

destinatario preconcebido y, de alguna manera, «idealizado»: el público de los países dominantes «que hay que concientizar».

Una especie de «síndrome de My Lai» (la aldea vietnamita bombardeada en 1967, cuyas impactantes imágenes marcaron definitivamente la sociedad estadounidense de finales de los años sesenta) hace pensar que la fotografía es una potente arma de lucha si es utilizada «adecuadamente». Esa búsqueda de impacto, la utilización de la cámara como arma de concientización, se deriva del importantísimo papel que le concedió, en los años sesenta, el régimen de Fidel Castro, y de la compenetración del medio fotográfico mexicano y latinoamericano por algunas ideas forjadas en Cuba, donde la fotografía fue utilizada como declarado instrumento de propaganda (en oposición a la tendencia estadounidense, que la utiliza para este mismo fin de manera subliminal).

La única voz detonante en el conjunto de ponencias del segundo coloquio fue la de Lourdes Grobet, con un texto que versaba, justamente, sobre «imágenes de miseria: folclor o denuncia», en el que expresó:

Son demasiadas las veces que se aplican valores cualitativos y morales, valores eminentemente subjetivos, para contextualizar a la miseria y con demasiada frecuencia tal actitud empuja al fotógrafo a localizar lo estéticamente retratable entre los miserables. Estamos rodeados de imágenes de «indios bonitos» o de mugrosísimos niños con rostros enormemente expresivos, abundan situaciones melodramáticas porque el captador de imágenes ni siquiera intentó comprender las condiciones que engendran a una clase social explotada y por eso miserable¹².

El crítico cultural Carlos Monsiváis comentó el ensayo de Lourdes Grobet haciendo hincapié en el recuento de lugares comunes de la fotografía mexicana, su tendencia a la folclorización y la estetización difícilmente evitables; introdujo finalmente una alternativa que debió de haber sido escuchada con más atención por los fotógrafos preocupados por los alcances de su «trabajo de lucha»; anunciaba, además, algunas de las prácticas que se volvieron comunes a partir de 1985, como consecuencia de la reagrupación social despertada por el sismo del 19 de septiembre:

Recientemente, en Durango, en el II Encuentro Nacional de Colonias Populares, vi en las paredes de la escuela primaria que albergaba la discusión de 1500 delegados, una exhibición fotográfica de la vida en las colonias populares, de su proceso de organización y politización. Esas fotos no cumplían allí una función denunciatoria. Por el contrario, ratificaban, cohesionaban, actuaban como signos de una identidad penosa y combativamente ganada¹³.

La fotografía mexicana, durante algunos años, va a ser entonces expresión de una disidencia combativa, ligada a instancias particulares (partidos políticos, sindicatos, periódicos y revistas, espacios de exposición alternativos y centros culturales marginales). La creación de una Bienal de

¹² «Imágenes de miseria: folclor o denuncia», Hecho en Latinoamérica II, p. 81.

¹³ «Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet», Hecho en Latinoamérica II, p. 8.

Fotografía, como consecuencia y continuidad del éxito del Primer Coloquio Latinoamericano, acabó siendo (único y aislado) espacio de ratificación, discusión y debate de los fotógrafos... con ellos mismos.

Hasta mediados de los años ochenta, o quizás un poco más tarde, la fotografía mexicana sólo puede ser «directa» y describir «objetivamente» las realidades más sórdidas, los hacinamientos en las «ciudades perdidas», los suburbios periféricos, la violencia en la frontera con los Estados Unidos, la miseria atávica, insoluble, de las comunidades indígenas. La fotografía expresa este «otro México», y sólo éste. Pedro Meyer, de hecho, es uno de los pocos que se inclina a describir la sordidez de las clases altas, la miseria de una extensa burocracia, el tedio de una clase media que imita simplemente a las clases medias del mundo entero. Recibe, en estos años, violentas críticas: sus fotos, en efecto, no tienen nada de «mexicano». Los sujetos podrían ser alemanes, canadienses, argentinos... Acaso Meyer se adelanta a los efectos de globalización, ahora tan en boga¹⁴.

La «verdadera» fotografía mexicana es —debe ser— aquella que distingue una especificidad del país; retoma, de hecho, una tipificación de la sociedad que remonta al siglo XIX, a las series de grabados, litografías y tarjetas fotográficas de «tipos populares» que presentan lo que distingue a México «en el concierto de las naciones»: sus sectores marginales, su «atraso», sus mercados al aire libre, sus comerciantes ambulantes, sus artesanos. Las comunidades indígenas, inconfundibles.

Tres fotografías, en particular, destacan en estos años: Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide y Flor Garduño. Cada una de ellas, a su manera, busca demostrar qué es la «fotografía mexicana».

Yampolsky, de origen estadounidense, dibujante y grabadora en el Taller de Gráfica Popular en los años cuarenta, se entregó a la fotografía tardíamente, bajo la influencia de Lola Álvarez Bravo. Propone una fotografía con preciso —casi diría: sistemático— carácter antropológico. Imágenes poco espectaculares, entrañables, de comunidades indígenas (los mazahuas del estado de Hidalgo, en particular). Su gusto por composiciones frontales no impide refinamientos. Mariana Yampolsky anima los objetos y los monumentos abandonados: así fotografía las haciendas abandonadas del altiplano mexicano¹⁵ o los cementerios pueblerinos, una arquitectura vernácula aún llena de referencias medievales¹⁶. Todo aquí tiende a la «objetividad», incluso y sobre todo, por su respeto a las costumbres. De hecho, los sujetos de Mariana Yampolsky parecen situados en un no-tiempo inmemorial.

Juguetona, por comparación, Graciela Iturbide prefiere una fotografía más aleatoria. Sus imágenes son a la vez «retratos de sociedad», intercambio de miradas furtivas y cómplices entre la fotógrafa y sus fotografiados.

¹⁴ Pedro Meyer, *La flor y la espina*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Río de Luz, 1990.

¹⁵ Mariana Yampolsky, *Estancia del olvido*, México, Educación Gráfica, S.A., 1987 (prólogo de Elena Poniatowska) y *Haciendas poblanas*, México, Universidad Iberoamericana, 1992 (texto de Ricardo Rendón Garcini).

¹⁶ Mariana Yampolsky y Chloe Sayer, *The Traditional Architecture of Mexico*, New York & London, Thames & Hudson, 1993.

Iturbide, como Yampolsky, trabaja en comunidades indígenas: su libro más importante, *Juchitán de las mujeres*, es un recuento de diez años de frecuentar esta ciudad del sur de Oaxaca¹⁷. No obstante, no hay en su manera de ver intención descriptiva. Evoca, más bien, la intensidad de una vida cotidiana festiva en una zona tropical o, en su trabajo más reciente, la tradición secular de un multitudinario sacrificio de cabras, «limpiándolo» de su violencia intrínseca, presentándolo como un ritual en vías de desaparición, y por lo tanto, en extremo poético.

En una línea abierta por Sebastião Salgado, Flor Garduño construye a su vez una imagen de México filtrada por los lugares comunes del «realismo fantástico» latinoamericano. Sin duda, lectora de Barthes, Garduño introduce en sus fotografías, de manera deliberada, un *punctum* —un punto de atención discordante, pero poético— que sitúa a sus imágenes en un imaginario predeterminado: una iguana durmiendo la siesta cerca de una mujer con los pechos desnudos, una niña disfrazada de ángel, con las enaguas levantadas hasta la cintura. De hecho, Garduño lleva a sus últimas consecuencias la sublimación nostálgica del espacio-tiempo mexicano (o americano, ya que trabaja también, de manera asidua, en Guatemala, Perú y Ecuador —países que comparten con México una importante población indígena—, con todo lo que ello implica al nivel de las construcciones nacionales)¹⁸.

En un texto poco difundido, Carlos Monsiváis subrayaba hace ya diez años esta tendencia a una antropología estética de la fotografía mexicana, que si bien se inicia en las consignas de los fotógrafos realistas estadounidenses del Farm Security Administration de los años treinta, se ha desviado en México hacia la «exploración contemplativa».

[Los fotógrafos] saben que es imposible —e indeseable— una «estética mexicana» y, sin embargo, buscan darle cauces visuales a una colectividad, sintetizar su percepción de la belleza, del paisaje, del accidente callejero, de la monstruosidad, del espíritu popular, de la ferocidad de los contrastes. Se construyen visiones muy personales y, sin embargo, la «originalidad» no es el factor primordial.

A una concepción dominante en Latinoamérica, que mistifica y denigra a la miseria, a la democracia y el arte, se ha añadido una estética fotográfica que al aislar elementos de la realidad en la esfera de «lo contemplable» o «lo real maravilloso», neutraliza juicios o emociones políticas y fabrica apariencias tremendistas o ensoñadoras. Se escefinica el gusto del cliente, la desolación lírica o la poesía que arrastra consigo todo paisaje de carencias. El proceso de esta «prestidigitación fotográfica» es evidente, y es complejo. ¿Por qué ante la corrupción y la negación de cualquier derecho, ante la barbarie de una cultura patriarcal, no surge en fotografía, con inequívoca fuerza creadora, una tendencia que se enfrente a las condiciones oprobiosas? Primero, por la dificultad de precisar qué es, en fotografía, una denuncia: ¿es el hacinamiento de la frustración de individuos y colectividades, es la captación de actos represivos o de una cotidianeidad degradada? ¿Es posible, en fotografía, la denuncia? Segundo, por la tendencia imperante que desdeña cualquier «estética del shock

¹⁷ Graciela Iturbide, *Juchitán de las mujeres*, México, Ediciones Toledo, 1988 (prólogo de Elena Poniatowska).

¹⁸ Flor Garduño, *Testigos del tiempo/Witness of Time*, New York & London, Thames & Hudson, 1992 (texto de Carlos Fuentes).

o de la fealdad» y decide que, en todos los casos, la fotografía es técnica para asediar lo bello y superar la armonía en paisajes declaradamente áridos o inarmónicos¹⁹.

Yampolsky, Iturbide y Garduño ejemplifican aquí una tendencia sin duda mayoritaria en la fotografía mexicana de los años recientes: se relaciona —como la pintura de la «escuela mexicana» de la primera mitad del siglo XX— con una antropología y, de hecho, sigue de cerca las tendencias y las corrientes ideológicas de esta ciencia —Yampolsky, pero también Pablo Ortiz Monasterio, Nacho López (1921-1986), como antes de ellos Lola Álvarez Bravo (1907-1993)—, trabajan directamente con —o bajo la supervisión de— antropólogos. Con sus diferencias esenciales, describen al México rural, despoblado por la emigración y la industrialización. En el otro extremo, se encuentran aquellos que aguardan en los suburbios la llegada de estos refugiados de la modernidad.

Dos periódicos, *unomásuno* (1977) y *La Jornada* (1984) abren sus páginas a un nuevo género de fotoperiodismo que «no ilustra nada», ni se refiere a una nota de actualidad, sino que se sostiene solo, como discurso visual y contenido independiente. Fotoperiodismo esencialmente urbano, se inclina a describir la ciudad en su transición hacia la globalización en los años álgidos de la crisis económica. De nuevo, aquí, el impulso de la melancolía: la ciudad y sus habitantes enfrentados, sacudidos por el cambio. La visión no deja de ser maniquea: la modesta vivienda con el altar doméstico, los manteles de plástico floreado, la vajilla de peltre, y la acumulación desordenada de electrodomésticos; la pareja indígena en éxtasis ante el puesto de periódicos y revistas, vistosa vitrina en la que se acumulan en barroco desorden tetas y nalgas; el vídeo-club en el mercado, entre las frutas y las legumbres; el escribiente callejero con su *laptop* Toshiba y una fotocopidora Xerox portátil; el atardecer sobre la ciudad, entre cúpulas de azulejo y antenas parabólicas; los danzantes de la fiesta de la Virgen de Guadalupe, ataviados con disfraces de *halloween* en la Quinta Avenida, etcétera, etcétera. Si bien, en los primeros años, estas representaciones satisfacen a una sociedad que reconoce ahí sus fobias y sus deseos, se identifica con un aspecto del contraste, y también con el otro, al paso del tiempo, la perseverancia de los fotógrafos de la prensa democrática se ha visto recompensada con el hastío ante el lugar común.

A principios de los años ochenta, Rubén Ortiz Torres —pintor, fotógrafo y cineasta— lleva esta mirada sorprendida ante el mundo en su devenir impredecible hacia nuevos rumbos: fotografía a la vez el corazón de la ciudad de México, en el este de Los Ángeles, California, en los suburbios de la ciudad de Guatemala o en los barrios de emigrados de Estocolmo, los signos de una diáspora cultural que funciona en doble sentido: pandillas de

¹⁹ Carlos Monsiváis, «Los testimonios delatores, las repercusiones estéticas», *La Cultura en México, suplemento de la revista Siempre!*, No. 1074, 5 de enero de 1983.