable enajenación y al desafío abierto al sistema por parte de aquellas clases sociales que hasta entonces habían sido sus principales bases de apoyo. El Presidente decidió llevar al extremo la centralización del poder político y a partir de 1965 fue él quien decidía personalmente cómo debían manejarse los conflictos, siendo al mismo tiempo el árbitro y la última instancia de decisión. Este sistema, altamente centralizado y autoritario, acabó interpretando las demandas planteadas por desafíos abiertos al principio de autoridad.[18]

El movimiento estudiantil- urbano- popular estalló en 1968; su capacidad de organizar formas de agregación y discusión a través de canales informales, se transformó pronto en un problema político; los *inconformes* venían de los sectores medios, semillero tradicional del personal estatal. Uno de los

---

[14] Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 2000, pág. 543.
[15] González Casanova, Pablo, *El Estado y los partidos políticos en México*, México, ISUNAM, 1979, pág. 59- 61.
[16] Cit. en Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder*, México, ERA, 2001, pág. 31.
[17] Semo, Enrique (coord.), *México, un pueblo en la historia, El ocaso de los mitos*, Alianza, México 1998, Vol. 6, pág. 111.
[18] González Casanova, Pablo, *América Latina: historia de medio siglo*, siglo XXI, México, 1977, pág. 351.

logros más importantes de este movimiento fue, sin duda, él de rescatar a la sociedad civil de la red corporativa, luchando en favor del derecho de los distintos grupos y clases sociales a organizarse sin la tutela estatal.[19] El movimiento universitario recuperó dos tradiciones de la oposición mexicana: la de la "educación popular" en apoyo a las clases trabajadoras y la de la tradición liberal de enfrentarse directamente al gobierno.[20]

Uno de los fenómenos que facilitan la interpretación del despliegue y del auge de las fuerzas democráticas en la universidad es la confluencia de la internacionalización de la cultura del sector universitario con el inicio de la crisis de la ideología corporativa, provocada en al ámbito nacional por las acciones de 1958 y en el ámbito internacional por el triunfo de la Revolución cubana. El mismo sistema educativo fue el espacio en que se hizo visible el desfase entre las prácticas "paternalistas" y "populistas" de la cultura y la política dominante, y el antiautoritarismo que definía la "fisionomía internacional" de estos grupos sociales [21].

Las demandas del pliego se enfrentaban fundamentalmente a las formas antidemocráticas de gobernar y, con ello, colocaban a las libertades políticas como el objetivo central del movimiento. Por primera vez, los universitarios habían transformado sus acciones en el empeño de configurar su autonomía política frente al Estado, en el afán de constituirse en un poder con una fisionomía propia que disputaba su espacio de acción y existencia[22]. Este movimiento, caracterizado por un estructura *policéfala y reticular*rechazó las formas autoritarias de la política y de la cultura oficial, construyendo y reformulando los espacios de la ciudadanía, así como las formas de la creación artística.[23] La participación implicaba la utilización de códigos simbólicos y verbales resultados de la marginación y elevados, posteriormente, cuales signos de distinción de la identidad de los grupos disidentes. Tanto en la plaza pública, en la universidad ocupada, en el espacio más estrecho de un camión o de un antro de música, sus protagonistas se reconocían como sujeto colectivo, autónomo y marginado, que intentaba cambiar las reglas de la ciudadanía para ampliar los límites de la democracia liberal.

En el manifiesto a la Nación del 2 de octubre publicado a raíz de la represión en la Plaza de Tlatelolco, y que es sin duda uno de los documentos más lúcidos, el movimiento se autodefine como

> *expresión de las profundas desigualdades en la distribución del ingreso, consecuencia de la concentración en unas pocas manos de la riqueza generada por el pueblo, de la cada día más*

---

[19] Ibidem, pág. 353.
[20] Semo, Enrique (coord.), *México, un pueblo en la historia. El ocaso de los mitos,* Alianza, México 1998, vol. 6, pág. 119.
[21] Ibidem, pág. 122.
[22] Ibidem, pág. 133.
[23] Según la definición de Gerlach, cit. en Flores, Marcello y De Bernardi Alberto, *Il sessantotto in Europa e America*, il Mulino, Bologna, 2000.

reciente dependencia de la economía mexicana al imperialismo norteamericano, revelada por el crecimiento vertiginoso de las inversiones extranjeras[24].

La perdida de confianza de las bases sociales que siguió a la represión indiscriminada y a la matanza de Tlatelolco, puso las bases para la política del nuevo Presidente: Luís Echeverría Álvarez, que de aquella masacre sigue siendo el principal responsable. Los cuadros del nuevo gobierno fueron con frecuencia reclutados fuera del partido y del aparato estatal, en los medios profesionales e intelectuales. Mientras el discurso oficial hablaba de "apertura democrática", que en última instancia significaba "cooptación", el 10 de junio de 1971 los estudiantes quedaron otra vez en la mira de las autoridades policíacas. Bordes Mangel, en esta ocasión, tomó una foto que le costó un exilio voluntario a Europa: un joven en traje civil levantando un palo.

Aquella imagen, hoy día famosa, demostraba que el gobierno se valía de la ayuda de cuerpos paramilitares, denominados *halcones*, para reprimir los movimientos en la plaza pública, mientras en la Universidad continuaba un estado de violencia extrema, empeorado por la acción de *grupos de choque* financiados por el mismo estado y por los poderes económicos presentes en el campus. El interés para las universidades demostraba la preocupación del régimen con respecto a estos nuevos actores; en este mismo sentido hay que interpretar la concesión de los derechos políticos para los jóvenes de 18 años, ley que ya estaba en discusión en los días de julio de 1968 cuando empezaron las barricadas alrededor del Antiguo Colegio de san Ildefonso.

Con el golpe militar contra Allende en Chile, el país renovó su larga tradición de hospitalidad a los exiliados políticos y a las numerosas víctimas de las dictaduras militares que brotaron como hongos a lo largo y ancho del continente latinoamericano. El proyecto económico del gobierno mostraba sus límites debido al crecimiento de la deuda externa y a la tendencia a la baja en la producción agrícola, factor que determinaba la aceleración del proceso inflacionario y la pérdida de confianza de las fuentes financieras internacionales.[25] En 1976 la situación se complicó con la devaluación de la moneda y el abandono de la paridad fija; la nueva coyuntura político - económica llevó el gobierno a redefinir las alianzas internacionales: entonces el presidente se hizo portavoz de un tercermundismo y un latinoamericanismo interesados y de fachada. En la inauguración de su presidencia López Portillo llenó los cargos públicos de técnicos, pero sobre todo de amigos y familiares. El ex- Presidente lo había descrito como alguien lejos de la practica de la *política barata*, declaración que por primera vez admitía, aunque indirectamente, el grave estado de corrupción del sistema mexicano. En 1978 fue

[24] Semo, Enrique (coord.), *México, un pueblo en la historia, El ocaso de los mitos*, Alianza, México 1998, vol. 6, pág 145.
[25] Ibidem, pág. 357.

aprobada oficialmente la Ley de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales que reservaba 100 sillas a la oposición en la Cámara; la crisis económica era grave y el recurso a la deuda externa provocó la adecuación a medidas económicas impuestas por el Fondo Monetario Internacional, ya que la renta petrolera no bastaba para cubrirla.[26]

1. 3 Breve historia de la fotografía

Una de las primeras cuestiones que han de tenerse en cuenta es la delgada línea que separa el reportaje gráfico (o fotorreportaje) y la fotografía documental, siendo básicamente dos los factores que han ido ubicando a un lado o a otro las distintas imágenes: en primer lugar la finalidad inicial para la que fueron concebidas, realizadas y publicadas estas imágenes y, en segundo lugar, la lectura de las mismas, que ha ido variando, y convirtiéndose incluso en elemento fundamental para algunos campos de estudio cuales la sociología, la antropología y el arte. La incuestionable función descriptiva de la fotografía la convirtió, ya desde sus comienzos, en un nuevo medio de información, aunque su papel dentro de la prensa y la ilustración se iría perfilando con el tiempo y será sólo a partir del siglo XX, con la mejora y accesibilidad técnica, cuando el reportaje informativo tendrá su verdadero empuje.[27] A partir de la Primera Guerra Mundial, vinieron adquiriendo una mayor presencia cultural y social, los fotógrafos que trabajaban para revistas de moda, de actualidad y de arte a la vez. Surgió entre ellos la necesidad de asociarse y los conflictos bélicos representaron los principales acontecimientos que había "retratar", trabajando entre el compromiso y la objetividad informativa

El reportaje moderno, tal y como lo conocemos hoy día, comenzó en la Alemania del periodo de entreguerras, momento en el cual la fotografía se convirtió en documento fundamental e incuestionable de información, documentación, propaganda, denuncia e, incluso, de creación artística.[28] Todas las fuentes coinciden en señalar los medios técnicos que hicieron posible el reportaje moderno, y la Candid Photography en la Alemania de los años 20: el uso de las cámaras de 25 mm, capaces de realizar 36 tomas rápidamente, los mismos fotógrafos y la impresión fotomecánica en semitonos y en offset.

Fueron varios los factores que determinaron el nacimiento del fotorreportaje: primero la mejoría técnica, con la comercialización de cámaras de pequeño formato (como la Ermanox y la Leica), con una óptica luminosa y capaz de realizar varios disparos en poco tiempo y la aparición del flash, que

[26] AA. VV., Colegio de México, *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pág. 879.

[27] Loup Sougez, Marie, de los Santos García Felguera, M.a, Pérez Gallardo, Helena y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, España, 2007, pág. 367.

[28] Ibidem, pág. 380.

permitía obtener imágenes donde antes era imposible. Otro factor que condicionó la aparición del fotorreportaje moderno sería la coincidencia en el tiempo de una generación de reporteros formados en la técnica y la práctica fotográfica, pertenecientes a niveles sociales elevados, elemento que les permitía el acceso a lugares antes vetados para los fotógrafos; en tercer lugar hay que señalar la actitud de colaboración estrecha entre reporteros y publicaciones, que buscaban un nuevo punto de vista, más natural y sin el artificio o interés dirigido que habían caracterizado el ambiente antes de la Primera Guerra Mundial. En cuarto lugar se dio un cambio importante en el público que dirigió su mirada hacia los temas sociales y de la vida cotidiana, al margen de los grandes acontecimientos. Finalmente el último factor fue la existencia de un ambiente cultural marcado por las vanguardias creativas y la importancia que en Alemania adquirieron las escuelas industriales y artísticas, junto con el financiamiento que permitía la inserción de la publicidad.[29]

El Primer conflicto fotografiado en la historia fue él de Texas, entre Estados Unidos y México, y que concluyó en 1846 con su anexión como estado de la Unión. Un daguerrotipista americano, Charles S. Betts, acompañó al ejercito durante el sitio de Veracruz y hoy día se conserva una publicidad de abril de 1847 donde el autor anuncia su presencia durante dos semanas para realizar “miniaturas gráficas de muertos y heridos”. Entre los conflictos coloniales que fueron inmortalizados por la lente conviene señalar la intervención francesa en México (1861- 1867), la Guerra de la Triple Alianza (1864- 1870), aunque fuera ya entre Estados americanos independientes, la Guerra del Pacífico (1879- 1884), la Guerra Franco Afgana (1878- 1880), el Desastre del 98 y la Guerra de los Bóers (1899- 1902).[30]

La evolución técnica de los procesos fotográficos fue el factor decisivo en el desarrollo y la expansión del medio; sin embargo el daguerrotipo tenía la desventaja que requería un gran tiempo de exposición. Dos fueron los grandes hitos tecnológicos en la historia del fotorreportaje: la placa seca de gelatinobromuro en el siglo XIX (1871), y la película flexible de 35 mm (cuya producción en serie empezó en 1924), en el siglo XX.[31] Este nuevo formato de película para la fotografía (utilizado y fabricado anteriormente para uso cinematográficos), a diferencia de los procesos anteriores, se estandarizó a partir de una cámara determinada: la Leica. Un ingeniero y aficionado de alpinismo, Oscar Barnack, diseñó una cámara que le permitiera usarla en condiciones extremas. El primer prototipo fue de 1913, pero las investigaciones se detuvieron con la Primera Guerra Mundial. La cámara Leica de tamaño pequeño, ligera y discreta, dio al usuario una mayor independencia y, añadida

[29] Ibidem, pág. 424.
[30] Ibidem, pág. 403.
[31] Ibidem, pág.374.

a la película flexible de 35 mm, permitió tomar varias secuencias en muy poco tiempo, por estas mismas razones tuvo un gran éxito entre los reporteros gráficos. El flash electrónico fue diseñado en 1939 y la fabricación y el uso de la cámara réflex se generalizó a partir de 1949.[32] Desde 1890 el éxito de la cámara Brownie, fabricada por Kodak, multiplicó el número de "testigos" de noticias y eventos por todo el mundo; al lado de los profesionales enviados explícitamente a los conflictos, aparecieron otros testigos involuntarios que realizaban una labor paralela; hubo incluso quienes llegaron con la intención de cubrir la información y luego se quedaron como soldados y fotógrafos amateurs. Durante la Primera Guerra Mundial la presencia de corresponsales en los campos de batalla estaba prohibida y, sólo tras una estricta selección, algunos conseguían el permiso para fotografiar las trincheras. Un fotógrafo militar acreditado por las autoridades oficiales, después de semanas en el mejor de los casos, recibía una tarjeta confirmando su autorización y una banda blanca para el brazo en la que aparecía señalado como *fotógrafo de prensa*.[33]

Llegado el nuevo siglo, el público ya estaba acostumbrado a las imágenes más reales de la fotografía y del incipiente cine. La influencia de éste se vería reflejada en las páginas de las revistas con una tipología narrativa para los reportajes, con las imágenes presentadas a modo de secuencias; así, la anterior utilización de la fotografía mediante una imagen única quedaba atrás como modelo adecuado de representación. Las agencias fotográficas y la figura del reportero nacieron en Europa en la última década del siglo XIX, y en las publicaciones comienzó a aparecer bajo la imagen un letrero: "Los últimos cuadros de nuestro artista especial" o "corresponsal especial", y el nombre del autor.

A partir del siglo XIX se habían generalizado los métodos de ilustración con fotografía y se empezaron a utilizar los procedimientos mecánicos de impresión (como la litografía) que serían sustituidos poco a poco por los procesos fotomecánicos (trama, huecograbado y offset). El proceso de semitono se practicó en todo el mundo ya en la segunda década del siglo XX; casi al mismo tiempo el diseño de las portadas se encentró en una fotografía a página completa donde la palabra quedaba reducida a un amplio pie de foto. Fue en este mismo periodo cuando nacieron las primeras agencias y numerosos fotógrafos decidieron vincularse a ellas para trabajar de una forma algo más estable.[34]

En Europa, tanto el nazismo como el estalinismo aprovecharon de las nuevas aplicaciones de la fotografía a la propaganda política; a diferencia del mensaje nazista, el estalinista se adornaba de fórmulas estéticas de las vanguardias artísticas, como es el caso del fotomontaje.[35] Pero fue la Guerra

[32] Ibidem, pág. 377.
[33] Ibidem, pág. 411.
[34] Ibidem, pág. 431.
[35] Ibidem, pág. 434.

Civil española (1936-1939) la que engendró un lugar de experimentación en campos muy diversos; los reporteros gráficos, en su mayoría con un claro posicionamiento liberal, comenzaron a practicar en España una nueva fórmula de reportaje independiente, donde el fotógrafo podía acceder a lugares donde nunca antes había conseguido llegar.[36]

Al margen de las publicaciones, de los encargos, de las imágenes de aficionados o de las colaboraciones fijas, hubo fotógrafos que, sin una demanda u obligación ajena, fijaron sus objetivos sobre una parte de la sociedad no afortunada, pensando en la imagen como medio de documentación y de denuncia a la vez; estas imágenes estaban realizadas con una técnica de calidad excelente, sobre todo si se toman en cuenta las condiciones en las que fueron tomadas. La llegada de una generación de fotógrafos en el siglo XX que unieron sus fuerzas bajo la fórmula de agencias dio un nuevo giro a la fotografía documental, donde lo social y las condiciones de vida humana cobrarían una especial relevancia. Esta temática fue la que hizo plantearse dónde estaban los límites entre información e implicación del fotógrafo.

Tras los trabajos pioneros de Jacob Riis y Lewis Hine, otros cultivaron, en Estados Unidos, la vertiente del documental social. Así, "Camera Work" publicó una serie de imágenes callejeras de Paul Strand en 1916; los fotógrafos nortemaericanos respondieron violenta y activamente sobre los problemas sociales más que sus contemporáneos europeos. Las relaciones entre el documentalismo social y el reportaje fueron muy estrechas, ya que proyectos como "Photo League" o "FSA" tuvieron entre sus filas una multitud de fotógrafos que se ganaban la vida como reporteros y difundieron un trabajo más implicado socialmente en revistas como *Fortune* o *Life*. En la misma línea del reportaje como denuncia social surgió "Photo League" (1928-1951) de origen europeo, que fue la rama fotográfica dentro del "Workers Film and Photo League", sección cultural del "Worker's International Relief", organización promovida en Berlín por Willy Munzenberg. Mediante fotografías y películas apoyaron las luchas sociales durante la Gran Depresión; la organización contará con numerosos fotógrafos, entre ellos Lászlo Moholy- Nagy y Lotte Jacobi, así como los miembros de la "Farm Security Administration" (FSA). La agrupación empezó a publicar el boletín *Photo- Notes*, y su activismo se concretizó en diversas exposiciones y en el apoyo a la Cruz Roja durante la guerra; en sus locales se exhibió la obra de Aaron Siskind y su proyecto sobre Harlem, expusieron sus obras Henri Cartier Bresson, Helen Levitte, Lysette Model y el mexicano Manuel Álvarez Bravo. Las imágenes de este colectivo estaban hechas en la calle, en lugares de trabajo y espacios vitales; prosiguiendo en la línea de Hine, sus

[36] Ibidem, pág.436.

imágenes estaban cargadas de espontaneidad y la llamada de atención se realizaba entorno a la figura humana.[37]

La evolución del reportaje tras la Segunda Guerra Mundial amplió la vertiente social y el papel moralizador de la fotografía, que ocupó un espacio mayor respecto al texto y tuvo en la figura de Henri Cartier- Bresson (1908- 2004) a su máximo representante. Este autor representa la esencia del reportaje documental durante la segunda mitad del siglo XX, y su obra fue ampliamente conocida y fue fuente de inspiración para grandes reporteros hasta la actualidad. En los años 30 del siglo XX vivió un amplio periodo de experimentación e, influido por el Surrealismo y la obra de Kértesz y Munckancsi, supo equilibrar su interés por los temas cotidianos y sociales con una estética aprendida. En estos años comenzó su conocimiento del mundo, de las personas humildes y de los márgenes de la sociedad que se concretizó en una serie de reportajes sobre Marsella y México; fue cofundador y miembro de la agencia Magnum, para la cual realizó reportajes por todo el mundo. [38] La idea de unir humanismo y sentimiento en el reportaje fue definida por Cornell Capa como "Concerned Photography". Bajo este epígrafe comenzó a organizar, a partir de 1967, exposiciones en el International Center of Photography, que incluiría la obra de su hermano Robert Capa, Werner Bishof, E. Smith o Cartier Bresson, entre otros.[39]

Ya antes de la caída de Francia (en junio de 1940) muchas obras y muchos artistas europeos habían cruzado el Atlántico para buscar refugio en Estados Unidos. Los nazis habían confiscado enormes cantidades de obras de vanguardia con la disculpa de que se trataba de un "arte degenerado". Entre los años 40 y los años 60, las vanguardias artísticas se institucionalizaron, entrando a los museos y tomando un papel destacado y público que hasta entonces no habían tenido. El Museum of Modern Art (MoMa) de Nueva York creó un departamento especial en 1940, a raíz de la exposición que organizó Beaumont Newhall en 1937- *Photography 1839- 1937*- y el libro que publicó en 1949; en estos mismos años Kodak fundó la George Eastman House de Rochester y en 1950 se celebró en Colonia la primera edición de *Photokina*. Finalmente en 1966 se abrió el International Center of Photography (ICP) en Nueva York y en 1970 tuvieron lugar los primeros "Rencontres internationale de la Photographie" en Arlés (Francia).

Entre los artistas que se vieron obligados a abandonar Europa huyendo de la persecución nazi y de las instituciones que éstos cerraron, la más importante fue la Bauhaus- la escuela de diseño creada en 1923 en Alemania. Clausurada en 1931, la Bauhaus continuó en Estados Unidos gracias a los profesores y

[37] Ibidem, pág.460.
[38] Ibidem, pág.465.
[39] Ibidem, pág.466.

artistas que se trasladaron en este país y trabajaron en el Black Mountain College. La escuela funcionó en Carolina del Norte entre 1933 y 1956, manteniendo el espíritu de experimentación que la había siempre caracterizado, la libertad en los estudios, la relación entre alumnos y profesores, la importancia de la práctica y, sobre todo, la aspiración fundamental de las vanguardias artísticas, la unión entre arte y vida; es decir, la aspiración a cambiar el arte y cambiar, a la vez, el mundo. [40]

Junto a Estados Unidos Argentina fue otro de los destinos elegidos por los emigrantes europeos, lo que hizo de Buenos Aires una de las ciudades más importantes para la cultura en la década de los '30, y acercó la fotografía argentina a la europea de una forma especial. Como en el norte, muchos fotógrafos con inquietudes se reunieron en los años 50 entorno a algunos de los que habían llegado del viejo continente y que tenían una formación fotográfica adquirida en la Bauhaus. En Buenos Aires se formó la "Carpeta de los Diez", que hizo su aparición pública en 1954; opuestos a los Clubes y a la fotografía tradicional los participantes se reunían para discutir de sus trabajos. Entre los diez estaban: Anatole Saderman, Annemarie Heinrich y Juan di Sandro, quien en 1935 había fundado el Foto Club Argentino. Siempre en este país, el egipcio Makarius fundó en los años 50 "Forum", el primer grupo de fotógrafos latinoamericanos de fotografía artística. En Brasil nació el "Foto Cine Club Bandeirante" que llevó a cabo la labor de puesta al día de la fotografía en el país. Creado en 1939, fue especialmente activo en los años 50 junto con la Escuela Paulista; este club celebró en São Paulo la *Primera Exposición Latinoamericana de Fotografía* (en el año 1959).

En Cuba la revolución cambió la manera de entender la fotografía y la práctica fotográfica; además de los reporteros que siguieron a los revolucionarios en la lucha, hay que señalar Tito Álvarez, autor de una serie de fotografías titulada "Mi Barrio", tomadas en los años 60, con puertas de La Habana Vieja a las que se asuman sus habitantes; hay que destacar la numerosa presencia de mujeres en la fotografía latinoamericana de estos años. Algunas, como Grete Stern, llegaron de Europa donde se habían formado en la Bauhaus. Otras se hicieron fotógrafas ahí, como es el caso de Mariana Yampolsky, de una familia judía emigrada de Rusia, que estuvo en el Taller de Gráfica Popular y trabajó con Manuel Álvarez Bravo; A. Heinrich fue maestra de las argentinas Sara Facio y Alicia D'amico y la inglesa Maureen Bissillat trabajó en São Paulo. Estas y muchas otras se preocuparon de los temas sociales y especialmente indígenas, como Mariana Yampolsky y Graciela iturbide parra los indios de México, Grete Stern para los del Chaco, Claudia Andujar para los de Brasil y Maria Cristina Orive para las mujeres de Guatemala. Algunas de ellas han llevado a cabo una labor de recuperación del patrimonio

[40] Ibidem, pág.518.

artístico popular, sacando a la luz archivos, editando libros, haciendo exposiciones y escribiendo sobre la historia de la fotografía en sus países (Yampolsky, Sterne, Heinrich, Marucha, Haya, Facio, D'Amico e Orive, quienes fundaron la Azotea primera editorial fotográfica de América Latina).

Tanto la creación de los Coloquios como de lo Consejos respondieron a un interés generalizado en Latinoamérica y a las iniciativas para dar vida a una nueva comunidad supranacional, latinoamericana, interés que se manifiesta en otros campos, como es el caso de la música. Hay que señalar la labor de algunos escritores que se han acercado a la fotografía en un interés paralelo al de sus obras literarias, como el mexicano Juan Rulfo, mientras viajaba por su país entre 1940 y 1960 como director de publicaciones del Instituto Indigenista, o el escritor cubano Robert Desnoes quien publicó en 1971, junto con las imágenes de Paolo Gasparini, uno de los primeros libros fotográficos latinoamericanos: *Para verte mejor América Latina*.[41]

La fotografía documental apareció tempranamente en Latinoamérica, pudiendo reflejar además del paisaje, los tipos indígenas y los acontecimientos históricos más relevantes; las crónicas fotográficas reflejaron los múltiples levantamientos militares, rebeliones, asonadas y actos violentos. En el primer cuarto de siglo, en todas las grandes ciudades, siguieron su rumbo los principales estudios fotográficos que encabezaban profesionales especializados en el ramo, cuyo nombre quedaba acuñado con otras actividades cuales el reportaje, el paisaje o el documento antropológico.[42] Hasta los años 30 del siglo XX, en una evolución común al resto del ámbito occidental, la fotografía latinoamericana se pudo resumir en el cultivo de la estética pictorialista, la buena marcha del retrato comercial cada vez más accesible a las clases menos favorecidas y el paulatino desarrollo de la fotografía para la documentación y la información. Entre los aspectos sociales más retratados se impusieron el tema indígena y él de la inmigración masiva. A partir de la tercera década del siglo XX, en la mayoría de los países, al menos en las grandes ciudades, la fotografía adquirió cada vez más aceptación y se impuso por el dominio técnico de los profesionales. Los estudios de retratos siguieron teniendo una clientela asidua y algunos profesionales imprimieron un sello personal a sus realizaciones; algunos de ellos, al tiempo en que trabajaban en el estudio, se dedicaban también a una labor creativa afín con las líneas vanguardistas importadas de Europa y, más tardíamente de Estados Unidos.[43]

---

[41] Loup Sougez, Marie, de los Santos García Felguera M.a, Pérez Gallardo Helena y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, España, 2007, pág.533.

[42] Ibidem, pág. 606.

[43] Ibidem, pág. 613.

1. 4 El fotoperiodismo en México

Ya desde finales del siglo XIX la dictadura porfirista influyó en el nacimiento de la actividad periodística en México; el entonces Secretario de Hacieda José Yves Limantour entregó a Rafael Reyes Spíndola, partidario de los *científicos* y director del diario *El Imparcial*, una subvención económica permanente. No es un caso que esta empresa haya sido la primera en incorporar la fotografía a sus ediciones, al mismo tiempo en que la prensa independiente era victima de la persecución policíaca. En América Latina a las estructuras de dependencia internacional en el campo de la información y de la comunicación se suman factores internos y nacionales; así, por ejemplo, en la Constitución mexicana se encuentra garantizada la libertad de prensa y de opinión. Sin embargo, ya en 1917 el gobierno decidió tomar posición frente a los nacientes medios de comunicación y publicó la Ley de Imprenta, cuya vaguedad de términos permitió un amplio margen de interpretación. Fue hasta 1931 cuando el Código Penal estableció castigos económicos y carcelarios en contra de la impresión de cualquiera propaganda política que subvirtiera el orden público o atentara a la soberanía del Estado. Con la creación de la Productora e Importadora de Papel S.A. (P.I.P.S.A.), que tenía el monopolio de la producción y la distribución del papel, y del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, el Presidente Cárdenas puso bajo control indirecto los medios de comunicación, a través de este Departamento el gobierno, y el mismo presidente, podía ejercer su influencia directa sobre los medios periodísticos. En 1951, en nombre de la moral pública, se redactó el Reglamento sobre Publicaciones y Revistas Ilustradas; y finalmente, en 1977, la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, que antes dependía de la Secretaría de Educación Pública, pasó a depender de la de Gobernación sobreponiendo el control político al control educativo. Además de los mecanismos de presión estatal existían, y siguen existiendo, mecanismos de censura y autocensura, que resultan tanto de relaciones piramidales adentro de los medios, como de presiones económicas que derivan de los financiamientos de los mismos.

El grupo en el poder dispone de una vasta historia gráfica y ha promovido una versión selectiva de las imágenes que buscan la legitimidad y el consenso, en la que se aproximan e identifican impunemente a lo mismo Carranza, que Zapata, Obregón y Villa. En esta historia visual durante mucho tiempo no aparece la violencia de Estado contra el pueblo; la expresión más decantada de ese testimonio es la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, c*rónica visual que presenta 68 años de historia, desde la época de don Porfirio hasta don Gustavo Díaz Ordaz. Crónica que cierra el ciclo que va de las fastuosas fiestas del Centenario de la Independencia hasta las no menos fastuosas Olimpiadas y en la cual nunca se asoman la represión, el vigor de las luchas del pueblo, la opulencia y la miseria, sino como episodios

marginales, incidentes que se convirtieron en un buen motivo para destacar las virtudes del régimen: su energía para salvaguardar el orden, su acierto al resolver los conflictos, su evocación de equidad al promover reformas.

Desde la Revolución mexicana la fotografía periodística se desplazó entre la ocultación y la adulación; sobreponiendo máscaras a los hechos, edificando una imagen parcial, ficticia, que desde la época de Porfirío Díaz se repite, se mejora, se actualiza, hasta que acaba en imponerse como cierta. La huella, que la prensa va dejando cada día, "se convierte en algo viejo, enraizado, familiar, reconocible, hasta que cobra en la conciencia la fuerza de lo real y conforma una falsa identidad", o por lo menos una identidad distorsionada, creíble en buena parte por el testimonio fotográfico que le apuntala. A lo largo de la historia mexicana, los sectores disidentes han creado diferentes medios para explicar las cosas y dar cuenta de su propia imagen. Frente al servilismo de la fotografía de prensa respondieron con el sarcasmo corrosivo de la caricatura; desde el *Hijo del Ahuizote*, el *Colmillo Público y la Garrapata* la caricatura se hizo cargo de lo que dejaba de lado la fotografía: el humor, como instrumento de crítica, se convertía en el antítesis que desdibujaba la imagen solemne y que se atreve a disentir. La caricatura abrió un camino, en el cual se encontró, años después, con la fotografía cuando el avance de los movimientos independientes y el desarrollo de una prensa alternativa condujo algunos fotógrafos sensibles a la realidad de su tiempo- y conscientes de la importancia de su oficio- a asumir la solidaridad y la denuncia (Bordes Mangel, Héctor García, Pedro Valtierra por ejemplo). Estos autores marcaron un cambio cualitativo en la fotografía de prensa, en la que la imagen se modificaba casi hasta invertirse: el intocable empezaba a ser el blanco de observación, apelando a la misma confianza en la veracidad y expresividad de la imagen le agregaba un poder distinto, seleccionando aquello que la tradición se empeñaba en ocultar o folclorizar [44].

Entre los años sesenta y setenta del siglo XX, en los ambientes que animaban los movimientos sociales se crearon muchas revistas que utilizaban la imagen fotográfica de diferentes formas, es el caso de publicaciones como *Política*, *¿Porqué?*, *Punto Crítico y UnomásUno* ; este cambio se dio, al menos en parte, gracias a factores tecnológicos, cuales los bajos costos permitidos por la impresión en offset y la comercialización de cámaras de pequeño formato. Otras revistas utilizaban la imagen al estilo de la revista *Life*, como es el caso del semanario *Sucesos para Todos*, dirigido antes por Raúl Prieto y luego por Mario Menéndez, y que tuvo cierto éxito y resonancia internacional. En el directorio de fotógrafos de esta revista, vinculada a la agencia "Prensa Latina" (nacida en Cuba al tiempo de la Revolución),

[44] AA.VV., *El poder de la imagen y la imagen del poder*, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, pág. 11.

participaban importantes fotógrafos mexicanos: Rodrigo Moya, Nacho López, Fernando Mayolo, Sergio Morales y Héctor García. Esta revista contó con la participación ocasional de Juan Rulfo en veste de fotógrafo. Al lado de notas de cultura y espectáculo, Rodrigo Moya publicó reportajes e imágenes que dan muestra de cierta idea que nació de la fotografía como "retrato social". En las páginas del semanario Moya publicó, por entregas, la vida de los estrados menos favorecidos: "el drama de los cañeros", "la crisis minera en el Valle de la Paz" (San Luis Potosí), la difícil existencia de las comunidades norteñas. Un ejemplo de su estilo es el reportaje "El ixtle es hambre" publicado a finales de 1965.[45]

[45] Un ejemplo importante de su estilo es el reportaje: "El ixtle es hambre", en *Sucesos para Todos*, núm. 1702, 25 de diciembre de 1965, textos de Forylán Manjarrez, fotos de Rodrigo Moya. La actividad de este fotógafo nos interesa aqui porque será nombrado presidente del Consejo Mexicano de Fotografía. En 1954 Moya, que trabajaba como floor manager en el estudio Q de Televicentro y aspiraba a ser guionista, conoció al colombiano Guillermo Ángulo quien, cercano al crítico y periodista Antonio Rodríguez, era reportero gráfico para la revista Impacto; en alguna ocasión, a cambio de ser instruido por Moya sobre el funcionamiento de la transmisión televisiva, se ofreció desvelarle los misterios de la luz impresa. (Morales Alfonso Carrillo, *Moya en el oleaje de las fotografías*, en Rodrigo Moya. *Foto insurrecta*, El milagro, México, 2004, pag 20). Bajo la dirección e influencia de Regino Hernández Llergo – fundador de la revista fotográfica *Rotofoto* y luego de los semanarios *Hoy* e *Impacto*- Moya se vinculó con una cierta lógica de trabajo periodístico en que la selección y el despliegue de las imágenes en el proceso editorial le permitieron afinar una manera personal de mirar a la realidad y los sujetos que abordaba. Algo bastante raro para el ambiente en que trabajaba, Moya podía escoger el autor de los textos de los reportajes, vinculando así el texto a la imagen. De 1954 a 1956 realizó trabajos para el diario *Zócalo*, dirigido por Alfredo Kawage Ramia; tuvo contacto con la revista *¡Ya!* de Klériga Vera, la primera portada se la ganó con un reportaje dedicado a las actuaciones de Gloria de Rios quien "epiléptica y enloquecida", bailaba al ritmo del "furioso rock 'n roll", como recita el pié de foto (Revista *Impacto*, nº 356, Noviembre 21 de 1958). Rodrigo Moya, orgulloso de aquel temprano éxito obsequió una"copia de la revista a Nacho López quien, a cambio, donó al joven reportero una copia del catalogo de "The Family of a Man". Apenas tres años después de su entrada casual al mundo de la imagen fotográfica, Moya exhibió en la exposición Lagrimas y Risas de México dos retratos: él de una mujer en chemise y él de un soldado orinando. Al comentar la exposición, el autor de la reseña que apareció en la revista *Siempre!*, escribió con respecto a la fotografías que "representaban una huella que nos sirve hoy para encontrarnos a nosotros mismos – con la ficha de nuestras acciones- en el kardex de la sociedad; servirá mañana a los que habrán de sucedernos para reconstruir los trazos ya olvidados de nuestro rostro". ("Exponen los fotógrafos. Risas y lagrimas de México", en *Siempre!*, núm. 286, 17 de diciembre de 1958, pp. 44- 47). Para Impacto Moya siguió trabajando en reportajes sobre danzas exótico- primitivas, enanos al lado de lindas señoritas, políticos llorones, pintores peleados y sus sepelios, bodas, pero al mismo tiempo empezó a tratar argumentos de carácter nacional que coincidieron con la posición del Partido Comunista Mexicano, organización con la que se vinculó a finales de los cincuenta y a la que se incorporó en 1961.Veamos que dice al respecto el protagonista de estas páginas: "Mi posición crítica se hizo conforme practicaba la fotografía y la escritura periodística, y a través de ellas, y con el trato con maestros mayores que yo, La actividad fotográfica me hizo ver y sentir muy de cerca realidades que apenas vislumbraba de lejos, o medio entendía teóricamente. No nací a la fotografía como un fotógrafo crítico, preocupado eternamente por la injusticia social y reflexionando sobre el significado y el posible mensaje de cada imagen [...] La fotografía que hice, como en tanto otros fotógrafos, es un complejo resultado de personalidad, sensibilidad, lecturas, conocimiento e ideologías. Mi fotografía estuvo y está muy ligada a un pensamiento influido en lecturas marxista e históricas" (Entrevista a Rodrigo Moya, 8 de octubre de 2007. Escrito). Rodrigo presenció la violencia en contra de las manifestaciones de ferrocarrileros, maestros, estudiantes y electricistas que calentaron la atmósfera electoral del 29 de agosto al 6 de septiembre de 1958. Estaba en el mismo lugar de Héctor García, en el cruce entre Juárez y Bucareli, donde los policías se deleitaban en la golpiza de un maestro, fue en la calle de Lafragua, con Bordes Mangel. Las fotografías que obtuvo Moya en esta ocasión no fueron tomadas aprovechando de la cercanía ni de la protección de la policía, sino desde el lado opuesto, hacia donde se dirigían los golpes y los tiros. Mientras enfocaba su cámara debía preocuparse, junto a los manifestantes, de proteger su integridad. Rosa Casanova, ex- directora de la Fototeca Nacional del INAH allí encuentra su originalidad: Rodrigo se acerca, se identifica, mientras otros optan para usar el telefoto ante la violencia que con facilidad se desata "en su obra hay un proyecto que suma dignidad y modos de vida en un esfuerzo testimonial que, más allá del discurso político,

A mediados de octubre de 1965, a la salida de Raúl Prieto el semanario pasó en mano de un equipo editorial encabezado por Juan Duch, del que Rodrigo Moya formó parte, y cuyo control lo obtuvo en realidad el yucateco Mario Menéndez que impulsó una radicalización de contenidos e introdujo la revista al debate de la izquierda latinoamericana con respecto a la revolución armada. El exordio y máximo ejemplo de la radicalización de los contenidos fue el numero 1693, del 15 de octubre de 1965. Allí Víctor Rico Galán y Rodrigo Moya publicaron el reportaje "Chihuahua: de la desesperación a la muerte"; Moya y Galán habían recogido informes sobre el asalto perpetrado por un grupo de jóvenes guerrilleros al cuartel militar del poblado de Madera, el 23 de septiembre de este mismo año. Campesinos de Cebadilla de Dolores les contaron las torturas perpetradas por parte del ejercito durante la persecución de los insurrectos sobrevivientes que siguió a la acción armada. denunciaban también la violencia de los latifundistas quienes, con sus guardias blancas, dominaban los recursos forestales de la zona. En esta misma ocasión los fotógrafos Jolly Bustos y Juan de la Torre proporcionaron a los recién llegados la imagen, entre otras, de los cadáveres de Arturo Gámiz, Emilio Gámiz, Antonio Scobell, Ramón Sandoval, Rafael Martínez, Pablo Gómez y Miguel Quiñones, tendidos a los pies de los soldados.[46]

Rodrigo Moya fijó en el papel fotográfico la quema de las efigies del Tio Sam en ocasión de la manifestación de apoyo a Cuba en 1961 y cinco años más tarde contribuyó a la "propaganda armada" de las guerrillas en Guatemala y Venezuela. El reportero, con gafete de *Sucesos para Todos* y *Siempre!* enviaba su material a la Agencia Prensa Latina y a los servicios gráficos del otro lado de la cortina de hierro. Hacía la filiación fotográfica de los integrantes de algún partido o el levantamiento de algunas instalaciones; registraba los nidos de la "gusanera" - las organizaciones de contrarrevolucionarios cubanos del exilio- y servía como correo de información. Moya contribuyó a romper el cerco informativo impuesto por las grandes transnacionales periodísticas dependientes de Estados Unidos. En

busca la eficacia de la imagen en un lenguaje fotográfico". (Casanova Rosa, *Imágenes recobradas*, en *Homenaje*, catálogo de la exposición Rodrigo Moya, *Fuera de Moda*, 2a edición, 10 de abril de 2004). En 1955 en algunas revistas de los sectores menos conformistas de la comunidad magisterial Moya publicó, junto con el periodista Alberto Domingo, comprometido en primera persona con el movimiento, un reportaje con el elocuente título de "La pobreza no es vergüenza", lema que aparece escrito en el pizarrón de una de las escuelas rurales en que se realizaron los reportajes. Su cercanía con el Movimiento Revolucionario del Magisterio de Othón Salazar, lo llevó a la plaza al lado de los maestros. Después de la etapa formativa en la revista *Impacto*, Moya trabajó para otros medios, *el Espectador*, *Ráfaga*, *Política*, *Continente*, *Siempre!*, *Sucesos para Todos*. En esta ultima revista, propiedad de Gustavo Alatriste, el fotógrafo colaboró durante tres años, de 1964 hasta 1967, año en que abandonó la actividad y empezó su carrera de editor de la revista *Técnica Pesquera*.

[46] "Chihuahua: de la desesperación a la muerte", imágenes de Rodrigo Moya, Textos de Víctor Rico Galán, en *Sucesos* para Todos, núm. 1963, 15 de octubre de 1965. La superposición de un punto de pregunta a uno de los cadáveres que aparecen en las imágenes entregada a los autores por los fotógrafos chihuahuenses, contribuyó durante tiempo a la leyenda sobre Gámiz, quien , se decía, no había muerto y seguía en la sierra.

1964 fue a Panamá para documentar la historia de la masacre perpetrada por los marines norteamericanos que controlaban el Canal; en esta misma ocasión realizó un reportaje sobre un barrio bruja, equivalente de la "favela" o de la "colonia paracaidista"[47]; el año siguiente obtuvo entrar a Santo Domingo, en compañía de Luís Suárez, donde llevó a cabo un servicio informativo sobre la intervención estadounidense que acorraló el país con el aval de la Organización de Estados Americanos (OEA). Las balas de los francotiradores mataron en esta ocasión uno de sus guías, "El Cibaíto"; Moya trabó contactos con los comandantes de las guerrillas en Guatemala, César Montes y Marco Antonio Yon, y después con los venezolanos Douglas Bravo y Luben Petkoff. Como muchos otros fotógrafos de izquierda, en agosto de 1964, fue a Cuba, junto con el caricaturista mexicano Rius y el periodista Froylán Manjarrez, con la idea de recopilar un libro *Cuba para Tres*, libro que nunca salió a la luz.

En marzo de 1966, cuando, estaba realizando un reportaje sobre la guerrilla guatemalteca, con Mario Menéndez, Moya fue testigo de la ejecución de algunos delatores; por voluntad del autor estas fotos siguen todavía vetadas a la prensa, a causa del mal uso que el periodismo mexicano hizo de este material en su momento.[48] ***La ruptura que se creó entre Moya y Menéndez a raíz del flash que iluminó*** la contradicción existente en la justicia revolucionaria se consumó definitivamente en la Sierra de Falcón, Venezuela, adonde ambos llegaron para encontrarse con los guerrilleros de Frente Armado de Liberación Nacional en septiembre de 1966; a causa de una falsa delación de Menéndez en contra de Moya, y debido a que suvida estaba en peligro, el fotógrafo tuvo que abandonar Venezuela y sólo un años después dejó la fotografía para dedicarse a la edición.[49]

---

[47] "Barrio bruja" en *Sucesos para Todos*, núm. 1610, 10 de marzo de 1964.

[48] En *Mi camino: la guerrilla*, Julio César Macías, César Montes, así describe aquellos acontecimientos: "Menéndez pedía insistentemente una operación militar para satisfacer su interés periodístico. Rodrigo (no el fotógrafo, sino un guerrillero con un alias homónimo, AM) le exigió respeto hacia una lucha en la que estaba de por medio la vida de los protagonistas del reportaje. *Esto no es un teatro, es algo histórico y muy serio* argumentó con firmeza. Desgraciadamente les tocó vivir el ajusticiamiento de un comisionado militar, odiado por toda la población en la que residía". En Macías, Julio César, *Mi camino: la guerrilla*, Planeta, México, 1998, pág. 82. La guerrilla Guatemalteca fue objeto de varios reportajes, de Moya y Menéndez, que se publicaron en Sucesos para Todos, "Guatemala: Vietnam de las Américas?" (núm 1710, 19 de febrero de 1966); "Guatemala: un pueblo sojuzgado" (núm. 1711, 5 de marzo de 1966); "Guatemala: única vía la lucha armada" (núm. 1712, 5 de marzo de 1966); "Guatemala: los fantasmas de la sierra" (núm. 1713, 12 ed marzo de 1966); "Guatemala: la lucha de los guerrilleros" (núm. 1714, 19 de marzo de 1966); "Guatemala: fusilen a los asesinos!" (núm. 1715, 26 de marzo de 1966); "Guatemala: la guerrilla urbana" (núm. 1716, 2 de abril de 1966)

[49] Alfonso Morales, basándose en una serie de apuntes que Moya le entregó entre el 12 y el 16 de agosto de 2003, en vista de la redacción del texto introductorio al esplendido libro *FotoInsurrecta*, y que cita bajo el título de *Observaciones*, así reconstruye aquella ruptura: "El fotógrafo realizó su trabajo en un ambiente hostil producido en buena medida por la "traición – delación" de Menéndez, quien lo señaló ante los jefes de la guerrilla como un "tipo de poca confianza, militante cerrado de un partido (el Partido Comunista Mexicano) en ese entonces denostado por su ideología pro-soviética y anti guerrilla", en Morales Carrillo, Alfonso, "Moya en el oleaje de las fotografías", en Moya, Rodrigo, *Foto insurrecta*, El milagro, México, 2004, pág . 35. Sobre Venezuela: revista *Sucesos para Todos*: "En Venezuela: desembarco de patriotas" (núm. 1750, 10 de diciembre de 1966); " Venezuela empuña as armas" (núm. 1751, 17 de diciembre de 1966); "Douglas Bravo, comandante de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional en Venezuela" (núm. 1752, 24 de diciembre de 1966); " En Venezuela, única vía, la lucha armada" (núm. 1753, 31 de diciembre de

1. 5 Clubes y temas de la fotografía en México

> *La estética que se expresa en la práctica fotográfica y en los juicios sobre la fotografía aparece como una dimensión del ethos, de manera que el análisis estético de la gran mayoría de obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin caer en el reduccionismo, a la sociología de los grupos que las producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente.*[50]

El 15 de Enero de 1946 una comida reunió alrededor de la mesa del presidente Ávila Camacho un grupo de reporteros gráficos; en los días anteriores un encargado de la seguridad del presidente había impedido a unos cuantos fotógrafos cubrir otra de las muchas ceremonias que en estos días se celebraban en Palacio Nacional. Como pasa para la historia de la fotografía en México, carente por lo demás de estudios sistemáticos, sobre todo de carácter académico, hay que basarse en la *anecdotistica*.

Cuenta entonces este nuevo chisme que el jefe de la nación notó la falta de los informadores gráficos y tuvo una entrevista con algunos de ellos que pedían que "se les tratara como personas". Ávila Camacho prometió cambios y propuso ayudarlos para formar una agrupación. La comida del 15 de enero, el día del fotógrafo, brindaba al nacimiento de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, Asociación Civil (AMFP), destinada a "reunirlos espiritualmente con una idea de ayuda mutua". La Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa fue tomada por reporteros que no trabajaban con ningún diario o semanario; y muchos de ellos eran "peseteros", como se les decía entonces a los fotógrafos que hacían retratos de celebridades para uso y consumo de las mismas. Casi todos los fotoperiodistas de la época, debido a la imposibilidad de ganarse la vida con un sólo trabajo, se dedicaban a éste que se llevaba poco tiempo y permitía una ganancia inmediata. Transformada en la enésima parafernalia burocrática, la AMFP comenzó a declinar a finales de los sesenta; la que se propuso como su heredera se llamó Asociación de Reporteros Gráficos de los Diarios de México. Creada en 1971 obtuvo, sin embargo, magros resultados en su intento por ser un foro para los fotoperiodistas.

En julio de 1947 se inauguró, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, una muestra titulada "Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa", resultado de un concurso convocado por la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP). La exhibición fue fruto de la determinación de Antonio Rodríguez, crítico y escritor de origen portugués; organizada alrededor de un conjunto de 19 semblanzas biográficas, la muestra estaba vinculada al "Concurso para las mejores fotografías periodísticas", cuyo jurado estaba conformado por Manuel Álvarez Bravo,

1966); "Venezuela: Las FALN" (núm. 1754, 7 de enero de 1967).

[50] Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pag. 166.

Gregorio López y Fuentes, Luis Spota, Carlos Alvarado Lang. Ganó el concurso "Alfabetización" de Francisco Mayo, retrato que mostraba una campesina aprendiendo a escribir a la luz de una vela. El Presidente Alemán celebró en esta ocasión un discurso sobre la misión del fotógrafo de prensa: revelar al pueblo la verdad, captada directamente por la lente; "además de ser un técnico el fotógrafo - dijo Alemán- es un ciudadano" y "manejando la verdad ayuda a la estructuración de un México grande".[51]

México había cambiado pero de esto no se habían enterado, o no le daban mayor importancia, los fotógrafos que creían en la perpetuidad del "México Pintoresco", titulo no sólo de un libro clave editado por Hugo Brehme en 1923, sino del refugio en que se atrincheraron el pictorialismo, el folclorismo y la nostalgia. Entre sus representantes estaban quienes nutrieron el catálogo de las editoras de postales y sobre todo los más ortodoxos de los representantes de Club Fotográfico de México, asociación cuya importancia se puede medir tanto por el número de fotógrafos que pasaron por sus instalaciones como por los numerosos grupos que desenaron de sus enseñanzas. El Amateur Photographer Club of México fue el antecesor directo de esta asociación civil, que ya estaba en plena actividad desde el año 1944; las actividades del Club se consolidaron gracias a la actividad de un grupo de 16 fundadores.

La nueva sociedad comenzó por editar un boletín, cuyo primer número salió en enero de 1949. A partir de abril de ese año los fotógrafos alquilaron un local en el número 446 de la calle de Insurgentes y el 19 de noviembre legalizaron su acta constitutiva. En 1951, sólo dos años después de fundada, la asociación ya tenía 442 integrantes. Una de las finalidades del Club Fotográfico de México A.C., al decir de sus estatutos, era "enaltecer el nombre de México por medio de la fotografía artística". La manera predominante que asumió para cumplir con esa encomienda dejó poco espacio para la experimentación formal o la diversidad temática.

Las excursiones organizadas por sus socios más que descubrir, reconocían, confirmaban la inmutabilidad del México Fotogénico: escenas pastorales, caracteres típicos, pobreza edulcorada. Organizó actividades de relevante importancia, como lo fueron los Salones de Arte Fotográfico, principal aportación del Club a la cultura visual del país por ser el espacio de encuentro de varias generaciones de fotógrafos.[52] En 1956 se fundó el grupo "La Ventana", a iniciativa de un grupo de ex integrantes del club, entre ellos Ruth D. Lechuga, Ricardo Calderoa, Víctor M. Noriega, Armando Meyer y Esteban A. De Varona. El grupo apelaba a una "fotografía subjetiva" y no tenía la pretensión

[51] Morales, Alfonso, "La venus se fue de juerga. Ámbito de la fotografía mexicana", 1940- 1970, en AA. VV., *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970*, Lunwerg Editores, España, 2005,pag. 194.

[52] Ibidem, pág. 197- 198.

de convertirse en escuela, admitiendo como buenas todas las teorías que tenían como base la emoción, la inquietud y la poesía. Compartiendo tan sólo una actitud de "mirar de otro modo", se proponían dar a conocer la fotografía contemporánea, dando cabida tanto a la fotografía subjetiva o a la experimentación, como al documentalismo de carácter humanista. "La Ventana", anunciada por la prensa como "un balcón que da a la calle y a la vida", promovió exposiciones y estableció relaciones con otros países, entre ellos España y Brasil, se cerró en 1961.[53]

En 1958 se dio a conocer el grupo "35: 6x6" formado por fotógrafos que habían sido integrantes del Club Fotográfico de México, entre ellos Lázaro Blanco y José Luis Neyra. Grupos como "La ventana", "35: 6x6" y otro que respondía al nombre de "Arte Fotográfico", fundado en 1962 y sobrevivido hasta 1970, y en el cual participaron Pedro Meyer y Alain Rosemberg, no conformaban un movimiento que pudiese calificarse de vanguardia pero contribuyeron, en cierto modo, a abandonar el terreno para el despegue que la fotografía mexicana vivió a fines de los años setenta.

1. 6 El imperio de la imagen

Dentro de América Latina, México destacaba por su estabilidad política, efecto de la institucionalización de la Revolución al poder. El país del águila y la serpiente, vivió a partir de los cuarenta un fuerte impulso a la expansión económica y la ampliación de su infraestructura pública. El "Milagro mexicano" se acompañó de una relativa *paz social* pero los frutos del *progreso* no se repartían de manera equitativa. Las luces de la capital de un territorio amplio y variado parecían iluminar un paisaje en que *la carencia era el signo distintivo*[54].

La ideología nacionalista hacía amplio uso de la fotografía para testimoniar los cambios que vivía el país y en particular la capital: la Ciudad de México. La retórica gubernamental se alimentaba de pintoresquismo mediático y del folclor coleccionando una serie infinita de estereotipos. El dibujante José Luis Cuevas utilizó, por primera vez en 1958, una definición que se hará de sentido común "la cortina de nopal"; Cuevas se refería con este termino al canon que obligaba a los artistas nacidos en México a referirse a un *catálogo visual* de uso y consumo del nacionalismo revolucionario.

Sin embargo no faltaron artistas que destacaban por sus lenguajes innovadores: Agustin Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Reynoso, todos ellos se formaron en el cine y fueron al mismo tiempo grandes

[53] Sougez, Marie Loup (coord.), M. A de Los Santos García Felguera, Pérez Gallardo Helena y Vega Carmelo, *Historia general de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, España 2007, pág 532.

[54] Morales, Alfonso, "La venus se fue de juerga. Ámbito de la fotografía mexicana", 1940- 1970, en AA. VV., *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970*, Lunwerg Editores, España, 2005,pag. 194

fotógrafos, entre los pocos que pudieron realizar exposiciones individuales. Exposiciones éstas que representaban casos excepcionales como la de Semo, la de Armando Salas Portugal, de Arno Brehme, de Lola Álvarez Bravo y de Héctor García[55].

En este entonces se desarrollaba la actividad del colectivo Hermanos Mayo[56], cuyos fundadores, exiliados de la república española, introdujeron entre los fotógrafos mexicanos de prensa el utilizo de la cámara Leika, mucho más ligera de las aparatosas máquinas de sus colegas, y los rollos en formato 35 mm con más de 30 tomas disponibles. Introdujeron, además, el uso de filtros y lentes ajustables, en particular el telefoto, innovaciones técnicas que permitieron más versatilidad y proximidad a los registros noticiosos.

El triunfo de la Revolución cubana, la resistencia vietnamita, las intervenciones norteamericanas en América Central, la lucha por los derechos civiles, los levantamientos de los que Fanon llamó "los condenados de la tierra" movieron un fermento cultural e intelectual que asumía en el imaginario un mundo sin fronteras geográficas. El cine, el jazz, el rock, la publicidad, la televisión y las más diferentes formas de la industria cultural contribuyeron a un cambio de la sensibilidad audiovisual.

El ritmo generacional se imponía a la contemporaneidad; ritmo de moda en estos días en que música grabada, películas, indumentarias, bailes e iconos se impusieron a través de un consumo estandardizado[57].

> *Cada momento histórico* – afirma Giselle Freund - *presencia al nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a la manera de pensar, a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.*[58]

---

55 Para las biografías de estos artístas aconsejo la parte reservada a este tema en Tibol, Raquel, *Episódios fotográficos*, Libros de Proceso, México, 1989. A lo largo del texto se dedicarán algunas notas a los autores cuya obra ha sido particularmente relevante para el caso de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía.

56 En 1939 se funda en España la Agencia Hermanos Mayo, compuesta por los hermanos Paco, Cándido y Julio Souza, además de Faustino del Castillo. La familia de los Souza, auténtico nombre de los Mayo, de origen gallego, se traslada a Madrid en los años 20. Paco Souza, el hermano fundador, inicia su trayectoria fotográfica realizando fotografías aéreas como piloto. En 1931 abandona el ejercito y se vincula a publicaciones de filiación de izquierda: *Mundo Obrero*, *Renovación*, que le obligan, al ser perseguido tras varios reportajes sobre Dolores de Ibarruri, "La Pasionaria", a cambiarse de apellido en él de Mayo. Al finalizar la guerra tras haber cubierto varios frontes, Paco, Julio, Faustino y Cándido emigraron a México, donde llevaron la Leica y la experiencia del reportaje aprendida en España. Una vez allí su primer trabajo fue de retratar a todos los emigrantes que llegaron con ellos a bordo del Sinaia.Marie. La obra de este colectivo es compuesta por un número increible de imágenes, hoy es parte de la Colección del Archivo General de la Nación, en el edificio de la ex- cárcel de Lecumberri (Loup, Sougez (coord.), M.a de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, España, 2007, pág. 441.)

57 Para este tema me parecen significativos los textos: Volpi Jorge, *La imaginación y el poder*, ERA, México, 2001; Zolov Eric, *Rebeldes con causa*, Estado de México, Norma Ediciones, Tlalnepantlan, 2002; para un acercamiento cuantitativo al problema: Bohmann Karin, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, Alianza editorial, México, 1989.

58 Freund, Gisélle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona , 1993, pag. 7.

El enfrentamiento entre quienes militaban a favor de las tradiciones locales y quienes aspiraban a ser ciudadanos del mundo fue parte de un fermento que animó la cultura mexicana y que, al menos en el caso de la fotografía, contribuyó a ampliar los horizontes. La inconformidad en contra de la estructura corporativa se hizo evidente a finales de los años cincuenta y llegó a su clímax en 1968; el impacto a nivel del imaginario de momentos simbólicos de lucha contra el autoritarismo, entre 1958 y 1968, fueron según yo muy importante en la concepción de la foto como testimonio y como instrumento de lucha.

La puesta al día que se vivió en el campo de la fotografía en México entre los años cuarenta y sesenta fue entonces el efecto combinado de varios impulsos renovadores, complementarios y en ocasiones contrapuestos, que no sólo modificaron las actividades económicas y el paisaje arquitectónico, sino que redefinieron también las tradiciones culturales e influyeron sobre la "moral". Alfonso Morales, actualmente uno de los críticos más importantes de México sobre artes visuales y responsable en cargo del Archivo Televisa (una de las colecciones de fotografía más ricas de América latina), individua los siguientes factores:

> *en la simpatía por lo nuevo y lo mundano coincidieron la aspiración de la clase alta y media a la felicidad prometida por el capitalismo sin fronteras; las iniciativas de círculos intelectuales y artísticos inconformes con los cánones de un nacionalismo paulatinamente anquilosado; el avance de los medios de comunicación, que le permitieron a públicos masivos sincronizarse con la actualidad que resonaba y refulgía en la aldea global; y, como parte de este último, el imperio de las imágenes, sostenido en un notable desarrollo de las artes gráficas, la prensa ilustrada y la cinematografía, industrias para las que la fotografía fue materia prima y lenguaje imprescindible.*[59]

Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos, el México agrícola, provinciano y persignado buscó su nuevo rostro en los espejos de la modernidad. Sin embargo, la imagen que estos le devolvieron fue híbrida, inestable e incluso esquizofrénica. A la par que se "norteamericanizaba" la vida cotidiana y el paisaje urbano, el nacionalismo se exacerbó hasta el punto de la caricatura. Los públicos aceptaron como nuevas señas de identidad los productos de los medios masivos de comunicación, así fueran visiones idealizadas de su pasado o de su entorno: charros, cantores, peladitos, y pachucos desquiciaban el orden judicial y lingüístico, mujeres que eran madres afligidas o sacrificadas prostitutas. Pedro Infante, más que actor fue una camaleónica ciudad, si se atiende a la cantidad de roles que representó a lo largo de su carrera artística. Y como olvidar el Santo, *El enmascarado de plata*, el luchador que el foto- cómic transformó en *héroe atómico*, último valladar de las amenazas de

[59] Morales, Alfonso, *La venus se fue de juerga. Ámbito de la fotografía mexicana, 1940- 1970*, en *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970.* Lunwerg Editores., España, 2005, pag. 202.

comunistas, monstruos y extraterrestres, en los paranoicos años de la guerra fría.

Las imágenes de los años setenta dan testimonio de los desplantes populistas de un sexenio que concluyó en la devaluación económica y en el rumor de un golpe de Estado; informan sobre las realidades de un periodo extremadamente conflictivo y la emergencia de una nueva conciencia social. Expresan las tensiones, confusiones y fusiones culturales *de un soundscape en que sonaban lo mismo canciones de Víctor Jara, baladas de José José o tracks de The Rolling Stones.*[60]

No sólo por la agitación política, cultural y contracultural de la época, sino también por la larga historia acumulada, los años setenta iban a ser propicios para los creadores que habían elegido la fotografía como su medio. No faltaron entonces los reconocimientos oficiales; en 1973 Enrique Bostelmann expuso en el Museo de Arte Moderno, primer fotógrafo mexicano que llevó su trabajo a este lugar sagrado del arte. La importancia del evento fue subrayada por Lázaro Blanco, fotógrafo y fundador en 1968 de la Casa del Lago, como un avance en el aprecio cultural de la fotografía, ya consciente de su independencia, y sin la pretensión de *parecer pintura*[61]. En 1975 el Premio Nacional de Arte fue entregado a Manuel Álvarez Bravo y en 1976 el Archivo Casasola fue incorporado al patrimonio del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

1. 7 Fotorreportaje y foto testimonial

Los acontecimientos registrados en Europa a lo largo de la década de los treinta se repercutieron en América Latina y sobre todo en México y en Argentina. Aquí la fotografía informativa y documental ya había surgido en el siglo XIX durante los conflictos territoriales y se manifestó más directamente a principio del XX, su ejemplo más alto fue la Revolución mexicana. En América Latina al igual que en Europa se da, a partir de los años treinta, una marcada inflexión hacía un uso documental de la fotografía, debido en parte a la ola de inmigración causada por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

A partir de los cuarenta la fotografía se convirtió en una manera de investigación, capaz de irrumpir donde se producían todas las desigualdades sociales, o donde los hombres, mujeres y niños eran explotados de una forma escandalosa. El periodismo y la emergente disciplina de la sociología guardaron relación con la etnología, para lo que texto e imagen se coordinaron, la imagen se

[60] Ibidem, pág. 207.
[61] Ibidem.

transformaba entonces en una prueba evidente en el proceso de denuncia.[62] La evolución del fotorreportaje tras la Segunda Guerra Mundial amplió la vertiente social y el papel moral de la fotografía, que ocupó un mayor espacio frente al texto, y tuvo su figura central en Henry Cartier Bresson, teórico del "instante decisivo". Nacido de una familia burguesa Bresson empezó a fotografiar con una cámara Leica que, como le gustaba decir, representaba la "prolongación de mi ojo". Tuvo contactos con los surrealistas y sus reportajes sobre Marseilles y México lo llevaron a ver realidades de marginación que lo convencieron del potencial de denuncia que este medio prometía.

Para él la fotografía tenía un papel moral de denuncia y el fotógrafo debía saber captar el instante significativo, él que mejor representara el mensaje que se quería transmitir. Este fotógrafo y teórico, publicado y ampliamente difuso, aconsejaba una aproximación al sujeto "de puntillas", "una mano de seda" y "un ojo de lince". En su visión el centro debía coincidir con el ojo del fotógrafo, que tiene como misión encontrar un orden y fijar la verdad.[63]

> *El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse, y con ello comunicar una impresión. Algunas veces un sólo acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor en búsqueda de una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento, y no podemos mantener una actitud estática frente a algo que está moviéndose.*[64]

Dentro de los márgenes de esta teoría se encontraba la llamada "fotografía humanista" que llegó a su culmine en la década de los cincuenta, y en particular con la exposición de Edward Steichen en el MoMa de Nueva York, titulada "The family of Man" organizada con el ánimo de conformar un conjunto que a través de temas básicos ilustrara la idea de una humanidad única en sus distintas. A esta exposición participaron Lola y Manuel Álvarez Bravo.

La fotografía humanista- como una fotografía destinada a dar testimonio de la dignidad humana, del rastro que dejan las personas en la naturaleza y en las cosas- había tenido ya un notable desarrollo en los años 30 del siglo XX, cuando en el periodo de entreguerras y con la vuelta al "orden nuevo", el realismo recuperó su papel protagonista perdido con las primeras vanguardias. Esa tendencia se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, pero creció en la posguerra, unida al fotoperiodismo y al

---

[62] Sougez, Marie Loup (coord.), de Los Santos García Felguera, M. A, Pérez Gallardo Helena y CarmeloVega , *Historia general de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, España 2007, pág. 452.

[63] Cartier- Bresson, Henry, "El relato fotográfico" (picture- story) fragmento de "El instante decisivo", 1952 cit. En Sougez Marie Loup (coord.), M. A de Los Santos García Felguera, Pérez Gallardo Helena y Vega Carmelo, *Historia general de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, España 2007, pág. 485.

[64] Cartier- Bresson, Henry, "El relato fotográfico" (picture- story) fragmento de "El instante decisivo", 1952 cit. En Sougez Marie Loup (coord.), M. A de Los Santos García Felguera, Pérez Gallardo Helena y Vega Carmelo, *Historia general de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, España 2007, pág. 485

calor del realismo poético.

La fotografía humanista supo reunir al autor y a sus personajes con el público, mediante una brillante captación de la esencia, del fragmento concreto y representativo de una realidad consreta, y cuyos protagonistas eran, en su mayoría, anónimos (en el cine su resultado más extremo fue el neorealismo italiano, corriente artística que llegó a México gracias a la red de relaciones tejdas por el Director Figueroa y la amistad personal de algunos de sus exponentes con Chabacano, fundador y director de los Estudios Chabacano). La década de los 70 supuso un regreso a los valores tradicionales del reportaje social concentrándose en los problemas diarios de la sociedad. En México según algunos autores el cambio se dio a partir de la influencia de Manuel Álvarez Bravo que permaneció en la obra de su asistente, Graciela Iturbide.

1. 8 "Lagrimas y risas de México"

El 18 de noviembre de 1958 se inauguró, en los salones del Centro Deportivo Israelita, la muestra "Lágrimas y risas de México" que contó, para su organización con los buenos oficios de Antonio Rodríguez, crítico de origen lusitano que había impulsado, como ya vimos, la formación de AMFP y que fue el mayor divulgador del fotoperiodismo mexicano. Además de Manuel Álvarez Bravo, Bernice Kolko y Antonio Reynoso, tres fotoperiodistas- Héctor García, Nacho López y Rodrigo Moya – mostraron sus trabajos en aquella exhibición, ilustrativa de las coincidencias y diferencias que constituyan la fotografía mexicana[65].

La revista del Centro Deportivo Israelita contiene una reseña escrita por el fotógrafo aficionado Alan Rosemberg donde se describían las obras expuestas:

> *el arte sutil y depurado de Manuel Álvarez Bravo, maestro incontestable de una generación de fotógrafos; el dramatismo saturado de poesía de Nacho López; el lirismo tenue y sugestivo de Héctor García; la violencia de este muy joven, casi niño, reportero gráfico Rodrigo Moya Moreno; el dinamismo cinematográfico de Antonio Reynoso; las imágenes ora dramáticas, ora burlonas, a veces tiernas y otras satíricas, con su realismo directo y desnudo de Berenice Kolko. Arte de seis artistas, grávido de la vida y del drama, del dolor y de la alegría, de las lágrimas y de las risas de un país y de un pueblo; él de México.*[66]

---

[65] Morales, Alfonso, *La venus se fue de juerga. Ámbito de la fotografía mexicana, 1940- 1970*, en *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970.* Lunwerg Editores, España, 2005, pág. 199.

[66] Rosemberg, Alan "Visita a la exposición fotográfica 'Sonrisas y lagrimas de México'", en *Revista CDI*, núm. 55, diciembre de 1958, pág. 25. Alan Rosemberg, redactor de esta reseña, era fotógrafo aficionado, participará en un grupo que se autodeterminó "fotógrafos *amateurs*", el Grupo Arte Fotográfico, surgido como disidencia del Club Fotográfico A.C. De México a principio de los años sesenta. En este grupo estuvieron Carlos Fernández, Pedro Meyer, David Warman y Boris Hale.

El evento no tuvo efecto relevante en el momento, sólo dos publicaciones, *Mañana* y *Siempre!*, publicaron reseñas; en la primera, de tres líneas no aparecieron imágenes mientras la segunda, probablemente fruto de la pluma de Antonio Rodríguez (en este momento a cargo de la sección de crítica de Arte de la Revista)[67], llevaba muchas fotografías, sobre todo de Héctor García. Es gracias a este articulo que conocemos el contenido de las imágenes, ya dispersas en el archivo del Centro Deportivo Israelita. García presentó en esta ocasión una foto que se hizo famosa: un niño de la calle durmiendo dentro de un nicho en un edificio abandonado, los pies sucios y descalzos, las manos cubriéndole el rostro; uno más de los "olvidados" como lo sugería el pié de foto. Esta imagen con el título de "Niño en el vientre de concreto" ganará el Certamen Nacional de Periodismo de 1960. La fotografía de Rodrigo Moya es, en la visión del crítico, otro ejemplo de un instante sorprendido por la casualidad: un hombre al que vemos de frente voltea a su vez a ver las pantorrillas de una mujer que se aleja. De Berenice Kolko se incluye una fotografía costumbrista de una vendedora de fruta. De los trabajos de Manuel Álvarez Bravo, Reynoso y López no se encuentra mención.

López, García y Moya, como la mayoría de sus colegas en los años cuarenta y cincuenta, maduraron como fotógrafos haciendo la crónica de los sucesos de la Ciudad de México que, en tránsito hacia la condición de metrópolis, ofrecía un sinnúmero de noticias, rarezas, costumbres y espectáculos. Más de una vez sus caminos se cruzaron. López y Moya, por ejemplo, realizaron en los sesenta foto reportajes sobre la vida miserable en la periferia urbana. Aunque no faltaron los "retratos sociales", tanto García como Moya estaban presentes en los sepelios de los pintores Diego Rivera y Francisco Goitia.

1. 9 Los años cruciales del fotoperiodismo y la foto documental: 1958 y 1968

La imagen fotográfica es un producto histórico y por tanto debe ser situada en una serie de contextos. Hay que considerar el problema del ámbito de su creación, de su difusión así como él de la interpretación y no por último, de sus usos, inmediatos y posteriores. No cabe duda de que la cultura de la imagen, en su mayoría manejada por las Instituciones encargadas de la política de significación, está preñada de cálculos políticos e ideológicos; como representación la imagen es nada más que una señal, un marcador cultural al mismo tiempo que un instrumento. Pero sobre todo es un objeto cuya circulación juega con las identidades, los valores y los sentidos.[68]

---

[67] Dorotinsky, Deborah, "Lágrimas y risas de México" en "Héctor García y su tiempo", en *Luna Cornea*, núm. 26 2003, CONACULTA- CNA- Centro de la Imagen, México, pág. 34.

[68] Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pág. 52.

Lo imaginario, del que la fotografía es parte, en tanto que recuerda cosas pasadas, cuentos y narraciones, normalmente orales, debería de llamarse *memoria colectiva*.[69] Podríamos entonces definir el imaginario como un conjunto de imágenes mentales y no sólo; un conjunto que siempre se mueve entre lo consciente y lo inconsciente; imágenes mentales que se insinúan y que cuando se cree que encarnan identidades, cuando se racionalizan, se llaman *ideologías*, mientras que cuando se 'metaforizan', cuando se vuelven símbolos y cuando se recuentan, se convierten en memoria colectiva.[70]

Sin embargo las fotografías que entran a formar parte del imaginario son representaciones de la realidad social y no simples reflejos de ésta, tienen además una realidad específica que reside en su misma existencia en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. [71]

Movimientos como los grupos anti- guerra de Vietnam o los movimientos estudiantiles de los años sesenta, que tuvieron una componente cultural especialmente fuerte, se imbricaron en la cultura general dejando tras de sí toda una serie de términos e imágenes que han pasado a formar parte del stock de cultura general.[72] Los intentos de movilización simbólica acompañan a todo movimiento moderno, desde el uso de simples casacas militares por parte de los comunistas rusos y chinos hasta el esplendor pagano de los jerarcas fascistas o las descuidadas barbas de los guerrilleros latinoamericanos. Como los movimientos sociales se proponen reemplazar "un sistema de creencias dominante que legitima el *statu quo* por otro alternativo que apoye el cambio provocado por la acción colectiva", los participantes en el movimiento viven los atavíos y ostentan los símbolos de la revuelta para ganar apoyo y distinguirse de sus enemigos. Pero existe una paradoja en la política simbólica de los movimientos sociales, que se debate entre la implantación de símbolos dinámicos que crean nuevas identidades y provocan el cambio, y el uso de símbolos conocidos con raíces en su propia cultura.[73]

Finalmente, podemos aceptar que los movimientos desempañan el papel, al menos en parte, de agencias de significación, profundamente involucradas con los medios masivos de comunicación, los gobiernos locales y el Estado, en lo que, apropiadamente, se ha denominado como "política de significación".[74] La formación del consenso alrededor de un movimiento es el resultado de la

---

[69] Escobar, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Cielos de Arena, Medellín, Colombia, 2000, pág. 116.

[70] Ibidem pág. 120.

[71] Ibidem pág. 67.

[72] Mayer, N. Zald., Cap. 11, "Cultura, ideología y creación de marcos estratégicos", en McAdam, Doug, John D. Mc Carthy y Mayer N. Zald, *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid: Istmo, 1999 [1996], pág. 383.

[73] Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento*, Alianza, Madrid, 2004, pág, 164.

[74] Chihu, Amparán (coord.), *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*, México: UAM-Conacyt- Porrúa, 2006, pág. 35.

convergencia espontánea de significados en las redes y subculturas sociales, y tiene lugar al margen de cualquier control. En el seno de estas redes y subculturas "los procesos de comparación social producen definiciones colectivas de una situación".[75]

La rebelión contra las autoridades depende en parte de la generación y adopción de un margen de injusticia, de una manera de interpretación que define a las acciones de un sistema de autoridad como injustas, al mismo tiempo que legitima la desobediencia civil.[76] La politización del arte, que conlleva la adopción de los principios antiautoritarios y autogestivos y su sucesiva utilización como recurso gráfico responden sin embargo a la estetización de la política estatal que Benjamin, en su momento, había subrayado como una de las características de los fascismos europeos. Ejemplos importantes para México serían: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, el muralismo y el Taller de Gráfica Popular.

Hay que considerar los ciclos de protesta como secuencias, gradualmente ascendentes, en las que las acciones ocurren con mayor frecuencia y una intensidad mayor, y asumiendo la forma de oleadas que se expanden hasta alcanzar diferentes sectores y regiones de la sociedad. En estos ciclos se recurre a nuevas técnicas de protesta y a nuevas formas de organización, todo lo cual, junto con las infraestructuras organizacionales tradicionales, "determina la extensión y la dinámica del ciclo"[77]. En este sentido diría que podemos tranquilamente afirmar que el movimientos estudiantil mexicano de 1968 es parte de un ciclo de protesta que empieza con las acciones del movimiento ferrocarrilero y magisterial de 1958- 1959.

Ciclo que sigue con la creación del Movimiento de Liberación Nacional en 1961, movimiento que llama a la solidaridad con Cuba y pide el respecto de la constitución, la libertad para los presos políticos, la continuación de la reforma agraria y la democratización de los sindicatos de trabajadores y campesinos. Mientras tanto se estaban dando intentos de democratización de las instituciones universitarias, como es el caso de Morelia; aquí en 1963 se dio la formación de la Central Nacional de Estudiantes Democráticos; en 1965 fu el momento del movimiento de los médicos; mientras nacían las guerrillas rurales en las que participaban maestros y estudiantes.

Las memorias de las luchas de los ferrocarrileros y sus consecuencias fueron omni- presentes en los episodios contenciosos que siguieron[78]; mientras que los planteamientos relacionados al ámbito

[75] Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento*, Alianza,Madrid, 2004, pág, 164.

[76] Chihu, Amparán coord. *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*, México: UAM- Conacyt-Porrúa, 2006, pág. 36.

[77] Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento*, Alianza, Madrid, 2004, pág, 164.

[78] Cadena Roa, Jorge, "Mexico's transition to democracy" en *States, Parties, and Social Movements*, edited by J. A. Goldstone., Cambridge University Press, Cambridge 2003, pág. 116.

académico, propuestos en la Declaración de Morelia de 1963, volverán al orden del día sólo en los años setenta, cuando el maoismo y el sectarismo político, junto con el alto nivel de violencia atribuible sobre todo a la presencia de "porros" en las escuelas, significaron el fin de la movilización estudiantil a cambio de la participación en otros movimientos .

La invocación, por parte de los estudiantes, del movimiento de 1958, significó también la adopción de todo un repertorio de lucha, al mismo tiempo en que se asumían a símbolo de las injusticias los presos políticos más conocidos: Vallejo y Campa. Las barricadas, la quema y el secuestro de camiones, así como las brigadas, son parte del repertorio que el movimiento ferrocarrilero dejó en herencia a los estudiantes de 1968. A este repertorio conocido se fueron sumando el "mitín", versión nacional de "sit-in" del movimiento para los Derechos Civiles, el "performance", que apareció con el teatro callejero, y el festival popular que organizaba un discurso político alrededor de eventos de música y "culturales".

Al darse una historia, entonces, el movimiento realizó un proceso de "enmarcado", es decir de atribución de significados, cuyos resultados se dieron tanto a nivel del repertorio de formas de lucha como de la gráfica y de la política simbólica. La formación de una *identidad colectiva*, favorecida por el carácter informal de las redes organizativas y la participación de las masas en las brigadas, aseguró la continuidad y la permanencia del movimiento a través del tiempo, y contemporáneamente estableció los límites del actor con respecto a su entorno social.[79]

La construcción simbólica, la gráfica así como la experiencia misma de la participación entraron en la formación de los grandes actores colectivos; la identidad del actor así como la identificación de sus intereses colectivos son el resultado de procesos de elaboración discursiva en que los actores se constituyen mediante la re- definición de sí mismos en relación con las identidades adscritas, funcionales a la continuidad del orden establecido.[80]

Una tarea fundamental de los movimientos sociales es identificar agravios, vincularlos a otros agravios y construir marcos de significado más amplios que puedan encontrar eco en la predisposición cultural de una población y transmitir un mensaje uniforme a quienes ostentan el poder y a los otros estamentos.[81] El agravio y la injusticia quedaban en 1968 claros: la represión por parte del Estado, a través de sus fuerzas policíacas. Todo movimiento contra la represión tiene que desarrollar un nuevo diagnóstico y un nuevo tratamiento para las formas de sufrimiento existentes, un diagnóstico y un

---

[79] Melucci, Alberto, "The Process of Collective Identity", en *Social Movements and Culture*, editado por H. Johnston and B. Klandermans, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, pág. 54.

[80] Cadena Roa, Jorge, "Mexico's transition to democracy" en *States, Parties, and Social Movements*, edited by J. A. Goldstone, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pág. 166.

[81] Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento*, Alianza, Madrid, 2004, pág, 160.

tratamiento a través de los cuales se condene moralmente este sufrimiento; es decir que, antes que la acción colectiva pueda ponerse en marcha la gente debe definir colectivamente su situación como injusta.

El objetivo del movimiento será entonces uno sólo y capaz de aglutinar consensos entre amplios sectores de la sociedad: el cese de la represión y el goce de las libertades democráticas. Se ve entonces como resulta inútil a nivel de análisis pensar que el inicio del movimiento de '68 se explique por sí solo con los choques entre estudiantes y granaderos del 26 de julio, y el ataque y la ocupación de las escuelas por parte del ejército que siguieron estos acontecimientos. Fueron los procesos de enmarcado de este episodio como "agravio" que permitieron darse antecedentes, una historia capaz de juntar las fuerzas necesarias y articular un movimiento que llamó la atención de la sociedad, a pesar de la cerrazón del sistema de comunicación de masas y de la censura y auto- censura periodística.

La participación en el movimiento llevó consigo las emociones capaces de realizar una sana confusión entre política y cotidianidad, y cuya razón se puede imputar, en mi opinión, a la cerrazón de los canales institucionales y al autoritarismo, que hicieron de esta confusión la condición necesaria para escapar al control.

Además de los lugares escolares, los estudiantes se reunían en café cantantes y hoyos funky; el *rocanrol* en México tuvo un papel importante, aunque siempre fue la versión mexicana de lo grandes sucesos internacionales.[82] Alrededor de la música se organizaban encuentros de valor político sobre todo porque se trataba de compartir espacios. Se creaba así una comunidad que era también una comunidad de significado. Las modas mismas, la aparición de las minifaldas, el dejarse crecer el pelo, las barbas, pero sobre todos los bigotes, fueron parte de un lenguaje que permitió el auto-reconocimiento y el reconocimiento mutuo[83].

No llevar corbatas en la escuela y dirigirse en tu a los maestros son lados de la misma medalla, articulaciones del mismo lenguaje: el rechazo al "autoritarismo" impuesto en nombre del Estado nacional. Sin embargo en México no se dio la ruptura intergeneracional que había sido uno de los lemas más importantes de los movimientos europeos y norteamericanos (no confiar en nadie que tenga más que treinta años). Los estudiantes tuvieron así un campo de audiencia posible muy amplio y muy pronto obtuvieron el apoyo de maestros y adultos.

---

[82] Zolov, Eric, *Rebeldes con causa*, Norma Ediciones, Tlanepantla, Estado de México, 2002; Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder*, ERA, México, 2001; Monsiváis, Carlos, *"68: dramatis personae"*, prologo a Zermeño, Sergio, *México: una democracia utópica*, SIGLO XXI Editores, México, 2003.

[83] En las 11 entrevistas que llevé a cabo en 2004 a 9 miembros del Autogobierno de Arquitectura y a dos miembros del Comité 68, todos mencionaron, sin que lo pidiera, estos rasgos exteriores de la protesta.

Por su parte, los antagonistas tenían en los carteles una característica común: eran monstruos, bichos raros o directamente gorilas, en cualquier caso eran *no-hombres*; eran los verdaderos traidores del *pueblo* y de la revolución. El movimiento se apropió de los símbolos del "programa de identidad" olímpica, y de lo símbolos patrios, para darle la vuelta al discurso oficial: él de agitadores comunistas que querían sabotear las olimpiadas. Pero antagonistas fueron, también los medios de comunicación, vendidos y mentirosos. Al separar el espíritu de la Revolución mexicana del Partido en el gobierno, la audiencia del movimiento pasó a ser el *pueblo* mismo; por esto el marco jurídico en que se inscribió el movimiento siguió siendo la Constitución. Eran las autoridades las que violaban los derechos ahí fijados; la revolución y la constitución representaron el límite último en el enmarcado del movimiento, razón por la que obtuvo tantas simpatías por parte de los sectores más diversos.

Así, por ejemplo, la petición de "diálogo público" se basó en el marco jurídico institucional; desde Guadalajara durante un banquete con bancarios y empresarios, el primero de agosto de 1968 el Presidente Díaz Ordaz pronunció un discurso conocido como de la "mano tendida": "una mano está tendida - dijo- Los mexicanos dirán si esa mano se queda tendida en el aire o bien esa mano se ve acompañada por millones de manos que, entre todos, quieren restablecer la paz y la tranquilidad de las conciencias".[84] Los estudiantes contestaron desdeñosos en sus carteles: "Háganle la prueba de la parafina", o "este diálogo no lo entendemos". Díaz Ordaz se asumió la responsabilidad completa de la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre, y durante su campaña el nuevo destapado, Luis Echeverría, se distanció de Ordaz. Una vez en el poder puso en acto un discurso neo- populista, nacionalista y reformista. Pero el problema resultó finalmente ser él de la legitimación y no él de la democratización.[85] En efecto la "apertura democrática" no significó cambios reales en el sistema político y de partidos.

---

[84] *El informe presidencial*, periódico *El Universal*, Año LIII, 2 de agosto de 1968, México D.F..

[85] Cadena Roa, Jorge, "Mexico's transition to democracy" en Goldstone. J. A. (ed.), *States, Parties, and Social Movements*, Cambridge University Press, Cambridge,2 003, pág. 121.

Capítulo 2

De México a Latinoamérica: el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1978)

2. 1 El nacimiento del Consejo Mexicano de Fotografía

El 17 de febrero de 1977 se reunieron en el Restaurante *Vips* de Insurgentes Lázaro Blanco, Enrique Franco, Pedro Meyer, Jorge Alberto Manrique (Director del Instituto de Estéticas de la U.N.A.M.), y Raquel Tibol (crítica de arte). Aunque el lugar mismo de esta reunión demuestra su carácter informal, la preocupación de tomar nota y redactar un acta del encuentro revela que las discusiones que se dieron en este entonces fueron tomadas muy en serio por los presentes.

Nació, así, el Consejo Mexicano de Fotografía: grupo de fotógrafos, críticos y aficionado del medio que empezaron a reunirse regularmente, una vez al mes (y posteriormente una vez a la semana), en base al principio de la libre asociación. Los lugares de reunión variaron: antes fue el *Vips*, después la residencia privada de Pedro Meyer y finalmente la Casa del Lago, donde Lázaro Blanco dirigía desde 1968 talleres de fotografía. Si inicialmente el Consejo había tenido un apartado postal, a partir del Primer Coloquio y su oficialización como Asociación Civil, tendrá como sede oficial una casa en la Colonia Roma, en la calle de Tehuantepec.

Desde el primer encuentro de febrero de 1977 se impuso el problema de la legalización del grupo, necesaria para llevar a cabo las actividades planeadas. Así lo explicó Meyer a los asistentes de la ponencias que se llevaron a cabo durante el Coloquio: "El Consejo nació debido a la necesidad específica de tener un membrete con el cual establecer relaciones de orden administrativo y legal".[1] Al leer las breves líneas del acta fundacional nos enteramos inmediatamente de cuál era el objetivo alrededor del cual se aglutinaron los participantes: la organización de un Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

Ya al punto dos de susodicha acta se perfiló un tema posible para el evento: *¿qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?* Para la organización del Coloquio, y para facilitar la circulación de la convocatoria entre los artistas de los países de Nuestra América, algunos miembros del Consejo

[1] *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., Bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, del 14 al 16 de mayo de 1978, México, D.F., MCMLXXVIII, Pág. 5.

subrayaron la importancia de establecer un primer contacto con Cornell Capa, fotógrafo estadounidense que había viajado a lo largo y ancho del continente como enviado de la revista *Life*. A él se podía pedir, además de su directa participación, un listado de nombres de fotógrafos que permitiera localizar los posibles participantes.

Se pensaba, para este entonces, que los distintos eventos vinculados al Coloquio (exposiciones, ponencias y talleres) pudieran gozar del apoyo total, tanto para los espacios como para los financiamientos, de la UNAM. Se tomó en cuenta la posibilidad de organizar el Coloquio gracias al apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas cuyo director, Jorge Alberto Manrique, estaba jugando un papel central en el Consejo.[2] Sin embargo, muy pronto, como veremos, esta opción se hizo de lado y Manrique casi no participó en las reuniones sucesivas.

El problema de los financiamientos no era nada secundario y me parece estrechamente ligado a otro tema, él de la dependencia tecnológica, que fue tocado en diferentes ponencias del Coloquio ("La fotografía y los medios masivos de información en América Latina" y "Derechos de autor y modus vivendi del fotógrafo en América Latina"); se estableció que los recursos financieros debían venir de instituciones que "no tuvieran nexo alguno con representantes del imperialismo" porque éstos podían manipular el evento para fines políticos, y al mismo tiempo no podían respetar, respaldar y entender "el espíritu libertario latinoamericano", que debería "estar presente, en cada momento del evento". [3]

Los objetivos compartidos por este primer grupo fueron: 1) juntar un archivo de fotografías sobre México de los últimos 80 años para la organización de una exposición de este mismo material; 2) depositar la colección en el Museo de Ciencia y Arte de la UNAM; 3) organizar el Primer Coloquio en el mes de octubre del presente año; 4) junto con éste realizar una exposición y organizar talleres, 5) apoyar Manrique para la apertura del Instituto de Investigaciones Estéticas a la enseñanza de la fotografía. [4]

La composición del grupo resulta heterogénea y cambiante, los miembros no tienen una participación que podríamos decir constante, siempre con las debidas excepciones, como es el caso de Pedro Meyer,

---

[2] Acta de la reunión en el restaurante *Vips* de Insurgentes, México D.F., 17 de febrero de 1977. Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00001

[3] Punto 15,"Acuerdos tomados", pág. 2, acta de la reunión en el restaurante *Vips* de Insurgentes, México D.F., 17 de febrero de 1977. Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00001. Al punto 7 del mismo documento aparecen los nombres de algunas de las empresas que, a pesar de las buenas intenciones anti-imperialistas, resultaban imprescindibles: "[el] financiamiento se buscará en los diferentes medios oficiales como el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Secretaría de Educación Publica, la Secretaría del Turismo; el Instituto Mexicano del Café y para la iniciativa privada: Kodak, Agfa, American Photo y laboratorios de fotoacabado"

[4] Ibidem.

Lázaro Blanco y Julieta Giménez Cacho quien, a partir de la segunda reunión, será la responsable de la redacción de los documentos del Consejo; documentos que, ya a partir del 28 de julio de 1977 se empezaron a redactar en papel membretado con el símbolo que será, más tarde, el logo oficial.[5.]

Originado por una coyuntura en la que coincidieron autores con experiencia en las lides periodísticas —Nacho López y Rodrigo Moya—, ex miembros de grupos disidentes del Club Fotográfico de México —Lázaro Blanco, Enrique Bostelmann, Pedro Meyer y José Luis Neyra— y jóvenes cuya obra comenzaba a dar frutos significativos —Julieta Giménez Cacho, Lourdes Grobet, Pablo Ortiz Monasterio y Jesús Sánchez Uribe—, el Consejo Mexicano de Fotografía fue realmente "un crisol de visiones", como lo resalta el crítico Alejandro Castellanos, actualmente director del Centro de la Imagen. [6]

A partir de la segunda reunión Nacho López y Rodrigo Moya aparecieron como referentes centrales, pero si ponemos atención a las presencias en las reuniones, nos damos cuenta de que se alejaron bastante pronto. El primero participó en el Coloquio como comentarista de la ponencia de Cornell Capa: *¿La fotografía social: testimonio o cliché?* Rodrigo Moya envió material que, sin embargo, no fue aceptado por el comité de selección[7]; su nombramiento como presidente del Consejo no resulta de las actas conservadas[8], pero su renuncia sí, fue el 4 de agosto de 1977, durante una reunión en la Galería Fotográfica de la Casa del Lago. [9] Los nombres de Nacho López y Rodrigo Moya no aparecen durante toda la última fase organizativa.

Ya a partir del 30 de Junio, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) había sustituido al Instituto de

---

[5] Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F. 28 de julio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php.

[6] Castellanos, Alejandro "Consejo Mexicano de Fotografía. Crisol de visiones", en CUARTOSCURO, núm. 51, Nov. - Dic. 2001 (http://www.cuartoscuro.com/51/art2.html).

[7] Rodrigo Moya mandó una serie de fotos del fusilamiento de supuestos delatores por parte de la guerrilla de Guatemala en el año 1965; esta serie es parte hoy del Archivo del Consejo Mexicano de Fotografía, que resguarda el archivo del Centro de la Imagen desde eel año 2005.

[8] En una entrevista, el 8 de octubre de 2007, Moya me dijo que ya no quería hablar de su "pasaje" por el Consejo pero me pasó el texto de otra entrevista con una estudiante de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Isabel Barajas, con fecha 31 de enero de 2007. Ahí Moya conta su "nombramiento de dedo" como Presidente del Consejo. "Nombramiento" que se habría realizado en 1977 durante una visita de Pedro Meyer al hogar, y sede de las ediciones Mundo Marino, de Moya en la calle de Illinois 57, en la Colonia Napoles. En este texto Moya comenta: "*Mi trato con Pedro Meyer y los arranques del Consejo Mexicano de Fotografía no afectaron en nada los quehaceres editoriales y periodísticos que yo ejercía por aquellos años, ajeno por completo a la fotografía. Para mí aquella relación no pasó de ser una incómoda experiencia más en el conocimiento de la naturaleza y la personalidad humana, determinada por la posición de clase, la educación y las vocaciones políticas familiares... si décadas después salió a relucir en alguna charla esa efímera cuanto deslucida participación en el gran Guiñol alrededor de la fotografía, no fue más allá de lo anecdótico y trivial. Pero no como reclamo, como antagonismo o resentimiento pues para mí aquél extravagante capítulo de nombramiento de dedo como Presidente del Consejo Mexicano de Fotografía, quedó clausurado apenas sucedido.* Ver cáp. 1, pág. 26.

[9] Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, 4 de agosto de 1977,"lectura del acta de la reunión anterior" pág. 2, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00008

Investigaciones Estéticas como la institución oficial que participaría en la organización de los eventos vinculados a la celebración del Coloquio; las pláticas empezaron con el Arquitecto Urrutia, director de Artes Plástica del INBA, pero se decidió que el contacto directo entre el Consejo y el Instituto se llevara a cabo a través de Luis Felipe del Valle Prieto, director de Relaciones Internacionales del INBA y al cual se giraban regularmente las actas redactadas.[10]

Mientras tanto al encuentro del 7 de julio ya estaba presente la Lic. Patricia Garza Cabazos, del Bufete Morales Gómez, quien se encargó de llevar a cabo todos los tramites necesarios para el registro oficial del Consejo Mexicano de Fotografía A.C.; proceso que se concluyó el día 16 de enero de 1978.[11] Legalización que, sin embargo, fue resultado de duras confrontaciones al interior mismo del Consejo. El artista plástico Felipe Ehremberg, que se integró a los trabajos a partir del 30 de junio de 1977 y participó constantemente, propuso que la legalización del Consejo se hiciera de una manera sindical y no empresarial, haciendo diferencia entre el Comité organizador del Coloquio y el Consejo, que tenía que estar integrado por un mayor número de fotógrafos. Meyer contestó entonces que el Consejo se formaba para la organización del Coloquio y su función futura se debería definir al término de los eventos. Al final, la posición de Meyer ganó el consenso general y resultó vencedora sobre una conformación de corte sindical. [12]

Del Valle Prieto no tardó en anunciar que la oficialización dependía de la confirmación de la fecha de la exposición. El lugar de la exposición ya había sido indicado en el Museo de Arte Moderno, así que se necesitaba un aval por parte de su director: el maestro Fernando Gamboa.[13] Fue Víctor Flores Olea, ya por este entonces destacado aficionado de la fotografía, quien se comprometió para obtener lo que durante un lapso de tiempo había resultado la tarea más difícil: el aval final de don Fernando y con ello la oficialización de las fechas de la exposición (por esos años sólo se hacía lo que Don Fernando dijera, a su grupo cercano se le llegó a nombrar *La Mafia*). El último paso hacia la legalización del Consejo y la organización del Coloquio estaba dado.

La mesa directiva oficial quedó prácticamente igual a la que se había votado el 11 de agosto en la Casa del Lago, a la presencia del 63% de los miembros: Presidente- Pedro Meyer, Vicepresidente- Lázaro

---

[10] Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F., 30 de junio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00003.

[11] Estatutos del Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México D.F., 16 de enero de 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00025.

[12] Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, Casa del Lago, México D.F., 2 de noviembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00016

[13] Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía. Casa del Lago, 14 de julio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00005.

Blanco, Secretaria- Julieta Giménez Cacho, Tesorero- Pedro Span. [14] Al momento de su constitución oficial, en efecto, cambió sólo el nombre del tesorero, que fue Marco Aurelio Vasconcelos Arevalo.[15]

Llegamos así al Estatuto Oficial en que se fijaron los principios organizativos generales:

> *El objeto de la Asociación será : 1. apoyar a todos aquellos prácticos y teóricos de la fotografía que deseen y gusten promover la obra y creación fotográfica en México con: a. talleres teóricos y prácticos- b. incremento de publicaciones fotográficas en libros, revistas y medios masivos de reproducción- c. apoyar al desarrollo de un centro de documentación fotográfica consistente en la promoción de la obra contemporánea nacional y la salvaguarda de la obra sobre México, realizada en el pasado, ya sea por mexicanos o por extranjeros- d. la documentación sobre el quehacer fotográfico mexicano; 2. Apoyar los esfuerzos y creaciones fotográficas tendientes a resaltar los aspectos humanistas de ella; 3. extender vínculos de unión entre los prácticos, teóricos y críticos de la fotografía de América Latina, Antillas, Chicanos y Puertorriqueños; 4. llevar la fotografía latinoamericana al mundo entero; 5. la adquisición de los bienes muebles e inmuebles necesarios para la realización de los objetos anteriores; 6. la celebración de todos los actos y contratos civiles y mercantiles relacionados con los fines de la sociedad.*[16]

Pese a su resistencia a ser denominados como artistas, dada la creencia de que el arte tiende a la fantasía y al elitismo, y por tanto al alejamiento de la realidad y lo social, la misión esencial del CMF y de los fotógrafos que llegaron a participar en sus actividades fue "crear las condiciones para el reconocimiento del medio dentro del campo artístico"; es decir, renovar las ideas sobre la acción creativa del fotógrafo dentro de la esfera pública. Viendo a las fotografías de los años setenta y ochenta de la colección del Consejo Mexicano de Fotografía, resguardadas hoy en el acervo fotográfico del Centro de la Imagen, es posible advertir el proceso de transformación de uno de los conceptos que se consideran más arraigados en el imaginario fotográfico mexicano: el registro de una supuesta identidad colectiva, que tendría en el realismo fotográfico su mejor garantía de autenticidad.

Quizás habría que tomar en cuenta como uno de los aspectos más importantes del susodicho proceso de transformación, la idea del "fotógrafo autor", una figura difícil de perfilar ante la ambigüedad del trabajo que supone producir imágenes por encargo, tal y como sucede en la actividad cotidiana de los fotógrafos profesionales. Frente a ello, las obras que divulgaba el Consejo Mexicano de Fotografía consolidaron la posibilidad de atender el discurso del fotógrafo desde una perspectiva individual, no

---

[14] Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, Casa del Lago, México D.F., 11 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00009.

[15] Aparecen en función de vocales: Herminia Dosal Ruffo, Jesus Sánchez Uribe, Michael Ehremberg Enriquez, Felipe Ehremberg, Lourdes Grobet Arguelles, José Luís Neyra Torres, Pablo Ortiz Monasterio, Renata Von Hanffstengel y Jorge Westendarp Galofre. Estatutos del Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México D.F., 16 de enero de 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00025.

[16] Estatutos del Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México D.F., 16 de enero de 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00025.

necesariamente motivada por otro objetivo que su propio interés creativo o ideológico.[17]

2. 2 El concurso desierto: la Bienal de Gráfica de 1977

En un balance personal del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Pedro Meyer reflexionó respecto a los logros del Consejo Mexicano de Fotografía en el territorio nacional; entre éstos, mencionó los eventos de la Primera Bienal de Gráfica y la preocupación del INAH para la conservación de los archivos fotográficos.[18] En efecto, al punto tres del acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía del 11 de agosto de 1977, que tuvo lugar el la Casa del Lago, se señaló que el señor José Luis Neyra informó que, tras una comunicación con el señor Leni Molina, Subdirector de Artes Plásticas, y a petición del Consejo, la fotografía sería aceptada en este concurso. [19]

En mayo de 1977 el Instituto Nacional de Bellas Artes y la dirección de Artes Plásticas llamaron, al Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Fotografía. En la convocatoria se fijaron las bases para el concurso:

> *I. Podrán concursar en esta sección todos los artistas mexicanos y los residentes en el país por un mínimo de 5 años previos a la publicación de esta convocatoria. II. Las técnicas de reproducción gráfica y el asunto de las obras presentadas quedan a juicio de los concursantes. Las obras -un máximo de seis por autor– deberán ser presentadas listas para su exposición. III. Las obras presentadas deberán haber sido realizadas entre el 1o. de agosto de 1975 y el 19 de agosto de 1977.*[20]

La exposición se realizó entre el 9 de septiembre y el 11 de noviembre de 1977 en el Palacio de Bellas Artes, para los seleccionados estaban en juego tres premios de 30.000 pesos cada uno.

El Comité de Selección estuvo conformado principalmente por críticos: Luiz Cardoza y Aragón (escritor), Alfredo Joskowicz (cineasta), Margie Rabinovich (historiadora del arte), Fausto Ramírez (historiador de arte), Berta Taracena (crítica de arte). El Instituto Nacional de Bellas Artes recibió un conjunto total de 780 muestras de trabajo, y la selección final incluyó 129 artistas y 304 obras; esta selección, que se realizó después de una primera revisión del conjunto de obras, tenía como fin él de

---

[17] Alejandro Castellanos, "Consejo Mexicano de Fotografía. Crisol de visiones", en CUARTOSCURO, núm. 51, Nov. - Dic. 2001 (http://www.cuartoscuro.com/51/art2.html).

[18] Balance del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México D.F., 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7884-MO00014.

[19] Acta de la reunión del Consejo mexicano de Fotografía, México D. F., 11 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00009.

[20] Convocatoria (mayo de 1977), reproducida en *Sección Bienal de Gráfica 1977*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, SEP- INBA, septiembre/noviembre 1977, México D.F., *Introducción.*

configurar una “imagen representativa de la gráfica actual en México”. [21]

El día seis de septiembre de mil novecientos setenta y siete, en el Palacio de Bellas Artes, se reunió el jurado de premiación del Salón Nacional de Artes Plásticas y, después de examinar atentamente la obra escogida por el Jurado Seleccionador y de haber deliberado ampliamente sobre ella, llegó a los siguientes acuerdos, a las 19:20 horas de la fecha citada:

> *En vista de que unánimemente se consideró imposible juzgar con el mismo criterio la fotografía y la obra llamada, según un consenso crítico general, gráfica, decidió no tomar en consideración para el concurso la fotografía. Al tomar esta decisión el jurado no se manifiesta sobre la calidad de las obras presentadas en este sector. El jurado considera, sin embargo, que la fotografía es una expresión muy importante en el panorama del arte actual y que, por lo tanto, deben dársele oportunidades propias y más amplias.* [22]

Firmaron al pié los miembros del jurado: Alaíde Foppa (periodista), Jorge Hernández Campos, Jorge Alberto Manrique (historiador del arte), Javier Moissén (historiador del arte) y Armando Torres Michúa.

El 29 de septiembre de 1977, en el Consejo se hizo referencia al “*problema* suscitado en la Primera Bienal de Gráfica”; miembros del Consejo, presentes en una reunión con el Arq. Oscar Urrutia, refirieron que se evaluó la posible participación en concursos y exposiciones; además de que, a pesar de las decisiones tomadas, se consideró muy importante la creación de un Salón de Fotografía en el Instituto Nacional de Bellas Artes. [23]

Francisco Moreno Capdevila, grabador profesional, consideraba para este entonces completamente lógico que la fotografía apareciera en una exposición de gráfica de variadas técnicas. “la gráfica -dijo- es reproducción y la fotografía es un modo de reproducción de imágenes igual a cualquier otro”; le hacía de contrapunteo Mariana Yampolsky (fotógrafa que vino a México a estudiar grabado), al momento de subrayar una diferencia de fondo entre pintura y fotografía, que nos recuerda mucho a Henri Cartier Bresson.

> *¿Porqué, si es tan fácil en el sentido mecánico hacer una fotografía, porqué hay tan pocas de calidad? Es que no es tan fácil, y esto es algo que hay que hacer notar a los demás artistas. Cuando tienes la tela enfrente, tienes otros problemas igual de difíciles, pero tienes todo el tiempo del mundo para quitar, poner, hacer y, al final de cuentas el cuadro que te satisface, sale. Pero en la fotografía si no estás ahí en el preciso instante, en el momento decisivo, se te fue*

---

[21] Ibidem.

[22] Firmaron al pié los miembros del jurado: Alaíde Foppa (periodista), Jorge Hernández Campos (¿?), Jorge Alberto Manrique (historiador del arte), Javier Moissén (historiador del arte) y Armando Torres Michúa (¿?). Acta del Jurado, reproducida en *Sección Bienal de Gráfica 1977*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, SEP- INBA, septiembre/noviembre 1977, México D.F., *Introducción.*

[23] Acta de la primera reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F., 17 de febrero de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00001

como el pez que querías agarrar. [24]

La cuestión central era entonces si la fotografía podía o no ser admitida entre las artes visuales, como otra de las técnicas de reproducción perteneciente al campo de la gráfica.

En la introducción al catálogo de la Bienal Oscar Urrutia levantó un tema central para el debate a seguir. Así explicó la relación entre el arte y la sociedad:

> *El mexicano, rico creador de formas plásticas, emplea el material de la violenta naturaleza de su tierra para hacerlo socialmente activo, y lo somete con sus manos al más significativo de los procesos de la materia: el arte. Ninguna característica social contienen los materiales que ha de transformar el artista; socialmente son indiferentes antes de llegar a sus manos; su estructura natural no tiene correlación con los procesos ideológicos. Es el artista, con su talento, quien los hace vigentes socialmente; con su creatividad reinventa su percepción de esa sociedad de la que es parte y la manifiesta con el contenido dramático de la creación. Corresponde al artista plástico la poderosa tarea de transmutar la materia indiferente a su condición socialmente activa: CREAR la obra de arte.*[25]

No se puede pasar por alto, y los autores del catálogo no lo hacen, el papel que tuvo en México el Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937 por miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933- 1938). Al Taller la edición del catálogo dedicó seis páginas enteras en doble columna. [26] En los años cincuenta y sesenta la obra del taller había sido una importante herramienta en la construcción de la política simbólica y del lenguaje gráfico de los movimientos sociales que formaron el ciclo de protesta que empezó en 1958 y siguió hasta los años setenta. [27] En estos mismos años publicaciones como *Punto Crítico* utilizaban tanto elementos de fotografía como elementos de la gráfica popular, proporcionados por artistas vinculados a lo que quedaba del Taller. Como justamente subrayó el autor de esta líneas, son los artistas, en cuanto creadores, a realizar el pasaje del arte por sí al arte al servicio de la sociedad; vinculación que en 1945 el Taller había incluido en su declaración de

---

[24] Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, libros de Proceso, México, 1989, pág. 61..

[25] *Urrutia*, Oscar en *Sección Bienal de Gráfica 1977*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, SEP- INBA, septiembre/noviembre 1977, México D.F.,texto introductorio.

[26] Beltrán,Alberto *La obra del Taller de Gráfica Popular*, en *Sección Bienal de Gráfica 1977*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, SEP- INBA, septiembre/noviembre 1977, México D.F..

[27] Las pancartas y las grandes lonas que reproducían imágenes fotográficas eran obra del taller. La memoria asociada a los concurridos mítines de 1968 en México no puede prescindir de este elemento gráfico, de bajo costo y fácilmente producible, que se llevaba a significación de ideales antiautoritarios. En este sentido, los carteles y las imágenes contribuían al proceso de identificación de los participantes alrededor de los que, los sociólogos norteamericanos Snow and Benford, definirían marcos maestros. Estos marcos serían esquemas de interpretación y significación que los participantes de los movimientos sociales construyen en el intercambio de ideas y opiniones que se da a raíz de la estructuración de redes necesarias para la organización del movimiento, en vista de la acción colectiva. No es un caso que en las marchas aparezcan las imágenes *míticas* (en el sentido original del término) de Campa y Vallejo, el antiautoritarismo de 1958 está en los documentos políticos de 1968, es el centro de las reivindicaciones así como el significado alrededor del que se construye el discurso gráfico, el universo simbólico, de los movimientos. CFR. Snow, David A. and Robert Benford. 1992. "Master Frames and Cycles of Protest." Pp. 133-155 in *Frontiers in Social Movement Theory*, edited by A. D. Morris and C. M. Mueller. New Haven: Yale University Press. [También en Chihu 2006].

Principios.

Urrutia señaló como antecedentes de la sección Bienal de Gráfica la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, 1958; la Segunda Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, 1960; la Confrontación '66 y la Exposición Solar, 1968. Esta última manifestación había sido organizada por el INBA en el marco de las actividades del Programa Cultural que precedieron y acompañaron el certamen olímpico. El Salón Independiente, fundado en 1968 por artistas del nivel de José Luís Cuevas y Ehremberg, fue la primera organización artística alternativa, pensada como una rebelión contra la política cultural. El salón duró tres años y a raíz de su escisión nacieron 15 Grupos. Grupos que tenían dos objetivos comunes:

> *1) hacer saber del arte, al sacarlo de sus espacios tradicionales, a un público que por factores de orden social no lograba establecer una relación con este mundo; 2) pensar el arte como una serie de problemas socio políticos: el hambre, la miseria, la corrupción, el imperialismo etc.*[28]

A raíz de las decisiones del jurado de la Bienal de 1977, se dio la pauta para abrir el debate, entre los "profesionales" del arte, sobre el papel de la fotografía. Junto a la dicotomía arte /técnica y, como cara del mismo problema, se impuso otra: la dicotomia entre arte /sociedad. Empezaron así a brotar como hongos organizaciones independientes, asociaciones civiles, grupos, cursos y exposiciones. Quizás el logro más importante de este concurso desierto fue llevar el tema de la fotografía, y las dicotomías arriba mencionadas, a los circuitos oficiales e institucionales de la producción simbólica y cultural.

2. 3 Las redes de papel

La organización del Coloquio fue sin duda un trabajo colectivo que utilizó canales informales; las invitaciones al Coloquio fueron de carácter personal y el medio de comunicación más utilizado: las cartas. Hay que subrayar que, como se señaló más de una vez a lo largo de las ponencias que se dieron, y la correspondencia nos da confirma al respecto, antes del coloquio existía un desconocimiento real dentro del gremio latinoamericano, debido sobre todo a la dispersión en Foto clubes de aficionados, a la imposibilidad de poder dedicarse de tiempo completo a esta actividad plástica y a la inexistencia casi total de revistas e instituciones especializadas. Así, al interior del Consejo, sobre todo el presidente Pedro Meyer, y su esposa, se dieron a la tarea de escribir a fotógrafos o críticos conocidos a lo largo del continente. Las personas que recibían estas primeras invitaciones contribuían con un listado propio de nombres de gente del mismo u otros países. Es el caso de esta carta que la argentina María Cristina

[28] Tésis de licenciatura de Simona Schaffer Levine, *Los Grupos*, ENAP, 1999, pag. 12- 13.

Orive, a nombre de la editorial La Azotea, mandó a Pedro Meyer en función de presidente del Consejo Mexicano:

> *Te envío una lista de fotógrafos de países que no tenías y otros argentinos que no te había enviado. Estoy buscando una lista de peruanos, cuyas obras no conozco, pero que agrandaría la participación de este país (...) Aunque tengas la dirección de Hernán Díaz y tal vez él te ha informado sobre otros fotógrafos colombianos (aunque sé que no contesta cartas) te envío la dirección de una galería. Se ocupan de fotografía y creo conocen a varios fotógrafos.*[29]

El desconocimiento era tal que la existencia de Boris Kossoy en Venezuela la señaló al Consejo el fotógrafo estadounidense Cornell Capa. [30] Kossoy, como otras y otros, Maria Cristina Orive misma por ejemplo, no dudaban en hacer consideraciones y aportar ideas con respecto a ponencias y actividades para realizarse en el Coloquio. La convocatoria misma fue el resultado de una correspondencia y confrontación continua, de una discusión interna y externa muy vivaz. Kossoy fue, por cierto, uno de los colaboradores más entusiastas:

> *Em relação ao programa constante no folheto de divulgação, notei a falta de um assunto que considero essencial. Trata-se de História da Fotografia. Sendo este, a ocasião de uma tomada de consciencia e de afirmação profissional, culturale, estética latinoamericana creio ser fundamental a discussão de pesquisa científica em busca de sus raízes de nosso pasado fotográfico.*[31]

Resulta particularmente curiosa la propuesta hecha por la Azotea, sobre todo si pensamos que fueron dos casas editoriales como la Azotea y Casa de Las Américas, las que se hicieron portavoces del coloquio en países tan importantes como Argentina y Cuba:

> *una sugerencia: en el marco de todas las actividades, exposiciones y encuentros ¿no te parecería que puede resultar muy interesante tener una exposición de libros fotográficos hechos en nuestro continente? Hay más de lo que uno cree.*[32]

Había países con los que el desconocimiento era más profundo que en otros casos; reaparece a lo largo de la numerosa correspondencia la dificultad de establecer contactos con colegas de Bolivia, Uruguay, Paraguay, exiliados de Chile, Haití, República Dominicana, Centro América, Perú. [33] Un dato curioso

---

[29] Carta de Maria Cristina Orive a Pedro Meyer, Buenos Aires Argentina, 15 de septiembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00153.

[30] "Hemos recibido su nombre por mediación de Cornell Capa, así como de Maria Cristina Orive, con objeto de hacerle llegar los folletos anexos que son explicativos por si mismos", carta de Pedro Meyer a Boris Kossoy, México D.F., 26 de junio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00023.

[31] Carta de Boris Kossoy al Consejo Mexicano de Fotografía, São Paulo Brasil, 2 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00024.

[32] Carta de Maria Cristina Orive a Pedro Meyer, Buenos Aires Argentina, 15 de septiembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00153.

[33] Carta del Consejo Mexicano de Fotografía a Boris Kossoy, Distrito Federal México, 20 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00025.

resulta de otra correspondencia entre Boris Kossoy y el Consejo, en la cual este último pide que su ponencia sea en inglés, opción que "facilitaría la traducción", sin embargo en esta misma carta se aseguraba la presencia de traductores simultáneos en ocasión de la participación brasilera al evento.[34] La comunidad imaginada, como diría Anderson, tenía entonces un límite lingüístico de no poca importancia.

Entre los logros que señaló Pedro Meyer, en su balance personal fechado 1978, está justamente la creación de estas redes: "partiendo de un directorio de apenas 15 nombres tanto en nuestro país como en el resto de América Latina se incrementó este directorio a unos mil nombres de fotógrafos y teóricos interesados en nuestra actividad".[35]

Los diarios locales y las pocas revistas especializadas que circulaban para este entonces (Foto Zoom, por ejemplo, curiosamente se editaba en México y Estados Unidos) hablaban de la convocatoria; en el diario *El Tiempo* de Bogotá, Colombia, el 13 de febrero de 1978 apareció un artículo:

> *Por Colombia han sido invitados: Gabriel García Márquez con la ponencia "La fotografía y lo medios de información en América Latina"; Hernán Díaz, como comentarista de la ponencia de Allan Porter "La foto: objeto de arte"; Camilo Lleras como comentarista de la ponencia de Edmundo Desnoes "Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina"; y Jaime Ardila como miembro del Comité de Selección que se encargará de escoger las fotografías que se presentarán en el Museo de Arte Moderno.*[36]

La carta a Mariano Rodríguez de Casa de las Américas, para que actúe como mediador en Cuba, nos habla tanto de las dificultades para la circulación de objetos de arte como de la astucias puestas en acto para combatirlas:

> *Sugerimos las obras nos sean enviadas por intermedio de la embajada de Cuba en México para que, de esta manera, podamos obviar los molestos trámites aduaneros que únicamente complican de manera innecesaria estos intercambios culturales.*[37]

La numerosa correspondencia nos da cuenta de la situación tanto del gremio como de la actividad fotográfica a lo largo del continente; existían situaciones comunes que podemos señalar principalmente en la falta de galerías especializadas, de instituciones, de normas sobre derechos de autor, de condiciones económicas para ejercer la profesión sin necesidad de recurrir a otros trabajos, el alto costo

---

[34] Carta del Consejo Mexicano de Fotografía a Boris Kossoy, Distrito Federal México, 20 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00025.

[35] Balance del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7884-MO00014.

[36] Diario *El Tiempo*, Bogotá, Colombia, 13 de febrero de 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7884-TD00158.

[37] Carta del Consejo mexicano de Fotografía a Mariano Rodríguez, México D.F., 8 de septiembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00033.

de aparatos y materiales, los mecanismos de censura y auto- censura. Las cartas fueron el medio a través del cual se organizó el evento pero, sobre todo, a través del cual se empezó el conocimiento mutuo; la falta de canales institucionales fue obviada a través de la creación de "redes de papel" que crearon canales informales, capaces de llevar la discusión alrededor de la fotografía hasta los espacios del discurso cultural oficial.

2. 4 El problema de la identidad y el quehacer fotográfico

Me parece interesante analizar las ponencias, o mejor sus transcripciones, publicadas en ocasión del Coloquio, para poder ver las coincidencias y las contradicciones existentes entre el discurso escrito y el discurso visual que se llevó a cabo en este certamen continental. Quisiera sugerir la importancia que asumen en este contexto las relaciones con Cuba y su Revolución; en la exposición "Nuestro siglo", que se llevó a cabo en ocasión del Coloquio en el Museo Nacional de Antropología, las épicas fotografías de la Revolución Mexicana fueron asociadas a las de la Revolución Cubana. Hay aquí, según yo, la manifestación de una ruptura del imaginario, y por ende del lenguaje simbólico, que se dio en el pasaje de la reflexión del plano de la identidad nacional, y de la revolución en que ésta se basaba, a una identidad colectiva más amplia: la identidad latinoamericana, que Cuba seguía encarnando.

Mario García Joya, quien junto con Corrales y Korda fue entre los fotógrafos más importantes de la Revolución Cubana, abrió la serie de ponencias del Mayo de 1978:

> *Si fuera posible apretar toda la realidad en una sola imagen que pudiera resumir o caracterizar la vida contemporánea de este continente -dijo-, no sería otra que la del auge de un sentimiento latinoamericanista que arrastra tras sí grandes masas para exigir, cada vez con mayor vehemencia, ser ellas las que decidan los rumbos de su propio destino (...) Nuestros pueblos han tenido que hacer de la impostergable supresión de las relaciones de dependencia que los enajena, el asunto fundamental de sus vidas.*[38]

Además de hambre y miseria los pueblos latinoamericanos compartirían, según el autor, culturas milenarias que hoy serían naciones plenamente dichas, caracterizadas por un largo proceso de sincretismo cultural. El carácter nacional no excluiría, sin embargo, la posibilidad de una conciencia latinoamericanista que depende de un fondo común identitario, que se refleja a nivel de la producción cultural como es el caso de la literatura.

Poseemos una visión particular del mundo que permite reconocer en ella un pensamiento

[38] Memorias *del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., Bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, del 14 al 16 de mayo de 1978, México, D.F., MCMLXXVIII, Pág. 11.

específicamente continental, que se ha expresado en más de una ocasión, en forma relevante y con un talento muy especial a través de una literatura, de un pensamiento político, de una poesía, pintura, música, cinematografía, etc. y que no pocas veces ha devenido en aporte de la cultura universal.[39]

Joya distingue entre "estilos de la fotografía" (científico- técnica, comercial, informativa y como medio de expresión artística) y observa que, a raíz de su presencia constante, la foto representa un elemento más dentro del sistema visual del continente y, en tanto que manifestación artística, hay que verla en su vínculo con toda "nuestra cultura". Sin embargo, por su naturaleza científico- técnica sigue siendo considerada "la parienta bastarda de las artes, aunque fuera de las élites visuales disfrute de una libertad envidiable". [40]

En ocasión del Coloquio, me parece, se discutió ampliamente el falso problema de la fotografía como objeto de arte o bien como documento- testimonio y sería reductor afirmar que la segunda opción fue la elegida. Al promover una convocatoria centrada en la identidad, el Consejo se encontró frente a la envidiable variedad y diversidad del medio fotográfico en el continente. Los debates alrededor del argumento se dieron tanto en el ámbito de las ponencias como en las polémicas que caracterizaron el periodo que siguió el Coloquio, y precedió la organización del Segundo (1981). Polémica que acabó con un distanciamiento fuerte entre Gasparini por un lado y Pedro Meyer por el otro (el tema se tratará en el próximo capítulo). El problema del quehacer fotográfico se vinculaba, según algunos, con la misma realidad latinoamericana; quehacer y realidad que entraban así, a pleno título, en el proceso de construcción de una identidad continental común. Para los que pensaban en la foto como testimonio visual sería el contexto mismo, como lo afirmó García Joya (de Cuba), a hacer del estilo documental el rasgo distintivo de la fotografía latinoamericana. "En nuestro contexto no hay forma de sacar a la calle una cámara y que ella no muestre el sufrimiento y la explotación de los sectores populares". [41]

Al final de la publicación que contiene los textos de las ponencias, aparece un Comentario de Camilo Lleras en colaboración con Jaime Ardila (lo dos, fotógrafos colombianos), a la ponencia de García Joya "Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina". El porqué de su publicación en las últimas páginas, y no en seguida al texto de Joya, aparece a inicio página: RECIBIDO A ULTIMA HORA. Ahí Lleras y Ardila aclaran su inconformidad con algunas de las conclusiones del cubano y en general con el planteamiento del tema:

cuando hoy alguien sugiere que denominemos la fotografía según estilos es claro que desea establecer una relación con la pintura; relación cuyo propósito es convertir la fotografía en arte

[39] Ibidem, Pág. 11.
[40] Ibidem, pág. 11.
[41] Ibidem, pág. 15.

y la copia fotográfica en objeto de galería.

La propuesta es entonces la de dar a la fotografía un estatuto propio empezando con hablar de géneros. Lo que plantean los colombianos me parece algo muy interesante; el problema no sería escoger entre arte y documento, sino evitar que la fotografía, como las artes, caiga en las trampas del mercado cultural. Esta posición no excluye una "intima aspiración a denominarse artistas".[42] Artista que es, en última estancia, un "inversionista en valores creativos y no un expendedor de material procesado". Es decir que su oficio no se limita a captar la realidad sino que siempre implica un procedimiento creativo. Mientras Joya destaca la función de la foto periodística como testimonial del sufrimiento de las gentes y de la explotación de clases, según ellos no enfatiza suficientemente la documentación de acontecimientos igualmente validos, aunque menos urgentes, cuales pueden ser los fenómenos naturales, las derrotas o triunfos de los atletas, etc.. Toda documentación visual que, sostienen, ha sido provechosamente utilizada por artistas y literatos y que, de todos modos, complementa el archivo histórico de los pueblos latinoamericanos.[43] Finalmente, escriben:

> *nada nos parece más morboso que posar de artista gracias a la habilidad y primor de la técnica, al contraste de luz, al ángulo de toma, a la exhibición de textura, grafismos y títulos poéticos. Igualmente nos parece lamentable la imagen de panfleto político, de cartilla proselitista, que viene convirtiéndose en pasaporte fácil para quienes confunden arte con política y no pueden mantener esas actividades juntas pero no revueltas.* [44]

En su introducción a la serie de ponencias que se realizaron en el Auditorio Jaime Torres Bodet, Pedro Meyer subrayó que el proyecto de lanzar una convocatoria a nivel continental, tenía como objeto él de iniciar el camino que llevara a la identificación de los artistas latinoamericanos y, al mismo tiempo, era parte de un programa más amplio de descubrimiento de la misma identidad latinoamericana.[45] Frente a la notable ausencia del escenario mundial, de la fotografía aquí producida,

> *fácil sería enarbolar las condiciones del subdesarrollo como bandera demagógica que nos lleve más al melodrama que a la acción liberadora - afirmó Meyer y siguió- Es obvio que no podemos aceptar ninguna tesis que implique nuestra explotación cultural o económica, al menos yo desearía enfáticamente que fuera obvio. Esto no quita que es necesario manifestarnos en contra del colonialismo cultural, lucha que nos permitirá trazar una línea de acción.*[46]

El colonialismo cultural resultaría el enemigo número uno, la condición que impediría la apropiación de una identidad diferente de la impuesta por los dominantes:

> *Condicionados como estamos por imágenes iconográficas de otras latitudes, no llegamos a*

---

42 Ibidem, pág. 97.
43 Ibidem, pág. 99.
44 Ibidem, pág. 100.
45 Ibidem, Pág. 7.
46 Ibidem, pág. 6.

descubrir nuestra propia identidad, aquello que nos identifique y diferencie de manera singular. Pasa a veces que el fotógrafo supone estar creando imágenes propias, pero lleva en el subconsciente el impacto acumulativo de todo lo visto en las publicaciones procedentes de los Estados Unidos o de Europa.[47]

Por otro lado, es notable como Meyer hable de identificación y diferencia como parte del mismo proceso identitario, mas que pensar en la identidad como una esencia fijada de una vez para siempre. Nacho López, en su comentario a la ponencia de Cornell Capa, centró su intervención en el mismo argumento:

No se puede prescindir - dijo - del alud de imágenes y contenidos clisados que imponen las series televisivas; y que obedecen a la antigua ambición histórica de ser los Estados Unidos de América. En las series y en los cómics los villanos son latinoamericanos, italianos, orientales, alemanes; y se hacen apologías del intervencionismo que apoya gobiernos dictatoriales, o derroca regímenes populares. Es frecuente que la mayoría angloamericana y europea "imagine" al Tercer Mundo como un conjunto de pueblos deshumanizados y dibujados con frases prefabricadas.[48]

Se necesitaba, entonces, construir, a través del lenguaje fotográfico, una identidad desde adentro, desde Latinoamérica, que permitiera romper con los estereotipos impuestos por la industria del turismo y no sólo por ella.

Es bueno que existan libros como Para verte mejor América Latina, - intervino Giselle Freund- frente a los innumerables álbumes que sólo muestran el exotismo de esta región, el paraíso de los turistas, para los cuales las agencias de viajes organizan recorridos, cuidadosamente preparados con anticipación, evitando mostrarles las colonias miserables.[49]

Exotismo que, como revelaba Cornell Capa al hablar de su experiencia en América Latina, puede existir también en la fotografía documental- informativa. Fotos exóticas podrían ser por ejemplo:

el hallazgo de yacimientos petrolíferos, de revoluciones, asesinatos de dictadores, terremotos, - es decir- el tipo de reportaje en que nuestro mundo, y más precisamente la prensa mundial, parecía dispuesta a interesarse. [50]

La intervención de Capa fue ampliamente criticada por sus comentaristas (la argentina Alicia D'Amico y el mexicano Nacho López). Quizás ser estadounidense animó el prejuicio de los colegas que, a pesar de las fuertes críticas, acababan afirmando lo mismo, aunque con tonos menos cínicos tal vez; Capa dijo en esta ocasión que en América Latina, tierra de fuertes contrastes, había encontrado "el desierto fotográfico más árido del mundo". Pero no se limitaba al menosprecio sino que indicaba las condiciones que favorecían esta situación en la falta de revistas, en la ausencia del intercambio de

---

47 Ibidem, pág. 6.
48 Ibidem, pág. 39.
49 Ibidem, pág. 20.
50 Ibidem, pág. 29.

ideas, en la imposibilidad de disentir. [51] Factores que, por otro lado, todos los ponentes subrayaron.

Lleras y Ardila eran observadores interesados, e interesantes, de la imagen publicitaria que se caracterizaría según ellos por una apariencia internacionalista. Apariencia internacional que constituye un problema más en la ya difícil búsqueda de la identidad latinoamericana. Sin embargo, no todo es negativo en la foto publicitaria. Ella contiene material informativo aprovechable en el cual se proyecta, como en un espejo, el sistema de poder que nos gobierna o al cual somos adictos. La lectura de la realidad de la que parten estos autores es una lectura multifacética, conforme con el oficio del fotógrafo; quienes usan la fotografía como medio, sugieren, están interesados en lo plural, lo serial, lo secuencial, lo vario, lo colectivo. Interés que se debe a la complejidad misma del contexto vivido.[52]

Aunque se haga partidaria de una fotografía que sea también una denuncia de las difíciles condiciones de los pueblos, según Alicia D'Amico la fotografía puede y debe referirse, a todos los elementos que forman la sociedad, así como a los signos y símbolos que la distinguen. [53] Al afirmar que "fue gracias a los fotógrafos que la fotografía fue girando hacia la denuncia social", implícitamente D'Amico ve a los fotógrafos como sujetos de un procesos que es tanto colectivo como individual .[54]

Pasa lo mismo en la introducción de Pedro Meyer:

> *Nuestra identidad latinoamericana - dijo Meyer - no sólo se reforzará con los cambios provocados debido a la toma de conciencia colectiva sobre nuestra condición; el fotógrafo como individuo también se tendrá que redescubrir, frente a todo lo que lo rodea, como espectador-protagonista que al mismo tiempo está fuera de los acontecimientos en el momento de fotografiarlos y es parte intrínseca del mismo (existe aquí un paralelismo evidente con el historiador). Al denunciar aquello que nos duele o interesa estamos formando parte de lo mismo que acusamos*[55].

La realidad, o contexto, y la interpretación del quehacer fotográfico aparecen, a través de la lectura de las páginas de las ponencias, como pasos del mismo proceso de confrontación y conocimiento mutuo al que el Coloquio abre, por vez primera, el continente entero. A pesar de ser la primera vez que se realizaba una actividad de este tipo, en las ponencia presentadas se percibe una madurez conceptual y crítica que presupone una amplia reflexión en el plan individual. La discusión alrededor de la identidad revela que ésta es asumida como proceso consciente de construcción que pasa a través de un conocimiento y re- conocimiento mutuo, más que como una esencia compartida.

---

[51] Ibidem, pág. 29.
[52] Ibidem, pág. 99.
[53] Ibidem, pág. 31.
[54] Ibidem, pág. 34.
[55] Ibidem, pág. 8.

2. 5 Imaginarios, imaginerias e identidades

Como ya hemos visto, las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época. Su uso se enfrenta entonces al problema de distinguir entre representaciones de "lo típico" e "imágenes de lo excéntrico". La imagen material o literal constituiría entonces un buen testimonio de la "imagen" mental o metafórica del *yo* o del *otro*.[56]

Para el colombiano Juan Camilo Escobar, en su estudio sobre la "historia de los imaginarios" de la *Escuela de los Annáles*, lo imaginario, como conjunto de imágenes visuales o iconográficas, debería llamarse *imaginería*. En vez que lo imaginario como discurso pragmático ligado a una institución -por ejemplo a un partido político o a un grupo religioso- debería ser llamado *ideología*; mientras que como manera de reaccionar al mundo y en una sociedad dada, debería ser designado por el término *mentalidad*, noción que conformaría la encrucijada. Lo imaginario en tanto que conjunto de objetos y prácticas metafóricas y alegóricas debería llamarse *simbólica*. Y, finalmente, lo imaginario en tanto que recuerda cosas pasadas, cuentos y narraciones, normalmente orales, debería llamarse *memoria colectiva*.[57]

Puede concluirse que el imaginario, para Escobar, es lo que hemos llamado un conjunto de imágenes mentales, un conjunto que siempre se mueve entre lo consciente y lo inconsciente, que se encuentra al lado del pensamiento ilustrado; imágenes mentales que se insinúan y que cuando se creen encarnar en identidades, cuando se racionalizan, se llaman *ideologías*, cuando se 'metaforizan' se vuelven símbolos y cuando se recuentan se convierte en memoria colectiva. [58]

El caso que aquí nos interesa son las "ideas- imágenes":

> *a todo lo largo de la historia, las sociedades se entregan a un trabajo permanente de invención de sus representaciones globales, como las ideas- imágenes a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, elaboran modelos formadores para miembros, como por ejemplo 'el guerrero valiente', el 'buen ciudadano', el 'militante sacrificado', etc. Representaciones de la realidad social y no simples reflejos de ésta. Inventados y elaborados con materiales sacados del fondo simbólico, y que tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social.* [59]

Quizás sean justo *ideas- imágenes* las que entran en el proceso de construcción de la memoria colectiva, describiendo en términos visuales una "identidad", reivindicada como propia, que participa

---

[56] Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 37.

[57] Escobar, Juan Camilo *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Cielos de Arena, Medellín, Colombia, 2000, pág. 116.

[58] Ibidem pág. 120.

[59] Ibidem pág. 67.

en la reformulación del imaginario compartido.

Me parece que, en el caso del catálogo "Hecho en Latinoamerica" sea la imagen de Raúl Corrales[60] (Anexo 1, capítulo 2) de los barbudos a caballo, la que mejor responde al concepto de *imagen - idea* planteado por Mario García Joya ("Mayto") cuando, como ya vimos en el apartado sobre "el problema de la identidad y el quehacer fotográfico" (cap. 2), expresa su deseo de apretar toda la realidad en una sola imagen, capaz de resumir la realidad del continente; imagen que sería la del auge de un sentimiento latinoamericanista que arrastra grandes masas ansiosa de exigir su destino. Esta imagen como otra, el retrato de Corrales de una miliciana cubana, nos recuerdan como referente visual las imágenes de la Revolución Mexicana, los ejércitos de Zapata y Villa, los viejos combatientes campesinos; la aparente naturalidad de los retratos contrasta con las poses estudiadas que siguen a nivel estilístico la tradición del género. Estas imágenes entran en la interpretación y construcción visual de la Revolución cubana que marca, como realidad o como sueño y anhelo, la sección de blanco y negro del catálogo citado.

La politización del arte respondería a la estetización de la política, este proceso fue señalado por Benjamin como una de las características más importantes de los fascismo europeos; sin embargo el mismo fenómeno se dio en el socialismo real en su constante lucha con las vanguardias artísticas de la época. México y su Revolución no fueron exentes de la construcción de un discurso visual capaz de retroalimentar un consenso alrededor del imaginario revolucionario y nacional. El caso quiso que 1978 fuera para Cuba el año de la "institucionalización" de la Revolución, como llevan escrito a pié de página las cartas de casa de las Américas al Consejo Mexicano de Fotografía.

A nivel general es importante subrayar como el papel de la imagen, en cuanto agente, resulta evidente sobre todo en el caso de las revoluciones. Éstas han sido celebradas con frecuencia en imágenes, aunque siempre y cuando triunfen. A menudo, para Burke, estas imágenes han contribuido a

[60] Raúl Corrales nació en Ciego de Ávila (Cuba) en 1925 y durante casi 60 años fue un "paradigma de la fotografía cubana"; realizó estudios en la especialidad de técnico gráfico de la Escuela de Periodismo Manuel Márquez Sterling. Antes de ser fotógrafo vivió de toda clase de trabajos: vendió periódicos y fruta, fue limpiabotas y hasta mozo del actor mexicano Jorge Negrete durante sus presentaciones en Cuba. Así pudo ahorrar lo suficiente para comprar una pequeña cámara 127 mm; tomó sus fotos con ella pero no las imprimió, conformándose con ver los negativos con una lupa frente a una lámpara. En 1944 encontró finalmente trabajo en Cuba Sono Films y se convirtió en fotógrafo profesional. Desde entonces viajó siempre con su cámara Speed Graphis de 4x5 en una maleta llena de rollos y flashes. Corrales es reconocido como uno de los líderes de la llamada "Fotografía Épica Cubana" que siguió la llegada al poder de Fidel en el año 1959. Inicialmente destacó trabajando para el diario "Noticias de Hoy" y sucesivamente en las revistas "Bohemia" y "Carteles". Es conocido por sus importantes fotografías de Bahía de Cochinos en abril de 1961; de 1959 a 1964 fue miembro de los equipos fotográficos del diario "Revolución" y de la revista "Cuba". Llegó a los rincones más inimaginables de Cuba en una búsqueda frenética de las injusticias sociales, a través de sus imágenes testimonió la vida difícil de los mineros y los cañeros en la isla. Su primera exposición individual fue en 1984 en Camagüey, Cuba: siguieron muchas otras en Brasil, Venezuela, México, Alemania e Italia recibiendo también importantes premios y reconocimientos. Ha muerto en La Habana, Cuba, en abril de 2006 (http://www.zonezero.com/magazine/foto.html).

incrementar la conciencia política de la gente sencilla, sobre todo -aunque no sólo- en sociedades donde la alfabetización es limitada.[61]

La Revolución Mexicana en búsqueda de un imaginario renovado engendró el muralismo. Rivera, Orozco, Siqueiros representaron, cada quien a su modo, la que sigue siendo una de las grandes experiencias plásticas de la primera mitad del siglo XX. Cuatro siglos después de la experiencia franciscana, la imagen de los muralistas cubrió las paredes de los edificios públicos con frescos gigantescos para la edificación revolucionaria del pueblo, antes de refluir ante una reencarnación de la imagen barroca, no menos omnipresente y milagrosa, difundida por millares de pantallas cintilantes en la época de las grandes liturgias laicas que festejaban el encuentro entre imagen y poder.[62]

Orozco en 1947 habló de los rasgos principales del muralismo:

> *una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana con sus interminables mártires, persecuciones, milagros, profetas, santos- padres, evangelistas, sumos pontífices; juicio final, infierno y cielo, justos y pecadores, herejes, cismáticos, triunfo de la iglesia.*

Se perfilan así unos resortes comunes profundos por otra razón: el impulso utópico, el proyecto de difundir un discurso ideológico agresivo y accesible a las multitudes, la voluntad de imponer un arte redentor y de combate, y por último, la de rechazar toda pintura que, siguiendo el ejemplo del barroco, trascendiera los grupos y las clases.[63]

Así, la imagen - idea que se difunde a través del catálogo del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía sería la de la Revolución Cubana, centro de la reflexión sobre política y política visual, y animada por autores como Mayito. Sin embargo la relación entre fotografía y realidad no se resuelve en "lo documental" de la obra, resultando la imagen el producto de una contradicción propia de su autor: querer reivindicar para la foto la función de documento, al mismo tiempo que la de instrumento de denuncia social. En pocas palabras el discurso visual alrededor de la Revolución Cubana mezcla realidad e ideología en un solo lenguaje visual. Los protagonistas de la Revolución, en el discurso visual construido por Hecho en Latinoamérica, son, sin duda, los "jóvenes", sujetos más retratados entre las fotografías publicadas.

---

[61] Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 184.

[62] Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pág. 210.

[63] Ibidem pág. 211.

Capítulo 3

¿Fotografía latinoamericana contemporánea?

3. 1 El Consejo Latinoamericano de Fotografía

El Consejo Latinoamericano de Fotografía nació el 20 de mayo de 1978 durante las labores del Primer Coloquio Latinoamericano. En el Consejo participaron 32 fotógrafos de 13 países del continente; el grupo más numeroso fue sin duda el mexicano que se integró de dos sub-grupos uno que representaba el Consejo Mexicano de Fotografía y el otro que participaba en nombre de México. Como se puede leer en el acta constitutiva, el Consejo Mexicano de Fotografía fue nombrado cual ejecutor de las resoluciones tomadas por los representantes del CLAF (Consejo Latinoamericano de Fotografía) y la sede temporal de este nuevo Consejo fue establecida en la Ciudad de México.[1]

En cada país de América Latina el Consejo sería representado por los integrantes fundadores del mismo, quienes actuarían como coordinadores. Los objetivos que los participantes de este primer encuentro se fijaron fueron la intercomunicación latinoamericana, "para reflejar nuestra identidad por medio de la imagen fotográfica", con el fin de proyectar la fotografía en sus múltiples formas de expresión, realizada por autores "vinculados a su ámbito y a las preocupaciones de su época". En el CLAF podían participar todos los fotógrafos que integraban la comunidad latinoamericana; mientras las actividades que se atribuían al Consejo eran, además de la organización y la difusión a través de exposiciones, talleres y publicaciones, la protección de los derechos de autor, el implemento de la educación en el ámbito de la fotografía y de la investigación sobre la historia de la fotografía en América Latina.[2]

---

[1] Alicia D'Amico, Andres Gustavo Goldstein y Annemarie Heinrich de Argentina; Boris Kossoy de Brasil; Camilo Lleras de Colombia; Antonio Casas Zamora de Costa Rica; Mario García Joya de Cuba;Isabel Castro y Shifra Goldman de los Estados Unidos de América (chicanos); Maria Cristina Orive de Guatemala; Rolando Enrique López de Honduras; Felipe Ehremberg, Michael Ehremberg, Pedro Meyer, Raquel Tibol, Jorge Westendarp y Luis Sampson por el Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. y Victoria Blasco, Alejandro Ruiz y Fernando Bastón López, Lucia Sepulveda por México; Sandra Eleta y Pedro Montañes por Panamá; Carlos Montenegro, Chávez- Fernández y Javier Silva Meiner de Perú; Hector Méndez Caratini, Rosa Pla y Nydia Cabrera de Puerto Rico; Paolo Gasparini, Julio Vengochea, Roberto Fontana y Teresa Montiel de Venezuela. Acta de constitución del Consejo Latinoamericano de Fotografía, Ciudad de México, 20 de mayo de 1978; en Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias*: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7784-MA00026 .

[2] Acta de constitución del Consejo Latinoamericano de Fotografía, Ciudad de México, 20 de mayo de 1978; en Data Base

Desde la época de la Conquista y la colonia española, cuando eramos "el nuevo mundo", hasta llegar a ser denominados latinoamericanos - dijo Pedro Meyer al inaugurar el II Coloquio- *todos aquellos pueblos al sur del Río Bravo habitamos una vastisima extensión territorial que engloba en sus límites países de habla hispana, portuguesa, inglesa y cientos de lenguas autóctonas. Estos pueblos nos encontramos con regímenes- en este año de 1981- que van desde un país socialista como Cuba, hasta las dictaduras fascistas de Chile, Argentina, Uruguay e Paraguay; o pueblos que recientemente surgen de un doloroso proceso revolucionario como Nicaragua; otros que actualmente se debaten frente a la represión más furibunda contra su proceso de liberación como es el caso de el Salvador o Guatemala, polvorín sujeto a un súbito estallido social.*[3]

Meyer, quien había realizado en estos años una serie de fotografías sobre Nicaragua titulada *Sandinistas*, habló en esta ocasión de una red de valores compartidos que daban substancia a los latinoamericanos bajo ese común denominador, a pesar de lo heterogéneo de las realidades nacionales; las experiencias compartidas más significativas serían entonces la represión y la explotación sistemática.

Podríamos inventariar cada una de las naciones que forman esta geografía denominada América Latina y que sólo daría cuenta de lo heterogéneo de nuestras realidades compartidas ¿acaso Puerto Rico, que soporta su gradual pérdida de identidad nacional debido a los embates por someterla a la hegemonía de Estados Unidos, no forma parte de América Latina cuando la realidad es la de una isla que geográficamente se encuentra en el Caribe? ¿No es verdad que la inmensa comunidad chicana- radicada en los Estados Unidos de América del Norte – toda ella de origen mexicano, encuentra su identidad cultural más estrecha con valores que vienen de México y no de países en donde radican?[4]

En una entrevista sobre la participación cubana al Primer Coloquio, publicada en *La Gaceta de Cuba* en agosto de 1978, Mario García Joya (Mayito) dijo, a propósito de la ponencia "Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina" presentada al Primer Coloquio, que apuntaba a cuatro objetivos precisos:

4. *Afirmar que existen las naciones latinoamericanas como tales y que en sus reafirmaciones nacionales particulares, radica la reafirmación de una identidad continental.*
5. *Que la identidad continental no es el invento de un trasnochado soñador, sino que está ahí palpable en obras, pensamientos muy concretos, muy específicos de Latinoamérica.*
6. *Que la fotografía como manifestación humana es parte del sistema cultural y que está condicionada por la realidad que rodea a los hombres que la hacen, tal y como lo puede estar cualquier otra manifestación cultural.*
7. *Por lo que hay una fotografía latinoamericana en la medida que hay una realidad*

Pedro Meyer, Proyecto *Herejias*: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7784-MA00026 .

[3] Meyer, Pedro "Palabras de presentación", en *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág 9.

[4] Ibidem, pág 10.

concreta que especifica una cultura.[5]

Entrevistado después de muchos años por el investigador Claudi Carreras, Pedro Meyer en 2007 subraya con sus respuestas lapidarias la contingencia de aquél proyecto común puesto en acto por el Consejo Mexicano, y por el Latinoamericano después:

> *Si le digo "fotografía latinoamericana, ¿ qué es lo primero que le pasa por la cabeza?*, pregunta Carreras. "*Una etiqueta que dejó de tener sentido*" contesta Meyer. *Usted fue uno de los principales promotores de los Coloquios de Fotografía y del Consejo Mexicano de Fotografía, ¿cuáles eran sus intereses en aquel momento?- No depender de los gringos*- contesta Meyer- *¿Tiene sentido hablar de una fotografía latinoamericana?* Insiste Carreras, *Depende cuál es el tema que se quiera discutir*- aclara el fotógrafo mexicano - *¿Y mexicana?* Pedro Meyer contesta entonces con otra serie de preguntas: *¿Cuál es la fotografía mexicana? ¿La que toman los mexicanos en el territorio de la República Mexicana? ¿la que toman los mexicanos en otras partes del mundo? ¿la que toman los extranjeros que vienen a tierras mexicanas? ¿En dónde radica la "mexicaneidad" de la obra de un fotógrafo español en tierras mexicanas, o de un fotógrafo mexicano en España?¿ Y qué de aquel fotógrafo que nace en Madrid a los dos años, se lo llevan a México, que toma fotografías más delante en su vida en Madrid a las que luego le añade imágenes tomadas en México por medios digitales, sería ésta una fotografía mexicana?*[6]

La fotógrafa Lourdes Grobet, entrevistada por el mismo Carrera, habla del Consejo Latinoamericano de Fotografía como una experiencia maravillosa ya que era la primera vez que los fotógrafos empezaban a tener relaciones con Latinoamérica, *por primera vez los fotógrafos de esta parte del continente se juntaron y empezaron a saber de lo que se hacía en sus latitudes*. Había tres lenguajes, dice Lourdes, que le sorprendieron y le gustaron más que otros: el chicano, él de los cubanos, y él de los brasileños.[7]

A la pregunta que si existe una fotografía latinoamericana Lourdes Grobet contesta a Claudi Carreras que es como preguntarse si hay una fotografía o un arte femenino y masculino;

> *no es lo mismo alguien que nace en Argentina que alguien que nace en Alaska. Pienso que hay algo, un fundamento muy básico, muy pegado a la tierra, al lugar donde uno se desarrolla. Uno está tocado por el clima, la situación política, la situación cultural y creo que esto se manifiesta en la imagen. Aunque por otro lado, hay cosas, valores que se comparten en todas partes*[8].

Efectivamente durante varios años los representantes del Consejo se dieron a la tarea de difundir y profundizar el tema de la fotografía producida en América Latina; en su proyecto continental afirmaban la co- existencia y la necesidad de valorar al mismo tiempo el ámbito nacional. La existencia del

---

[5] Entrevista con Mayo García Joya. Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Diario *La Gaceta de Cuba* , Unión de los Escritores y Artistas de Cuba, agosto de 1978, n. 170, La Habana, pag. 17- 18; en Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias*: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7884-TD00156.

[6] Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2007, entrevista con Pedro Meyer, pág. 201.

[7] Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2007, entrevista con Lourdes Grobet, pág. 107.

[8] Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2007, entrevista con Lourdes Grobet, pág. 108.

Consejo "garantizaba" en cierta forma la existencia de una "fotografía latinoamericana contemporánea" que se caracterizaba, en la construcción del discurso visual, por la denuncia y la foto documental. La definición territorial de este producto cultural se daba a partir de la pertenencia del fotógrafo a la "comunidad" continental, de la que no se podían excluir Puerto Rico, Costa Rica y la comunidad Chicana de Estados Unidos. La definición temporal de la fotografía parece la asunción de la ruptura con el periodo moderno, cuyo representante más notorio en México fue don Manuel Álvarez Bravo. Pero quiero aclarar que esta *fotografía latinoamericana contemporánea* no existiría como *esencia*, es decir que no existiría afuera de la construcción visual que el Consejo Mexicano y el Latinoamericano hicieron a partir de 1978 hasta llegar a 1984. México y el Consejo Mexicano de Fotografía acabaron jugando un papel imprescindible, mientras se impulsó en otros países la fundación de consejos a nivel nacional.

La crítica Laura González afirma que, aunque originalmente la idea central fue promover la fotografía mexicana y latinoamericana, el Consejo también solidificó sus nexos con fotógrafos estadounidenses "progres"- no imperialistas -. Además muchas de las exposiciones que se promovieron no se enviaron a Latinoamérica, sino más bien a Estados Unidos y Europa. La tendencia autopromocional de los miembros del Consejo y sus asociación con la élite cultural y política produjo reacciones adversas entre una parte significativa del colectivo de autores fotográficos y, sobre todo, en aquellos que trabajaban, de manera incipiente, en propuestas formales, conceptuales o experimentales. [9]

En México, estos disidentes o "desaconsejados", como se les llamaba en aquella época, organizaron grupos alternativos como *El Rollo* y el *Grupo de Fotógrafos Independientes*, este último se dedicó a la fotografía en la calle y a las exposiciones ambulantes. Otros grupos que incorporaron imágenes fotográficas a su trabajo, de manera no ortodoxa o "alternativa", fueron *Peyote y la compañía*, *Suma* y *Proceso Pentágono* (que había participado en un primer momento con el Diseño del catálogo del Primer Coloquio), más asociados al mundo del arte que al de la fotografía, toda una generación de fotógrafos con un contacto cercano con el exterior.[10]

¿Pero, a quién se dirigía la construcción visual de América Latina fomentada por los Consejos? Hacia los latinoamericanos según algunos, hacia el mundo entero según otros; fue este el centro de una polémica que se dio a partir de 1979 y que causó el alejamiento de algunos de los fotógrafos que habían tomado parte al proyecto inicial y que tenían una larga trayectoria en el fotoperiodismo y el reportaje

[9] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 90.

[10] Op. Cit., pág. 91.

gráfico, entre ellos Paolo Gasparini (Venezuela) y Nacho López (México).

Éstos acusaron a Pedro Meyer de métodos autoritarios por lo que concernía el *modus operandi* del Consejo Latinoamericano de Fotografía, ya que Meyer había decidido enviar una selección de las obras de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea a la Muestra de Venecia (Italia) en 1979, traicionando según ellos los principios del Consejo. Según Gasparini el riesgo era que las imágenes fueran a caer en un contexto que las transformara, convirtiéndolas en una especie de "museo folclórico de imágenes exóticas de otras tierras". Esta polémica venía sin resolverse desde la exposición venezolana "El niño y la estructura" (1979); en esta ocasión el jurado, integrado por fotógrafos que habían participado en el Primer Coloquio (Juan Acha, Osvaldo Capriles, Paolo Gasparini, Camilo Lleras, Pedro Meyer y Joaquin Paiva) concluyó:

> *1. La fotografía como expresión o como documento exige en primer término las mejores posibilidades de difusión y estímulo. Creemos que los concursos no son la mejor solución para el impulso, incremento y conocimiento de las actividades fotográficas ya que tienden a establecer una marcada jerarquización, aún más cosificada mediante la existencia de premios en metálico.*

Se declararon entonces desiertos los premios establecidos por la convocatoria, sobre todo en vista de que las obras fotográficas que se recibieron fueron mayoritariamente de Latino América y que tratándose de un evento cuya temática era "El niño y la estructura", las obras fotográficas al reflejar la represión y la marginalidad de los niños de América Latina corrían el peligro de convertirse en vez de documentos que apuntaban a esta realidad que imperaba en la mayor parte del continente, en fotografías cuya reflexión estaría centrada principalmente en sus valores estéticos transformando de esta manera la triste realidad de los niños en Latinoamérica en objetos de arte. El problema del tema quedaba entonces estrechamente vinculado con las funciones que se atribuían a la obra fotográfica, así como al contexto en que estas imágenes fuesen vistas e interpretadas.[11]

Así ejemplifica Martha Rosler, en 1981, el problema de la interpretación de la obra: cuando la fotografía es un instrumento de organización propia, cuando se divulga dentro de la comunidad o movimiento en el cual fue hecha, puede ser extremadamente efectiva. En tales circunstancias, el significado de lo visible puede ser comprendido o entendido como los fotógrafos lo podrían desear, ya que todos los participantes en la red de los que toman, *parecen en* y *ven* las fotos, pertenecen a una "comunidad de significado" y quizá tengan un propósito que comparten. Pero se puede dar por otra parte una inversión del significado ya que el significado de lo que se ve, al igual que el significado de cualquier cosa en términos humanos, es tomado del lenguaje, del dominio del discurso y de la

[11] Acta del Jurado del Primer Concurso Internacional de Fotografía, 26 de enero de 1979, Caracas- México DF, en http://www.pedromeyer.com; id: VEVENEVE7879-MA00001.

ideología. *Bien puede haber descripciones razonablemente objetivas del contenido del discurso, pero los códigos de lo visible no tienen una existencia independiente aparte del mismo*.[12]

3. 2 La construcción visual de la identidad latinoamericana

Retomando el argumento de la ponencia de Mayito en el Primer Coloquio, Pedro Meyer habla en 1981 de la iconografía latinoamericana no como una incorporación automática al proceso fotográfico; el autor, con originalidad y sensibilidad por lo propio, afirma Meyer, difícilmente escapa de pernear sus obras con aquellos elementos que singularizan su lugar de origen,

> la abundante producción de fotografía de contenido social que genera América Latina, y que hemos podido constatar nuevamente en esta segunda muestra, no es una casualidad, es la respuesta que surge frente a esa "realidad" que demanda nuestra cámara.[13]

En la ponencia "La subjetividad, la fotografía y sus múltiples lecturas", Max Kozloff (EUA) dice considerar esta Segunda Muestra (1981) como una colección de fotos que da testimonio, cuadro por cuadro, de una "situación apasionada". Existe una estrecha concordancia, afirma, entre la conciencia social de tales fotografías y la creencia del Consejo de que las sociedades latinoamericanas están en crisis; alentados y exhibidos, mientras que muchos hubieran sido censurados en su país, estos

> *ardientes trabajos se presentan como el oleaje de una manera natural. El rostro humano llega a obsesionarlos*, escribe, *estoy consciente de los clichés sobre la búsqueda de identidad de los latinos. Sin embargo aquí no se presenta el rostro como una máscara aprensiva, sino como un escenario en el cual se recuerda o se aguarda una experiencia dolorosa*.[14]

Una segunda característica sería que lejos de imponer una atmósfera deprimente, la marginalidad representada en estas imágenes trasmite una "inquietante vitalidad"; otra característica más, la frecuente aparición de escenas de huelga que indica una forma drástica de ruptura social, como sostiene Kozloff. Finalmente la foto latinoamericana se distinguiría, a nivel del código según la terminología empleada por Eco, por el uso del claro- oscuro: *el estrato sentido del tono, el cual de manera más consistente en las manos del fotógrafos latinoamericanos que de otros, altera el espacio y engendra la disposición de ánimo, se siente la fuerza física del claroscuro al dislocar zonas inesperadas dentro del*

---

[12] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 48.

[13] Meyer, Pedro, "Palabras de presentación", en HECHO EN LATINOAMERICA 2, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág 10.

[14] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 116.

cuadro.[15]

Alaide Foppa, quien había sido parte del Jurado de la Bienal de Gráfica de 1977, escribió un articulo en el periódico *La Onda* a propósito de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea (1978); en este texto afirmaba que, como se pudo comprobar a partir de la discusión del Jurado de la Bienal de Gráfica de 1977, la fotografía poseía un lenguaje propio. Pero, aunque la fotografía era gráfica en el sentido de que se imprimía no participaba de este elemento, esencial en el grabado o en la litografía, que es el dibujo.

El "lenguaje latinoamericano" caracterizó, para la crítica, la Muestra en la que no se pudo prescindir del concepto de "documento" que se manejó mucho en las discusiones del Coloquio: fotografía documental, como cine documental (y no pintura documental), pero el documento puede ser o no ser arte, advierte. Los temas latinoamericanos de hoy podrían verse de diferentes maneras: como denuncia, como exaltación, o como "pintoresquismo", en el sentido en que Nacho López, por ejemplo, acusaba a Cornell Capa. Había que tomar en cuenta, recordaba la crítica a sus lectores, que el documento puede siempre mentir.

> *Alguien me comentaba que en la exposición del Museo hay demasiada policía, demasiados presos, demasiados estudiantes golpeados.* - escribió Foppa en su artículo - *¿Eso es América Latina? Por desgracia es un aspecto tan presente y tan doloroso, que es natural y legitimo señalarlo y denunciarlo, aunque eso no sea todo lo que nos rodea. Lo que se deduce respecto al arte de la fotografía es que hoy prevalece, sobre la composición estetizante, la narración dinámica y expresiva. Estoy hablando en términos de estilo y no de contenido. Aún una visita rápida a la muestra nos deja la impresión de que lo que predomina es la narración, la crónica; una expresión artística más emparentada con la literatura que con las artes plásticas aunque el lenguaje sea, obviamente, visual*.[16]

Algunos días antes de la publicación de este artículo, Roberto Vallarino había escrito en el periódico *UnoMásUno* un texto titulado "I Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: de criterios visuales e ideológicos", que marcó el inicio de una polémica bastante ácida con Pedro Meyer quien mandó al periódico una pronta respuesta, "Los fotógrafos hablan por ellos mismos"[17], en la que tomaba en cuenta cada una de las críticas recibidas y no se ahorraba algunos insultos personales. La crítica de Vallarino apuntaba en primer lugar a la iluminación, pésima según él, ya que obligaba al

---

[15] Sigue la explicación de Kozloff a la presencia de tale imágenes: "Estas tomas comparten una urgencia sentida por los huelguistas de reparar las ligaduras que se han roto, sostiene; en este contexto, una huelga es a la vez un acontecimiento extraordinario y una crisis repetida, ya que la intranquilidad laboral misma es inherente a las desigualdades económicas que prevalecen". HECHO EN LATINOAMERICA 2, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA-FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 119.

[16] Foppa, Alaide, "Latinoamérica fotografiada.", *La Onda*, 20 de Junio de 1978, México D.F., p. 3; Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias:* http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7884-TD00050

[17] Meyer, Pedro "Los fotógrafos hablan por ellos mismos." , *UnoMásUno*, México D.F., 17 de Junio de 1978, p. 7; Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias:* http://www.pedromeyer.com id.: PSCMFOMX7884-TD00060.

espectador *"a buscar un ángulo conveniente para poder apreciar las fotografías, agachándose, haciéndose a un lado, o incluso casi recostándose en el suelo."*

El autor del artículo puso en discusión, sobre todo, el criterio del jurado seleccionador regido según él por la "desigualdad cualitativa" y el "eclecticismo"; así, junto a obras de gran calidad aparecían según Vallarino, "bodrios visuales" y "auténticas porquerías". Lo que llamaba más su atención era, en fin, la ausencia de los que consideraba "los más significativos fotógrafos mexicanos" de las últimas décadas (haciendo referencia directa a Manuel Carrillo, Paulina Lavista, Héctor García o Daysy Ascher). *¿Habrá existido un error en el título de la Muestra,* -polemizaba Vallarino- *no debería llamarse Muestra de los ideólogos latinoamericanos contemporáneos de la imagen, y se planeaba exponerla en los corredores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales?* [18]

Viendo a las ponencias y a los eventos organizados en el ámbito del Coloquio, Vallarino concluyó haber descubierto la "incógnita del ovillo":

> *se efectuó un Coloquio de fotógrafos "antimperialista", "defensores de los derechos de Latinoamérica", "para denunciar las imposiciones colonizantes de los norteamericanos"; pero este coloquio se extremizó y finalmente se transformó en una cacería de brujas que creó un podio para ironizar y volver panfletaria una profesión que como su nombre indica, corresponde a aquel que escribe con luz o imágenes.*

Uno de los problemas centrales de la Muestra fue para él la falta de coherencia en el mismo criterio ideológico según el cual se eligieron las obras. *Si se trata precisamente de una exposición de ARTE FOTOGRAFICO y no de IDEOLOGIA VISUAL*, insistió, *la mitad de los expositores no tienen nada que hacer en el Museo de Arte Moderno.* En muchas de las obras se pretendía unir, según Vallarino, dos formas de expresión, una estética e una ideológica, perdiendo de vista los valores de alguna de ellas y dando vida a un objeto falseado en sus propósitos. Por forzar su presunto "mensaje" estas imágenes ni comunicaban una realidad formal ni denunciaban la realidad social.[19]

Veamos entonces cómo se planteó su tarea el Comité de Selección de la Muestra, ya que jugó un papel muy importante para la construcción visual de la identidad latinoamericana, junto con la convocatoria del Consejo Mexicano, las exposiciones paralelas y sobre todo con el catálogo que quedó como memoria de aquel evento. La meta de presentar la fotografía latinoamericana en "toda su amplitud geográfica y variedad de conceptos", obligó el Comité de Selección a reducir el número de imágenes

---

[18] Vallarino, Roberto, "I Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: de Criterios Visuales e Ideológicos", *UnoMásUno*, 3 de junio de 1978, pp. 8-9; Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias:* http://www.pedromeyer.com , Id: PSCMFOMX7884-TD00059.

[19] Vallarino, Roberto, "I Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: de Criterios Visuales e Ideológicos", *UnoMásUno*, 3 de junio de 1978, pp. 8-9; Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias:* http://www.pedromeyer.com; Id: PSCMFOMX7884-TD00059.

por autor a una cantidad menor a la que hubiese deseado, sin embargo se cuidó que lo elegido de cada portafolio retuviera el estilo y concepto del fotógrafo. Las obras seleccionadas de cada autor fueron desde dos hasta un máximo de diez. Por limitaciones materiales, en cuanto a las obras que se podrán incluir en el libro a editarse se decidió que solamente los autores con tres o más fotografías seleccionadas tuvieran imágenes publicadas en dicho libro, habiéndose escogido de estas obras aquellas que, a juicio del Comité de Selección, "le dieran la mayor coherencia a la publicación".

> *Las obras recibidas representan variadas manifestaciones de las inquietudes fotográficas que prevalecen en nuestro continente, desde aquellas que muestran valores formales hasta las imágenes de naturaleza periodística, documentaria o humanista cuyo objetivos de explicación o confrontación las llevan a participar en la toma de conciencia respecto a los conflictos sociales, económicos y políticos de nuestros pueblos.*[20]

Martha Rosler (EUA), comentarista de Roland Günter (Alemania Federal), "La fotografía como instrumento de lucha", en el Segundo Coloquio de Fotografía afirmó que el documental como se conocía en estos tiempos en Estados Unidos llevaba información (vieja) sobre un grupo de gente sin poder a otro grupo al cual se dirigía como socialmente poderoso.[21]

El documental social y el reportaje gráfico tenían, efectivamente, una larga tradición en Estados Unidos, posteriormente reforzada por las migraciones europeas que se habían dado con la llegada al poder de los nazi y, más adelante, con la Segunda Guerra Mundial. En sus orígenes estos géneros fotográficos, sobre todo gracias a la obras de algunos autores, habían implementado una serie de reformas sociales tendidas a mejorar las condiciones de vida que eran objeto de la denuncia. Allí era claro que la información era dirigida hacia los grupos más poderosos. [22]

El paradigma de la imagen documental tenía dos momentos, según sostuvo Rosler: 1) el "inmediato" instrumental, en el cual se capta o se crea una imagen de la corriente del presente y se exhibe como testimonio, como "evidencia" en el más legalista de los sentidos, argumentando a favor o en contra de una práctica social y de sus apoyos ideológicos- teóricos; y 2) el momento convencional, "estético-histórico", menos definible en sus límites, en el cual el carácter argumentativo del espectador cede el placer organísmico proporcionado por la "corrección" estética o lo bien formado de la imagen.

En el ensayo "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental", hablando del

---

[20] Comité de selección: Raquel Tibol, Jaime Ardila, Nacho López, Fernando Gamboa y Pedro Meyer, "Minuta de la reunión del Comité de Selección de la Primera Muestra de la obra Fotográfica de Latinoamérica", México DF, 3 de marzo de 1978; Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias:* http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7784-MA00024.

[21] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 50.

[22] Loup Sougez, Marie, de los Santos García Felguera, M.a, Pérez Gallardo Helena y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, España, 2007, pág.460.

documental fotográfico de principios del siglo XX en Estados Unidos Rosler escribe: *esta postura no consideraba que las injusticias fuesen inherentes al sistema social que las toleraba; el supuesto de que eran toleradas y no generadas por él constituye la falacia básica de la asistencia social.* Movidos por la compasión por los pobres, reformadores como Riis o Margaret Sander, apelaron enérgicamente al temor y a la caridad. [23]

Cualquier respuesta a un imagen está enraizada inevitablemente, sigue Rosler, en el conocimiento social, y más específicamente en la comprensión social de los productos culturales; la imagen documental puede tener dos funciones: informar a la gente sobre los problemas corrientes y promover la militancia.[24] Pero, como sostuvo Mario Benedetti (Uruguay) en la ponencia "Reflexiones profanas sobre una fotografía de la liberación", comentario a la ponencia de Mario García Joya, la "lectura libertadora" de la imagen, que depende en parte del conocimiento social que menciona Rosler, sólo será posible en su plenitud cuando todos y cada uno de nosotros nos hayamos alfabetizado para la imagen liberadora.[25]

Como destaca Stefania Bril (Brasil), también comentarista de "La fotografía como instrumento de lucha", la finalidad de conscientizar un grupo social determinado, en cuanto a su valor cultural intrínseco y su poder social latente hace que el fotógrafo resulte testigo actuante de la realidad social, y puede emplear para su registro dos lenguajes distintos el de fotorreportaje y el del ensayo social.

La fotografía documental había aparecido tempranamente en Latinoamérica, pudiendo reflejar además del paisaje, los tipos indígenas o los acontecimientos históricos relevantes; las crónicas fotográficas reflejaron desde sus inicios los múltiples levantamientos militares, rebeliones, asonadas y actos violentos que se daban a lo largo y ancho del continente.[26] Posteriormente el fotoperiodismo, que en teoría comparte con la fotografía documental su relación con la realidad, fue funcional a las construcciones nacionalistas. Solo más tarde, el fotorreportaje tuvo como fines el documentar y el despertar; era la intuición que le ordenaba al fotógrafo registrar la violencia cometida frente a un individuo (con el cual el espectador se identificará fácilmente) o a una multitud (la cual, anónima, se vuelve más indiferente), captar una visión de conjunto (comprensiva) para en seguida concentrarse en un detalle. La información final llegaba al lector bajo la forma de un trabajo resultante de la interacción

---

[23] Ribalta, Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 71.

[24] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 52.

[25] Op. cit., pág. 70.

[26] Loup Sougez Marie, de los Santos García Felguera, M.a, Pérez Gallardo Helena y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, España, 2007, pág. 602.

entre la imagen y el texto; el trabajo de un reportero gráfico corría siempre el peligro de ser sujeto a la manipulación, sea visual (diagramación o corte), sea verbal (la interacción entre la imagen y el texto) adquiriendo a veces un sentido que no coincidía con con la visión del fotógrafo.

En esto se equivoca Laura González, contradiciendo también parte su mismo razonamiento, cuando afirma que en el fotoperiodismo aparecen sin filtro o intención artística la realidad urbana de las clases medias y mestizas. [27] Más bien, como escribe más adelante en este mismo texto, la legitimación del poder opera por medio de una polarización, tomamos el caso de México: la figura de poder se convierte en un ideal de acción, mientras la figura del campesino se asocia a lo pasivo, anónimo y atemporal. Con estas últimas cualidades se construye el "otro" de México, el de aquellos que no tienen derecho a rostro ni acceso al poder o la acción. Aquellos que al idealizarse se convierten en entes de raíces profundas y se estacionan en un tiempo y un espacio mítico.[28]

La ideología acaba usurpando la realidad cargándola de un sentido unitario, recognoscible.

> *El peligro de esta estrategia es que el código se agota de pronto: la realidad se vuelve plana, la significación reiterativa, y la identidad, esquema. En el estereotipo de "lo mexicano", la procedencia de clase del fotógrafo se vuelve a veces imperceptible. También pasan desapercibidas las costumbres e ideología de la clase media y mestiza del país; por medio del mito del origen lo más bajo se transforma en identidad cultural (alma nacional, pasado), mientras que lo más alto se convierte mediante la "imagen del poder", en legalidad (gobierno, ética, futuro). En este sentido, la fotografía de prensa fue instrumental en la consolidación de la modernidad presidencialista de México al construir, desde los años cuarenta, una "imagen de poder" adecuada a las necesidades de un México actual y democrático*.[29]

Pero ya en estos mismo años fotógrafos como los hermanos Mayo, Bordes Mangel, Nacho López o Héctor García, hacían de su punto de vista un "testimonio dirigido", no una "denuncia". Ya su trabajo periodístico no se le consideraba las más de las veces información, sino "decoración visual".[30]

Una de las preguntas del historiador Claudi Carreras, en sus "Conversaciones con fotógrafos mexicanos", se refiere a la relación entre fotografía y compromiso. Este vinculo se refiere a la identificación entre la propuesta documental y la denuncia social que se da a finales de los setenta - principio de los años ochenta. Pero el "compromiso" es, como afirma González, un concepto heredero del arte nacionalista y post-revolucionario, que se asocia al uso utilitario, intencional y político de la imagen. Monsivais ecribió que "del muralismo la fotografía deriva una consigna: a la radicalización

---

[27] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 103.

[28] Op. Cit., pág. 99.

[29] Op. Cit., pág. 103.

[30] Monsivais, Carlos, "La foto testimonial: la historia se hace a cualquier hora", en catálogo de la *Primera Bienal de Fotoperiodismo*, Consejo Mexicano de Fotografía, 1995, pág. 6.

por vía de la estetización".

> *Frecuentadas y repetidas, agotando su significación inicial, gracias al trastocamiento de contextos, en las fotos de una revolución o un estallido democrático*, dice Monsivais, *la violencia se serena y viste de hermosura y luz rentable, se vuelve casi irreal, terreno propicio de las moralejas*.[31]

Jorge de la Fuente concluía en 1981, que la fotografía latinoamericana se afianza ya como un modo de reproducir y consolidar, a través de imágenes logradas, una "manera de ser" revolucionaria en el más amplio sentido cultural y político de esta palabra.

> *El espacio común fundamental donde se enlazan la subjetividad, la fotografía y sus múltiples lecturas es el de la ideología. Y de la comprensión del carácter ideológico y clasista de sus relaciones dependerá, en gran parte, que no confundamos la teoría de lo ambiguo con la ambigüedad de la teoría y podamos transitar de la imprecisión metafórica a la aproximación científica*.[32]

A la generación de fotógrafos de los Coloquios le ha correspondido desarrollar una actitud diferente hacia el trabajo fotográfico, basada no sólo en la concepción de la obra fotográfica sino en el control de su proceso de distribución y promoción. De acuerdo con González, fue por conducto de esta generación como tomaron pie en México,y en América Latina, instancias conceptuales de diversa índole:

> *son ellos los que comenzaron a romper el formato rectangular de la fotografía, a ordenarla en series, a manipular la imagen y los procesos de revelado e impresión, a utilizar emulsiones fotosensibles "alternativas", a utilizar cámaras fotográficas no convencionales, a mezclarla con otros géneros artísticos y a integrarla a propuestas de espacio (instalación) y de tiempo (multimedia)*.[33]

Carlos Mosivais, en el Segundo Coloquio observó con respecto a este tema:

> *La hibridación va de una "mirada nacional" a una "mirada universal" a un "desenvolvimiento de la belleza escondida tras el subdesarrollo" [...] Es cierto que el capitalismo necesita grandes cantidades de entretenimiento para iniciar a la compra y anestesiar las injurias de clase, raza y sexo, y es innegable que esta venta se hace a través de una imaginería de explotación que se convierte a sí misma en objeto industrial. Pero frente a la fotografía que seduce, solicita y mistifica, hay otra que se resiste a la vulgarización y a su expansión ideológica por parte de la burguesía, la que apresa el sentido irreductible de la lucha de clases, de los efectos de la guerra, el sexismo o la miseria [...] En Centroamérica (ejemplos: El Salvador y Nicaragua) ya se ha probado: la fotografía no comercial es, y lo será crecientemente, arma de una voluntad organizativa que quiere elegir su propio concepto de la belleza y de la utilidad y el arte. Esto, sin duda, se presta a sectarismos, a recaídas en el lamentable "realismo socialista", pero se debe correr este riesgo para arribar a una fotografía que también a los obreros, a los*

---

[31] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 86.

[32] Op. cit., pág. 127.

[33] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 95.

marginados, a los indígenas, les resulte bella, acrezca su orgullo, contribuya a clarificar las necesidades de su lucha.[34]

3. 3 Mito y realidad del fotógrafo como interprete

En la forma testimonio representada por la fotografía documental, y que se reivindicó como forma peculiar del horizonte latinoamericano durante los Coloquios, se reivindica una organicidad ideal del autor (o de los autores) con su obra, así como del autor con su realidad social y política; en este proceso el fotógrafo acaba siendo la única fuente de validación de la información registrada. Ese tipo de fotografía, según Coleman, funciona como un discurso fundamentalmente religioso entre el productor de imágenes y el espectador e implica un *acto de fe* por ambas partes, pues es requisito creer que la intervención del productor, en la traducción del acontecimiento en imagen, ha sido poco significativa.[35]

Es lo mismo que afirma el crítico francés Philippe Lejeune en uno de sus textos más famosos, *El pacto autobiográfico* [36], donde analiza la producción literaria autobiográfica que se dio a partir de 1770 en Europa, afirmando la inevitable imposibilidad de estudiar un "género" sin aceptar la necesidad de salir continuamente de la definición de éste. Llevando su razonamiento al extremo, Lejune destaca como cada código interpretativo al igual que una lectura ingenua representa por sí mismo un *proceso de transformación del texto*. Para el caso de la producción autobiográfica afirma algo que creo podemos aceptar como factor a considerar para el testimonio fotográfico y que confirma la tesis de Coleman: entre el gestor y el interprete se establece un *contrato* implícito, un pacto de lectura [37].

La forma testimonio propuesta en los Coloquios, al vincular la producción cultural con la praxis revolucionaria estableció necesariamente un vinculo no sólo entre forma y contenido, sino también

---

[34] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 87.

[35] Ribalta, Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 133.

[36] Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna Il Mulino, 1986.

[37] Lejeune utiliza el concepto de "pacto autobiográfico" a partir de la posición de lector- interprete del fenómeno del que, con muchas reservas, llama *género autobiográfico*. Al poner en cuestión el papel del lector, su interés deriva en el estudio de la poética histórica; y aunque ponga en duda la coherencia del término *género*, lo acepta como herramienta terminológica. Este género literario se caracterizaría, entonces, por un "contracto de lectura" especial cuya articulación abarca diferentes niveles de análisis: 1) la forma del lenguaje; 2) el sujeto tratado; 3) la situación del autor; 4) la posición del narrador: a) identidad entre autor y narrador ; 2) visión retrospectiva del relato. Lejeune aclara que hasta que los estudios no empezaron a tomar en consideración la portada y la página del título del libro, no se hacía distinción entre la novela autobiográfica y la autobiografía; sin embargo desde que el título y el nombre del autor han entrado a ser parte del análisis literario se dispone de un criterio textual general, él de la identidad del nombre (autor- narrador- personaje). El pacto autobiográfico radicaría entonces en la afirmación de esta identidad en el texto que revela en última instancia, el nombre del autor en la portada. Existen diferentes formas de pacto, pero todas manifiestan la intención de honorar la propia firma.

entre el gestor del testimonio y su interprete. Este proceso determinó la apertura de la discusión no sólo con respecto al objeto fotográfico en sí, sino también con respecto a todos los otros actores involucrados en su interpretación: los productores y el público.

El acto de fotografiar resulta ser un "ver concretado" y en la sociedad de la imagen "ver es creer"[38]; además, como destaca Susan Buck Morss el *Yo testimonial* ha de tener señas de identidad porque es siempre *proselitista*; y de la existencia de este factor depende la imposibilidad de un *testigo inocente*. El testigo es siempre un testigo presencial, y por esta misma razón el argumento del testimonio es él de una experiencia vital considerada cual expresión de toda una época [39]; esta afirmación nos lleva a pensar que aunque nos encontramos frente a una imagen concreta o un testimonio particular, ésta acaba siendo el resultado de un proceso de abstracción. La imagen fotográfica como documento resulta ser entonces, como lo señala Boris Kossoy, una *segunda realidad*[40].

El crítico Szarkowski sostenía que la mayoría de los que fueron denominados fotógrafos documentalistas en los años setenta practicaban la fotografía al servicio de una causa social para mostrar qué ocurría en el mundo y para persuadir a sus coetáneos de que debían pasar a la acción y enderezar a ese mundo. Pero la nueva generación de fotógrafos dirigió, según él, el documental hacia unos fines más personales; su objetivo ya no era reformar la vida sino conocerla.[41] Quizás tenga razón Buck Morss cuando afirma que ante ciertos hechos extraordinarios "la necesidad de testimoniar puede hacerse irresistible", y no cabe duda que los años sesenta y setenta representaron una época extraordinaria para los militantes de América Latina y para muchos más.[42]

De la toma de posición frente a la realidad que se da en el acto fotográfico deriva la imposibilidad de una relación tan directa de la foto con lo real. A este propósito el ya citado Coleman sostuvo:

> *Cabe mencionar que interrumpir una Gestalt tridimensional en movimiento fluido e incesante y reducirla a una abstracción bidimensional estática constituye una manipulación de la realidad de tal calibre que la única virginidad que podría reivindicarse para ella sería, en el mejor de los casos, estrictamente técnica.*[43]

Desde un punto de vista posmoderno la fotógrafa estadounidense Martha Rosler no admite la

---

[38] Ribalta, Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 132.

[39] Buck Morss, Susan, *El testimonio hispanoamericano: orígenes y trasnfiguración de un género*, en *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, pág. 116.

[40] Kossoy Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, Argentina, 2001, pág. 115.

[41] Coleman, A. D., " El método dirigido. Notas para una definición", en Ribalta Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 89.

[42] Buck Morss, Susan, *El testimonio hispanoamericano: orígenes y trasnfiguración de un género*, en *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, pág. 116.

[43] Op. Cit., pág. 137.

posibilidad de una estética no ideológica y hace una reflexión que me parece importante para pensar el papel del fotógrafo en la imagen documental; la centralidad del autor en el proceso de re- creación de la realidad presupone un retorno al genio, al artista técnicamente capaz y excepcionalmente sensible hacia su entorno.

> *El retorno de la parafernalia del genio (o, por usar un término menos histriónico, el productor solitario) entronca curiosamente, con temas relacionados con el feminismo. No en vano la mayoría de los artistas en cuestión son mujeres*[44].

Y si vemos a los nombres de los participantes en los Coloquios, así como al objeto de muchas de las imágenes que se publicaron, la presencia de mujeres resulta significativa.

Lourdes Grobet en la ponencia "Imágenes de miseria: folklor o denuncia", presentada en 1981 en ocasión del II Coloquio, insistió:

> *al hablar de la fotografía como un documento se podría suponer que no cabría otra forma de lenguaje que una "fotografía directa". Pero un testimonio además de ser un documento es también la interpretación hecha de un momento por el fotógrafo.*[45]

Según esta misma fotógrafa es, otra vez, la actitud del autor la que puede determinar si las imágenes resultantes logran trascender la miseria de los fotografiados y reivindicarlos, o si se quedan en una manera de explotación visual de su apariencia, en una explotación más de los miserables. Y concluyó:

> *Creo que la manera más honesta de enfrentarse como fotógrafo a la miseria que nos rodea, es produciendo imágenes con la mayor conciencia de la situación y con la clara intención de denunciarla. Porque la miseria sólo puede ser denunciada. Sólo así se producirán imágenes de denuncia.*[46]

Este nuevo demiurgo tendría un papel moral en la realidad que tanto le preocupa, con su creación pretendería mover la conciencia colectiva hacia espacios de lo cotidiano donde se mueven los "otros" marginados. Los fotógrafos con sus mensajes, o mejor dicho con los mensajes que derivan de la apropiación de su trabajo, contribuyen a dar forma a nuestros conceptos de lo que es *real* y lo que es *normal*;

> *nos proporcionan informaciones sobre qué clase de rol sexual se supone que debemos desempeñar en la sociedad y contribuyen a configurar la imagen que tenemos de nosotros mismos así como nuestras expectativas y nuestras fantasías.* [47]

La práctica fotográfica produciría entonces representaciones imaginarias de nuestras relaciones con las

---

[44] Ribalta, Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 109.

[45] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 82.

[46] Op. Cit., pág. 84.

[47] Spence, Jo, "La política de la fotografía", en Ribalta Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 64.

condiciones de existencia. Sin embargo, el desarrollo y la práctica del fotógrafo, de su visualización de los hechos, se encuentran en estrecha relación con el contenido de las revistas y los libros a los que tiene acceso y no solamente esto, sino que *existe una retroalimentación cíclica de los valores establecidos, emparentados directamente con los valores sociales- religiosos, apreciados, estimados y valorados sus productos.*[48]

Para la gran mayoría de los comentaristas de los Coloquio, el fotógrafo interpreta la realidad pero no lo hace "libremente", digamos, sino que su mirada es, a la vez, el producto de muchas relaciones;

> *quienes confían en la veracidad de la imagen fotográfica*, dijo Canclini en su intervención en 1981, *suponen que lo esencial de la realidad puede captarse a primera vista. Este empirismo ingenuo, en el que ya ningún científico se atreve a incurrir , ignora que lo real no es una suma de objetos, sino una red de relaciones.*[49]

Además, como sostenía Jorge de la Fuente, cubano, la fotografía pertenece al "lenguaje de los objetos, a la esfera de las formas de comunicación no argumentadas, al reino objetivado de los signos y los símbolos". Así que además del fotógrafo- demiurgo, existen en la foto varias instancias de significación: *lo denotado, él de nuestra experiencia subjetiva y él de la intencionalidad expresiva del fotógrafo*. De este modo, en el proceso de comunicación la imagen fotográfica funciona de dos formas:

> c*omo signo icónico que sustituye a un determinado sector de lo real en virtud del principio de semejanza, y como símbolo o portador de ciertas ideas abstractas que, objetivadas por la finalidad expresiva del fotógrafo, se cifran en el mensaje fotográfico y se decodifican por el receptor, en concordancia con el carácter de sus referencias a las convenciones representativas social y culturalmente establecidas.*[50]

En en libro "Historia y fotografía" Boris Kossoy indica las que serían las componentes fundamentales del proceso de producción de imágenes: el hombre, el tema y la técnica específica; en otros términos el asunto, el fotógrafo y la tecnología. El espacio y el tiempo resultarían en esta definición como "coordenadas de situación". [51]

> *La elección de un aspecto determinado- es decir, seleccionado de lo real, con su respectivo tratamiento estético-, la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología; todos esos son factores que influyen decisivamente en el resultado final, configurando la actuación del fotógrafo como filtro cultural*.[52]

Retomando esta definición el autor insiste*:*

> *su talento e intelecto* (del fotógrafo) *influye en el producto final, desde el momento de la*

---

48 Op. Cit., pág. 101.
49 Op. Cit., pág 19.
50 Op. Cit., pág. 121.
51 Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, Argentina, 2001, pág. 31
52 Op. Cit., pág. 36.

selección del fragmento hasta su materialización iconográfica. El testimonio, que es el registro fotográfico del dato exterior, es obtenido- elaborado según la mediación creativa del fotógrafo. Por esto el testimonio y la creación son los componentes de un binomio indivisible que caracteriza los contenidos de las imágenes fotográficas.[53]

Cualquiera que sea el asunto registrado en la fotografía, ésta también documentará la visión del mundo propia del autor. La fotografía representaría, entonces, un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor.

Toda fotografía 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 de una creación. Por otro lado, ella representará la creación de un testimonio.[54]

Es por esto que para interpretar un objeto cultural cual es la fotografía, no se trata de enfatizar únicamente el aspecto testimonial, porque es el fotógrafo quien, seleccionando culturalmente y organizando estéticamente el fragmento del mundo visible que elige registrar, convierte al testimonio fotográfico en el *resultado de un acto creativo e individual*. Kossoy considera, finalmente, que el binomio testimonio/creación se encuentra indisolublemente amalgamado en la imagen, y que ésta es una condición intrínseca de la representación fotográfica. [55]

Pero el proceso de fusión entre testimonio y creación ganó en intensidad cuando los individuos pasaron a tener acceso directo a los medios de producción de la imagen fotográfica: *el antiguo retratado se convirtió entonces en retratista*. Gracias a los cambios tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX proliferaron los fotógrafos *amateurs*, entusiasmados con las innovaciones tecnológicas del momento: disminución del formato y del peso de las cámaras, películas más rápidas y en rollo, además de las facilidades introducidas por la empresa Kodak, ejemplificadas a través de su conocido eslogan: *"You press the button, we do the rest"*. Así, si por un lado se multiplicaron los *amateurs* interesados en documentar los ritos de pasaje y el ocio familiar, *componiendo los tradicionales álbumes según la visión del jefe de familia*, por el otro, como afirma Kossoy, se originó una "élite" autodenominada de "artistas fotógrafos" quienes impulsaron el nacimiento del Pictorialismo, *movimiento estético híbrido que constituye la raíz más profunda del foto-clubismo internacional*.[56]

Como vimos en el primer capítulo el asociacionismo de los foto- clubes de los años cincuenta- sesenta fue una de las condiciones históricas que permitieron el nacimiento del proyecto fotográfico

---

[53] Op. Cit., pág. 41- 42.
[54] Op. Cit., pág. 42.
[55] Op. Cit., pág. 101.
[56] Op. Cit pág. 103.

latinoamericano como proyecto colectivo; pero si los Coloquios representaron un punto de ruptura para el problema de la democratización de la fotografía sobre todo con respecto a los temas y a los fines de la imagen, por otro lado no se separaron de la concepción del fotógrafo como autor- artista. Cuando se realizó el Primer Coloquio, en 1978, la fotografía acababa de ganar su admisión en el museo y por ende en el campo de las artes. Sólo un año antes el jurado de la Bienal de Gráfica no había sabido como colocarla en el terreno de las artes gráficas y un año después ya se había ganado la consagración oficial conquistando el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Mientras los sujetos marginados hacían su aparición en el retrato colectivo latinoamericano, al fotógrafo le tocó entrar a la categoría de héroe, como pasó con algunos famosos reporteros de guerra de las generaciones anteriores. Si la cámara era el fusil empleado para disparar hacia las injusticias presentes en la realidad [57], entonces el fotógrafo era el guerrillero que estaba atrás de esta arma; pero no un guerrillero cualquiera sino un artista e intelectual orgánico, según la definición gramsciana. La fotografía latinoamericana contemporánea asumió entonces como punto de partida uno de las características más importante de las luchas sociales de los años sesenta: la del compromiso del intelectual.

3. 4 Amor y muerte: la tensión ideal entre arte y compromiso

Con respecto al problema de qué se puede entender por "fotografía mexicana contemporánea", la historiadora y crítica de arte Laura González subrayaba que tanto el fin de las imágenes como su medio de distribución han determinado su función, reducida en México, en la mayor parte de los textos entre los años cincuenta y ochenta, a una disyuntiva entre documentalismo y arte.[58] Un ejemplo concreto de la polarización que se dio en el debate fotográfico entre documentación y arte es, para González, el tema central de las discusiones de los Coloquios Latinoamericanos. Si en el Primer Coloquio se habían abordado temas generales como *La fotografía social: testimonio o cliché* o *Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina*, en el Segundo Coloquio se tocaban argumentos abiertamente ideológicos, es el caso de ponencias como *La fotografía como instrumento de lucha* o *Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina*. Grobet aclaró, en

[57] Gunter, Roland: "la cámara se convirtió en arma", HECHO EN LATINOAMERICA 2, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág 45.

[58] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 81.

1981: *Para situar mejor mis conceptos alrededor del tema, quiero dejar claramente establecido que a la fotografía no se puede otorgarle la clasificación de "arte"*.[59]

La postura de la entonces llamada "fotografía comprometida" se relacionaba con una ideología que podríamos definir genéricamente como antagónica a la de las clases dominantes, y que permitía al fotógrafo "sentir como suyos los intereses de las clases trabajadoras" e "intentar denunciar o negar el sistema establecido"; al mimos tiempo se ponía en cuestión la práctica meramente artística en ponencias como *Mercado de arte fotográfico: liberación o enajenación*. En aquella época, toda conciliación entre lo documental y lo artístico de la fotografía parecía imposible, pues ambas funciones se entendían, *hacia afuera*, como opuestas. Sin embargo, *hacia adentro*, la contradicción o oposición no existía: la mayor parte de los fotógrafos documentales que *en aquella época enarbolaban banderas sociales, en el fondo estaban utilizando este código para realizar fotografía de autor*, destaca González.[60]

El rompimiento de la fotografía moderna mexicana asociada con el realismo fotográfico, el compromiso social y un concepto específico de "lo mexicano" obedeció, según la crítica, a varios factores. El más importante de los cuales resultó ser la increíble energía centrípeta del Consejo, que mediante exposiciones, coloquios, seminarios y talleres, tendía a privilegiar sólo las propuestas fotográficas afines a su ideología, aquella considerada por sus miembros como "progresista".[61] De todas las técnicas de representación visual que el hombre ha inventado, la foto, con su mecanicismo y automatismo que aparentemente deja fuera toda intervención humana, se ha convertido en la manera preferida de verificar la realidad; podemos tranquilamente afirmar que vivimos en una cultura que requiere pruebas de verdad, documentos o instancias testimoniales de lo que ha acontecido. Es la cualidad "verosímil" de la foto lo que nos hace caer en una trampa: efectivamente si se puede comprobar la existencia de algo a través de la foto, lo contrario también funciona. Es decir que la existencia de algo puede crearse mediante la foto.[62]

Martha Rosler en su ponencia de 1981 afirmaba que la estética que domina a nuestra sociedad como un todo es una estética que evade la lucha en el sentido colectivo y que prefiere destacar los valores de

---

[59] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 81.

[60] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 84.

[61] Op. Cit., pág. 91.

[62] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 97-98.

intentos individuales de avance social y mejoramiento espiritual. En su opinión, la mayoría de la burguesía no es capaz de concebir una fotografía que pueda ser al mismo tiempo

> *informativa sobre (e implicada en) las luchas sociales corrientes (en cuanto se oponen a las pasadas o distantes geográficamente) y "artística"[...] El suponer que el arte cura heridas, nos hace olvidar nuestras penas, sitúa nuestras mentes en la vida futura perdurable. Esta concepción casi religiosa, casi hegeliana, del significado de cualquier arte triunfa sobre cualquier grado de literalidad de la representación y convierte cualquier presentación metonímica de situaciones reales en metafórica o simbólica, brincándose el significado inmediato de la obra.*[63]

Es importante recordar aquí algunas de las conclusiones de la obra de Mauro de Micheli sobre *Las Vanguardias Artísticas en el Siglo XX*; en este notable trabajo crítico que recorre la larga historia de las ideas que determinaron el nacimiento de las Vanguardias Artísticas en Europa, el autor insiste en afirmar que en el curso del movimiento revolucionario burgués la presión de las fuerzas populares, que en todo este periodo se fue haciendo cada vez más enérgica, fue captada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna. Por tanto el mismo arte y la literatura fueron vistos como *espejo de la realidad*, y como *expresión activa del pueblo*. La claridad, la evidencia y el compromiso eran las características fundamentales en las que el arte, en su tendencia general, debía inspirarse. Al final de su vida, hacia 1830, sostiene De Micheli, el mismo Hegel había insistido en sus lecciones estéticas en este problema:

> *el artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones. El poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él.*

El idealismo objetivo de Hegel, concluye el crítico, reintegraba así a la actividad estética un específico contenido histórico.[64]

Pero si en Hegel el contenido histórico y social del arte seguía siendo siempre la "Idea" que se realiza en el aspecto sensible de la "Belleza", esto no era así para De Sanctis, por ejemplo, quien sometió la estética hegeliana a una dura crítica, poniendo en evidencia como en ella la unidad de contenido y forma se veía comprometida precisamente por la preexistencia de la "Idea". De Sanctis enriqueció con su obra aquel núcleo del pensamiento estético que veía en el contenido *una realidad viva y determinante*; llevando su razonamiento a través de una serie de formulaciones según las cuales el arte no podía ser más que una *representación objetiva de la realidad*, una expresión no deformada de la

---

[63] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 49.

[64] De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial*, Madrid, 2001, pág. 17.

misma.[65]

La realidad histórica pasó a ser el contenido de la obra, a través de la fuerza creadora del artista, el cual, en vez de traicionar sus características, ponía en evidencia sus valores. En otra palabras se suponía que la *realidad – contenido*, al actuar con su prepotente empuje dentro del artista, determinaba también la fisionomía de la obra y su forma.[66] Será útil recordar aquí la disyuntiva de la que habla Lourdes Grobet en su entrevista con Claudi Carrera: *La fotografía me ofrecía dos posibilidades: expresión personal y documentación histórica.*[67] Pedro Meyer concluyó la apertura del Segundo Coloquio afirmando que

> *a diferencia de las otras artes plásticas, la fotografía con su inherente dependencia de lo "real", aprende y toma en su entorno aquellas imágenes – en este caso latinoamericanas- que al fotógrafo le son dables capta*r.[68]

Roland Gunter, de origen alemán, quiso dejar claro que

> *una de las cualidades de la fotografía está en la posibilidad de llamar la atención hacia las cualidades humanas concretas [...] incide en la vida diaria ahí donde se da la realización de los objetivos de las luchas sociales*.[69]

Mientras tanto Mario García Joya quiso destacar otro aspecto, que le resultaba relevante:

> *debo observar que la llamada fotografía comprometida, ante todo, no está constreñida por ninguna forma o tendencia artística determinada: su compromiso consiste en expresar los intereses de nuestros pueblos y su mensaje debe contribuir a la reivindicación de los valores más auténticos de la cultura latinoamericana, a la desenajenación de las clases explotadas y al mejoramiento del hombre en general [...] Estas características constituyen el núcleo de esos intereses comunes que nos identifican e integran, a los fotógrafos de Latinoamérica, en una asociación cuya razón de ser ha rebasado ampliamente el simple interés gremial fundamentándose en los principios de la dignidad humana y del sano orgullo nacional*.[70]

Victor Muñoz, comentarista de la ponencia de Luis Carlos Bernal, "La fotografía como reflejo de las estructuras sociales", consideró que la fotografía está cruzada, está constituida entre otros espacios sociales, por el ideológico.

Dicho de otra manera la ideología es, porque tiene una existencia material y el simulacro fotográfico es una de sus formas de existencia material. De esta forma se entiende la afirmación de Althusser de que "una ideología existe siempre en un aparato, y en su práctica, o sus prácticas. [...] Lo social, como dirá más delante, *no representa simplemente el contexto de la práctica fotográfica, lo social la*

---

[65] Op. Cit., pág. 19.
[66] Op. Cit., pág., 18.
[67] Carrera, Claudi, C*onversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pág. 100.
[68] Meyer, Pedro, "Palabras de presentación", en HECHO EN LATINOAMERICA 2, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág 10.
[69] HECHO EN LATINOAMERICA 2, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág 47.
[70] Op. Cit., pág. 57.

constituye.[71]

Mario García Joya se planteó una pregunta importante con respecto a la relación entre fotografía e ideología: ¿hasta que punto puede o no ser moral y político el hecho mismo de la participación social a través de las estructuras o instituciones que han sido creadas por las clases dominantes y cuyo propósito no es ni remotamente servir a nuestros intereses?

> *A pesar de que la conexión entre la base económica y cierto tipo de instituciones superestructurales*, admitía, *se realiza a través de relaciones tan complejas que se nos pierden de vista, como es el caso de las culturales- incluso las privadas- ese hecho no las exonera de su participación como componentes activos de los Aparatos Ideológicos del Estado. (AIE de Althusser).*

La participación del objeto artístico en los mecanismos de comercialización, sostenía de manera conciliatoria Joya,

> *en muchos casos llega a ser un paso necesario para que éste cumpla su función comunicativa. La organización económica capitalista le impide todo tipo de distribución realmente efectiva fuera de sus estructuras comerciales [...] cuando se han intentado otras formas de crear, los artistas han tenido que hacerlo adoptando los modelos de organización económica imperantes, pues tienen que insertarse en el sistema económico general si desean operar a nivel social* .

*S*urge así el caso de la aparente contradicción entre la impugnación del sistema en el plano de las ideas que divulga la institución creada, mientras en la organización y estructura que asume como propia se ve obligada a reafirmarlo. Joya pensaba, finalmente, que el prestigio artístico resolvía un problema práctico propiciando con facilidad la curiosidad, el acercamiento, y colaborando mucho para incrementar el interés público por la obra, elemento más que necesario para una eficacia en la comunicación. El prestigio de la foto estaría entonces en función de su eficacia.[72]

> *Cada intersticio democrático, dentro de la represión, cada alarde liberalista de las instituciones burguesas, debe y puede ser aprovechado. [...] Tenemos que actuar y actuaremos intransigentes en cuanto al fin y flexibles ante los medios, dentro de los más hostiles ambientes, y en ellos, el anarquismo individualista bien poco podrá hacer. Necesitamos posiciones conscientes para disparar unísonos al corazón mismo de tan mañoso sistema, el que con mucha frecuencia queda al descubierto entre sus podridas grietas.*[73]

Canclini, en su análisis de la relación entre fotografía e ideología, destacó que lo que denominamos ideología es, finalmente, un proceso de producción social que tiene sus bases materiales, que supone relaciones sociales y medios físicos de producción ideológica, aparatos o instituciones.[74] En este sentido podríamos pensar que la imagen representa un elemento creador al mismo tiempo que un

---

[71] Op. Cit., pág. 95.

[72] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 60.

[73] Op. Cit., pág. 62.

[74] Op. Cit., pág 18.

producto de la misma ideología. Stefania Bril, brasiliana, afirmó de acuerdo con las conclusiones de Susan Sontag, que la imagen es como cuchillo de dos filos: "despierta, a veces choca, pero al mismo tiempo inmuniza".[75] En su ponencia lo dejó claro: el impacto social de la imagen depende fuertemente de su carga estética, frecuentemente resaltada por el fotógrafo - artista. La fuerza del mensaje reside en el equilibrio entre la forma (estética) y el contenido (social). En su aguda reflexión trató el problema de la que entonces se definía como "estética de la miseria"; para Roy Stryker, del grupo Farm Security Administration (en el cual participaron los mexicanos Lola y Manuel Álvarez Bravo) – recuerda Bril- lo importante era conseguir *documentos- obras de arte* sobrias y convincentes que transmitieran la sensación de una pobreza digna de la población rural.[76]

La fotografía -recordaba Carlos Mosivais- *es, en todo caso, una técnica para captar la belleza, es el modo de declarar la armonía en lo declaradamente árido e inarmónico*.[77] Observador atento de los fenómenos culturales Monsivais consideró insuficiente el término "denuncia",

> *porque en el medio latinoamericano* – explicó – *ésto implica casi siempre la información interna de un sector democrático, su deseo de llamar la atención y de reivindicar la existencia de un espacio moral, el mensaje, en fin de la clase media, radicalizado para la clase media radicalizable [...]En la tarea cultural y artística de estos años a la fotografía le corresponde también el abandono y la crítica del "exotismo" y la pobreza "romántica", el rechazo de toda pretensión de "neutralizar" al mundo, la negativa a asumir, con gozo estetizante, la parte por el todo*.

Un ejemplo de construcción visual identitaria de este tipo, basado en una visión hegeliana del arte, sería representado por la "beatificación de la mirada" cuyo ejemplo más próximo sería

> *la cultura de la Revolución Mexicana, el conjunto de disposiciones del Estado en materia de arte y vida intelectual, que privilegia siempre la invocación mítica y épica, el amor por las abstracciones: el Pueblo, el Hombre, la Conciencia*. [78]

En su intervención al Segundo Coloquio Jorge de la Fuente concluyó que las imágenes de la exposición evidenciaban *la posición de compromiso de la fotografía latinoamericana con respecto a los ineludibles imperativos de un tiempo histórico en transición*. El planteamiento, sin embargo, era opuesto al de Monsivais, cuya crítica apuntaba más bien a que la ubicación de cada rostro en un contexto físico característico permitía implicar, más allá de la "singularidad de un *estar*", "la universalidad de un *ser*", o más precisamente "el modo de ser ante un estar".[79]

La fácil comunicación entre lo individual y lo social, entre lo expresivo y lo documental, entre lo

---

[75] Op. Cit., pág. 54.
[76] Op. Cit. pág. 56.
[77] Op. Cit pág. 85.
[78] Op. Cit., pág. 87.
[79] Op. Cit., pág. 123.

artístico y el testimonio objetivo - sostenía por su parte de la Fuente - *es una característica de todo el arte y la literatura latinoamericanos en sus mejores momentos. Las causas de este sincretismo en los géneros fotográficos está en las propias condiciones sociales de la producción artística en el continente*.[80]

Concuerdo con Martha Rosler cuando afirma que debemos empezar a abordar la fotografía como fenómeno histórico, como práctica con pasado.[81] El ya citado De Micheli, por ejemplo, para tratar la producción de las vanguardias europeas subraya, en su *Ensayo*, la importancia de analizar un periodo de treinta años anterior a la afirmación de este lenguaje artístico.

En los treinta años que preceden a 1848 las ideas y los sentimientos que habían hallado una victoriosa afirmación en la Revolución Francesa llegan a su madurez. En esta época toma consistencia la moderna concepción de pueblo y los conceptos de libertad y de progreso adquieren nueva fuerza y concreción. La acción por la libertad es uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX. Las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban a los intelectuales a batirse, no sólo con sus obras, sino con las armas en la mano.[82]

Es natural que en un periodo como éste de combustión revolucionaria, concluye De Micheli, *la realidad fuese el problema central en la producción artística, desde la poesía a las artes figurativa.* Estas afirmaciones pueden quizás generalizarse y tener una aplicación más allá del siglo XIX, y más allá del caso europeo, sin por ésto querer imponer al caso latinoamericano esquemas interpretativo producidos para otras realidades. Pero los estudios sobre el movimiento de 1968 en México, por ejemplo, han demostrado claramente que no se trató de un brote imprevisto o de un estallido revolucionario, fue más bien la ocasión histórica en que se revelaron contradicciones latentes en el sistema de poder desde hacia ya varias décadas. Muchos análisis permiten por ejemplo, ver una continuidad en el ideario del movimiento estudiantil con las ideas de 1857, o con la experiencia del Ateneo de Juventud y con los movimientos de los años cincuenta. Mejor dicho, no podemos entender 1968 sin tomar en cuenta los movimientos y las ideas que lo precedieron.

Al finalizar el movimiento nació un gran debate a raíz de las afirmaciones de un ex- dirigente del Consejo Nacional de Huelga, Sócrates Amado Campos Lemus, quien inculpó la escritora Elena Garro; con su acusación Campos Lemus confirmaba la desconfianza generalizada del poder hacia los escritores y artistas que intervenían en política. Díaz Ordaz habló entonces de "filósofos de la destrucción, que están en contra de todo y en favor de nada", refiriéndose directamente a José Revueltas. La idea central del libro de Volpi, *La imaginación al poder*, es que en 68 se tendieron los

---

[80] Op. Cit., pág. 125.

[81] Ribalta, Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2004, pág. 70.

[82] De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial*, Madrid, 2001, pág. 16.

hilos entre creación literaria y compromiso político, entre literatura e ideología, entre la vida privada y la vida pública; el autor se propone construir un anuario intelectual del movimiento que permita entender una porción esencial de México durante una de sus crisis extremas. 1968 fue para Volpi la culminación de procesos de las décadas previas; en este año los mecanismos conocidos para resolver los problemas resultaron ineficaces, los distintos componentes de la sociedad se relacionaron de un modo desconocido hasta entonces y de *causas minutas* se desprendieron *efectos mayúsculos*.

> *1968. Pocos años en el siglo como éste – 1910, 1932, 1994- en el cual los estremecimientos políticos se correspondieron con una participación pública y un compromiso intelectual idénticamente vigorosos.*[83]

Los diversos lenguajes artísticos se tuvieron que plantear a partir de la experiencia estudiantil una redefinición de las funciones del arte. La fotografía apareció en mantas, en periódicos murales, en aulas de tribunal, en intervenciones callejeras. En la exposición "Discrepancias", presentada en el MUCA en 2007, se reconstruyó la exposición realizada por el Salón Independiente. A este evento, en el cual iban de la mano el arte y el compromiso participó Felipe Ehremberg, quien más tarde, como ya vimos, participó en los trabajos del Primer Coloquio y al Consejo Mexicano y Latinoamericano de Fotografía. Su origen se ubica en una carta abierta en oposición a la convocatoria del Salón Solar, organizado por el INBA dentro del marco de las actividades culturales que se desarrollaron paralelamente a los Juegos Olímpicos, celebrados en México en 1968. Los artistas proponían una convocatoria sin restricciones, sin jurado y sin premios, planteándose problemas como la difusión del arte, la libertad creadora y la organización propia. Elaboraron una declaración de principios y organizaron el salón durante tres años (1968, 1969, y 1970), incluso se presentó en Guadalajara, Toluca, La Habana y Medellín. Finalmente en 1971 el colectivo se disolvió por no resolver la discusión entre quienes pretendían una organización propiamente artística y los que deseaban dotarla de una carácter político. [84]

---

[83] Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA, México, 1998, pág. 19.

[84] Hijar Serrano, Alberto (Compilador), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, FONCA- Casa Juan Pablos- CONACULTA- INBA- CENIDIAP, México, 2007, pág. 179. Este libro es una recopilación, acompañada por pequeñas introducciones del autor, de los documentos producidos por los grupos visuales en México en el Siglo XX. Por razones de espacio no trataremos aquí todo los frentes, coaliciones y talleres pero me parece importante enumerar todos los que nacieron hasta 1978, la fecha del Primer Coloquio, ya que en todos ellos se llevaron a cabo discusiones sobre la relación entre arte y compromiso. Estridentismo, 1932; Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, 1922; ¡30-30!, 1938; Lucha Intelectual Proletaria, 1931; Alianza de Trabajadores de Arte, 1934; Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, 1934; Taller de Gráfica Popular, 1938; Sociedad Mexicana de Grabadores, 1947; Frente Nacional de Artes Plásticas, 1952; Bloque Nacional de Artistas, 1952; Los Hartos, 1961; Nueva Presencia, 1961; Salón independiente, 1968- 1969- 1970; Arquitectura Autogobierno, 1972; CLETA, 1972; Tepito Arte Acá, 1973; Taller de Investigación Plástica, 1974; Tetraedro, 1974; Taller de Cine Octubre, 1974; El TACO de la Perra Brava, 1975; Taller de Arte e Ideología, 1975; La Coalición, 1976; el Colectivo, 1976, proceso Pentágono, 1976; Grupo Suma, 1976- 1982; Códice, 1976; Germinal, 1977; MIRA, 1977; No- Grupo, 1977; Taller Siquieros, 1977; Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, 1978; Peyote y la Compañía, 1978.

De '68 como vimos en capítulos anteriores, nacieron muchas experiencias artísticas y entre las más significativas está la de los Grupos, cuya historia todavía no ha sido suficientemente analizada. El Grupo Proceso Pentágono, quien realizó el Diseño del Catálogo del Primer Coloquio nació en 1976 y como Alberto Hijar señala, tuvo un trabajo grupal desde 1973, Proceso Pentágono se planteó incidir en la trasformación del sistema cultural afectando todo el proceso artístico. Se ubicaba dentro de y como lucha política, la lucha de concepciones en las prácticas artísticas y culturales. Se proponía desde el inicio, la investigación y experimentación visual, que incluía a los medio expresivos utilizados por el grupo. Las temáticas recurrentes plantearon una postura crítica frente a las luchas o problemáticas sociales.[85] El trabajo colectivo surgido en la década de los setenta, destaca Hijar, es mucho más complejo de lo que se piensa; y señala, como punto de apoyo al análisis, que la mayoría de los *colectiveros* de este entonces pertenecían a la generación de 1968.[86] A la experiencia de Proceso Pentagono participaron algunos que posteriormente se integraron al proyecto del Consejo: es el caso de Victor Muñoz, Felipe Ehremberg, Lourdes Grobet, y Miguel Ehremberg.

Pero este discurso sobre el compromiso en el arte, así como sobre la importancia del trabajo colectivo, no era un tema nuevo para México; en 1936 la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (en la que participaron otra vez Don Manuel Álvarez Bravo y Lola) declaraba en los *Puntos resolutivos de la sección de artes plástica* del Congreso de 1936:

> *Consecuentemente con un proceso de integración del arte al servicio de la lucha revolucionaria, deberá hacerse un análisis científico de los procedimientos técnicos y formales empleados por las Artes Plásticas a través de la historia, así como de los procedimientos que nos brinda la ciencia de la industria moderna, con el objeto de utilizar estos conocimientos en favor y medida que lo requieran las necesidades de este movimiento de integración.*[87]

Dos años más tarde nació el Taller de Gráfica Popular, con el fin de estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México, y proponiéndose para este objeto reunir al mayor número de artistas alrededor de un trabajo de superación constante, principalmente a través del método de la producción colectiva.[88]

En 1959 en *El Socialismo y el hombre en Cuba* el Che no olvidaba mencionar que en la realidad los sectores universitarios representaban forzosamente *vanguardias* cuya última y más importante ambición revolucionaria es ver al hombre liberado de su enajenación. Condición que se traduciría, concretamente, en la reapropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado y la expresión de su

---

85 Op. Cit., pág. 317.
86 Op. Cit., pág. 319.
87 Op. Cit., pág. 94.
88 Op. Cit., pág. 118.

propia condición humana, a través de la cultura y el arte. [89] No olvidemos que del 4 al 12 de enero de 1968 se realizó en La Habana el Congreso Cultural que acabó en la cuarta declaración del *Llamamiento de La Habana*, al cual *La Cultura en México* dedicó el número del 7 febrero del 1968. A lo largo del Congreso funcionaron cinco comisiones: 1. Cultura e independencia nacional, 2. La formación integral del hombre, 3. Las responsabilidades del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado, 4. Cultura y medios de comunicación, y 5. Problemas de la creación artística y el trabajo científico y técnico.

> *Existe hoy a escala intercontinental, una profunda relación entre los problemas de la revolución y los de la cultura. Esto nos obliga a reconsiderar el concepto mismo de la responsabilidad de los intelectuales y a definir juntos formas militantes y dinámicas de solidaridad entre los hombres de cultura de todo el mundo. [...] No nos ha unido aquí un humanismo compasivo sino la cólera ante la injusticia y la brutalidad. Cansados de una larga explotación y humillación los pueblos del tercer mundo toman decididamente el camino de la lucha armada*. [90]

Como nota Volpi, la tradición de celebrar congresos de intelectuales y artistas se remonta a la década de los treinta, aunque el enemigo ya no era el fascismo sino el imperialismo. Pero, transformados lo términos, las ideas centrales eran las mismas: *el llamado a la acción de los intelectuales, la comunidad de pueblos sojuzgados en busca de la libertad, el clamor fervoroso ante la revolución*. Volpí hace un paralelo entre la política cultural de Castro y la de Stalin, sobre todo por las "Palabras a los intelectuales", pronunciadas por el comandante cubano en 1961; ahí Castro sostuvo que el artista más revolucionario era aquél que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la revolución.[91]

No cabe duda que los intelectuales y los artistas contribuyeron a la visión de una "revolución exportable" que se sostenía para el caso cubano; el intelectual latinoamericano, más que ningún otro, tenía la obligación moral de comprometerse políticamente en la transformación de la sociedad, pero para ésto tenía que empeñarse a fondo en la tarea de impulsar a los demás a la toma de conciencia.[92] En el Coloquio y en el Consejo latinoamericano, como hemos podido apreciar a lo largo de este trabajo, Cuba fue uno de los protagonistas más importantes en la discusión sobre la relación entre fotografía y luchas sociales. Muchos de los fotógrafos que llegaron a México de la isla, en 1978, mostraron trabajos, a veces ya famosos, sobre la Revolución a inicio de los sesenta, y al leer sus palabras no podemos ignorar la importancia que tuvo en la elaboración del lenguaje latinoamericano la idea

---

[89] Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en Cuba*, Cuba, 1959.

[90] Reproducción del *Llamamiento de La Habana*, en Volpi Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA, México, 1998, pág. 96.

[91] Castro, Fidel, "Palabra a los intelectuales", La Habana, Junio de 1961, en Volpi Jorge, Op. Cit., pág. 98.

[92] Op. Cit., pág. 104.

revolucionaria latinoamericana de fin de siglo. Las ponencias y las imágenes de los Coloquio Latinoamericanos muestran la afirmación de esta idea en el plan del *discurso público* y del arte oficial; este fenómeno se puede apreciar por la aparición de los sujetos subordinados en el ámbito del discurso oficial, tema del próximo capítulo.

Scott en *Los subordinados y el arte de la resistencia* analiza la *actuación* que, a lo largo de la historia, se le ha impuesto a la mayoría de la gente. Se refiere aquí al *comportamiento público* que se les exige a aquellos que están sujetos a formas refinadas y sistemáticas de subordinación social. Usa entonces el término

> *discurso público como una descripción abreviada de las relaciones explicitas entre los subordinados y los detentadores del poder; este tipo de discurso, cuando no es claramente engañoso, difícilmente da cuenta de todo lo que sucede en las relaciones de poder*, afirma Scott. *A menudo, ambas partes consideran conveniente fraguar en forma tácita una imagen falsa*. [93]

Si a la conducta del subordinado en presencia del dominador el autor le llama discurso público, el término discurso oculto es usado para definir la conducta fuera de escena, más allá de la observación directa de los detentadores del poder. Al evaluar las discrepancias entre los dos tipo de discurso se comenzará, según Scott, a juzgar el impacto de la dominación en el comportamiento público. El *discurso público* acaba siempre, para Scott, siendo un *autorretrato de las élites dominantes donde éstas aparecen como quieren verse a si mismas*.[94]

Tal vez la subordinación opresiva e involuntaria se pueda legitimar, pero siempre y cuando los subordinados estén más o menos atomizados y bajo estrecha vigilancia. En este caso, se trata de la abolición total de cualquier ámbito social de relativa libertad discursiva; en otras palabras, se eliminan las condiciones sociales en las cuales se puede producir un discurso oculto. Una sociedad así concebida sería más bien como la versión oficial difundida por el discurso público o por el *panoptikon* de Bentham, en la medida en que la jerarquía determina todas las relaciones sociales y en que la vigilancia es perfecta. Por supuesto esta fantasía de un perfecto totalitarismo, en la cual no hay vida fuera de las relaciones de dominación, no se acerca en lo absoluto a la situación real de cualquier sociedad en su conjunto. Como dice Foucault: “La soledad es la condición básica de la sumisión total”. Quizás sólo en algunas instituciones penales, campos de “reeducación” y pabellones psiquiátricos se pueda vislumbrar algo de esta situación.[95]

El “discurso oficial”, y las prácticas que de ahí se desprenden, como hecho social presenta enormes

---

[93] Scott, James, *Los subordinados y el arte de la resistencia*, ERA, México, 2000, pág 24.
[94] Op. Cit. pág. 42.
[95] Op. Cit., pág. 110.

dificultades a la investigación histórica y contemporánea de los grupos subordinados. Salvo en el caso de una verdadera rebelión, el discurso oficial ocupa la mayor parte de los actos públicos, y por lo tanto la mayor parte de los archivos. E incluso en las ocasiones en que los grupos subordinados se hacen presentes, señala Scott, sus motivos y su conducta estarán mediatizados por la interpretación de las élites dominantes. [96]

Es exactamente lo que pasa con los Coloquios donde el proceso de autodefinición del trabajo fotográfico y de la identidad continental, se acompaña con una reflexión crítica acerca de las relaciones entre arte y compromiso, entre forma y contenido. El elogio del puro documento histórico, que nos recuerda los principios creativos de las vanguardias de inicios del siglo XX y del realismo socialista, tiene su matiz latinoamericano identificable con los principios de la revolución cubana como revolución exportable. Los fotógrafos latinoamericanos reivindicaron un tipo de trabajo que se acercaba mucho al del historiador, capaz de rescatar la cotidianidad de los subordinados; así, los fotógrafos, como parte de las élites, rescataban una historia “no oficial”.

[96] Op. Cit., pág. 113.

Capítulo 4

Los "otros" de América Latina

4. 1 El impacto visual de las luchas sociales

Como escribe Michel Foucault en su *Introducción* a la *Arqueología*, en la época contemporánea se da, y sigue dándose, una nueva relación de la historia con el documento; si desde sus inicios la disciplina se esforzó en interpretarlo y en valorar su veracidad, hoy se ha decidido

> *trabajarlo desde el interior y elaborarlo. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esta materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho y dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco; trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones. Hay que separar la historia de la imagen en la que durante mucho tiempo se complació, y por medio de la cual encontraba su justificación antropológica: la de una memoria milenaria y colectiva que se ayudaba con documentos materiales para recobrar la lozanía de sus recuerdos (....) El documento no es el instrumento afortunado de una historia que fuese en sí misma y con pleno derecho memoria; la historia es cierta manera, para una sociedad, de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos de la que no se separa.*[1]

En la *Arqueología* Foucault afirma que la tarea del historiador, o del sociólogo, consiste en no tratar –en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que remiten a contenidos o a representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es bastante más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese más lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese "más" lo que hay que revelar y hay que describir.[2]

El historiador Tzvetan Todorov en su volumen sobre *"La conquista de América. El descubrimiento del otro"*, expresa así su punto de vista con respecto a la historia:

> *No creo que la historia obedezca a un sistema, ni que sus supuestas leyes permitan deducir las formas sociales futuras, o siquiera presentes. Creo más bien que el hacerse consciente de la relatividad, y por lo tanto de lo arbitrario, de un rasgo de nuestra cultura, ya es desplazarlo un poco, y que la historia (no la ciencia, sino su objeto) no es más que una serie de esos*

---

1 Focault Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2007, pág. 9-10.

2 Op. cit., pág. 81.

desplazamientos imperceptibles. [3]

Un cambio en el orden del discurso, decía Foucault, *no supone unas "ideas nuevas", un poco de invención y de creatividad, una mentalidad distinta, sino unas transformaciones en una práctica, y eventualmente en las que la avecinan y en su articulación común*.[4]

Las condiciones para que surja un objeto de discurso, decía Foucault, las condiciones históricas para que se pueda "decir algo de él ", y para que varias personas puedan decir de él cosas diferentes, las condiciones para que se inscriba en un "dominio de parentesco" con otros objetos, para que pueda establecer con ellos relaciones de semejanza, de vecindad, de diferencia, de transformación, esas condiciones son numerosas y de importancia.

No es fácil decir algo nuevo; no basta con abrir los ojos, con prestar atención, o con adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos, y que al ras del suelo lancen su primer resplandor. [...] El objeto existe en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones. Estas relaciones se hallan establecidas entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificación, modos de caracterización; y estas relaciones no están presentes en el objeto [...] No definen su constitución interna sino lo que le permite aparecer, yuxtaponerse a otros objetos, situarse con relación a ellos, definir su diferencia, su irreductibilidad, y eventualmente su heterogeneidad, en suma, estar colocado en un campo de exterioridad. [5]

La mutación epistemológica que se da en el campo de la lingüística, como en los otros campos, tarda en producir sus efectos en la historia del pensamiento;

c*omo si hubiera sido particularmente difícil en esta historia que los hombres reescriben de sus propias ideas y de sus propios conocimientos*, dice Foucault, *formular una teoría general de la discontinuidad, de las series, de los límites, de las unidades, de los órdenes específicos, de las autonomías y de las dependencias diferenciadas. Como si, después de haberse habituado a buscar las orígenes, a remontar indefinidamente la linea de las antecedencias, a reconstruir tradiciones, a proyectar teleologías y a recurrir sin cesar a las metáforas de la vida, se experimentara una repugnancia singular en pensar la diferencia, en describir desviaciones y dispersiones, en disociar la forma tranquilizante de lo idéntico. O más exactamente, como si con esos conceptos de umbrales, de mutaciones, de sistemas independientes, de series limitadas, costase trabajo hacer la teoría, sacar las consecuencias generales y hasta derivar de ellos todas las implicaciones posibles. Como si tuviéramos miedo de pensar el Otro en el tiempo de nuestro propio pensamiento*.[6]

Umberto Eco en su *Introducción a la semiótica* afirmaba que:

la dialéctica entre códigos y mensajes, por la cual los códigos gobiernan la emisión de mensajes, pero nuevos mensajes pueden reestructurar los códigos, constituye la base para una discusión sobre la creatividad del lenguaje, en el sentido de Humboldt recogido por Chomsky de una

---

3 Todorov Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, 2008, pág. 264.
4 Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2007, pág. 351.
5 Op. cit., pág. 73- 74.
6 Op. cit., pág. 20.

dialéctica de la "creatividad regida por reglas" y de la "creatividad que cambia las reglas". [7]

Analizando la relación entre la obra de arte y las ideologías, Eco considera que

> *cada trastorno real de las expectativas ideológicas, es efectivo en la medida en que se realiza en mensajes que trastornan igualmente los sistemas de expectativas retóricas. Y cada trastorno profundo de las expectativas retóricas es a la vez una recapitulación de las expectativas ideológicas. El arte de vanguardia se fundaría en este principio, incluso en sus momentos "formalistas" cuando, utilizando un código de manera altamente informativa, no solamente provoca una crisis, sino que obliga a replantear, en la crisis del código, la crisis de las ideologías con las que se identificaba*.

Además, la obra de arte, al mismo tiempo que se propone como innovación se convierte en modelo; instituye nuevos hábitos en el orden de los códigos y de las ideologías. [8]

En la fotografía el papel del autor es central; la elección de la fracción de tiempo y espacio, tanto en el momento de la toma como en el momento de escoger entre el material producido, es el resultado de una posicionamiento frente a la realidad. Godard hablaba del registro de la cámara como "hecho moral"; y en la Rusia socialista del Kombat -Prop (Propaganda y Combate), el director de cine Dziga Vertov afirmaba en su teoría del Cine -Ojo (Kino Glatz) que "lo esencial en el cine es fijar los documentos y los hechos, fijar la vida y los acontecimientos históricos"; "hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado".

> *Soy un ojo fílmico,* -afirmaba- *soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo [...]; prescindo de la inmovilidad humana, liberado de la tiranía de 16-17 imágenes por segundo. Liberado de la estructura de tiempo y espacio, coordino todos los puntos del universo, allí donde puedo registrarlos*[9].

> *El afán de comunicación* -como escribe Casaus para el caso del género testimonio en el cine cubano- *depende del carácter participante de su autor, que escribe desde el centro de los acontecimientos y tomando partido por sus ideas, su lucha y su obra, que en esos casos forman un solo cuerpo, una sola sustancia, contradictoria en su unidad, es decir viva y en movimiento.*[10]

Como subrayó Mario Benedetti en ocasión del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1981), en la ponencia "Reflexiones profanas sobre una fotografía de la liberación", está bastante claro que el ojo que miró por el visor de cada cámara tiene una intención política (tanto que fotografiase un general golpista como que recogiese una elocuente escena de la represión en las calles) [11]; por su parte Nestor García Canclini, en "Fotografía e ideología: sus lugares comunes" señala como la fotografía y la teoría

---

7 Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Ediciones de Bolsillo, México, 2005, pág. 135.

8 Op. cit., pág. 177.

9 Página electrónica sobre Dziga Vertov: http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm.

10 Casaus, Víctor, "El género testimonio y el cine cubano", en *Cine, literatura, sociedad*, Letras Cubanas, La Habana, 1982, pág. 88.

11 *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 68.

de la ideología nacieron casi juntas. Resultando del avance tecnológico y económico del capitalismo en el siglo XIX, de una sociedad que se complejizaba y requería nuevas maneras de registrarla, la fotografía y la teoría de la ideología se comunicaron desde el comienzo. Así Marx y Engels adoptaron metáforas como "cámara obscura" y "reflejo" para describir la inversión ideológica en la representación de lo real. Freud escribió que el aparato psíquico es como un aparato fotográfico, pues todo fenómeno pasa por una fase inconsciente, por la oscuridad, lo negativo, antes de arribar a la conciencia. En Nietzche las reiteradas alusiones a la cámara obscura buscan mostrar que no existe la supuesta transparencia del conocimiento, que la verdad no se alcanza por un desvelamiento.[12]

Canclini subraya la unidad y distinción entre economía e ideología, subraya como cualquier práctica es al mismo momento económica e ideológica (por ejemplo: comprar cámara y papel; elegir el tema y el encuadre).[13] Toda discusión sobre la ideología de un mensaje fotográfico debe situarlo en el tejido de relaciones que lo vuelven inteligible. No tenemos que limitarnos a las imágenes: también pueden verse como manifestación ideológica los textos (el título, el catálogo, las críticas), la organización del espacio (ubicación de la galería en la ciudad, disposición interna de las obras que exhibe) y las relaciones o procesos observables de la acción social (el comportamiento de los espectadores en una muestra, la interacción en un grupo de fotógrafos, sus actitudes hacia públicos diferentes). [14]

Veamos entonces en qué pone énfasis la Introducción al Catálogo del II Coloquio:

> *El vigor con que ha surgido el movimiento de la fotografía en América Latina se encuentra estrechamente vinculado a las preocupaciones por rescatar la identidad propia. Por esto en cada fotografía hay algo más que el obligado entorno de su autor; también podremos encontrar la presencia de América Latina, con sus distintos modos de sufrimiento y lucidez, y, asimismo, con su explosiva realidad potencial. Y tal presencia, velada o manifiesta según los casos, está otorgando a los fotógrafos más aptos una vitalidad contagiosa, un lenguaje que es él de todos. Estamos seguros de encontrarnos en los albores de un proceso que, con el correr de las próximas épocas, dejará un fruto de inestimable valor cultural, en donde la fotografía latinoamericana se habrá descubierto a si misma, y habrá logrado fijarse derroteros sólidamente unidos con los pueblos de donde originalmente partieron sus imágenes.*[15]

La crítica Laura González, refiriéndose a una frase del fotógrafo Rodrigo Moya acerca de su desinterés por fotografiar la clase media a la que pertenecía, afirma que este hecho nos remite a que la visibilidad social, en las imágenes fotográficas, se articula mediante un mecanismo de negociación entre los distintos agentes de la subjetividad social.[16] En el I Coloquio Nacho López se preguntaba: *es*

---

[12] Op. Cit., pág 17.
[13] Op. Cit., pág 18.
[14] Op. Cit., pág 19.
[15] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981.
[16] González Flores, Laura, Prólogo, a Claudi Carreras, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona,

lamentable notar que la imagen del obrero ocupa sólo un 0.3 % ¿somos burgueses la mayoría de los fotógrafos?

Roland Günter de la Alemania Federal, fue ponente invitado de "La fotografía como instrumento de lucha", ponencia que marca el debate empezado con el Primer Coloquio y que llega sin resolverse hasta el Segundo:

> *en las luchas sociales de nuestra época,-* afirma *- el conocimiento desempeña un papel poderoso. No estoy hablando del conocimiento de muchos expertos "que cada vez más saben más sobre menos, hasta que finalmente saben todo sobre nada"(George Bernard Shaw). Sino que quiero decir el conocimiento elemental acerca de los destinos humanos y de los importantes mecanismos que favorecen estos destinos, que los oprimen o destruyen. Por esto los dominadores siempre tratan de reglamentar el conocimiento social y propagarlo.*[17]

Günter cita a Bertold Brecht autor que define la estética realista de esta forma:

> *realista significa que revela el complejo causal sociológico, que pone en evidencia los puntos de vista prevalecientes como puntos de vista de los dominadores, que escribe desde el criterio de la clase (podemos decir: que escribe y fotografía), que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más urgentes en las que está metida la sociedad humana, destacando el momento de su desarrollo.*[18]

Laura González afirma que si hay un rasgo característico e inevitable de toda la fotografía es su relación con la identidad [19] y el primer Coloquio, como ya vimos en el segundo capítulo de esta tesis, se celebró para construir un lenguaje visual capaz de expresar la identidad latinoamericana. Sin embargo al buscar la propia identidad no se puede prescindir de la *otredad*, y esta *otredad* se descubre tanto externa como internamente. Así, en el primer nivel de esta disyuntiva se encuentran los poderes dominantes o sus símbolos, mientras en el segundo nivel una serie de "otros internos": revolucionarios y disidentes, prostitutas, travestis e internados de los hospitales psiquiátricos. Cuando se observa atentamente el catálogo del Primer Coloquio, y esta afirmación vale más aún para el catálogo del Segundo, nos encontramos con una serie de *otros* que como en un caleidoscopio reproducen al infinito la gama de identidades posibles. Toda investigación sobre identidad implica necesariamente una reflexión sobre la alteridad y viceversa; por otra parte toda investigación sobre la alteridad, afirma Todorov, es necesariamente semiótica[20], y al mismo tiempo lo semiótico no puede ser pensado fuera

---

2007, pág. 14.

[17] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág 44.

[18] Ibidem.

[19] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 97-98.

[20] Según Umberto Eco por semiótica se entiende *el estudio de la cultura como comunicación*; esta definición se basa en la hipótesis que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes.

de la relación con el otro [21]

Desde la época de la conquista y la colonia, América Latina ha sido representada como el *otro*; desde el inicio de esta larga historia de explotación ha luchado en contra de una imagen impuesta, buscando en el antimperialismo y el anticolonialismo los ejes de la lucha para la reivindicación de una identidad común y propia. Sin embargo, desde su posición "marginal" respecto a los poderes hegemónicos, en el afán de dar sentido positivo a esta marginalidad, los fotógrafos de los años setentas que participaron en el coloquio descubren y dan rostro a la *diversidad*; contribuyen así a una vieja e incesante batalla, librada desde la historia, la política, la literatura, la cultura etc. La capacidad de penetrar esta *otredad*, descubrirla, hacerla visible se da en el momento en que golpes militares, guerrillas, movimientos sociales y revoluciones marcan la escena política de la región; la denuncia de las condiciones de existencia de estos *otros* pasa por un lenguaje realista y documental, que no descarta el elemento artístico sino que dicho elemento potencia la denuncia misma. Como afirma Laura González, en el Coloquio, gracias al papel central jugado por el Consejo, se realiza la absorción del código documental por parte de la fotografía artística.[22]

Stefania Bril de Brasil, comentarista de "La fotografía como instrumento de lucha" en 1981 afirma que la finalidad de esta fotografía de contenido social es conscientizar un grupo social determinado, en cuanto a su valor cultural intrínseco y su poder social latente. La fotografía es concebida aquí como arma para despertar, para denunciar y para evitar ciertos acontecimientos e injusticias; sin embargo, en la denuncia de la realidad de marginación el fotógrafo actúa como filtro cultural.[23] El lenguaje documental es la manera en que se construye, en buena parte, el discurso visual del Coloquio a través de su catálogo; esto no excluye, por otro lado, la presencia de fotografías conceptuales o experimentales .

Pero es algo más complejo, porque como en buena parte de la literatura, el cine, el documental y el testimonio latinoamericano de este periodo, la realidad y la ficción se mezclan en el mismo código. En

---

Un código es un sistema de símbolos que por convención previa está destinado a representar y a transmitir la información desde la fuente al punto de destino. Es decir que cuando dirijo a alguien una palabra, un saludo, un sonido me baso en una serie de reglas, hasta cierto punto estipuladas, que hacen comprensible mi signo. Otra de las hipótesis de la semiótica es que esta reglas y estos signos, existen bajo cualquier proceso de comunicación y se apoyan en una convención cultural; en la semiótica los signos se comprenden por la mediación de convenciones sociales. Eco Umberto, *La estructura ausente*, Ediciones de Bolsillo, México, 2005, pág. 11.

[21] Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, 2008, pág. 170.

[22] González Flores, Laura, "fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 96.

[23] *HECHO EN LATINOAMERICA 2*, Catálogo del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA- FONAPAS- CMF, México, 1981, pág. 56.

1981, Lourdes Grobet afirmará:

> *no pensamos que el testimonio y la denuncia deben sustituir la ficción. Ambas formas cumplen funciones diversamente necesarias. Lo que deseamos subrayar es que tanto la ficción como las formas testimoniales presentan semejantes posibilidades estéticas y que tales posibilidades pueden ampliarse.*

Pone como ejemplo el cine y al poner en evidencia la importancia del montaje, como un proceso separado de la filmación, llama la atención sobre la parte de "construcción" de lo real que incluye la representación.

> *En rigor, en toda producción artística existe un montaje de los datos sensibles, un ordenamiento puesto, no por el sujeto como pensaba el idealismo, sino por el proceso social que ha entrado a cada sujeto para percibir e imaginar de un cierto modo. No hay realismo puro, como sostiene Canclini, como tampoco hay ficción desprendida de las condiciones sociales [...] Al incorporarse con toda plenitud a los medios masivos de comunicación, la fotografía reestructura su significación por medio de su uso*.[24]

En el estudio sobre la Conquista Todorov habla del descubrimiento que el *yo* hace del *otro*:

> *uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, y otro en relación con el yo; o bien como grupo social concreto al que nosotros no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los locos para los "normales"; o puede ser exterior a ella es decir, otra sociedad, que será según los casos cercana o lejana.*[25]

Una de las diferencias más importantes para los efectos de la conquista fue para Todorov la comunicación y el uso de los signos; los indios y los españoles practicaban la comunicación de diferentes maneras. [26] La asociación del poder con el dominio del lenguaje, por ejemplo, estaba claramente marcada entre los aztecas. Pero el discurso de la diferencia es un discurso difícil y en la conquista así como en el colonialismo existe una incapacidad de percibir la identidad humana de los otros, es decir, de reconocerlos a la vez como iguales y como diferentes. [27] Como lo ejemplifica el caso de la conquista sólo cuando hablo con el otro le reconozco una calidad de sujeto, comparable con el sujeto que yo soy, si el comprender no va acompañado de un reconocimiento pleno del otro como sujeto, entonces esa comprensión corre el riesgo de ser utilizada para fines de explotación, de

---

[24] Op. cit., pág. 82.
[25] Tzvetan, Todorov*La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, 2008, pág. 13.
[26] Op. cit., pág. 72.
[27] Op. cit., pág. 84.

"tomar"[28]; el saber quedará entonces subordinado al poder.[29]

Como lo vemos en Colón: la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad en identidad; ésas son las dos grandes figuras de la relación con el otro, que dibujan su espacio inevitable [30]; siempre se corre el riesgo de crear una confusión de la identidad con identificaciones parciales. El otro está siempre por descubrir. El asunto es digno de asombro, pues el hombre nunca está solo, y no sería lo que es sin su dimensión social y sin embargo así es. Para el niño que acaba de nacer, su mundo es el mundo, y el crecimiento es un aprendizaje de la exterioridad y de la sociabilidad. Se podría decir un poco a la ligera que la vida humana está encerrada entre esos dos extremos, aquel en que el yo invade al mundo, y aquel en que el mundo acaba por absorber al yo, como en el caso de los procesos identitarios o, a un nivel más drástico, con la muerte y la desaparición. Y como el descubrimiento del otro tiene varios grados, desde el otro como objeto, confundido con el mundo que lo rodea, hasta el otro como sujeto, igual al yo pero diferente de él, con un infinito número de matices intermedios, bien podemos pasarnos la vida sin terminar nunca con el descubrimiento pleno del otro (suponiendo que este conocimiento se pueda dar).[31] Pero ese proceso de descubrimiento del "otro" es también el descubrimiento de nuestro propio "yo", la búsqueda de la "otredad" me revela al mismo tiempo quien soy yo.

Trasladando estas reflexiones al terreno de la fotografía, en su caso, ésta ahorra explicaciones, dramatiza y desdramatiza el episodio, puede exhibir la red complejisima del poder al mismo tiempo que su vulnerabilidad. Las fotos son inolvidables en la medida que una nación las añade a su conocimiento esencial de la política y son relevantes porque la violencia, la experiencia, la oportunidad, los reflejos adquiridos condicionaron los ángulos y la decisión testimonial.[32]

Siendo la realidad misma el contenido del acto de denuncia, lenguaje y códigos tienen que ser re-definidos; así, en en la Fotografía Latinoamericana impulsada por el Coloquio, se da una nueva articulación entre enunciado, contexto y código [33]. A nivel teórico, y también de realización práctica, me parece que el director Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau puedan ser un ejemplo de la radicalización del discurso testimonial del que hablan los fotógrafos del Coloquio; si éstos últimos se "limitaron" a denunciar los efectos del poder, el colectivo impulsado por Sanjinés iba mucho más allá, en su búsqueda de un *cine revolucionario, realizado, concebido e utilizado por el pueblo en la*

[28] El verbo "tomar" es utilizado por Todorov en el sentido de "apropiarse", "conquistar"; así describe en un subtitulo la actitud predominante de Cortés en la conquista de América: "Comprender, tomar, destruir".

[29] Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, 2008, pág. 143.

[30] Op. cit., pág. 157.

[31] Op. cit., pág. 257.

[32] Monsivais, Carlos, "La foto testimonial: la historia se hace a cualquier hora", en catálogo de la *Primera Bienal de Fotoperiodismo*, Consejo Mexicano de Fotografía, 1995, pág. 5.

[33] Eco Umberto, *La estructura ausente*, ediciones deBolsillo, México, 2005, pág. 231.

construcción de la Gran Patria Liberada. Al pueblo interesará conocer las causas y no los efectos, ya que estos últimos son su condición de existencia.[34]

El cine revolucionario sería aquél que está, no sólo al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, sino que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él[35]; denunciar y explicar el funcionamiento de toda la maquinaria económica corruptora montada es, pues, tarea fundamental sin la cual se hace prácticamente imposible orquestar la lucha de liberación.[36]

La revolución implica también una revolución a nivel de los códigos y de los lenguajes; el testimonio representa una arma más en esta lucha, como herramienta del trabajo militante. La construcción del mito y la producción simbólica entran a ser parte de la construcción de lo real; de esta manera ficción y realidad convergen en el lugar del testimonio. En el acto testimonial de la fotografía se da entonces una síntesis entre el hecho real y la construcción mítica que lo acompaña en vista del proyecto revolucionario, y por esto mismo; la disyuntiva realidad/ficción, resulta aquí de por sí inválida.

He decidido establecer unas series de documentos que tratan la *otredad* de grupos como las prostitutas, los travestis y los internados psiquiátricos, reuniéndolos bajo el concepto de una diferencia basada en los cuerpos y en la segregación en un espacio determinado, que en el caso de los travestis coincide con el cuerpo mismo. En todos estos casos son evidentes los efectos de los discursos de poder que atraviesan esos cuerpos, estableciendo su marginación respecto a la sociedad de los “normales”. Pero estos otros no se representan a sí mismos, sino que son representados por otros, pertenecientes a la clase media y medio alta de los “normales”. Estos fotógrafos acaban dando voz a los sin voz, o mejor dando rostro a los sin rostro; restituyéndoles a veces sus identidades individuales o a veces subrayando los efectos del poder sobre la “categoría” en la que han sido inscriptos.

Concluyendo, podemos decir que la fotografía producida en este contexto disocia la forma tranquilizante de lo idéntico de la que habla Foucault. La visibilidad social de estos sujetos muestra el cambio que se está dando en las prácticas gracias a la acción de los movimientos sociales; en fin, el trastorno de lo real, como señalaba Eco, se da también a nivel de los códigos y del lenguaje que son el centro de las discusiones del Coloquio. La identidad de estos nuevos actores, así como la identificación de sus intereses, son el resultado de procesos de elaboración discursiva, de la re- definición de los actores en relación con las identidades adscritas funcionales a la continuidad del orden establecido.

---

[34] Chimbo, Juan, Junio de 1978; en Sanjinés ,Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México, 1979, pág. 12.

[35] Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México, 1979, pág. 38.

[36] Ibidem, pág. 56.

El catálogo del Primer Coloquio Latinoamericano, se abre con la reproducción de la Convocatoria lanzada por el Consejo, en el apartado 8,"Libro sobre la exposición", dice:

> *Como corolario y testimonio de la Primera Exposición Latinoamericana de Fotografía, se publicó un libro (sin fines lucrativos), de gran calidad editorial, de 170 páginas; 144 de duotono y 16 en color. Estos libros se venderán al público a un precio muy inferior al normal para una obra de este tipo, gracias al ingreso que se derivará de la inclusión de algunos anuncios comerciales muy discretos que permitirán subsidiar parcialmente la obra. Los autores cuyas obras queden incluidas en el libro, recibirán el ejemplar de forma gratuita. Todos los participantes que envíen sus obras, hayan sido estas seleccionadas o no, se harán acreedores a un descuento de 25 por ciento sobre el precio de venta al público. Independientemente de la publicación del libro, se editará un pequeño catálogo para el público en general."*[37]

El catálogo acaba teniendo 251 fotografías, 217 B/N; 4 sepia y 30 en color (ver archivo digital del Catálogo Hecho en Latinoamérica, anexado a esta investigación). No sabemos a qué precio fueron vendidos estos libros, lo que es cierto es que la primera edición del catálogo contó con 1750 ejemplares. Esta edición fue coordinada y supervisada por Jorge Westendarp y el Diseño fue obra del Grupo Proceso Pentágono. Quizás la presencia de este Grupo se imponga sobre todo en la organización formal del texto que presenta una estructura subdividida por temas que reaparecen a lo largo de las páginas (locos, prostitutas, revolución cubana, travestis, mujeres, experimentación...), y que se revela a veces provocadora. No creo sea casual, por ejemplo, la inserción de dos fotografías de un matadero de vacas en medio del primer grupo de fotografías dedicadas a los pacientes psiquiátricos (las de Straliaev y Abreu). En una de estas imágenes, los animales aparecen colgados ya descuartizados, acomodados pies arriba en largas filas; en la otra imagen un carnicero transporta en sus hombros una pierna cortada de la vaca. Esta serie de fotografías (la de los hospitales que las preceden y las siguen, y la del matadero) están ahí casi para simbolizar la muerte parcial impuesta a estos hombres "anormales" constreñidos al aislamiento y la soledad.

[37] *HECHO EN LATINOAMERICA 1*, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA-SEP- CMF, México, 1978, pág 9. En los agradecimientos que abren el volumen podemos leer los nombres de los sponsores: INBA; INAH; Museo de Arte Moderno; Museo Nacional de Historia; Museo Nacional de Antropología; Secretaría de Turismo; Secretaría de Relaciones Exteriores, Secretaría de Comunicaciones y Transportes; Petróleos Mexicanos; Canal 11 de televisión; Nacional Hotelera; Mexicana de Aviación; Aeroméxico; Universidad Iberoamericana, Industrias Resistol; Casa Pedro Domecq; Pepsicola Mexicana, Aerolíneas Argentinas; Western Airlines; Varig.

4. 2 Los "anormales"

Este apartado toma el nombre del libro *Los anormales* que contiene las transcripciones de las clases que dio Foucault en el Collège de France en 1975, para su cátedra de "Historia del pensamiento". A partir de dos informes periciales psiquiátricos, uno de 1955 y uno de 1974, Michel Foucault trata el problema de las relaciones entre saber y poder e invita sus estudiantes a reflexionar sobre aquellos discursos que tienen a la vez tres propiedades. La primera propiedad es poder determinar, directa o indirectamente, un fallo de la justicia que, después de todo, concierne a la libertad o la detención de un hombre; se trata de *discursos* que en última estancia tienen un *poder de vida* y *de muerte*. La segunda propiedad es que estos discursos sacan su poder de la institución judicial, tal vez, pero también del hecho de que funcionan en ella como *discurso de verdad*, discurso de verdad por su *status* científico, o como discurso formulado exclusivamente por personas calificadas, dentro de una institución científica. La tercera característica es que se trata de discursos que, como en los informes analizados, dan risa; que dan risa pero que tienen duras consecuencias en su práctica real. Es cierto que los discursos de verdad que hacen reír y tienen el poder institucional de matar (o de encerrar) son, después de todo, discursos que merecen un poco de atención.[38]

En estas pericias existe un conjunto o dos series de nociones, la de "profundo desequilibrio afectivo" y y la de "serias perturbaciones emocionales"; pero *¿qué función tienen estas nociones?* En primer lugar, la de repetir tautológicamente la infracción para inscribirla y constituirla como rasgo individual. La pericia psiquiátrica permite pasar del acto a la conducta, del delito a la manera de ser; y va aún más allá poniendo de relieve que ésta ultima no es otra cosa que el delito mismo pero, en cierto modo, en el estado de generalidad de la conducta de un individuo.

En segundo lugar, estas series de nociones tienen como función desplazar el nivel de la infracción porque lo que esas conductas infringen no es la ley, ya que ninguna ley impide tener perturbaciones emocionales, ninguna ley impide siquiera tener el orgullo pervertido y no hay medidas legales contra el erostratismo. Se trata, finalmente de calificaciones morales; en resumen la pericia psiquiátrica permite construir un doblete psicológico ético del delito, ya no una infracción en el sentido legal del término sino una *irregularidad* con respecto a una serie de reglas que pueden ser fisiológicas, psicológicas o

[38] Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pág. 19- 20. *Los anormales* es un volumen que recoge las transcripciones del curso que Foucault dio en el Collège de France en el ciclo lectivo 1974-1975. El título de su cátedra era "Historia del pensamiento"; de este texto se ve como Foucault abordaba su enseñanza como un investigador. El curso era un contexto para exploraciones de un libro futuro, desciframiento de campos de problematización, que se formulaban como invitación lanzada a eventuales investigadores. Gracias a las grabaciones de los estudiantes estos cursos, que profundizaban el problema de la relación saber/poder, se pudieron conservar.

morales.[39]

Foucault quiere reconstruir la genealogía del concepto de "anormal" que se encuentra en la base de las prácticas de segregación y discriminación. El grupo de los "anormales" se constituyó, según este análisis, a partir de tres elementos cuya constitución no fue exactamente sincrónica:

1) El *monstruo humano*, vieja noción cuyo marco de referencia es la ley; pero no se trata sólo de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. El campo de aparición del monstruo es en un ámbito jurídico- biológico. Cada una a su turno, las figuras del ser mitad hombre - mitad bestia, de las individualidades dobles y de los hermafroditas representaron esa doble infracción. El monstruo humano combinaba en sí mismo lo imposible y lo prohibido.
2) El *individuo a corregir*. Es un personaje más reciente que el monstruo; es menos el correlato de los imperativos de la ley y de las formas canónicas de la naturaleza que de las técnicas de domesticación con sus propias exigencias. La aparición del incorregible es contemporánea de la introducción de las técnicas de disciplina; los nuevos procedimientos de domesticación del cuerpo, del comportamiento y de las aptitudes inauguran el problema de quienes escapan a esta normatividad que ya no es la soberanía de la ley. La prohibición constituía la medida judicial mediante la cual se descalificaba a un individuo, al menos parcialmente, como sujeto de derecho. Monstruo trivializado y empalidecido, el anormal del siglo XIX es también un descendiente de los incorregibles aparecidos en los márgenes de las técnica modernas de domesticación.
3) El *onanista, o niño masturbador*. Figura del todo novedosa en el siglo XVIII. Aparece en correlación con las nuevas relaciones entre la sexualidad y la organización familiar, con la nueva posición que ocupa el niño en medio del grupo parental de ascendencia burguesa, con la nueva importancia atribuida al cuerpo y a la salud. Aquí interviene la definición de una dicotomía entre cuerpo productivo y cuerpo de placer. Esta cruzada sitúa el uso sexual del propio cuerpo en el origen de una serie indefinida de trastornos físicos que pueden hacer sentir sus efectos en todas las formas y todas las edades de la vida. La cruzada contra la masturbación traduce el ordenamiento de la familia restringida como un nuevo aparato de saber/poder.

El individuo "anormal", que desde fines del siglo XIX hasta hoy en día toman en cuenta tantas instituciones, discursos y saberes derivaría a la vez *de la excepción jurídico natural del monstruo, de la multitud de los incorregibles atrapados en los aparatos de la rectificación y del universal secreto de*

[39] Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pág. 29.

las sexualidades infantiles.[40] Entre los primeros *monstruos morales* de esta genealogía estaría el *monstruo político*, el rey Luis XVI; este problema fue planteado por primera vez por Saint Just durante el proceso al rey que siguió a la Revolución Francesa. En el Código Penal de 1790 se estableció que un orden despótico y arbitrario era igual a un crimen como el asesinato; a partir del tema del soberano por encima de las leyes y del criminal por debajo de ellas, se crearon estos dos fueras de la ley que serían el soberano y el criminal. El soberano pasa a ser un individuo solo, sin vínculo social; ejercitando su poder como déspota comete el crimen por excelencia, la ruptura de total del pacto social. Disciplinas como la ciencia biológica, anatómica, psicológica y psiquiátrica permitirán reconocer de inmediato, en un individuo o en un movimiento político, al que se puede convalidar efectivamente y al que hay que descalificar.

> *Es lo que Lombroso decía en sus aplicaciones de antropología. Decía: la antropología parece darnos los medios de diferenciar la verdadera revolución, siempre fecunda y útil, del motín, la rebelión, que son siempre estériles. Casi todos los grandes revolucionarios – proseguía – a saber Paoli, Mazzini, Garibaldi, Gambetta, Charlotte Corday y Karl Marx, eran santos y genios y, por otra parte, tenían una fisionomía maravillosamente armoniosa. En cambio, al contemplar las fotografías de 41 anarquistas de París, advierte que el 31 % de ellos tiene estigmas físicos graves. De 100 anarquistas detenidos en Turín, el 34 % no tiene la figura maravillosamente armoniosa de Charlotte Corday y Karl Marx (lo que, sin duda es el signo de que el movimiento político que representan debe descalificarse histórica y políticamente, porque ya está fisiológica y psiquiátricamente descalificado)*[41].

La gran familia indefinida y confusa de los anormales se formó en correlación con todo un conjunto de instituciones de control, toda una serie de mecanismos de vigilancia y distribución; y cuando haya sido casi enteramente englobada por la categoría de la *degeneración* dará lugar a elaboraciones teóricas irrisorias, pero de efectos terriblemente reales.

Así, para Foucault, desde la mitad del siglo XIX

> *se empezó a solicitar a la psiquiatría que proporcionara algo que podríamos llamar un "discriminante psiquiátrico político" entre los individuos, o un discriminante psiquiátrico de efecto político entre ellos, entre los grupos, entre las ideologías entre los procesos históricos mismos.*[42]

Este discriminante de la psiquiatría tiene la ventaja de que lo duplica en un instrumento efectivo de sanción y exclusión, dado que la medicina como poder y el hospital psiquiátrico como institución están ahí para sancionar efectivamente esa operación de discriminación. Es en este mismo periodo cuando se organiza una psiquiatría que podemos definir como *tecnología de la anomalía*.[43]

---

[40] Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006,*"Resumen del curso"*, pp, 297- 301
[41] Op. Cit., pág. 147.
[42] Op. Cit., pág. 146.
[43] Op. Cit., pág. 156.

Con la pericia psiquiátrica tenemos una práctica que concierne a “anormales”, pone en juego cierto poder de normalización y tiende, poco a poco, por su propia fuerza, por los efectos de unión que asegura entre lo médico y lo judicial, a transformar tanto el poder judicial como el poder psiquiátrico, a constituirse como instancia de control del *anormal*. Y en tanto constituye lo médico judicial como instancia de control no del crimen, no de la enfermedad, sino de lo anormal, del individuo anormal, es a la vez un problema teórico y político importante.[44] Con la pericia, “el bajo oficio de castigar se transforma en el hermoso oficio de curar”.[45]

Lo “anormal” es producido a través de discursos y prácticas, y como tal se inscribe en los cuerpos (y en particular en el cuerpo sexual), en la moral y en lo político. A la definición de lo “anormal” corresponde una práctica de discriminación y segregación; sin embargo a partir de los años setenta los saberes y las prácticas que operan sobre lo “anormal” se vuelven objeto de una aguda crítica, en la que Foucault es una de las voces más importantes.

Desde mi perspectiva la noción de “discurso” no se limita al ámbito lingüístico sino que incluye todas la maneras de producción social de significados, y por ende también el “discurso visual”. La visibilidad de los grupos marginados (en nuestro caso enfermos mentales, prostitutas, travestis y movimientos sociales) como tal, no es un fenómeno reciente pero la crítica al discurso dominante permite nuevas formas de verlos y de representarlos.

En el Primer Coloquio, muchos de los fotógrafos seleccionados para el catálogo muestran una mirada original hacía estas situaciones de marginación; los fotógrafos mismos dirán como este interés depende de la situación peculiar de América Latina, continente desde el cual el discurso sobre la “diversidad” asume un valor positivo. Así, de los retratos antropométricos gélidos de que habla Lombroso, y en que los anormales son representados en toda su extrañeza, su “exotismo”, pasamos a imágenes que denuncian y critican la situación de marginación, a veces rescatando el individuo, a veces mostrando las condiciones de vida del grupo al que pertenece por voluntad del poder.

El contexto creado por los movimientos sociales determina entonces la nueva visibilidad de sujetos anteriormente marginados. Los intentos de movilización simbólica, como afirma el sociólogo Sidney Tarrow, acompañan a todo movimiento moderno, desde el uso de casacas militares por parte de los comunistas rusos y chinos hasta el esplendor pagano de los jerarcas fascistas o las descuidadas barbas de los guerrilleros latinoamericanos. Ahora, como los movimientos sociales se proponen reemplazar un sistema de creencias dominante, que legitima el *statu quo*, por otro alternativo, que apoye el cambio

[44] Op. Cit., pág. 49.
[45] Op. Cit., pág. 35.

provocado por la acción colectiva, los participantes en el movimiento visten los atavíos y ostentan los símbolos de la revuelta para ganar apoyo y distinguirse de sus enemigos.

Pero existe una paradoja en la política simbólica de los movimientos sociales, que se debate entre la implantación de símbolos dinámicos que crean nuevas identidades y provocan el cambio, y el uso de símbolos conocidos con raíces en su propia cultura.[46] Creo que podemos aceptar que los movimientos desempeñan el papel, al menos en parte, de *agencias de significación*, que sucesivamente se involucran con los medios masivos de comunicación, los gobiernos locales y el Estado, en lo que, apropiadamente, se ha denominado como "política de significación".[47]

4. 3 Profesión: Loco

En 1976, en Argentina, Sara Facio, Alicia D'Amico y Maria Cristina Orive editaron para *Azotea*, la primera editorial latinoamericana de fotografía, el libro *Humanario.* El libro presenta en su versión final una serie de fotografías de pacientes psiquiátricos, ordenadas según los repartos (mujeres, hombres, niños), y acompañadas por un texto inedito de Cortázar escrito bajo circunstancias especiales. En una entrevista con Mario Casasús en 2007 Sara Facio cuenta un episodio importante para esta historia. En 1970 Alicia D'Amico y Sara Facio llevaron las fotos a Julio Cortázar a París. Alicia D'Amico quería que los textos los escribiera Samuel Beckett que también vivía en París; Cortázar les consiguió una recomendación para que las recibiera, pero hablaron con su secretario particular porque justo en ese momento habían internado a Beckett en un psiquiátrico y pensaron que definitivamente no era el momento de mostrarle estas fotos. Después de un tiempo, en un nuevo viaje a París, Sara Facio le dijo a Julio Cortázar: *'devolveme la caja de fotos, no tiene sentido que las tengas vos'*, él preguntó: -*'¿Qué van a hacer?' –'Nada'* le dijo, él insistió –*'¿y en La Azotea no lo podés hacer?' –'Pero Julio vos sabés que es carísimo imprimir un libro así, perdemos toda la plata, no se va a recuperar nada'*, contundentemente se comprometió: -*'Si lo hacés, el texto se lo escribo yo y no les cobro ni un centavo'*. Ya con el texto de Cortázar decidieron hacer el libro que salió en un año difícil para la historia argentina.[48]

---

[46] Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento*, Madrid: Alianza, 2004, pág, 164.

[47] Chihu, Amparán coord. *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*, México: UAM- Conacyt-Porrúa, 2006, pág. 35.

[48] Casasús, Mario, *La Jornada* (edición Morelos) y El Clarín de Chile, Fotografía / Argentina: Entrevista con la fotógrafa Sara Facio, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=50573, 7 de mayo de 2007.

“Estrictamente No Profesional” fue el título que Cortázar escogió para este texto increíble, que empieza así:

> *Nada sé de la locura que muestran las imágenes de este libro; sólo puedo asomarme esperanzadamente a las nuevas corrientes psiquiátricas que refutan una división demasiado cómoda entre cuerdos y locos, y sostienen que muchos de los seres que pueblan infiernos como el que aquí se desnuda podrían estar de nuestro lado si nuestro lado no mantuviera, con tan persistente eficacia, los diversos guetos que protegen la ciudad del hombre normal.* [49]

Efectivamente, en estos años, se da a nivel global el movimiento de la *anti psiquiatría*, cuyos primeros pasos en América Latina se dan en Argentina donde el psicoanálisis y la psiquiatría tienen una larga tradición. En las tierras del Río de la Plata la anti psiquiatría se encontró con un personaje importante, un psiquiatra africano que había sido obligado al exilio y que había reparado antes en Inglaterra y después en Argentina. David Cooper, era este el nombre del psiquiatra, fue autor de uno de los libros que fundaron la elaboración de esta corriente crítica: *Psiquiatría y Anti psiquiatría* (1967). Junto con Franco Basaglia, Thomas Szasz, Ronald David Laing y Michel Foucault fundó las bases del movimiento que se basaba en una crítica radical, desde adentro de la psiquiatría, sobre las categorías de la enfermedad mental (basadas en síntomas), sobre los manicomios y las terapias violentas que se utilizaban en estas estructuras, y sobre los intereses de la industria farmacéutica en la medicalización de la enfermedad mental. Cooper viajó a Argentina una primera vez en 1970 y volvió dos años después para quedarse en un proyecto sobre la organización de comunas para esquizofrénicos. [50]

Como escribe Cortázar en su presentación, el libro

> *Humanario*, q*uiere aludir a zonas esquivas e indefinibles, a atmósferas aparentemente garantidas por una normalidad pasteurizada [...] a presencias para las que no hay otra definición que el acatamiento, antes o después de las palabras con que la insolencia o el miedo buscan definir para mejor encerrar.*[51]

La ciudad, la sociedad y la psiquiatría, añadiría yo, nos han condicionado para distinguir entre locura y cordura a base de la presencia o la ausencia de síntomas espectaculares o deprimentes. Es cierto que, como escribe Cortázar,

> *lo que pierde a ciertos locos es la forma insoportable que para la sociedad asume su conducta*

---

[49] Cortázar, Julio, “Estrictamente No Profesional”, Alicia D'Amico y Sara Facio, *Humanario*, La Azotea, Argentina,1976, pág. 11.

[50] Cooper, David, *Pshichiatry and anti–psychiatry,*Tavistock Publ, London, 1967; de Basaglia el texto más significativo es: Basaglia Franco, *L'istituzione negata*, Torino, Einaudi, 1968; de Laing, David R. Laing, *Tha divided self: an existencial study in Sanity and Madness*, Harmondsworth, Penguin, 1960, con Esterson A. escribió, *Sanity. Madness and the family*, London penguin Books, 1964; de Szasz, *The myth of mental illness: foundations of a theory of personal conduct*, Harper & Row, 1974 y *The therapeutic State: psychiatry in the mirror of Corrent Events*, Prometheus Books, 1984.

[51] Cortázar, Julio, “Estrictamente No Profesional”, Alicia D'Amico y Sara Facio, *Humanario*, La Azotea, Argentina,1976, pág. 11.

exterior; los tics, las manías, la degradación física, la perturbación oral o motora, facilitan rápidamente la colocación de la etiqueta y la separación profiláctica; es lógico, es incluso beneficioso para el loco, es una sociedad que aplica las reglas de su juego con las que nadie está autorizado a jugar. Por el otro extremo de esa simetría, allí donde la razón va siendo cada vez más razonante y razonable, donde la conducta exterior no solamente no ofende a la ciudad sino que contribuye a exaltarla y a enriquecerla, basta mirar de cerca para descubrir a cada paso la otra alienación, la que no sólo no transgrede las reglas del juego, sino que incluso las estatuye y las aplica.[52]

La reunificación de la locura a través de sus síntomas, aún los más particulares y regionales, es la clave para justificar la medicalización y el encierro del enfermo mental, como decía Foucault en su curso en el Collège de France (1974- 1975); esta reunificación va a hacerse en el nivel de cierto juego entre lo voluntario y lo involuntario. Pero la inversión de la organización epistemológica acaba afirmando que lo que caracteriza a un loco es algo que se asemeja a un estado de sueño; y es a partir de esta perturbación en el orden y de la organización de lo voluntario y lo involuntario, que van a desplegarse en la formulación psiquiátrica todos los demás fenómenos de la locura.[53] La definición de la nueva *locura moral* introduce en la psiquiatría la norma "entendida como regla de conducta", como ley informal, como principio de conformidad; la norma a la que se oponen la irregularidad, el desorden, la extravagancia, la excentricidad, el desnivel, la distancia. Esto es lo que introduce la fragmentación del campo sintomatológico; pero su anclaje en la medicina orgánica o funcional, por intermedio de la neurología, le permite también atraer la norma entendida en un nuevo sentido: como regularidad funcional, como principio de funcionamiento adaptado y ajustado; lo *normal* al que se opondrá lo *anormal*, lo patológico, lo desorganizado, el disfuncionamiento"[54]

Pero es la soledad lo que más caracteriza al loco:

La gente astuta habrá de notar que la diferencia esencial entre locura y cordura no está ni con mucho en las manifestaciones exteriores, sino en el hecho de que el loco es un hombre que está solo, que no tiene relación con nuestro tablero de dirección así como nosotros no la tenemos con el suyo.[55]

Cortázar habla de la locura como sueño, estado que, como alguna forma de locura, caracteriza al poeta así como al revolucionario: en su anhelo por aprender directamente qué es cuerdo y qué es un loco, en su visión permeable, el poeta ve todo proyecto de hombre por venir

como una integración fecunda y saltarina de componentes que vienen de los primeros grados de la razón y la sinrazón. Esto, que hace temblar de indignación a los tecnócratas y a los

---

52 Ibidem, pág. 13.

53 Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pág. 150.

54 Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pág. 155.

55 Cortázar, Julio, "Estrictamente No Profesional", Alicia D'Amico y Sara Facio, *Humanario*, La Azotea, Argentina,1976, pág., pág. 14.

comisarios, es el impulso que mueve a muchos revolucionarios en el plano de la acción o de la teoría, y por revolucionario hay que entender no solamente a los que luchan por la revolución sino a los que ya la han inaugurado en sí mismo y la transmiten a través de palabras o sonidos o pigmentos, sin hablar de aquellos en quienes se dan todos los componentes juntos, aquellos que mueren asesinados en una selva boliviana llevando hasta el final en el bolsillo el Canto General de Pablo Neruda.[56]

El escritor habla de *Humanario* como un libro "terrible",

en el que cada página es una isla de total soledad, de irreparable incomunicación, pienso en una frase que se deslizó hace años en un libro mío, y en la que el poeta proponía una explicación de la locura. Los ojos que se ven en este libro pueden ser ojos que siguen y seguirán viendo un sueño que se ha implantado como la sustitución definitiva de una realidad por otra; y así como un personaje de ese mismo libro mío comprobó con amargura que de nada valía dormir junto a la mujer amada, cabeza contra cabeza, procurando mezclar alguna vez sus sueños con los suyos, y que al despertar besándose y amándose, el recuento de la noche les daba dos sagas diferentes e inconciliables, también así nuestra interrogación de los locos, o a sus desesperados signos de socorro o de mensaje, se estrellan en una alambrada que sólo deja pasar vocabularios y gestos incomprensibles. A ese aislamiento parecen pertenecer casi todos los sujetos que desde las páginas de este libro nos miran sin vernos, como miraron un instante la cámara que no formaba parte de su sueño.

El texto concluye con una dedicatoria de Homero Manzi:

... a los desesperados que entregan el último gesto

frente al paisaje final e instantáneo de la demencia[57]

Las fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico muestran las paredes que separan, la soledad irreductible de los enfermos, las miradas perdidas, los cuerpos tirados y uniformados por el poder psiquiátrico (Anexo 1). Ya no son los enfermos de inicio siglo mostrados por ejemplo durante el cardenismo en México; imágenes en las que, con una mirada edulcorada, se mostraban a los enfermos al aire libre mientras realizaban actividades artísticas con fines terapéuticos. Quizás fotografías de este tipo respondan sobre todo a fines propagandísticos, lo que es cierto es que el fotógrafo era llamado a testimoniar un momento de *normalidad* de los enfermos.[58]

Sara Facio y Alicia D'Amico deciden entrar al manicomio por su cuenta para testimoniar las condiciones de vida infernales de las estructuras psiquiátricas en la Argentina contemporánea. El blanco y negro resalta el valor dramático de este testimonio en que el espacio vacío y cerrado contrasta con la vestimenta de los pacientes. No son los retratos de "freaks" integrados al mundo, como en la obra de Diane Arbuse en América del Norte en los mismos años; son sujetos recluidos, aniquilados,

[56] Ibidem, pág. 15.

[57] Ibidem, pág. 16.

[58] Rebeca Monroy Nasr, "Fotografías de la educación cotidiana en la posrevolución", en Gonzalbo Aizpuru Pilar (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Lol. 2, Aurelio de los Reyes (coord.), *Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, Fondo de Cultura Económica- El Colégio de México, México, 2006.

encerrados por parte de un poder que no es parte del retrato pero que está presente a través de sus símbolos. Todo indica lo *anormal* de la condición de vida impuesta al paciente en las clínicas psiquiátricas.

En el Primer Coloquio Latinoamericanos de Fotografía muchos autores participan con series fotográficas sobre los manicomios de sus respectivos países: Venezuela, Brasil, Santo Domingo; estas fotografías, todas en blanco y negro, recuerdan las atmósferas de Sara Facio pero menos "limpias". Los enfermos están atados a las camas, desnudos en el piso, pobremente vestidos y descalzos, tirados en sus excrementos y abandonados a su soledad. La novedad no está sólo en la elección del sujeto o en el tratamiento del tema, sino en la decisión de enviar a un concurso esta obra.

Luis Abreu de Brasil (posición en el Catálogo: XII) escribió como presentación de su obra:

> *Conocei fotografando loucos e marginais. E não foi por mero acaso. Foi fruto de uma convicção: de que vivemos em uma sociedade alienante e injusta. Esta é a grande realidade de América Latina, à qual o fotografo não pode se furtar*[59].

En el catálogo se reproduce una de estas fotografías, titulada "Manicomio V" (Anexo 2); nada nos indica que se trata de enfermos mentales menos el título, parecen más en general reclusos. La imagen nos muestra un grupo de hombres en la esquina de la pared cóncava de un patio; algunos pacientes están vestidos con uniformes, otros están desnudos. Sobre ellos se proyecta una sombra que surge de la silueta de un individuo que está en la esquina derecha del encuadre viendo hacia los hombres; parece alguien vigilando a brazos cruzados, un guardia probablemente, o al menos esto deja entender la imagen en su conjunto.

Leonid Streliaev, fotógrafo de Brasil (posición en el Catálogo: VIII y IX), tituló su serie "Profesión: Loco" (Anexo 3 y 4); como él mismo escribe las fotos que estaban en la exposición, y que entran a ser parte de la memoria visual del Coloquio, fueron hechas en un sanatorio para enfermos mentales, en el año de 1972. Fueron expuestas en San Pablo en 1974 y en Londres, en el año 1977 en "The Photographers Gallery". Para este trabajo Leonid recibió el premio de "*mejor fotógrafo brasileño de 1974*";[60] al tiempo del Coloquio, Leonid seguía trabajando para la prensa de Brasil. Las dos fotografías que se publicaron en el Catálogo son dos retratos, uno de dos hombres y uno de un grupo de hombres.

---

[59] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP-CMF, México, 1978. El Comité editorial del libro ha considerado de sumo interés e importancia publicar las notas que el autor escribió respecto a su obra, así como su dirección vigente al momento de enviarla. Todo ello con la voluntad de divulgar elementos de juicio y acercamiento entre los productores y receptores de la creación fotográfica involucrada en la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana.

[60] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP-CMF, México, 1978.

En la primera el sujeto que mira a la cámara lleva las manos a la cara en un gesto que contrasta con su expresión; el otro hombre, cigarrillo en la boca, mira de perfil hacia otro lado, los dos tienen la misma camiseta blanca. Como en la segunda fotografía el contraste del blanco y negro es llevado al extremo; falta la luz casi por completo pero la que hay cae sobre los perfiles y los cuerpos. En la segunda fotografía, los hombres están en un patio cerrado, el cabello rasurado, con las mismas uniformes y todos descalzos; no hay interacción entre los sujetos, y cada uno mira frente a sí; están todos parados de espalda a la cámara, menos un hombre que está en primer plano, sentado en el suelo, de espaldas a sus compañeros, los ojos cerrados hacia el cielo, con la cara iluminada por la luz.

Ana Cristina Henríquez, Venezuela (Posición en el Catálogo: 215- 216) envió al Coloquio 9 fotografías tomadas, entre otras, en diferentes Colonias Psiquiátricas de Venezuela, institutos destinados, según las palabras de la misma autora, a la "re-habilitación" (comillas del texto escrito por Ana Cristina Henríquez) del enfermo mental crónico en este país; y realizadas entre enero y noviembre de 1977.[61] De esta serie también se publican dos fotografías. La primera es un retrato al "aire libre" en primer plano, tomado desde cerca; el paciente que aparece al extremo derecho de la foto tiene a sus espaldas una pared blanca (Anexo 5); a pesar de la cercanía física del sujeto de frente, el hombre no mira a la cámara sino de lado. El gesto del cuerpo y la mirada aparentemente molesta del retratado resaltan gracias a un saliente uso del blanco y negro y del contraste en que prevalece la luz. En la segunda fotografía publicada (Anexo 6), la toma está hecha en un espacio interior caracterizado por la falta de luz; el paciente en primer plano está echado al piso apoyado en un lado, lleva sólo una camiseta, las piernas flacas y desnudas están ligeramente dobladas hacía el pecho, el brazo derecho sosteniendo la cabeza y el izquierdo doblado en el pecho. Al fondo otro cuerpo tirado al piso, desnudo viendo al techo. El abandono y la soledad, lo "anormal" de la condición de vida de los enfermos son lo que la cámara, y por ende el fotógrafo, inmortalizan como testimonio para la sociedad de los "normales".

El mensaje, como diría Eco, la voluntad de denuncia y de testimonio de estas imágenes, se reinscribe, como decíamos al inicio del capítulo, en el lenguaje estético, que queda a su vez transformado. Parece existir un lenguaje común a los autores aquí tratados influido por la tradición del fotorreportaje, por las nuevas corrientes y movimientos sociales, y por el modelo divulgado gracias a los libros fotográficos, cual es el caso del *Humanario* de Sara Facio y Alicia D'Amico.

---

[61] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP-CMF, México, 1978.

4. 4 Cuba y las luchas sociales

El Titán de Bronce. Cuba libre e independiente.
¿Quién iba a sospechar todo esto?
Sin el águila imperial.
¿Y la paloma que iba a mandar Picasso?
Muy cómodo esto de ser comunista y millonario en París.
"Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar".
Como mis padres, como Laura,
y no se detendrá hasta llegar a Miami
Sin embargo, todo parece hoy tan distinto
¿he cambiado yo o ha cambiado la ciudad?

Estas palabras son parte del "monologo interior con mirada hacia la calle" de Sergio, el protagonista burgués de "Memorias del subdesarrollo", película del cubano Tomás Gutiérrez Alea; esta pelicula, basada en la novela de Edmundo Desnoes del mismo título y producida por el mítico Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ganó en 1968 el Premio de los Cineclubes en el Festival de Karlovy Vary. La historia de Sergio sería una historia cualquiera si no fuera porque se da en un momento importante para la Revolución: 1961 el año de la Bahía de Cochinos, del desmantelamiento del grupo de exiliados que atentaba contra la Revolución, el año de la adhesión del país a la doctrina socialista. En el lenguaje fílmico realidad y ficción se funden y confunden, materiales como grabaciones de radio, televisión y fotografías se mezclan en el monólogo del narrador; así los temas clásicos de la Revolución, los héroes y los símbolos patrios, reaparecen para ejemplificar en la historia del personaje central el cambio experimentado por la Isla entera. Las librerías llenas de títulos del socialismo clásico, las tiendas vacías, la imagen recurrente de Martí, Fidel, la música, el prostíbulo; todos estos elementos nos revelan la importancia que asume, en el momento del ataque enemigo, la lucha por los imaginarios y la centralidad que asume en ésta el problema de la identidad.

La Revolución cubana ocupa toda la sección central del Catálogo *Hecho en Latinoamérica*, y la mayoría de las imágenes han sido tomadas en 1961, como revelan las fechas apuntadas en el reverso por sus autores; Mario García Joya (Mayito), Raúl Corrales, Rogelio López Marín, Alberto Korda, Alberto Figueroa, Ernesto Fernández, Ramón Martínez Grandal, María Eugenia Haya (Marucha), Luis M. Fernández (Pirole), Ivan Cañas, Roberto Salas, son estos los fotógrafos cubanos que participaron al Coloquio y son entre las firmas más importantes de la fotografía cubana contemporánea. El catálogo

incluye una gran cantidad de obras que se enfrentan directamente al tema de las luchas sociales; todas estas imágenes, que son parte de series, curiosamente llevan un título, mientras en la obra más "artística" no hay título y normalmente son fotos únicas. Caben destacar: "Desesperación" de Eduardo Comesaña, Argentina; "Carga de Cavalharia", "Patria" (serie), "Açao policial" (serie) de Luiz Benck Vargas, Brasil; "Trabalhadores Bolas Frías" (serie) de João Aristeu Urban, Brasil; "Allende está dentro del pueblo" de Patricio Guzmán Campos, Chile; "Mural n 3" (serie) de Camilo Luzuriaga, Ecuador; "Manifestación del silencio, 1968" de Oscar Menéndez, México; "Impugnación al fascismo" (abstracto, serie), "En la casa de la Sra Orozco", "Dependencia" de Cesar Trasmallo, México; "Llegará" de Armida T. de Figari, Perú; "Andrés Figueroa Cordero" de Héctor Méndez Caratini, Puerto Rico.

Pero volvamos a Cuba; para el caso de la Revolución y la imagen existen diferentes estudios. Nos basaremos aquí en algunas de las conclusiones del libro *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, fruto del trabajo de un grupo de investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México. El tema central del trabajo de este grupo es la presencia del sujeto rebelde, es decir de la rebeldía y de sus representantes, en el escenario de la lucha política regional de la última mitad del siglo XX. En ese periodo, en las tierras bañadas por el Mar Caribe se generaron importantes fenómenos políticos y sociales entre los cuales destaca la presencia de líderes carismáticos, intelectuales e ideólogos cuyas figuras han sido reconocidas y han tenido impacto a nivel mundial. La representación de ambos, hechos y personajes, ha merecido un extenso tratamiento y ha marcado una influencia en territorios que van más allá de las fronteras de la zona.

> *La interpretación del Circuncaribe ha llevado a la formación de símbolos con un rasgo común: la presencia de personajes y organizaciones con una actitud de infatigable rebeldía. Pero dentro de esta representación también han merecido atención aquellos elementos situados en la realidad latinoamericana en cuyo territorio los dictadores y represores son la otra cara de la moneda, el lado de la villanía, de la falta de nacionalismo, o de la actitud dependiente y sumisa ante la sombra imperial.*[62]

Rebelde es entendido como quien se resiste al poder hegemónico, sin depender de su participación en agrupaciones de la izquierda o de la toma de las armas. El proceso que aquí interesa es él de la representación de los hombres y de las situaciones involucradas en la lucha por el poder, la defensa de la soberanía, o con los deseos de oponerse a la agresión económica imperial escondida bajo el supuesto del progreso. El marco teórico de esta investigación es la reflexión de Ignacio Sosa, quien propone analizar al rebelde como elemento vinculado al proceso democrático latinoamericano de las últimas dos

[62] Camacho Navarro, Enrique (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCYDEL- UNAM- Edere, México, 2006, pág. 13.

décadas, en la inteligencia de encontrar la posibilidad de que en los regímenes democráticos cuenten con argumentos para los actos rebeldes. Sosa sitúa el lugar que se le designó al rebelde en el contexto de la Guerra Fría, aportando una explicación clara de los intereses y argumentos que construyeron las perspectivas sobre las manifestaciones de la rebeldía latinoamericana.

Según la definición de este autor se entiende por rebelión "la acción política orientada a establecer un gobierno legitimo, democrático, representativo; mientras por revolución se entiende un fenómeno más amplio que implica una cambio radical en lo político, lo económico y lo social". En el siglo XX latinoamericano, la existencia del rebelde se ha tomado como la perturbadora presencia de un "otro" desestabilizador, como una formación social anómala, como el intruso que no merece contar con una posibilidad de inserción dentro del panorama social, como el enemigo que debe erradicarse de cualquier plano de lo público.[63]

> *Por lo que concierne a aquella manifestación que simpatiza con los rebeldes, y que puede ser una perspectiva construida por los participantes dentro del grupo rebelde, este "otro" regularmente tiene una definición que le acerca a lo positivo, en la cual se exaltan la entrega y el idealismo que es coherente con esta entrega. Se manifiesta en miradas apologéticas un aura que cubre a los defensores de las causas justas de una vestimenta de dignidad, de heroísmo, de honestidad y sencillez.* Su presencia es estimulo a la participación, y el sólo saber de su existencia es promesa de que algo mejor se aproxima; en esta exaltación el rebelde alcanza el campo de la mitificación.[64]

En Cuba entre 1953 y 1959 la oposición al dictador promovió la creación de imágenes con las cuales los ciudadanos cubanos se veían reconocidos como parte activa, fundamental de la lucha por el poder;

> *el conjunto de imágenes creadas en estos años pueden ser consideradas como un lenguaje, como un sistema de representaciones que usa o prepara objetos que mediante su difusión producen una reacción que desemboca en un significado de identidad nacional.*[65]

Como destaca Enrique Camacho Navarro, junto con la lucha anti dictatorial, en la isla caribeña se inició un proceso paralelo en el cual las representaciones visuales adoptaron un lugar central.

> *La configuración de nuevas identidades nacionales tomaría lugar a través de la producción de nuevas narrativas , de nuevas historias sobrepuestas al pasado de la nación, contraponiéndose a las viejas y "oficiales" versiones.*[66]

El tema de la zafra (la cosecha de la caña dulce), por ejemplo, continuó siendo un motivo recurrente; pero en los setenta, a diferencia - y a similitud- de los años sesenta, la figuración de los macheteros y de la hazaña que representa el trabajo denodado por lograr una meta elevada, devino punto de encuentro de visiones cruzadas.

---

63 Ibidem, pág. 18.
64 Ibidem.
65 Ibidem, pág. 282.
66 Ibidem, pág. 283.

Más que una parada obligatoria para los tejedores de la visualidad del momento, o un firme terreno oficial de reclamante urgencia visual, la zafra y sus implicados e implicaciones resultó doctrina e impulso para el afianzamiento de una imagen documental valiosa [...] es evidente la deuda de este tipo de fotografía con el más clásico lenguaje técnico- estético de la manifestación. [67]

Las imágenes de Ivan Cañas sobre los macheteros, ejemplifican en 1978 el ideal del trabajo desenajenado; los trabajadores sonríen a la cámara levantando sus machetes al aire (Anexo 12). Nada nos indica la dificultad del trabajo de la caña dulce, y los trabajadores en su conjunto parecen tener su correspondiente en las imágenes de los guerrilleros que entraron en La Habana. Mario García Joya, quien también presentó una foto cuyo tema era la zafra, comentaba así el Primer Coloquio:

Es interesante destacar que nuestra imagen (la cubana), junto a la de Brasil, Puerto Rico, Colombia etc... ofrecía un panorama social sumamente contrastado con él de estos países, y demostró por sí sola, que Cuba, a pesar de las dificultades provocadas por todos los factores adversos a nuestro proceso, es el único país del continente donde hay una Revolución real, que trabaja por hacer cada vez más efectiva una verdadera justicia social. Ante esta potente imagen, directa, portadora de toda la carga patriótica y de esa gran dignidad que caracteriza a nuestra gente más de uno se emocionó y muchísimos expresaron su entusiasmo públicamente con una mezcla de sana envidia y cierto orgullo, ellos sentían que esta imagen, de alguna manera, también les pertenecía [...] se habló mucho del optimismo cubano, él que se convirtió en una especie de referencia obligada ante cualquier discusión sobre la conexión realidad- fotografía. Ante todo lo que pudo hacer cierto sector reaccionario de la prensa internacional, fue intentar adjudicar la gran carga de esperanza que contiene nuestra imagen, concretamente hacerla aparecer como el producto de las ideas del realismo socialista en nuestra fotografía, (entendiendo este erróneamente como ropaje mentiroso y propagandístico) y no como lo que es: la imagen real de un momento de la historia de la sociedad cubana [...] esta era una forma de escamoteo que trataban de hacer para contrarrestar el impacto esperanzador que causó la imagen del proceso cubano como solución social.[68]

Es sumamente importante la reflexión del profesor Camacho Navarro sobre la presencia desde 1902 de la imagen de Martí en las fotografías de los políticos cubano, así de Fidel como de Batista. Si bien ha sido una zona presente en la más extendida y exhaustiva fotografía documental cubana de varias y continuas épocas, en los años que van de 1970 a 1984 las figuras de líderes políticos, de héroes, de símbolos patrios (en la obra de Grandal, Mayito, Ivan Cañas) y de símbolos religiosos (Rodríguez Ante, Gory), se presentan dilatados en matices y locuciones.

Se transita desde la concepción literal y enérgica, heredada de la década precedente, hasta la popularización o la irradiación cotidiana de las insignas. Algo persistido y oscilante en la historia de nuestra fotografía en los últimos 30 años. De registrar líderes se pasa a la toma de

---

[67] Morell Otero, Grethell, *Fotodocumentalismo cubano, la rueda de la fortuna*, en *The international Journal of Cuban Studies*, ISSN 1756- 347X (online), 2 de Diciembre de 2008, pág. 4.

[68] Entrevista con Mario García Joya, "Coloquio Latinoamericano de Fotografía", Diario *La Gaceta de Cuba* , Unión de los Escritores y Artistas de Cuba, agosto de 1978, n. 170, La Habana, pag. 17- 18, en http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7884-TD00156.

sus representaciones. Las proyecciones de las inmensas figuras políticas e históricas, se fotografían inmersas en su mundo cotidiano y sujeto a mitificaciones gráficas.[69]

Así Rogelio López Marin, presentó al Primer Coloquio una fotografía intitulada "Por las calles de La Habana" en la que aparece una silueta gigante de Fidel que se erige entre las casas; un hombre con un niño cruzan la calle en bicicleta en dirección del fotógrafo. Ramón Martínez Grandal, quien presentó una serie de fotografías intitulada "La imagen constante", y cuyo tema central era la imagen de Martí, así presentó su trabajo al jurado del Coloquio:

La imagen de Martí, usurpada por los desgobiernos anteriores al triunfo de la Revolución cubana, toma con la victoria de la misma una nueva dimensión para su pueblo, y sirve de ejemplo para las generaciones revolucionarias de antaño y las de hoy. En Martí se resume la nacionalidad cubana revolucionaria y es a la vez inspiración para otros pueblos de esta gran patria que él llamó "Nuestra América". La imagen y el ejemplo del Apóstol presiden cada gesto, cada palabra; cada tarea emprendida o por emprender del cubano, se enaltece al situar sus fotos o el busto en cada rincón del primer país socialista de América y que cada día hace más realidad su pensamiento "Yo quiero que la ley primera de nuestra República sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre". Las fotos enviadas a esta exposición forman parte de un ensayo fotográfico, encaminado a testimoniar la presencia de su imagen en el pueblo cubano.[70]

Mario García Joya envió una serie de fotografías que retrataban los preparativos para el festejo del 26 de julio; los cubanos poniendo adornos con la fecha histórica en los edificios de la capital. Raúl Corrales, quien sin duda fue una de las personalidades más importantes para la construcción visual de la Revolución y de sus héroes, no mandó fotos de los líderes políticos más famosos, pero si de los combatientes que re- emplazaron en el juego simbólico las figuras de Fidel, del Che o Camilo. En el lenguaje fotográfico de Corrales podemos admirar el perfecto equilibrio entre esteticismo y documentalismo al que llegaron las representaciones de la revolución, como en el caso de la imagen del combatiente dormido bajo un retrato de una belleza clásica; el combatiente y la mujer retratada en la pintura están en la misma posición pero especular. Entre el retrato de la mujer y el combatiente está el arma revolucionaria (Anexo 4, capítulo 2).

Alberto Díaz Gutiérrez, Korda, quien también se distinguió por retratar a los líderes máximos, presentó esta vez fotografías de los participantes anónimos en la hazaña revolucionaria;

Mi obra refleja el tránsito de un pequeño burgués sorprendido por una profunda revolución social que lo encuentra dedicado al trabajo con bellas modelos, -admitía- *envuelto en elegantes sofisticaciones y decide convertirse en cronista gráfico de aquellos acontecimientos entre los*

---

69 Ibidem.

70 *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA*, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, INBA-SEP- CMF, México, 1978.

cuales considero como el más importante haber tenido la oportunidad de conocer de cerca a su máximo dirigente y colaboradores más cercanos, y haber compartido junto a éstos, como el resto del pueblo cubano todos los acontecimientos que ya son parte de nuestra historia y por tanto de la historia latinoamericana. Esos personajes y su personal estilo de trabajo son mi más importante aporte de un tiempo que la historia de nuestro continente recogerá. Ha sido mi más importante obra. [71]

La Revolución ya es cuestión del pueblo cubano en su conjunto; los héroes son todos lo ciudadanos, cada uno contribuyendo al cambio histórico en curso. El Che había muerto 10 años antes en la selva boliviana. Entre finales de los años sesenta e inicio de los setenta, el argentino fue el gran ícono de las juventudes de América Latina y del mundo. Fue el ejemplo más alto de la entrega al idealismo y de la generosidad revolucionaria.

Héroe permanente de los jóvenes desde el triunfo de la revolución cubana en 1959, la figura del Che cobró, a partir de su asesinato en Bolivia, dimensiones cercanas a la santidad. La famosa fotografía que le tomó Korda, con el cabello largo y la barba desigualmente crecida, se convirtió en el emblema del nuevo revolucionario. Gracias a él y, en una medida distinta, a Fidel Castro, la idea de revolución adquirió nuevo brillo en las mentes de los latinoamericanos. [72]

La comparación entre el Che y Martí no fue casual, sino que fue parte de la estrategia discursiva revolucionaria, según la opinión de Jorge Volpi:

La idea de que el Che como Martí, "no sólo se pensaba sino se sentía latinoamericano", no tiene otra intención que sumarse al espíritu de la política exterior cubana, a su carácter exportable: en cualquier rincón de América Latina donde haya un oprimido, hasta allá llegará el brazo- y las armas- del hermano isleño.[73]

Algunos autores sostienen que la fotografía cubana de los años setenta ya no se caracterizaba por una imagen épica, sin embargo me parece que simplemente cambiaron los sujetos pero quedó invariado, en el fondo, el carácter mítico – didáctico de la construcción visual. Ya no son los líderes, es el pueblo en su conjunto el ejemplo más alto de la entrega revolucionaria. Y si Korda había fotografiado al Che y a Fidel en el momento de la lucha armada, en 1978 presenta la imagen de una mujer en armas (Anexo 13).

António Luiz Benck Vargas, de Brasil, presentó tres series y una imagen única (Anexo 14, 15). Así el brasileño presentaba este último trabajo que nos llama la atención hacia lo simbólico del discurso político visual en un país bajo dictadura:

"Carga de Cavalharia"- Para recepcionar o então Ministro do Exército do Brasil, Sylvio Frota, no dia do aniversário da arma de Cavalharia, a 14 de maio de 1977, os militares gaúchos

---

[71] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP-CMF, México, 1978.

[72] Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA, México, 1998, pág. 82.

[73] Ibidem, pág. 87.

realizaram demostrações específicas da arma no parque histórico General Manoel- Luiz Osório (patrono de cavalharia) na cidade de Osorio, a 111 Km de Porto Alegre. O ápice das demostrações foi uma 'carga de cavalharia', quando os cavaleiros investiram com sus lañças em direção ao suposto terreno inimigo, apoiados pelos soldados nos tanques de guerra. Curiosamente, un cavalho chegou sozinho no terreno inimigo. E o Ministro homenageado seria demitido do cargo a 12 de octubro pelo Presidente da República, General Ernesto Geisel, contrariado com os anseios de Sylvio Frota em asumir a presidência.[74]

Las series de Benck Vargas se intitulaban "Futból", "Ação policial" y "Patria"; esta última resulta, finalmente, la más interesante, ya que es una imagen insólita por el tema que trata, él de la manifestación. En las tres imágenes de esta serie, publicadas en el Catálogo, un joven sólo sostiene la bandera de Brasil frente al ataque de la Brigada Militar que acaba deteniéndolo y quitándole de las manos el símbolo patrio.

Héctor M. Méndez Caratini, de Puerto Rico, insiste una vez más en la relación del trabajo del fotógrafo con el oficio del historiador, y su presentación nos muestra la centralidad de hechos y personajes, normalmente considerados secundarios en las historias oficiales:

En mi fotografía artística trato de preservar imágenes memorables e históricas, que debido al fenómeno del tiempo, están a punto de perecer (extinción). Son fotografías de compromiso social y cultural que capturan la belleza, triunfos, derrotas, aspiraciones y sufrimientos de mi pueblo. Fotografío imágenes de generaciones y culturas del pasado, deterioradas por el tiempo y la historia; personas tan "insignificantes" e inocuas como jíbaros y artesanos desconocidos; al igual que figura prominentes como gobernadores, pintores, prisioneros, políticos, y otros... Para escapar de la angustia y crisis de la realidad cotidiana, ocasionalmente siento la necesidad de sumergirme al mundo interior de los sueños y las alucinaciones, para regresar de ésta con distorsionadas imágenes fotográficas puramente personales, productos del subconsciente.[75]

Camilo Luzuriaga de Ecuador, quien mandó al Primer Coloquio la serie "Mural" de la que se publicaron 3 imágenes (Anexo 16), así titulaba la presentación de su obra "¿Es posible hablar de una nueva estética de la fotografía? ¿Es que alguna vez hubo alguna?". Cita en apertura a Bertold Brecht:

¡Qué tiempos éstos en que hablar sobre árboles es casi un crimen porque supone callar sobre tantas alevosías! Y sigue: *El que los fotógrafos latinoamericanos tengamos que dar cuenta en nuestras creaciones de la cruel realidad que nos ha tocado vivir, no es un hecho "natural", sino más bien extraordinario, como extraordinaria es nuestra realidad, ¿o es que acaso puede considerarse natural el actual estado de cosas en Latinoamérica? En ésto nos diferenciamos de los fotógrafos europeos y norteamericanos: no tenemos la conciencia laxa ni escasa como para tranquilamente y con aires de divo y de pedante realizar la más vacua apología de un árbol en otoño. Pero no sólo en el tema nos diferenciamos, sino también en el enfoque conceptual y sobre*

---

[74] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP-CMF, México, 1978.

[75] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP-CMF, México, 1978.

todo en la técnica. Los fotógrafos latinoamericanos somos enemigos jurados del vacío espiritual y de su hermano siamés: el formalismo exacerbante. Nuestra América no es una sociedad en decadencia, es una sociedad emergente; América está preñada y lleva en sus entrañas el futuro. ¿Como puede entonces crecer el formalismo entre nosotros? No nos interesa el efecto por el efecto, no nos interesa impresionar al espectador con rebuscados y truculentos artificios, no nos interesa que el espectador se dé de bruces contra la forma sin poder trascenderla porque no hay nada más allá de ella. Nos interesa implementar una forma y técnica que muestre las cosas no naturalmente al estilo de aquellas fotografías turísticas y compasivas, sino que las muestre artificialmente, elaboradamente, de modo que el espectador tome conciencia del hecho fotográfico, perciba la intencionalidad del autor, y entonces tome una actitud analítica, se percate de que lo que está viendo persigue un fin y trate de descubrirlo, entonces podrá aprovechar de la obra artística en toda su dimensión: como conocimiento, comunicación y creación, trilogía que bien supo sintetizar Adolfo Sánchez Vázquez. [76]

En la serie publicada en el Catálogo es evidente la denuncia del autor, así como lo artificial de la imagen lograda; un supuesto disidente alcanza a escribir en la pared "ALTO A LA RE", pero en el segundo encuadre el disidente aparece escapando y en la última imagen, frente a la cámara en la esquina izquierda de la toma, se impone un arma colgada de la cadera de alguien que representa el poder. Al esfuerzo narrativo se une el valor estético de la imagen que nos recuerda una de las formas más importantes de la comunicación de las disidencias latinoamericanas, el mural o grafitti. En un inolvidable ensayo intitulado "La ciudad escrituraria", Ángel Rama sostenía que la historia de los grafitis en América Latina comprueba como la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se da la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder. La ilegalidad del grafiti demuestra su clandestinidad, su depredadora apropiación de la escritura; su ilegalidad es atentatoria del poder que rige a la sociedad, al declarar que son "necios quienes usan la escritura sobre materiales que no están destinados a esos fines por la sociedad", se demuestra como la prohibición del grafiti es una prohibición que intenta conservar el orden de los signos que es la tarea de "la ciudad letrada", la cual se distingue porque aspira a la univoca fijeza semántica y acompaña la exclusiva letrada con la exclusiva de los canales de comunicación.[77]

4. 5 Travestis y prostitutas

El movimiento feminista, en los años setenta, centró su lucha en el tema del "género", desenmascarando los miles de mecanismos que establecen, ya a partir de la cotidianidad, la supeditación de las mujeres a los hombres. La lucha feminista complicaba y enriquecía el tema de la

[76] Ibidem.
[77] Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, ediciones del Norte, 1984, pág. 52.

identidad, al mismo tiempo en que mostraba los límites lingüísticos, y por ende prácticos, de la ley positiva de los estados nacionales. Como ya vimos en el capítulo tercero, la fotografía social fue practicada por numerosas mujeres y fueron muchas las fotógrafas que participaron en la construcción del imaginario latinoamericano de los Coloquios; viendo al catálogo *Hecho en Latinoamérica*, resalta también el número de fotos cuyo sujeto es una mujer. Modelos desnudas, figuras míticas como "La Fortuna", quinceañeras, monjas, borrachas, guerrilleras, madres y prostitutas también; son muchas las identidades femeninas que aparecen en el auto retrato colectivo latinoamericano.

En el catálogo Grupo Proceso Pentágono demuestra otra vez una buena dosis de humorismo; así, por ejemplo, una a lado de la otra encontramos dos fotografías de Graciela Iturbide, quien no tenía ninguna intención de hacer fotografía de denuncia. Una mujer con la cara exageradamente maquillada, tequila en la mano, acaba mirando de reojos, desde su lugar en la cantina unas monjas paradas en la página de al lado. La destreza técnica y la esteticismo de las fotografías de la mexicana Graciela Iturbide son entonces re- interpretada por la construcción visual de Proceso que ironiza con los personajes de los retratos, y con los papeles que representan (Anexo 7).

En 1978 la fotógrafa brasileña Rosa Jandira Gauditano presentó una serie de fotografías intitulada "Prostitutas"; en el catálogo se publicaron cuatro imágenes, todas son retratos en que se pierden los contrastes y prevalece la obscuridad. Rosa Gauditano mandó estas palabras para presentar la serie, expuesta ya en ocasión de la exposición "Grande São Paulo", en el MASP:

Escuridão,
Sujeira, paredes pegajosas...
abre- se uma porta de grades enferrujadas:
Vé- se um cubículo vermelho sangue, iluminado por una luz flaca
Entramos: - Sua velocidade é au minimo, o ar é quasi rarefaito.
Pára de andar em andar.... desces pessoas, sobes outras.
O que se vê, á a mesma cena em todos os andares:
Mulheres recostadas nas paredes, olhos parados.
De vez em quando um casal abraçado caminha para uma direção determinada.
Cada uma ganha " o que lhe corresponde" pelo seu trabalho,
cada uma paga em cruzeiros o lugar que ocupa para trabalhar.
"E a vida continua,
Para ellas tudo na mesma;

O quarto,

o guarda- roupa,

o cheiro de sentimento desperdiçado...

E as janelas se abrem iguala para a rua movimentada,

Vãs levas os sonhos para longe,

que morrem sufocados,

pela barreira do não existir na vida social NORMAL.

Senão como?

Sé o coração é seu,

sofrido, fiel, intransponível,

Não vendem, não dão, não emprestam,

Defendem ...[78]

Hay mujeres sentadas con la mirada severa, retratos de gestos sin pasión entre parejas, reflejos de cuerpos desnudos, espacios cerrados, obscuros y pobres (anexo 8); la inexistencia de estos sujetos en la vida social "normal" se refleja en las imágenes, tomadas en lugares escondidos a los ojos de los demás. Ninguna corriente del movimiento feminista ha sabido tomar hasta hoy en día una posición coherente sobre el tema de la prostitución; sin embargo la prostituta siempre ha sido una figura social presente en la realidad y la vertiente social de la fotografía se ha interesado en ellas desde sus principios.

Su presencia en este catálogo, así como en el recinto sagrado del arte mexicano, es importante porque revela su importancia en tanto que sujetos de la lucha política. Podríamos decir que para las imágenes fotográficas vale lo mismo que ha destacado Horacio Molano en su texto sobre el carácter testimonial de la autobiografía en las luchas de liberación centroamericanas,

> *género literario que sirve de andamiaje para mostrar que los sujetos sociales participantes en las luchas políticas de América Latina no se limitan al obrero, al cuadro político profesional, sino que las mujeres, los homosexuales, los intelectuales, quienes no siempre se encuentran apegados a los partidos políticos enfrascados en la lucha por el poder, deben ser vistos como opciones que aportan la interpretación de los conflictos políticos.*[79]

El crítico Roberto Vallarino en su artículo sobre la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, dividió la exposición en cuatro géneros: 1. denuncia; 2. desnudo; 3. búsqueda; y 4. reportaje gráfico. En este texto destacaba la importancia del desnudo como otra forma más de denuncia

[78] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada*, en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía,* INBA-SEP-CMF, México, 1978.

[79] Camacho Navarro, Enrique (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones,* CCYDEL- UNAM- Edere, México, 2006, pág. 26.

puesta en práctica por los fotógrafos:

> *El género del desnudo es característico de la sociedad moderna* - destacaba Vallarino- *y a través de él se manifiestan las formas de vida, la concepción moral y social de una era desvinculada, en muchos casos, de los valores humanos, por el constante progreso de las tecnologías. ¿Qué se pretende, entonces, con el desnudo? En principio considero que existen intencionalidades de orden estético, que aunadas a otras de carácter más profundo (como el etnográfico o el social, e incluso el antropológico) crean singularmente, otra forma de denuncia. En este sentido resaltan sobre todo las fotografías de Ayrton de Magalhaes y de Rosa Gauditano (los dos de Brasil) que a través de sus Trasvestistas uno y de sus Prostitutas la otra, reflejan la realidad de estos casos sociales explorando una brecha fotográfica hasta ahora concebida como clandestina y marginal, y que los dos manejan con gran aplomo e indiscutible claridad, logrando crear instantes visuales válidos tanto en su concepción estética y formal, como en la social.* [80]

Lo "anormal" de los retratados estaría inscrito en sus mismos cuerpos, y en su segregación a un sector específico del espacio urbano, condiciones de existencia establecidas por una serie de normas sociales que los autores de las imágenes quieren denunciar. Caso extremo de esta "desviación" de la norma, que podríamos emparentar con la arqueología propuesta por Foucault con el caso del hermafrodita, son los travestis. En la discusión sobre travestismo, como para el caso de los movimientos de mujeres, es central el problema de la identidad; el feminismo propuso la definición de "género", término que suponía, allí, la existencia de un binomio género- sexo. El travestismo reivindica como propia una identidad específica pero no admite la existencia de la disyuntiva señalada ya de que el sexo mismo resulta un dato irrelevante, en los años ochenta de la época posmoderna algunos autores hablarán de trans- género [81]; la transición del género al sexo sería entonces la condición básica de la identidad travestis, de esto sus diferencias tanto con el movimiento feminista como con el movimiento gay.

El interés inicial para el cuerpo del travesti se desarrolló sobre todo en el campo de la pornografía y de la medicina, pero el fenómeno del travestismo sigue resultando hoy día un sector de estudios ignorado en el ámbito académico; la segregación social y la violencia, sobre todo por parte de los órganos policiales, siempre han sido condiciones denunciadas por este grupo social que ha vivido sobre su piel la injusticia de una condena moral colectiva.

La imagen del travesti ha sido asociada tempranamente con la prostitución, representando su versión masculina; lo "anormal" de su cuerpo y de su sexualidad, por otro lado, siempre han sido aceptados durante el carnaval y en el teatro, espacios reservados a la subversión y a la de- sacralización de las normas vigentes. El movimiento travesti tardará en manifestarse y hará su aparición sólo en los años

[80] Vallarino, Roberto, "I Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: de Criterios Visuales e Ideológicos", *UnoMásUno*, 3 de junio de 1978, pp. 8-9, en Data Base Pedro Meyer, Proyecto *Herejias*: http://www.pedromeyer.com; Id: PSCMFOMX7884-TD00059.

[81] Haraway Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- femisnism in The Late Twentieth Century", en *Simians, Cyborg and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, Nueva York, 1991.

noventa; sin embargo, como lo muestran las imágenes de Ayrton, en América Latina, ya en los años setenta se podía representar este "otro" como parte del imaginario y de la identidad colectiva (Anexo 9, 10, 11). El autor, con una mirada aparentemente libre de prejuicio, muestra lo sensual y lo espectacular de esta "otra" identidad sexual; sin embargo, las plumas de avestruz, los trajes elegantes, los brillantes, los tacones y el glamour siguen encerrados otra vez, entre las cuatro paredes del espacio privado, finalmente, la salida al espacio público puede resultar fatal. La aparición de los primeros travestis en los medios de comunicación y en el cinema, fenómenos relativamente recientes, se vive generalmente como una conquista para el reconocimiento social de la existencia de un grupo "ghetizado" por ser considerado irreducible a una identidad común.

Así Ayrton de Magalhães presentaba su trabajo:

> *Sem um tostão no bolso, mas com o património de três anos de aventuras fotográficas pela América Latina, Ayrton de Magalhães se preguntava o que fazer para ganhar a vida em uma ciudade como São Paulo, sem perder de vista aquele ritmo de estrada. Foi simple: substituiu na mira de sua cámara incas peruanos y quechuas colombianos por travestis das cercanias do Hilton Hotel. Quer dizer, nem tão simples assim: "Até começar a fotografiar de verdade, levei dois meses, pois os travestis ficam grilados se alguém chega e vai fotografando. É uma sociedade fechada, eles podem ficar violentos e até quebrar a máquina da gente". Pacientemente, Ayrton acabou sendo um misto de lambe- lambe e confidente deles: enquanto ouvias suas fofocas, disputas e fantasias, colecionou 10 mil negativos em um ano. Para sobreviver, vendía- lhes as fotos a 10 cruxeiros cada, e houve meses em que chegou a ganhar de 5 a 6 mil cruxeiros. Trabalho duro, de meia -noite ás seis da manhã, inclusive domingos. E que também exigia de Ayrton uma certa vida social: "Eles se sentem gente da alta sociedade, se dão a luxos, gostam de chamar o fotógrafo, contratar, fazer poses na boate, na avenida, e depois levar ao restaurante. Havía até os que mi levaram ás suas casas, para fotos mais sexy". Em todo caso, um mercado não so original mas de retorno garantido: há quem ganhe, no ramo, até 15 mil cruzeiros por més. Faturamento que, no entanto, nem sempre compensa certas barras duras, testemunhadas por Ayrton. Como naquela noite em que, após meses de plantão na madrugada, ele conseguiu fotografar o travesti que cortou os pulsos ao ser preso pela policia. "Ele gritava: eu não sou vagabundo, eu sou médico! E ameaçava sujar o soldado de sangue..." nem por sonho um travestis permitiría fotos de um tal escándalo. Ayrton só colheu o flagrante "por amizade"- e, por isso, é a foto de que mais gosta.*[82]

Cabe subrayar finalmente la ineficacia e inaplicabilidad del término "movimiento feminista" para el caso latinoamericano; aquí la lucha de las mujeres se ha venido integrando a su condición de explotación económica, política y cultural, por lo tanto algunas autoras piensan que la lucha no ha podido ser ni reivindicativa, ni individual, ni contra los hombres. Se ha tratado más bien de una lucha vinculada a otras, por la liberación de los pueblos, contra el imperialismo, las dictaduras y la

[82] *Notas de autor, Testimonios adjuntos a la obra enviada,* en *HECHO EN LATINOAMERICA, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía,* INBA-SEP-CMF, México, 1978.

explotación de las burguesías nacionales pero que además ha trabajado sobre la condición específica de la mujer, sobre su explotación y opresión dentro del sistema capitalista patriarcal.[83]

Las múltiples identidades de las mujeres latinoamericanas rebasan con creces las estrechas identificaciones impuestas por el movimiento feminista en su versión europea y norteamericana; a la hora de reivindicar su inserción en la identidad compartida esta pluralidad se concretizan en el lenguaje fotográfico, donde los temas surgen de profundas reflexiones sobre la identidad, y que sólo más tarde se concretizarán en debates a nivel internacional. Los espacios reservados a estas "otras" son un laboratorio privilegiado del lenguaje fotográfico desde donde se puede discutir el tema de la identidad continental.

[83] Sánchez Olvera Alma Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular. Dos expresiones de lucha de género (1970- 1985)*, UNAM- Campus FES Acatlán- UNAM- Plaza y Valdés, México, 2002, pág. 45.

El laberinto de identidades

El discurso visual de la "fotografía latinoamericana contemporánea", construido por algunos de los más importantes fotógrafos latinoamericanos a partir del Primer Coloquio Latinoamericano del año 1978, se caracterizó por centrarse en el tema de la identidad y de la fotografía como instrumento de lucha, como arma de denuncia en contra de las injusticias; esta experiencia estuvo profundamente marcada por el periodo histórico anterior, que va de los años cuarenta hasta los años setenta del siglo XX. Tanto los acontecimientos políticos y sociales como las condiciones económicas y las innovaciones tecnológicas influyeron en la construcción de la identidad visual latinoamericana de aquellos años. Los cambios técnicos, y sobre todo la innovación aportada por la cámara Leika y el rollo en 35 milímetros, establecieron una nueva relación entre fotógrafos, temas y público; fenómeno amplificado por las líneas editoriales, la industria del cine y la televisión.

El fotoperiodismo fue una de las corrientes que más influyeron en la fotografía propuesta por el Coloquio; por un lado muchos fotógrafos que participaron en este proyecto colectivo tenían una larga trayectoria en el periodismo, por el otro, el recuento narrativo y dinámico se impuso frente a la imagen aislada, sobre todo por el gran éxito obtenido por la imagen en movimiento. La reproducción en offset permitió aumentar el número de las imágenes y bajar los costos de las mismas, así que la censura y la autocensura, que caracterizaban el ambiente periodístico, fueron los factores que realmente limitaron los temas por tratar.

En México los grandes movimientos sociales de los años cincuenta y sesenta hicieron amplio uso de la imagen, en las mantas, en los periódicos murales, en los carteles. A nivel de las artes se dio una rediscusión general sobre los fines y los medios, discusión que tenía una larga tradición, con raíces en la experiencia muralista; sin embargo la aparición fugaz de los sujetos políticos emergentes de estas luchas no se insertó de inmediato en el discurso oficial hasta muchos años después.

Contrariamente a lo que se podría suponer, el fotoclubismo representó otra condición *sine qua non* del surgimiento de los Coloquios Latinoamericanos, tanto por crear las condiciones de la constitución de este sector como gremio independiente del aparato estatal, como por la tendencia general a adoptar un lenguaje estético para temas sociales, tendiendo siempre a cierto "equilibrio" entre arte y compromiso. El contexto mexicano y la tradición local de la producción gráfica explican en parte las formas en que se articuló el pasaje, en el ámbito de la representación fotográfica, de lo nacional a lo continental; la Bienal de Gráfica de 1977 representó en este sentido una encrucijada importante, ya que allí se planteó

el problema de qué era la fotografía y en qué se diferenciaba de las otras artes, constriñendo a sus autores a un análisis crítico y profundo de su papel y de sus condiciones.

El debate fotográfico estuvo estrechamente vinculado, como hemos visto, con la producción académica y literaria continental, así como con las luchas sociales que se habían dado a lo largo del periodo anterior; hasta pretendía ser la representación visual de aquellas discusiones y de las identidades que allí se reivindicaban. Los Consejos propusieron la fotografía como una forma de escribir la historia contemporánea de América Latina, una historia hecha de la la cotidianidad de nuevos sujetos políticos, sujetos que no escriben la historia oficial. La organización de estos encuentros entre profesionales y aficionados resultó de una coincidencia entre formas organizativas, canales e intereses tanto informales (es el caso de las cartas entre participantes) como formales (la participación del INBA fue esencial).

Las posiciones enfrentadas sobre el quéhacer fotográfico latinoamericano parecían resolverse a la hora de construir el imaginario colectivo; conscientes de su papel de interpretes de la realidad tuvieron que reformular sus lenguajes para poder interpretar los cambios que se estaban dando a lo largo y ancho del continente. La construcción visual de la identidad latinoamericana fue un proceso consciente para los fotógrafos de la generación de los setenta: fuertes contrastes de blanco y negro, construcciones de series, ruptura del formato clásico, unidad de ficción y realidad, centralidad de personajes marginales. Los imaginarios latinoamericanos estaban poblados de muchos “otros”, cargados de valores positivos y llevados al centro del horizonte mítico de la construcción identitaria. Pero en el discurso escrito las ponencias del Coloquio que se publicaron en el catálogo el problema de la identidad latinoamericana oscilaba entre una posición que definiría como esencialista y otra que podríamos definir como constructivista, a veces en la visión de un mismo autor.

La Revolución cubana apareció en el discurso oficial como alternativa posible y rebeldía positiva; su centralidad y presencia fue perpetrada por los grandes temas de la Revolución: Martí, las marchas, las milicias y la zafra. La idea de la Revolución exportable se reflejó en una imagen de Cuba que contrastaba con la de otras realidades del continente; pero los macheteros felices de las imágenes de de la zafra realizadas por Iván Cañas contrastan, por ejemplo, con la realidad de la isla que en 1970 tuvo que reconocer la gravedad de la crisis de la industria de la caña dulce, admitiendo la imposibilidad de llevar a cabo la zafra gigante prometida por el comandante Castro como respuesta a la crisis del sector.

Las imágenes del Catálogo *Hecho en Latinoamérica* nos hablan de una multiplicidad de sujetos políticos nuevos, cuya cotidianeidad es congelada por el acto fotográfico que mira a denunciar las condiciones de existencia de la “otra mitad”; la inclusión, en el discurso público, de los enfermos

mentales, de los travestis y de las prostitutas nos indica la existencia de un contexto que permite y autoriza a hablar de ellos. La imagen constante del mitín, la manifestación y los sujetos marginados permite, finalmente, constatar el impacto, a nivel de las representaciones colectivas y de la cultura, de las luchas de los decenios precedentes: ésto lo podemos renscontrar en las formas organizativas, en las discusiones teóricas, en los temas tratados y en las posiciones políticas reivindicadas.

Las posiciones genéricamente antiimperialistas y la condena moral, representaron un desafío a las estructuras de poder al mismo tiempo en que coincidíeron con el discurso oficial del Estado, entraron así en los mecanismos de la política de significación de las instituciones oficiales.

Este trabajo nos permite reflexionar sobre la coincidencia histórica en el año de 1978 entre continuidades y rupturas en la construcción del autorretrato colectivo latinoamericano; la dependencia tecnológica siguió siendo el factor determinante para que fuera la clase media con recursos, la que se encargaba de descubrir el rostro de los tantos otros que se movían en la sombra de la realidad contemporánea. Es evidente la necesidad de dar testimonio de una época de grandes cambios políticos y sociales, la voluntad de escribir, a través de las imágenes, una historia desde abajo, de los sin rostros y los sin voz.

En su construcción visual identitaria, América Latina incluye sin mayores problemas lo "anormal", el "otro", el "diverso"; si la colonización y el despojo habían sido justificados, y seguían siéndolo, por una supuesta desviación del continente de la *normalidad* del llamado mundo occidental, esta *otredad* se reivindicaba ahora como valor sumamente positivo. En la época de la conquista los habitantes del continente americano habían sido representados como seres monstruos, su ignorancia respecto a la palabra de Dios y su similitud con las bestias salvajes caracterizaron la construcción del imaginario de las Indias para Occidente, fueron la justificación para la evangelización y la rapiña; así como la religión católica había tenido que reformular su propio lenguaje para llevar la "verdad" a estos nuevos "bárbaros", los latinoamericanos muy pronto se apropiaron del lenguaje del conquistador y crearon espacios de disidencia que utilizaban los mismos símbolos, pero cuyo mensaje el enemigo no era capaz de interpretar. Bajo las efigies de los Santos y las Vírgenes muchos combatieron contra el conquistador en la numerosas rebeliones que se dieron a largo del continente en la época de la colonización; en la formación de los estados nacionales las imágenes fueron el medio más fácil para obtener una inclusión formal de los sectores marginados. Sin embargo la operación resultaba artificiosa y los "otros" seguían siendo representaciones estereotipadas de sujetos cuya individualidad no era tomada en cuenta por el fotógrafo – profesional, que tenía un acceso privilegiado a los medios de producción de la imagen.

A finales de los años setenta del siglo XX, al celebrar los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, la imagen colonizada se rebeló una vez más a los que pretendían ser sus dueños, tanto extranjeros como nacionales; la voluntad de crear una representación mítica de la identidad colectiva del continente latinoamericano acabó mostrando en los Coloquios la *otredad* como condición normal de existencia. Como en un juego de espejos las identidades se producen y reproducen al infinito acabando en la construcción de un laberinto de imágenes, cuya salida está en la comprensión histórica de la formación, en el largo periodo, de los imaginarios colectivos. Esta reivindicación de la *otredad* acaba reinsertando a pleno derecho, en la sociedad continental, el *monstruo político*, el *monstruo humano* y el *degenerado sexual*.

En el análisis de la imagen fotográfica como producto histórico- cultural es necesario destacar que se trata siempre de un proceso global, y que a pesar de las diferencias de acceso a las tecnologías y del aislamiento relativo, las migraciones intelectuales y las publicaciones necesariamente influyeron en el debate gremial a nivel continental. Se necesita entonces reconstruir varios contextos históricos generales y particulares; la creación de cronologías razonadas permite sistematizar este tipo de información, facilitando el señalamiento de continuidades y discontinuidades. La falta de estudios previos sobre historia de la fotografía en América Latina, y la imposibilidad material de tratar todos los casos nacionales, obliga a concentrar la atención sobre un tema tan específico como general; pensando en que la historia de la fotografía latinoamericana es una historia toda por hacerse, este estudio es una pequeña contribución para entender el camino que tomaron las representaciones y los imaginarios colectivos en los años setenta.

Hay que tomar en cuenta las diferentes técnicas ya que éstas influyen tanto en la forma del objeto histórico como en las relaciones que este objeto establece entre sus productores y sus públicos; pero la fotografía, la imagen fija, tiene que ser cruzada con otras fuentes, y en nuestro caso han sido sobre todo cartas, documentos internos de los Consejos, presentaciones personales de los fotógrafos, catálogos, libros fotográficos y publicaciones especializadas. El análisis del Catálogo ha permitido entender el Coloquio como la construcción consciente de un discurso público respecto a la identidad continental, que incluye la perpetuación de elementos del arte nacional; la circulación del catálogo y de las imágenes ahí conservadas, permiten a su vez la circulación de las ideas y de los imaginarios, estableciendo líneas de interés y formas específicas a nivel de los códigos. El análisis de la fotografía a nivel histórico tiene que moverse necesariamente entre varios elementos: los productores, las instituciones encargadas de la política simbólica oficial, los circuitos extra- oficiales, las publicaciones

y por fin las imágenes mismas.

El análisis del imaginario coincide con un análisis de los tiempos largos de la historia; América Latina representa un laboratorio especial para el análisis de las representaciones visuales. Las imágenes y las artes figurativas representan un espacio privilegiado para las disidencias, un espacio en el cual construir una identidad propia, no impuesta desde afuera; sin embargo la capacidad comunicativa que permite una comprensión inmediata del mensaje no debe engañar. Siempre estamos frente a una opinión "materializada".

La fuente fotográfica como cualquier fuente de la historia necesita ser interpretada; los debates que se dieron en lo Coloquios sobre las relaciones entre normalidad, verdad y objetividad del testimonio fotográfico deben hacernos reflexionar sobre aquel positivismo ingenuo que presupone la existencia de documentos objetivos y verdaderos. Frente a cualquier documento hay que hacer un esfuerzo de análisis e interpretación, nunca los documentos se nos imponen con su verdad, en ningún archivo. Como cualquier otro documento la fotografía es producida con un fin preciso y su forma tiene características propias; pero la fotografía, más que otros vestigios del pasado, nos permiten reconstruir, siempre a través de un análisis cruzado y atento, las formas en que las sociedades se representan a sí mismas, al mismo tiempo dan cuenta de los momentos de ruptura y de re- significación de los imaginarios colectivos. La representación visual permite destacar importantes hilos de continuidad y marcas de rupturas en el campo de la historia de las ideas y de los imaginarios; en la época contemporánea, la presencia casi obsesiva de la imagen nos llama a encontrar nuevos caminos para leerla, para interpretarla, es decir para entenderla como producto histórico.

Anexos

Anexo 1

Cronología

Fechas y presidentes mexicanos	Acontecimientos históricos	Fotografía, sociología, literatura
1954	Devaluación. El país obtiene un préstamo de 150 millones de dolares del Banco Monetario Internacional. Se fonda el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM). Intervención en Guatemala, avalada por la Conferencia Panamericana en nombre del combate mundial al comunismo. Golpe de Estado de Stroessner en Paraguay. Se suicida Getulio Vargas en Brasil	Se reedita el libro de Salvador Novo *Nueva Grandeza mexicana*, esta vez con fotos de Héctor García. Muere Hugo Brehme. Primer Festival de Música Latinoamericana en Venezuela
1955	Los exiliados cubanos fundan en México el *Movimiento 26 de Julio*. En Argentina se produce el golpe de estado contra Perón. Huelgas y represión en Chile por un aumento del costo de la vida del 76%. Invasión de Costa Rica desde Nicaragua.	Rodrigo Moya empieza su carrera en *Impacto*. Primera exposición individual de Héctor García. En la Galería de Chapultepec se monta la *IV Exhibición del Club Fotográfico de México.* La fusión de varios canales televisivos crea la empresa de comunicaciones *Telesistema Mexicano, S.A.*
1956	La Universidad Nacional establece el bachillerato único. Inicia el movimiento magisterial; estallan huelgas estudiantiles en el Instituto Politécnico Nacional y en la Escuela Normal. Desembarco del Granma en Cuba, donde se forma el *Directorio revolucionario* que pacta con el *Movimiento 26 de Julio.*	Nace el club fotográfico *La Ventana.* Tiene lugar una exposición de Nacho López en el Salón de la Plástica Mexicana. En el Palacio de Bellas Artes se inaugura el *V Salón Internacional de Arte Fotográfico.*
1957	Nace el Movimiento Revolucionario del Magisterio En Chile demostraciones estudiantiles acaban en choques callejeros; el gobierno colombiano es regido por una Junta Militar y se confirmará por plebiscito. Perú padece problemas económicos por la baja internacional de los	En en Salón Nacional de la Plástica Mexicana tiene lugar la individual de *Manuel Álvarez Bravo: Fotografías.* Nacho López abandona la fotografía para dedicarse al cine documental. Festival de Música Latinoamericana en Montevideo y II Festival

	precios de materias primas. En Argentina los peronistas crean células guerrilleras mientras sigue la represión contra los sindicalistas. En Venezuela Marcos Pérez Jiménez se hace reelegir por plebiscito. Duvalier establece su dictadura en Haití. En Guatemala es asesinado el presidente y el poder acabará en las manos de un triunvirato militar.	Latinoamericano de Música en Caracas. Gonzalo Aguirre Beltrán publica *El proceso de aculturación*.
1958 (Adolfo López Mateos)	México: Movimiento ferrocarrilero, magisterial y estudiantil. En Argentina gana las elecciones Arturo Frondizi. En Uruguay es presidente Carlos Fischer. En chile es elegido Jorge Alessandri. En Venezuela se produce un alzamiento militar. Es reprimida la huelga general en Praraguay. En Colombia, después de un intento golpista, es electo Alberto Lleras Camargo. En Panamá se inflama el movimiento estudiantil nacionalista. Mario Echandi presidente de Costa Rica. En Guatemala se da una fuerte oposición al recién electo presidente Miguel Idígoras. La gira de Nixon en América Latina provoca fuertes manifestaciones de disenso a su paso.	José Luis Cuevas utiliza el término de "cortina de nopal" Héctor García publica: *¡Ojo! una revista que ve.* En el Centro Deportista Israelita se inaugura la exposición fotográfica: *Lagrimas y risas de México*. O´Gormann publica *La invención de América.*
1959	Fuerte represión del Movimiento Ferrocarrilero y del Magisterial, declarados ilegales. En Cuba triunfa la Revolución. Rómulo Betancourt toma posesión de la presidencia en Venezuela. En Chile la OEA discute el problema representado por Cuba y Fidel Castro, en Bolivia se da un intenso movimiento huelguista.	El grupo *La Ventana* presenta en las Pérgolas de la Alameda Central la "I Exposición Latinoamericana de Fotografía". Se crea en Cuba la Casa de las Américas, nace la agencia Prensa Latina.
1960	Nace el Movimiento de Liberación Nacional de Lázaro Cárdenas. Nace la Central Nacional de Trabajadores. México suscribe la carta constitutiva del Banco Interamericano de Desarrollo. En Cuba va consolidándose el proceso revolucionario, mientras Estados Unidos suspende la cuota azucarera y sucesivamente	Héctor García capta en Lecumberri uno de de los retratos más famosos de Siqueiros. Cartier Bresson visita al país por segunda vez. En el Certamen Nacional de Periodismo gana la fotografía de Bordes Mangel *Tercera Caída* sobre la represión del movimiento

	suspende el comercio. Cuba sale de la OEA. Se suscribe el Tratado General de Integración Centroamericana, en Managua. En Nicaragua surge el Frente insurreccional y las guerrillas. Venezuela es miembro fundador de la Oragnización de Países Exportadores de Petroleo (OPEP). Con el Tratado de Montevideo se funda la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio. En las elecciones bolivianas triunfa nuevamente Paz Estensorro. En Ecuador José Maria Velasco es presidente por cuarta vez.	ferrocarrilero, vetada en 1958 por los editores del periódico en que trabajaba. Mariana Yampolsky celebra dos exposiciones individuales. Enrique Bostelmann se inicia a la carrera profesional. Se publica *Guerra de guerrillas* de Che Guevara. Tomas Gutiérrez Alea filma *Historias de la Revolución.*
1961	Los estudiantes, siguiendo el llamado de Cárdenas emprenden acciones en apoyo a la Revolución Cubana. Nace el MLN de Lazaro Cárdenas. Fidel Castro afirma el carácter socialista de la Revolución. Se rompen las relaciones con Estados Unidos. Invasión de la Bahía de Cochinos. Panamá Costa Rica, Nicaragua, Honduras y El Salvador rompen relaciones con Cuba; les sigue Venezuela donde se intensifica la represión. Se funda el Frente Sandinista en Nicaragua. Reuniones de Punta del Este de la OEA. Nace la Alianza Para el Progreso	Nace el club *Arte Fotográfico*. Aparece *México D.F. La ciudad Mágica*, el primer libro de Nacho López.
1962	El líder agrario Ruben Jaramillo es asesinado, junto con su familia en el estado de Morelos. Crisis de octubre en Cuba. Guerrillas, protestas estudiantiles y golpe de Estado en Guatemala. El conservador Guillermo León Valencia, presidente de Colombia. En Venezuela la oposición de izquierda forma grupos guerrilleros. En Argentina después de que el presidente Frondizi es constreñido por el ejercito a interrumpir las relaciones con Cuba se da un golpe de Estado. En Perú, las elecciones son anuladas; nacen el APRA Rebelde y el MIR.	El Club Fotográfico de México envía a Polonia la obra de 30 fotógrafos mexicanos. Nace el grupo Arte Fotográfico. Germani Gino, *Política y sociedad en una época de transición*: *De la sociedad tradicional a la sociedad de masas* (Buenos Aires: Paidós, 1962). Martínez Estrada, *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina*. Entra en actividad el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Exposición de las nuevas corrientes de arte latinoamericana en el Museo de Arte Moderno de París.
1963		Héctor García expone en Artes

	En Guatemala, el ejército, al mando de Enrique Peralta, toma el poder e instaura un régimen militar. Se reanima la lucha guerrillera en Colombia. Otro golpe de Estado militar en Ecuador. Brasil retorna al régimen presidencialista.	Plásticas "crónica fotográfica de Tabasco". El Fondo de Cultura Económica publica en México: *Los Condenados de la tierra*, de franz Fanon con introducción de Jean Paul- Sartre. J.A. Portuondo publica *Estética y revolución.* Martínez A. *Subdesarrollo y revolución en América Latina.*
1964 (Gustavo Díaz Ordaz)	Reforma constitucional que introduce los "diputados de partido". Se funda la Central Nacional de Estudiantes Democráticos empujada por la Juventud Comunista. En Panamá estallan fuertes protestas contra Estados Unidos, país con el cual se interrumpen las relaciones. En Venezuela Raúl Leoni asume la presidencia. El gobierno ecuatoriano reprime las manifestaciones estudiantiles y clausura las principales casas de estudio. En Bolivia Estensorro es reelecto presidente, pero es removido por un golpe de estado y René Barrientos ocupa el cargo. Brasil también rompe las relaciones con Cuba; una vez que se produce el golpe contra Joao Goulart, Humberto Castelo Blanco empieza una larga serie de gobiernos militares que se darán el cambio en poder durante los sucesivos veinte años.	Rodrigo Moya viaja a Cuba y Panamá. Bajo el sello de Artes de México aparece el libro de Nacho López: *La Ciudad de México.* Tienen lugar las primeras exposiciones de la inmigrada vienesa Ruth Lechuga Se inaugura el Museo Nacional de Antropología. Exposición de Arte Latinoamericano en Baden Baden.
1965	Chihuahua asalto al cuartel Madera; represión del movimiento de los médicos en la capital del país. Carlos Madrazo renuncia a la presidencia del PRI tras haber intentado algunas reformas del partido. Crece la lucha guerrillera en casi todos los países del continente. Intervención estadounidense en Santo Domingo. Se da a conocimiento del público que Che Guevara se ha ido a luchar por la	Moya y Galán publican en *Sucesos para todos*: "Chihuahua de la desesperación a la muerte". En Bellas Artes se expone: *Galería de mexicanos. 100 fotos de Lola Álvarez Bravo.* Moya viaja a República Dominicana para documentar para *Siempre!* la intervención estadounidense. Salvador Elizondo publica *Farabeuf o la crónica de un instante.* Edmundo Desnoes publica *Memorias*

	revolución en otros lados. En Perú el MIR actúa en el Cuzco y el ELN en Ayacucho. Se desatan campañas de exterminio por parte de la policía. En Bolivia el gobierno reprime una manifestación de mineros. En Uruguay aparecen los Tupamaros y se declara el estado de sitio. En Brasil estallan huelgas estudiantiles.	*del Subddesarrollo*; Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba.* Alonso Aguilar: E*l Panamericanismo, de la doctrina Monroe a la doctrina Johnson.* C. Furtado, *Subdesenvolvimiento e estagnação na América Latina.* Nace la "nueva canción chilena". G. Rocha, "Estética del hambre" (manifiesto)
1966	Tras fuertes protestas estudiantiles el Rector de la UNAM Ignacio Chávez renuncia a su cargo que será cubierto, por presión de los sectores estudiantiles por Javier Barros Sierra. En el campus es dinamitada la estatua del ex presidente Miguel Aleman. Escisión del PARM que desconoce a su fundador, Lombardo Toledano. Conferencia Tricontinental en La Habana; la reunión aprueba resoluciones contra el colonialismo y el imperialismo y llama a la lucha de liberación. Nace la OLAS, Organización Latinoamericana de Solidaridad. En Venezuela Ojeda muere en la cárcel; es allanada la Universidad Central. En Argentina otro golpe de Estado lleva al poder Onganía. En Bolivia René Barrientos asume la presidencia y aumenta la influencia de las empresa extranjeras en el país. Se da un golpe de estado en Ecuador. Carlos Lleras Restrepo es presidente de Colombia. Colombia, Bolivia, Ecuador, Chile y Perú suscriben el Pacto Andino.	En el Palacio de Bellas Artes se expone "Visión del hombre, con imágenes de los viajes a Europa y Oriente de Héctor García. Moya realiza un reportaje sobre la guerrilla en Guatemala y sucesivamente va a Venezuela con la guerrilla de la Sierra Falcón. La Galería de Arte Mexicano presenta 88 fotos de Manuel Álvarez Bravo. Aparece *Revolución Mexicana. Crónica Ilustrada*, editada por Gustavo y Piedad Casasola con las fotos del archivo familiar. México se incorpora al sistema de comunicación vía satélite. En Argentina se funda la revista *Foto Mundo.* Festival Latinoamericano de Música en Montevideo; III Festival Latinoamericano de Música en Caracas.
1967	Se suscribe el Tratado de Tlatelolco en el que se acuerda desnuclearizar América Latina. Che Guevara es asesinado en Bolivia. Se instituye el Mercado Común Latinoamericano. Estallan guerrillas en distintos puntos de Brasil, Arthur da Costa e Silva presidente. Por la crisis económica en perú el gobierno se acerca al APRA y al *odrismo*. En Ecuador	Moya deja el fotoperiodismo para dedicarse a la carrera de editor de la revista *Técnica pesquera.* Mariana Yampolsky se integra a un grupo de fotógrafos que realiza el libro "Lo efímero y lo eterno en el arte popular mexicano", que el Fondo de Artes Plásticas publicará hasta 1971.

	inicia la “guerra del atún” contra los pescadores ilegales norteamericanos.	El Fondo de Cultura Económica edita: *Imagen de una ciudad* con textos de Salvador Novo y fotografías de Pedro Bayona. . Lázaro Blanco crea el Taller sabatino de fotografía de la Casa del Lago. Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad*. Mario Benedetti *Letras del continente mestizo*.
1968	México: Movimiento estudiantil en la Ciudad de México. Celebración de los XIX Juegos Olímpicos en la Ciudad de México En Guatemala se produce la ruptura entre las Fuerzas Armadas Rebeldes y el Partido Comunista, recrudecen los atentados y son suspendidas las garantías constitucionales; es asesinado el embajador norteamericano. Después de un golpe de Estado Torrijos toma el poder en Panamá. Velasco Ibarra es presidente Ecuador por quinta vez. En Perú se produce un golpe dirigido por Juan Velasco Alvarado. Estado de sitio y represión en Bolivia. Es clausurado el Congreso en Brasil. Siguen huelgas estudiantiles y obreras.	Lázaro Blanco funda los talleres de Fotografía de la Casa del Lago. Nace el grupo *35: 6x6.* Armando Salas Portugal publica el álbum *Fotografías del pensamiento*, con imágenes obtenidas mediante la concentración mental en lugar de luz. Con motivo de los Juegos Olímpicos se expone otra vez en Bellas Artes una selección de Manuel Álvarez Bravo. Rechazadas por la mayor parte de la prensa, algunas de las imágenes de Héctor García sobre el movimiento estudiantil de México aparecen publicadas en la revista de la Universidad y en el suplemento cultural *La Cultura en México*. Por estas imágenes el fotógrafo obtiene el Premio Nacional de Periodismo Gráfico de este mismo año. La editorial catalana Destino edita entre las guías sobre la Ciudad de México con textos de Salvador Novo y fotografías de Rodrigo Moya. Primera exposición fotográfica de Manuel Carrillo. O. paz renuncia al cargo de Embajador en la India. En Argentina Alicia D'Amico y Sara Facio ilustran el libro *Buenos Aires Buenos Aires* con textos de Julio Cortázar Se publica el *Diario* de Ernesto Che

		Guevara. D. Ribeiro *El proceso civilizatorio* Cine: “Memorias del Subdesarrollo” gana un premio el el festival de cinema de la República checa
1969	México obtiene del Banco Mundial un préstamo de más de 6500 millones de pesos para el fenómeno de las comunicaciones y el turismo. Se establece el voto a los 18 años de edad. Se pone en marcha en la capital el Sistema de Transporte Colectivo, el Metro. En Bolivia, a raíz de la muerte de Barrientos en un accidente aéreo se da un fuerte cambio; el cargo, después de un golpe de estado, es ocupado por Alfredo Ovando Candía. El gobierno nacionaliza Gulf Oil y se producen fuertes tensiones con Estados Unidos al año. En Argentina, Uruguay y Paraguay aumenta la tensión social. Es suscrito y ratificado el Pacto Andino. En Venezuela asume la presidencia Rafael Caldera. Estalla el conflicto armado entre Honduras y Salvador. Rodeada de violentos incidentes se realiza la gira latinoamericana del empresario norteamericano Nelson Rockefeller	En el libro *Días de guardar* de Carlos Monsivais se publican muchas fotografías inéditas de Héctor García sobre la represión del movimiento del año anterior. En el Museo de Ciencias y Artes, Héctor García presenta algunas imágenes de su viaje a Nayarit en compañía del escritor Fernando Benítez para el tercer volumen de “Los indios de México”. L. Zea publica *La filosofía americana como filosofía sin más*. Cardoso, Fernando Henrique y Enzo Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina* (México, Siglo XXI, 1969) Tulio Halperin Donghi pública *Historia Contemporánea de América Latina*.
1970 (Luis Echeverría)	La inflación que llega al 15%. La Secretaría de Hacienda limita el control de la banca y establece como tope de la participación accionaria al 25%. Al derogarse el delito de disolución social sales de las cárceles los líderes presos bajo ese cargo. En Chile gana las elecciones Salvador Allende con el apoyo de comunistas, socialistas, radicales. En Argentina son 5 los grupos guerrilleros, se da un golpe de estado. En Paraguay, por la tortura y la represión, la iglesia católica excomulga al Ministro del Interior. En Bolivia Candía es sustituido por el general Juan José Torre. En Ecuador Velasco Ibarra se proclama dictador. El OPEP reunido en Caracas decide subir el precio del petroleo.	Enrique Bostelmann edita en Siglo XXI, “América, un viaje a través de la injusticia” con prologo de Carlos Fuentes. Graciela Iturbide se convierte en la asistente de Manuel Álvarez Bravo. Con el título “El Eclipse”, la Casa del Lago presenta la última exposición en vida de Berenice Kolko. O. paz publica *Posdata*. Teotonio Dos Santos, *Dependencia económica y cambio revolucionario en América Latina*. En Medellín, Colombia, abre las puertas la *Primera Bienal Internacional de Artes Gráficas*.

	Carlos Arana Osorio es presidente de Guatemala.	
1971	El 10 de Junio la intervención de cuerpos paramilitares (los halcones) durante una manifestación estudiantil causa muertos y heridos. Los reporteros de los diarios nacionales son los primeros en denunciar los acontecimientos del Jueves de Corpus. En Chile el gobierno nacionaliza las minas, adquiere industrias, compra bancos, expropia más de un millón de hectáreas y aplica la Reforma Agraria. Se produce una fuerte fuga de capitales y Estados Unidos pide la indemnización por las empresas nacionalizadas. Mientras en Bolivia se radicaliza la situación con la participación de los obreros en las asambleas populares, milicias, y co-gestión de las minas. El país sufre un bloqueo por parte de Estados Unidos y después de un golpe sube al poder Hugo Bánzer. Alejandro Lanousse es presidente de Argentina donde las desapariciones y la represión se hacen siempre más frecuentes. En Uruguay es presidente Juan Bordabbery mientras aumentan las acciones de Tupamaros. Estado de sitios en Colombia por las revueltas en Cali. Se funda el Movimiento al Socialismo (MAS).	Carlos Monsivais, *Días de guardar*. Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*. Fernández Retamar, *Calibán: apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. Pablo Neruda premio Nobel de Literatura. Segunda Bienal de Arte Gráfico en Cali. Rodríguez Octavio, *La teoría del subdesarrollo de la CEPAL* (México, Siglo XXI) . Congreso Mundial de Psiquiatría en México
1972	Toma de la Rectoría de la UNAM por estudiantes armados; en Economía, Medicina Ciencias y Filosofía de la UNAM se realizan formas de auto-gestión y co-gobierno; en la Facultad de Arquitectura de la UNAM nace el Autogobierno. En Chile la Unidad Popular pierde terreno, Allende llama al gobierno representantes de las Fuerzas Armadas. Tras 17 años de exilio Juan Domingo Perón vuelve a Argentina. Bolivia recibe de Estados Unidos una de las ayudas militares más imponentes en Latinoamérica. Anastasio Somoza se hace reelegir en	J. Emilio Pacheco, *El principio del placer*. El Estado Mexicano adquiere la colección de arte moderno de Carrillo Gil. Paolo Gasparini y Edmundo Desnoes: *Para verte mejor América Latina.* J. Amado, *Tereza Batista cansada de guerra*. Primer festival de las Artes del

	Nicaragua. En Panamá Omar Torrijos asume el control del poder civil y militar. En Puerto Rico el Movimiento Pro Independencia se convierte en el Partido Socialista.	Caribe (CARFESTS). Primer Encuentro de la Plástica Latinoamericana en Cuba. Encuentro de Música Latinoamericana en La Habana.
1973	En Chile, tras un intento de golpe de estado el Ejército bombardea la sede del Gobierno y aplasta la resistencia popular; Allende muere resistiendo. El poder pasa a manos del general Augusto Pinochet. En Argentina el nuevo presidente es Héctor Cámpora, quien vuelve de España con Perón y renuncia para que este sea nuevamente presidente. En Venezuela triunfa Carlos Andrés Pérez.	Bostelmann expone en el Museo de Arte Moderno En Argentina Alicia D'Amico y Sara Facio ilustran el libro *Autorretratos* con textos de Julio Cortázar; gracias a estas mismas fotógrafas, junto con Maria Cristina Orive, nace la editorial fotográfica latinoamericana *La Azotea.* *Victor Jara* es torturado y asesinado en el Estadio que hoy lleva su nombre.
1974	Son aprehendidos miembros de la Liga 23 de Septiembre. Terrorismo de Estado, tortura y represión se incrementan en Argentina donde se acentúan las divisiones en el sector peronista. A la muerte de Juan Domingo ocupa el cargo su esposa, María Estela Martínez de Perón. En Uruguay es prohibida la actividad política mientras en Chile se recrudece la represión con Pinochet a jefe de Gobierno. En Bolivia el gobierno reprime las manifestaciones obreras, las elecciones son suspendidas a tiempo indeterminado. En Colombia gana Alfonso López Michelsen. En Nicaragua el Frente Sandinista hace rehenes prominentes somocistas y los canjea por presos políticos.	Marini, Ruy Mauro, *Dialéctica de la Dependencia* (México ERA). Mario Benedetti *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. En Caracas nace la Biblioteca Ayacucho. Se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas la exposición de la UNESCO, *América Latina en sus Artes.*
1975	México condena el sionismo y no asiste a la reunión de la OEA. En Venezuela es aprobada la ley de nacionalización petrolera, nace PETROVEN, se reanudan las relaciones con Cuba. Brasil renegocia su deuda con el Fondo Monetario	Premio Nacional de Arte a Manuel Álvarez Bravo Gabriel García Márquez, *El otoño del Patriarca*. García Canclini, *Vanguardias*

	Internacional. En Paraguay son arrestados numerosos dirigentes campesinos católicos. En Chile y Argentina se recrudece la represión a los opositores. En Perú pasa a ser presidente Francisco Morales Bermúdez. Colombia restablece relaciones con Cuba. En La Habana se celebra el Primer Congreso de Solidaridad Internacional para la Independencia de Puerto Rico. Soldados cubanos son enviados a Angola.	*artísticas y cultura popular*
1976 (López Portillo)	Crisis petrolera; devaluación del 40 %; López Portillo expande el papel económico del Estado, Después de un golpe el general Videla toma el poder en Argentina donde sigue la represión y se multiplican los actos terroristas. Exiliados chilenos e uruguayos son asesinados por bandas paramilitares. Aparicio Méndez pasa a la presidencia en Uruguay; es decretada la suspensión de derechos políticos y civiles para centenares de ciudadanos. En Ecuador se impone una junta militar.	El archivo Casasola se integra al Patrimonio Nacional del INAH. En Argentina Sara Facio y Alicia D'Amico publican *Humanario*, con un texto de Julio Cortázar Gisele Freund publica *La fotografía como documento social.* Marini, Ruy Mauro, *El reformismo y la contrarrevolución: estudios sobre Chile* (México, ERA). Pierre-Charles, Gerard, *Génesis de la Revolución cubana* (México: Siglo XXI, 1976). Bajo los auspicios de la OEA se crea en Washington el Museo de Arte Latinoamericano. Se publica *El artista latinoamericano y su identidad*, obra colectiva coordinada por D.C. Bayón.
1977	A raíz de las luchas estudiantiles y sindicales; la policía entra a CU. Estados Unidos reconoce la soberanía de Panamá sobre el Canal; para la ocasión, Jimmy Carter y Omar Torrijos suscriben un documento. En Nicaragua el Frente Sandinista desencadena su ataque a la dinastía Somoza. Las Naciones Unidas por presión de Estados	Nace el Consejo Mexicano de Fotografía Se organiza en Bellas Artes la Primera Bienal de Gráfica. L. Zea, Latinoamérica. Tercer Mundo Dos Santos, Theotonio. *Formas De Estado y Desarrollo Del Capitalismo*

	Unidos propone el problema de Puerto Rico. En la República dominicana estallan protestas estudiantiles, sigue el allanamiento de la Universidad. El gobierno chileno ordena la disolución de todos los partidos políticos. Pinochet y Carter se reúnen en Panamá. Fuerte represión policial en Colombia.	*En América Latina*. En *Revista Mexicana De Sociología* 39, no. 2 (1977): 427-41; *Socialismo y Fascismo en América Latina Hoy*. *Revista Mexicana De Sociología* 39, no. 1 (1977): 173-90. C. Ramas *Sociología de América Latina*. Nestor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*.
1978	Ley de organizaciones políticas y procesos electorales. En Nicaragua el Frente Sandinista ocupa el Palacio Nacional y obliga a la liberación de prisioneros políticos. En las elecciones a la Asamblea Constituyente gana el APRA. En Paraguay Stroessner se hace reelegir presidente. En Argentina la Junta Militar reconfirma la presidencia de Videla.	Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Se publica el catálogo: *Hecho en Latinoamérica*. Nace el Consejo Latinoamericano de Fotografía. Dos Santos, Theotonio, *Imperialismo y Dependencia* (México, ERA, 1978). Nace en Suecia el Teatro Popular latinoamericano por exiliados.
1979	El Frente Sandinista recibe el reconocimiento por parte de los países del Pacto Andino. En Colombia la guerrilla M-19 asalta el arsenal de Bogotá. En El Salvador se acentúa la violencia y se da un golpe de estado. En Brasil estallan huelgas y paros, son permitidos algunos partidos políticos En Argentina se constituye el grupo de las Madres de la Plaza de Mayo	Exposición Venezia 79, en la que participa una selección del Primer Coloquio Latinoamericano. Gunder Frank, André. *Capitalismo y Subdesarrollo* (Argentina, Siglo XXI, 1979).
1980	En El Salvador prosigue la violencia es asesinado el obispo Romero. Honduras y Salvador firman la paz. En Perú Belaúnde Tarry vuelve a la presidencia. En Colombia el movimiento M- 19 secuestra durante dos mese un grupo de embajadores latinoamericanos.	Primera Bienal de Fotografía.
1981		Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

Anexo 1, Capítulo 2

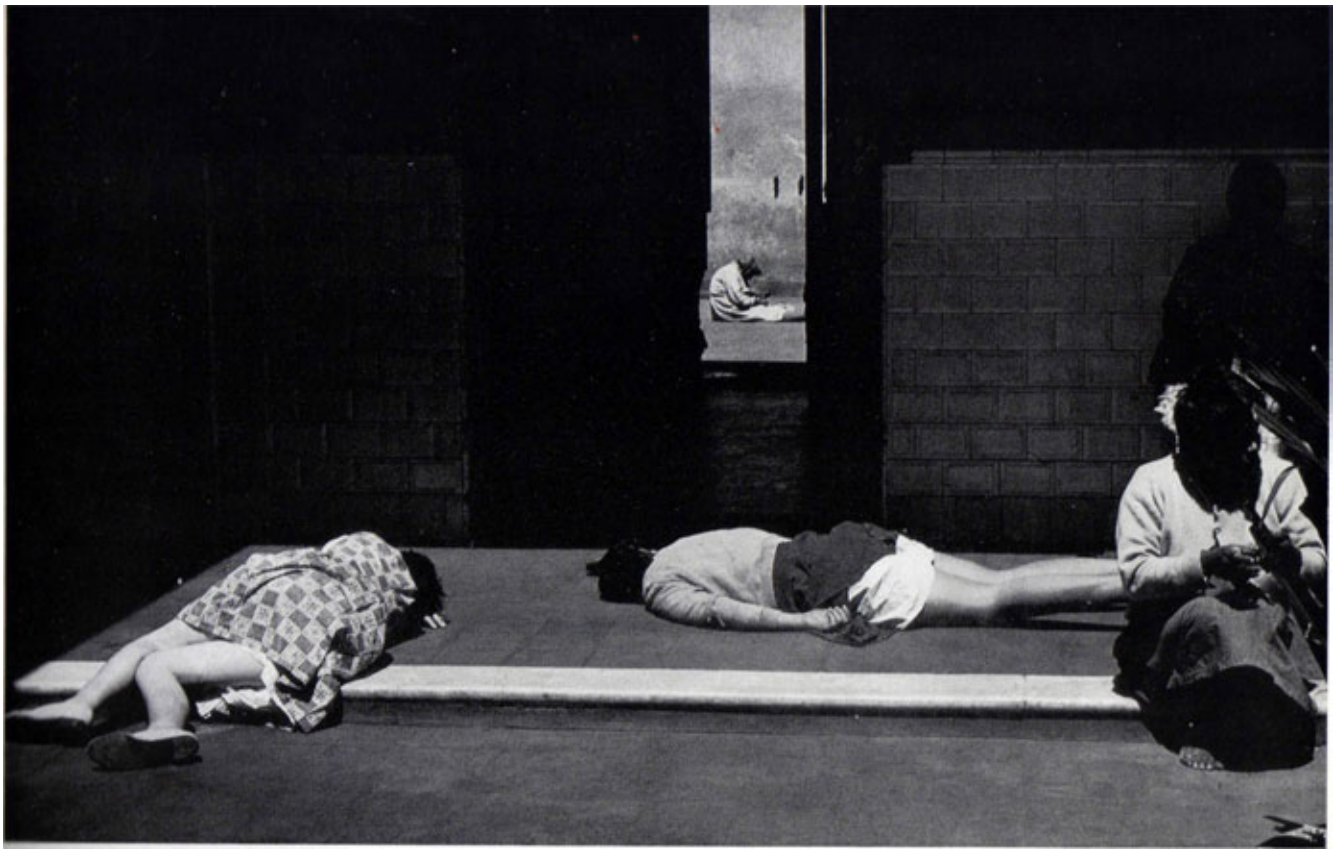
Caballería, Raúl Corrales, Cuba, Mayo de 1960

Anexo 2, capítulo 2

Sin título, Raúl Corrales, Cuba.

Anexo 1, Capítulo 4

Humanario, 1976, Sara Facio, Alicia D'Amico



Anexo 2, capítulo 4

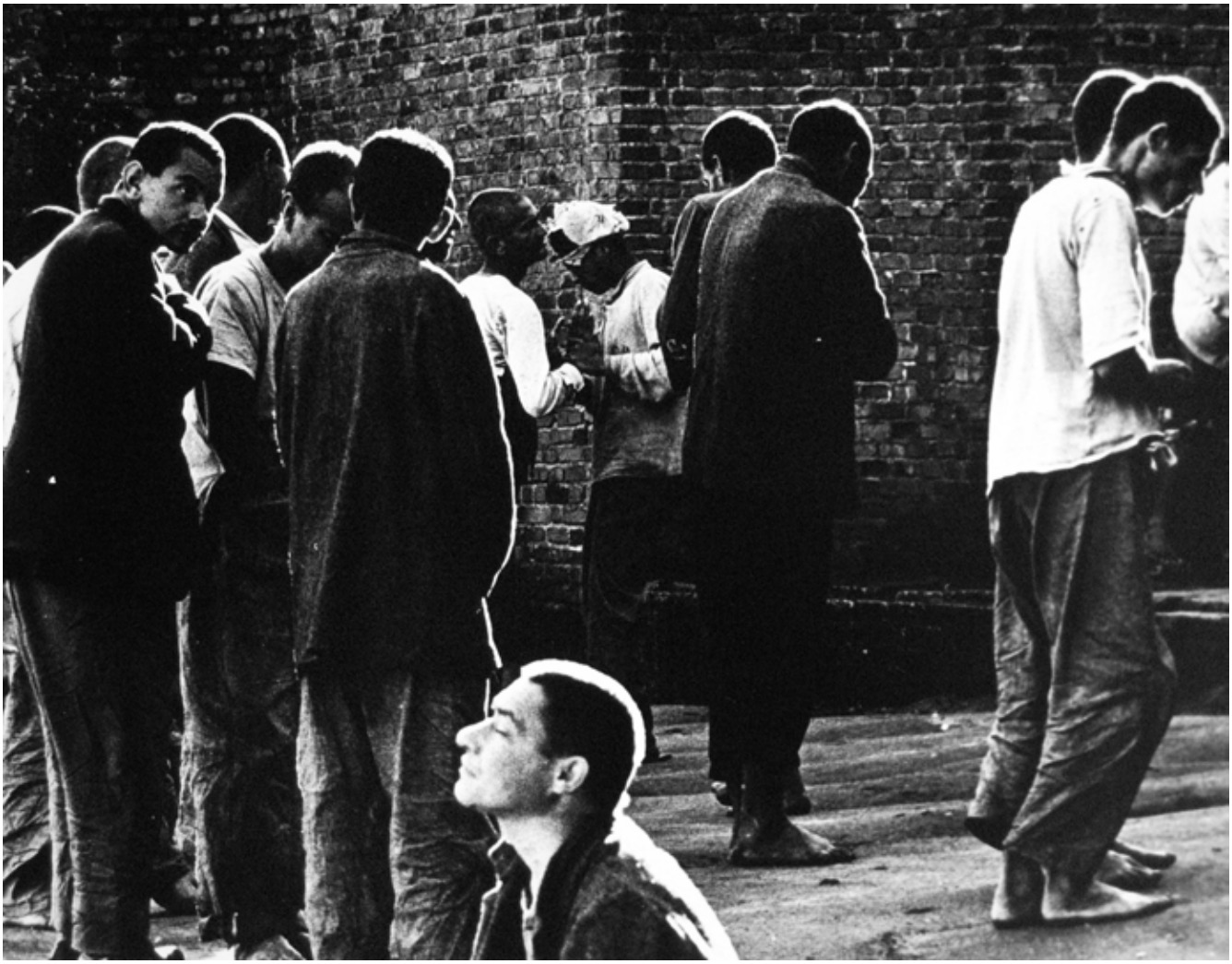
Manicomio V, Luis Abreu, Brasil

Anexo 3, Capítulo 4

Profesión Loco, Leonid Straliaev, Brasil

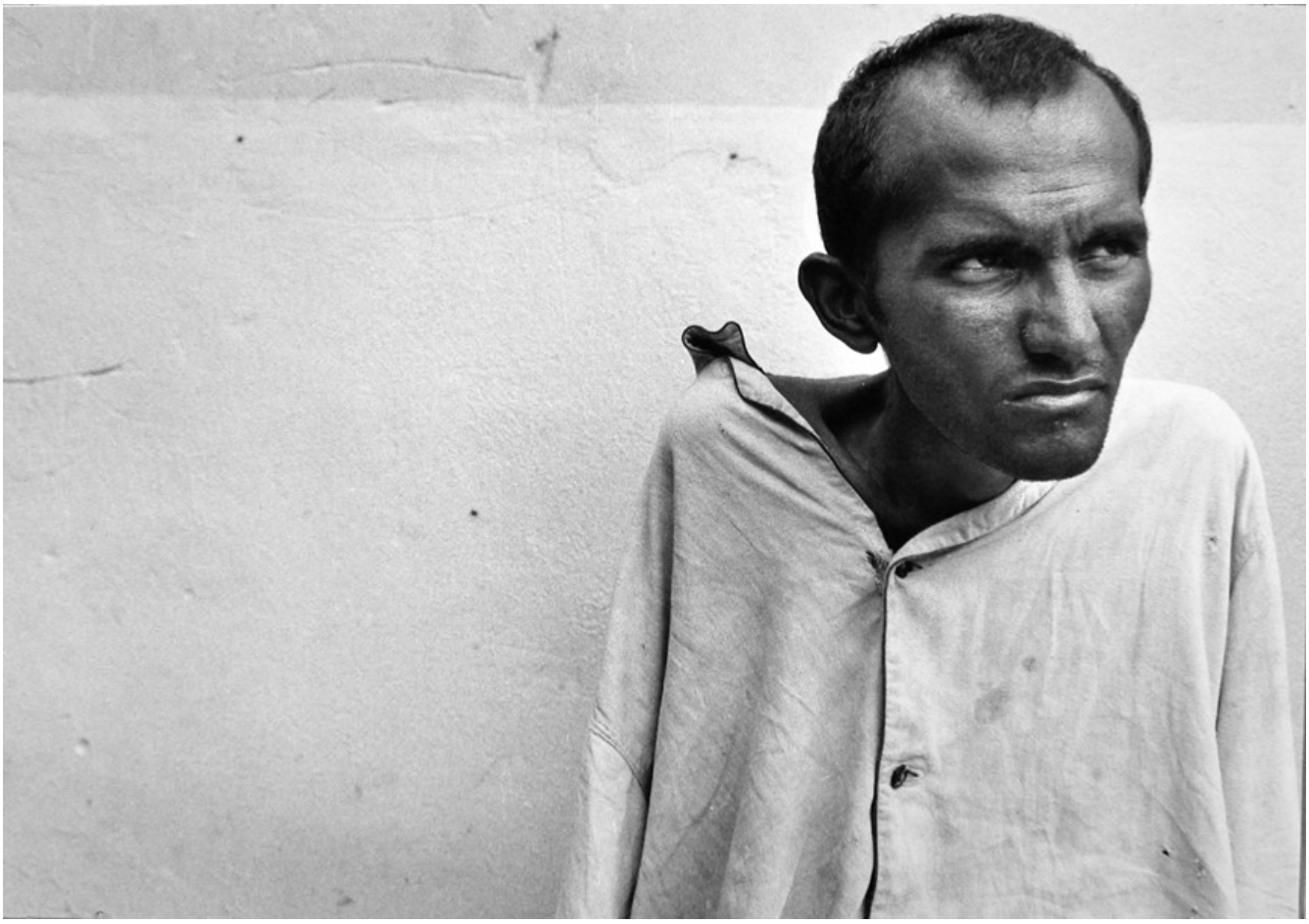
Anexo 4, Capítulo 4

Profesión Loco, Leonid Straliaev, Brasil



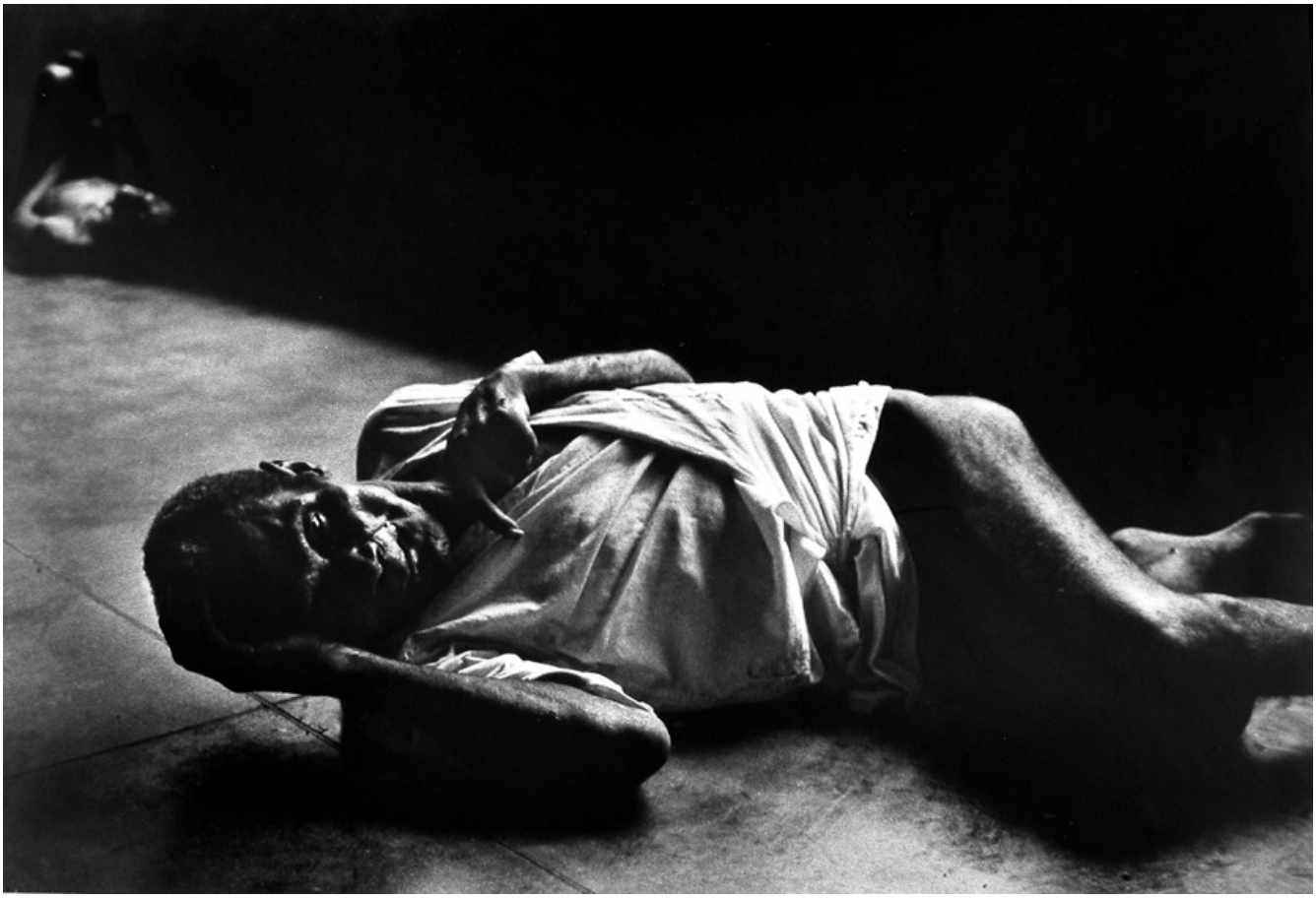
Anexo 5, Capítulo 4

Sin título, Ana Cristina Henriquez, Venezuela



Anexo 6, Capítulo 4

Sin título, Ana Cristina Henriquez, Venezuela



Anexo 7, Capítulo 4

Fotografías: Graciela Iturbide, México;
Diseño Gráfico del Catálogo: Grupo Proceso Pentagono

Anexo 8, Capítulo 4

Prostitutas, Rosa Jandira Gauditano, Brasil

Anexo 9, Capítulo 4

Travestis, Ayrton de Magalhaes, Brasil

Anexo 10, Capítulo 4

Travestis, Ayrton de Magalhaes, Brasil

Anexo 11, Capítulo 4

Travestis, Ayrton de Magalhaes, Brasil

Anexo 12, Capítulo 4

Ivan Cañas, Cuba

Anexo 13, Capítulo 4

Miliciana, Korda, Cuba

Anexo 14, Capítulo 4

Carga de Cavalharia, Luiz Benck Vargas, Brasil, 1977

Anexo 15, Capítulo 4

Patria, Luiz Benck Vargas, Brasil, 23 de agosto de 1977

Anexo 16, Capítulo 4

Mural #3, Camilo Luzuriaga, Ecuador, 1977

Bibliografía

- Morris, A. D. y Mueller, C. M. (ed.), *Frontiers in Social Movement Theory*, Yale University Press, New Haven, 1992.
- AA. VV., *Cine, literatura, sociedad*, Letras Cubanas, La Habana, 1982.
- AA.VV., *El poder de la imagen y la imagen del poder*, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.
- AA.VV., *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970*, Lunwerg Editores, España, 2005.
- AAVV., *América Latina. Permanencia y cambio*, CCYDEL- UNAM, México, 2007
- AA. VV., Colégio de México, *Historia general de México*, México, 2000.
- Aguayo, Fernando, Lourdes Roca (coord.), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005.
- Aguilar Monteverde, Alonso, *Teoría y política del desarrollo latinoamericano*, UNAM, México, 1967.
- Agustín, José, *Tragicomedia Mexicana*, t. III, Editorial Planeta, México, 1990.
- Bagú, Sergio, *Economía de la sociedad colonial. Ensayo de historia comparada de América Latina*, CONACULTA, México, 1992
- Bagú, Sergio, *Tiempo, realidad social y conocimiento*, México Siglo XXI, 1990.
- Baldivia Urdininea, José (editor), *La formación de los periodistas en América Latina (México, Chile y Costa Rica)*, Nueva Imagen y CEESTEM, México, 1981.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, México, 1987
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidos, Barcelona, 2003
- Basaglia, Franco, *L'istituzione negata*, Torino, Einaudi, 1968
- Basañez, Miguel, *La lucha por la hegemonía en México. 1968- 1980*, Siglo XXI, México, 1981.
- Beceyro, Raúl, *La historia de la fotografía en diez imágenes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
- Benítez, Issa, Ma. Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA, México, 2001, tomo IV, pág. 90.
- Benjamin, Walter, " Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de la reproducctibilidad técnica", en *Discursos*

Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter, S*obre la fotografía*, PRE-TEXTOS, 3era edición, España, 2007.
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, Breviarios del FCE, México, 1957.
- Bohmann, Karin, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, Alianza editorial, México, 1989.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, 2ª. Ed, Alianza Editorial, México, 1992.
- Boron, Atilio Alberto, *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Buck Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid,1995
- Burke, Peter, *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy: el auge de la historia cultural*, Alianza, Madrid, 2001.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Alianza universal, Madrid, 1994.
- Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, Alianza, Madrid, 2000.
- Burke, Peter, *Historia social del conocimiento. De Gutemberg a Diderot*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Burke, Peter, *Storia e teoria sociale*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Camacho Navarro, Enrique (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCYDEL- UNAM- Edere, México, 2006
- Cardoso, Fernando Henrique y Faleto Enzo, *Dependencia y Desarrollo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1981.
- Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- Castañeda, Ruiz et al., *El periodismo en México. 450 años de historia*, México, 1980.
- Castellanos, Alejandro, *Consejo Mexicano de Fotografía. Crisol de visiones*, en *CUARTOSCURO*, núm. 51, Nov. - Dic. 2001.
- Castillo, Heberto, "Actualidad de Martí a Guevara", en *Proceso*, n° 50, 17 de octubre de 1977.
- Castro Gómez, Santiago y Mendieta Eduardo (Coord.), *Teorías sin disciplina. Latiniamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Porrúa/University of San Francisco,México, 1998.
- *Catálogo de la Primera Bienal de Fotoperiodismo*, Consejo Mexicano de Fotografía, 1995.

- Cerutti Guldberg, Horacio y Mario Magallón Anaya, *Historia de las ideas latinoamericanas ¿disciplina fenecidad?*, México, Casa Juan Pablos/Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- Chihu, Amparán coord., *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*, UAM- Conacyt- Porrúa, México, 2006,
- Cooper, David, *Pshichiatry and anti–psychiatry*,Tavistock Publ, London, 1967
- Córdoba, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, ERA, México, 1981.
- Cosío Villegas, Daniel et al., *Labor periodística. Real e imaginaria*, ERA, México, 1972.
- Cuéllar, Rogelio, "Bienal de gráfica y fotografía", en *Proceso*, n° 152, 1 de octubre de 1979.
- Cuéllar, Rogelio, "Crítica Fotográfica y fotógrafos críticos", en *Proceso*, n° 87, 3 de Julio de 1978.
- Cuéllar, Rogelio, "La fotografía en México", en *Proceso*, n° 71, 13 de marzo de 1978.
- Cuéllar, Rogelio, "Primer Coloquio Latinoamericano", en *Proceso*, n° 81, 22 de mayo de 1978.
- Cueva, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1977.
- D'Amico, Alicia y Sara Facio, *Humanario*, La Azotea, Argentina,1976
- De la Peña, Ireri (coord.), *Ética, poética, prosaica. Ensayos sobre la fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001
- Debroise, Oliver, *Fuga Mexicana*, CONACULTA, México, 1994.
- Desnoes, Edmundo, *Para verte mejor América Latina*, con foto di Paolo Gasparini, Siglo XXI, 1972.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*, ediciones deBolsillo, México, 2005
- Escobar, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Cielos de Arena, Medellín, Colombia, 2000.
- Fernández Bravo, A. (compilador), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Manantial, Buenos Aires, 2000.
- Flores, Marcello y Alberto De Bernardi, *Il sessantotto in Europa e America*, il Mulino, Bologna, 2000.
- Florescano, Enrique, *Ensayo sobre el desarrollo económico de México y América Latina: 1500-1975*, FCE, México, 1987.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2007
- Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006
- Freund, Giselle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Furtado, Celso, *La economía latinoamericana. Formación histórica y problemas contemporáneos*,

Siglo XXI, México, 1985.
- García Canclini, Nestor, C*ulturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo/CONACULTA, México, 1989.
- Gernsheim, Helmut, *A Concise history of photography*, New York, Mc Graw- Hill, 1969.
- Gernsheim, Helmut, *The history of photography from the camera obscure to the beginning of the modern era*, New York, Mc Graw- Hill, 1969.
- Goldstone, J. A. (ed), *States, Parties, and Social Movements*, Cambridge University Press,C ambridge, 2003
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2, Aurelio de los Reyes (coord.), *Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, Fondo de Cultura Económica- El Colégio de México, México, 2006.
- González Casanova, Pablo (coord.), *El Estado en América Latina : teoría y práctica*, Siglo XXI México,1990.
- González Casanova, Pablo, "El nuevo pensamiento latinoamericano", en *Proceso*, n°459, 19 de agosto de 1985.
- González Casanova, Pablo, *América Latina: historia de medio siglo*, siglo XXI, México, 1977.
- González Casanova, Pablo, *El Estado y los partidos políticos en México*, México, ISUNAM, 1979.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994
- Gubern, Román, *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, 3ª ed., Barcelona, 1994.
- Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en Cuba*, Cuba, 1959
- Gutiérrez, Ramón, Gutiérrez Viñuales Rodrigo, Pi*ntura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos IXX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Gutiérrez, Ramón, Patricia Méndez, Solange Zuñiga (coord.), *Bibliografía sobre la historia de la fotografía en América Latina*, FUNARTE/ CEDODAL, Rio de Janeiro/Buenos Aires, 1997.
- Johnston, H.B., Klandermans (ed.), *Social Movements and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 1969.
- Halperin Donghi ,Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 2000.
- Haraway, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- femisnism in The Late Twentieth Century", en Simians, Cyborg and Women: The Reinvention of Nature, Routledge, Nueva

York, 1991.
- *Hecho en Latino América I*, Consejo Mexicano de Fotografía, México, 1978.
- *Hecho en Latino América II*, Consejo Mexicano de Fotografía, México, 1982.
- Hijar Serrano, Alberto (Compilador), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, FONCA- Casa Juan Pablos- CONACULTA- INBA- CENIDIAP, México, 2007.
- Hilla, Paul, Thomas Cooper, *Diálogo con la fotografía. Conversaciones con Cecil Beaton, Brassai, Henri Cartier Bresson, Helmut Gernsheim, Andrés Kertésez, Man Ray, Paul Strand y otros*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Grijalbo/Mondadori, Barcelona, 1995.
- Hopenhayn, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, FCE/FLACSO Chile, México, 1995.
- Jiménez, Guadalupe, Victoria Zamora, *Libros sobre Fotografía Latinoamericana de 1978- 1996*, Centro de la Imagen, México, 1996.
- *Jornada de enmedio*, 26 de julio de 2007.
- Keim, Jean Alphonse, *Historia de la fotografia*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971.
- Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Ed. Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 2001.
- *La caricatura política, prólogo, estudios y notas de Manuel González Ramírez*, con prologo di Sergio Fernández, en *Fuentes para la historia de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1955, t. II
- Laing, David R., *The divided self: an existencial study in Sanity and Madness*, Harmondsworth, Penguin, 1960
- Lechner, Norbert, *Estado y política en América Latina*, Siglo XXI, México, 1981.
- Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna Il Mulino, 1986
- *Luna Cornea*, núm. 26 2003, CONACULTA- CNA- Centro de la Imagen, México
- Macías, Julio César, *Mi camino: la guerrilla*, Planeta, México, 1998,
- Marini, Ruy Mauro y Margara Millán (coord.), *La teoría social latinoamericana: subdesarrollo y dependencia*, Caballito, México, 1994.
- Mc. Luhan, Marshall y B.R. Powers , *La aldea global*, colección El Mamífero Parlante, Barcelona, 1996.
- Mc. Luhan, Marshall, *The Gutemberg galaxy*, University of Toronto Press, Toronto, 1967.
- Mendoza Rojas, Javier, *Los conflictos en la UNAM*, UNAM, CESU, Plaza y Valdes, México, 2001.
- Monsiváis, Carlos, “Los hermanos Mayo.... y una reconquista feliz de otra inocencia”, in *La cultura*

en México, suplemento de la revista *Siempre!*, México, 12 de agosto de 1981.
- Monsiváis, Carlos, “Los testimonios delatores, las recuperaciones estéticas”, en La Cultura en México, suplemento de la rivista *Siempre!*, México, 12 de enero de 1983.
- Monsiváis, Carlos, “Por unas fotos los conoceréis” en *Nexos*, México, Mayo de 1981.
- Moya, Rodrigo, *Foto insurrecta*, El milagro, México, 2004.
- *Nacho López y el fotoperiodismo en los años cincuenta*, editorial océano de México/ INAH, México, 1999.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía : Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- Ortiz, Renato, *Mundialización y cultura*, Alianza, Buenos Aires, 1997.
- Pérez y Escamilla, Agustín, *Fotografías y relatos del Chino Pérez, Agustín Pérez y Escamilla 65 años de vida profesional*, México, 2002.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover,1984
- Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, FIAR, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.
- Ribalta, Jorge (de.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona-México, 2004,
- Revista *CDI*, núm. 55, diciembre de 1958, pág. 25.
- Revista *Impacto*, nº 356, Noviembre 21 de 1958.
- Rodó, José Andrés, *Ariel*, Porrúa, México, 1968.
- Rodríguez, Octavio, *La teoría del subdesarrollo de la CEPAL* , Siglo XXI, México1971.
- Roig, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976.
- Rosemberg, Alan, “Visita a la exposición fotográfica 'Sonrisas y lagrimas de México”, en *Revista CDI*, núm. 55, diciembre de 1958
- Sánchez Olvera, Alma Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular. Dos expresiones de lucha de género (1970- 1985*), UNAM- Campus FES Acatlán- UNAM- Plaza y Valdés, México, 2002
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México, 1979
- Sarlo, Beatríz, *Escenas de la vida posmoderna*, 13ª. Ed., Ariel, Buenos Aires, 2001.

- Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 1998.
- Scott, James, *Los subordinados y el arte de la resistencia*, ERA, México, 2000
- *Sección Bienal de Gráfica 1977*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, SEP- INBA, septiembre/noviembre 1977, México D.F
- Semo, Enrique (coord.), México. *Un pueblo en la historia, El ocaso de los mitos*, Alianza, México, 1998.

- Schaffer Levine, Simona (Tésis de licenciatura), *Los Grupos*, ENAP, 1999
-Skidmore, Thomas y Peter Smith, *Historia contemporánea de América Latina*, Crítica, Barcelona,1996.
- Sontag, Susan, "La fotografía como un fin en sí mismo", en *Revista de la Universidad Autónoma de México*, UNAM, 9 de mayo de 1977.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, 3° ed., Einaudi, Torino, 2004.
- Sougez, Marie Loup (coord.), M. A de Los Santos García Felguera, Pérez Gallardo Helena y Vega Carmelo, *Historia general de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, España, 2007.
- Sunkel, Osvaldo, *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*, Siglo XXI, México, 1970.
- Szasz, *The myth of mental illness: foundations of a theory of personal conduct*, Harper & Row, 1974
- Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento*, Alianza, Madrid, 2004
- Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Gustavo Gili (Colección Comunicación Visual), Barcelona, 1978.
- *The international Journal of Cuban Studies*, ISSN 1756- 347X (online), 2 de Diciembre de 2008
- Tibol, Raquel, " Mercado del arte gráfico: liberación o enajenación" (Ponencia del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía), en *Proceso*, n° 235, 4 de mayo de 1981.
- Tibol, Raquel, "América invocada", en Proceso, n° 308, 27 de septiembre de 1982.
- Tibol, Raquel, "Crítica de la fotografía en América Latina", en Proceso, n° 81, 22 de mayo de 1978.
- Tibol, Raquel, "El museo de fotografía, que de la Madrid iba a inaugurar en Pachuca, no está concluido", en Proceso, n° 398, 18 de junio de 1984.
- Tibol, Raquel, "Forma y contenido en la fotografía", en *Proceso*, n° 397, 11 de junio de 1984.
- Tibol, Raquel, "Fotografía, coloquio y Fidel Castro", en *Proceso*, n° 421, 26 de noviembre de 1984.
- Tibol, Raquel, "Fotografía: embajador elocuente", en *Proceso*, n° 298, 19 de julio de 1982.

- Tibol, Raquel, “La inflación fotográfica”, en *Proceso*, n° 180, 14 de abril de 1980.

- Tibol, Raquel, “Manipulaciones fotográficas” en *Proceso*, n° 378, 30 de enero de 1984.

- Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, Libros de proceso, México, 1989.

- Timossi, Jorge, “Iturbide, Flores Olea, Meyer: tres fotógrafos mexicanos en La Habana”, en *Proceso*, n° 354, 15 de agosto de 1983.

- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, 2008

- Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, *Capitalismo, atraso y dependencia en América Latina*, UNAM, México,1975.

- Villorro, Luis, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Paidós/UNAM, Barcelona, Buenos Aires, México, 1998.

- Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder*, ERA, México, 2001.

- Watriss, Wendy, e Zamora Lois P.(org.), *Image and Memory, Photography from Latin América 1866- 1994*, photo- Fest, Texas University Press, Houston, 1998.

- Williams, Eric, *From Columbus to Castro: The History of the caribean, 1492-1969*, Vintage Books, New York, 1984

- Zavaleta, René, *El poder dual en América Latina*, Siglo XXI, México.

- Zermeño, Sergio, *México: una democracia utópica*, SIGLO XXI Editores, México,2003.

- Zolov, Eric, *Rebeldes con caus*a, Norma Ediciones, Tlalnepantla, Estado de México, 2002**.**

-McAdam, Doug, John D. Mc Carthy y Mayer N. Zald, *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*, Istmo, Madrid, 1999

Documentos citados de la Base de datos de Pedro Meyer, Proyecto Herejias http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php.

Acta de la reunión en el restaurante Vips de Insurgentes, México D.F., 17 de febrero de 1977. Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00001

Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F. 28 de julio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias,

Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, 4 de agosto de 1977,“lectura del acta de la reunión anterior” pág. 2, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00008

Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F., 30 de junio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00003.

Estatutos del Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México D.F., 16 de enero de 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00025.

Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, Casa del Lago, México D.F., 2 de noviembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00016

Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía. Casa del Lago, 14 de julio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00005.

Acta de la reunión del Consejo Mexicano de Fotografía, Casa del Lago, México D.F., 11 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00009.

Balance del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México D.F., 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7884-MO00014.

Acta de la reunión del Consejo mexicano de Fotografía, México D. F., 11 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7784-MA00009.

Carta de Maria Cristina Orive a Pedro Meyer, Buenos Aires Argentina, 15 de septiembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00153.

Carta de Pedro Meyer a Boris Kossoy, México D.F., 26 de junio de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00023.

Carta de Boris Kossoy al Consejo Mexicano de Fotografía, São Paulo Brasil, 2 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00024.

Carta del Consejo Mexicano de Fotografía a Boris Kossoy, Distrito Federal México, 20 de agosto de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php.

Id: OBRAGRALVARI-MC00025.

Diario *El Tiempo*, Bogotá, Colombia, 13 de febrero de 1978, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto *Herejias*, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: PSCMFOMX7884-TD00158.

Carta del Consejo mexicano de Fotografía a Mariano Rodríguez, México D.F., 8 de septiembre de 1977, Base de datos de Pedro Meyer, proyecto Herejias, http://www.pedromeyer.com/PMeyer/mfs.php. Id: OBRAGRALVARI-MC00033.

Acta de constitución del Consejo Latinoamericano de Fotografía, Ciudad de México, 20 de mayo de 1978; en Data Base Pedro Meyer, Proyecto Herejias: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7784-MA00026 .

Entrevista con Mayo Gracía Joya. Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Diario La Gaceta de Cuba , Unión de los Escritores y Artistas de Cuba, agosto de 1978, n. 170, La Habana, pag. 17- 18; en Data Base Pedro Meyer, Proyecto Herejias: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7884-TD00156.

Acta del Jurado del Primer Concurso Internacional de Fotografía, 26 de enero de 1979, Caracas-México DF, en http://www.pedromeyer.com; id: VEVENEVE7879-MA00001.

Foppa Alaide, "Latinoamérica fotografiada.", La Onda, 20 de Junio de 1978, México D.F., p. 3; Data Base Pedro Meyer, Proyecto Herejias: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7884-TD00050

Meyer, Pedro "Los fotógrafos hablan por ellos mismos." , UnoMásUno, México D.F., 17 de Junio de 1978, p. 7; Data Base Pedro Meyer, Proyecto Herejias: http://www.pedromeyer.com id.: PSCMFOMX7884-TD00060.

Vallarino, Roberto, "I Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: de Criterios Visuales e Ideológicos", UnoMásUno, 3 de junio de 1978, pp. 8-9; Data Base Pedro Meyer, Proyecto Herejias: http://www.pedromeyer.com , Id: PSCMFOMX7884-TD00059.

"Minuta de la reunión del Comité de Selección de la Primera Muestra de la obra Fotográfica de Latinoamérica", México DF, 3 de marzo de 1978; Data Base Pedro Meyer, Proyecto Herejias: http://www.pedromeyer.com; id: PSCMFOMX7784-MA00024.

Alejandro Castellanos, "Consejo Mexicano de Fotografía. Crisol de visiones", en CUARTOSCURO, núm. 51, Nov. - Dic. 2001 (http://www.cuartoscuro.com/51/art2.html).

Mario Casasús/ La Jornada (edición Morelos) y El Clarín de Chile, Fotografía / Argentina: Entrevista con la fotógrafa Sara Facio, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=50573, 7 de mayo de 2007.

Archivo Fotográfico: Centro de la Imagen, CONACULTA, México

Listado de las fotos utilizadas para esta investigación.

Manicomio V, Luis Abreu, Brasil, 1977 (plata/ gelatina, b/n, 11x14)

Sin título, Ana Cristina Enríquez, Venezuela, 1977 (plata/ gelatina, b/n, 16x20)

Sin título, Ana Cristina Enríquez, Venezuela, 1977 (plata/ gelatina, b/n, 16x20)

Caballería, Raúl Corrales, Cuba, Mayo de 1960 (plata/ gelatina, b/n, 11x14)

Profesión Loco, Leonid Straliaev, Brasil, 1972 (plata/ gelatina, b/n, 16x20)

Sin título, Ivan Cañas, Cuba, 1960 (plata/ gelatina, b/n, 8x10)

Sueño, Raúl Corrales, Cuba, 1961 (plata/ gelatina, b/n, 5x7)

Sin título, Korda, Cuba, s.f. (plata/ gelatina, b/n, 5x7)

Carga de Cavalharia, Luiz Benck Vargas, Brasil, 1977 (plata/ gelatina, b/n, 8x10)

Patria, Luiz Benck Vargas, Brasil, agosto 23 de1977 (plata/ gelatina, b/n, 11x14)

Mural #3, Camilo Luzuriaga, Ecuador, 1977 (plata/ gelatina, b/n, 5x7)

Prostitutas, Rosa Jandira Gauditano, Brasil, 1978 (plata/ gelatina, b/n, 5x7)

Travestis, Ayrton de Magalhaes, Brasil, 1977 (plata/ gelatina, b/n, 5x7)

Revistas

Proceso

Sucesos para todos

Punto Crítico

Luna Córnea