

Espejos latinoamericanos

Alejandro Castellanos

El reflejo

Por lo general, pensar en la identidad latinoamericana es como ver un espejo que refleja una forma, la propia, mientras esconde otra: la de aquel que no es como yo pero que me representa imaginariamente, es decir, a través de mi pensamiento y mi cultura. El reflejo oculta, entonces, una alteridad donde se funden todos los opuestos y las contradicciones posibles de la historia de la integración de las múltiples etnias que habitan el espacio latinoamericano.

No se trata de una integración absoluta ni mucho menos; precisamente su diversidad etnográfica es una de las fuentes de su riqueza y su miseria, de su gran disparidad entre sectores y grupos sociales, divididos en múltiples parcelas cuyas diferencias han llevado a una sucesión de conflictos que llegan a cobrar una escala continental dadas las similitudes y deficiencias en cuanto a nuestros procesos de desarrollo.

Es a partir de estas consideraciones que podemos observar un conjunto de imágenes de fotografías latinoamericanas creadas entre finales de los años cincuenta y principios de los ochenta del siglo pasado e integradas en una colección, conformada por el Consejo Mexicano de Fotografía con motivo del I y II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, actualmente en depósito en el Centro de la Imagen de la ciudad de México. Este valioso acervo contiene aproximadamente 2,000 piezas que dan cuenta de un periodo decisivo para nuestro continente, ya que representan no sólo la posibilidad de realizar una mirada transversal y en perspectiva de la producción de numerosos fotografías latinoamericanas, sino también de asociar dichas obras a la historia del continente, gracias a su notable relación con los movimientos sociales y culturales de la época.

Recientemente, el Centro de la Imagen organizó y presentó la muestra *Revelación, revuelta y ficción. Hecho en Latinoamérica*, para conmemorar el trigésimo aniversario de la celebración del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía (<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/revyficcion/>), con el fin de iniciar un estudio sistemático del acervo mencionado, cuyas posibilidades de lectura apuntan, precisamente, a las intenciones de este

artículo: pensar, hasta donde sea posible y con base en temáticas específicas, las coincidencias y diferencias de nuestro ámbito geográfico y cultural.

El otro

Indios, negros y blancos: la posición y actividades de cada uno de estos grupos étnicos sirvió como telón de fondo, durante los siglos XIX y XX, para sustentar los relatos nacionales que hicieron de las referencias al arraigo a la tierra y a la inmigración deseada o forzada, el origen de las repúblicas emancipadas del colonialismo europeo. Como sabemos a partir de las ideas de Edmundo O'Gorman, la invención de América y no su descubrimiento¹, es la gran aventura del hombre moderno para desarrollar un mundo nuevo, inacabado en la medida en que sus componentes siguen desarticulados como lo prueba la gran escisión que representa la frontera entre México y Estados Unidos, espacio donde se percibe como en ningún otro lugar las contradicciones de un mundo desigual y cada vez más contradictorio.

La fundación de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía se dedicó a revertir las asimetrías del intercambio informativo existente entre la tradición fotográfica occidental y la de la región, así como a reforzar las redes de relaciones locales, convocando a los fotógrafos del continente a enviar su trabajo para ser evaluado y, en su caso, exhibido en las muestras organizadas en México y Cuba en 1978, 1981 y 1984. La afirmación de la identidad latinoamericana como base de la convocatoria, asociada a la necesidad de tomar postura frente a la crisis política que vivía América Latina bajo las dictaduras y los gobiernos autoritarios de la época, fue señalada implícitamente como objetivo a considerar para los envíos que realizarían los fotógrafos. El primer postulado de la convocatoria es claro al respecto:

Que el fotógrafo, vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y derrotas y las aspiraciones de su pueblo.

Es a partir de esta invitación-arenga, que autores como Raúl Corrales (Cuba), Sara Facio (Argentina), Wifredo García (República Dominicana), Juca Martins (Brasil), Pedro Meyer (México) y Hilton de Souza Ribeiro (Brasil), participaron con imágenes que reflejaban las contradicciones de sus sociedades, visibles a través de fotografías-testimonios donde la desigualdad

se asumía entre la autocrítica, la ironía y la tragedia, como en el retrato de la señora y sus sirvientes, tomado por Pedro Meyer a su madre, o en el de la indígena boliviana confrontando su mirada con la de Sara Facio. Por su parte, las evidencias de un sistema excluyente o represor de los negros y las minorías sexuales como las prostitutas y los travestis se hizo tangible a través de los registros de Wifredo García en los hospitales psiquiátricos de la República Dominicana, y la serie de Juca Martins sobre la violencia policial en las calles de Sao Paulo. Frente a tales evidencias, una de las fotografías más conocidas de Raúl Corrales expresaba la reivindicación de los negros y su cultura dentro de la revolución cubana. En un tono menos idealista o dramático, con la fría precisión de un documento que no deja lugar a dudas sobre la vigencia de la injusticia racial, la serie de Hilton de Souza Ribeiro sobre los empleados de una empresa, hizo explícitas las diferencias tanto de raza como de género, así como sus consecuencias en el ingreso y la ubicación dentro de la pirámide social.

Nosotros

La mirada de las imágenes que forman la colección, así como la lectura de las ponencias y los testimonios de los fotógrafos participantes en los coloquios, demuestra un aspecto crucial para pensar en la fotografía contemporánea en América Latina. Se trata de un conjunto excepcional que no sólo remite a los propósitos de las convocatorias que hicieron posible la reunión de este acervo e información, sino también a un fenómeno muy específico: el surgimiento colectivo de una conciencia en los fotógrafos de su autoría y las implicaciones que esta conlleva.

Esta cuestión es importante porque precisamente uno de los aspectos mayormente señalados al analizar la identidad latinoamericana es su origen colonial, y en el caso de la fotografía la forma en que ha sido una conciencia eurocentrista la que perfila el imaginario con el que se observa la diversidad étnica del continente. En este sentido, la postura asumida por los fotógrafos latinoamericanos que integran la colección es diferente por cuanto no mira al otro con la distancia de saberse ajeno a su situación; más bien busca, a pesar de saberse diferente, la empatía y la afirmación común.

Desde esta perspectiva destaca un grupo de autores cuya obra se aproxima a la subjetividad de sus retratados, retomando su vivencia desde la intimidad, la fiesta y el gesto, que para el caso de las comunidades negras se asocia tradicionalmente al teatro y la danza, como sucede con las fotografías de Roger Caban (Puerto Rico), Sandra Eleta (Panamá), María Eugenia Haya, *Marucha* (Cuba), y Antonio Saggese (Brasil). La coincidencia de dos identidades en afirmación: la del fotógrafo-autor y la del negro sujeto de la imagen, revelan una complejidad que permite revisar cada uno de estos trabajos desde diferentes perspectivas.

Así, las series de Roger Caban y Sandra Eleta tomadas en Portobelo, en Panamá, pese a situarse en el mismo espacio, son diametralmente opuestas por la forma en que cada uno resolvió su relación con los personajes que aparecen en sus imágenes. Mientras Eleta decidió la quietud y la relación directa con los sujetos, Caban asumió la dinámica y a partir de ella el registro indirecto de sus personajes. Los retratos de Eleta guardan entonces un sentido del orden y la contemplación muy diferente a la tensión que revelan las fotografías de Caban, abriendo la posibilidad de pensar en Portobelo con los matices propios de una ciudad de múltiples y relevantes significados para los negros en América, ya que históricamente se trata de un enclave de libertad para su cultura, tal y como lo refiere Edgar Soberón Torchía en uno de los textos introductorios del libro donde fueron publicadas las fotografías de Sandra Eletaⁱⁱ.

La contraposición entre el espacio público y el privado y la forma en que el fotógrafo hace uso de este para referir a sus personajes y para dialogar con ellos, puede ser el punto de partida para pensar en dos series, realizadas por *Marucha* en Cuba y Antonio Saggese en Brasil.

Juan Antonio Molina ha mencionado la forma en que las imágenes de *Marucha* de la serie *El Liceo*, un viejo salón de baile de la Habana, permiten apreciar algunos elementos de la vida del negro en Cuba en el tránsito de los años setenta y ochentaⁱⁱⁱ. La ironía de los bailes de salón europeos transformados en una celebración tropical, revelada por las imágenes de la fotógrafa, se encuentra al otro extremo del intimismo donde los personajes de Antonio Saggese revelan la precariedad de su condición, enaltecida sin embargo por el oficio de quien al situarlos como *Desconocidos Íntimos* refiere

la paradoja de su distancia y su afecto por ellos. Independientemente de su notable valor como retratos, las imágenes de Saggese también pueden verse como antecedente de su inmersión en la intimidad de las personas a través de la huellas que dejan en los espacios que habitan, propia de las series que realizaría posteriormente.

Todos

En 1978, Penna Prearo, un joven fotógrafo de 28 años justificaba su posición como autor para participar en la I Muestra de Fotografía Latinoamericana relatando su experiencia desde que a los 20 decidió ser fotógrafo:

Em agosto de 1970, indeciso entre várias y confusas formas de captar e entender os multiplos aspectos que emergiam da vida a minha volta (entao com 20 anos), fiquei um bom tempo buscando a solucao para, a través dos meus anseios e duvidas inerentes a essa vida: minha cidade, meus amigos, suas ocupaçoes, lazeres, crenças e principalmente o que estava por descobrir. [...]

Foi aí que surgiu a fotografia. [...]

Ao longo desses 8 anos, o entendimento perfecto desse idioma tem sido o ponto neurálgico da minha procura, que jamas foi va. [...]

É um trabalho que paira acima de qualquer dificuldade técnica o de imposiçao estética , a pesar de tudo.

Antes da imagem ser gravada num filme ela já foi no meu coração.

Pois do contrario, como disse LUIZ HUMBERTO, da revista VEJA, de BRASILIA; a fotografia passa a ser simplesmente um processo físico-químico destinado a producir figuras.

Meu trabalho, tem hoje um ritmo fluente, seguro e libre de conotaçoes formais; "o todo" é a o que me importa, eliminando assim as divisoes que me fariam anemico ante a vida e seus aspectos totais.^{iv}

Precisamente Luis Humberto participó en el II Coloquio, comentando la ponencia de Néstor García Canclini "Fotografía e ideología. Sus lugares comunes", quien aludió la forma en que metáforas como la "cámara oscura" y "el reflejo", fueron utilizadas por Marx, Freud y Nietzsche, para describir la inversión ideológica en la representación de lo real^v, en su búsqueda de nuevos sentidos para describir al hombre y la sociedad.

Con su proverbial sencillez, al comentar las ideas de Canclini, Luis Humberto señaló un aspecto que aclara la visión de Prearo y de la generación de fotógrafos latinoamericanos que participó en las exhibiciones y los debates de los coloquios:

Podemos imaginar que, tanto como tecnología o como lenguaje se destinó a la fotografía, al menos inicialmente, un papel altamente colonizador, cuya transformación comienza a ocurrir en el momento en que las personas –incluso muy poco informadas sobre los matices tecnológicos– al dominar los rudimentos de la técnica incian un procedimiento de descubrimiento y creación capaz de conducir a una producción cultural de carácter único y original. ^{vi}

Pese a que se han desarrollado posteriormente otros proyectos similares, en la búsqueda de la definición de un perfil de la fotografía en América Latina, aquellas primeras discusiones constituyen un soporte teórico de gran densidad para reflexionar sobre la forma en que se producen y circulan las imágenes de nuestro continente, lo que representa una de las mayores herencias de aquellas jornadas^{vii}.

La trascendencia de la interrelación entre los discursos de teóricos como Néstor García Canclini, y fotógrafos con la experiencia de Luis Humberto ó la vocación de Penna Prearo, es que desde sus posiciones podemos esclarecer como las imágenes que nos refieren nuestra diversidad identitaria dejan de ocultar al otro para celebrarlo, así sea imaginariamente. Por ello, otras obras presentes en la colección, como las de Claudia Andujar sobre los indios Yanomami, Joao Urban de los polacos inmigrantes en el sur de Brasil, Louis Carlos Bernal sobre los chicanos –habitantes de Estados Unidos de origen mexicano-, y Eduardo Grossman sobre su propia familia -que bien puede representar la clase media en Argentina-, son una clara muestra de cómo la fotografía puede representar la vida de todo un continente.

-
- ⁱ Edmundo O'Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003
- ⁱⁱ Edgar Soberón Torchía, "Portobelo", en Sandra Eleta, *Portobelo: fotografías de Panamá*, Buenos Aires, La Azotea, 1985.
- ⁱⁱⁱ Juan Antonio Molina, "Marginación y carnaval: la imagen del negro en la fotografía cubana", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 9, núm. 1, enero-junio de 1998, (http://www.tau.ac.il/eial/IX_1/molina.html)
- ^{iv} Penna Prearo, en "Notas de autor. Testimonios adjuntos a la obra enviada", carta mecanografiada, Sao Paulo, 8 de enero de 1978, *Hecho en Latinoamérica. Primera muestra de fotografía latinoamericana contemporánea*, SEP-INBA-Consejo Mexicano de Fotografía, 1978
- ^v Néstor García Canclini, "Fotografía e ideología: sus lugares comunes", en *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, SEP-INBA-FONAPAS-Consejo Mexicano de Fotografía, 1982, pág. 17.
- ^{vi} Luis Humberto Pereira, "Notas e ideas, no siempre convergentes, a partir del trabajo de Néstor García Canclini: Fotografía e ideología: sus lugares comunes, en *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, SEP-INBA-FONAPAS-Consejo Mexicano de Fotografía, 1982, pág. 22.
- ^{vii} Existe una versión en portugués de las ponencias del II Coloquio: *Feito Na América Latina I Coloquio Latino-Americano de Fotografia*, Rio de Janeiro, Funarte-Instituto Nacional de Fotografia, Consejo Mexicano de Fotografía, 1987

FOTOGRAFÍAS

1. Pedro Meyer, *La señora y sus sirvientes*, México, 197
2. Sara Facio, de la serie *Mujeres bolivianas*, s/f
3. Wifredo García, Sin título, República Dominicana, 1980
4. Juca Martins, *Batida policial aos travestis e prostitutas*, Brasil, 1980
5. Raúl Corrales, Cuba,
6. Hilton de Souza Ribeiro, *Director financiero*, Brasil
7. Hilton de Souza Ribeiro, *Secretarias*, Brasil
8. Hilton de Souza Ribeiro, *Faixineiras*, Brasil
9. Sandra Eleta, *Gloria! Domingo de Ramos*, Portobelo, Panamá
10. Sandra Eleta, *Putulungo y Alma*, Portobelo, Panamá
11. Roger Caban, Sin título, Portobelo, Panamá, 1980
12. Roger Caban, Sin título, Portobelo, Panamá, 1979
13. María Eugenia Haya (Marucha), *Cecilia*, Cuba
14. María Eugenia Haya (Marucha), Cuba, 1979
15. Antonio Saggese, de la serie *Desconocidos íntimos*, 1980
16. Antonio Saggese, de la serie *Desconocidos íntimos*, 1980
17. Penna Prearo, *Vila Isabel III*, Rio de Janeiro, 1974
18. Claudia Andujar, *Roraima*, Brasil, 1976-1977
19. Joao Urban, Brasil, *Colonia Thomas Coelho*, Curitiba, Brasil, 1980
20. Louis Carlos Bernal, *Dos mujeres*, Douglas, Arizona, Estados Unidos, 1978
21. Eduardo Grossman, *La Estación*, Mar del Plata, Argentina, 1980

