

FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA. IDENTIDAD A TRAVÉS DE LALENTE

M.^a LUISA BELLIDO GANT*

Resumen

La llegada de la fotografía a Latinoamérica se produce muy poco tiempo después de su descubrimiento en Europa, en 1839. Desde entonces se desarrolla rápidamente, convirtiéndose primero en un medio de acercar al público europeo la realidad de aquel continente, pero sobre todo a lo largo del siglo XX, se nos presenta como la principal fuente documental que guarda la memoria colectiva de los pueblos, y de este modo es una pieza clave de su identidad.

Photography arrived at Latin-America only few years after its origin in Europe, in 1839. Since that moment, it developed quickly, first becoming a medium for European people to know better the real life of that continent, but later on photography became, in the 20th century the most important visual document for the conservation of collective memory. In this sense, it played a transcendental role in the shaping of local identities.

* * * * *

Al hablar de la fotografía debemos atender la enorme evolución que este «invento» ha experimentado en menos de 200 años. Desde 1822 en que Niepce consiguió fijar sobre cristal una imagen a la que decidió denominar heliógrafo o a partir de 1839 en que se dio a conocer oficialmente con el nombre de daguerrotipo, este descubrimiento ha modificado los comportamientos sociales y se ha convertido en fuente y archivo de la memoria colectiva de los pueblos.

Para el caso americano¹, encontramos algunos precedentes como los experimentos realizados en 1805 por Esteban Martínez en México que utilizó una cámara oscura y solución de cloruro de plata sobre una plancha de metal para reproducir la fachada de la Iglesia de Santo Domingo. Historiográficamente se considera al francés Hércules Florence el descubridor de esta nueva técnica en Campinas (Brasil) en 1833 al experimentar con cámara negra y luz solar y conseguir impresiones fotográficas sobre papel. Con la figura de Florence nos encontramos con una constante no sólo de la fotografía sino de otros campos de la creación,

* Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Especialista en Museología y Arte Contemporáneo.

¹ BILLETER, Erika: *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana (1860-1993)*. Lunwerg Editores. Barcelona, 1993.

como es el silenciar estas experiencias pioneras frente a los descubrimientos europeos y norteamericanos. De hecho Florence fue el primero en denominar al nuevo descubrimiento «Photographie» con anterioridad a los precursores europeos como Niépce, Daguerre, Talbot o el propio Herschel a quien se atribuye el término.

Su llegada al continente se produce en diciembre de 1839, es decir cinco meses después de ser avalado por la Academia de Ciencias de Francia, lo que indica el enorme interés por convertir estos nuevos territorios en tema fundamental de representación y a la fotografía en el vehículo para acercar al público europeo la realidad de las nuevas tierras. Las primeras experiencias son de 1840 cuando Leverger y Jean François Prelier captan la Catedral de México y Louis Compte registra a la familia real portuguesa y documenta el Palacio y otros edificios de Río de Janeiro, tomando posteriormente en Montevideo (Uruguay) un daguerrotipo de la Catedral.

El retrato

El retrato se convierte, en un primer momento, en el tema fundamental de las fotografías, pues los burgueses veían en este género un elemento que los acercaba con las clases acomodadas europeas y una forma de distanciarse de las populares e indígenas del continente². No es de extrañar que los primeros estudios fotográficos que se fundan en América estén regentados, en su mayoría, por pintores, sobre todo retratistas³. Así en Colombia, Argentina o Venezuela encontramos artistas que se benefician de las aportaciones técnicas para elaborar sus composiciones, no sólo retratos, sino también vistas urbanas, como es el caso, en Argentina, de Carlos Pellegrini o Prilidiano Pueyrredón o de Martín Tovar y Tovar en Venezuela.

En 1854 A. A. Disdéri introduce en el panorama europeo las «Cartas de Visita»⁴, lo que condujo a la aparición de Álbumes para la colocación de estas cartas, y a aumentar, aun más, este soporte como instrumento fundamental en las relaciones sociales de la burguesía. Esta moda también alcanzó a los héroes americanos; así José de San Martín será

² Para este tema vid. GIORDANO, M., MÉNDEZ, P.: «El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad», en *Tiempos de América*, n. 8. Centro de Investigaciones de América Latina. Universitat Jaume I. Castellón, 2001. pp. 121-136.

³ AA.VV.: *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*. Museo Guggenheim Bilbao, 2000.

⁴ Crea una máquina con cuatro objetivos que le permiten obtener ocho fotografías que recorta y coloca sobre un soporte de cartón. Disdéri consiguió en 1865 fotos coloreadas donde mezclaba la precisión del retrato fotográfico con la variedad cromática.

retratado en 1849, en Boulogne Sur Mer (Francia), un año antes de morir. Es éste el único retrato fidedigno que existe del prohombre argentino, algo que no ocurre con el otro gran «Libertador» del sur, Simón Bolívar.

Para la historiadora y fotógrafa argentina Sara Facio «objetivamente no existe una evidencia técnica o conceptual que indique que las fotos tomadas en París por Disdéri o Carjat, fueron mejores que las tomadas en Buenos Aires por Christiano Junior o Witcomb, salvo la importancia de los modelos»⁵. Esto pone de manifiesto que el valor fotográfico se rige, en ocasiones, por la importancia social del retratado, al margen de la calidad «per se» de la imagen. Con una visión occidental, era evidente considerar más importantes las fotografías de personajes europeos de la cultura o la política, que personajes desconocidos procedentes de tierras americanas.

El retrato se convirtió en una carta de presentación y recomendación para el fotografiado. Para ello era necesario crear un «ambiente» propicio, un escenario y acompañarlo de una vestimenta adecuada. Cuando observamos estas primeras obras no podemos ocultar una sonrisa al contemplar las poses antinaturales y artificiales con que se retrataban estos personajes, que nos indican el carácter «casi sagrado» que le conferían a su representación, más próximo a la imagen hierática de las esculturas religiosas o conmemorativas que adornaban sus iglesias y espacios urbanos. Como afirman Mariana Giordano y Patricia Méndez «el retrato fotográfico, lejos de «reproducir» a la persona, la mitifica».

Como señalaba Teresa Matabuena para el caso mexicano, «Los fotógrafos vendían realidades modificadas, el personaje era real, pero el ambiente que lo rodeaba era ficticio»⁶. Los grandes estudios fotográficos ofrecían al cliente una gran variedad de escenarios, vestimentas y todo tipo de complementos⁷ para realizar auténticas representaciones teatrales. Así, el estudio de los Hermanos Vallete en México en 1901, tenía tres pisos de salones decorados y hasta vestuarios y toilettes para la clientela.

El retrato se convierte en el género fotográfico que permite plasmar y reinventar la imagen que el individuo y la sociedad tienen de sí mismas. En el caso americano encontramos dos tendencias claramente definidas: una está representada por Alejandro Witcomb en Buenos Aires, que fotografía a la burguesía urbana y a los sectores aristocráticos. Otra

⁵ FACIO, Sara: *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires. La Azotea, 1995.

⁶ MATABUENA PELÁEZ, Teresa: *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*. México. Universidad Iberoamericana, 1991.

⁷ Entre estos complementos podemos señalar: pianos, balaustradas, baúles, ventanas con cortinajes, consolas, mesas, plantas, bancos de jardín...

por Martín Chambi⁸ en Cuzco (Perú), que convierte a las clases indígenas y marginadas en el tema fundamental de sus retratos. Chambi, de origen campesino, se convierte en un ferviente defensor del indigenismo⁹, corriente ideológica que en 1920 estaba totalmente arraigada en Cuzco. Esta corriente tendrá en la plástica importantes seguidores como el pintor José Sabogal.

Una mención especial cabe hacer a los retratos de difuntos que ocupan una temática muy particular de la iconografía iberoamericana, y que también se utiliza en la plástica. Las fotos de niños muertos, «los angelitos», a veces van acompañadas con sus padres quienes no suelen mostrar dolor sino valorar la importancia de la permanencia de la imagen del niño más allá de la muerte. Para los familiares, estas fotografías funcionaban como «objetos transicionales», es decir, como entes mediadores que permitían poseer el cuerpo del ser amado ausente¹⁰.

Tras la I Guerra Mundial, el retrato vuelve a imponerse de forma clara en la fotografía, vinculando la visión artística con una estética próxima a las vanguardias, fundamentalmente el surrealismo que aprovechó las posibilidades técnicas para dotar de mayor fuerza expresiva a sus obras. En Argentina se forma en el período de entreguerras el movimiento «Foto Arte» integrado por fotógrafos europeos como Anatole Saderman, Annetta Heinrich y Franz van Riel. Este grupo, junto con Horacio Coppola¹¹ y Grete Stern, planteaban la independencia de la fotografía para liberarla de su carácter imitativo respecto de la pintura¹².

El retrato contemporáneo tendrá una variada evolución. Podríamos citar nombres como los de los argentinos Alfredo Sánchez y Alicia D'Amico, el uruguayo Nicolás Yarovoff, a los cubanos María E. Haya e Iván Cañas Boix y los brasileños Maureen Bissilliat y Mario Cravo Neto. Se caracterizan por entender el retrato como un medio de comunicación, como una forma de transmitir la expresividad del personaje, marcada por el dramatismo y la utilización de la luz con una fuerte carga expresiva.

Una visión muy personal del retrato lo encontramos en dos artistas de origen cubano, Ana Mendieta y Marta María Pérez Bravo, que utili-

⁸ CASTRO, Fernando: *Martín Chambi: de Coaza al Moma*. Perú, 1989.

⁹ Martín Chambi fue amigo de Roberto Latorre, editor de la revista Kosko, el órgano de difusión del indigenismo y conoció a Gamaniel Curata, líder del movimiento.

¹⁰ GIORDANO, M., MÉNDEZ, P.: *El retrato...*, p. 133. Interesa citar aquí el monográfico titulado «El arte ritual de la muerte niña», coordinado por Gutierre Aceves (Artes de México, México, n. 15, 1992). En él se rescata la ingente labor, como fotógrafo de niños muertos, del guatemalteco José Domingo Noriega, autor de más de un centenar de esas imágenes.

¹¹ GUTTERO, J.: *Coppola*. C.E. Amer. Buenos Aires, 1982.

¹² YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel: «Aproximación crítica a la fotografía latinoamericana actual», en *Fotografía Latinoamericana. Tendencias actuales*. Universidad Hispanoamericana de Sta. M. de La Rábida. La Rábida, 1991.

zan su cuerpo como elemento fundamental de su obra y al que fotografían para dejar constancia de sus acciones. Mendieta comienza integrando su propio cuerpo en performances y body art. Su obra está centrada en los símbolos políticos, la ideología feminista, la santería y la religión sincrética cubana. Se representa enfrentándose a la naturaleza con su propio cuerpo, acostada en la tierra o enterrada bajo ramas o flores. Son ceremonias íntimas que hace con la naturaleza, cargadas de implicaciones metafóricas¹³.

Marta María Pérez Bravo comienza haciendo instalaciones en la década de los ochenta, manipulando con papel obras que luego fotografía. Su obra tiene vinculaciones con la religión afrocubana, en la que emplea su propio cuerpo como altar, reflexionando sobre su yo físico y su identidad cultural.

La fotografía antropológica y costumbrista

Habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, para que la fotografía dejara a las clases acomodadas como único tema de representación, y se interesara por documentar sectores sociales marginales urbanos, clases populares e indígenas.

En Brasil fue August Frisch el primero en documentar grupos indígenas del Amazonas con un sentido antropológico, aunque sin perder esa mentalidad europea que incorporaba una visión exótica del individuo. Hacia 1866 Christiano Junior fotografía negros e indios en su estudio utilizando telones con fondos de bosques europeos. Estos personajes aparecen con los pies descalzos para demostrar su situación de esclavitud, que en Brasil será abolida en 1888. Esta visión se alejaba totalmente del carácter de denuncia social, al mostrar a los esclavos en contextos irreales y con unos rostros que demostraban sumisión y obediencia. Estas imágenes respondían al deseo de «lo exótico» que motivaba a los europeos. Interesantes resultan también, poco antes del cambio de siglo, los trabajos de documentación fotográfica que realiza entre las tribus indígenas del Paraguay el italiano Guido Boggiani, y que gozarán de gran difusión a través de la tarjeta postal. Esta labor no estuvo exenta de un trágico final: Boggiani murió a manos de un indígena chamacoco en 1901.

Las comunidades indígenas seguirán siendo en adelante tema de preferencia. Para Suárez Canal lo único que caracteriza a la fotografía ibe-

¹³ AA.VV.: *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1996.

roamericana hasta el primer tercio del siglo XX respecto del lenguaje universal es el tema indígena: «Los temas de arquitectura, las ciudades con sus acontecimientos sociales, el inicio de la revolución industrial con la llegada de nuevos inventos, la llegada de la sociedad de consumo con sus mercados, el paisaje y el retrato se tratan de la misma forma estética con ligeras variaciones de tipo cultural»¹⁴. En este sentido, la fotografía documental que realiza en México Hugo Brehme se preocupa por plasmar el pensamiento indígena en contraposición con el hombre occidental que valora la riqueza material frente a otro tipo de conceptos espirituales.

En un inicio no se trataba de una fotografía que buscaba una denuncia social, sino que simplemente intentaba plasmar la cruda realidad de estas clases desfavorecidas. Paulatinamente, la fotografía fue captando otra vertiente de la marginalidad urbana, la llegada de los inmigrantes y sus duras condiciones de vida y trabajo. Un tema ampliamente documentado en Estados Unidos por Jacob August Riis y Lewis Wickes Hine que se interesan por mostrarnos el mundo de los niños trabajadores y la situación de los inmigrantes en la Ellis Island. Junto con esta fotografía de denuncia social, también se captan distintos momentos de la cotidianidad: nacimientos, bautizos, casamientos y defunciones quedaron registrados en mayor o menor grado desde comienzos del siglo XX.

A partir de 1955 y tras la celebración de la exposición «The Family of Man» organizada por Edward Steichen en el Museum of Modern Art de Nueva York, surge un tipo de fotografía que tiende a realizar reportajes sobre las relaciones sociales y culturales de las comunidades, sus formas de trabajo y sus condiciones de vida. Para Steichen la fotografía permitía representar los temas fundamentales de la vida que afectan a toda la humanidad: nacimiento, amor, trabajo, muerte, e insiste en la «unidad esencial del género humano a través del mundo».

También dentro de la fotografía de denuncia podemos incluir al ya centenario Manuel Álvarez Bravo, mexicano, continuador de Hugo Brehme e influido por las visiones vanguardistas de E. Weston y T. Modotti y las del surrealismo. Su actividad junto a los muralistas mexicanos lo ubica en una vanguardia militante y se desempeñará entre 1943 y 1959 como fotógrafo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. En 1935 hace su primera Exposición, junto con Cartier-Bresson, en el Palacio de Bellas Artes de México y en 1980 formará el Museo de la Fotografía de México.

¹⁴ SUÁREZ CANAL, J. L.: «La fotografía latinoamericana. La realidad de un canto», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 544. Madrid, 1995.

El tema de la preocupación por los indígenas ha sido retomado en la segunda mitad del siglo XX. Figuras como Juan Rulfo, Enrique Bostelman, Graciela Iturbide, Ursula Bernath, Ruth Lechuga, Flor Garduño y Mariana Yampolsky revisaron su problemática y profundizaron sobre la importancia del ritual y las formas de interrelación social de sus comunidades. También Claudia Andújar ha documentado la problemática especial de los indígenas del Amazonas y su creciente peligro de desaparición. Otros fotógrafos brasileños como José Medeiros y Milton Gurán mostraron, unas veces el desconcierto y otras una mezcla de sorpresa y admiración, en imágenes confrontadas del indígena con los avances tecnológicos. Medeiros lo hizo a mediados de siglo con tribus del Mato Grosso, y Gurán en los noventa, entre los indios yanomami. Era el adiós a la tergiversada imagen del indígena en estado de primigenia absoluta.

Una de las figuras de la corriente social es el brasileño Sebastiao Salgado, miembro de la agencia Magnum desde 1979. En sus primeros trabajos mostró las condiciones de esclavitud de los trabajadores de las minas de oro de Sierra Pelada, Brasil. Ha realizado numerosos reportajes que le han permitido abordar temas relacionados como la guerra, el hambre, la modificación de los sistemas de producción, la contaminación y la utilización de las religiones como formas de control y de poder. Entre sus series documentales podemos destacar *«Imágenes trágicas, máscaras de esperanza»*, *«Los refugiados»*, *«Los sin tierra»* y *«Éxodos»*. En 1997 publicó su libro *«Terra»* con dramáticas escenas sobre las comunidades agrícolas del Brasil, el éxodo rural y el hacinamiento en la periferia de las grandes ciudades.

Fotografía y vanguardia

La relación que se establece entre la fotografía y los primeros movimientos vanguardistas, sobre todo en la plástica, acontece tras la I Guerra Mundial. En este nuevo panorama se hace hincapié en la preocupación por el intento de simplificar los elementos compositivos y la definición de una estructura esencialmente geométrica. La Bauhaus, pero sobre todo el Futurismo y el Surrealismo, van a modificar la visión tradicional de la realidad, incorporando un nuevo lenguaje expresivo que dará como resultado una visión distorsionada, reflexiva y más personal. Figuras como Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, los hermanos Bragaglia, Paul Strand o Henry Cartier-Bresson, marcarán un nuevo derrotero en la fotografía, que fue felizmente aprovechado por los fotógrafos americanos. Entre las influencias que propiciaron la introducción de la vanguardia

fotográfica en Iberoamérica no debemos olvidar la realización en México de la Exposición Internacional del Surrealismo (1940), bajo la coordinación de André Bretón, César Moro y Wolfgang Paalen, ni el influjo de la literatura, la pintura, y sobre todo el cine con la figura de Eisenstein.

El interés por la geometría, el juego de luz, la plasmación del movimiento, la inserción de la fotografía en el mundo editorial, la utilización del collage y de nuevas técnicas, marcarán el nuevo rumbo. Personajes como Tina Modotti que implanta una forma pura de realizar fotografías, «sin trucos ni manipulaciones», van a modificar esa forma tradicional de hacer fotografía. Modotti llega a México en 1923 acompañando a Edward Weston, provocando el cambio hacia la modernidad y superando la fotografía paisajística y costumbrista, entonces consolidada. Esta creadora va a inaugurar la saga de mujeres dedicadas a la fotografía en México como Lola Álvarez Bravo¹⁵, Kati Horna, Graciela Itúrbide y Flor Garduño.

La Exposición de fotógrafos mexicanos realizada en 1928 y organizada por Antonio Garduño, reunía trabajos de Hugo Brehme, Roberto A. Turnbull, Librado García («Smarth»), Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo mostrando la coexistencia entre tradición y vanguardia. Dos años después los Hermanos Vargas en Arequipa (Perú) comenzaron a investigar con la luz y sus efectos dramáticos de contrastes¹⁶.

Lola Álvarez Bravo, cuya obra presenta una clara influencia de Tina Modotti y Edward Weston, trabajó en el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM). Su obra tiene claras reminiscencias con los objetos surrealistas y eleva los objetos cotidianos a «objet trouvé». En 1951 abrió una Galería de Arte Contemporáneo e hizo una exposición de homenaje a Frida Kahlo (1953) y otra sobre «*El paisaje en la plástica de México*» (1954).

La preocupación de esta vanguardia mexicana que además de Weston y Modotti integraban Manuel Álvarez Bravo y Lola, su mujer, Agustín Jiménez y Emilio Amero radicaba en el deseo de experimentar con la imagen tanto a partir de innovaciones técnicas como con la utilización de nuevos temas. Pero la fotografía de estos momentos no puede desligarse de la vanguardia pictórica de los muralistas, sobre todo de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Esta vinculación explica su carácter documental y su interés por presentar el suburbio, lo marginal y austero y exaltar el valor de las pequeñas cosas.

Entre las generaciones más contemporáneas y vinculadas con movimientos de vanguardia actuales podemos señalar una gran variedad de

¹⁵ AA.VV.: *Fotografía Latinoamericana*. Colección CEDODAL. CEDODAL. Buenos Aires, 2001.

¹⁶ GUTIÉRREZ, Ramón: «Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX-XX»; en *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1997.

estilos, desde lenguajes neosurrealistas, conceptuales, fotocreación técnica, neoexpresionismo hasta realismo fantástico, fotoneodinamismo. Esto justifica la gran diversidad de tendencias que actualmente conviven en la vanguardia iberoamericana. No tendría sentido incluir aquí una larga lista de fotógrafos cultivadores de las mismas, aunque sí, por simple inclinación personal y por lo particularmente atractivas que nos resultan, queremos mencionar las experimentaciones del guatemalteco Luis González Palma en las que aborda los mitos de tradición maya a través de alegóricos retratos de indígenas, muchas veces convertidos en ángeles, con una clara intención de reivindicar a un pueblo en constante lucha por preservar su cultura y alcanzar la deseada justicia social.

Fotografía y revolución

Evidentemente, la fotografía no se utilizó en Iberoamérica con un carácter exclusivamente retratístico o costumbrista o de nueva experimentación creativa como hemos visto hasta ahora, sino que se convirtió en una herramienta y un arma de lucha y de denuncia política e ideológica. Tenemos algunos precedentes, como los daguerrotipos de la batalla del Saltillo de 1847, pero será a partir de la Guerra de Secesión en Estados Unidos cuando el papel del fotógrafo de guerra se verá enaltecido.

Encontramos numerosos ejemplos en el continente americano de fotografías que narran el desarrollo de acontecimientos bélicos, desde la Guerra de la Triple Alianza entre Argentina, Brasil y Uruguay frente a Paraguay¹⁷ que dió origen en Montevideo del Estudio fotográfico Bates y Cía. o la llamada «Guerra del Pacífico» (1879-1882) que enfrentó a Perú y Bolivia con Chile, y que fue documentada por Edward Clifford Spencer. No sólo encontramos conflictos armados documentados por los fotógrafos, también en 1880 se captaron las «Campanas del desierto» por el fotógrafo Antonio Pozzo quien acompañó al Ejército en sus acciones de «pacificación» contra los indígenas.

Quizás algunas de las fotografías más famosas de ese momento, son las que narran los procesos de independencia de Cuba y Puerto Rico en 1898 y que fueron plasmadas durante décadas por fotógrafos de diversa procedencia. Las guerras civiles también fueron fotografiadas, pudiéndose destacar a Benjamín Rivadeneira en Ecuador, Henrique Avril en Vene-

¹⁷ CUARTEROLO, M. A.: *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*. Planeta. Buenos Aires, 2000.

zuela y Melitón Rodríguez en Colombia. Fue el mexicano Agustín Víctor Casasola¹⁸ quien impulsó los reportajes fotográficos documentando la Revolución Mexicana de Emiliano Zapata y Pancho Villa, y que se convertirá en una constante dentro de la fotografía de temática revolucionaria.

El período de entreguerras dio paso al desarrollo de un periodismo gráfico que se había puesto a prueba en la primera guerra mundial. La propia guerra civil española sería un tema crucial dentro de la fotografía de guerra. Debemos destacar aquí, la figura de Andrei Friedmann conocido como «Robert Capa» que documentó la guerra civil española¹⁹ y fundó en 1947 la Agencia de información «Magnum», sin duda una de las instituciones más importantes y con más proyección en el mundo de las que agruparon a fotoperiodistas.

Pocos acontecimientos han tenido tanto impacto político en el continente en esta segunda mitad del siglo como la Revolución Cubana en 1959 y el proceso que ella desencadenó. La fotografía no podía estar ausente desde las tomas documentales de la insurgencia hasta la acción propagandística del nuevo Estado. Probablemente la figura más representativa sea el cubano Raúl Corrales que documentó el desembarco de Playa Girón y se dedicó a registrar los acontecimientos históricos de su país centrándose en los años sesenta. Otra figura clave es Alberto Díaz, «Korda», autor de «Guerrillero heroico», una de las fotografías más famosas del Ché Guevara. La Revolución cubana fue también documentada por fotógrafos europeos. Entre ellos cabe recordar a los suizos René Burri y Luc Chessex quien residió 14 años en Cuba como periodista de Prensa Latina.

En la actualidad, la fotografía ha cedido terreno a la televisión en lo que a las noticias del día a día concierne y en particular a las imágenes de revueltas sociales, conflictos políticos, etc. No obstante, desde nuestra óptica la pantalla transmite las mismas de manera tal que el espectador suele sentirse parte de un espectáculo mediático, muchas veces frívolo, al que asiste pasivamente, un papel que por lo general nunca ha asumido el fotoperiodismo. La fuerza que éste sigue teniendo se evidencia en hechos tan dramáticos como el asesinato del fotógrafo argentino José Luis Cabezas en 1997, crimen que echó luz sobre la compleja trama de corrupción en la Argentina menemista.

¹⁸ Casasola fue fundador en 1903 de la «Asociación mexicana de periodistas», en 1911 de la «Asociación de fotógrafos de Prensa» y dos años más tarde de una Agencia de Información Fotográfica.

¹⁹ AA.VV.: *Capa: cara a cara*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.



1. Lorenzo Hernández (Argentina).
«Niña muerta (Bernardita Lamerain)».
(1907). Col. CEDODAL, Buenos Aires.



2. Martín Chambi (Perú). «Autorretrato en motocicleta» (1934). Col. Familia Chambi, Perú.



3. Ursula Bernath (México). «Campesinas de Yuriria» (c. 1955). Col. CEDODAL, Buenos Aires.



4. Milton Gurán (Brasil). «Indios yanomami» (1991). Col. del autor, Brasil.



5. Lola Álvarez Bravo (México).
«Frida Kahlo» (1945). Col. CEDODAL,
Buenos Aires.



6. Luis González Palma (Guatemala).
«Fragmento de lotería, La Rosa» (1991).
Col. Galería de Arte Contemporáneo,
México.



7. Raúl Corrales (Cuba). «Caballería» (1960). Col. del autor, Cuba.



8. Alberto Díaz (KORDA) (Cuba).
«El guerrillero heroico» (1960).
Col. del autor, Cuba.