

# **Los vasos comunicantes: Colombia y México**

Pseudónimo: **Sí Señor**

Área: **Premio Nacional de Crítica y Ensayo**

Categoría: **1 (Texto largo)**

«La guerra es la continuación de la política por otros medios»

**Carl von Clausewitz**

«Matar es como hacer un trabajo sin tener las capacidades necesarias para hacerlo; las personas inexpertas en trabajos difíciles, se hieren generalmente las manos con mucha facilidad.»

**Lao Tse**

**1.**

### **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 este 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 es posible trazar una marca en la conciencia colectiva de sociedades que han sido excedidas, no solo 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 ensayo.

**2.**

### **En otra ocasión había verdades**

La violencia ha sido un hecho recurrente en Colombia y México; así lo deja ver la turbulencia de sus historias. Sería preciso rememorar de manera sintética lo sucedido en estas tierras a partir de la conquista española, como quiera que éste hecho define en gran medida a las sociedades actuales, amalgama de tres culturas mayores (la americana, la europea y la africana). Mencionar, por ejemplo, la imposición y rapacidad de la Corona, germen de una inequidad rampante; los procesos de independencia casi simultáneos, liderados por criollos; las nuevas derivas colonizadoras, desde los intentos de reconquista hasta el abordaje de las transnacionales; los balbucesos políticos que han intentado

delinear, con prácticas cuestionables, una sociedad regida por leyes; la interminable lucha por la tierra y, la consecuente aparición de grupos insurrectos.

Un hecho particular vincula a Colombia y México en nuestros días: el narcotráfico.

El tráfico de narcóticos ha sido un motor de la violencia en estas dos sociedades, pero también una consecuencia. Para ser discretos, o mejor, concisos, diremos que éste es uno de los negocios ilegales más rentables del planeta; diremos también, que los países donde existe el mayor consumo de estas sustancias son, en su mayoría, aquellos con el mayor ingreso *per capita* del mundo, en tanto que los países occidentales donde más se producen y trafican drogas ilegales (Colombia, México, Bolivia y Perú), tienen altos índices de pobreza e incluso, insuficiencia alimentaria. Añadiremos, finalmente, que la veda a la producción, distribución y consumo de estupefacientes que hoy conocemos, no ha dejado tantos problemas sociales (secuestros, extorsiones, desapariciones y asesinatos) como los que han ocurrido en Colombia desde los años 80 y en México desde el año 2000, con un incremento abrumador en los últimos años.

La guerra contra el narcotráfico en Colombia fue declarada por el gobierno de Belisario Betancur Cuartas (1982-1986), como respuesta al asesinato del Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla en 1984, quien denunció la participación de los capos de la droga en la política. Entre 1989 y 1990 se vivió el momento más álgido del llamado narcoterrorismo, cuando fueron asesinados tres candidatos presidenciales<sup>1</sup> y se detonaron bombas poderosas en calles y plazas de grandes ciudades, dejando miles de víctimas fatales y heridos. Sin duda, esta época determinó la manera como los medios de comunicación, las manifestaciones del arte y, por supuesto, los ciudadanos y espectadores mediáticos, tuvieron que aprender a documentar, comunicar, simbolizar y sublimar el conflicto armado.

Son frecuentes los debates acerca de las cifras que arrojan los procesos de violencia, con todo, para entender, por ejemplo, la dimensión del problema social colombiano es importante acotar que –y en esto hay acuerdo- este es el país con el mayor número de

---

<sup>1</sup> Los candidatos asesinados fueron Luis Carlos Galán Sarmiento, líder del Partido Liberal; Bernardo Jaramillo Ossa, del partido Unión Patriótica, y Carlos Pizarro Leongómez, del Partido Alianza Democrática M-19. César Gaviria Trujillo, quien sería nombrado presidente en las elecciones de 1990, también estuvo a punto de ser asesinado en el vuelo 203 de Avianca, que explotó en pleno vuelo, y donde Gaviria Trujillo, siendo aún candidato, no abordaría por sugerencia de sus asesores.

desplazados internos en el mundo, como consecuencia de los enfrentamientos entre grupos armados (fuerzas militares del estado, grupos guerrilleros y grupos paramilitares). Hablamos de aproximadamente cuatro millones de personas, quienes huyendo de las masacres han dejado sus tierras para agolparse en los sectores marginales de las principales ciudades del país.

En México, el inicio de los enfrentamientos se dio a partir del período presidencial de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), quien inició una guerra contra los carteles de la droga, que según las fluctuantes estadísticas ha dejado cerca de 90.000 muertos y más de 300.000 desaparecidos.<sup>2</sup> México se militarizó desde entonces y ha dejado de ser uno de los destinos turísticos más visitados del mundo, para convertirse en un país peligroso que se menciona con mayor frecuencia en las agencias internacionales.

Gran parte de la guerra es financiada con las ganancias derivadas del narcotráfico.<sup>3</sup>

Los orígenes del narcotráfico, multiformes y complejos, han determinado la historia reciente de Colombia y México. Esto se explica, en parte, como resultado de sociedades en proceso de consolidar una democracia que nunca llega. Los pasados coloniales se han reafirmado con el paso de los siglos, mediante alianzas que mantienen a minorías en el poder y confirman una relación inequívoca 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 suplantarse en el poder a los gobernantes, más bien pacta con distintas instancias del establecimiento, sin cuestionarlo, y lo corrompe para suprimir, en la práctica, las restricciones jurídicas que impiden su “negocio”.

---

<sup>2</sup> También hubo dos magnicidios durante este período, que a pesar de no haber sido esclarecidos plenamente, han sido interpretados por algunos sectores de la opinión pública como una afrenta al Gobierno. Hablamos de los Secretarios de Gobierno, Juan Camilo Mouriño Terrazo y José Francisco Blake Mora, muertos en 2008 y 2011 respectivamente, en sendos avionazos.

<sup>3</sup> Los grupos guerrilleros colombianos han ingresado 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 políticos, sino de terroristas y delincuentes. Los grupos paramilitares también hacen parte de esta estrategia de combate, cobrando impuestos a comerciantes y productores de alcaloides, es decir, fungiendo como un paraestado. En México la situación puede resumirse de la siguiente manera: de “aquí” para “allá” se envía droga, y de “allá” para “acá” se reciben armas.

Son múltiples los antecedentes de los procesos que describimos y las objeciones en contra de los mismos. Asumiremos que la pobreza generada por los procesos sociales –en ocasiones promovidos o facilitados por el Estado– no es una excusa para el surgimiento de la ilegalidad y la violencia, como quiera que existen países con recursos limitados donde no ocurren dichas circunstancias, sin embargo, en Colombia se ha señalado como punto desencadenante la ausencia de una reforma agraria y, en cambio, la ocurrencia de una contrarreforma que le ha quitado –por la fuerza– sus tierras a pequeños propietarios campesinos, a través de la acción de grupos paramilitares, quienes financiados por terratenientes han favorecido tanto el latifundio, como el ingreso de grupos transnacionales con intereses económicos en el rico suelo y subsuelo de este país.

El caso mexicano, obedece al gradual desmontaje del estado de bienestar<sup>4</sup>, es decir, la pérdida de los beneficios sociales que vinieron después de la Revolución, los cuales fueron cimentados en los primeros gobiernos del PRI y consolidados durante el éxtasis mundial del modelo capitalista, ocurrido después de la postguerra, entre 1945 y 1973, momento en el que sobrevino una fuerte crisis petrolera en Medio Oriente. Así mismo, es importante referir como vertiente fundamental de la violencia mexicana actual, el Tratado de Libre Comercio firmado entre México, Canadá y Estados Unidos de América en 1994, y sus secuelas: la desaparición del campo como fuente de autonomía alimentaria, el desarrollo desmesurado de empresas maquiladoras extranjeras<sup>5</sup>, y la gradual pérdida de garantías sociales ante el debilitamiento del Estado.

Los procesos de violencia en Colombia y México, más allá de sus particularidades, plantean un vínculo entre inequidad social y prácticas políticas indebidas. A estos hechos suceden luchas populares, que al no conseguir el poder por la vía armada<sup>6</sup> o democrática<sup>7</sup>, degeneran en organizaciones delincuenciales –el narcotráfico es la más singular de todas–

---

<sup>4</sup> El estado de bienestar, consistente en facultar al Estado para atender las necesidades fundamentales de la población, fue transformado a través de los procesos de privatización por la política neoliberal, fase más avanzada del capitalismo.

<sup>5</sup> Si bien este proceso fue visto como un voto de confianza en México, como quiera que representa una fuerte inversión extranjera en el país, resulta ser, más bien, un traslado de los daños ecológicos a tierras del “Tercer Mundo”, aunado a bajas garantías salariales para los trabajadores y la desaparición sistemática de la industria nacional.

<sup>6</sup> El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 ha sido, durante décadas, el paradigma de otras luchas armadas en Latinoamérica, vinculadas a los procesos políticos que dieron inicio en Rusia, con el establecimiento del socialismo en 1917.

<sup>7</sup> El gobierno encabezado en Chile por Salvador Allende entre 1970 y 1973, fue el primer proceso democrático latinoamericano de izquierda que triunfaría en las urnas. Dicho gobierno fue derrocado por las armas y marcaría un antecedente memorable en el contexto de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS.

que representan cuestionables vías de ascenso social<sup>8</sup>, y desencadenan la respuesta armada por parte del Estado, ocasionalmente teñida por una doble moral, debido al alto grado de corruptibilidad que suscita este negocio. El siguiente paso es el surgimiento de las autodefensas<sup>9</sup>, que pueden ser interpretadas como una respuesta de la sociedad ante la incapacidad del gobierno para generar orden, como gestión armada del poder económico o como violencia de Estado. A continuación ocurre el desplazamiento forzado de las poblaciones campesinas a la ciudad<sup>10</sup>, trasladándose así el conflicto del campo a la periferia urbana, y de ésta a todos los niveles de la población.

Se ha pensado que la violencia consiste solamente en la agresión física inmediata, no obstante, resulta evidente que 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**

El significado del cuerpo en el arte evidencia las particularidades de una sociedad, las maneras de conjurar sus pulsiones y, también, de representarlas. La particularidad de estos lenguajes 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 que constituyen los cuerpos destrozados, las fosas comunes, los pueblos humeantes, los horrores. Existe una mirada visceral que no deja nada a la

---

<sup>8</sup> La producción, distribución y consumo ilegal de alcaloides ha sido asumida por cierta parte de la población, como una vía rápida para obtener dinero, debido a la corruptibilidad que genera este ilícito; a dicho lastre debemos añadir, la baja autoestima de la sociedad, la desconfianza entre los ciudadanos y el repudio internacional.

<sup>9</sup> Las autodefensas o grupos paramilitares –al igual que los grupos guerrilleros y los carteles del narcotráfico– son un claro resultado de la ingobernabilidad del Estado, y enuncian la existencia de otros Estados, de otras economías, que funcionan de manera paralela y se contradicen o afirman, dando lugar a actos violentos.

<sup>10</sup> En México el desplazamiento por efecto de la violencia es un fenómeno nuevo, sin embargo, tiene un antecedente significativo: la migración hacia los Estados Unidos.

imaginación; a esta mirada se le condena llamándola morbosa. Existe también una mirada más diferida, que enseña sin enseñar y espera las asociaciones del espectador, a esta mirada se la descalifica por considerarla distante de la realidad. En medio de estas perspectivas o estrategias visuales, lo que se debate realmente son asuntos que competen a la realidad inmediata de víctimas y victimarios, es decir, el perdón, el olvido, la rectificación o la condena.

Es posible hablar de tres elementos a través de los cuales se puede interpretar la representación de la violencia: la distancia respecto a la referencia, la autoridad del autor y la perspectiva de interpretación. **La distancia respecto a la referencia**, es decir, al hecho violento, genera distintas aproximaciones estéticas que van desde el tremendismo hasta el refinamiento conceptual, que suponen a su vez, en el espectador, un tiempo menor o mayor para hacer contacto con la realidad aludida; **la autoridad del autor** consiste en la pretendida 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 imágenes fotográficas: a través de los medios de información, en publicaciones impresas y/o electrónicas, en galerías o museos<sup>11</sup>.

#### 4.

##### **Uno arriba del otro**

Asumiremos la violencia como una negación 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, sobajarlo, 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.

---

<sup>11</sup> Esta variable tiene interesantes implicaciones socioeconómicas y políticas.

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 a 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 dan cuenta de transformaciones estéticas que son, al mismo tiempo, el resultado de transformaciones tecnológicas y sociales que revelan la naturaleza de los antagonistas. 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) dejó ver turbas enardecidas que con palos y machetes hicieron polvo la capital; La Violencia bipartidista (1946-1966) mostró el horror que los bandos enfrentados produjeron en los campos colombianos; el narcoterrorismo (1984-1993) caracterizado por magnicidios y ataques a la población civil en Colombia, expuso espacios urbanos sacudidos por las bombas; el enfrentamiento entre guerrillas, movimientos paramilitares y fuerzas del orden (1964 a la fecha) ofrece bandos con uniformes similares, pueblos y ecosistemas destrozados; la guerra mexicana entre carteles y fuerzas del orden (2006 a la fecha) enseña ejércitos en las calles, detenidos y ejecutados.

La violencia surgida en Colombia y México ha generado interesantes trabajos en la fotografía contemporánea, que asumen al cuerpo como vestigio de la turbulencia social, metáfora del poder o territorio expuesto. Hablaremos entonces, mayoritariamente, del cuerpo torturado, deforme, desaparecido, desplazado.

## 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 intercambiar sus 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.

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 al arte contemporáneo, debido a que casi ningún artista suele tener ese grado de contacto con los hechos 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, sin embargo, existe en su manera de retratar el tema, una apuesta formal, una manera de “narrar” que debe ser interpretada. Sus fotografías ofrecen fórmulas visuales: la exposición de la víctima, el tono grandilocuente –los ejércitos en medio–, la 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 mismo 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 crimen y que un grupo de la población se enriquece con el dolor de los otros, sin embargo, expone –a nivel visual– solo a las personas violentadas, generando una versión 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 el desconocimiento 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 radical, sobre todo si pensamos que cualquier partidario de la guerra está equivocado, aunque sus causas sean justas.



Quibdó, Chocó /Jesús Abad Colorado



Comuna trece, Medellín / Jesús Abad Colorado

El arte puede sortear la limitación de lo inmediato, a través de la elaboración mental y física de una 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, vinculada a la evidencia física de hechos violentos, tiene tal grado de lealtad con los objetos y las personas, que decide dignificarlos y embellecerlos primero, para que el horror ocurra después. La estrategia estética de Echavarría es la síntesis con la que extrae las evidencias de la realidad, sometiéndolas a un análisis científico que desencadena imágenes poderosas, difícilmente resolubles, que integran historia, antropología, sociología y 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, 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 refleja 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, bordado, complejo, difícil de definir. De este modo, evidencia los asombrosos procesos de transformación experimentados por las personas que viven la violencia: testimonios que son el resultado de trances traumáticos y que marcan el futuro de las víctimas vivas, esto y el asesinato: ese drama que supone salir de la vida por mano ajena.





La bandeja de Bolívar / Juan Manuel Echavarría

Quizá una de las piezas más conmovedoras de Echavarría, 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 retirados 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. Se diría que la realidad contada de esta manera duele, pero también conmueve por su belleza desoladora.



Bocas de Ceniza / “Rafael” / Juan Manuel Echavarría



Bocas de Ceniza / "Luz Mila" / Juan Manuel Echavarría

**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 de las cuales le interesa hablar. Herrán 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 como evidencian las acciones que ocurren a través de ellos.

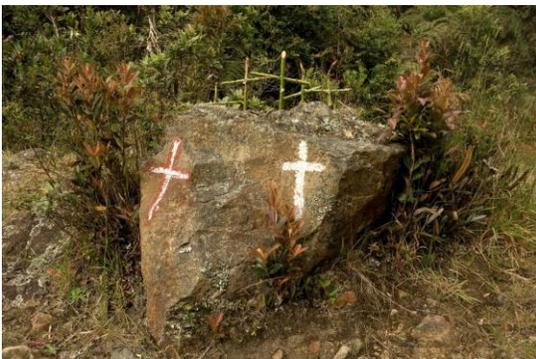
En "Campo Santo" (2006), el autor registra la violencia a partir de un gesto objetual mínimo, la cruz que hacen los dolientes de manera espontánea, en una comunión con el espacio natural, sin nombres, como un abono a la memoria, como una manera ritual de expresar el horror de lo sucedido. Herrán es testigo 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, obvios o insignificantes, pero que poco a poco desatan una gama amplia de

posibles interpretaciones. De esta manera, el autor reflexiona acerca de las estrategias que ha utilizado el poder 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.



s.n. (Romero) de la serie Campo Santo / Juan Fernando Herrán



s.n. (Hortus 1 y II) de la serie Campo Santo / Juan Fernando Herrán

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 piezas como “David quiebramales” (2005) pueden expresar el conflicto armado colombiano, siendo además un icono, pero no un trofeo del sensacionalismo, pero 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 base de mármol, imitando la posición del David de Miguel Ángel. La imagen resulta perturbadora, debido a que este hombre perdió su pierna izquierda con la explosión 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 un país que no puede moverse completo a causa de su discapacidad. Rojas expresa la violencia, violentando uno de los iconos del arte occidental; plantea el anti-Renacimiento, la hecatombe de una sociedad que ha caído en grados significativos de demencia. Su obra nos enseña la violencia de manera descarada, a través de un soldado del ejército, desnudo, amputado, y sin embargo neutraliza su atrevimiento convirtiendo a la imagen en una escultura viva, digna de admiración, pero quebrada.

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 sociedad, 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.



David quebramales / Miguel Ángel Rojas



David quebramales / Miguel Ángel Rojas

**Óscar Muñoz** (Popayán, 1951) es el autor cuya obra parece menos vinculada a los hechos violentos –dentro de este primer grupo que termina con él–, y esto sucede, a pesar de que todo su trabajo pueda ser interpretado como un profundo comentario acerca de la violencia, en un país que la ha vivido de manera tan exhaustiva. La obra de Muñoz es también –y así es como suele ser asumida– una reflexión acerca de nuestro paso por el mundo.

Las piezas de Muñoz rehúsan la definición abreviada de un tema, en ellas 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 manera inesperada, a la vida, y a su antítesis obligada: la muerte. Muñoz es un prestidigitador –por no decir un demiurgo–, que forza a las imágenes para que se queden suspendidas en una transitoriedad, esto es, en la fragilidad de un soporte inestable, precario, uno que no acaba de fijarse.

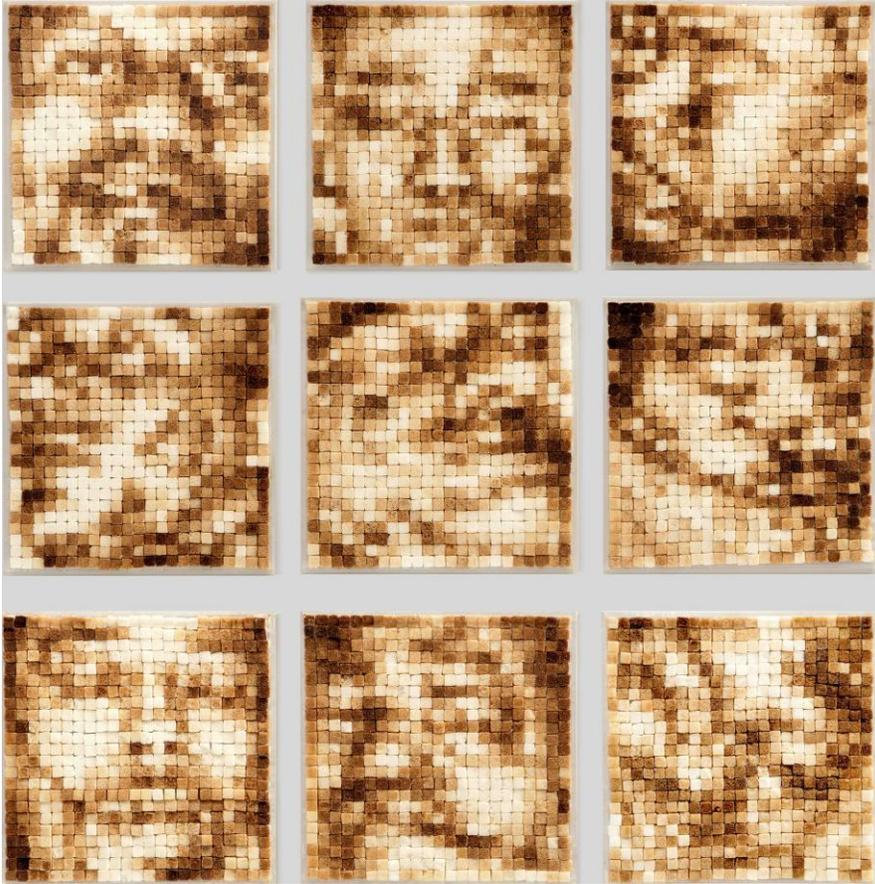
Muñoz hace injertos con la fotografía, elimina su rictus connatural por medio de estrategias sorprendentes, a la vez que exquisitas, para plantear la idea de la imagen como curso, y el curso de la imagen como una analogía de la existencia: el reflejo, la refracción, el proceso y el ciclo. La fotografía misma es una alusión al carácter pasajero de la vida, como quiera que se trata de la representación de un instante en medio de un flujo. Muñoz alude a todas las muertes, y en ese sentido es universal, aunque esta palabra suene rimbombante. Muñoz es el hombre de Heráclito, que nos toma de la mano para sentir el paso de las aguas en el río.

En “Píxeles” (1993-2009) el autor alude por primera vez, de manera directa, a la guerra en Colombia, ejerciendo un acto de apropiación de imágenes de las víctimas y sus familiares. Muñoz cita la manera como los medios de comunicación abordan los hechos, rompiendo con el tabú de enseñar el rostro de personas muertas de manera violenta y a sus deudos, pero lo hace debilitando dichas imágenes, al colorear, con tintura de café, cubos de azúcar; de esta manera consigue un efecto muy similar al que produce una imagen monocromática en baja resolución. El resultado es contradictorio: entre más cerca está el espectador, más ilegibles son las imágenes, en tanto que a la distancia aparecen, de

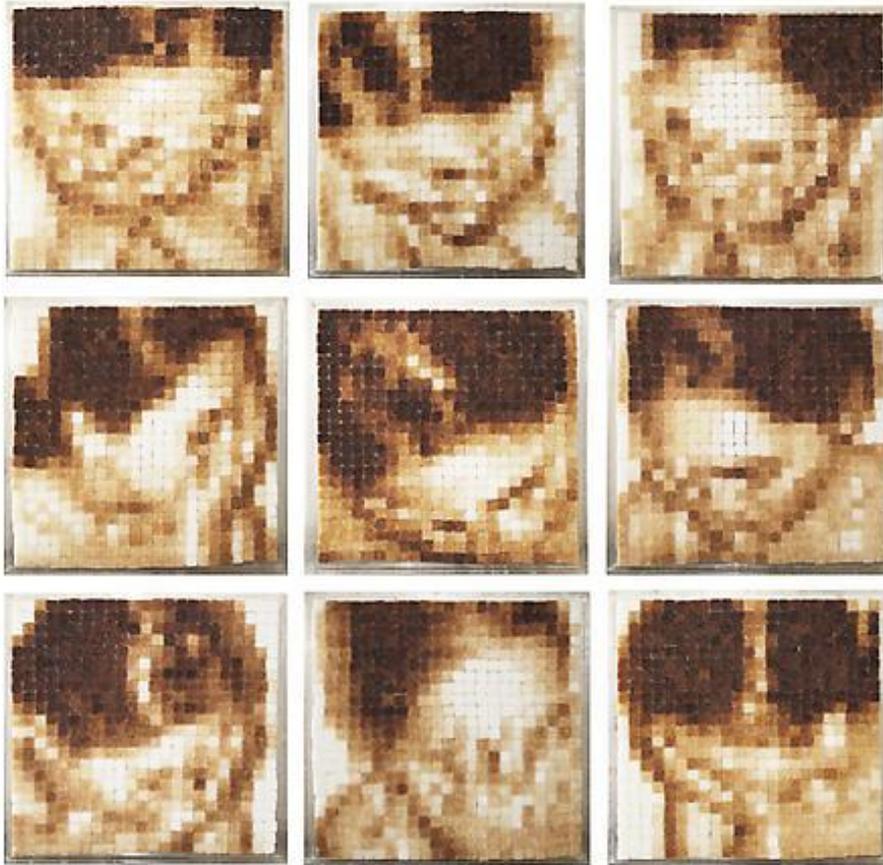
manera más clara, los rostros martirizados y la secuencia fotográfica de una mujer que pudiera estar asediada por las cámaras.

En Colombia y México se planteó el dilema de cómo los medios transmitían la violencia, cuando la escalada de los hechos parecía no tener un regreso posible a la normalidad. Surgió entonces la misma situación que plantean las escenas cinematográficas eróticas a los comités que deciden su clasificación, es decir, qué tanto debe mostrarse. La competencia informativa apostó inicialmente por enseñar los hechos de manera directa: cuerpos deformados por la saña de los asesinos y familiares en estado de paroxismo. Este espectáculo traumático, vivido por un espectador promedio, generó un efecto inverso: la aceptación o la indiferencia ante tales acontecimientos.

Muñoz elabora “Píxeles” con la paciencia de un artesano, resignificando las imágenes, deconstruyendo su uso anterior, deteniendo el paso incesante de la guerra que es documentado de manera pornográfica: una sucesión de víctimas, cuyas tragedias borran a las anteriores. Esta manera de mediatizar los hechos se ha convertido en una acción tan cotidiana para esta sociedad como tomar el café, como endulzar la amargura. Es por esto que, en un contexto donde la muerte violenta es habitual, tal vez resulte consecuente referirse a ella como una pérdida grave, igual para todos, común a todos.



Pixeles / Tintura de café sobre cubos de azúcar / Óscar Muñoz



Pixeles / Juliana / Tintura de café sobre cubos de azúcar / Óscar Muñoz

## 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 aborígenes, las contradicciones posmodernas de nuestras sociedades<sup>12</sup>. Este tono se ha convertido en una réplica de la Revolución Mexicana, a un siglo de su inicio.

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

---

<sup>12</sup> También debe incluirse en este panorama, a los iconos fotográficos de la Revolución, que han sido permanentemente enseñados con el paso del tiempo, y que constituyen una parte importante de la identidad mexicana.

consolidación del PRI (Partido Revolucionario Institucional), poder monolítico que gobernó de manera ininterrumpida entre 1929 y 2000, cuando ascendió el PAN (Partido de Acción Nacional) con Vicente Fox y se desataron dinámicas que han puesto al país en guerra.<sup>13</sup> Se podría decir que la documentación fotográfica de la violencia armada durante este lapso de tiempo –salvo algunos hechos que tuvieron un fuerte impacto a nivel mediático, como el movimiento estudiantil de 1968 o el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN–<sup>14</sup> es algo infrecuente tanto para el fotoperiodismo, como para el arte mexicano, hasta que iniciaron las fricciones entre los carteles de la droga.<sup>15</sup>

**Fernando Brito** (Culiacán, 1975) es un caso paradigmático en la fotografía mexicana, habiendo obtenido, en solo dos años, reconocimientos que ningún coterráneo suyo había logrado en contextos tan disímiles como la Bienal del Centro de la Imagen (2010)<sup>16</sup>, PhotoEspaña (2011)<sup>17</sup> y el World Press Photo (2011)<sup>18</sup>. La razón de esta sorprendente coincidencia en el gusto de los jurados, proviene de la manera como el autor documenta el enfrentamiento entre los carteles de la droga, y entre éstos y las fuerzas armadas del Gobierno, vinculando dos lenguajes que pudieran parecer antagónicos: el fotoperiodismo y la fotografía contemporánea.

Brito trabaja como editor fotográfico en Culiacán, Sinaloa, para el periódico El Debate. Esta ciudad se encuentra muy cerca de Badiraguato, población que ha tenido cultivos de amapola desde el siglo XIX y donde surgieron poderosos narcotraficantes en las últimas décadas, que han influido gran parte de las dinámicas sociales de esta región y del país.

---

<sup>13</sup> El PRI ha vuelto a obtener la presidencia en las últimas elecciones, a través de Enrique Peña Nieto, para el período 2012-2018, sin que la solución del conflicto parezca acercarse.

<sup>14</sup> A estos hechos debemos sumar otros que no han sido tan difundidos a través de los medios, como son la migración de indocumentados de América Central hacia México y de México hacia los Estados Unidos; la desaparición sistemática de mujeres en las maquiladoras de Ciudad Juárez a partir de la década de 1990, o la violencia de Estado, ocasionada por el PRI durante algunos de sus sexenios, en contra de trabajadores y campesinos que reclamaban sus derechos.

<sup>15</sup> Los carteles de la droga en México han diversificado sus operaciones delictivas, que ahora incluyen: “cobro de piso” –extorsión–, secuestro, piratería y trata de personas.

<sup>16</sup> Este es el evento de fotografía más importante en México, establecido por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1979 y cuya sede actual es el Centro de la Imagen en el Distrito Federal.

<sup>17</sup> Brito recibió el premio Descubrimientos, originado en 1998, el cual se otorga al mejor proyecto fotográfico presentado en los visionados de portafolios del Festival.

<sup>18</sup> 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.

Estas fotografías, que pudieran ser asumidas como crónica roja, adquieren a través de la mirada de Brito, un carácter apacible y no por ello menos perturbador. 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 en el campo del arte: 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 un trabajo neurálgico que habla 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.

La virtud de las imágenes de Brito radica, además, en la manera como descentra la mirada del cuerpo violentado, para incluirlo como un elemento más en la “escena”. Este “elemento” compuesto con sobriedad genera –de manera contradictoria– una carga más poderosa en el espectador, quizá porque tiene una sutileza inesperada. Brito ha fundido lenguajes o ha redescubierto uno, para enseñar el horror de la guerra, acaso el de los fotógrafos que iniciaron este género y que tenían en mente la referencia de la pintura.<sup>19</sup>

Estas imágenes cuidadosas existen en un plano diferente a las fotografías usuales que documentan hechos violentos, sin embargo, incluso en este trabajo subsiste el riesgo de que la imagen actual sea borrada por la venidera, esto es, que las fotografías perturbadoras dejen de serlo, y que documentar a la víctima nos lleve a ignorar las causas de la guerra.

---

<sup>19</sup> Se reconoce al húngaro-rumano Carol Popp de Szathmári o al inglés Roger Fenton como pioneros en la fotografía de guerra. Ambos realizaron una parte de su trabajo en Crimea (1853-1856).



Tus pasos se perdieron con el paisaje / Fernando Brito



Tus pasos se perdieron con el paisaje / Fernando Brito

**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<sup>20</sup>. 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.

---

<sup>20</sup> Otros autores que cuentan con procesos similares son Rodrigo Cruz, Federico Gama y Mauricio Palos.

Existen varios reportajes gráficos sobre Cherán (2012), sin embargo, la cámara de Álvarez Montero tiene la particularidad de registrar diferentes facciones del conflicto que ocurre en este pueblo indígena purépecha, ubicado en el Estado de Michoacán. Dicho lugar 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 militares 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 dilemas 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 territorio dividido. Esta lectura de las migraciones del cuerpo, sus marcas y sus señales<sup>21</sup>, constituye un capítulo valioso en la historia reciente del país, al cual se suman dos series más que el autor ha venido trabajando en esta misma región, denominadas: “M (de Michoacán)” (2010-2011) y “Estado Guerrero” (2013), en las cuales se hace evidente el proceso de insurrección que ha vivido la población y la manera como se han ido interpretando los hechos ocurridos en Cherán.

Michoacán es uno de los Estados más vinculados al tráfico de drogas, en parte debido a que allí se encuentra uno de los principales puertos mexicanos (Lázaro Cárdenas). Además, la sociedad michoacana presenta altos índices de migración hacia los Estados Unidos y, por tanto, una economía soportada, en gran medida, por el envío de remesas, dando lugar a dinámicas sociales muy particulares.

Michoacán es también el ojo del huracán en el conflicto armado mexicano, debido al surgimiento de las autodefensas en estas tierras, grupos que parecen tener tres orígenes: la conformación ciudadana independiente, la financiación de terratenientes y la vinculación de políticos. Las autodefensas dicen oponerse al abuso generado por los “Caballeros Templarios” (2011), quienes desplazaron con intenciones parecidas a la “Familia Michoacana” (2006). Estos grupos del crimen organizado tienen nociones de corporativismo vinculadas a la familia y la religión.

---

<sup>21</sup> 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.

Las series de Álvarez Montero se integran en este panorama cambiante, enseñando la dispersión en el uso de las armas, el amotinamiento y, también, la confusión en la representación de las causas. Hombres armados que traen tatuada la impronta de la ilegalidad, y que no reconocen como suyas las premisas de un Gobierno inconsecuente con sus pronunciamientos.



El tema de la muerte es una constante en las representaciones ancestrales de la cultura popular mexicana, sin embargo, debido al panorama social reinante, ha venido adquiriendo otros matices. **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, en las cuales existe una deliberada supresión del drama humano. Su mirada no se orienta hacia el cuerpo, pero lo enuncia y lo deja entrever en espacios compuestos con calma y rigor, que son el residuo y la huella de los vivos.

La serie “Tránsito” (2012) ocurre en un nivel velado de contacto con los hechos que dieron lugar a la muerte, puesto que no alude a sus circunstancias específicas; 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 abrace todo, a través de 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, la reflexión y el vacío, sin embargo, 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.

Ríos es un especialista del claroscuro, sus imágenes son reposadas, imágenes de la espera, y esto se debe a que él las toma de manera sigilosa, antes o después de que ocurra la velación del cuerpo. El fotógrafo se queda con las evidencias objetuales del hecho, mediante composiciones austeras, en ocasiones abstractas, de estos lugares de recogimiento y dolor, cuya neutralidad tranquiliza, pero al mismo tiempo, incomoda. La estrategia de Ríos, además de su decisión de fotografiar las salas de velación cuando están vacías, es el uso de la subexposición, recurso que hace más patente una cierta suspensión en el tiempo, acaso un síntoma del desvanecimiento de la vida.



Tránsito / Humberto Ríos



Tránsito / Humberto Ríos

En un estrato muy diferente al de los anteriores trabajos se encuentra **Livia Corona** (Ensenada, 1975). Su inclusión pudiera parecer indebida o arriesgada, porque no parece representativa de la imagen de la violencia, no obstante, su serie “Dos millones de casas para México” (2006-2012) establece una perspectiva necesaria para comprender 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 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, cuya intención final subyace en la decisión programática de tener trabajadores mal remunerados, viviendo cerca de las florecientes maquiladoras extranjeras, que se hacen cada vez más inocultables en la periferia de las grandes ciudades.

Prisión, cementerio, campo de adiestramiento o *ghetto*, 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 manera como 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 una vivienda propia, se convierte, para las personas que deciden comprarlas, en una adquisición truqueada que les asigna la condición de marginales, sujetos confinados 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. Livia Corona deja en el aire un cuestionamiento fundamental: ¿qué clase de ciudadanos –y de dinámicas sociales– pueden surgir de estos “accidentes” urbanos?



Dos millones de casas para México / Livia Corona



Dos millones de casas para México / Livia Corona

Desde una perspectiva inusual para el tema que nos ocupa, aparece la serie “María Elvia de Hank” (2006-2009), inusual por todo lo que representa su aproximación fotográfica y el contexto en el que acontece. **Yvonne Venegas** (Long Beach / Tijuana, 1970), es hija de un fotógrafo de eventos sociales, hecho que le ha permitido desarrollar una gran capacidad de observación respecto a los comportamientos humanos vinculados con la imagen propia y su documentación fotográfica. Venegas reflexiona en torno a la imagen ideal que cada quien persigue a través de la pose, la cual no es otra cosa que un juego de tensiones históricas entre el individuo y el grupo humano en el que se desenvuelve.

Para este proyecto, Venegas obtiene el permiso de fotografiar la mansión de una familia de millonarios en Tijuana. Dicha familia (Hank Amaya), ha desarrollado un gran poder económico con cuestionables procedimientos que vinculan campos neurálgicos como la política, el juego de apuestas y el narcotráfico. Venegas enuncia, en esta serie, algunas de las extravagancias que surgen de 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. De

esta manera, la fotógrafa dice sin decir, procurando imágenes que no son ni parte del momento decisivo del fotoperiodismo, ni de la realidad suspendida del nuevo documental fotográfico. Se trata, más bien, de imágenes del anticlímax, paradójicas debido a que enseñan, en sus protagonistas, indicios cotidianos del poder, en una sociedad donde los límites entre legalidad e ilegalidad tienden a desaparecer.

Uno de los grandes aciertos en el trabajo de Venegas es la manera como logra entrar a universos plenamente constituidos a los que resulta muy difícil acceder, para registrar sus ambigüedades mediante imágenes casuales 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 Yvonne 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 eclipsado por la apariencia.



María Elvia de Hank / Muchachos / Yvonne Venegas



María Elvia de Hank / Gallo / Yvonne Venegas

## 7.

### **Vamos llegando y ya nos vamos yendo**

Fotografiar en tiempos de guerra es, cómo decirlo: necesario, desagradable, riesgoso.

Las imágenes de la violencia generan morbo, también miedo y memoria. El narcotráfico es un paragobierno, poderoso sin duda y devastador, un espejismo que propone la vía rápida del dinero y el poder, también la muerte.

La fotografía en el campo del arte refleja la realidad, a su manera: a quién le interesa lo que sucede en el arte de nuestros días, si existen realidades tan urgentes, aún irresueltas. En fin, Colombia y México son dos países hermanados por la desgracia de ver crecer la ambición a límites facinerosos, sin que la capacidad de autogobernarse surja aún en sus ciudadanos.

Los diez autores que aquí aparecen son ejemplos de las posturas que asume el arte en sociedades homicidas. La violencia es un gran tema, quizá el más poderoso, y por tanto, el más difícil de abordar. Estas diez maneras de ver la realidad son una depuración de iras

contenidas, tal vez de miedos y resentimientos. No sobra decir que también en el ver hay algo de inquietud espiritual y algo de deseo.

Entender la violencia a través de la imagen puede ocurrir de dos maneras: advirtiendo la dolorosa belleza que tiene lo terrible o ignorándola. La humanidad se está matando desde siempre; solo por eso sería interesante plantear una historia del arte desde la perspectiva de la violencia. En Colombia y México existen asesinados y asesinos –quienes quiera que sean-, gente que no tiene que esperar para combatir con otra nación, porque la guerra ocurre dentro de sus propios límites.

Este recorrido, a través de autores representativos de las miradas regentes en el arte y el fotoperiodismo inserto en el arte, evidencia dos riesgos posibles en el origen de las imágenes: el de hacer fotografías directas de la violencia (una mirada inmediata, visceral) o el de simbolizarla (una mirada reflexiva, metafórica), además de todos los puntos intermedios. 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.

Piensa uno en la fotografía forense y judicial, esos documentos que han tasado el horror de manera directa, y surge la pregunta acerca de la existencia o inexistencia de dichos archivos y en la posibilidad de que un ciudadano común pueda consultarlos. Lo que sigue es lo visible, lo digerible, no siempre es bueno encontrarse con una persona desmembrada en una imagen, alguien ensangrentado, muerto y vuelto a matar.

La violencia es un indicador de equidad y de resistencia (entre muchas otras cosas), el fotógrafo lo sabe, tal es el reto de manifestarse acerca de las irregularidades sociales que se viven actualmente en estos dos países. Según el decir del anarquista Ricardo Flores Magón –ideólogo de la Revolución Mexicana– quien creía que los cambios sociales solo se pueden lograr con violencia: “El primer dueño apareció con el primer hombre que tuvo esclavos para labrar los campos, y para hacerse dueño de esos esclavos y de esos campos necesitó hacer uso de las armas y llevar la guerra a una tribu enemiga.”

## Referencia electrónicas

Jesús Abad Colorado

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

Juan Manuel Echavarría

<http://jmechavarria.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](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](http://www.humbertoriosfotografo.blogspot.com.es)

Livia Corona

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

Yvonne Venegas

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