"La era de los contagios: la mirada de México sobre el Primer y Segundo Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (1978 y 1980)"

Rebeca Monroy Nasr y Ariel Arnal

Dirección de Estudios Históricos, INAH

Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana

El encuentro con el archivo del Consejo Mexicano de Fotografía a más de cuarenta años de su fundación tiene una verdadera importancia, dado que corresponde a la documentación escrita y fotográfica que formaron parte sustancial de los diversos eventos organizados por el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), el cual surgió en 1976. A lo largo de varias décadas el CMF fue piedra angular de la fotografía mexicana, y cumplía uno de los propósitos sustanciales de crear un vínculo entre los fotógrafos que laboraban en suelo mexicano, al tiempo que daba a conocer su obra. Además de ello el CMF tendía puentes e intercambio de ideas y posiciones entre los fotógrafos, los críticos, los historiadores e historiadores del arte. Esto era así porque también desde el ámbito académico surgía la propuesta de darle realce a la fotografía mexicana, en un contexto latinoamericano. Fue así como desde el CMF, paso a paso, casi sin saberlo, se comenzó a escribir la historia de la fotografía de aquellos años, al tiempo que desde sus paredes sembradas de imágenes, se gestaba otra historia más.[1]

Así la recuperación y análisis de este archivo gráfico y textual depositado en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México, resulta sustancial para la historia visual de América Latina. Este archivo constituye parte importante de nuestra memoria visual y al mismo tiempo forma parte del patrimonio fotográfico de nuestro país y de Latinoamérica. Así, este acervo nace en un

[1] Agradecemos a Itala Schmelz y María de Mária Campos por la invitación para la investigación y curaduría de la exposición "América, lente solidaria", que tuvo lugar en el Centro Cultural Tlatelolco en el año 2015. Asimismo, agradecemos igualmente a Elena Navarro y a Abigail Pasillas la invitación a Rebeca Monroy para participar en el curso que se impartió en el Centro de la Imagen, en 2018. De igual modo, agradecemos a los compañeros que participaron de manera activa para tener la información concerniente desde el área de Acervos, Biblioteca, Servicios Educativos, y la revista Luna Córnea que hacen posible que continúe la difusión de la fotografía en México.

momento histórico fundamental en la conformación identitaria del continente. En aquellos años, los sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado, se profundizaban la conciencia social y política, pues eran momentos de un fuerte impulso ideológico desde las corrientes de izquierda, que enriquecían el análisis y la discusión entre la teoría y la práctica. Todo ello se traducía no sólo en una nueva manera de entender y vivir la visualidad, sino que para aquellos fotógrafos era un modo de afrontar el momento histórico en cada uno de nuestros países, siempre a través de la imagen.

El hecho de que buena parte de este acervo se encuentre ahora resguardado en la entraña del Centro de la Imagen -creado en 1994 para la difusión, capacitación y desarrollo de la fotografía mexicana-, es una fortuna para los historiadores de la imagen, especialistas y fotógrafos, pero también para evocar la memoria diversos episodios más importantes de nuestra fotohistoria. Que esto no quede en el olvido es sumamente importante, ya hablamos de los inicios y del germen de un trabajo constante que implicó coincidencias, disidencias y fortalezas, y que a la vuelta de más de 40 años son ahora huella indeleble de lo que somos y hemos sido.

Sumergirse en los materiales negativos y positivos de la imagen argéntica allí resguardados, bajo el manto de la era digital en el Centro de la Imagen, permite analizar las fotografías que llegaron en las diferentes convocatorias que realizó el Consejo Mexicano para los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, -el primero en 1978 y el segundo en 1981-, ambos en la ciudad de México, con la participación de 15 países en el primero y 17 en el segundo. Esto dio una visión amplia de los acontecimientos que sucedían en nuestros países bajo el manto de las dictaduras en América Latina y de la “dictablanda” que bautizara Vargas Llosa, que por entonces se vivía en México. Duros momentos que vivían Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Perú, Bolvia, Guatemala, por citar algunos de esos países bajo la bota militar.

El tercer coloquio fue realizado en La Habana, Cuba (1984), el cuarto en Caracas, Venezuela (1993), que aunque sin ser mencionado como parte de esta serie latinoamericana, al tener la misma estructura y convocatoria, ha sido considerado por los historiadores el cuarto coloquio

latinoamericano. Finalmente, el quinto vuelve a tener lugar en la Ciudad de México en 1996, esta vez sin la participación del Consejo Mexicano de Fotografía, pues este había desaparecido para ese momento. Así, es el recién creado Centro de la Imagen quien bajo la dirección de Patricia Mendoza coordinará el encuentro fotográfico del continente.

Es también justo señalar, que otro elemento detonador de todo ello, fue la primera Bienal de Fotografía en 1980, un logro sustancial para la fotografía ya que por primera vez en su historia en nuestro país, hallaba un lugar propio, brillando como protagonista, alejándose definitivamente de las artes gráficas -grabado, litografía, u otras artes multirreproducibles-. De tal modo que la fuerza que imperaba en esas imágenes abrió las puertas del Palacio de Bellas Artes –el centro expositivo más importante México-, donde se presentó la fotografía documental que correspondían a la fotografía mexicana, latinoamericana y muchas veces con participaciones de otros países extranjeros, como Francia y Estado Unidos.

El fondo del Consejo Mexicano de Fotografía permite observar la evolución de las imágenes con un relato único y valioso, porque a pesar de romper la línea de tiempo de manera diacrónica es factible advertir los diferentes géneros, temas, ideas, presupuestos, intenciones, experimentos. Es decir, es notorio el modo en que los ojos mecánicos de las lentes, o bien de la mirada estenopeica de la cámara sin lente, así como de sus gestores visuales, estaban dispuestos a transformar lo cotidiano en algo nuevo. Hablamos de imágenes que fueron capturadas para a través de un planteamiento claro, a partir de la riqueza de la diversidad de la mirada, que evidencia un trabajo honesto, decidido y de valores expresivos más que atractivos. La punta de lanza es evidente: la intención de ser inteligible y leal a las posturas ideológico-políticas de la época. Sin duda era a través de ello que se materializaba el propósito de los autores, mismo que hoy podemos evaluar en estas visualidades de antaño y que conservan las la manera de abordar las diferencias y coincidencias.

Esto ocurre no sólo con y entre los materiales mexicanos, sino que las convergencias o ecos visuales tienen lugar también de otros territorios, fundamentalmente con aquellas fotografías

gestadas bajo la represión de las dictaduras latinoamericanas. En el caso mexicano observamos cómo los fotógrafos buscan llevar al abrevadero de la opinión pública la relevancia de tener un gobierno que restringía, ataba, condenaba cualquier discurso textual o gráfico que no le convenía a sus intereses. Esa realidad de pobreza, imposición, falta de diálogo, el exceso de fuerza y represión, ante las demandas sindicales y la clara resistencia de un gobierno a negociar, todo ello, se va evidenciando paso a paso en este recorrido visual documentado durante años.

Es por ello, que estos materiales hablan por sí mismos. En una situación en que el Consejo Mexicano daba vida a esos materiales y les permitía llegar a un público más amplio del que por entonces tenían acceso los fotógrafos documentales y periodistas en otros medios alternativos. Los intentos de generar otros grupos con intenciones de romper los cercos y cánones institucionales se manifestaban en asociaciones como Fotógrafos Unidos, Fotógrafos Independientes, El Rollo, así como el grupo Peyote y Cía., con Adolfotógrafo y Armando Cristeto, o el Grupo *Six Pack,* entre otros. Todos pugnaban por no someterse a los designios del proceso y proyecto gubernamental.

El reencuentro

Recordar las imágenes que evocamos y creamos bajo la certeza de que eran fidedignas y reflejaban una realidad, eran la muestra de lo que necesitábamos denunciar. Era preciso enseñar, mostrar y evidenciar otro movimiento del 68, aquel que oficialmente había sido escondido bajo la alfombra, disfrazado, o se tornaba mentiroso, aquel 68 que no reconocía a los muertos, a los heridos, ni a los desaparecidos. Pero la rebeldía ciudadana es tenaz. De nuevo aquel atanor social que se destilaba ante las peticiones sindicales, magisteriales, médicas, laborales de toda índole. Eso era lo que las imágenes pretendían y deseaban mostrar ansiosamente. Encontrarlas en el Centro de la Imagen donde hoy se resguardan, es un (re)encuentro más que afortunado. Fuimos testigos de algunas de estas imágenes en las paredes de las exhibiciones de los diversos Coloquios Latinoamericanos, otras en las Bienales. De igual modo, encontraron salida en exposiciones callejeras, tendidas como pañales en la

Alameda central o tal vez en una Escuelas Nacional de Estudios Profesionales, como Acatlán cuando *Adolfotógrafo* invitaba a exhibirlas en sus patios, acariciando muros y sorprendiendo alumnos. Ahí estaban al paso del público con la sana intención de hacerlas llegar a los paseantes domingueros a los alumnos universitarios otra visión de su México contemporáneo, alejado años luz del discurso oficial.

Todo ello significaba esfuerzo e inversión económica. Las marialuisas de papel de algodón Fabrés, acogían las fotos con simples esquineros negros, escondiendo las planchadas tiras por el dorso de la foto. Las anotaciones del título y la firma con lápiz eran elementos retomados de la gráfica y el grabado. Al pie de foto era muy común ponerle "Sin Título" porque la idea era que la fotografía hablara por sí misma, sin la pretensión expresa de determinar la mirada del espectador. Por entonces, los materiales desacidificados, las monturas, carpetas, guardas fotográficas de diferentes tamaños, aunado a los lápices y etiquetas acordes a ellos, no era solo inexistente sino impensable para una fotografía que salía a la vida con muy escasos recursos. Así era la vida en esos años, navegando entre la ingenuidad inicial del reconocimiento y la profesionalización en muchas áreas en las que poco a poco se tocaba tierra. Fue así como poco a poco cada uno encontró su centro, el fruto de su esfuerzo, su virtud, y la llevó a cabo cabalmente. La variedad de los géneros fotográficos halló terreno fértil. Así, algunos hacían la tarea de la toma *in situ,* otros practicaban la fotografía construida, otros hacían técnicas alternativas o históricas, en donde se daban los primeros pasos para la recuperación de técnicas antiguas. Hubo quienes prefirieron la magia argéntica del cuarto oscuro, convirtiéndola en una verdadera especialidad y trinchera fotográfica. De ahí aprendían solidariamente los unos de los otros, buscando profesionalizarse con la experiencia de los demás.

El reencuentro con los materiales permite abordar el acervo desde otra perspectiva. Las imágenes están clasificadas por país de procedencia, nombre de pila. Posteriormente, la clasificación del Centro de la Imagen añadió el apellido a partir de un código alfabético. Así, no están clasificadas ni cronológicamente, ni por evento, sin fecha precisa o referente alguno como por coloquio o por bienal. Sólo una vez que se tiene la el positivo en la mano es posible

acceder a la información anexa al frente o al dorso de la imagen. Más de cuatro mil de ellas fueron revisadas una por una con la intención de llevar a cabo un análisis formal, temático, técnico, así como acercarnos a un análisis iconológico en cada una. Por ahí, aparecen desde los desnudos eróticos de una muy jovencita Laura González, hasta las diversas experimentaciones de Arturo Rosales, pasando por los fotodocumentalismos de Rodrigo Moya, Graciela Iturbide, Flor Garduño, o bien de los por entonces jóvenes Javier Hinojosa, Eniac Martínez, Francisco Mata, junto a las irredentas imágenes de Jorge Acevedo y las particulares texturas de Pedro Hiriart. Las materialidades de Alicia Ahumada y David Maawad, frente a las agudas notas gráficas de Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, José Ángel Rodríguez, entre muchos otros. Para aquellos fotógrafos venidos de diversas latitudes de la América Latina, hallamos la poesía documental de Sara Facio, la larga mirada editorial de María Cristina Orive, Las *Madres de Mayo* de Adriana Lestido, Eduardo Longoni, Omar Torres o Marcelo Ranea, la fresca revolución cubana de Marucha y Alberto Korda –con una copia firmada del *Guerrillero heroico*-, Patricio Guzmán, Enrique Villaseñor en Nicaragua, Rodrigo Moya en Guatemala, Augusto Vázquez Enríquez en El Salvador, entre otros. Resalta por su profunda diferencia formal la fotografía puertorriqueña y chicana, formados sin duda bajo la mirada de Robert Frank y la fotografía humanista norteamericana.

Gracias ello, desde un aspecto formal, podemos también analizar la sincronía de lo que cada quién enviaba en determinado momento de su creación o producción, los temas recurrentes, los encuadres, los ángulos visuales, las propuestas del lenguaje propiamente fotográfico. Al mismo tiempo, empiezan a florecer de manera aún muy tímida aquello que sobresalía por su apuesta visual, las imágenes icónicas que aún no la eran. Dentro de las preferencias técnicas también están las recurrencias al uso de cierto tipo de películas, el gran angular ante la lente normal o el telefoto. Todo ello ponía en diálogo la técnica con la intención discursiva. Sólo los más viejos –Korda, Orive, Facio- recurrían al telefoto ligeramente cerrado, buscando a través de un discreto *bokeh* centrar la mirada del espectador en un sujeto concreto. La diferencia generacional también lo era a la hora de escoger la técnica.

Estamos ante una riqueza creativa novedosa, donde los temas, las formas y estilos van construyendo un entramado de imágenes y narrativas visuales, que a su vez dan forma a la gestación de un lenguaje particular entre lo documental, lo periodístico, lo estético y lo plástico. Sin duda la genealogía de ello la hallamos en diversas expresiones visuales, tales como la pintura, el grabado o la litografía, entre otros. Así, desde la fotografía, esta tradición se enriquece y a veces es rebasada. Aún así, hallamos lugares comunes, como el retrato indigenista, como denuncia del extrañamiento frente al "otro", que no era sino la búsqueda de uno mismo. Raras son las representaciones que logran un elemento empático, igualitario y diferenciado, enalteciendo la imagen del indigenismo digno y revalorizado. Las fotografías de Sara Facio y María Cristina Orive son ejemplo de este equilibrio entre la denuncia social y la dignidad igualitaria del sujeto, huyendo expresamente de lo que se ha denominado "pornomiseria".

Asimismo, encontramos imágenes muy innovadoras a partir del uso de los ángulos de picada y contrapicada, para señalar, acotar o enaltecer algún referente. Es así en el retrato franco, dirigido, analizado, con una cámara que procuraba elementos dignificatorios, profundizando o subrayando así características positivas o negativas del personaje. A la vez, es posible ver en las más de tres mil fotografías aportadas por México, las largas discusiones de la forma y el contenido, de la defensa de uno sobre el otro, de los desacuerdos y los intentos de refrendar que el uno sin el otro no funcionaban. Frente a ello observamos las mejores soluciones técnicas, otras más en los contenidos, aunado a aquellas que demuestran equilibrio y capacidad formal muy atractiva.

También hallamos a los que iniciaban una búsqueda con las técnicas históricas, antiguas o alternativas, con cámaras estenopeicas (sin lente) y usando técnicas del siglo XIX para acentuar el discurso visual. Aparecen así las cianotipias, gomas bicromatadas, paladios platinos, entre otras. Hubo los que depuraron la técnica de toma, revelado e impresión con la gama de diez tonos del blanco y negro del sistema de zonas de Ansel Adams, recuperando así en algunas escenas hasta 52 tonos intermedios del blanco al negro.

Por aquellos años llegó a la América Latina la costumbre de no editar la imagen en el cuarto oscuro, procurando desde la toma misma componer asertiva y consistentemente un encuadre que fuese “fiel reflejo de la realidad”. Para ello era preciso dejar el enmarcado negro del filme o película que rodeaba al negativo, a la usanza y propuesta de Henri Cartier-Bresson. Todos estos elementos enriquecieron la búsqueda expresiva latinoamericana en general y mexicana en particular, renovando el esfuerzo creativo y discursivo, y sentando las bases de una fotografía continental propia.

Por todo ello, hallamos en este archivo una enorme riqueza, derivada de sus formas y estilos. Por otro lado, la objetividad necesaria que sólo otorga el tiempo, permite a la investigación apreciar sus cambios paulatinos, pero también las diferencias coetáneas. Observar ahora la evolución del discurso conceptual, documental y material de las imágenes que recopiló el Consejo Mexicano de Fotografía, es una fortuna crítica que nos permite a la distancia, conversar con las imágenes, con los fotógrafos y con sus puestas en escena, ya fuesen estas documentales o construidas.

Al mismo tiempo, encontrar uno de los tesoros más grandes y reservados de la historia de nuestra fotografía mexicana enmarcada en el contexto latinoamericano, ha sido uno de los mejores regalos que el Centro de la Imagen puede hacer a cualquiera de sus usuarios. Ha sido un honor y un placer poder contemplar dichas imágenes desde una perspectiva amplia y generosa, portadora de lo que fue novedosa visualidad creativa en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado, y que hallaron expresión en los coloquios latinoamericanos y posteriormente en las bienales de fotografía.

Quienes por entonces se consideraban creadores visuales, definían su postura y su activismo desde una manera distinta de entender lo que significaba la patria mexicana por un lado y esa “Patria grande” que era América Latina. Así, se creaba consciencia día a día de valores muy alejados de aquellos que los Estados democrático burgueses insistían en imponer como

unívocos e inamovibles. Eso es lo que se hacía en aquellos años, tiempos de muchas horas de presencia en las marchas, en los mítines, de largas discusiones al seno de la izquierda siempre diversa, de las contiendas y enfrentamientos con las derechas, de la renovación de los feminismos y de la consolidación de los grupos lésbicos y *gays*. Un futuro mejor para todos aquellos grupos que reclamaban lo suyo, pero también para las viejas demandas sociales que pesaban como una losa sobre los más marginados, más del 70% de la población de América Latina por entonces.

Al fragor de las luchas, los días se convertían en tiempos de gran algidez y efervescencia, pero también de miedo y de dolor, de confusión y de impertinencia. Esa urgencia en la piel, sin ese irreprimible deseo de salir a la calle, de cambiar tu entorno, de transformar el país y tu continente, permitía construir diversas trincheras sociales y culturales. Algunas de ellas eran necesariamente clandestinas, otras abiertas y claras, como recurrir a la imagen clamor visual, gritos desesperados de iconos de sales de plata. Las imágenes fotográficas eran así insustituibles, demostrativas, denotativas de las condiciones sociales, políticas, culturales. Estas contravenían abiertamente el discurso oficial de justicia y progreso. Así, creaban consciencia entre el público, entre los espectadores, entre aquellos que las viesen y refrendaran su innegable presencia y realidad. Ese era el valor que por entonces cargaba de suyo la fotografía documental.

Desde la cómoda butaca de nuestro presente, podemos cuestionar aquellas posturas, tacharlas de románticas, de sobrevalorar la fotografía documental como documento y prueba denunciativa, así como sobre estimar la imagen fotográfica como agente de cambio social *per se*. Pero el tiempo y la objetividad histórica es privilegio del futuro. La veracidad de la fotografía documental era entonces un certero instrumento de cambio social, de transformación de la consciencia, de valores más humanos, más solidarios. Era así y por ello era realidad en estado puro.

Por lo mismo, al observarlas en este reencuentro, es factible afirmar a la distancia que el propósito original del Consejo Mexicano de Fotografía, así como del Primer y segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, cumplió cabalmente su cometido. Se buscaba entonces desde los diversos colectivos fotográficos, superando conscientemente la indiviualidad, transformar el lenguaje visual, la gramática fotográfica y su narrativa de la "realidad", tratando de consolidar con ello conclusiones colectivas como espejo del sentir de aquellos años.

Es en este contexto donde un puñado de fotógrafos, en su mayoría fotorreporteros, toma consciencia de su carácter de individuos sociales antes que profesionales de la lente. Es este un cambio fundamental. La actitud de compromiso social frente a los problemas que aquejan a la sociedad, ideologiza la profesión.

Es así como el fotógrafo se conviertía en militante, más allá —o no— de partidos políticos y movimientos más o menos autodefinidos como tales. Se ve a sí mismo como una actor social, partícipe de la historia. Los movimientos sociales se forman por la comunidad de individuos, dirigidos entonces por grupos desprendidos de esa pequeña burguesía educada en las raíces de un cristianismo social vinculado a la cara amable del régimen. Lenin se latinoamericaniza, la intelectualidad se coloca a la vanguardia y marca el sentido de la marcha. Ese andar requiere que cada individuo aporte lo mejor de sí a un bien común prometido. Es allí donde el fotógrafo se convierte en militante social, en gota de agua de una marea que avanza indefectiblemente por sobre las que considera injustas estructuras sociales. La fotografía es una pluma, un arma arrojadiza, un fusil cargado de luz que dispara verdades de plata y negativo. Desde la imagen que produce este nuevo fotógrafo con conciencia social, la fotografía se convierte en agente de cambio. La consecuencia directa de este comprenderse como parte de la sociedad, del mundo que le rodea, es que la fotografía se torna a la vez en herramienta de denuncia ante una realidad aparentemente objetivable, y al mismo tiempo, asume la subjetividad propia de una opinión visual.

No importa que los Estados latinoamericanos se hallen del otro lado del tablero, enrocados en una jugada imposible de derrotar. Desde la perspectiva del fotógrafo documentalista militante de los años setenta, se entiende que si bien la fotografía no puede cambiar las estructuras sociales, al menos alivia, alienta o da consuelo ante las injusticias sociopolíticas y económicas. ¿Acaso no es eso la imagen de "El guerrillero heroico" de Korda?, guiño de esperanza fuera de cuadro, allá, más allá de la imagen, en un futuro cercano. ¿No son eso ese puñado de Madres de Plaza de Mayo caminando lento hacia la Casa Rosada —símbolo del poder inamovible— con el Sol a sus espaldas?, ese *Sol de Mayo* que bien capta y describe Omar Torres, y que las empuja y entibia el sendero de lo que consideran pura justicia ante el horror institucionalizado. ¿Acaso no es eso el niño dominicano retratado por Moya en 1965? el futuro de América Latina haciendo suya la rebelión armada, como un juego, pleno de sonrisas ante un futuro venturoso.

Esa militancia rescata antiguos valores del ser humano, virtudes milenarias que son repensadas apenas en el siglo XVIII. La fraternidad derivada de los principios de la Ilustración, hallan en terreno americano, trescientos años después, un nombre nuevo. La solidaridad hereda esa vieja fórmula de las *Luces*. La solidaridad no es una virtud que se lleva en el bolsillo y se muestra cuando la ocasión es propicia. No, la solidaridad para el fotógrafo latinoamericano de los años setenta es una forma de vida. Así ocurre en la cotidianidad, en el cuidarse unos a otros ante los organismos de seguridad del Estado, no siempre con éxito, y muchas veces a costa de la vida. Si la foto no cambia al mundo, ¿por qué le cuesta la vida a tantos fotógrafos de prensa?
La solidaridad es el principio, el medio y el fin del camino a recorrer en comunidad. Así lo demuestra la organización del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la ciudad de México. La producción fotográfica, el intercambio de ideas, la formulación y redefinición de qué debe ser la fotografía documental, no buscan sino mejorar a la sociedad.

Muchos de aquellos fotógrafos relativizarán con el tiempo sus posturas jacobinas: la imagen debe denunciar las injusticias humanas y servir así a la sociedad. Solidaridad, una vez más. Pero ese relativismo de su propia postura, sembrado antaño en el cambio de paradigma de lo que la

fotografía significa, permite ahora —en los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX— hacer crecer las ramas de ese árbol que es la expresión fotográfica.

Surgen así nuevas formas de explicar lo que el fotógrafo siente con respecto al medio que le rodea. Como hemos dicho, el intercambio de ideas empuja a nuevos proyectos que estallarán como flores en los años noventa del siglo pasado, y cuya herencia hallamos al día de hoy en los jóvenes creadores del mundo digital. La fiebre por editar libros, explorada cuarenta años antes de manera solitaria por María Cristina Orive a lo largo de América Latina, se convierte ahora en señal imprescindible de la legitimidad social del fotógrafo. El fotoperiodista pasará a ser ahora minoritario entre quienes se nombran fotoensayistas, siempre documentalistas. Allí, en esta nueva etapa abierta en los años sesenta, se reencuentran la experiencia estética de la imagen artística y la pretensión consciente de objetividad de la fotografía documental.

La realidad puede ser entonces documentada desde la maestría técnica y compositiva que otorga la búsqueda creativa de una experiencia estética. La fotografía documental expresa el dolor, la injusticia, la solidaridad, la risa compartida, y lo hace ahora desde el gozo de la composición buscada y razonada. La fotografía documental latinoamericana y su botón de muestra resguardado en el Centro de la Imagen, halla en los años sesenta y setenta un camino de confluencia con los principios compositivos y estéticos propios de la fotografía artística de la vanguardia de aquellos años.

Además, a diferencia de otras latitudes donde la denuncia visual y el compromiso con el otro es marginal y aislado, en América Latina encontramos que esto recorre todo el sistema volcánico americano, desde el Río Bravo hasta los Andes. Los fotógrafos se organizan y ponen conscientemente su profesión y su herramienta de trabajo al servicio de los Derechos Humanos. Esa realidad, la de la persistente injusticia, es real y el dolor que provoca también lo es. La fotografía latinoamericana eleva su voz de luz, su subjetiva opinión de sales de plata, para poder cambiar objetivamente la pesadilla de las dictaduras blandas y más duras. La cámara es

extensión de un sentir en común, la solidaridad atrapada en el negativo a través de una lente, también ella siempre solidaria.

Acabar con la corrupción, la injusticia, la inequidad de géneros, todo ello, se trasminaba a partir de la imagen y la fuerza inaudita de su esencia. Hoy más que nunca, con la sobreproducción visual que nos rodea aún desde la intimidad de casa, es urgente apreciar el conjunto de fotografías que conformaron una época, una condición social, política, económica y cultural, que les dio sustento y aliento. Hoy más que nunca, importa su estudio, su rescate, su análisis, su visibilización. Podemos establecer así una genealogía de lo que hoy son viejos sueños que se consolidan y triunfan en nuestro entorno. Los derechos de las mujeres y géneros distintos, la ignominia de las sociedad patriarcal, la lucha contra el cambio climático. Así mismo, mirar a tras a través de estas imágenes, nos recuerdan la deuda que aún no hemos resuelto como sociedad, el racismo, la marginación de los pueblos originarios, el rezago educativo, económico y cultural siguen otorgando vigencia a esos retazos de realidad que nos miran desde el finales del siglo pasado y nos exigen no desfallecer. Esas es nuestra deuda presente para con nuestra sociedad. Allí halla raíz esa fuerza inaudita de las cámaras fotográficas y su huella indelebles en los argénticos bromuros y la plata sobre gelatina.