

tiene el mismo lenguaje universal que tienen las otras fotografías del resto del mundo, no existiendo ninguna especificidad, si exceptuamos el tratamiento que se hace del tema del «indio». Los temas de arquitectura, las ciudades con sus acontecimientos sociales, el inicio de la revolución industrial con la llegada de nuevos inventos, la llegada de la sociedad de consumo con sus mercados, el paisaje y el retrato, se tratan de la misma forma estética con ligeras variaciones de tipo cultural. Pero si analizamos la fotografía latinoamericana actual, podemos encontrar una cierta especificidad que estaría relacionada directamente con la «realidad», no en lo que a estética fotográfica se refiere, sino en cuanto a su tratamiento y en su forma de abordarla. Así como en literatura existe un «realismo mágico» al que se recurre a menudo, en fotografía ocurre algo semejante y aparece ese tratamiento documental de la sociedad indígena que se aproxima a un «realismo poético» como lo denomina Christian Caujolle: «Aprovecharse de lo que existe en la realidad para desarrollar un discurso poético». Esta visión es lo que le puede dar esa especificidad a esta fotografía a través de toda una simbología que va desde el papel importante que juegan en estas sociedades, los animales, las plantas o el tratamiento del retrato que lleva a los fotógrafos a la construcción de otro espacio, pasando de ser un simple retrato a desempeñar otra función de tipo social. La fotografía no plasma la realidad misma sino que es una representación de esa realidad a través de esa aproximación poética.

Esta fotografía presenta normalmente trabajos que pretenden analizar y mostrar la población de regiones bastante apartadas de toda civilización. En un principio los trabajos de Frith (1863) sobre el tema del indio o los de Víctor Frond y Marc Ferrez sobre el «exotismo» del paisaje y el descubrimiento de nuevas ciudades, iban encaminados a dar a conocer otras civilizaciones. La mayoría de las imágenes de estos fotógrafos no se hacían para el turismo, sino que se hacían con la intención de llevar a cabo un estudio de investigación etnológica, antropológica (Benito Panunzi), o de analizar las estructuras sociales (esclavos en los cafetales o Minas Gerais de Marc Ferrez) poniendo de manifiesto un compromiso con una situación social existente y, aunque no se hiciera de una forma patente, era siempre evidente. Pero por otro lado no hay que olvidar que los viajes sirven para que la gente lleve a otros países, principalmente a Europa, lo que ha visto *in situ*, haciendo de esta forma patente su contacto y su paso por estos lugares «exóticos». El turismo y los viajes van a favorecer de forma clara la proliferación de estudios fotográficos que van a llevar consigo la democratización de la fotografía, contribuyendo a su desarrollo y poniendo de manifiesto su característica más importante, que es su reproductibilidad, favoreciendo el coleccionismo y convirtiéndose muchas veces

en recuerdos: «compran la realidad para llevársela a casa» y conservarla en los álbumes.

Un siglo después, todos los trabajos de esta índole van a estar envueltos en una aureola de cierta «magia» penetrando en el alma del indio para intentar comprenderlos como haría también Claude Lévi-Strauss. La simbología animal, los ritos ancestrales o la importancia de ciertas estructuras sociales como puede ser el matriarcado, son elementos característicos que vienen a menudo en los trabajos de Juan Rulfo, Graciela Iturbide, Flor Garduño o Mariana Yampolsky, representantes significativos de esta tendencia etnográfica. En otros casos se pretende profundizar en lo más hondo de estos pueblos, en sus costumbres, en sus tradiciones, cargadas a menudo de un cierto misterio, como en el trabajo de Sandra Eleta sobre Portobelo, donde una vez más el tema preferido es el hombre y su dignidad, pretendiendo «captar su entorno invisible, buscando un diálogo siempre con el tema que trata sin ir a la caza del momento decisivo».

Otro rasgo importante de esta fotografía lo es la búsqueda de las raíces culturales, como lo pone de manifiesto Nela Martínez al hablar de la fotografía de Hugo Cifuentes: «A quinientos años de la Catástrofe cultural y étnica nos redescubrimos». Hugo Cifuentes, al mismo tiempo que nos presenta la resistencia del indio que lo llevará a su liberación y a su autoafirmación, trata de sumergirse en las fuentes de los conflictos para preservar la cultura propia del pueblo y desechar la cultura impuesta. Imposición de otra sociedad que trata a los indígenas como un producto de la sociedad de consumo. Contraste entre su cultura y la cultura de nueva imposición, la de la Coca Cola, la de los bancos, la de la religión católica, la del mundo del dinero impuesto por los conquistadores, en una palabra: la del mundo del «progreso». Con esta misma dimensión de onda sintonizan los trabajos de José Medeiros, los de Milton Guzmán sobre las reservas indígenas del Matto Grosso o los de Barbara Brandli sobre los indios Senemá-Yanoama en *Los Hijos de la Luna*. Sebastiao Salgado, con el trabajo de *Otras Américas*, va a «bucear en lo más concreto de la irrealidad de estas Américas Latinas tan misteriosas y sufridas, tan heroicas y nobles. Todo un flujo de culturas tan diferentes y tan iguales en creencias, pérdidas y sufrimientos». Choque de culturas, llegada del modernismo, ritos, fantasías, búsqueda de la identidad cultural de estos pueblos, son los ejes alrededor de los que giran estas fotografías. Captar la realidad social de los pueblos más abandonados, siempre con sus rostros llenos de tristeza, de pobreza, rostros desesperados en busca de una solución.

Otra forma de profundizar en la vida y en la propia esencia de un pueblo, es el retrato. El retrato, desde el invento de la fotografía, es el género a través del cual toda las sociedades van a intentar perpetuar su propia

imagen. En él se dan cita todos los artificios que una cultura produce. La fotografía en general y el retrato en particular, estaban realizados, la mayoría de las veces, para satisfacer los gustos de una pequeña *élite* social que pretendía presentar una sociedad local avanzada y no en retroceso. Los trabajos de Juan Manuel Figueroa Aznar, Alejandro S. Witcomb o de Eugenio Courret, son el fiel reflejo de la vida y de las costumbres de las clases dominantes. Al lado de esta fotografía aparece otra hecha por fotógrafos que no pertenecen a esta *élite* social, como Sebastián Rodríguez y Martín Chambi, que se centran en plasmar la vida de las clases menos favorecidas; cuando se aventuran en el terreno de la burguesía lo hacen dejando entrever un cierto tono satírico introducido por el propio fotógrafo. Tanto uno como el otro se centran sobre todo en el análisis social de la vida del indio. A través de sus fotos, aunque sean hechas con fines comerciales, se ve ese proceso de autoafirmación del indio, cobrando mucha más actualidad y valor con el paso del tiempo.

Si en un principio va a ser la burguesía la que busca en el retrato esta especie de inmortalidad que hasta este momento sólo se conseguía a través de la pintura, con la llegada de la *carte de visite*, las otras capas más bajas de la sociedad van a buscar en el retrato una afirmación social en un intento de equipararse con la burguesía. Los bajos costos y la multiplicación de las fotografías van a favorecer esta socialización.

El retrato va a cumplir una doble función: una, satisfacer la curiosidad de coleccionistas que querían comprar fotografías de lugares exóticos, de indígenas, gauchos o inmigrantes, y otra de carácter más científico y cuya finalidad no era otra que la de estudiar la cultura indígena, huyendo de todo folclore. Ciertos trabajos de Frith, Ferrez, Chambi y Hugo Brehme, van en esta última dirección. Como ya vimos, el tratamiento fotográfico que se hace del indio como «modelo», concuerda con la idea que tenía el pintor gallego Maside, algunos años después, de la fotografía «popular gallega»: «Inmovilidad y silencio se suman a aquellos caracteres, y subrayan su fuerza. Su vigor y coherencia han descartado toda frivolidad, toda anecdótica o pueril actitud que contradiga su austero realismo. Una atmósfera de rito, de misterio, emana de estos retratos. Así gustan estas gentes sencillas, ver plasmada su imagen; así guardar la estampa de la niñez pasada, la juventud perdida; así, legarla a los suyos, substraerla a la muerte». No son fotos artificiosas, huyen del estereotipo, no exageran las poses. «Las fotos más hermosas son las que se hicieron a los salvajes en su lugar natural. El salvaje siempre planta cara a la muerte y afronta el objetivo exactamente igual que a la muerte. No es farsante, ni indiferente. Posa siempre, da la cara cuando el objetivo no capta esa pose, la obscenidad provocadora del objeto ante la muerte; cuando el sujeto se vuelve

cómplice del objetivo y también el fotógrafo se vuelve subjetivo, ha terminado el gran juego fotográfico». Estas apreciaciones de Jean Baudrillard son perfectamente aplicables a la sencillez que aparece en los trabajos de los fotógrafos antes citados. En este caso no se busca la elegancia, ni el abandono, ni la sensación de naturalidad, características todas ellas de los gustos aburguesados a la moda de una clientela que buscaba en el retrato de estudio, siempre tratado con un cierto amaneramiento y cursilería, una cierta legitimación social.

Dentro del mundo del retrato, el trabajo realizado en vivo por la gente apenas tenía cabida, excepto cuando se pretendía buscar una cierta idealización de la persona. El trabajo, como tal, no representaba desde el punto de vista fotográfico ningún interés social en esta época, de ahí que la mayoría de las veces apareciera la gente posando en sus lugares de trabajo, como en las fotos de Fernando Paillet. Estas poses eran debidas, en cierta medida, a imperativos técnicos, por la lentitud de las emulsiones que alargaban los tiempos de exposición. Y como no hay mal que por bien no venga, esto contribuía a dar la impresión de que existía una cierta complicidad buscada, intentando así plasmar mejor la relación que existía entre la persona y su entorno de trabajo. Los espacios donde trabajan, cobraban así tanta importancia como las personas. Por último, en lo que se refiere a los retratos en grupo, la pauta a seguir en la colocación de las personas, era la que tradicionalmente se imponía por las convenciones sociales de la época, siguiendo el esquema que tradicionalmente tenía asignado cada miembro de la familia, creando estereotipos que encontramos en diferentes fotógrafos.

Si tuviéramos que escoger una figura que resumiera en su obra el conjunto de géneros e ideas que acabamos de enumerar, sin duda alguna nos pararíamos en Manuel Álvarez Bravo, considerado como el padre de la fotografía mexicana. Él es el vivero a donde irán a buscar su inspiración buena parte de los fotógrafos latinoamericanos. La fotografía mexicana, hasta la llegada de Álvarez Bravo, se contentaba, en general, como decía André Breton, «en revelarnos un México por el ángulo fácil de la sorpresa, como si fuera la mirada de un extranjero». En él es en quien mejor se hace la unión entre el realismo poético de la «parábola óptica», de los ojos vistos al revés, mirando la realidad del «obrero asesinado», pasando por el mundo onírico de la «buena fama durmiendo». La preocupación por todo el mundo que le rodea la había heredado, de una forma inconsciente, de quien había sido su maestro, Hugo Brehme. Sus fotos sugieren y abren muchas posibilidades de interpretación, en cierta medida debido a sus títulos, que él considera parte importante de la fotografía. En sus fotos se hace patente que «la cara de la realidad / la cara de todos los días / nunca