

NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

A Lolita y Henrique González Casanova

"mundo espío / mientras alguien voraz a mí me observa"

Obsesiones y reiteraciones:

—Hallar la imagen irreplicable que revele (entregue) el sentido de una (de la) realidad nacional.

—Sacar a flote el sentido profundo de personas, situaciones o paisajes.

—Descubrir el común denominador que uniforma seres o acontecimientos aparentemente muy diversos.

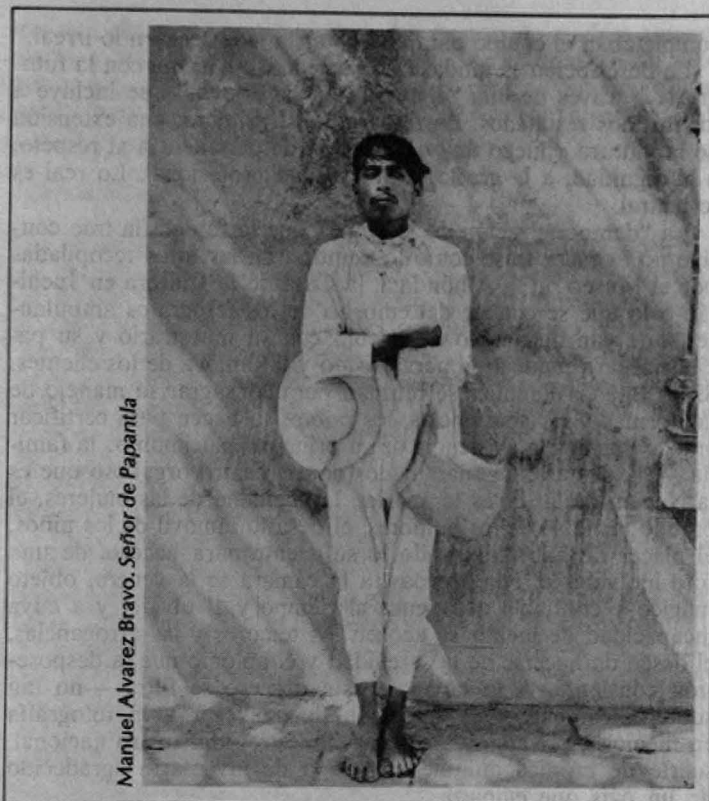
—Extraer o descifrar el misterio que acecha tras los típicos.

En la historia de la fotografía en México tales insistencias han determinado, poderosa y previsiblemente, no sólo tendencias y movimientos artísticos sino las interpretaciones adyacentes y, de algún modo, el *punto de vista* del espectador nacional. Se sepa o no, se exprese adecuadamente o no, este deseo social de una fotografía a-la-caza-o-captura-de-la-esencia-mexicana aparece casi desde el principio, transcurridos el primer azoro y la primera delectación ante las maravillas de una nueva técnica. Deslumbra el hecho mismo de la existencia de las fotos, su semejanza con lo visible, la posibilidad de apresar lo real en el tiempo. Detente, oh momento... Casi de inmediato, se capitaliza el deslumbramiento: ya que tenemos un instrumento veraz y que no nos deja mentir, usémoslo para ir determinando lo que es y lo que debe ser nuestra realidad. A la fotografía se le encomienda el descubrimiento y la fijación de las facciones nacionales y las facciones individuales, el retrato del pueblo y los retratos específicos de las clases dominantes y, por lo mismo, no se le exigen hazañas estéticas sino la mayor y más incontrovertible fidelidad reproductiva y/o simbólica. (Sólo en años recientes, se ha dado en México un espacio cultural en donde se aceptan plenamente las potencialidades y logros artísticos del cine y la fotografía.)

A nadie debe extrañar la ausencia, en nuestro siglo XIX, de equivalentes del trabajo de Atget en Francia, Julia Margaret Cameron en Inglaterra o Mathew Brady y Jacob Riis en Estados Unidos. En México, la fotografía empieza siendo mero recuento, un testimonio sin otra pretensión que la de aclarar imágenes fundamentales: cómo son los pobres, cómo podemos ver nuestra dignidad y nuestra altivez, cómo son nuestros paisajes naturales y urbanos... Tal exigencia de catálogo evita también intentos similares al del pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos que, sin concesiones, retrató (radicalizó fisionómicamente) a sus paisanos. Es cuestión de criterios y de patrocinios: la burguesía del XIX sólo confía en el cuadro para eternizar la presunta o segura majestuosidad de sus rasgos. Las fotos importan como exaltaciones sentimentales o modelos del comportamiento externo, pero no se consideran ni se pueden considerar arte, no poseen el don de transmutar en objeto válido universalmente la grandeza o el calor humano de los retratados.

A mediados del XIX, franceses, norteamericanos y alemanes introducen la fotografía en México, ambrotipos y daguerrotipos, retratos "en vidrio y charol... en donde la efigie presa de una lámina de cobre argentada, parece emerger de la brumosa superficie de un lago o un espejo". Negocio, innovación técnica, curiosidad adulatoria, hechizo de la fijeza de los rasgos amados. La fotografía comercial democratiza paulatinamente la reproducción de la imagen y el bajo costo de los vapores mercuriales les permite a sectores cada vez más numerosos adquirir su figura. En su bella crónica, *La gracia de los retratos antiguos*, Enrique Fernández Ledesma explica la mezcla de orgullo de poseedor con candor de retratado. Tan importantes como las encomiables calidades de la foto, fueron sus recipientes, cajas de terciopelo y piel repujada, marcos de metal cincelado, estuches de gutapercha con ornamentaciones de bajo y alto relieve, con escenas clásicas o medievales y tapas de cobre, piel o plata.

Carlos Monsiváis es un periodista de obra indispensable para comprender el desarrollo cultural mexicano reciente. Este texto es su prólogo al libro *Bienal de fotografía*, editado por Bellas Artes y la SEP.



Manuel Alvarez Bravo. Señor de Papantla

Los primeros fotógrafos van hacia la naturaleza, hacia los volcanes, las vegetaciones, los grupos primitivos. El público demanda, por principio de cuentas, participar vicariamente de la emoción de la guerra, los tiempos muertos, el feroz o plácido abandono de la soldadesca. Pero quienes afianzan la prosperidad de la fotografía son las damas y los caballeros que se confían a la cámara con lánguida discreción, inmersos en piadosas lecturas o reflexiones trascendentes, con la tristeza cerúlea de quien se sabe encarnando las virtudes de la raza. ¿Para qué tomarse una foto? Para pregonar quién es, cuánto se tiene, cómo se vive, cómo se espera la adulación ajena. Hay que mostrar el lujo de la ropa, la magnificencia de los brazos, la serenidad del alma, el dandismo impecable, el señorío desde la niñez. Al gusto por saber cómo nos ven los demás, corresponde la diversificación del mercado: las *cartas-de-visita* y las estereocopias se entretrean para asombrar y complacer. Para mayor seguridad, los fotógrafos más afamados aseguran que sus retratos "serán mejores que los que se han visto e igual a los más sobresalientes que últimamente hacen en Europa" y hay quien afirma que en su visita a Francia fue tratado con cariño por los mismos Padres de la Fotografía Daguerre y Niepce. Felices, los burgueses se deciden a posar dramatizando su quietud en escenarios que imitan a la naturaleza, que derivan de las descripciones en novelas románticas, que nos recuerdan que el teatro es el centro imaginativo de la cultura del XIX. El investigador Leopoldo I. Orendáin enlista entre los haberes escenográficos de los fotógrafos establecidos los fondos desvanecidos con montañas, bosques, jardines, fuentes, cascadas o lejanías con castillos, templos, palacios. "De madera se modelaban, con sobrepuestos de yesería, columnatas, balcones, balaustradas y escaleras de donde se desprendían cortinas, telas o reposteros. Los trucos habituales de la utilería tenían amplia acogida para dar la impresión de verdadero. El ámbito que rodeaba el cliente, se procuraba que fuera en concordancia con sus aficiones, método de vida o profesión. Para conseguir esos efectos, habían muebles con diversas combinaciones, de suerte que una consola se transformaba en piano, bufete, librero o tocador. Sillones, mesas, bancos, columnas, alimentos disecados, espejos, flores y plantas artificiales

NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

completaban el equipo para aparentar la vida real, en lo irreal."

La descripción es nítida. Una sociedad se vincula con la fotografía a través de una "construcción de lo real" que incluye a los mismos retratados. La fotografía es, primero, una extensión de la pintura y luego una declaración de pertenencia al respeto, a la dignidad, a la gracia, a la seriedad profesional. Lo real es lo teatral.

La "democratización de la efigie" que la fotografía trae consigo no es mera frase como lo demuestran las fotos recopiladas por el Museo de la Alhóndiga, la Casa de la Cultura en Juchitán o lo que se conoce del empeño de los fotógrafos ambulantes, que van de pueblo en pueblo con su muestrario y su paciencia para manejar el nerviosismo y la timidez de los clientes. Si las Buenas Familias se retratan para consagrar su manejo de las formas y las apariencias, los pobres lo hacen para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: la familia. A la cámara, los marginados de ese centro orgulloso que es la Nación de las élites le aportan la docilidad de las mujeres, el orgullo receloso de los hombres, el desafío inmóvil de los niños, el placer de haber ahorrado lo suficiente para hacerse de una foto inolvidable. Por décadas, a la cámara se la venera, objeto mágico y confiable que vence al tiempo y al olvido, y a cuya incapacidad de mentir se acogen los temores y las arrogancias, el deseo de hacerse de la serenidad y el aplomo que la desposesión consiente. A lo largo de este proceso se filtra —no tan subterráneamente— la intención de convertir a la fotografía en memoria privada de la patria, muestreo del rostro nacional, suerte de crónica quintaesenciada o de inventario agradecido de un país que empieza.

Las posturas de la plebe

La fotografía como recurso clasista es evidente en las fotos que —antes del auge de kodachrome— gozaron de ventas masivas. Se divulgan las veras efigies de fenómenos (seres mutilados, campaneros idiotas), de mendigos, de peones, de ladrilleros, de indígenas en invariable expresión asustadiza; se lanzan generosamente al mercado, en cantidades sorprendentes, retratos de vendedores ambulantes de rebozos, petates, velas, pan, matracas. ¿Por qué tal profusión de imágenes de la "grotescidad" o el desamparo del pueblo? Primero, porque la fotografía es afición de oligarcas intrigados por el aspecto de sus vasallos cuya vida cotidiana les resulta inermidad pintoresca... y porque la fotografía es también devoción de un pueblo a quien le gusta confirmar su existencia adquiriendo estampas que la reflejan o la convocan. Como los burgueses, los vendedores también se detienen en un escenario que, al fingir mármoles y yedras, ordena una templanza clásica que se corresponda con el atavío vencido: los pantalones remendados, la expresión de quien se sorprende de que alguien lo mire, el cansancio de aparentar ánimo sereno. Mexicanos y extranjeros acuden a la fotografía a enterarse —desde las distintas posiciones— de cuán retratables son los seres invisibles, aquellos que se vuelven indistinguibles a base de no distanciarse nunca del fondo de la pirámide.

Nada tan conmovedor aparentemente y tan difícil de entender en verdad como esas fotos de principio de siglo. Quienes allí se detienen, finalmente desconcertados, actúan una cauda de reacciones: estupefacción, indiferencia, la felicidad de quien cree disimular su alegría. Ante el halago inesperado, buena voluntad. *Este señor quiere nuestra imagen.* El fotógrafo es paciente y no necesita demasiada perspicacia. Sólo debe extraer del paisaje humano a su disposición gestos, actitudes, profesiones, modos de doblegarse ante la sociedad que la cámara traduce como visiones del ocio o de la actividad congelada, danza que —bien promovida— se transformará en revolución. No distraigas a los vendedores de sombreros y canastas o al acarreador de pulque: que no se enteren del asedio, mejor que la consideración de su existencia le corresponda a esa posteridad



Romualdo García

que ellos ignoran para siempre y tan cumplidamente.

Azoro y gratitud, displicencia y disciplina: el fotógrafo descompone y acumula lo que ve en las calles, la vivencia apasionada y solemne de la inclusión o de la marginalidad. Si en el porfiriato y en los años primeros de la Revolución, el punto de partida de estos fotógrafos es el mismo de "Nosotros" (la entidad paternalista, la clase ilustrada, la civilización que atisba al primitivismo), muchos, en el curso de su trabajo, terminarán prescindiendo del desdén filantrópico, absteniéndose de moralizar a propósito de las maneras "degradadas" de la plebe. Quizás, en su aparente imparcialidad, estos fotógrafos se niegan a calificar de "bárbara" la dignidad popular y de "excelsa" la parafernalia porfirista. Como sea, el tiempo —y ese organizador del tiempo que es la perspectiva ideológica hoy hegemónica— nos hacen ver esas fotos precaviéndonos del menosprecio o el fastidio de la modernidad complaciente. En los rituales burgueses y semif feudales observamos la trama de una intensa imitación que se convence a sí misma de su propia originalidad ("Vivimos como en París" es un delirio circular que culmina y empieza en "Vivimos como en México"). En las escenas de la calle, "simples y sórdidas", para usar los calificativos propios de la expulsión social, localizamos el registro artístico y testimonial de esa gran Materia Prima, los hombres que prestaron servicios, gastaron su energía y su vitalidad y recibieron a cambio miradas que no los veían, desprecios que nunca los individualizaron, frases o limosnas tajantes (antes y después de la Revolución).

En estas fotos de vendedores, indígenas, aguadores, tlachi-queros, pajeros, charros, "evangelistas", peluqueros con "paisaje", músicos, campesinos, bordadoras, fruterías, sombrereros, artesanos, bebedores de pulque, hay la doble verdad de una diversificación gremial y de un país clasista, autoritario y muy contento con su pobreza. Extraídos de su panorama cotidiano, las personas se vuelven personajes, los paseantes y los vendedores se desdibujan y retornan como alegorías semiliterarias, los indígenas aparecen como presencias del México que existió antes de México y que, desde su hieratismo, complace a una rea-



Romualdo García

lidad ininteligible y opresiva. A los fotógrafos no les importa la denuncia sino la consignación: aquí los tienen, allá ustedes si se resisten a verlos como son, allá ustedes si ven aquí lo que no aparece. No hay compasión, hay curiosidad que se traduce en algo equidistante de las revelaciones y los ocultamientos, la primera confianza ante ese objeto, la cámara, que perpetuará y aclarará un tránsito colectivo. Por lo mismo, para nosotros, ahora, lo importante es vislumbrar el rostro de un tiempo vivido desde abajo, no desde la disponibilidad de la élite sino el de la silenciosa acechanza de reconocimiento. "Mudo espío / mientras alguien voraz a mí me observa."

En el campo de símbolos de las tarjetas postales, lo opuesto a las imágenes de la gleba no son las fotos del esplendor de una dictadura (al acumular tantos signos de triunfo sobre su pecho, Porfirio Díaz deja de ser un símbolo y se convierte en un muestrario del poder, no la abstracción sino el inventario de lo concreto), sino las muy propagadas fotos de mujeres sensuales que devendrán las apoteosis concentradas de las divas. Quien reviva la procesión de vírgenes laicas —María Conesa, Celia Montalván, Celia Padilla, Esperanza Iris, Virginia Fábregas— verá con claridad que la belleza es una convención cultural y que una época desexualizada consagra a la matrona para aplazar el esplendor de la vampírea. A diferencia de las estrellas de Hollywood que convocan a una rendición universal desde el lujo y la insolencia, estas divas se apoyan poderosamente en la *mexicanidad* (por lo común denotada por el traje de china poblana) y en una voluptuosidad que no es llamado clandestino a la masturbación o a métodos menos programados de la imaginación erótica; la voluptuosidad de estas fotos es inequívocamente "artística" (Nada más opuesto a la "picardía" o al señorio de las vedettes y divas, que las fotos de mujeres indígenas con el torso desnudo. En éstas, la ausencia de cualquier malicia revela un dominio del cuerpo inexistente en las profesionales).

Arqueología del gusto: las fotos de consumo popular delatan predilecciones, emociones y curiosidades. *Predilecciones*: las virtuosas de la escena o del canto. *Emociones*: las fotos (colo-

readas) de novios tomándose de las manos, de madres amantísimas recibiendo un ramillete, o de recién casadas en su albo esplendor. *Curiosidades*: los intrigados ojos de figuras obviamente populares que, al posar frente al telón inanimado, ofrecen el otro paisaje yerto de su indefensión social y política.

Romualdo García

En fecha reciente se ha iniciado una recuperación histórica, y un ejemplo magnífico es la publicación de la obra de Romualdo García, fotógrafo de Guanajuato. De allí obtenemos datos sociales tangibles, ejercicios de curiosidad siempre frustrada. Tras de cada foto una historia inferible o cerrada, largos preparativos para acudir al estudio, disposición del ánimo, arrobo ante los decorados donde jardines yertos o acechanzas neoclásicas le prestan su poesía prefabricada a una decisión de "inmortalidad íntima". Una foto, durante el porfiriato, es garantía de rostro, es inclusión (así sea marginal) en una sociedad hecha de apariencias. Tiene razón Claudia Canales al señalar en *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, que "independientemente del interés o el especial encanto que puedan tener ciertas imágenes en particular, se trata de una obra cuyo valor está en su propia totalidad, es decir, en el conjunto de fotografías que la conforman". Pero también sin duda, García (1852-1930) supo extraer del quietismo, de la predisposición cerúlea de sus temas (y favorecedores) respuestas individuales, gozosas, confiadas. Los amigos toman cerveza, los campesinos reconocen de algún modo que al terminar de posar se iniciará la dispersión familiar, la mujer se aferra a su hombre no para denotar posesión sino seguridad en la seguridad, el clérigo se derrama en plena confesión de mimos y gula, los niños precozmente adultos revelan la concepción social de la infancia como trámite molesto para acceder a la madurez, el esteta de provincia inicia su liberación gay al desentenderse con un gesto de la rígida ortodoxia machista, el militar y el ranchero hermanan sus atavíos en común declaración de tedio. Y el mismo implacable, alguna vez esplendoroso paisaje de estudio le da a estas "revelaciones" (del pasado anónimo sólo sabemos las historias que nos gustaría que fueran ciertas) el carácter de testimonios irrefutables que lo son por ser primeramente logros estéticos.

El trabajo de Romualdo García: cartas-de-visita, requerimientos de fotos familiares, premios en la exposición de París, experimentaciones técnicas. El fotógrafo es, de acuerdo a la época, el representante de una técnica mitad magia y mitad revelación. Entonces un estudio es punto de confluencia de clases sociales, a donde acuden toda suerte de gentes a obtener status (preservable en estuches ostentosos), a rescatar sus imágenes del paso del tiempo, a conseguir una constancia solemne y digna del tránsito sobre la tierra. Doña Adriana García, hija del fotógrafo evoca a clientes típicos:

—Mire usted, entonces se trabajaban todas las minas, de suerte que había muchos mineros, "peladitos" como ellos mismos se llamaban. Bastantes solamente de calzón blanco, sin pantalón, hasta que hubo uno bueno, ahora se llama Presidente Municipal, antes se llamaba Jefe Político, don Cecilio Estrada, que vivía frente a la fotografía de mi papá. Ese dio orden de que todo hombre debería usar pantalón, no nada más el calzón blanco. Pues muchos en calzón blanco iban a retratarse, calzón de buena manta ¿verdad? y sus camisas también de manta con bordados hechos por las mujeres, en fin, a todos trataba mi papá igual. Me acuerdo yo de uno que nos cayó en gracia porque... fue un grupo a retratarse con mi papá y uno de ellos era el que tomó la palabra. Por alguna circunstancia estábamos allá en la fotografía, estaba yo chiquilla, pero se me quedó que el que tomó la palabra le dijo a mi papá: "Aquí venemos a que nos haga el favor de retratarnos, semos siete, todos peladitos." El mismo trato, el mismo cumplimiento para todo el mundo.

La Revolución y los Casasola

A partir de los cuarenta, inicia su nueva y victoriosa vida el trabajo del fotógrafo Ismael Casasola y su familia. Al publicarse la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, una generación que ya no vivió la experiencia armada inicia un asombro que se repetirá y elegirá, con sospechosa monotonía, unas cuantas fotos para extraer de ellas ejemplos, moralejas, lecciones históricas, autocomplacencia estatal, estímulos de pequeña burguesía ilustrada o radical. Usted ya los conoce: unos zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sanborns/ una soldadera nos mira desde un tren/ un fusilable atiende con meditado desprecio o refinada ironía al pelotón/ Zapata y Villa se acomodan en las sillas del poder/ Carranza distribuye su madurez y su gravedad entre un tropel de jóvenes/ Obregón ve maniobrar a un regimiento/ Villa entra a caballo a Torreón/ Eufemio, Emiliano y sus mujeres dan fe de la sobrevivencia de la pareja en el torbellino de la revolución... Si en los primeros años de la Bola, estas fotos se leyeron con miedo y repugnancia, el peso de la institucionalidad y el deseo de asir la esencia de esas luchas, convierten el Archivo Casasola en espacio de las metamorfosis y las interpretaciones inobjetables. Repetidas, comentadas —casi podría decirse “impresas en el inconsciente colectivo”—, las fotos seleccionadas muestran que el centro del interés no es el examen de la violencia popular sino la estetización mitológica del proceso revolucionario. A los fotógrafos del porfiriato les importaba registrar el paisaje (físico, humano) y asumir como naturaleza domeñada a multitudes o montañas, a indígenas o atardeceres. La sociedad era, únicamente, la Buena Sociedad, aquella que se despreñaba del rostro esculpido y las infinitas medallas de Porfirio Díaz. Para sus sucesores, y allí está la obra de Casasola o de Salvador Toscano en cine, la encomienda fue desplegar a la Revolución como naturaleza domeñable. La sociedad era, se infiere, lo que aparecería al disolverse esta irrupción desafiante.

El tiempo —la institucionalidad— encontró discriminatoriamente los avisos de la formación de otra Buena Sociedad en esas agrupaciones de violencia y entrega desesperada. La lectura posterior de estas fotos se basó, sin jamás explicitarlo, en la fascinación ante lo desconocido, y en la domesticación de los impulsos radicales. *Los zapatistas en Sanborns*: el primitivismo se asoma a un sitio neurálgico del porfirismo, para permitir las comparaciones protectoras con los atildados “científicos” del régimen caído. ¿No es cierto que todo contraste remite a paradojas conmovedoras? Estos soldados acuden a una zona sagrada para incurrir en profanación y, luego, desaparecer sin remedio. *La soldadera en el tren*: la mujer también participó en la Revolución. ¡Qué sorpresa la suya de verse arrastrada a una conflagración por el amor a un hombre o por las migraciones de su pueblo! *Villa entra a caballo a Torreón*: para ser caudillo se precisa una capacidad de riesgo personal y de intuición mitológica, donde la valentía sea función de lo pintoresco y la hazaña anticipe el despliegue cinematográfico. *Zapata ante la cámara*: el Buen Salvaje contempla aprensivo el mundo de la civilización que lo devorará. *El bosque blanco (ennegrecido) del ejército campesino*: el pueblo es ese largo conjunto de acciones heroicas e inútiles, el martirio sucedido por la dispersión.

La interpretación persistente de esas fotos selectas de Casasola es parte de la alquimia institucional que convierte una revolución en un desfile de motivos idiosincráticos. Se esfuma la violencia o se vuelve parte de un álbum familiar: en tanto hecho de armas, a la Revolución Mexicana sólo le queda el camino del primitivismo filmable. En la Revolución, un fusilamiento es suceso límite que describe la “normalidad” imperante, el valor muy relativo de la vida. Transmutado en foto, el fusilamiento es una especie de acto irreal, lo que ocurrió en otro país y en otro tiempo, lo que no remite a proceso social alguno y en sí mismo ni da ni genera explicaciones. Y esta tendencia de abstraer el sentido de las fotos, volviéndolas la admirada materia

de los posters, responde al proyecto de cambiarle de signo a una revolución, trocando rencores y revanchas por preocupaciones del ángulo mejor y la composición adecuada.

¿Hacia una fotografía nacional?

No existe ni podría existir algo parecido a una fotografía nacional. Pero sí hay una respuesta unificada ante el país (fenómeno, tema o problema). Incluso los fotógrafos más “artepuristas” se contagian de una fuerte ansiedad por así decirlo “ontológica”: queremos adueñarnos del alma de México, nos importa lo inasible, lo inexpresable a través de las palabras.

A un fotógrafo excepcional como el alemán Hugo Brehme no le aflige lo anterior: él recorre el país y capta la serenidad que es preámbulo de resignaciones o de rebeliones. Pero Brehme es un técnico y no cree en la fotografía como arte, empresa cuyo inicio en México le corresponde —previa vigorosa influencia del pintor Riego Rivera— a los norteamericanos Edward Weston y Paul Strand y a los soviéticos Serguei Eisenstein y Edouard Tissé.

En los veinte y los treinta, Rivera es algo distinto de un mito, así ya empiece a serlo. Encarna la potencia del arte revolucionario y es fuente de aprovisionamiento de los significados ocultos y públicos de México, gestor de las interpretaciones políticas y cosmogónicas de nuestra realidad. En su concepción muralista, México es una superficie plástica que va del Renacimiento a la lucha de clases, un hacinamiento de símbolos que recupera el fervor de obreros y campesinos, la suma de intenciones que usan del vestido típico o del gesto descodificable. Rivera cree saber lo que es México, cree posible develar su secreto y pone al servicio de esa búsqueda su genio artístico y su genio publicitario. Además, Rivera piensa que la fotografía esencializa a la personalidad humana que habita México. (En 1926, Rivera les dice a Weston y a su discípula Tina Modotti: “Estoy seguro de que si don Diego Velázquez volviera a nacer sería fotógrafo”).

Los veinte y los treinta son en México décadas de una fe integral que engloba al mismo tiempo la técnica, los públicos y el sentido de nación. En pro o en contra, la Revolución Mexicana unifica a intelectuales y artistas que descubren, redescubren, colonizan o exploran a México. En esa atmósfera, Weston se radicaliza artísticamente y accede a la sinceridad: “Debería —confiesa en su Diario— estar fotografiando más fundiciones de acero o fábricas de papel, pero aquí estoy en el México romántico y, se quiera o no, nuestro derredor nos influye. Puedo, por lo menos, ser genuino. La vida aquí es intensa y dramática, no necesito fotografiar poses premeditadas y hay paredes encendidas de sol de texturas fascinantes y hay nubes”. Para Weston la fotografía es arte autónomo, que trasciende lo testimonial o la incorporación fortuita de la belleza. Su pretensión es transmitir otra posible aplicación de la mirada, mostrar una confianza genuina en el uso pleno de los sentidos. La fotografía contribuirá a reevaluar la vida, reclamará los derechos de la sensualidad, eliminará hipocresías y egoísmos. La cámara —declara— debe usarse para registrar la vida, para hallar la sustancia y la quintaesencia de la vida misma, sea acero cromado o carne palpitante... “En las cabezas de Lupe Marín, Galván o Tina he capturado fracciones de segundo de intensidad emocional”. La fotografía nos devuelve poderosamente a la naturaleza, y naturaleza es todo aquello poseído por un íntimo o público élan vital: las viejas costumbres indígenas y católicas, los toros (“la gratificación estética de la sangre y el sufrimiento”), las pulquerías, las mujeres hermosas.

De modo previsible, Rivera admira las derivaciones de sus propias teorías estéticas. Ante la foto del senador Galván disponiéndose a dispararle a una moneda, declara: “Es un retrato de México”. ¿Qué se incorpora allí, según Rivera? ¿El vértigo de la autoridad, el instinto del poder, la concentración en la ac-



Manuel Álvarez Bravo. *Dos pares de piernas*

ción? Más bien, se alude a la adecuación: México —fuerza viril— pasión demostrativa. Pero el retrato de Galván es excepcional en la producción de Weston. Más bien, él, Strand y Tina Modotti intentarán, previa indiferencia manifiesta al hecho de si la fotografía es o no arte, ejemplificar un nuevo credo romántico fundado en el redescubrimiento de las facturas visuales.

“Tú eres más que mis ojos porque ves/ lo que en mis ojos llevo de tu vida”, dice Carlos Pellicer, y Weston o Strand podrían suscribir perfectamente estas palabras en beneficio de la fotografía. Como Tissé, el camarógrafo de Eisenstein, el extraordinario Paul Strand influye en las concepciones fotográficas a través del cine, por su labor de camarógrafo en *Redes* (1936, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel). En *Redes*, Strand despliega el esplendor estatuario del trabajo y de los trabajadores, el sustrato catártico de un paisaje animado y reorientado por la lucha política.

El hieratismo y el perfil de la raza

Al venir en los treintas a México, Eisenstein ya ha revolucionado el cine con *La huelga* y *El acorazado Potiomkin*. Pronto, influido por Rivera, decide una línea de percepción que le comunica a su fotógrafo Tissé. Hay que vindicar a un pueblo oprimido recordándole sus enormes atributos, la belleza incomparable de sus rostros, cuerpos, vestidos, tradiciones. Allí está un país considerado “primitivo”, cuya movilidad (la Revolución) le ha procurado su primera grandeza. ¡Que viva México!, debe llevar al cine la colmada elocuencia de los murales, incorporar la hermosura perenne de la sangre y el arte indios, el sentido de fiestas y rituales, la eternidad de las piedras, la monstruosidad y el imprevisible terror del México antiguo, la descomposición ornamental de los objetos visibles de la naturaleza.

El proyecto se truncó y las aproximaciones divulgadas dan una idea muy pálida de la concepción original. Pero la influencia de Eisenstein se prodiga en el cine nacional y de allí revierte a la fotografía. Notoriamente, el director Emilio “Indio” Fernández y el camarógrafo Gabriel Figueroa asumen la intención de

Eisenstein y se obsesionan persiguiendo la diafanidad de paisajes, seres, situaciones populares (de una “posada” a un entierro), atardeceres, alboradas, perfiles en la serranía, nubes capturadas por la intemporalidad del paisaje, rostros indígenas en plena demostración de su fuerza ancestral. Lo que en Eisenstein es recurso utópico (la estética que será descubierta) se convierte en el cine nacional y, pese al talento de Fernández y Figueroa, en trámite de recuperación chovinista. Estetizado, el paisaje deviene tarjeta postal, alucinación de la envidia urbana que, al pasar del cine a la fotografía, resulta el doble logro del turismo y de la efeméride. ¡Viva México que es tan fotogénico! La fotografía persigue con igual saña logros artísticos y poses inequívocamente “mexicanas”. Tan admirable debe ser la calidad de la foto como la información sobre el espíritu nacional que la foto proporciona.

Manuel Álvarez Bravo: “Los ojos, dioses del paisaje”

Admirador de Weston, colaborador de Eisenstein, amigo de Tina Modotti, Paul Strand y Cartier-Bresson, participante del periodo más brillante del nacionalismo cultural, Álvarez Bravo (n. en 1902) ha sido el fotógrafo de mayor y más perdurable influencia en nuestro medio. A lo largo de casi seis décadas, su trayectoria se confunde de algún modo con la del reconocimiento, adquisición de status y mitificación de la fotografía artística en nuestro medio y, también, se corresponde con la polémica sobre la fotografía, Arte Bello o Expresión Bastarda. En los treintas, Diego Rivera afirma que AB “ha compuesto tan asombrosamente sus paisajes encontrados tal cual ante sí, que logra expresar en ellos el arte milenario de México sin alterar ni una grieta, ni omitir una espina, de lo que el motivo ofrecía a la pureza química, nítida y magnífica de la fotografía, que evoca desde los templos piramidales y las esculturas formidables hasta los ritos y todos los modos de nuestra vida”. Según André Breton, “todo lo poético mexicano ha sido puesto por él a nuestro alcance” y en su arte “toda casualidad parece excluida —el caballo negro sobre la cosa negra— en beneficio de esa fatalidad, únicamente perforada por ojeadas videntes”. En él, concluye Breton, el “poder de conciliación de la vida y la muerte nos permite descubrir los polos extremos”.

Gran técnico, AB nunca ha cedido a la tentación de “la objetividad” o a la “poesía deliberada”. Por el contrario, así de libre cauce a un impulso lírico, en él ni los temas ni la búsqueda de hallazgos son lo primordial. Como Weston, podría decir: “La forma sigue a la función”. De allí su aprovechamiento del surrealismo, del que toma la idea de la otra poesía, la que existe inadvertida o subversivamente. De allí su uso incessante de la desolación como materia prima y su libre tránsito entre lo “abstracto” y lo “real”, entre lo “artístico” y lo “documental”. Él no pretende entregarnos revelaciones literarias sobre la tristeza o la desdicha o la sensualidad o los misterios escenográficos de un pueblo o de una casa. Si él requiere de la otra poesía, es, precisamente, para rehusarse a las imágenes que llevan ya su cauda verbal, sus acumulaciones explicativas. Antes que poeta (Diego Rivera llamará a su obra “fotopoesía”), Álvarez Bravo es un creyente en los poderes autónomos de la fotografía y, por eso, en su obra lo más evidente es el modo en que la luz descubre o sitúa o manifiesta al tema; es el método que el paisaje incorpora a las figuras; es el impulso que la sutileza de plata y sales le otorga a los personajes.

Ni retórica ni “romanticismo”. Con frecuencia — y esto es muy claro en sus tratamientos de indígenas— quienes las contemplan le agregan a las fotos sus prejuicios paternalistas y clasistas, puesto que marginado, el indígena es misterioso y, por lo mismo, profundamente “poético”. Pero AB no hace literatura ni discurre sobre “la conciencia increada de la raza”. Él no capta un tema. Él construye una fotografía.

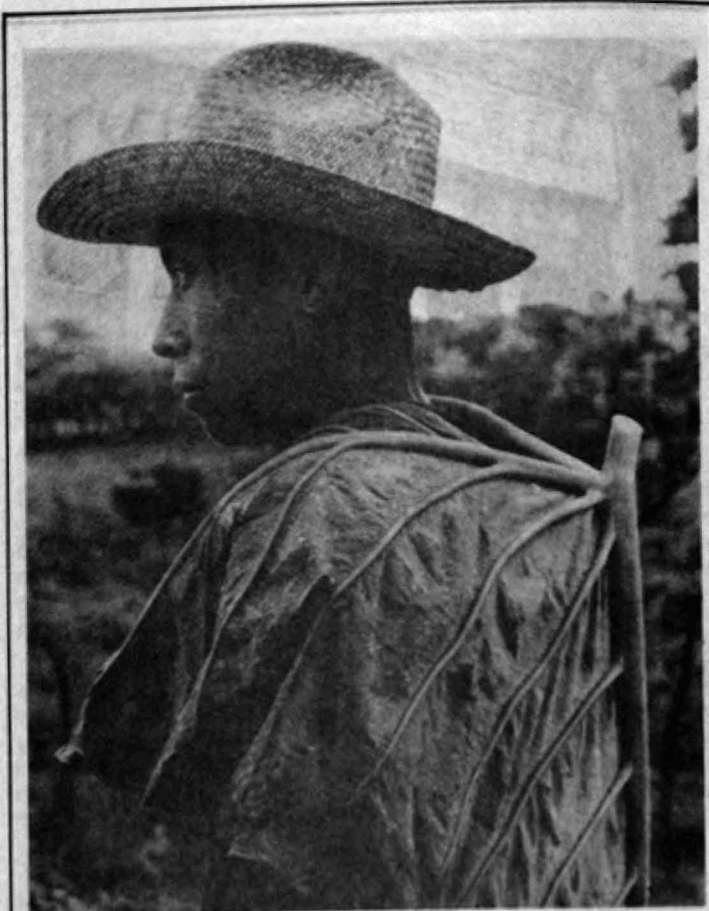
¿Qué es la “objetividad” y qué es el “realismo”? Tina Modotti declara la autonomía del gremio: “Me considero una fotó-

grafa —afirma en 1937— y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras la mayoría de los fotógrafos aún buscan los efectos artísticos o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: *la calidad fotográfica*". Álvarez Bravo aprobaría lo anterior, mas para él —y su obra es un largo alegato al respecto— la calidad fotográfica es arte y la autonomía es también incorporación. Quien primero lo advierte es Xavier Villaurrutia: "Con una mirada penetrante y a un solo tiempo implacable, Manuel Álvarez Bravo ha detenido en sus placas más sensibles y ha fijado en impresiones imborrables, con una técnica invisible por perfecta y perfecta por invisible, esa presencia de la muerte que en sus obras se muestra en las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas de seres, de objetos, de minerales, de vegetales que la realidad superior reúne misteriosamente y que ofrece de pronto a los ojos del poeta que es el único ser capacitado para verlas, y sobre todo, para hacerlas ver".

Ante un nuevo medio expresivo, todos actúan de acuerdo a intereses previos. Al trabajo de AB Diego Rivera lo declara milenario y mexicano, de raíces y sustentación prehispánica; Breton lo incorpora a la conciliación surrealista de los extremos; Villaurrutia lo juzga poesía obsesionada por la muerte, "una muerte cotidiana, presente y no visible menos sino más poética y misteriosa". (En Villaurrutia, la muerte es sinónimo de desintegración física y de opción marginal, no sólo lo que decae sino lo que se da fuera de lo permitido).

Una vez más, la obra resiste y trasciende las versiones que intentan reducirla a las frases de la comprensión clasificatoria. Quizás es más exacta su primera esposa, Lola Álvarez Bravo, cuando le atribuye a estas fotografías no indagaciones míticas sino una elección estética: "Cuando André Breton vino a México y conoció a Manuel se impresionó mucho por su forma de captar anuncios, partes de estatuas... es decir, una abstracción de la vida móvil aparente para ambientar una vida estática pero bella que se producía alrededor nuestro y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos". Una vez más, la diferencia entre el asunto literario y el asunto fotográfico: AB insiste en el aislamiento, la inmovilidad estatutaria, el silencio múltiple de sus objetos de atención para *sugerir* —el verbo remite a la humildad y a la maestría de un gran artista— que lo más interesante no es la distracción comparativa sino la concentración visual.

¿Qué contemplamos? El sueño de la buena fama, el obrero asesinado que se transfigura en su lecho de sangre, un paisaje chamula, escenas callejeras, un entierro en Metepec, indígenas de mirada huidiza, mendigas, juegos de papel, paisajes cácticos o de siembra, motivos populares, una luz restirada, una ladriera, mujeres semidesnudas, perros dormidos, un vestido sobre una silla (*Retrato ausente*), composiciones, texturas, incluso espléndidos retratos (le debemos a AB una galería imprescindible: Novo, Villaurrutia, Owen, Cuesta, Pellicer, Agustín Lazo, Frida Kahlo, Diego, Buñuel, Trotsky, Orozco, Tamayo, Siqueiros, Plutarco Elías Calles, Ruflo, Paz). Abstracto o figurativo, erótico por comprensión o por despliegue, impulso congelado o febril, AB observa a su propio punto de vista y lo descompone en estratagemas de la luz, en hallazgos y ocultamientos, en composiciones sorprendidas donde lo inanimado enreda y enamora a lo vivo. Mítica por su capacidad de hallar un arquetipo en un vagabundo y de vislumbrar el azar en unos caballos de feria, dúctil, sensual, ascética, esta obra postula sus obsesiones: la soledad, el deterioro, el desdibujamiento o el extravío del ser humano en su entorno, la plenitud de los espacios desérticos, la vida orgánica como provocación visual, la fértil languidez del cuerpo femenino. Pero una vez descargado el impulso lírico la foto no agota sus significados. El deterioro,



Héctor García

por ejemplo, es verdad secreta de los paisajes, de los santos de iglesia, de los muros "si un tiempo fuertes ya desmoronados". Existen las relaciones íntimas: las correspondencias entre un tronco y un apocalipsis vegetal o entre un muro pintarrajeado y el desarrollo de la imaginación infantil; abundan las informaciones clandestinas: por ejemplo, el orden de una calle desierta es a la vez su debilidad y su fortaleza. Alguien, algo, la circunstancia o el presagio han abandonado el jacal, la bicicleta, la mujer embarazada, la vendedora, el anuncio, la ladriera, para que AB los descubra y les añada su manejo de sombras y su desconfianza instintiva ante toda señal de poder y autoritarismo. De su espectador, estas fotos demandan un rápido sistema de relaciones y vínculos: únese a la transparencia con los estados de ánimo, a la dejadez de las criaturas con la energía de sus contornos, a las variedades de la sombra con el exhibicionismo de los objetos. Álvarez Bravo nos ayuda a entrever, a intuir, a complementar, y una vez agotados los recursos literarios y proclamada la elocuencia del tema o la persuasión de las escenas mexicanas, nos emplaza a la desnuda comprensión de las imágenes. Suprimidas las palabras definitorias, continúa el enriquecimiento visual y la educación de los sentidos. Todo el peso de la luz recae sobre la fijeza de los ojos.

"¿Este niño es México?"

¿Qué es el nacionalismo cultural? Entre otras cosas, una técnica de resarcimiento que saca a flote, indistintamente, la resistencia antiimperialista, el orgullo ante posesiones y yacimientos artísticos y el compromiso moral de atender las urgencias expresivas de una nación nueva o diferente. Bajo el clima de la Revolución Mexicana, ya convertida en la obligada "armonía de clases" que el Estado preside, el nacionalismo cultural en un periodo que va de los treinta a principios de los sesenta, hace suyas contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte le corresponde ser impulso moral y político, el arte es la continuación de la voluntad colectiva.



Héctor García

Muchos artistas asumen la encomienda y la llevan al centro de su actividad, entre ellos la mayoría de los fotógrafos quienes, aunque casi nadie los considere artistas, optan por una práctica apropiación ideológica que dé o rinda evidencia de la opresión capitalista. Ahora se puede calificar buena parte de ese trabajo como registro epidérmico de hechos y fenómenos; entonces anheló ser el fresco que reconociese la dignidad, la pobreza, la luz, las texturas, el sufrimiento y las geometrías de un pueblo.

Sin recuperación del pasado no hay conciencia política. Quien interpreta públicamente la realidad de algún modo la posee. Para cambiar el país debemos quitarle a la clase dominante el monopolio de la relación de los hechos... Las premisas anteriores, expresadas con titubeos o intuiciones confusamente, son vividas con emoción y perplejidad por quienes saben que, en grandes sectores de su país, el pasado es todavía el presente en rostros, atmósferas habitacionales, condiciones de salud, tradiciones familiares, costumbres regionales, hábitos religiosos, condiciones de vida bajo el autoritarismo. Pero si el pasado es todavía y en buena medida el presente, muchos fotógrafos deciden que lo conducente es aceptar la existencia de las Esencias Eternas, es decir, de una "estética de lo mexicano" que "captura visualmente" nuestras características inmutables. Fracaso circular: se quiere descifrar un país y se encuentran las pistas falsas del estatismo y la intemporalidad. No se comprende que ya no es repetible la actitud implícita, digamos, en esas magníficas fotos de Hugo Brehme de la década del diez, y que quien la prosiga lo hará al costo de moverse en el vacío del anacronismo. Al modificarse los conceptos de "pueblo", "relaciones sociales", etcétera, se vuelve aún más irrisorio el forzado inmovilismo de quien cree su deber "retratar a México". Brehme, digamos, supo ver sin condescendencia a rurales, familias indígenas, revolucionarios o clientes de una cantina que, en la inermidad de su sorpresa, no se sentían fotografiados sino rescatados un instante del prolongado olvido. En sus fotos no quiso ofrecer "entraña nacional" alguna sino ubicar a los grupos humanos que una técnica, una época o una revolución van conduciendo a la su-

perficie. Quienes intentan lo mismo décadas después transforman un acopio generoso de imágenes en los estériles clichés paternalistas donde el pueblo, más harto que mitificado, posa una y otra vez ante sus "descubrimientos".

¿Cuántas alegorías caben en una sola foto? Una generación de fotógrafos aspiró a ofrecer un testimonio con la interpretación adjunta. *Verbigracia*: los músicos y vendedores ambulantes expresan el falso caos del apretujamiento urbano, la imposibilidad del refinamiento. *Verbigracia*: un indígena al que se inmoviliza, reiterativamente, en su quietud nos informa de la condena de siglos de su raza. *Verbigracia*: toda escena popular es una limitación redimida por la pasión. Cualquier objeto es símbolo y cualquier ser es simbólico: en una foto fraternizan los volcanes con un anuncio: "Beber cerveza Victoria o no beber". Desde una pulquería un hombre clava su incompreensión sobre quien lo contempla (el vencido acude, previa metamorfosis estética, a la piedad de los vencedores). Un campesino traslada su pesada carga sobre un camino de piedras... y estas fotografías, al ligar, de algún modo, su interpretación y su crítica, surgen ya asimiladas.

Influencias primordiales: José Clemente Orozco, Eisenstein, el muralismo. Primera conclusión: la Belleza Mexicana es recóndita y ancestral. En las penumbras, el culto a la muerte. Segundo axioma instantáneo: la Belleza Mexicana es marmórea, bendición o maldición atávicas. (De paso, esta pretensión deserotiza, pospone la sensualidad.) Todo está detenido en el tiempo sin tiempo de la Esencia donde el deseo complementa a la historia.

De allí que el tono dominante no sea la denuncia sino la estetización bajo una idea implícita: para que se acentúe el sentimiento de ultraje moral ante las imágenes de explotados y hambrientos, hay que eliminar lo directo, lo muy testimonial, y aislar, estetizándola, a la realidad más significativa. De la Escuela Mexicana de Pintura la fotografía deriva una consigna: a la radicalización por vía de la estetización. Sin ánimo contradictorio, el nacionalismo cultural de la Revolución Mexicana se deja expresar también por el "westonismo", la fotografía contemplativa, la "exploración visual independiente".

¿Por qué tarda en aparecer una fotografía de denuncia? Es muy vasto el influjo del Archivo Casasola con su hábito social adyacente: las fotos no deben dirigirse a la conciencia sino a la historia. Por eso, durante más de tres décadas, los fotógrafos prefieren la sensación inaugural del descubridor. Lo importante es saber contemplar, hallar la genuina belleza mexicana y, a través de ella, a la nación perdurable. A diferencia de Álvarez Bravo, quien nunca se propuso la Suprema Revelación, muchos —influidos por el éxito internacional del gran camarógrafo Gabriel Figueroa— salen a la recolección de "rostros verdaderos", a la caza de ese lujo facial indígena que nos represente en nuestro mejor momento, en la plenitud de rasgos que algún día Occidente deberá reconocer.

Certeza del vaticinio retrospectivo: así seremos porque de algún modo así ya somos, como el fragmento de utopía/realidad que esa foto congela. En una escena cumbre del Kitsch latinoamericano, al final de *Río Escondido* (1945, de Emilio "Indio" Fernández), María Félix, travestida de maestra rural, defiende con un grito y desde su agonía a una criatura indígena: "¡ESE NIÑO ES MÉXICO!". Sin llegar a esa absoluta representatividad, muchos sueñan con apresar nuestra infalsificable condición, confían en la fotografía como en un espejo donde nos miramos por vez primera, y por las hendiduras de la credulidad nacionalista se filtran convicciones y supersticiones que proponen, de modo simultáneo, asaltar la realidad y someterse a ella. Un ejemplo: la foto de Emiliano Zapata, que los plutócratas ven con terror en 1914, es contemplada con reverencia por el Presidente Miguel Alemán en 1950. Frecuentadas y repetidas, las fotos donde la violencia se serena y viste de hermosura y luz rentable, se vuelven casi irreales o tienden a banalizarse.

La fotografía "democratiza la belleza" y, desde la perspec-



Lola Álvarez Bravo. El ensueño.

tiva del "ser nacional", se quiere aprovechar los hallazgos de esa democratización. Estamos en el otro extremo de la fotografía elitista, profética y subversiva que Weston invocó para "que muestre lo que han ignorado los ojos sin costumbre de ver". Se pide o se exige una "mirada patriótica", que mitifique lo visto a diario, que aísle y le confiera toda suerte de galas estéticas a aquellas escenas cotidianas que se prestan a su transformación emblemática. No hay que limpiar los sentidos, sino "nacionalizarlos", obligarnos a extraer verdad y belleza de lo que hemos contemplado con indiferencia porque siempre ha estado en nuestro derredor. Sin exagerar: el arte tiene los límites de la "decencia" y otra anécdota del cine viene al caso: en el régimen del Presidente Ávila Camacho se prohíbe la exhibición de la película *Forgotten Village* (Pueblo olvidado) de John Steinbeck, porque según la esposa del Presidente la escena de un parto "denigra a México". Y esta alarma en el poder ante una consignación visual se extiende a la sociedad, que le pide a la fotografía, para que se le acepte, tonos y perspectivas apacibles que le sean "connaturales" a la belleza.

Frente a esta tendencia, las excepciones se construyen de modo tenaz y admirable (Lola Álvarez Bravo, Nacho López, Héctor García, entre aquellos de obra más divulgada y valiosa), pero lo cierto es que, socialmente, se requerirá la explosión de 68 para confiar en la evidencia fotográfica que distingue y aísla los acontecimientos previamente nombrados, afecta moralmente y moviliza a la conciencia política. Se comprueba lo dicho por Sontag: "Sin una visión política, las fotografías de los mataderos de la historia serán muy probablemente resentidas como simples, irreales o desmoralizadoras".

Otra tendencia fotográfica sigue a lo largo de estos años el camino de Guillermo Kahlo y de Jesús Abitia: captar serenamente lo consagrado por la tradición, la belleza que acumula con justicia siglos de reverencia, los magnos logros del barroco y el neoclásico, la soledad de la Plaza Mayor y las avenidas porfiristas, la perpetua renovación visual de la arquitectura colonial. En este campo, es brillante el desempeño de fotógrafos como Salas Portugal, muy alejados de las imágenes típicas y

costumbristas que, en su familiaridad, anestesian. Más bien, ellos usan el medio para entregarnos lo soterrado, lo oculto por el trato indiferente, lo preservable para las generaciones venideras.

A favor y en contra de la fotografía

En su excelente y polémico ensayo, *On Photography*, Susan Sontag —resumo de modo grueso— insiste belicosamente: la fotografía explota a su sujeto al quitarle de su tiempo y de su contexto, al fragmentar nuestro sentido de la historia y reemplazar la memoria con momentos estéticos y maneras fijas y fragmentadas de la evocación. La fotografía también da una falsa sensación de intimidad con un tema mientras evita cualquier verdadero acercamiento emocional. Es, en esencia, el "arma" perfecta del capitalismo avanzado: agresiva, voraz, ávida de poder y manipulación. Se ha vuelto tan omnipresente, tan central en nuestras vidas diarias, que ahora vemos al mundo entero como una serie de imágenes fotográficas en potencia o de clichés fotográficos. Las sociedades industriales tornan a sus ciudadanos en adictos de la imagen, la forma más irresistible de polución mental.

Lo que se vive en México es muy distinto a lo que provocó el pesimismo de Sontag. 1968 descubre —e impulsa— un panorama agitado donde la fotografía quiere librarse ya de responsabilidades nacionales o literarias para desenvolverse libremente. Ni "persecución del Alma Nacional" ni "fotopoesía". Por otra parte, el proceso antes descrito (y subrayase convenientemente la falta de reconocimiento cultural de la fotografía), ha impedido en México, con la gran excepción reconocida de Manuel Álvarez Bravo, el florecimiento de obras individuales que, de Stieglitz a Richard Avedon, de Cartier-Bresson a Diane Arbus, de Imogene Cunningham a Irving Penn, van aco- tando el desarrollo de la fotografía internacional.

Si la industrialización, en efecto, permite que la fotografía se convierta en arte al proveer los usos sociales para las operaciones del fotógrafo, es también posible en ese panorama democratizado usar a la fotografía contra la polución mental. Hay una fotografía como arte de masas que —aquí Susan Sontag tiene inequívocamente razón— no es practicada por la mayoría como arte sino como un rito social, defensa contra la ansiedad, instrumento de poder o mecanismo de homenaje a la unidad familiar. Pero esas Hasselblads, Glarriflexs, Nikons, Brownies o Instamatics puede también emplearse de manera creadora y crítica. No hay ahora dictaduras culturales que indiquen el sentido único de la fotografía. Hay, sí, un público creciente y no necesariamente snob que acude a la fotografía para proseguir su educación visual y/o política. Si la crisis de América Latina y las luchas de liberación de Centroamérica han renovado el interés por la fotografía testimonial (el trabajo en Nicaragua de Maritza López, Pedro Meyer, Pedro Valtierra, entre otros), también hay sitio para la experimentación y la abstracción. No hay rutas tiránicas sino variedad de modos expresivos y exigencias de calidad técnica y honestidad profesional, y de esa diversidad de experiencias dan probada cuenta los fotógrafos incluidos en este libro. El nombre del Bauhaus, Moholy-Nagy declaró que "los analfabetas del futuro serán, creemos, las personas que no puedan fotografiar". Sin llegar a un extremo que me condenaría, creo que, en tanto arte participativo, la fotografía facilita la desmitificación y la agudeza de percepción y propicia que las mayorías y minorías marginadas intensifiquen su propia documentación y su propia interpretación de la realidad.

En América Latina, en la década de los ochenta, la fotografía es un método de creación artística, una vía del conocimiento social, un arma de solidaridad y denuncia, un vehículo de visiones individuales y de argumentaciones colectivas. Entre nosotros, ahora, la fotografía bien puede ser, como en el verso de José Gorostiza, "un ojo proyectil que cobra alturas".