

# Fotografía ilimitada e inalcanzable

NELSON HERRERA YSLA

## COMIENZOS

Fijar límites y alcances no es tarea fácil a no ser para cartógrafos, agrimensores, la policía o ciertos matemáticos que creen descubrir la finitud del universo en que laboran y que les da autorización para decir hasta aquí, hasta más allá, si las condiciones lo permiten. Para la crítica es mucho más difícil. No obstante, los riesgos de interpretar un fenómeno a escala continental vale la pena correrlos aunque sólo lleguemos a la mitad del camino.

La fotografía latinoamericana actual es vasta como en ningún periodo anterior, si la vemos a partir del gradual rompimiento de sus fronteras tradicionales, la potenciación de esa ambivalencia que caracteriza su creación misma, y de su participación en los cruces y préstamos interdisciplinarios que marcan la cultura contemporánea, y que a muchos pareció práctico ubicar bajo el rótulo de postmodernidad en virtud de la fuerza con que proyectaron el término hacia casi todas las esferas de la vida.

La "fotografía latinoamericana actual" es también un enunciado ambiguo y un tanto resbaloso: ¿de cuál Latinoamérica estamos hablando? ¿la más al norte, difusa entre un conjunto de pequeñas naciones agrícolas cuyo drama indígena todavía las recorre como un fantasma; o aquella más al sur, europea, industrial, fría? ¿o se refieren a éstas y al gigante de habla portuguesa en el que conviven grupos etnoculturales, estadios económicos y tiempos históricos distintos a la vez sin la armonía que todos desearían? ¿cuál fotografía: la que apenas encuentra espacio en museos y galerías, preterida como "arte menor", carente de estudios y análisis adecuados? ¿la que testimonia, la que documenta? ¿la que interpreta

o experimenta? ¿o la que sirve para difundir la "mentira del subdesarrollo" en bellísimas páginas de revistas o periódicos y vallas urbanas?

Latinoamérica enfrenta hoy numerosos desafíos, y junto a ella, por supuesto, su Cultura; es decir, sus expresiones "cultas" y "populares", "académicas" o "espontáneas" porque la realidad se mueve en variadas direcciones, y no en las pretendidas de una "aldea global", de una "cultura global". Así, reconocemos hoy la primacía del locus, del *genius loci*, y los particularismos que sobrevivieron a duras penas, opacados, disfrazados (y oprimidos ¿por qué no?) durante demasiado tiempo bajo el manto de lo "universal".

Gran parte del continente vive procesos de cambio hacia una estabilización de sus inquietas estructuras; disminuyen algunos de sus peligros históricos, rivalidades, y ciertos Estados se encaminan a consolidar mercados comunes en un esfuerzo conocido como "integración", con el fin de reacondicionar sus magras economías frente al esquema planteado de un "nuevo orden económico internacional" que ya todos sabemos que es el mismo.

Todos estos movimientos tienen su lado positivo pues movilizan fuerzas sociales, ponen en la mesa de las discusiones temas candentes de la realidad y nos sitúan en mejor posición a la hora de analizar racionalmente el destino que forjamos aunque por debajo, profundos, vivos y latentes, se mantienen los dramáticos problemas sin perspectivas de solución a la vista. Como afirmaba García Márquez, algo más de 10 años atrás, América Latina se encamina a entrar al siglo XXI sin haber pasado por el XX.



*Luz Matschke (Argentina). Buenos Aires. Mayo 87.*

Los programas de “modernización” neoliberal se estrellan contra las ansias represadas de millones de personas atrapadas en caudillismos, retóricas ideológicas, mimesis, corrupción estatal y copias desesperadas de modelos ajenos a las realidades particulares del continente. Sin embargo, y por fortuna, en medio de este huracán de pasiones comerciales, elecciones políticas en las que se publicitan “cambios” para que todo siga igual (según la tesis de Giuseppe Tomaso di Lampedusa en *El Gatopardo*), América Latina produce fuertes y sólidas expresiones artísticas capaces de ganar la atención de sus espectadores naturales y de otras latitudes sin el auxilio de traducciones demasiado explícitas.

Sorteando el análisis de las causas y orígenes de esta rica producción simbólica pujante, podemos al menos proclamar el hecho concreto de que hemos sabido desafiarse la tradicional ineficiencia que caracteriza a nuestros gobiernos e instituciones en el manejo de los bienes públicos, y que no nos ha importado mucho la obsolescencia de nuestras tecnologías ni la subestimación o el menosprecio de la otra parte de Occidente, y que caminamos en la dirección de crear nuestra cultura contemporánea a partir de una conciencia americana nueva, desde el interior y lo profundo de nosotros mismos.

En América Latina no se establecieron las “lógicas” correspondencias entre base material y superestructura, lo que permitió a veces que el cuerpo andase por un lado y la cabeza por otro. Fuimos una sarta de equívocos, malentendidos, desde el instante mismo que Cristóbal Colón pisara nuestras costas hace más de 500 años. Antes de ese momento histórico por aquí existía cierta coherencia espiritual, cierta homogeneidad cultural a pesar de los antagonismos que comenzaban a desgajarnos. La llegada de los europeos lo trastocó todo: relaciones productivas, organización familiar y social, propiedades, leyes, creencias y hasta el propio idioma del colonizador sufrió transformaciones en su intento por adecuarse al nuevo mundo jamás imaginado.

Desde entonces no somos los mismos. Somos otros pero no sabemos exactamente quiénes. En busca de esa definición estamos desde hace buen tiempo y eso sea tal vez lo que mejor nos identifique: es decir, la búsqueda permanente de nuestra identidad.

Conocemos bien los ingredientes de que está compuesto el “caldo” (ajiaco, puchero, sopa, como se le llama en varios países) pero no nos ponemos de acuerdo en un nombre común. Quizá no haya nada más práctico que tildarlo de híbrido, hibridez (siguiendo el curso de las ideas de García Canclini) para caracterizar eso que es privativo de tantas culturas locales, regionales y a las cuales se les incorporan cada día nuevos elementos del viejo continente, del “hechizante” vecino grande del norte y hasta del Lejano Oriente en dosis nada desestimables.

Poseemos esa extraordinaria capacidad para asimilar “cuanto Dios pintó”, como decimos en Cuba; para asu-

mirlo todo, devorarlo, y a la vuelta de un tiempo deformarlo, corromperlo, recontextualizarlo a nuestro antojo, a nuestra imagen y semejanza. Por muy delimitados que arriben los “nuevos productos”, aquí los transformamos en otros productos... y en ese proceso sufrimos cambios de algún modo: nos reformulamos interna y exactamente como si nada hubiese pasado, sin que se nos mueva un músculo del rostro.

Las artes visuales dieron fe de ello en la controvertida década de los 80, generando posturas que a muchos les parecieron nuevas cuando hacía rato que las practicábamos sin preocuparnos por nombrarlas. A nuestra manera mezclábamos iconos religiosos y patrióticos, símbolos de la tradición popular y de la Academia ortodoxa, imágenes de la vida familiar y de los medios masivos de comunicación. Fuimos (somos) irreverentes con ritos y mitos nacionales mediante la utilización de la ironía, el pastiche, el sarcasmo. Sin formulaciones teóricas ni basamento crítico cruzamos disciplinas de toda índole, insistimos en el componente mágico de nuestras creencias y nuestro pensamiento, mucho antes de que se orquestara en Occidente (en la otra parte) esa reacción frente a la tecnología, la ciencia, su impersonal estandarización, y esa inutilidad para resolver los verdaderos problemas del ser humano.

Si no supimos definir adecuadamente el fenómeno, eso es asunto de la crítica de arte. Lo que a André Breton le pareció “surrealista” en el México de los 30, se convirtió en comodín para categorizar la creación artística y literaria del continente así como cualquier gesto, signo o símbolo de nuestro comportamiento individual y social. Años más tarde surgía lo de “real maravilloso”, y así por el estilo hasta que afortunadamente abandonamos tales expresiones que sobrevivían más por el prestigio de sus autores que por la realidad o verdad que contenían.

La complejidad de que gozaron algunas de nuestras expresiones culturales al mezclarse, fundirse, yuxtaponerse entre sí y con otras culturas, confundió a no pocos investigadores y críticos quienes no hallaban de inmediato sus equivalentes al otro lado del océano.

América Latina es más compleja de cuanto imaginamos: su rica articulación de tiempos y contextos diferentes hacen de sus tierras el sitio propicio para un arte rebelde a las clasificaciones, a los límites. Es más un arte de ruptura, de transgresiones permanentes y de naturaleza subversiva, provocadora, por cuanto se halla vinculado a lo social, de profunda raíz en la historia.

En tales coordenadas se ubica la fotografía latinoamericana actual cuyas primeras décadas a comienzos de siglo sentaron las bases de su ulterior desarrollo y proyección, en las obras de Agustín Casasola, Martín Chambi, Abraham Guillén, Manuel Álvarez Bravo, hasta Horacio Coppola, el grupo Forum, José Tabío, Constantino Arias, Claudia Andújar, alrededor de los '50. Ellos produjeron obras que no sólo “reflejaron” la





Marcelo Isarrualde (Uruguay). *El Auto* (de la serie "La Rambla"). 1987.

cosa sino también la opinión (parafraseando a Pierre Francastel) de quienes la fotografiaban. Algunas de estas vertientes iniciáticas fueron impulsadas y profundizadas por Paolo Gasparini, Miguel Río Branco, Martín López Reyes, Graciela Iturbide, Pedro Meyer, Sebastián Salgado, Sandra Eleta, Raúl Corrales, Hernán Díaz, al incorporarles mayores dosis de subjetividad en el campo de la interpretación y la riqueza de significados.

La fotografía latinoamericana ha tomado el pulso —desde muy variados registros personales— a las culturas y sociedades diversas que conforman este mosaico que somos. Mientras políticos y mercaderes se afanaban por sedimentar ritualidades e instrumentos de control necesarios para llevar a la práctica sus planes "modernizadores", los fotógrafos hurgaban en esos rostros ocultos por la voracidad y la rapiña económicas y sacaban a la "luz" (del oscuro cuarto de los dramas humanos) una América otra en la que nos reconocíamos de inmediato al reinterpretar nuestro pasado, desenmascarar los artificios del presente, interrogarnos sobre el futuro.

Los fotógrafos se lanzaron a la interpretación de América, a la dignificación de su naturaleza y sus hombres (tan escamoteados en la vida y las historias oficiales) como lo hicieron en distintos momentos histó-

ricos pintores, escultores, grabadores, desde la década del 20. Sólo que para aquellos no fue dado el reconocimiento rimbombante de museos y galerías ni gozaron del favor de la crítica que se dedicaba a ensalzar los valores de la obra única, irrepetible, asaz "culta".

Actuaron con modestia, conscientes de una labor que más los relacionaba con la antropología, la etnología, la psicología social, cuando éstas no habían sido aún "descubiertas" al mundo del Arte.

La fotografía latinoamericana actual se formó en la búsqueda de una conciencia visual (al decir de Edmundo Desnoes), en la creación de un imaginario fotográfico latinoamericano que contribuyera a corporeizar en un objeto y sujeto específicos, la identidad de pueblos y naciones enteras, sin importarle los abusos de este término allá por la década del 60 y que por extraños mecanismos de la repetición y la superficialidad se confundió con las tradiciones de raíz indígena y africana o con lo más ramplón y mercantil de las expresiones del arte popular.

Ajena, y en contra, a la imagen estereotipada sobre "lo" latinoamericano, la mejor fotografía del continente enseñó sus verdades por encima de la multitud de men-

tiras fabricadas por las agencias de turismo, las campañas políticas, la televisión.

Devenida lenguaje imprescindible en nuestra diversidad discursiva, la fotografía busca lo que nuestros ojos no “ven”, lo que nuestra razón intuye, lo que nuestras emociones delatan. Su defecto es el exceso —ese desbocado ímpetu por querer abarcarlo todo, por proponerse visiones lo más generosas y anchas posibles de cuanto es Latinoamérica— en el que se generan dosis indudables de estereotipos y retórica y cierta repetibilidad de los tópicos esenciales que aborda, y a cuya sombra pululan entidades parásitas que crean una imagen desvirtuada de la verdadera complejidad de los problemas interculturales que tenemos.

Si bien en un momento histórico fue el instrumento idóneo para documentar hechos concretos (recuérdense las imágenes de la Revolución Mexicana y de la Revolución Cubana en las décadas del 20 y del 60) hoy suscita interés e inquietud la diversidad de caminos en materia de soportes, formas, conceptos, ideas, que muchos creían cotos exclusivos de determinadas artes de la imagen.

De la “ilustración” pasamos a la reflexión crítica. Hemos cambiado de foco, sí, pero para enfocar mejor otros elementos componentes del gran sistema de signos y símbolos de nuestras culturas y destacar lo que por mucho tiempo permaneció difuso, falto de luz, fuera de foco.

El aumento gradual de la subjetividad en la fotografía latinoamericana ha servido para enriquecer la percepción del espectador y reevaluar el papel del arte sin que por ello se dude de la objetividad de sus resultados. El concepto de manipulación, cada vez más expandido, aumenta los niveles de significación de la imagen, complejizándola, liberando al fotógrafo de prejuicios que lo ataban a una actitud dogmática en cuanto al “realismo”, la instantánea, la “captación” de la realidad.

Esta evolución tiene su reciente capítulo en lo que se conoce como fotografía digital, capaz de cuestionar el concepto tradicional del laboratorio oscuro, ya que a plena luz del día se pueden construir imágenes y transformar, incluso, modos de creación. Con la máquina y la utilización de variados recursos expresivos es posible alterar escenarios, fondos, figuras, incluso desaparecerlos, modificar su luz, su color. La máquina llega a la fotografía con fuerza inusitada, al extremo de que ya hay quien se aventura a decir que estamos entrando en un universo post-fotográfico (Rubén Fernandes Junior): en este sentido es importante seguir de cerca las propuestas de un grupo de fotógrafos brasileros lanzados a explorar esta nueva dimensión.

Cobra interés también el “uso” de imágenes fotográficas (por creadores que las producen o no) en la búsqueda de efectos especiales de inversión de valores, simi-

lares a los que nos tiene acostumbrado el arte moderno, más cercanas al lenguaje televisivo y cinematográfico.

Estas últimas tendencias tienden a romper el mito del autor único y el de la fotografía como un “doble” de la realidad (según opina el crítico cubano Juan A. Molina), lo cual pone al espectador frente a nuevos problemas para los que aún no está preparado, presumiblemente por su habitual familiaridad con las posibilidades “informativas” de la fotografía.

A la riqueza de enfoques y puntos de vista actual debe corresponder una riqueza crítica que rastree el curso de las propuestas que apuntan como ejemplarizantes en América y que tome en cuenta los distintos sistemas estético-simbólicos actuantes y los distintos sectores de público hacia los cuales se dirige. Aún cuando no todas las propuestas se desarrollan en un país con igual intensidad ni le es fácil al crítico entrar en contacto directo con ellas, se hace más necesario el intercambio y el debate en cualquier foro internacional y regularizar la práctica de encuentros y coloquios por lo que de integrador y esclarecedor tienen. A riesgo de querer abarcar mucho (y apretar poco) acerca de la fotografía latinoamericana actual, quiero esbozar algunas de sus vertientes y modalidades fecundas, cuyos indicadores hemos pulsado en sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana y en eventos y exposiciones especializadas dentro y fuera de la Isla, con el fin (al fin el fin) de “fijar” límites y alcances, así como contribuir a la difusión de obras y fotógrafos. Con ello busco no verme en la necesidad de declarar un día lo que Erika Billeter en su introducción al catálogo de la exposición *Fotografía Iberoamericana* (en fecha no tan lejana como 1982, Madrid): “Poco sabemos sobre la fotografía sudamericana (...)”. A nivel internacional se conoce a un único fotógrafo: Manuel Álvarez Bravo...

## LA NATURALEZA COMO ESPACIO DRAMATICO

Esta vertiente hace hincapié en las relaciones entre hombre y naturaleza, las que por momentos resultan difíciles y misteriosas y en otros dramáticas, alienantes. Una fotografía preñada de denuncia y de un profundo humanismo hacia hombres y mujeres “perdidos” en la vasta y rica geografía natural, como situados en otro espacio, otro tiempo, otro vivir. Sebastián Salgado representa el plano culminante de esta conciencia crítica, al expresar este drama humano con una carga exuberante de plasticidad, por instantes cercana a la escultura, la pintura, la escenografía. Basta con nombrar su ensayo sobre Sierra Pelada, Brasil y el registro de imágenes sobre varios países andinos, Guatemala, Colombia, México. Fotografía como elegía a algo que sabemos pero en lo que nunca reparamos: vidas sacrificadas ante los ojos de nosotros (ocultas también a veces) y que a fuerza de estadísticas, noticias, se tornan invisibles.

De más baja intensidad dramática, pero no menos aleccionadoras, son las imágenes de Cristina Fraire (Argentina) sobre poblaciones residuales en la frontera con Chile, al borde la Cordillera de los Andes, o las de Roberto Fantozzi y Jorge Deustua (Perú) con la amarga visión del campesino desposeído aún, o las de Sabino Pinto (Bolivia) al mostrar el aislamiento de vastos sectores indígenas en sus asentamientos naturales apegados a la tierra. Fotos encaminadas a recuperar la condición humana de seres marginados por el “progreso” y la “modernización”.

En ningún momento se trata de una mitificación sobre el no reconocimiento de estas vidas sumidas en el olvido sino de testimoniar la marginación de vastos sectores sociales aún no integrados a ningún proyecto nacional. No son “instantáneas” ni momentos únicos e irrepetibles sino lo contrario: es la vida diaria, la cotidianidad repetitiva y agotadora, sin salida, deslizándose por caminos y vías oscuras, largas, inconmensurables. Son las imágenes de un “sueño” americano convertido desde hace décadas, tal vez siglos, en pesadilla.

## EL ESPACIO DEL COLONIZADOR

Materializado en las grandes urbes, y pequeñas también, el hábitat latinoamericano se vuelve asfixiante, inhóspito, intolerante. Tenso, agresivo, alejado de la utopía del espacio colectivo, del lugar de encuentro y reunión para el intercambio, el escenario urbano refracta, más que ningún otro, las contradicciones sociales contemporáneas en las que tienen un lugar destacado los desocupados, las fuerzas policiales, el Ejército, los funcionarios, los políticos, los estudiantes, los que recomponen constantemente los círculos del infierno de la marginalidad y donde conviven amalgamados los signos y símbolos de las instituciones del dinero y de los mecanismos de poder, la propaganda comercial y política y el sinnúmero de componentes de la llamada cultura de masas y su descualificada arquitectura.

Ese es el espacio escogido por Paolo Gasparini desde los tempranos '60 (todavía deslumbran las fotos de *Para verte mejor América Latina*, publicadas en forma de libro con texto de Desnoes) hasta el reciente *Retro-mundo*, los cuales iluminan la transición entre una mirada corrosiva del contexto socio-político del continente y una visión irónica ante la realidad fragmentada del orbe “civilizado”, con matices sutiles de humor y referencias culturales de variado origen. Por encima de ambos enfoques está la vocación ejemplar para mixturar lo local y lo universal, los códigos específicos de muchas culturas sin que el discurso pierda coherencia, organicidad, contundencia.

Y es que Gasparini ha desvelado zonas de nuestra realidad demasiado sensibles para enfrentarnos con indiferencia ante ellas: ha provocado constantemente al espectador, lo ha sacudido usando los mismos signos y símbolos que el hombre común emplea para “desenvol-



Luz Elena Castro (Colombia). Febrero, 1992.

verse” en la vida diaria, ha usado sus espacios habituales (una anónima calle suburbana, una galería comercial, una acera, el ómnibus) en imágenes de violenta acción especular.

Ese es el espacio escogido por Lourdes Grobet (México) para reflexionar en torno a las dependencias económicas que trajo consigo la modernidad. De ese escenario dieron cuenta también Marcelo Isarrualde (Uruguay) a través de una melancólica evocación de Montevideo al transmitir lo perdido en esa ciudad devenida hoy memoria, recuerdo, lamento; y Lutz Matschke (Argentina) al atrapar la artificialidad y el juego ilusorio que se mueven tras los cristales de la gran Buenos Aires ante los ojos del consumidor insatisfecho. Desde otra perspectiva, Daniel Renault (Brasil) asume la nocturnidad de la megalópolis San Pablo como el espacio de la soledad moderna, el lugar del vacío y el desamparo.

Con otras intenciones (guiadas por una mayor identificación entre autor y tema) se acercó Ramón M. Grandal (Cuba) a pequeños y grandes espacios de La Habana para interpretar esa mezcla alucinante de ciudad y política, privacidad y Estado, ruinas y utopía, diferente a lo alcanzado por Mario García Joya (Cuba)

en su trabajo sobre el poblado costero de Caibarién en el centro de Cuba, donde la estridencia del diseño popular espontáneo para festividades y del interior de las viviendas, acusan esa barroquizante vocación de nuestras culturas urbanas, sin límites para la imaginación desenfrenada de un pueblo dispuesto a la celebración de sus ritos por encima de cualquier carencia y dificultad.

De las ejemplares lecciones de Gasparini se nutrieron otros fotógrafos en la década del 80, segmentando aún más los niveles de denuncia, crítica y reflexión. Se dieron pasos hacia la conformación de una estética de la marginalidad (dentro de la gran marginalidad tercermundista) a través de las propuestas de Paz Errázuriz (Chile), Isidro Núñez (Venezuela), Cynthia do Nascimento Brito, Nair Benedicto, Delfim Martins (Brasil), Alicia D'Amico (Argentina) y una estética de la cotidianidad en las obras de Martín López Reyes (República Dominicana), Miguel Río Branco (Brasil), Sandra Reus (Puerto Rico), asociados a esa urbanidad latinoamericana que llama la atención sobre los conflictos del hombre por hallar su espacio definitivo, su lugar en el mundo, sin artificios ni distanciamientos que obstaculicen la naturalidad de este proceso. (Es destacable el acercamiento de un grupo de fotógrafos brasileros, con extensa carga de emoción y solidaridad humanas, al fenómeno de los "niños en la calle" en ese gigantesco país, el cual refleja también otras realidades a lo largo y ancho del continente.)

Por lo general, ésta y las restantes propuestas, participaron del discurso político que recorrió y animó Nuestra América en los 60, al plantearse las izquierdas latinoamericanas un papel más activo en los procesos liberadores nacionales. No sólo la fotografía sino también otras expresiones en el continente se apropiaron de nuevos contenidos y formularon nuevas poéticas. El ojo del fotógrafo se agudizó más, se tornó más sensible al ampliar su objetivo aún a riesgo del oficio y de la vida, como lo demostraron fotorreporteros argentinos y chilenos en medio de dictaduras feroces.

Herederas de esta conciencia es la obra posterior de Becky Mayer (Colombia) acerca de los N.N. y la cruda realidad que personifican cuando se abren las puertas de la violencia eficientemente organizada.

Otras propuestas derivaron hacia una mayor profundización de lo antropológico y sociológico como los casos de Vida Yovanovich (México), Rolando Córdoba (Cuba) al indagar sobre pacientes atendidos y abandonados en hospitales psiquiátricos, asilos de ancianos.

## MITOS EXPLORADOS

Con una extensa historia de mutilaciones, censura, silenciamientos, los mitos de los grupos etnoculturales originarios de América Latina han sobrevivido hasta

hoy junto a aquellos importados con la cruz y la espada. Bajo muy disímiles ropajes mantuvieron la fe, las creencias, los valores éticos fundamentales necesarios para la supervivencia de millones de seres humanos. Necesarios como el pan y los zapatos, dejaron de ser patrimonio exclusivo de la antropología, el folklore, la psicología, el estructuralismo, para entrar de lleno en el campo del arte.

El cruce multidisciplinario favoreció un clima de mutuo entendimiento y préstamos en virtud de la precariedad de ciertos instrumentos tradicionales y fuentes de información en vías de agotarse. Poco a poco fueron traducidos al lienzo, a la escultura, a las instalaciones, al performance, al video, al cine, a la fotografía, un conjunto de ceremonias, ritualidades, cosmogonías, en su afán por encontrar nuevos espacios de contacto con el hombre de todas las clases y segmentos sociales. El carácter cerrado de muchas de estas prácticas se abrió para mostrar sus "secretos" a todos los que se acercaban con intenciones de profundizar en su conocimiento.

Se hizo patente la máscara, la sangre, la grafía esotérica, la pintura corporal, los animales sagrados, las ofrendas, las palabras mágicas, los gestos, en las obras de Gerardo Suter (México), Mario Cravo Neto, Miguel Río Branco (Brasil), Luis González Palma (Guatemala). En sus lenguajes particulares se aprecian efectos de iluminación teatralizante, una reelaboración del imaginario precolombino, la figura humana centralizadora del espacio mítico, la construcción perfeccionista de los soporres, seguidas de manejos manipuladores en el color con el objetivo de alcanzar atmósferas adecuadas a cada evocación y provocar el más íntimo acercamiento con el espectador.

La voluntad esteticista de la mayoría de estas fotografías se corresponde plenamente con el orgullo más profundo ante la belleza de los mitos explorados, las deidades adoradas, a partir de puestas en escena bien alejadas de cualquier exotismo o banalidad.

## TRADICIONES POPULARES

Al principio varios fotógrafos mexicanos dieron la señal, y unidos por intereses comunes abrieron el camino a la exaltación, el respeto y el reconocimiento de sus hermosas tradiciones populares. Ya se había abusado de ellas en versiones estereotipadas para la publicidad y muchas corrían peligro ante la invasión de otras falsas como importadas. Pero por encima de todo había (hay) un orgullo también ante la creación anónima popular, ante ese lenguaje lleno de signos y símbolos enraizados en la historia de la nación, ante la celebración manual que expresaban, ante el carácter polifónico y coral del que eran, y son, portadoras. Estas tradiciones permanecían ligadas, por lo general, a la artesanía, el vestuario, ritualidades y festividades, sin que hubiesen entrado en contacto con la imagen

impresa en blanco y negro hasta el momento en que un grupo consolidado de fotógrafos decidió documentarlas, difundirlas y colocarlas en aquellos sitios reservados habitualmente al Arte y la cultura “profesionales”.

Parte de ese grupo son Vida Yovanovich, Yolanda Andrade, Flor Garduño, Pedro Valtierra, Lourdes Almeida, Graciela Iturbide, Mariana Yampolski, y otros tal vez inclinados más por asuntos ligados a la vida cotidiana de su país sin que mediaran vínculos con el pasado.

Es la búsqueda, en otra instancia, de una identidad escamoteada, de una cierta mexicanidad traducida en comportamientos y actitudes, espacios, paisajes, apuntada un tanto en aquellas imágenes de Juan Rulfo cuando se propuso “visualizar” el corazón de su obra literaria y parte de su realidad cultural.

Ahí están las obras de Héctor Méndez Caratini (Puerto Rico) y Stefan Kolumban (Brasil) así como de Domingo Batista y Mariano Hernández (República Dominicana), Roberto Huarcaya (Perú), Raúl Corrales y María Eugenia Haya (Cuba) quienes realizaron “desmontajes” de sus tradiciones y sus gentes para insistir en la profunda artisticidad y esteticidad de su cultura popular. No les interesaron como programa, como plataforma ideológica ni buscaron ciegamente una brasilidad, cubanidad, mexicanidad, sino que obraron desde ellas, desde dentro con el análisis, el rigor y el respeto que merecían. Una fotografía del presente, portadora de señales del pasado y clamando por un futuro decoroso en el que convivan en armonía todas las expresiones del alma de una nación.

No hay populismo en estas imágenes u ocultas intenciones ideologizantes; tampoco están fabricadas para sustentar proyectos políticos. Sin embargo, hay mucho en ellas por reivindicar el retrato, por sacarlo de sus espacios habituales y reconocer la calle como escenario de las grandes mayorías.

## VIAS CONCEPTUALES RECIENTES

En la fotografía latinoamericana se están produciendo cambios que tienden a diversificar más aún su panorama. Estos apuntan, en sentido general, a introducir elementos antes no explorados y a hacer evidentes referencias contextuales, citas, con el fin de decir más en el mismo espacio: no se trata de hacer más con menos, como rezaba un slogan político de los años 70 en Cuba, sino de decir más con más, con la ayuda de todo o casi todo.

Adquieren resonancia problemas vinculados al tiempo y la memoria, la multiplicidad de interpretaciones, la plurisignificación y se privilegia una suerte de “narración” con lazos estrechos hacia la alegoría y la metáfora.



Lourdes Grobet (México). 1992.

Rogelio López Marín (Gory), en Cuba; había iniciado ese camino a principios de la década pasada. Además de realizar excelentes fotos, usaba su fotografía (apunta Juan A. Molina) para crear una red de encuentros y desencuentros en el paisaje, en edificios abandonados, en calles de ciudad grande y habitaciones cerradas, con significativa ausencia de la figura humana. Al superponer negativos e iluminarlos una vez impresos, Gory “fabrica” imágenes alejadas de toda anécdota, cercanas por instantes a la pintura en su curso tropológico y partícipes del conceptualismo y sus aperturas fundantes en nuestras tierras.

Esta problematización del hecho fotográfico que afectó a fotógrafos jóvenes en el continente en los '80 tiene conexiones secretas con la literatura y el cine y con la vertiginosa producción de video clips, devenidos hoy fuente de inspiración para artistas de muy diversas profesiones.

Como una manera de construir ficciones a partir de la propia mitificación de la realidad, en muchas de esas imágenes se siente el paso del tiempo, la movilidad de los personajes-intérpretes, la potenciación de la función cognoscitiva del arte, lo cual convierte a la percepción



en un acto creativo, participativo, más allá de toda experiencia emocional, afectiva.

Esto lo podemos apreciar en la obra de Raúl Stolkiner y Alejandro Kurotpawa (Argentina), especialmente el primero, quien superó la realidad del “instante”, del lugar, para situarnos en varios planos espacio-temporales de la ciudad de Buenos Aires ligados a su vida. Stolkiner propone una lectura quebrada de la imagen, más cinematográfica y televisiva, poblada de senderos borgianos y rica en relaciones intertextuales.

De ese signo participan las obras de Mauricio Rubinstein (México), Roberto Montoya (Colombia), Alejandro Apóstol (Venezuela), modulando unos más que otros la alegoría, al manipular con similar intensidad y profundidad los “específicos fotográficos”. El resultado final es la mezcla de significativo y significado, su fusión en una propuesta esteticista y formal que trae renovados aires al panorama fotográfico actual.

Más inclinados a la sublimación de atmósferas interiores y exteriores ligadas a la arquitectura y los objetos (que tiene en Humberto Rivas antecedentes memorables) son Alejandra Niedermayer (Argentina) y Alvaro Zino (Uruguay). Para ambos la arquitectura es portadora de señales que el fotógrafo capta en su juego de luces y sombras y en la que “actúan” objetos como en el teatro. En cada foto el ser humano es ausencia que se siente como provocación constante de expectativas.

Por último, es importante señalar el caso muy especial de Rosangela Rennó(1) (Brasil) quien construye objetos, instalaciones, esculturas, libros, discos, álbumes, a partir de fotografías encontradas (al modo del objet trouvé) o negativos desechados por su uso. Rosangela no practica la fotografía como es usual. Es una buscadora de “residuos” en los depósitos de laboratorios de Río de Janeiro. Rastrea “evidencias” a la manera arqueológica: sus “personajes” son hombres y mujeres que ella desconoce en situaciones, por tanto, que desconoce. No media entre ellos relación alguna por lo que “manipula” fondos, figuras, modifica escenarios para aplicar transformaciones acordes con un discurso *a priori* sobre la soledad, el olvido, el amor, la vejez o lanzarnos al rostro la muchedumbre anónima en que vivimos inmersa. Ella devuelve la memoria a gentes y les hace sentir de nuevo aquellas felicidades, aquellas celebraciones de las que fueron protagonistas: resemantiza situaciones y funciones. Rosangela usa la fotografía en otra dimensión a la de Rogelio López Marín, aunque con idéntica creatividad e imaginación.

## FINALES

Lo mejor de la fotografía latinoamericana se proyecta en las vertientes aquí esbozadas, sin ánimo de decir sobre ellas la última palabra: se confirma su heterogeneidad dentro del espíritu nuevo que recorre esta expresi-

ón y el modo en que participa de los cambios en el arte latinoamericano reciente.

Su historia es corta —no más de 150 años— por lo que no se le puede exigir lo mismo que a manifestaciones que gozan de la exorbitancia de miles. A pesar de su “juventud” está metida en los problemas candentes de nuestras culturas, de nuestras sociedades, lo mismo para documentarlos que para reelaborarlos, siempre a partir de un cierto grado de reflexión crítica: no parece campo fértil para la neutralidad ni la indiferencia aunque su ambigüedad haga dudar a muchos.

A mi juicio, lo mejor de esta fotografía es su participación en los procesos de cambios que ocurren en el interior de nuestras sociedades desde una perspectiva cultural nueva. En esa participación se dan distintas visiones de América Latina: mítica, mágica, política, dentro de una concepción polifocal que no jerarquiza ni privilegia una por encima de otras. Es la profunda necesidad de encontrarnos a nosotros mismos, de descubrirnos desde dentro sin mediaciones ajenas.

En realidad, todavía se mantienen vivas las palabras de E. Billeter en la introducción a la exposición atrás mencionada: “... el tema de casi todos los fotógrafos es Latinoamérica...”. Los caminos emprendidos por los iniciadores del género siguen abiertos y a la espera de nuevas interpretaciones. No están agotados porque agotadas no están nuestras culturas ni nuestros pueblos. Un continente en inquietud constante no puede producir otra cosa que una fotografía inquieta vinculada activamente a sus contextos.

Una fotografía que repara en lo estético y formal a la vez que en los contenidos plurales de nuestras culturas; que no está preocupada tanto por una identidad artística como por el grado de identificación con la realidad social en que se inserta.

La fotografía latinoamericana coloca de nuevo, el debate acerca de la identidad sin complejos de inferioridad ni desesperación ante el otro: con sencillez extrema, hurgando en los focos de tensión, en todas las direcciones posibles, alejada de la búsqueda de una “originalidad” a ultranzas(2). Si durante años se abusó del concepto de identidad para provocar en ocasiones su rechazo, los fotógrafos lo han mantenido vivo y han pagado un precio relativamente alto. Sus imágenes producían rechazo porque mostraban la mayoría de las veces el lado “feo” de la realidad; allí donde hay dolor, crisis, inquietud, drama, pobreza. No se dedicaron a ensalzar las maravillas del “paisaje americano”. Sino sus vínculos con el hombre, ni lo “típico” de nuestras costumbres y comportamientos sino sus significados socia-

(1) Ver n.º 5 de ATLANTICA.

(2) Ni siquiera preocupada en los gastados círculos de centro-periferia.

les y psicológicos. No buscaron edulcorar lo que hace 500 años sigue resultando amargo. El hedonismo y la banalización de la cultura occidental contemporánea, puestos en marcha por las potentes y sólidas industrias del “entretenimiento”, han aumentado su cuota de influencias en la vida de casi todas las naciones dependientes y para ello imponen el goce dogmático de la imagen, la fruición del hecho estético por encima de toda capacidad de reflexión. Las modas y corrientes que periódicamente son lanzados sobre la escena de la cultura (desde distancias lejanas) tratan de cubrir la mayor cantidad de esferas de la realidad, como si los conflictos humanos y sociales cambiaran con igual intensidad y pasión, como si los grandes problemas de la humanidad cambiaran de década en década.

Contra eso se rebelaron los fotógrafos. Ignoraron los cantos de sirena del cosmopolitismo y la vanguardización que tanto deleitan y subyugan y siguieron trabajando como los topos, en las profundidades de América.

Los fotógrafos latinoamericanos fundaron lo que pudiera llamarse una fotografía apropiada al lugar donde nace, a la cultura de la cual emerge, a la realidad en la que está inserta; una fotografía en sintonía con nosotros mismos (como gusta decir de la arquitectura latinoamericana Cristián Fernández Cox, el destacado arquitecto chileno). Pero como nosotros no somos siempre los mismos, la fotografía registra esos movimientos y cambios internos de cada uno de nuestros países. Uno de tales movimientos que cobra fuerza día a día es el fenómeno migratorio, causante hoy de serios conflictos en el llamado Primer Mundo. En Latinoamérica este problema se focaliza de manera aguda en la frontera mexicano-norteamericana y en el caso de los haitianos, los dominicanos y cubanos. El origen económico de este fenómeno genera nuevas situaciones individuales y sociales, provoca innumerables preguntas, pone en circulación otras variantes de las relaciones interculturales, desarrolla modificaciones en el interior de nuestras culturas locales.

Sobre este drama se han volcado varios fotógrafos del continente. ¿Tradicción, herencia, vocación irresistible? Qué más da. Lo cierto es que la fotografía latinoamericana se mantiene latiendo en el mismo centro de su geografía espiritual, cultural. No importa ahora en qué “corriente” está, si es “principal” o no y si satisface las expectativas del “otro”. Para la cultura latinoamericana es imprescindible este aporte en imágenes, esta visión de extrema contemporaneidad.

Lo que da la medida de la renovación de su discurso, de lo ilimitado de sus fronteras, de lo inalcanzable de sus propósitos.

La Habana, junio de 1993.

*Todas las fotografías son cortesía  
del Centro Wifredo Lam de La Habana. Cuba.*

