

es la misma cara...La realidad siempre tiene otra cara / la cara de todos los días / la que nunca vemos / la otra cara del tiempo...» Esta sería la mejor síntesis que Octavio Paz podría hacer de sus fotos.

Documentalismo social

Esta tendencia fotográfica tiene una clara orientación política, económica y de crítica social. Todo conflicto genera una serie de imágenes fotográficas que se usan como denuncia, ante la falta, muchas veces, de información o desinformación por parte de la T.V. Robert Cappa ya presentía el peligro que podría suponer la televisión para el fotoperiodismo. Pero en estos países donde la televisión está controlada por el poder, la única forma de denuncia que existe muchas veces es a través de las imágenes fotográficas. La imagen se usa como arma de propaganda.

Debido, en parte, a esta desinformación, existe un documentalismo periodístico nacido a raíz de la censura imperante en el mundo de la prensa, que da origen a trabajos que se convierten muchas veces en una obra colectiva coordinada por un comisario, a la hora de hacer una selección y plasmarlo en un libro o en una exposición. Estoy hablando de trabajos como los de *Chile desde dentro* comisariado por Susan Meiselas y que no estaba presente en *Canto a la realidad*, el trabajo de PANATECA de El Salvador comisariado por Katy Lyle, el trabajo recogido en un libro sobre la revolución en Nicaragua, *La Década de la revolución*, donde se encuentran las imágenes de Claudia Gordillo, o el trabajo de diferentes fotógrafos argentinos que, al no poder publicar sus fotos en su país, lo hacen a través de la publicación de un libro, *Democracia vigilada*, en la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica de México. Otras veces, trabajos como los de los periodistas venezolanos Sandra Bracho, Oswaldo Tejada y Francisco Frasso, ni siquiera salieron a la luz pública. «Mis fotos no se publicaron para no «desestabilizar» y aún están esperando (Sandra Bracho). Como diría Teresa Boulton, estos trabajos se convierten en la «estética de la memoria y de la huella». Muchas de estas fotos que se censuraban, se publicaban con un recuadro en blanco donde no existía imagen y con un pie de foto explicativo de lo que debiera figurar en la foto, si se hubiera publicado. Las palabras estaban permitidas pero no las imágenes. A pesar de que la censura sigue, posiblemente, existiendo en la conciencia de los editores, de los directores, subdirectores, jefes de redacción, de información, de sección de algunos medios de comunicación, los trabajos de Evrando Teixeira sobre los estudiantes o la miseria en las fabelas, los de Cinthia Brito sobre los niños de la calle, los

de Juca Martins sobre las protestas populares contra el costo de vida, que van también en esta línea de denuncia social, corrieron mejor suerte al ser publicados. Todas las imágenes giran alrededor de una idea homogénea coherente y pueden considerarse como trabajos de autor que se hacen en principio para ser publicados de inmediato, con una finalidad clara, que es la de dar a conocer estos conflictos, utilizando la cámara como una agresión, como decía Susan Sontag, no sólo con el objeto fotografiado sino también con la persona que la mira, sensibilizándola y haciéndola reaccionar. La fotografía, en este caso, se convierte en un instrumento de poder, siempre con una clara finalidad de denuncia. En la medida en que en la televisión sólo vemos lo que quieren que veamos, la fotografía es el único instrumento al alcance de las personas que quieren dar a conocer esos conflictos y que tengan una cierta difusión. «La fotografía produce un choque en la medida en que enseña lo que no se ve», como también afirma Susan Sontag: pensemos en la influencia que tuvo en el desenlace de las guerras de Corea o del Vietnam y en la manipulación que se hizo de ella en la guerra del Golfo, al cerrar las fronteras, convirtiéndola en una guerra sin imágenes. La fotografía en América Latina es aún hoy el único instrumento de denuncia que poseen muchas clases sociales que quieren cambiar los valores de la sociedad establecida.

En tiempos de inestabilidad social, en momentos críticos, no hay tiempo para la creación personal; la única salida es documentar la realidad aunque muchos de estos trabajos se conviertan, según los propios fotógrafos, en «una especie de exorcismo que se lleva a las almas de los muertos sin ni siquiera ser trabajos de denuncia». De ahí que la fotografía de prensa se convierta en América Latina, muchas veces, para muchos fotógrafos, en la única fuente de creación y de denuncia al mismo tiempo.

Mención aparte merecen los trabajos de TAFOS (Talleres de Fotografía Social de Ocongate, Perú). En Cuzco, uno de los distritos más deprimidos de la sierra del Perú, la crianza de la alpaca es para la población el único producto que les permite subsistir, pero los bajos costes conducen inexorablemente a los indígenas a la miseria. Su objetivo primordial es la lucha por la supervivencia para alcanzar «el tope máximo» de calidad de vida. Los campesinos forman comités para la venta de la lana y para el respeto de los derechos humanos. Ocho miembros de este comité formaron el Taller de Fotografía Permanente (talleres que después se extendieron por todo Perú), y usan la cámara fotográfica como un arma para educar y para denunciar afuera lo que pasa adentro. Campesinos, mineros y pescadores, dentro de una población analfabeta, usan la imagen, conscientes de que «comunicación es igual a poder», y que a través de ella puede llegar su liberación de la dependencia de la sociedad capitalista que los oprime.

Al lado de estos trabajos aparecen los proyectos con claras connotaciones políticas. Toda la historia de América Latina está vinculada a movimientos de involución. La guerra, la muerte y el dolor son temas tratados de una forma exhaustiva por la fotografía. A los trabajos de Agustín Casasola, los más recientes de Korda y de Raúl Corrales, vinculados a las alegorías revolucionarias que pretenden resaltar el carácter épico de las personas, dignificándolas y resaltando su orgullo y su valor, creando a través de ellos toda una simbología mítica, se unen los trabajos de Mario García Joya (Mayito), M^a Eugenia Haya (Marucha), los de Tito Alvarez, los de Ramón Martínez (Grandal) que pretenden reflejar la vida en Cuba tras el triunfo de la revolución.

Existe también otra tendencia con carácter más analítico, donde existe una clara intención de crítica social, dotada de una cierta cotidianidad. Así la ciudad, sea México, Valparaíso o Bahía, va a ser analizada y abordada desde diferentes aspectos en los trabajos de Pablo Ortiz Monasterio, Sergio Larraín y Miguel Río Branco. Un tema tan candente como la desertización del Amazonas, a causa de la tala de árboles y de los incendios provocados, va a ser denunciado por Marco Santilli en uno de sus trabajos más recientes, para concienciar a las gentes. Por último, los trabajos más actuales de Sebastião Salgado, y que no están presentes en este libro, siempre con un cierto tono épico de epopeya humana, pretenden también estar al lado de las clases menos favorecidas. La finalidad de trabajos como «El Sahel al final del camino» o «Trabajadores», donde recoge la vida de una clase que desde la época de la revolución industrial siempre estuvo explotada y que dependía y depende aún del esfuerzo de sus propias manos es, según sus propias palabras, crear un mundo nuevo, revelar una vida, recordar que existe un límite, una frontera para todo sueño humano. Moldear con las manos el mundo, revelar con ojos la vida, recordar en sueños aquello que vendrá.

En resumen: todas estas fotografías que yo enmarco dentro de un documental social, tomado este término en sentido amplio, tienen una clara finalidad: sensibilizar a la gente para intentar recuperar al máximo la dignidad humana, perdida por la opresión política y cultural de las capas sociales más desfavorecidas, que casi siempre recae en los indígenas. Estas fotografías «están hechas para mostrar que no vivimos en el mejor de los mundos» como decía Buñuel cuando se le preguntaba por el objetivo final de sus películas.

Fotografía escenificada

Aunque en las fotos etnográficas tenemos la impresión de que en algunas de ellas existe una cierta escenificación, la fotografía propiamente

escenificada tan en boga en Europa en los años 80 va a cobrar en la fotografía latinoamericana una gran fuerza en esta época también. Podremos ver dos tendencias, una que va a la búsqueda de esa identidad como pueblo, como lo hacía la fotografía etnográfica, profundizando en sus raíces y presentando imágenes que son «reales como el mundo que nos rodea o tan reales como nuestra imaginación» como decía Gerardo Suter. Esta fotografía escenificada con manipulaciones un tanto barrocas, mezclando a veces simbología cristiana y panteísta, pretende también presentar las esperanzas y desesperanzas de un pueblo. En esta línea podrían ir los trabajos de Luis González Palma o Cravo Neto o los del propio Gerardo Suter. Existe otra tendencia que, partiendo de un estudio analítico de la sociedad, es menos comprometida socialmente y se va hacia una ocultación de la realidad y parte al encuentro de una simbología mucho más hermética. Esta escenificación es mucho más intimista y personal y en esta línea van los trabajos de los venezolanos Alexander Apóstol y Nelson Garrido, o el del mexicano Rubén Ortiz, ausentes también en esta recopilación de la fotografía latinoamericana.

Pero dentro de esta fotografía escenificada y construida no podemos obviar el debate que existe hoy sobre la fotografía digital y que tiene en *Canto a la realidad* una escueta presencia con dos fotos del mexicano Pedro Meyer. En estas imágenes se puede hablar también de imágenes escenificadas, de imágenes construidas, aunque se llegue a ellas por otros procedimientos a través de imágenes computerizadas. En los Encuentros de Fotografía Latinoamericana, celebrados en Caracas el pasado año, se abordaron en varias ponencias los temas relacionados con la fotografía digital. Uno de los grandes defensores del uso de esta nueva tecnología fue el propio Pedro Meyer. Él la considera como una de las grandes revoluciones que se han llevado a cabo dentro del mundo de la imagen. Partiendo, muchas veces, de imágenes antes tomadas por medios fotográficos «puros», manipula las imágenes, construyendo una nueva realidad. Haciendo hincapié en la idea de que la *Revolución Digital* va a volver obsoleta la mayoría de las cosas que hemos aprendido antes, sugiere, para no quedarse rezagados, ir introduciendo estas innovaciones dentro del campo de la educación por la fotografía, cambiando las mentalidades para adaptarlas a este medio. Los cambios que se van a generar, facilitarán la circulación de la fotografía, idea que por otro lado fue y es una de las grandes preocupaciones de la fotografía latinoamericana expuesta en estos encuentros, modificarán el contenido de la fotografía tradicional y alterarán los costos de producción: «Espero que resulte obvio que la fotografía basada en procesos químicos es algo que podemos confiar a nuestros departamentos de conservación de archivos y monumentos históricos...»

«El cuarto oscuro es ahora electrónico y a plena luz del día». La interdisciplinariedad con otras materias, video, literatura, teatro, diseño., etc., estarán a la orden del día.

El historiador y fotógrafo Pedro Vázquez, por el contrario, sin oponerse totalmente a «este medio nuevo que invade la fotografía», alerta sobre todos los problemas que esto puede acarrear, complejos problemas de tipo ético-jurídico, debidos en parte a la facilidad con que se podrán manipular las imágenes. Por otro lado, el hecho de adulterar o crear falsas imágenes iría contra la esencia misma de la fotografía, que es la de convertirse, a partir del momento en que se hace, en un documento histórico. Esta noción desaparecería completamente.

El paso del soporte químico al soporte digital supone, para otros, la instauración de un nuevo orden figurativo que crea nuevas imágenes y nuevos conceptos. En contra de Pedro Meyer, otro de los ponentes, Antolín Sánchez opinaba que la «fotografía tradicional va a sobrevivir al surgimiento de la fotografía digital, tal como la fotografía no significó el abandono de la pintura ni la televisión acarrió el fin del cine. La experiencia enseña que se crean nuevos espacios expresivos, los cuales a su vez interactúan, enriqueciendo el arsenal de medios visuales». Ante este fervor tecnológico, la mayor preocupación para los fotógrafos es la de no caer en la trampa, dejándose atraer por esta suerte de «caleidoscopio fatuo, donde el regodeo en los recursos técnicos y el juego nos haga olvidar la capacidad expresiva de la fotografía».

Posiblemente, en este rápido esbozo del estado actual de lo que fue y es hoy en día la fotografía latinoamericana, nos olvidemos de ciertos aspectos en un momento en que la fotografía progresa por nuevos caminos a nivel teórico y se abren nuevas investigaciones técnicas que pueden hacer variar sus planteamientos conceptuales a la hora de abordar la realidad. Sin embargo, éstas podrían ser las líneas maestras alrededor de las cuales podrían trazarse las coordenadas de toda una historia gráfica, que en buena medida es fiel reflejo de unos países que han luchado y luchan por conseguir su autoafirmación como pueblo. A lo largo de toda la historia de la fotografía latinoamericana, se puede apreciar la búsqueda permanente de «la realidad de un canto» que por un lado reivindica la propia cultura de un pueblo, tratando de recuperar su propia identidad que se siente agredida, y por otro reivindica también el poder acceder a unas cuotas de progreso y de justicia que hoy por hoy aún se les niegan.

José Luis Suárez Canal

La balsa de la Medusa

Número 34

1995

REVISTA TRIMESTRAL

W. Benjamin, *El circo de Ramón*. J. M. Marinas, *Paisaje primitivo del consumo*. J. M. González García, *Los riesgos de la autenticidad*. O. Mandelstam, *Del «Coloquio sobre Dante»*. V. Bozal, *El cubismo bien temperado*. J. Á. López Manzanares, *Ortega entre las «fieras»*. I. Á. Puente, *La imagen del movimiento: Danza fotografiada*. Notas: E. de Diego, *Que el Papa viene a verte*. A. de Prada García, *De lenguaje y poder: sacerdotes y letrados*. Libros: J. L. Molinonuevo, *Nafragio con historiador*. J. I. Velázquez, *Aragón: El estilo de la subversión*. G. Volland, *Ocasiones perdidas: Las pinturas de pequeño formato de Goya*.

Edita Visor Dis., S. A.

Redacción, administración y suscripciones

C/ Tomás Bretón, 55

Teléfono 468 11 02

28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.

Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.

Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.