

Los vasos comunicantes:

COLOMBIA Y MÉXICO

FUTURO MONCADA

I. UNA HISTORIA DE NUNCA ACABAR

Las fotografías que se fijan en la memoria son pocas. Cuando ocurren son símbolos muy poderosos, algunas veces por imposición y otras, de manera espontánea, por comunión. Quizá ese sea el añorado lugar que espera un fotógrafo para sus imágenes, pues se resiste a dejar en el olvido aquello que considera memorable para los demás. Sin embargo, cómo dejar una marca en la conciencia colectiva de sociedades que han sido excedidas, no sólo por las imágenes de la barbarie, sino por los hechos mismos que las suscitan, y que buscan ser superados por las víctimas para sobrevivir a sus circunstancias. Sobre este tema versa el presente texto.

La guerra es la continuación de la política por otros medios

Carl von Clausewitz

No existe peor momento para las relaciones humanas que cuando se empieza a hablar de paz,

Lao Tsé

2. EN OTRA OCASIÓN HABÍA VERDADES

La guerra contra el narco-tráfico en Colombia fue declarada por el gobierno de Belisario Betancur, como respuesta ante el asesinato del Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla en 1984, quien denunció la participación de los capos de la droga en la política. Esta época determinó la manera en que los medios de comunicación, las manifestaciones del arte y, por supuesto, los espectadores, tuvieron que aprender a documentar, comunicar, simbolizar y sublimar el conflicto armado. Algo similar está sucediendo en México, a partir del período presidencial de Felipe Calderón, desde 2006.

Los orígenes del narcotráfico, multiformes y complejos, han determinado la historia reciente de estos dos países; se explican en parte como el resultado de sociedades inequitativas, en proceso permanente de consolidar una democracia que nunca llega. Los pasados coloniales se han reafirmado con el paso de los siglos —más allá de los denominados procesos de independencia en el siglo XIX— a través de alianzas que mantienen a minorías en el poder y confirman una relación entre raza y clase que favorece a los más blanqueados.

El narcotráfico se revela así como la respuesta de un grupo de la población que busca el ascenso social a través de la ilegalidad, ante los impedimentos cada vez mayores que suponen las vías instituidas. Se trata de una revolución que no pretende imitar las estructuras democráticas o suplantar en el poder a los gobernantes, más bien pacta con distintas instancias del establecimiento, ya sin cuestionarlo, y lo corrompe para suprimir las restricciones constitucionales.¹

Se ha pensado que la violencia consiste solamente en la agresión física inmediata, pero resulta evidente que

LOS FOTOPERIODISTAS (Y TAMBIÉN LOS ARTISTAS) DEBATEN LOS LÍMITES ENTRE LA INSINUACIÓN O EL AMARILLISMO, ANTE LA REALIDAD FÁCTICA QUE SIGNIFICAN LOS CUERPOS DESTROZADOS, LAS FOSAS COMUNES, LOS PUEBLOS HUMEANTES.

las raíces soterradas de ésta se hallan muchas veces en pactos de personas respetables, en firmas acomodaticias hechas en documentos legales, en acuerdos entre representantes del gobierno y miembros de facciones que desconocen la ley. Esta violencia silenciosa —y en apariencia inofensiva— antecede a la otra y la reproduce, casi siempre bajo el amparo de la impunidad.

3. MIRAR DUELE, ADORMECE

La significación del cuerpo en el arte evidencia las particularidades de una sociedad, las maneras de conjurar sus pulsiones y, también, las maneras de representarlas. Dichos soliloquios equivalen a un lenguaje particular que permite, entre otros asuntos, aproximarse al complejo tabú de la violencia.

Los fotoperiodistas (y también los artistas) debaten los límites entre la insinuación o el amarillismo, ante la realidad fáctica que significan los cuerpos destrozados, las fosas comunes, los pueblos humeantes. Existe una mirada visceral que no deja nada a la imaginación, a esta mirada se le condena llamándola morbosa. Existe también otra mirada, más diferida, que enseña sin enseñar y busca las asociaciones del espectador, a esa mirada se la descalifica por considerarla distante de la realidad.

Es posible hablar de tres elementos a través de los cuales se puede interpretar la representación de la violencia: la distancia con respecto al referente, la autoridad del autor y la perspectiva desde la cual es visto un trabajo. La distancia respecto al referente, es decir, al hecho violento o aurático² genera distintas aproximaciones estéticas que van desde el tremendismo hasta el refinamiento conceptual, y que suponen también, en el espectador, un tiempo menor o mayor para hacer contacto con el hecho aludido; la autoridad del autor consiste en la pretendida

¹ Los grupos guerrilleros colombianos ingresaron en el negocio del narcotráfico desde la década de 1990, hecho que ha suscitado lecturas encontradas: una que avala esta circunstancia como estrategia de lucha y otra que la descalifica, asegurando que estos grupos ya no tienen la condición de insurgentes, sino de terroristas y delincuentes.

² El hecho aurático es, en este caso, el hecho violento, o bien los vestigios del mismo: evidencias en el lugar, objetos, testimonios de personas que estuvieron involucradas, etc.

investidura que tienen algunas personas para tratar los complejos temas del conflicto, según hayan experimentado las causas y/o consecuencias de la violencia; y la perspectiva de interpretación, consiste en el “escenario” donde se observan las fotografías: a través de los medios de información, o en la exclusividad de salas, galerías y museos.³

DESDE SU INICIO LA FOTOGRAFÍA SE HA LIGADO CON LA ACCIÓN DE MATAR—NO ES UNA CASUALIDAD QUE AL SONIDO DE LA CÁMARA SE LE LLAME DISPARO— DANDO LUGAR A UNA GRAN CANTIDAD DE POSIBLES ASOCIACIONES.

4. UNO ARRIBA DEL OTRO

Asumiremos la violencia como una negación del cuerpo del otro. En efecto, la violencia inicia cuando la posibilidad de diálogo termina y surge el intento por eliminar al ahora oponente, o por lo menos, evitarlo, desconocerlo. Reflexionar acerca de la violencia es horadar sobre los orígenes animales que nos constituyen y, por supuesto, indagar acerca del complejo establecimiento de la mente humana. Bataille, apoyado en Sade, evidencia la relación que existe entre el asesinato y la excitación sexual: la fiesta primitiva que constituían los primeros enfrentamientos a muerte entre grupos humanos.

La guerra legitima el prohibido acto de matar y, acaso también, su registro. Una vez superados estos dos tabúes acontecen las contradicciones: los sentidos rituales, documentales, expiatorios del acto fotográfico. Desde su inicio la fotografía se ha ligado con la acción de matar —no es una casualidad que al sonido de la cámara se le llame disparo— dando lugar a una gran cantidad de posibles asociaciones. De esta manera, la suspensión fotográfica del tiempo supone una doble muerte en el caso de las imágenes que registran a personas asesinadas.

Los antecedentes fotoperiodísticos de la violencia en Colombia y México han transformado tanto sus estéticas como la apariencia de sus protagonistas. La Guerra de los Mil Días (1899-1901) y la Revolución mexicana (1910-1920) enseñaron contendientes organizados que posaban para la cámara en medio de paisajes sobre todo rurales; El Bogotazo (1948) enseñó turbas enardecidas que con palos y machetes hicieron polvo la capital; La Violencia bipartidista (1946-1966) dejó ver el horror que los bandos produjeron en los campos colombianos; el narcoterrorismo (1984-1993) caracterizado por magnicidios y ataques a la población civil en Colombia, mostró espacios urbanos sacudidos por las bombas; el enfrentamiento entre guerrillas, movimientos paramilitares y fuerzas del orden (1964 a la fecha) deja ver bandos con uniformes similares, pueblos y ecosistemas destrozados; la guerra entre cárteles y fuerzas del orden mexicanas (2006 a la fecha) enseña ejércitos en las calles, detenidos y ejecutados.

La violencia surgida del narcotráfico ha generado trabajos fotográficos que asumen al cuerpo como signo, síntoma y manifestación de las turbulencias sociales, metáfora del poder, territorio expuesto a las acciones lamentables del choque.

Foucault expresa que las relaciones de poder actúan sobre el cuerpo, transformándolo; hablaremos entonces, mayoritariamente, de un cuerpo deforme, desplazado, desaparecido.

5. FOTOGRAFIANDO A LOS QUIETOS: COLOMBIA

Ninguna violencia es peor que la vivida, ninguna tan compleja, tan aparentemente irresoluble, sin embargo, los estados de paroxismo ante el desmoronamiento de los mínimos principios de convivencia dan lugar a obras que de otra manera no serían posibles.

El cuerpo uniformado de hombres y mujeres que crecieron con el lenguaje de las armas es uno de los síntomas de una guerra interminable en la que víctima y victimario suelen intercambiarse los papeles. El arte colombiano y, por supuesto, la fotografía en el contexto del arte, tienen lecciones bastante aprendidas al respecto, a tal grado que la violencia constituye un lugar común, un asunto que, de tan explorado, exige aproximaciones siempre distintas, acaso cada vez más depuradas.

³ Esta variable tiene interesantes implicaciones socioeconómicas y políticas.



Algunos artistas se han acercado con mayor o menor profundidad al tema, para entenderlo por ellos mismos. De manera similar ocurre con algunos reporteros gráficos, quienes han sido incorporados en el arte contemporáneo, debido a que casi ningún artista suele tener ese grado de contacto con los lugares y personas que hacen parte de la guerra.

Uno de estos fotorreporteros es Jesús Abad Colorado (Medellín, 1967), quien ha documentado las últimas dos décadas del conflicto armado, casi la mitad de este tiempo de manera independiente. Entender la dificultad que implica el trabajo de Abad Colorado pareciera quitarle argumentos a cualquier analista de sus imágenes, no obstante, existe en su manera de retratar el tema una apuesta formal, una manera de narrar que debe ser interpretada. Sus fotografías ofrecen fórmulas visuales: una exposición de la víctima, un tono grandilocuente —los ejércitos en medio—, una estética que ha vuelto impermeable al espectador cotidiano, acostumbrado al perpetuo desfile funerario que ocurre a diario en las pantallas y los medios impresos. Nadie sabe con exactitud lo que está sucediendo en Colombia, son tantas tensiones que ocurren al tiempo y se superponen, que en un momento la violencia se naturaliza, es parte de la vida diaria y entonces desaparece.

Abad Colorado plantea una didáctica de la guerra, es decir, fotografía la certeza de que existe el asesinato y que unos se enriquecen con el dolor de otros, pero deja vacío uno de esos ángulos, para

exponer a nivel visual sólo a las personas violentadas, generando una visión irreflexiva de la desgarradura según la cual todo registro será incompleto.

Pequeñas poblaciones bombardeadas, cuerpos martirizados con el rigor de las armas, hombres y mujeres uniformados, y muchos niños, llanto. Tal es la gramática, el discurso que se refuerza en un país donde la naturalización de la violencia linda con la ignorancia acerca de la historia.

Entonces qué tipo de memoria se establece a través de la fotografía, memoria para quiénes y contada de qué manera. Los intelectuales se encargarán de responder, si no son traicionados por una posición sectaria, sobre todo si pensamos que cualquier participante de la guerra está equivocado, aunque sus causas sean justas.

El arte puede librar la barrera de lo inmediato a través de la elaboración mental y física de la obra. Esta es, propiamente, la distinción inicial que existe entre fotoperiodismo y arte, entre urgencia y dilación, entre evidencia y ocultamiento. Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947) es un caso valioso para celebrar el diálogo entre la realidad y la “realidad”. Su obra, de origen aurático, es decir, en este caso, con evidencia física de hechos violentos, tiene tal grado de lealtad con los objetos y las personas, que primero les otorga un proceso de dignificación y embellecimiento, para que la manifestación del horror venga después. La estrategia estética de Echavarría es la síntesis con la que

LA PREGUNTA ES SI LA BELLEZA LO PUEDE TODO, SI PUEDE INCLUSO MOSTRARNOS SU ROSTRO TERRIBLE —ACASO NUESTRO PROPIO REFLEJO—, Y SI SOMOS CAPACES DE VERLO.

extrae las evidencias de la realidad, sometiéndolas a un análisis científico que desencadena imágenes poderosas, difícilmente resolubles, y que integran historia, antropología, sociología, botánica.

La pregunta es si la belleza lo puede todo, si puede incluso mostrarnos su rostro terrible —acaso nuestro propio reflejo—, y si somos capaces de verlo. La situación social en Colombia es una dura paradoja: si te enteras de lo que sucede es posible que te insubordinates, y si te insubordinas estás en peligro de ser eliminado o de caer en la misma lógica del violento. Este es un trabajo difícil que Echavarría le deja al espectador: continuar expectante, atrapado en la belleza de sus piezas, o convertirse en interactivo, es decir, en un sujeto responsable de su existencia y la de los demás.

La "Bandeja de Bolívar" (1999) es una secuencia fotográfica extraordinaria, que narra la ilusión frustrada de la libertad mediante la metamorfosis violenta de una pieza de loza, réplica de la que recibiera el libertador cuando se fundó la República, en un detritus blanco y fino que manifiesta el destino de un país donde floreció el boomerang devastador del narcotráfico.

El tema de Echavarría es la guerra, la desaparición violenta de los cuerpos. Echavarría encuentra las relaciones simbólicas que enuncia su trabajo mediante la representación de circunstancias limítrofes, el mismo límite que separa a un país de su normalidad y recobra para el espectador un asomo del abismo, embellecido, complejo, difícil de definir. De este modo, evidencia los asombrosos procesos de transformación experimentados por las personas que viven procesos violentos, ocasionalmente testimonios para la vida futura como resultado de trances traumáticos que les marcan, así como el asesinato: el drama que supone salir de la vida por mano ajena.

Quizá una de sus piezas más conmovedoras, el video "Bocas de Ceniza" (2003-2004) —que es en realidad un retrato fotográfico en movimiento— enseña el canto como un acto de resistencia, un

acto estético que surge allí donde todo se desploma, como un hilo que conduce de nuevo a la vida. Siete sobrevivientes de matanzas cuentan lo sucedido, pero cantando, su rostro en primer plano mira al espectador, cantan para él. Estas personas compusieron sus propias canciones, son habitantes de lugares distantes de los centros urbanos principales, lugares donde la población es mayoritariamente negra o mulata, y donde suelen surgir los géneros musicales más representativos de la música nacional. Echavarría une estos fragmentos presenciales de la destrucción de una manera que los medios nunca han intentado. Se diría que la realidad contada de esta manera duele, pero también conmueve por su belleza desoladora.

Juan Fernando Herrán (Bogotá, 1963) es un fotógrafo que busca familiarizarse con lo fotografiado, es un escultor fotógrafo que pretende objetos y, por medio de ellos, complejidades de la vida colectiva acerca



EL PODER DE SUS IMÁGENES RADICA, ENTONCES, EN LAS HISTORIAS QUE CUENTAN DE MANERA SILENCIOSA DICHS OBJETOS, EN LAS MANERAS EN QUE EVIDENCIAN LAS ACCIONES QUE OCURREN A TRAVÉS DE ELLOS.

de las cuales le interesa hablar. El autor fotografía objetos que ya tienen una historia y que encarnan procesos mentales profundos en los sujetos que los han elaborado. El poder de sus imágenes radica, entonces, en las historias que cuentan de manera silenciosa dichos objetos, en las maneras en que evidencian las acciones que ocurren a través de ellos.

En “Campo Santo” (2006), Herrán registra la violencia a partir de un gesto objetual mínimo, la cruz que hacen los dolientes de manera espontánea, en una comunión con el espacio natural, sin nombres, como



un abono a la memoria, como una manera ritual de expresar el horror de lo sucedido. Herrán es testigo de un acontecimiento íntimo que ocurre en una zona rural, próxima a la capital, donde hubo combates entre paramilitares y guerrilleros; de esa manera, a través del registro de las acciones espontáneas de pintar una cruz sobre una roca o integrarla con un par de palos hallados en el mismo terreno, descubre un universo de significados que surge de estas manifestaciones del dolor anónimo, enunciando un conflicto mayor que permanece latente en todos los niveles de la sociedad colombiana.

Herrán es un pensador paciente: sabe escuchar. Las personas cuyos objetos él fotografía, son coautores de su obra, él les otorga dicha categoría sin enterarlos. Herrán tiene, además, la capacidad de hallar un lado oculto en objetos que aparecen en primera instancia como obvios o insignificantes, pero que poco a poco desatan una gama amplia de posibles interpretaciones. De esta manera, el autor reflexiona acerca del poder y sus estrategias para señalar a grupos específicos de la población bajo la categoría de culpables, delincuentes o víctimas, pero cuestionando tales determinaciones. Una pedrada blanda, pero certera.

Nos vamos adentrando en los libros, en las referencias con las que no todo el mundo cuenta, en fin, el discurso se va civilizando. Pocas obras como *David quiebramales* (2005) pueden expresar el conflicto armado colombiano. Es un icono, pero no un trofeo del amarillismo, no un emblema que funcione impreso en una camiseta; es un icono que se graba en la mente, aunque no pueda entenderse de manera consciente, aunque no haya manera de entenderlo en su totalidad.

Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) es el autor de esta pieza, que consiste en seis fotografías de tamaño natural de un joven soldado del ejército colombiano que aparece desnudo sobre una pieza de mármol, imitando la posición del David de Miguel Ángel, sin embargo, la imagen resulta perturbadora, debido a que este hombre perdió su pierna izquierda a causa de una mina antipersonas. Abajo, en el piso, está escrito “quiebramales” con fragmentos de lápices. Lo extraño de este juego de espejos es que para acercarse a sus posibles significados hace falta un largo rodeo, a pesar de que las fotografías parecieran explicarse por sí mismas y quizás lo hagan.



Estamos hablando de la imagen perfecta, una que mantiene la capacidad de sorpresa en el espectador, porque a pesar de ser atractiva, también es resbalosa. Este David habla de la belleza destrozada por la guerra, habla de la discapacidad de un país para moverse incompleto. Rojas expresa la violencia, violentando uno de los iconos del arte Occidental, plantea el anti-Renacimiento de una sociedad que ha caído en grados significativos de demencia a causa de la guerra. Su obra nos enseña la violencia de manera descarada, a través de un soldado del ejército, desnudo, amputado, sin embargo neutraliza su atrevimiento convirtiendo la imagen en una escultura digna de admiración, pero incompleta.

Rojas es ese fotógrafo y es varios más, forzando a la fotografía para que haga lo que no es su costumbre: fungir como texto. En efecto, realiza varias de sus piezas con pequeños fragmentos fotográficos circulares que se organizan formando frases, que también son referencias de la historia del arte o de personajes de la realidad, siempre untadas de veneno. No es casualidad: hablamos de un artista de la disidencia, un marginal —en ocasiones autobiográfico— que redefine las identidades nacionales y sus contradicciones.

En la obra de Rojas subyace un sentido de ética, y también un juego de oposiciones sociales —irresolubles en la realidad— que definen gran parte de las dinámicas que ha vivido Colombia en los últimos 30 años. Rojas genera lo desapacible, de modo que cuestiona la comodidad del espectador otorgándole el papel activo que merece cualquier intérprete.

Óscar Muñoz (Popayán, 1951) es el autor menos aurático de este primer grupo que termina con él. Y es el menos aurático, a pesar de tener en su obra retratos de muchas personas.⁴ La razón de esta paradoja es que estas personas son anónimas, no importan sus historias, importan las ideas que agencian.

¿De qué habla Muñoz? Su obra rehúsa la definición abreviada de un tema, en ella subyace el impulso que mueve a los seres vivos, el misterio que los anima y tiene que ver, también, con un metalenguaje sensible, que genera fisuras entre técnicas, y procura una inventiva visual que hace posible aludir, de una manera inesperada, a la vida, y a su antítesis obligada, la muerte.

Muñoz hace injertos con la fotografía, elimina su rictus connatural por medio de estrategias

⁴ El artista también incluye su propia imagen en varias de sus piezas.



sorprendentes, a la vez que exquisitas, para plantear la idea de la imagen como curso, y el curso de la imagen como una analogía de la existencia. El reflejo, la refracción, la poesía del proceso vital y las maneras como éste se interrumpe.

La fotografía misma es una alusión al carácter pasajero de la vida, como quiera que se trate de la representación de un instante en el curso de un flujo. Muñoz alude a todas las muertes, y en ese sentido es universal, aunque esta palabra suene rimbombante. Muñoz es el hombre referido por Heráclito, que nos toma de la mano para sentir el paso de las aguas en el río.

En “Impresiones débiles” (2011) el autor alude por primera vez, de manera directa, a los participantes de la guerra, ejerciendo un acto de apropiación de imágenes fuertemente grabadas en el imaginario colectivo, en las cuales aparecen los bandos enfrentados y la víctima emblemática del magnicidio que desencadenó uno de los procesos más álgidos en Colombia, denominado La Violencia, que dio lugar a un enfrentamiento armado por casi dos décadas entre los seguidores del Partido Liberal y el Partido Conservador, únicos movimientos políticos de la época.

“Impresiones débiles” enseña imágenes lavadas, borrosas, que fueron hechas, como suele suceder con Muñoz, a través de técnicas que él mismo desarrolla, en este caso una impresión serigráfica con polvo de carbón. En cada imagen, uno de los sujetos aparece mejor definido que los demás, apelando a la memoria

del espectador para completarse. De esta manera se problematiza la historia, pero también los procesos que la constituyen: la lucha entre las versiones oficiales y marginales, y la elaboración mental de los individuos respecto a los hechos que los hacen vulnerables.

En un contexto donde la muerte violenta es habitual, quizá resulte consecuente referirse a la muerte como pérdida, igual para todos, común a todos.

6. ASÍ SE PUSO ESTO: MÉXICO

Los temas recurrentes en la fotografía mexicana oscilaban entre pretendidas representaciones identitarias, similares a las de otros países de América Latina: la lucha social, la desmesura de la naturaleza, la mirada exótica acerca de las culturas originarias, las contradicciones posmodernas de nuestras sociedades.⁵ Este tono ha tenido un giro gradual a casi un siglo exacto del inicio de la Revolución.

Sin ser México un país pacífico, como lo enseña claramente su historia, el proceso de violencia que hoy incide en la población civil es un asunto nuevo, al menos desde la consolidación del PRI (Partido Revolucionario Institucional), poder monolítico que gobernó de manera ininterrumpida a México entre 1929 y 2000, cuando ascendió el PAN (Partido de Acción Nacional) con Vicente Fox y se desataron los problemas.⁶

Se podría decir que la representación de la violencia armada durante este lapso de tiempo —salvo eventos esporádicos bastante fuertes a nivel mediático, como el movimiento estudiantil de 1968 o el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN— es algo nuevo tanto para el fotoperiodismo como para el arte mexicano contemporáneo. Fernando Brito (Culiacán, 1975) es un caso paradigmático en el medio de la fotografía nacional, habiendo obtenido, en sólo dos años, reconocimientos que ningún coterráneo suyo había logrado en medios tan disímiles como la Bienal del Centro de la Imagen (2010),⁷ PhoEspaña

5 También debe incluirse en este panorama, a los iconos fotográficos de la Revolución que han sido plenamente consolidados con el paso del tiempo.

6 El PRI ha vuelto a obtener la presidencia en las recientes elecciones, a través de Enrique Peña Nieto, para el periodo 2012-2018.

7 Este es el evento de fotografía más importante en México, establecido por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1980.

(2011)⁸ y el World Press Photo (2011).⁹ Las razones: la frágil división que el autor toca con su trabajo, entre el fotoperiodismo y la fotografía contemporánea, además del estado de violencia suscitado por el enfrentamiento entre cárteles de la droga y las fuerzas armadas del Gobierno.

Brito trabaja en un periódico de Culiacán, Sinaloa, una ciudad muy cercana a Badiraguato, tierra que desde el siglo XIX tiene cultivos de amapola y de donde surgieron poderosos narcotraficantes en las últimas décadas, que con su influencia han infiltrado gran parte de las dinámicas sociales de esta región. Es en este contexto donde imágenes que pudieran ser asumidas como crónica roja adquieren, a través de Brito, un carácter apacible y no por ello menos impresionante. El autor establece una relación solitaria y meticulosa con los cuerpos de los ejecutados y el paisaje que los contiene, mediante estrategias

formales propias de la fotografía contemporánea: la noción de serie y el registro de un sujeto detenido, una naturaleza muerta.

Las imágenes del fotoperiodismo son urgentes, su huella es instantánea, nada pareciera quedar para la reflexión, salvo la herida que generan, su vuelco rápido en la conciencia. "Tus pasos se perdieron con el paisaje" (2010), configura una serie de fotografías neurálgicas que hablan acerca de un nuevo levantamiento social en México y abre, con su lenguaje, un terreno inesperado en el que confluyen el asombro y el repudio. Con todo, subsiste en este trabajo el riesgo de que la imagen actual sea borrada por la imagen venidera, que las fotografías perturbadoras dejen de serlo, y que documentar a la víctima nos lleve a ignorar las causas de la guerra.

Carlos Álvarez Montero (México, 1974) hace parte de un grupo de jóvenes fotógrafos que desde distintas procedencias formales se ha ido acercando gradualmente a las circunstancias actuales de su país: el inicio del enfrentamiento armado.¹⁰ Su trabajo es un documento interesante acerca de los agentes diversos que con el paso del tiempo se irán haciendo más difíciles de descifrar en esta historia.

Existen varios reportajes gráficos sobre Cherán (2012), sin embargo, la cámara de Álvarez Montero tiene la particularidad de registrar diferentes facciones del conflicto armado que ocurre en este pueblo indígena purépecha, ubicado en el estado de Michoacán. Dicho pueblo ha sido atacado de manera continua por aserradores ilegales, amparados presuntamente por el grupo delictivo más importante del país, "Los Zetas", quienes saquean los recursos naturales pertenecientes a la comunidad ante la mirada indolente de las fuerzas del Estado. Los habitantes de Cherán se levantaron en armas para defenderse, al costo de varios muertos, evidenciando dinámicas que hoy se reproducen en otras zonas del país ante los laberintos que genera un territorio sin ley.

Las imágenes de Álvarez Montero enseñan un cuerpo vestido con ropas híbridas que oscilan entre el traje tradicional, urbano y militar, en medio de un



8 Brito recibió el premio Descubrimientos, originado en 1998, el cual se otorga al mejor proyecto fotográfico presentado en los visionados de portafolios del Festival.

9 Dos de las tres imágenes ganadoras del World Press Photo 2011, en la categoría noticias generales, fueron registradas en México como resultado de la guerra entre carteles de la droga. Este tipo de certámenes, en los que prima la espectacularidad de las imágenes, generan debates acerca del trabajo del fotorreportero. Tal vez su existencia se deba a que un síntoma de la represión política es justamente la limitación de los órganos informativos, sin embargo, surgen algunos dilemas éticos, al menos para los fotógrafos, quienes se mueven entre opuestos ya muy debatidos: el oportunismo y el activismo.

10 Otros autores que cuentan con procesos similares son Rodrigo Cruz, Federico Gama y Mauricio Palos.



ARRIBA: CHERÁN / CARLOS ÁLVAREZ MONTERO

territorio dividido. Esta lectura de las migraciones del cuerpo, sus marcas y sus señales,¹¹ pudiera constituir un capítulo muy valioso en la historia reciente del país, sin embargo, requiere de un trabajo más consistente, generado a partir de la perseverancia y el riesgo mismo de ir documentando los hechos. Con todo, la unión de este mosaico social aproxima perspectivas posibles acerca del país futuro, en un contexto social que los fotógrafos aprenderán a asumir con el tiempo.

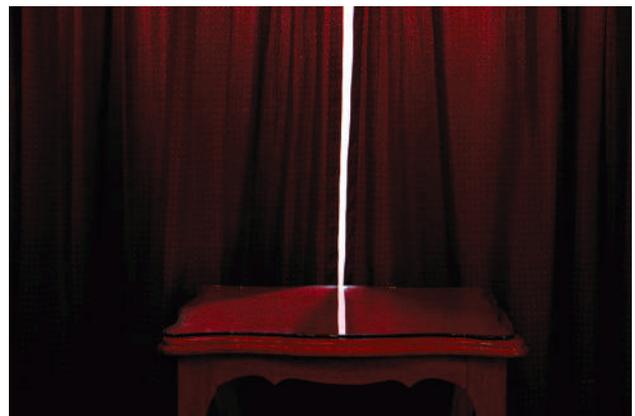
El tema de la muerte es una constante ancestral en las representaciones de la cultura popular mexicana, pero debido a las circunstancias recientes, ésta adquiere otro matiz. Humberto Ríos (México, 1983) neutraliza las referencias presentes en el inconsciente colectivo actual, mediante fotografías tomadas en salas de velación de distintos lugares de la república mexicana, mediante la supresión del drama humano. Su mirada no se orienta hacia el cuerpo, pero lo enuncia, lo deja entrever en los objetos compuestos con calma y rigor. Objetos que son el residuo y la huella de los vivos.

La serie “Tránsito” (2012) ocurre en un nivel velado de contacto aurático, sin aludir siquiera a las circunstancias específicas de la muerte; se trata de

imágenes silenciosas, solitarias, apacibles; imágenes de la espera y el recogimiento, en las que no nos es posible saber nada acerca de los muertos, aunque la muerte exista y lo abarque todo, mediante la existencia casi escultórica de muebles y objetos en la penumbra.

Es así como surge una percepción inusual acerca de este escenario de tensiones. Ya sabemos que las funerarias se asocian frecuentemente a la pena, el recogimiento y la reflexión; en la serie nos enseñan sus dinámicas internas, pero en ausencia, de manera sutil, como un enunciado del abandono que representa este último lugar de encuentro.

En un estrato muy diferente al de los anteriores



ABAJO: “TRÁNSITO” / HUMBERTO RÍOS

¹¹ El autor tiene otras series en las cuales enseña distintas perspectivas de la realidad mexicana, vinculadas con la vida campesina, la migración y los procesos delictivos.



para colmo debe ser pagado mediante un largo crédito por sus propias víctimas.

Estos paisajes serializados y sombríos son el futuro de las ciudades mexicanas que se han prefigurado desde el poder, con el sarcasmo de plantear un pretendido beneficio ciudadano que encubre, más bien, privilegios personales, mientras se escatiman espacios, materiales y planeación, en detrimento de millones de personas. Hablamos de una exclusión social programada de manera milimétrica, para trazar, por lo menos a treinta años, una clara frontera entre clases.

trabajos, se encuentra Livia Corona (Ensenada, 1975). Su inclusión pudiera lucir indebida o arriesgada, porque no parece representativa de la imagen de la violencia y, mucho menos, de la representación del cuerpo en tales circunstancias; no obstante, su serie “Dos millones de casas para México” (2006-2012) establece una perspectiva necesaria para comprender gran parte de los conflictos que se viven actualmente en el país.

Corona retrata el siniestro mecanismo de confinamiento masivo que tiene lugar en México, a través de las políticas públicas planteadas por el PAN, desde su ascenso a la presidencia en el año 2000: la separación radical de los menos favorecidos mediante el eufemismo de la construcción de vivienda popular, en complejos habitacionales que se saltan los mínimos principios del urbanismo, la ética y la estética, y que postulan el rigor de un apartheid de clase, que

Prisión, cementerio, campo de adiestramiento o gueto, esas son las asociaciones que surgen en la mente cuando se ven las imágenes de Livia Corona, quien expresa mediante el detenimiento de los individuos, la

HABLAMOS DE UNA EXCLUSIÓN SOCIAL PROGRAMADA DE MANERA MILIMÉTRICA, PARA TRAZAR, POR LO MENOS A TREINTA AÑOS, UNA CLARA FRONTERA ENTRE CLASES.

manera en que se juega con la voluntad del ciudadano promedio, que aspira, ya por tradición generacional, a adquirir la tierra. Así que esta posibilidad de pertenecer al medio urbano, a través de la vivienda, se convierte en una adquisición truqueada que les asigna la condición de marginales, en laberintos inoperantes y

uniformes, planificados para el control social.

Vemos entonces cuerpos varados en el absurdo de una pesadilla geométrica, a los que se les ha impuesto un lenguaje que no dista mucho de las penitencias correctivas y el ejercicio mecánico de las industrias donde seguramente muchos de ellos trabajan. A Livia Corona le preocupa saber qué tipo de personas pueden engendrar estos espacios urbanos. A mí también.

En un plano opuesto aparece la serie “María Elvia de Hank” (2006-2009). Opuesto por todo lo que representa su aproximación fotográfica y el medio social en el que acontece. Yvonne Venegas (Long Beach / Tijuana, 1970) es una observadora de los ángulos incontrollados de la personalidad, su trabajo reflexiona acerca de la imagen ideal que se persigue a través de la pose, y cómo ésta se construye mediante una tensión entre el individuo y la sociedad.

Venegas enuncia, en esta serie, algunas de las extravagancias que surgen en las éticas generadas por la ilegalidad actual en México, fiel imitación de aquellas que ha enseñado de manera recurrente la parte ilegal de la aristocracia que gobierna, sólo que, para sorpresa nuestra, retratadas desde adentro, en un trabajo que procura imágenes que no son ni parte del momento decisivo del fotoperiodismo, ni de la realidad suspendida del nuevo documental. Se trata más bien, de imágenes del anticlímax, paradójicas debido a que enseñan, en sus protagonistas, indicios de la humana pulsión por acceder al poder.

Quizá lo más interesante del trabajo de Venegas sea la manera en que logra entrar en universos plenamente constituidos a los que resulta muy difícil acceder, para fotografiar sus ambigüedades mediante imágenes que para muchos serían insustanciales y que, más bien, procuran aquello que ocurre antes o después de la fotografía que siempre vimos en los medios. Es de este modo como la cámara de Venegas opera en aquellos intersticios en los que las personas públicas no pueden controlar su identidad mediática, retratando el gesto involuntario que casi siempre es ocultado por la pose.

7. CIERRE

Este recorrido, a través de autores representativos de las miradas regentes en el arte y el fotoperiodismo inserto en el arte (Colombia y México), evidencia dos riesgos posibles en el uso de las imágenes: el de



hacer fotografías directas de la violencia (una mirada inmediata, visceral) o el de simbolizarla (una mirada reflexiva, metafórica). En ambas decisiones existe un alto grado de dificultad, tanto por las estrategias que deben hallarse para lograrlo, como por las implicaciones éticas y políticas que subyacen en cada trabajo. Tal es el reto de manifestarse acerca de las irregularidades sociales que se viven actualmente en estos dos países. ∞

Agradecimientos a la Galería Sicardi, por ceder los derechos de reproducción de la obra de Miguel Ángel Rojas y Óscar Muñoz.

Sitios web de los artistas:

Jesús Abad Colorado: <http://cpj.org/awards/2006/abadflash2.php>

Juan Manuel Echavarría: <http://jmechavarría.com/>

Juan Fernando Herrán: <http://modelosparaarmar.wordpress.com/2010/06/16/juan-fernando-herran/>

Miguel Ángel Rojas: <http://www.sicardi.com/artists/miguel-angel-rojas/>

Óscar Muñoz: <http://banrepcultural.org/oscar-munoz/>

Fernando Brito: http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=1235&catid=2&Itemid=7&lang=es

Carlos Álvarez Montero: <http://www.alvarezmontero.com/>

Humberto Ríos: www.humbertoriosfotografo.blogspot.com.es

Livia Corona: <http://www.liviacorona.com/>

Yvonne Venegas: <http://www.yvonnevenegas.com/>