



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Periodismo
Trabajo de Grado

Ensayo fotográfico: labores de la mujer en Los Nevados

Gustavo González

Tutora: Liliana Martínez

Caracas, 8 de septiembre de 2004

A Anselmo y Belkis, mis padres

AGRADECIMIENTOS

- A Acianela Montes de Oca por retarme.
- A Aisterio Peña por tan valiosa frase.
- A Andreína Mujica por haberme guiado hasta Liliana.
- A Carla Páez por compartir la carga.
- A Coromoto Clemente por su infinita amabilidad.
- A Diógenes Escalante por el diseño de la caja.
- A Emilio Guzmán por las recomendaciones iniciales.
- A Florencia Márquez por sus groseras anécdotas.
- A Fréiman y a Carlos por soportar los excesos en el uso del laboratorio.
- A Josefina de Peña por su increíble acto.
- A Liliana Martínez porque compartió sus libros y consejos; y porque apostó por alguien que no conocía.
- A Luis Clemente y a Jean Lobo por la compañía.
- A Manuel Avendaño por la información compartida.
- A María del Valle y a Valentina Lobo por su hospitalidad.
- A Marisabel Dávila porque siempre estuvo para escucharme.
- A mis abuelos que siempre estuvieron atentos.
- A mis amigos que acompañaron mis dudas.
- A mis hermanos por el apoyo que me brindaron.
- A Nelson Garrido por sus acertados consejos.
- A Nicolás Dugarte por su paciencia e interés.

A Omar Sánchez por sus valiosas palabras.

A Tahía Lobo por ofrendarme la mitad de tan valiosa cámara.

Al Taller de Carpintería de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela por el pronto trabajo.

A Vasco Szinetar por su oportuna orientación.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	7
Marco conceptual-contextual.....	13
Capítulo I. Imagen: referencia y realidad.....	13
1.1. La percepción.....	13
1.2. La representación.....	15
1.3. Tres hechos irreductibles.....	17
1.4. Imágenes.....	19
1.5. El acto fotográfico.....	21
1.5.1. Verosimilitud.....	23
1.5.2. Imagen como mensaje.....	24
Capítulo II. La fotografía: medio de expresión.....	27
2.1. Hacia una definición de la fotografía.....	27
2.2. Tres proposiciones, tres fotografías.....	29
2.3. Por la función de la fotografía.....	32
2.4. Expresión visual.....	35
Capítulo III. Del fotodocumentalismo, el ensayo.....	38
3.1. Eje central.....	38
3.2. La importancia de la investigación.....	40
3.3. La pauta fotoperiodística.....	41
3.3.1. Magnífica herramienta.....	43
Capítulo IV. Entre precursores y maestros.....	46

Índice general

4.1. Jacob Riis: el primer paso.....	46
4.2. Entre sueños y frustraciones.....	47
4.3. Resultados inesperados.....	50
4.4. El fotógrafo comprometido.....	53
4.5. Portaestandartes.....	55
4.5.1. Koudelka.....	55
4.5.2. Salgado.....	58
Capítulo V. La mujer de la montaña.....	62
5.1. La montaña.....	62
5.2. La mujer.....	65
Marco metodológico.....	68
Capítulo VI. El viaje.....	68
6.1. Escribiendo el ensayo.....	69
Ensayo fotográfico.....	90
Capítulo VII. Labores de la mujer en Los Nevados.....	90
Conclusiones y recomendaciones..	92
Bibliografía.....	98
Anexos.....	102
Anexo A.....	102
Anexo B.....	103

INTRODUCCIÓN

Caen las finas gotas sobre el tejado maltrecho, el agua va al perol y se rompe el silencio mientras en la casa se cuele el acostumbrado eco.

Mas abajo están las mujeres pastoreando el ganado, con los pantalones mojados en el faldón del barranco y una vara curva para encaminar lo desorientado.

Aquel becerro hace rato ha abandonado la senda, cual niño porfiado camina entre las piedras, pero Mariela le ha visto y corre a castigarle con un azote en el lomo que lo agarró descuidado.

Cuanto deseo que otros vean ese esfuerzo, el instante en que la mujer resonó el palo contra el cuero. Cuanto me gustaría tener una cámara para atraparlo, una fotografía para enseñarles a todos el valor del trabajo; el documento que exhiba el día a día de la mujer en Los Nevados.

La fotografía es un medio de expresión capaz de suspender la realidad en tiempo y espacio, de crear una representación de lo que ha sido y presentarla al espectador como un mensaje. A través de la fotografía el hombre puede ver los acontecimientos sin vivirlos.

Se trata de registrar lo real por medio de una cámara, hurgar entre lo más expresivo de los hechos para hacer de las imágenes testimonios. Se trata de fotodocumentar.

El fotodocumentalismo es una corriente que se ha practicado sólidamente desde finales del Siglo XIX por grandes instituciones y fotógrafos como Jacob Riis, Lewis Hine, el grupo de la Farm Security Administration, Eugene Smith, Josef Koudelka

y Sebastiao Salgado. Cada uno ha utilizado el registro fotográfico para diversos propósitos: denunciar, construir archivos de imágenes, exhibir los sentimientos que yacen en los acontecimientos, presentar la vida de los relegados o mostrar cuan falsas son las afirmaciones de la historia.

A lo largo de los años los exponentes del fotodocumentalismo han creado y perfeccionado distintas herramientas para abordar los acontecimientos, con cada necesidad surgieron los géneros como respuesta. Y para darle mayor profundidad y expresión a las imágenes de acontecimientos de larga duración, el fotógrafo norteamericano Eugene Smith creó en 1948 el ensayo fotográfico, al desarrollar su trabajo “Country Doctor”. Con dicha herramienta Smith consiguió registrar hechos como la vida del medio rural en Colorado, la cotidianidad de una villa española en la España franquista; y las secuelas físicas que enfrentaron hombres y mujeres de una aldea japonesa contaminada con mercurio.

Tales acontecimientos no pueden ser documentados con premura porque se pierde la esencia de lo real y la intimidad se ausenta de las imágenes; requieren de un esfuerzo sostenido, de volver otra vez sobre sujeto y situación hasta lograr comprenderlo y transmitirlo cabalmente.

La presente investigación se centra en la ejecución de un ensayo fotográfico sobre las labores de la mujer en San Rafael y Carrizal, dos aldeas rurales de la parroquia Los Nevados del Municipio Libertador, estado Mérida.

La investigación ofrece luces sobre el ensayo fotográfico, poniendo en práctica la herramienta para mostrar sus cualidades expresivas y documentales y, de esta manera,

sentar un precedente sobre la elaboración de un ensayo fotográfico en la Universidad Católica Andrés Bello.

Es por medio del lenguaje fotográfico y de imágenes representativas que este trabajo comunica lo concerniente a la ejecución de un ensayo fotográfico, siguiendo los pasos andados por los fotógrafos venezolanos Bárbara Brandli, Thea Segall, Oscar Chaparro, Julio Serrano y los fotógrafos extranjeros Eugene Smith, Josef Koudelka y Sebastiao Salgado.

De la obra de Brandli se toma en cuenta su ensayo fotográfico: “Los páramos se van quedando solos”. El páramo se va quedando solo”, que conforma un documento sobre el abandono de los pueblos andinos y la forma de vida de aquellos hombres y mujeres que deciden quedarse.

Thea Segall hace lo propio en las comunidades indígenas del Amazonas en un hermoso trabajo en blanco y negro. Segall muestra paciencia y comprensión en el tema, llama dulcemente la atención y recuerda la existencia y el valor de los primigenios pobladores venezolanos.

El trabajo en blanco y negro de Chaparro, por otra parte, aunque de corta extensión, versa sobre la realidad rural del pueblo Los Nevados antes de que se constituyese como parroquia, durante finales de los ochenta y principios de los noventa. Las fotografías de Chaparro muestran un interés poco definido que optó por capturar todo cuanto en el pueblo le llamó la atención.

Quien sí ejecutó una extensa labor fotográfica en Los Nevados fue Julio Serrano, que desarrollo en 15 años un ensayo fotográfico a color sobre la realidad de todo un

pueblo rural, observando todas las aldeas y a la mayoría de los nevaderos. A través de las imágenes de Serrano se puede sentir el frío de la montaña, lo humilde de las viviendas, la música de la Paradura, la orgullosa vida del campesino y la austeridad de sus hogares.

Eugene Smith, por otro lado, además de ser el padre del ensayo fotográfico, realizó diversos trabajos con una cualidad intimista que plasmó los sentimientos de los sujetos en cada fotografía. Ejemplo de ello es su ensayo fotográfico “La Comadrona”, por medio del cual Smith rinde tributo a la mujer, critica el racismo y promueve la tolerancia y la dedicación, la que practicó una enfermera afroamericana con sus pacientes.

Más tarde Koudelka empleó el ensayo fotográfico para mirar de cerca la realidad de una minoría cultural. Fotografió la vida y costumbres de los gitanos en varios países europeos, llenando las imágenes con el orgullo y la vanidad de sus sujetos.

Por último, y en una posición más contemporánea, aparece Salgado para desmentir lo dicho por la historia y rescatar la dignidad de aquellos que nunca presenciaron la llegada de la revolución industrial, aquellos que constituyen la mayoría y viven en el denominado Tercer Mundo. El extenso trabajo que elaboró Salgado durante casi 10 años lo llamó: “Trabajadores”.

Todos y cada uno de ellos revelaron el camino de una herramienta adaptable a cada proceder, a cada estilo. Y, como ellos, esta investigación se nutre de la imagen para expresar sus mensajes, para exhibir la capacidad comunicativa del fotodocumentalismo.

Y del interés surge el objetivo general de la investigación: registrar a través de un ensayo fotográfico las labores de la mujer en las aldeas San Rafael y Carrizal, pertenecientes a la Parroquia Los Nevados del Municipio Libertador del estado Mérida. El desarrollo del trabajo estará en función del objetivo, de darle cumplimiento.

Cabe destacar que el tema de las labores femeninas en Los Nevados es de segundo orden, ya que el núcleo de la investigación lo conforma el desarrollo del ensayo fotográfico, con lo cual se busca generar conocimientos sobre la herramienta, poniéndola en práctica y no elaborando un trabajo monográfico que hubiese resultado del todo arrogante si se tiene en cuenta que no existe una forma específica y detallada en pasos para construir un ensayo fotográfico, porque esto depende del tema, del interés y preparación del fotógrafo y de los recursos disponibles para lograrlo. La realidad cambia permanentemente y no se le puede mirar siempre desde el mismo lugar.

La presente investigación está estructurada en cinco capítulos que conforman el marco conceptual-contextual que sustentan las bases en cuanto a la expresividad de la imagen, la fotografía como medio de expresión, el fotodocumentalismo y el concepto de ensayo fotográfico, los precursores y exponentes más relevantes del género; y algunas referencias sobre Los Nevados y la mujer campesina.

Más adelante se encuentra el capítulo que constituye el marco metodológico, hecho en forma de relato y empleando la primera persona para detallar y facilitar la comprensión de los pasos que se siguieron para lograr el objetivo general.

Seguidamente, están 54 fotografías, en blanco y negro que son el resultado del trabajo de campo en San Rafael y Carrizal. Cada una capaz de sustentarse por sí misma y, en conjunto, conformar el ensayo fotográfico.

En las fotografías priva el interés por reflejar todo lo relacionado con las labores de la mujer en las dos aldeas rurales de Mérida, por ello las imágenes no sólo muestran faenas, sino también familias, hijas, elementos de trabajo, detalles de manos o pies, casas y ambientes de trabajo.

La selección y el orden de las fotos responden a una visión que trata cada imagen como una unidad independiente y capaz de formar un todo: un ensayo fotográfico de la ardua labor femenina en Los Nevados.

Ahora sube Mariela por el angosto camino de la montaña, el ganado le sigue y su hermana Elda lo espanta, no quieren que ninguno se entretenga en la hierba fresca que los llama.

Mariela y Elda desandan la cuesta que hace una hora las vio bajar, pasan tranquilas y alegres sabiendo que sus animales regresan satisfechos, mientras que a ellas les espera la cena que su cuñada Zóila ha preparado.

Amable despoja el maíz que mañana por la tarde habrá de comer; su esposa Zóila en la cocina se acostumbra al humo que desprende el fogón y los niños duermen en el cuarto aprovechando la llovizna que aún cae en Carrizal. Se termina el día y con él, la jornada de trabajo. Se terminan las fotos de Los Nevados.

CAPÍTULO

I. IMAGEN: REFERENCIA Y REALIDAD

“La hipótesis de la imagen es la posibilidad”.
José Lezama Lima

Una imagen supone primariamente percepción y representación. Dos procesos distintos, pero inseparables. La imagen no puede existir sin el sujeto que la mira, pero tampoco puede materializarse sin un autor que cumpla con ambas funciones: percibir para representar.

1.1. *La percepción*

La imagen depende del ojo tanto como el fotógrafo de la cámara. La percepción “(...) es el tratamiento de una información por parte de los ojos mediante la luz” (Desiato, 1998, p. 230). El órgano óptico es la herramienta que emplea el observador para mirar al objeto real y extraer lo que le interesa.

La información visual debe ser entendida entonces como una abstracción (Desiato, 1998, p. 231). La realidad no se encuentra contenida en ella. Su naturaleza es fundamentalmente sensorial. Lo real es “(...) cotidiano, lo empírico, lo que acontece ante nuestros sentidos en la dimensión espacio-temporal exclusivamente individual, es decir, la propia experiencia (...)” (Costa, 1991, p. 8).

La realidad visual se muestra como un mundo lleno de características físicas, seres animados y sucesos. Perceptible en su totalidad a través del proceso

óptico del ser humano, que luce indispensable en la medida en que se comprendan sus límites y la necesidad en muchos casos de valerse de una herramienta.

La mirada puede trascender los límites de la visión ordinaria y multiplicar su capacidad a través de la lente fotográfica. Los movimientos del ser humano al caminar, por ejemplo, no son perceptibles en su totalidad para el ojo humano, sin embargo, con la ayuda de una cámara videográfica podría captarse perfectamente toda la moción de cualquier ser animado y reproducirla cuadro por cuadro.

Para el perceptor es imposible almacenar toda la información visual que recibe a través del ojo, por ello hace uso de su mirada. Ver con intención. “La mirada remite a la atención y a la selectividad con la cual el hombre se instala en la realidad recortándose un mundo, a tal punto que ella puede ser concebida como una ‘búsqueda visual’” (Desiato, 1998, p. 232).

Todo un bagaje cultural entra en movimiento con la mirada. No se trata sólo de hacer visible lo real, sino de participar en la estructuración de una realidad. Construir imágenes. La percepción directa e inmediata constituye el inicio de una etapa preicónica, pero es la mirada la que definitivamente modela la realidad, alcanzando la “(...) redundancia visual (...)” (Costa, 1991, p. 41) en la imagen.

Ahondar en explicaciones cognitivas o funcionales (desde el punto de vista anatómico) del proceso de percepción, no constituye interés para esta investigación. Basta con definir en líneas generales lo que para la imagen significa

su origen pragmático: percibir es registrar e integrar por medio de la visión (Costa, 1991, p. 41).

La percepción queda claramente definida en el primer hecho de los tres que conforman la naturaleza de una imagen: “1. Una selección de la realidad. 2. Un repertorio de elementos y estructuras de representación específicamente icónicas. 3. Una sintaxis visual” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 31). La mirada es el eje central del proceso, porque la mirada es reflexiva.

1.2. La representación

Independiente a su medio de producción una imagen siempre representará, directa o conceptualmente, una parte de la realidad. Representar significa “(...) configurar, componer figuras, que son analógicas de las formas ya conocidas empíricamente en la realidad y que corresponden a las apariencias perceptibles de las cosas” (Costa, 1991, p. 15).

Este proceso de creación icónica, o la elaboración de un referente de lo real, tiene como pieza fundamental al proceso de “(...) modelización (...)” (Villafañe, 1987, p. 32). A través del cual se arma un esqueleto lo suficientemente explícito como para remitir a la realidad: un modelo creado a partir de la percepción.

Las representaciones son “(...) elementos analógicos de lo real representado y que, por ello mismo, conservan una relación perceptivo-causal con aquello que representan” (Costa, 1991, p. 15). Su grado de semejanza con el

objeto representado, no determina la capacidad de la representación para referir lo real.

La percepción de la realidad marca indeleblemente cualquier figura representativa. El armazón de una representación depende y se fundamenta en las estructuras de lo real. Todo esto debido a una acción visual mental: la abstracción, que opera al “(...) seleccionar unos elementos plásticos que deberán ejercer el papel de los elementos reales” (Villafañe, 1987, p. 35).

Al materializarse, la representación se hace imagen. Adquiere la capacidad de ejercer varias funciones: significar, simbolizar o simplemente seguir representando; tres formas distintas de relacionar la ahora realidad modelada icónicamente con su referente.

En la función representativa “(...) la imagen sustituye a la realidad en forma analógica (la analogía es el fenómeno de la homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente)” (Mínguez & Villafañe, 1996, p.34).

En su función simbólica la imagen se utiliza para “(...) referirse a algo abstracto y cuya validez radica en su aceptación social, como signo, cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente (por ejemplo, las señales de tránsito)” (Desiato, 1998, p. 233).

Y en la función significativa la imagen asimila definitivamente una información determinada. Ejemplo de ello es el alfabeto de la lengua española.

Debido al objetivo general planteado en esta investigación: realizar un ensayo fotográfico sobre las labores femeninas en las aldeas San Rafael y Carrizal, ambas pertenecientes a la parroquia Los Nevados del estado Mérida; sólo se tomará en cuenta la función representativa de la imagen, porque el fin de este trabajo es producir imágenes representativas.

La función representativa empero, no es argumento suficiente para definir a la imagen representativa. El término representación una vez adquirido el carácter de imagen se hace imprescindible, pues el grado de semejanza que guarda con su referente no es lo único que la determina, también un aspecto expresivo la distingue. Una imagen representativa es pues “(...) un enunciado sobre las cualidades visuales, y tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción” (Arheim citado en Villafañe, 1987, p.36).

1.3. *Tres hechos irreductibles*

La naturaleza de la imagen es configurada a partir de tres acciones: “1. Una selección de la realidad. 2. Un repertorio de elementos y estructuras de representación específicamente icónicas. 3. Una sintaxis visual” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 31). Acciones que el autor realiza obligatoriamente al materializar una imagen. La percepción y la modelización de la realidad son los procesos que acompañan a cada una de estos hechos.

La selección de la realidad se basa en la percepción. Utilizando no sólo el sistema óptico, sino también la mirada, el autor de la imagen elabora un esquema preicónico extrayendo los rasgos análogos a lo real representado. Esta selección

de la realidad es el “(...) resultado, primero, de una organización visual del objeto percibido y, en segundo lugar, de una selección del número mínimo de esos rasgos necesarios para salvaguardar la identidad de dicho objeto” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 31).

Encuadrar una imagen a través de una cámara fotográfica es un buen ejemplo de esa primera acción. La foto “Soldier praying, Battle for the Rocky Crags” (Soldado rezando, Batalla por los Riscos Pedregosos) tomada por el fotógrafo estadounidense Eugene Smith (1999, p. 17) en Okinawa durante 1945, ilustra a la perfección este concepto. Smith fue capaz de representar en una sola imagen la tragedia sufrida en la Segunda Guerra Mundial.

Una vez extraídos los rasgos correspondientes de lo real, el autor procede con el proceso de abstracción: modelar la realidad a través de elementos sustitutos. Espacio y tiempo se exhiben preponderantes en la realidad sensorial; “Espacial y temporal deberá ser, por tanto, la naturaleza de los elementos icónicos que van a reemplazar en la representación visual a los reales” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 33).

Por último se encuentra la acción sintáctica. A través de ella el autor relaciona correctamente los elementos reconstructores de la realidad, sin que el grado de abstracción de los mismos posibilite un cambio en el referente. La sintaxis es un “(...) procedimiento de ordenación” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 33).

La obra del pintor español Pablo Picasso, Guernica, es un buen ejemplo de abstracción y sintaxis. La pintura, excusando un análisis muy superficial, muestra un conjunto de elementos icónicos ordenados de manera tal que independientemente de lo abstracto que pueda considerarse la imagen, es capaz de expresar lo ocurrido el 26 de abril de 1937 en la villa vasca Guernica, bombardeada por la aviación alemana que contó con el silencio cómplice del dictador español Francisco Franco.

El autor no puede mostrar cada milímetro de la realidad por medio de una imagen. Tampoco pretende hacerlo. Segmenta la realidad y sustrae de ella los elementos más significativos para representar lo real.

1.4. *Imágenes*

La imagen es una “(...) forma visual significativa, perceptible en el instante mínimo de visión” (Thibault-Laulan, 1973, p. 17). Una representación que puede dividirse en cuatro grupos según sus características: “(...) mentales, naturales, creadas y registradas” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 51). Todas son referentes de lo real, pero sólo las creadas y registradas poseen una naturaleza comunicativa y pueden ser manipuladas.

La imagen, como modelo de la realidad, se caracteriza por su naturaleza icónica en tanto que es un producto de un proceso perceptivo-representativo. En el inicio de ese proceso se ubica la imagen de cohorte natural, en la etapa de reconocimiento visual que ejecuta el autor.

“Las imágenes naturales son aquellas que el individuo extrae del entorno que le rodea cuando existen unas condiciones lumínicas que permitan la visualización. Son las imágenes de la percepción ordinaria” (Villafañe, 1987, p. 45). Poseen el mayor grado de iconicidad por guardar una identidad total con el referente. Su soporte es la retina.

Las imágenes mentales son las únicas que no poseen un soporte físico. “No requieren la presencia de ningún estímulo físico en el entorno para producirse” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 51). Aún así, constituyen modelos de la realidad.

Los medios de expresión son utilizados por los autores para exteriorizar los modelos icónicos; dar formato a las representaciones. En este campo se hallan las imágenes creadas. Determinadas por su producción manual, no requieren la presencia del referente para materializarse y “su mediación característica es la denominada ‘respuesta material’, término que se refiere a todas aquellas mediaciones que impone el propio sistema de registro” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 51). Es decir, el material físico empleado puede afectar el resultado visual.

Las imágenes registradas comparten una naturaleza comunicativa con las creadas, sin embargo, el registro de tipo mecánico las distingue. Se obtienen por una transformación del material que las soporta, lo que deriva en un alto grado de iconicidad, ya que el aparato mecánico busca repetir la imagen natural. Las imágenes registradas son, por último, las “(...) más mediadas, ya que, además de la mediación que les es propia —la que impone el proceso de duplicación—,

acumulan las que impone la conducta, el sistema visual y la respuesta del material” (Mínguez & Villafañe, 1996, p. 51).

El proceso mecánico que tiene lugar en la exteriorización de las imágenes registradas, deriva de la reproducción de lo real representado. Las imágenes de la litografía, xilografía, serigrafía, calcografía, fotografía, etc., son perfectos ejemplos de esta premisa. La capacidad de duplicar infinitamente borra por completo la línea fronteriza entre el original y la copia. “De la placa fotográfica, por ejemplo, son posible muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno” (Benjamin, 1973, p. 27).

El objetivo que destaca a la reproducción técnica no es otro que la comunicación masiva a través de imágenes fijas; multiplicar un mensaje visual para que llegue al mayor número de destinatarios, utilizando para ello una serie de herramientas mecánicas que facilitan la labor expansiva. Razones por las cuales este trabajo hace uso de las imágenes registradas, pues se busca producir imágenes con un alto grado de iconicidad.

1.5. *El acto fotográfico*

“Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1980, p. 31).

El espacio y el tiempo de una existencia que tiene prohibido volver sobre sus pasos quedan suspendidos en una imagen que, en la misma fracción de

segundo en la que el fotógrafo disparó su herramienta, se transformó en un indicio del pasado real y simultáneamente abandonó el efímero presente.

La imagen fotográfica es ante todo un espacio que delata una naturaleza bidimensional, un fragmento estático de lo real y un registro indiscriminado de lo que se halla en su campo visual. Su fin es claro: “(...) extraer de la fluidez del devenir la información pertinente para quien contemple la imagen y fijarla en un soporte durable” (Costa, 1991, p. 60).

Ese instante suspendido posee una potencialidad múltiple, porque inmediatamente se transforma en una matriz, de la cual se pueden obtener un sin número de copias que independientemente del grado de semejanza que presenten entre si, todas tendrán el mismo referente, “(...) diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo” (Barthes, 1982, p. 33).

Lo que diferencia a la representación fotográfica de los demás productos visuales, agrupados tanto en las imágenes registradas como en las creadas, es la representación que logra. Lo que la imagen fotográfica presenta ha estado verdaderamente colocado frente a la cámara. La pintura, por ejemplo, puede recrear una realidad (como lo hizo Picasso en la obra *Guernica*) sin haberla visto. Pero nunca se podrá “(...) negar en la fotografía que la cosa haya estado allí” (Barthes, 1980, p. 136).

La imagen fotográfica evoca al presente un pasado irrepetible y detenido. Arrastra inherentemente una condición anacrónica que es conocida por el destinatario. Sin embargo, este último puede perfectamente conocer la acción

relacionada con el presente del ejecutor a través de lo que ha sido fijado en la fotografía.

1.5.1. *Verosimilitud*

“En la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano” (Benjamin, 1973, p. 21).

El fotógrafo inglés Eadweard Muybridge probó la capacidad perceptiva de la fotografía en 1872, cuando consiguió resolver una apuesta del ex-gobernador de California Leland Stanford al certificar por medio de imágenes fotográficas, que durante un recorrido al galope el caballo desprende sus cuatro extremidades del suelo.

La verosimilitud de la imagen fotográfica sin embargo, no sólo deriva de la propiedad mecánica de la cámara fotográfica. Es cierto que por medio de lentes, químicos y soportes materiales el aparato mecánico puede registrar con precisión lo que para el ojo humano sería imposible, pero su verosimilitud radica fundamentalmente en el noema, “(...) esto ha sido” (Barthes, 1982, p. 193), el cual le otorga su carácter testimonial.

La imagen “*Group of breaker boys*” (grupo de niños rompedores) del fotógrafo norteamericano Lewis Hine (Stemmler, 1996, p. 98), muestra a un grupo de niños curtidos de carbón posando en conjunto, temerosos para la cámara. La imagen data de 1911, y se erige como firme testimonio de lo real: asegura que a

principios del siglo XX muchos niños estadounidenses fueron empleados en las minas de carbón para realizar trabajos pesados; afirmando, además, una idea de Sontag (1981): “(...) en una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina” (p. 15).

Es propósito de esta investigación producir imágenes representativas con alto grado de verosimilitud, a fin de presentar adecuada y claramente el tema a cualquier espectador.

La verosimilitud como opción empero, está inmediatamente influenciada por la intención comunicativa del fotógrafo, la “pose” (Barthes, 1982, p. 138). El registro de la cámara está directamente influenciado por el interés fotográfico del autor.

1.5.2 *Imagen como mensaje*

Durante la guerra franco-prusiana muchos defensores de la Comuna fueron fotografiados en las barricadas, sin sospechar que esas imágenes serían utilizadas más adelante por la autoridad de Thiers para identificarlos. “Fue la primera vez en la historia que la fotografía sirvió como confidente de la policía” (Freund, 2001, p. 96).

La imagen fotográfica en su calidad de prueba informa sobre lo real acontecido. Es un mensaje que no sólo contempla el proceso de percepción en el autor, sino también prevé ser blanco de percepción del destinatario.

La foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente la prueba: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación (Dubois, 1986, p. 11).

Para entender el acto fotográfico como un proceso de comunicación (emisor, mensaje y receptor) hay que considerar tres elementos básicos presentes en cualquier imagen fotográfica. Se trata de los mismos componentes de todo sistema de comunicación, pero que en el caso de la fotografía adoptan términos adecuados para el medio: “*Operator (...) spectator (...), spectrum*” (Barthes, 1982, p. 38).

El fotógrafo es el encargado de iniciar el proceso (obviando las fases mecánicas y químicas implicadas) a través de una selección de la realidad, acción que como mencionamos, está influenciada por un interés comunicativo. Esto es a lo que Roland Barthes denomina el *operator*, quien debe pensar en la mejor forma de transmitir una idea.

La imagen fotográfica va dirigida a un espectador que no necesariamente reúne una o varias características determinadas, sino concebido más como un consumidor visual. Es a lo que Barthes denomina el *spectator*, quien percibe la realidad modelada icónicamente.

El mensaje creado por el fotógrafo (*spectrum*) está compuesto fundamentalmente por el referente y codificado por la perspectiva única del *operator*.

A pesar de que “(...) las tendencias estéticas y expresivas del fotógrafo, el peso de lo real y de lo cultural, y, finalmente, la utilización del medio constituyen un conjunto de variables cuyas tensiones cristalizarán en la imagen” (Costa, 1991, p. 135), es intención expresiva la que definitivamente, en función creadora, coloca la indeleble marca en el mensaje.

La fotografía “Blind Woman” (mujer ciega) del fotógrafo estadounidense, Paul Strand (citado en *Aperture*, 1997, p. 13), tomada en Nueva York en 1916, ilustra perfectamente lo mencionado en el párrafo anterior. A fin de resaltar lo contradictorio que le resultaba la inscripción “Blind” (ciega) colgada en el pecho de una mujer que mantenía un ojo abierto, Strand decidió no fotografiarla a cuerpo entero, sino concentrarse en la cabeza y el pecho, es decir, el ojo y el letrero.

Parece adecuado entonces afirmar simplemente que la imagen fotográfica es un “(...) elemento comunicativo cuyas características se determinan en su propio desarrollo” (Sánchez, 1999, p. 33), y que la orientación expresiva de la fotografía no deriva del proceso mecánico, sino del propósito comunicativo del fotógrafo.

CAPÍTULO

II. LA FOTOGRAFÍA: MEDIO DE EXPRESIÓN

“La fotografía es un medio de expresión poderoso.”
Eugene Smith.

2.1. *Hacia una definición de la fotografía*

"(...) fotografía es tanto el procedimiento como el resultado de un sistema técnico de obtención de imágenes por medio de la luz" (Costa y Fontcuberta, 1988, p. 12).

La fotografía depende de la luz tanto como la literatura de la palabra. La incidencia de luz sobre objetos y sujetos justifica a la imagen fotográfica de la misma manera en que la palabra estructura una oración. Gracias a la luz el fotógrafo puede ver y valerse de formas, colores, volúmenes, líneas, etc., para crear un mensaje. Y es por el manejo de la luz que la fotografía se distingue de otros medios de expresión.

Lo que básicamente diferencia un lenguaje visual de otro no es solamente la personalidad, la sensibilidad, el sentido estético o la capacidad expresiva del artista o autor que utiliza este o aquel modo técnico de representación, sino también la propia naturaleza del medio de expresión (Costa, 1991, p. 16).

Por ello, los elementos técnicos de la fotografía están orientados a manejar la luz. El diafragma y el obturador de la cámara por ejemplo, limitan el paso de luz hacia una película fotosensible. El papel para copiar y ampliar en positivo los

negativos, de forma manual, posee sales de plata que reaccionan al contacto con la luz. Y el fotómetro proporciona una lectura acertada de la cantidad de luz existente en un determinado lugar.

Todo cuanto interviene en el medio fotográfico pretende darle a la luz un uso expresivo. El soporte físico (ya sea digital o analógico) es el elemento que registra el acto, el mensaje visual del autor. Película en negativo, diapositiva o pin de memoria, no importa el formato del soporte, sino su función en el proceso fotográfico: contener la expresión.

Tal es la importancia del soporte físico que podría afirmarse que

(...) la fotografía es un procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto. El estatuto icónico de la imagen fotográfica se fundamenta en esta naturaleza fotoquímica: la luz incide sobre una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción que altera alguna de sus propiedades (Fontcuberta, 1990, p. 21).

La afirmación da cuenta del necesario papel que cumple el soporte físico en la creación de un mensaje fotográfico, pero también define a la fotografía con otro término: procedimiento. La fotografía también se diferencia de otros medios de expresión por el proceso que requiere para la elaboración del mensaje fotográfico. Si bien las invenciones de la cámara oscura y de la emulsión fotosensible permitieron el control sobre la luz con fines expresivos, también es cierto que para ello establecieron el cumplimiento de ciertos pasos esquemáticos.

El laboratorio fotográfico, conjuntamente con todos los elementos tecnológicos que posee (cuarto oscuro, ampliadora, químicos, pipetas, papel para copiado, etc.), es un buen ejemplo para ilustrar la labor metódica que en mayor o menor medida acompaña al medio. Actividades como el revelado de películas fotosensibles, la ampliación en positivo de dichas películas, la aplicación de técnicas como el fotomontaje o la solarización son pasos que deben seguirse con rigurosidad en todo laboratorio fotográfico (ya sea analógico o digital) si se quiere crear imagen.

Sin embargo, la fotografía no puede concebirse ajena al ser humano porque es él quien la posibilita al utilizarla. El proceso lo ejecuta un individuo. Para una definición integral del medio habrá que consultar tres propuestas eminentemente subjetivas validadas por la experiencia y el reconocimiento de sus obras.

2.2. *Tres proposiciones, tres fotografías*

“(…), la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un suceso y de la precisa organización de formas que den a este suceso su mejor expresión” (Cartier-Bresson, H., citado en Fontcuberta, 1990, p. 110).

Reconocer la importancia de la realidad es identificar en ella los elementos necesarios para la construcción del mensaje fotográfico. La precisión parte de la adecuada interpretación de lo real. Y la interpretación es el fruto de un constante mirar la realidad. La imagen no puede ser consecuencia de la casualidad, sino necesidad expresiva del fotógrafo.

En la fotografía “*Behind Gate St. Lazare*” (Detrás del puerta San Lázaro) del fotodocumentalista francés Henri Cartier-Bresson (1932, p. 47), se puede ver en una pared los restos de dos afiches en los que un par de bailarinas se encuentran suspendidas en un salto con las piernas abiertas, al lado del muro un sujeto pareciera adoptar el papel de espectador, mientras que otro salta para esquivar un charco y queda congelado en una posición similar a la de las bailarinas de los afiches. Un ejemplo perfecto para comprender la relevancia del instante y la adecuada organización de las formas.

El ojo agudo del fotógrafo hace de la fotografía “(...) una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención” (Gowin, E., citado en Sontag, 1981, p. 210).

Podría pensarse que hay imágenes que recorren la realidad en busca del anzuelo fotográfico, pero el núcleo del mensaje permanece en el fotógrafo, a pesar de la naturaleza del medio. Primero se observa la realidad antes de fotografiarla. La luz no es útil para la fotografía si no hay nadie que la use para expresarse. La composición de los elementos reales se estructura en el pensamiento, luego pasa a la imagen.

La foto “Nancy” del fotógrafo inglés Emmet Gowin (1941 citado en Philadelphia Museum of Art, 1990), exhibe a una niña acostada en la hierba, mirando al cielo y rodeada de muñecas (p. 24). La descripción luce bastante simple, pero la imagen posee un carácter tétrico que la distingue. Sin duda Gowin capturó un halo de luz que para el común denominador hubiera pasado

desapercibido. Brindó al público otra forma de ver la realidad, una que sólo puede percibir su lente.

Las imágenes fotográficas crean ventanas a mundos conocidos, pero que no percibimos del todo, o a aquellos que ignoramos totalmente. El espectador explora por medio de la fotografía. Explora a través de los ojos del fotógrafo, de su interés por mostrarle algún hecho o detalle en particular o simplemente de sus impresiones intelectuales o sentimentales de lo real.

La fotografía puede ser “(...) una visión de ‘lo que está allí’, reproducido en una forma que sea interesante y agradable de mirar. Pero la forma viene desde dentro: desde la cabeza o desde el corazón” (Rodger, G., citado en Cooper & Hill, 2001, p. 71)

Del libro *The Blitz* (La Campaña), del fotoperiodista George Rodger, surge la imagen de un niño de aproximadamente 8 años de edad, quien posa al lado de un bebé en su coche y viste un casco de metal. La fotoleyenda de Rodger expresa: “*Steel helmets were worn by all who could get them. Life in London during The Blitz of World War II in 1939-40*”. (Los cascos de metal eran usados por todo aquel que pudiera conseguirlos. La vida en Londres durante La Campaña de la Segunda Guerra Mundial) (Rodger, 1940). La foto no sólo expresa cómo eran las condiciones de vida en Londres a raíz de tan lamentable conflicto bélico, sino que transmite la compasión del fotógrafo, su impresión ante un niño que envuelto en una terrible realidad aún sonríe.

Sin embargo, reconocer la importancia de la realidad, extraer de ella lo

particular y explorar un mundo desconocido, no parecen ser suficientes propiedades como para definir la fotografía. Es necesario consultar algunas teorías para extraer de ellas las características más relevantes del medio, que reafirmen o aporten nuevos datos al respecto.

2.3. Por la función de la fotografía

“La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación” (Sontag, 1981, p. 20). Así, el turista que fotografíe una ceremonia municipal en la plaza Bolívar de Caracas, o un partido de béisbol entre equipos locales en el estadio Brigido Iriarte, o los carnavales en una playa mirandina de Barlovento, sentirá haber participado en los eventos, no porque estuvo allí, sino porque les fotografió.

La sensación pudiera derivar de la relación que hace el sujeto entre fotografía y actividad. Pensar que durante la ejecución de un evento él ejerció una función, desarrolló una tarea dentro del mismo: documentar fotográficamente. Y sin duda alguna lo hizo, haya estado asignado para ello o no. La foto será su certificado de acción.

La fotografía como certificado apela a la función representativa de la imagen.

Como la fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre ha y algo representado) -contrariamente al texto, el cual, mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión-, revela enseguida esos 'detalles' que constituyen el propio material del saber etnológico. (...). La

fotografía me permite el acceso a un infra-saber (...) (Barthes, 1982, p.68).

La fotografía le recuerda al fotógrafo su participación en un evento y permite al espectador que lo conozca.

Al observar la foto “Zehra, 1967” de Josef Koudelka (1975), vemos a tres niños descamisados que adoptan una posición corporal para mostrar sus jóvenes bíceps, pero en lugar de esto, dejan ver sus costillas y delgadez. Los niños se encuentran en el pasto y tras ellos una pequeña casa de madera y la figura de otros niños (p. 9). Esta imagen pertenece al trabajo fotográfico “*Gypsies*” (Gitanos), que realizara Josef Koudelka en distintas comunidades gitanas en Europa a partir de 1967.

Sin duda alguna la función representativa de la fotografía hace del trabajo de Koudelka un documento antropológico muy valioso. En este caso certifica la presencia de gitanos en una zona de Checoslovaquia y los describe. Gracias a Koudelka el espectador puede decir: eso ha sido; “toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 1982, p. 151).

Pero la presencia en la imagen fotográfica puede tener varias lecturas. Distintos receptores pueden encontrar distintas funciones en la imagen: sustituto de la memoria, prueba, experiencia, instrumento exploratorio, documento, etc.

La función referencial de la fotografía se debe a las posibilidades e interpretaciones que se abren con el noema del medio: eso ha sido.

“(…) el documento fotográfico es un mediador privilegiado por su capacidad de evocación: la fotografía es ella misma un acontecimiento emocional” (Costa, 1991, p. 57). La proximidad es psicológica y no física, la evocación va con la referencia.

La fotografía “El ghetto de Varsovia” (citado en Freund, 2001) que muestra a dos soldados alemanes desalojando de una casa a un grupo de mujeres y niños, mientras uno de los pequeños levanta sus manos abrumado por el miedo (p. 153), es una muestra adecuada de los muchos significados que puede evocar una imagen fotográfica de acuerdo al espectador que la mire. Para una persona de origen judío que haya vivido las atrocidades nazis en la Segunda Guerra Mundial, significará el revivir de una pesadilla, una experiencia. Para el que se encontraba a salvo de las fuerzas alemanas en la misma época pudo haber representado una cruel noticia. Y para un joven en la actualidad será el certificado de una acción discriminatoria, un sin sentido.

La referencia de la fotografía será posible en la medida en que exista el espectador. Toda imagen fotográfica desde el mismo momento de su concepción tiene un objetivo: ser mostrada. En otras palabras, la fotografía tiene un fin comunicativo que la determina: ser vista e interpretada por un espectador.

“La fotografía nació para ser exhibida, puesto que su lectura es visual. Mostrar el documento no es otra cosa que difundirlo, exponer los mensajes para su interpretación” (Sánchez, 1999, p. 16). De esta manera la fotografía no sólo es un documento, sino un medio de expresión.

2.4. *Expresión visual*

"El medio es básicamente la forma técnica o física de convertir el mensaje en una señal capaz de ser transmitida a través del canal" (Fiske, 1984, p 12). Mediante la fotografía el fotógrafo transforma su mensaje, su necesidad expresiva, en una imagen fotográfica para transmitirla a través de distintos canales (exposiciones, libros, proyecciones, etc.).

La propiedad mediática de la imagen fotográfica parte de la intención del fotógrafo por comunicar sus pensamientos, construir y establecer una comunicación de tipo visual con el espectador. En ese sentido vale la pena destacar que "la comunicación visual se produce por medio de mensajes visuales, que forman parte de la gran familia de todos los mensajes que actúan sobre nuestros sentidos, sonoros, térmicos, dinámicos, etc." (Munari, 1979, p. 82).

"La fotografía es elemento comunicativo (...)" (Sánchez, 1999, p. 33), pero no un mensaje por sí misma, sino que necesita de un codificador (*Operator*, término propuesto por Barthes) y de un receptor (*Spectator*, término propuesto por Barthes) para existir. La fotografía es un medio de expresión en la medida en que alguien quiera transmitir un pensamiento a través de la imagen fotográfica y que haya un público, determinado o no, para visualizarlo.

"La intención que subyace tras cada fotografía es la de transmitir una idea" (Hedgecoe, 2001, p. 7). Así, la imagen "*Oil Refinery*" (Refinería de petróleo) del fotógrafo estadounidense Paul Strand (citado en *Aperture*, 1997), que exhibe la belleza de la estructura metálica de un complejo refinador (p. 81), es la intención

de difundir la doctrina de la *straight photography*, mientras que en “*Sticks and stones, Bits of human bones*” (Palos y piedras, trozos de huesos humanos) del fotógrafo estadounidense Eugene Smith (citado en Aperture, 1999), se intenta informar, describir o reportar una situación bélica ocurrida en Iwo Jima en marzo de 1945, mostrándonos la voladura de una cueva por parte de un grupo de soldados norteamericanos (p.15). En la fotografía “*Group of breakers boys*” (Grupo de chicos rompedores), del también fotógrafo estadounidense Lewis Hine (Stemmler, 1996, p. 98), se denuncia la terrible situación laboral de los niños en las minas de carbón norteamericanas a principios del siglo XX (1911).

La fotografía se alza entonces como un medio de expresión capaz de generar procesos comunicativos.

Pero todo medio enfrenta distintas dificultades para transmitir mensajes. La intención del fotógrafo no escapa a dicha realidad y debe afrontar las perturbaciones del ambiente. El mensaje puede cambiar si es opacado por “(...) interferencias (...)” (Munari, 1979, p. 82); y más aún debe tenerse en cuenta que la percepción del receptor siempre puede influir en su interpretación. El ruido puede ser de diversas naturalezas: físico, cultural, social, etc.

También el contexto del receptor determinará su mirada. La fotografía que resalte el rojo de una flor obtendrá distintas interpretaciones si se le mira en un ambiente donde predomine la luz roja, como el laboratorio fotográfico. O la fotografía de Sebastiao Salgado (1993), tomada en Dhanbad, India, en 1989, que exhibe a dos hombres sonrientes cuando se disponían a bajar a una mina de carbón

(pp. 312-313), tendrá distintas interpretaciones según el espectador que la mire. Para los hombres retratados o sus compañeros de faena, podría significar un recuerdo, pero para alguien ajeno a la situación será una vía de exploración y de conocimiento: un documento sociológico o antropológico.

"El receptor está inmerso en un ambiente lleno de interferencias que pueden alterar e incluso anular el mensaje" (Munari, 1979, p. 82).

Por ello el mensaje del fotógrafo debe estar cargado de suficiente significación. Debe evitar la inserción de interferencias en la imagen para no contribuir con las ya presentes en el contexto.

La fotografía debe ser definida y entendida como un medio de expresión capaz de producir mensajes visuales necesariamente autónomos que asuman los obstáculos y las posibilidades de la comunicación. Un medio de expresión que, como todos, persigue la difusión de ideas. "(...) hay que partir de la base de que la fotografía es un medio de producción de imágenes" (Costa y Fontcuberta, 1988, p. 12).

CAPÍTULO

III. DEL FOTODOCUMENTALISMO, EL ENSAYO

"Para mí, la fotografía documental consiste en tomar una fotografía de tal modo que el espectador no piense en la persona que la tomó."
Aaron Siskind.

3.1. *Eje central*

El fotodocumentalismo es una corriente que busca difundir hechos reales a través del medio fotográfico. Propósito que siempre ha acompañado al medio fotográfico debido a su capacidad de representar lo real.

"El uso de la fotografía como documento fue habitual desde su invención. Instituciones, medios de comunicación y particulares se sirvieron de la fotografía para justificar, demostrar e ilustrar cualquier hecho" (Sánchez, 1999, p. 22).

El primero en abordar el fotodocumentalismo fue el empresario británico Benjamin Stone en 1889. Con la fundación de la National Photographic Record Association traza un objetivo claramente documental: "(...) recopilar imágenes sobre las costumbres y tradiciones de las aldeas inglesas (...)" (Sánchez, 1999, p. 24).

En adelante el eje central del fotodocumentalismo será el acontecimiento. Lo cual se fortalecerá con la entrada de la fotografía en la prensa y los usos documentales que personajes como Jacob Riis y Lewis Hine le otorgaron en Estados Unidos.

Sin embargo, no es objetivo de este trabajo construir una línea histórica de

la fotografía documental, sino mostrar los lineamientos que permitan comprender el método asumido en esta investigación. Para ello es necesario señalar pautas que posibiliten la identificación del fotodocumentalismo antes de abordar la definición de su herramienta más refinada: el ensayo fotográfico.

Lo primero a destacar del fotodocumentalismo es la definición de su eje central: "Los fenómenos reales del mundo se caracterizan por su irrelevancia o su relevancia y, en este último caso, se convierten en acontecimientos" (Costa, 1991, p. 53). Esta discriminación entre hechos relevantes e irrelevantes la hace el ser humano, y en este caso, el fotógrafo. De allí que será labor del fotógrafo expresar y comunicar esa realidad fáctica a través de su medio de expresión. Al hacerlo, apelará a la imagen fotográfica primariamente indicial o representativa y transformará el hecho en documento.

"El fenómeno real se convierte en documento por medio de la fotografía, que lo retiene y conserva en imagen" (Costa, 1991, p. 53). Será decisión del fotógrafo documentar los acontecimientos a través de su lente por más o menos relevantes que puedan ser considerados por terceros, para luego difundir lo que su ojo ha visto.

Así por ejemplo, podemos observar una fotografía de Robert Capa (citado en Fundación Museo de Bellas Artes, 1992) que muestra a cuatro mujeres abandonando sus casas incendiadas y bombardeadas por la aviación aliada a las afueras de Berlín en 1945 (p. 11), el acontecimiento está cargado de volatilidad. De igual manera se puede ver la fotografía que Sebastiao Salgado (1993) tomó en

Shanghai, China, en 1989, donde se muestra a un numeroso grupo de ciclistas cruzar en contrarias direcciones una misma calle (pp. 142-143). Ambas documentan hechos reales porque ambos fotógrafos tenían la intención de hacerlo, por ende, ambas fotografías se circunscriben en la corriente fotodocumentalista.

3.2. La importancia de la investigación

Tanto Salgado como Capa acusan en sus fotografías la relevancia de una investigación previa al abordaje del tema. La experiencia como fotógrafo de guerra y las vivencias en la China escasamente industrial les otorgan licencias en el fotodocumentalismo.

La necesidad de una investigación surge por la inmediata interpretación que debe realizar el fotógrafo en el campo de trabajo. Discriminar entre las características del acontecimiento para capturar aquellas que expresen mejor la realidad. Una acción totalmente personal que debe estar fundamentada en la observación anticipada de campo y no en los deseos del fotógrafo.

Es importante que la inspiración para la interpretación provenga de un estudio de la gente y lugares que se han de fotografiar. La mente debe permanecer tan abierta y libre de prejuicios como sea posible, y el fotógrafo no deberá jamás tratar de forzar que el tema se adapte a ideas preconcebidas (...) (Smith, E., citado en Fontcuberta, 2003, p. 210).

De ello dependerá la consistencia de las imágenes y la capacidad de desempeño del autor.

En el campo de trabajo el fotógrafo debe obrar

(...) de una manera innegablemente subjetiva: al elegir el enfoque técnico (el cual es una herramienta de control emocional), al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc., está haciendo una mezcla de las variantes interpretativas para obtener un conjunto emocional, que será la base sobre la cual se formará la opinión del público observador (Smith, E., citado en Fontcuberta, 2003, p. 210).

Y una vez obtenido el producto fotográfico el autor deberá discriminar nuevamente. Esta vez entre las imágenes, para seleccionar aquellas que comuniquen mejor lo que ha visto y sentido durante todo el proceso del trabajo. La honestidad se hace imprescindible en esta etapa, "(...) es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente" (Smith, E., citado en Fontcuberta, 2003, p. 209).

3.3. La pauta fotoperiodística

El fotoperiodismo es

(...) la notificación de acontecimientos reales, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia, mediatizados por varios procesos codificadores (fotográficos, informativo y de impresión fotomecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto (Rodríguez Merchán, 1993, p. 114)

La fotografía periodística surge con la entrada de la fotografía en la prensa.

Los periódicos sustituyen las acostumbradas ilustraciones por fotografías que aportan una información visual más creíble y complementaria. La palabra periodística comienza a apoyarse en la representación fotográfica de lo real para acortar la distancia entre el acontecimiento y el lector.

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge (Freund, 2001, p. 96).

La prensa saca provecho a la función representativa de la fotografía. Gracias a la fotografía los lectores pueden corroborar lo que informa el periódico, construir una idea más completa de la realidad que le es ajena y recibir pruebas visuales de las denuncias periodísticas.

Pero el fotoperiodismo poco a poco cobra espacio y deja de ser una simple técnica al servicio del periodismo. Las imágenes prescinden cada vez más de la palabra para comunicar una idea. Y finalmente surgen géneros fotoperiodísticos capaces de sustentar sus mensajes únicamente con la imagen: el fotorreportaje, la *picture story* (historia con fotos) y el ensayo fotográfico.

Y en cada género el fotoperiodista tendrá la capacidad de interpretar la realidad para transmitir al público lo que, previa investigación, considere más

relevante. La fotografía periodística estará cargada de una subjetividad fundamentada en el estudio del acontecimiento y no de objetividad.

Aquellos que creen que el fotorreportaje es 'selectivo y objetivo, pero puede interpretar la materia fotografiada' muestran una falta absoluta de entendimiento respecto a los problemas y funcionamientos propios de la profesión. El fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no (Smith, E., citado en Fontcuberta, 2003, p. 209).

Para efectos de esta investigación sólo se abordará el ensayo fotográfico, ya que es propósito del estudio emplear dicha herramienta para fotodocumentar las labores de las mujeres en dos aldeas rurales de la parroquia Los Nevados, estado Mérida.

3.3.1. *Magnífica herramienta*

"La mayoría de los reportajes fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de dirección de escena, para lograr una coherencia gráfica y editorial" (Smith, E., citado en Fontcuberta, 2003, p. 211). Lo que implica planteamiento, adaptación y dirección de escena que deben ajustarse a las limitaciones temporales del acontecimiento, porque la capacidad de maniobra del fotodocumentalista será directamente proporcional a la duración de los hechos. Y es que el tiempo es la gran limitante del fotorreportaje, es decir, el planteamiento que pueda hacerse por medio de un reportaje fotográfico tendrá la profundidad que la espontaneidad permita.

Acontecimientos como el estallido social en Caracas el 27 de febrero de 1989, la caída de las Torres Gemelas del World Trade Center el 11 de septiembre del 2000 o el acto terrorista ocurrido en Madrid el 4 de marzo del 2004; pueden documentarse perfectamente utilizando el fotorreportaje como formato para el producto final. Sin embargo, resulta inadecuado cuando se trata de registrar acontecimientos de extensa duración que generalmente trascienden el período de documentación. Hechos como la labor comunitaria de una enfermera en Carolina del Norte en 1951, el escaso desarrollo industrial alcanzado en algunos países del denominado tercer mundo en la década de los ochenta o la forma de vida de los gitanos en Europa oriental durante la década de los sesenta.

Para esos acontecimientos de larga duración, el fotodocumentalista puede hacer uso de una herramienta que le permite abordar los temas con la reflexión y la profundidad necesarias: el ensayo fotográfico.

Se trata de una herramienta que permite elaborar una gran propuesta fotodocumental, no por cantidad, sino por la calidad de las unidades, donde cada fotografía se sustente individualmente sin la ayuda de textos y que vista en conjunto represente la interpretación del fotógrafo sobre el tema en general. "Un gran despliegue fotográfico puede hacer que el texto resulte prácticamente innecesario (...)" (Alonso, 1995, p.102).

La capacidad del ensayo fotográfico de generar un gran despliegue documental se desprende de sus características reflexivas, ya que la herramienta permite pensar y repensar tanto el acontecimiento como el planteamiento del

fotodocumentalista.

(...) un ensayo debe estar pensado, con cada foto en relación con las otras, de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizá la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre en la publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de notas gráficas (Smith, E., citado en Hill & Cooper, 2001, p. 246).

Se trata de reflexionar sobre el tema tanto como sea posible, seleccionar la escena y mirarla desde todas las perspectivas. Hacer la toma y con la inconformidad, repetirla.

(...) un acontecimiento único puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor buscando una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos permanecer estáticos frente aquello que se mueve (Fontcuberta, 1990, p. 176).

CAPÍTULO

IV. ENTRE PRECURSORES Y MAESTROS

“¿De qué se trata?”.
Henri Cartier-Bresson

4.1. *Jacob Riis: el primer paso*

En 1870 desembarca en Nueva York un joven danés de nombre Jacob Riis sin un centavo en el bolsillo y cuya calidad de inmigrante sólo le permitía acceder al mundo laboral como mano de obra.

"Over the next two years Riis tried his hands at numerous occupations. He was carpenter, farm hand, common labourer, lumberjack, hunter and trapper, cabinetmaker, railroad hand, salesman" (los siguientes dos años Riis probó en distintas ocupaciones. Fue carpintero, agricultor, leñador, cazador y trampero, ebanista, carpintero, mano de obra de ferrocarril y vendedor) (Alland, 1974, p. 20).

Durante ese período Riis observa y vive la dura realidad de los inmigrantes en Nueva York y es sorprendido por la marginación, la discriminación y las inhumanas condiciones de vida presentes en los *slums* (barriadas). Años más tarde, con un hijo que mantener y desempleado, Riis consigue un puesto en el diario New York Tribune como redactor y fotógrafo. De inmediato su trabajo aborda el tema de los Slums con una postura verdaderamente crítica.

Fue el primero en recurrir a la fotografía como instrumento de crítica social para ilustrar sus artículos sobre las miserables

condiciones de vida de los integrantes en los barrios bajos de Nueva York. Su primer libro, *Cómo vive la otra mitad*, aparece publicado por Scribner de Nueva York, en 1890, y conmueve hondamente a la opinión pública (Freund, 2001, p. 97).

"Las fotografías son tan directas y penetrantes como sórdidas las escenas representadas. Riis escogía los encuadres más descriptivos y utilizaba destellos de magnesio para impresionar sus placas en los rincones más oscuros y recónditos" (Fontcuberta, 1990, p. 182).

En una de sus fotografías de los Slums, Riis muestra a un cerdo dentro de una habitación en la que duermen y vive una familia de inmigrantes. El rincón del animal está sucio, maltratado y lleno de excremento (Alland, 1974, p. 59). El mensaje crítico es tan fuerte que cualquier texto que acompañara a la fotografía sólo actuaría como elemento complementario.

Es Jacob Riis quien devela el uso de la cámara como elemento para la crítica en prensa e introduce el valor de la fotografía como un verdadero elemento impulsor de cambios sociales. Con ello Jacob Riis traza el camino del fotodocumentalismo.

4.2. *Entre sueños y frustraciones*

Una vez trazado el camino del fotodocumentalismo otro gran fotógrafo transitó la orientación social de Jacob Riis: Lewis Wickes Hine, estadounidense nacido en Wisconsin en 1874, que logró con su trabajo fotodocumental su objetivo primordial: estar al servicio del ser humano.

La incursión de Hine en el fotodocumentalismo comenzó en 1904 cuando se dedicó a fotografiar la llegada de inmigrantes europeos a la isla Ellis de Nueva York, la cual era empleada como centro de evaluación por las autoridades de extranjería estadounidenses. A los inmigrantes se les deportaba por ser activistas políticos radicales, por antecedentes criminales o por ser portadores de enfermedades. Este panorama de injusticia motivó a Hine a crear todo un archivo sobre la esperanza, desilusión e incertidumbre de esos inmigrantes europeos.

"In his Ellis Island pictures, Hine sought, and captured moments of a small drama: an Italian family waiting for their luggage, an Hungarian mother embracing her child, a woman resting in fatigue on bench against her bundles" (En sus fotografías de la isla Ellis, Hine vio y capturó pequeños momentos de drama: una familia italiana esperando su equipaje, una madre húngara abrazando a su hijo, una mujer descansando la fatiga sobre un banco echo por bolsos) (Aperture, 1977, p. 124).

La obsesión de Hine por registrar los sueños y frustraciones del ser humano lo llevó a trabajar en otro proyecto junto con la National Child Labor Committee (asociación norteamericana en contra de la mano de obra infantil): fotodocumentar la terrible situación laboral de miles de niños en EEUU durante las dos primeras décadas del siglo XX.

El trabajo de Hine al respecto es formidable. Entre 1908 y 1914 fotografió a los niños

(...) durante su trabajo de doce horas como en las insalubres viviendas de los Slums. Esas fotos despiertan la conciencia de los norteamericanos y suscitan un cambio en la legislatura sobre el trabajo de los niños. Por vez primera, la fotografía actúa como un arma en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas pobres de la sociedad (Freund, 2001, p. 98).

En una de las fotografías sobre el trabajo infantil Hine muestra a un grupo de niños martillando el suelo en busca de carbón mientras otros dos cuidan con una vara de metal que cada uno cumpla con su tarea (Stemmler, 1996, p. 99). La imagen no sólo es un fiel documento de la injusticia cometida sobre los niños a principios del siglo XX en Estados Unidos, sino también una denuncia que buscaba una reacción social al respecto.

Las fotografías sobre trabajo infantil fueron decisivas en la formación fotográfica y humana de Hine. Al respecto escribió:

For many years I have followed the procession of child workers winding through a thousand industrial communities from the canneries of Maine to the fields of Texas. I have heard their tragic stories, watched their cramped lives and seen their fruitless struggles in the industrial game where the odds are all against them. I wish I could give you a bird's-eye view of my varied experience (durante años he seguido la procesión de los trabajadores infantiles por miles de comunidades industriales, desde las fábricas de Maine hasta los campos de Texas. He oído sus historias trágicas, mirado sus duras vidas y presenciado sus luchas infructuosas en el juego industrial, donde todas las probabilidades están en su contra. Desearía darles una vista general de mi experiencia) (Aperture, 1977, p. 12).

En los años posteriores al trabajo fotodocumental sobre labor infantil y en

busca de una reconciliación con el ser humano, Hine se dedicó a fotografiar al hombre en su ambiente laboral y presentarlo de la forma más noble. A esta etapa corresponden sus fotografías con la Cruz Roja Internacional, la construcción del Empire State y la serie de trabajadores en sus lugares de trabajo.

Para Hine "la cámara se revelaba como un arma para denunciar sus informes y estudios con fotografías tomadas por él mismo; su propósito era 'mostrar aquello que había que corregir o aquello que había que admirarse' (Costa y Fontcuberta, 1998, p. 36).

Riis y Hine "(...) fueron conscientes de la subjetividad de su visión y del impacto que sus imágenes ocasionarían tanto a los estamentos del poder como a la opinión pública" (Fontcuberta, 1990, p. 182), ambos representan el inicio del fotodocumentalismo.

4.3. Resultados inesperados

En 1935 el gobierno de Franklin Delano Roosevelt dispuso un plan económico y social para apalear los efectos de la gran depresión que se había iniciado en EEUU desde 1929. El plan, mejor conocido como New Deal (Trato nuevo), tuvo entre sus objetivos ayudar a la población rural norteamericana a superar las terribles condiciones económicas en las que se encontraba.

Como parte del plan surgió la Farm Security Administration (FSA), "(...) un departamento creado para analizar y remediar en lo posible las penalidades de granjeros y trabajadores agrícolas que se veían obligados a grandes éxodos migratorios" (Costa y Fontcuberta, 1998, p. 46). Para lo cual le fue necesario

conocer la verdadera situación del agro estadounidense a través de un archivo fotográfico cuya construcción estuvo a cargo de Roy Stryker.

Stryker reunió rápidamente a un equipo de fotógrafos desconocidos —para el momento— que marcó la historia del fotodocumentalismo: Walker Evans, Carl Mydans, Ben Shahn, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Theodor Jung, Gordon Parks, Paul Carter, Post Wolcott, Jack Delano y John Callier Jr. Cada uno tuvo la misión de "(...) documentar fotográficamente no sólo las actividades de la repartición sino también la vida rural norteamericana" (Abreu, 1990, p. 168).

Las fotografías de la FSA exhiben dos aspectos cruciales para la evolución del fotodocumentalismo instaurado previamente por Riis y Hine: sensibilidad social y cuidado estético. A pesar de que su misión sólo implicaba documentar una realidad rural, los fotógrafos de la FSA fueron mucho más allá de la crítica social y la presentaron con cuidado compositivo, elevado contraste, excelente enfoque y lo más relevante de todo: las fotografías eran metáforas con claros mensajes que invitaban a pensar sobre el tema. De la FSA surgió el nuevo reportero gráfico y con él códigos precisos en el fotodocumentalismo.

La imagen "*Plantation owner; near* (dueño de plantación, cerca de) Clarcksdale, Mississippi, 1936" (Stryker, 1973, p. 62) de Lange, muestra a un hombre de tez blanca, de unos setenta años de edad, con un sombrero blanco y apoyando su pierna derecha sobre el parachoques trasero de un automóvil. Detrás de él cuatro trabajadores afroamericanos miran la cámara mientras permanecen

sentados en los escalones de entrada de una casa. Y al lado de ellos, a la derecha del sujeto blanco, un anuncio publicitario de la compañía Coca-Cola. La foto refleja la estructura social, económica y política en EEUU para la fecha.

La imagen "Ozark *Mountains* (montañas), Missouri, 1940" (Stryker, 1973, p. 84) de Vachon, exhibe a cuatro niños plagados de sucio sentados bajo el vano de una puerta. Tres de ellos muestran su tristeza mientras una niña sonríe resignada y carga a un bebé en sus piernas. La foto representa cómo la depresión de 1929 se había afianzado en los niños y estaba creciendo junto a ellos.

Delano abordó el abandono sin una pizca de lástima. En su imagen "*Gypsy Child on U.S. 13; near* (niña gitana en la carretera 13, cerca de) Salisbury, Maryland, 1940" (Stryker, 1973, p. 136), señala el descuido físico (ropa, zapatos, cabello, higiene) de una niña que está de pie junto a un cartel que oferta la lectura de la mano por veinticinco centavos y hace gala de un error ortográfico.

Lee opta por difundir las terribles condiciones de higiene que afrontaba la población rural norteamericana. En la fotografía "*Scene in a agricultural workers' shack town* (escena en una choza de agricultores), Oklahoma, 1939" (Stryker, 1973, p. 174) exhibe a dos niñas que se bañan irónicamente en una pequeña cubeta que se encuentra en la cocina, la cual está bastante deteriorada y sucia.

Shahn decidió abordar las características psicológicas fotografiando a los campesinos cuando asumían poses de angustia o incertidumbre, como en la imagen "*Sharecropper's wife and children* (esposa del aparcerero e hijos); Boone County (Condado), (Stryker, 1973, p. 174), donde una mujer se toma los brazos en

señal de preocupación.

Y finalmente, Walker Evans, el más destacado de todos los fotógrafos de la FSA por su impecable cuidado compositivo. En su foto "*Beyond the entrance, tents for flood refugees*, (más allá de la entrada, tiendas para refugiados de inundación) Marianna, Arkansas, 1937" (Stryker, 1973, p. 122), Evans compone perfectamente un mensaje: desolación. La imagen muestra la entrada de un pueblo que se autodefine hermoso, una valla publicitaria invita entrar, decenas de tiendas al lado del camino y una calle casi desolada que se pierde en el horizonte. El fotógrafo logró capturar la depresión del momento sin fotografiar a nadie.

La FSA logró sus metas y mucho más. Por ello una reflexión de Stryker apunta: "*We succeeded in doing exactly what Rex Tugwell said we should do: We introduced Americans to America (...), it helped connect one generation's image of itself with the reality of its own time in history*" (Introdujimos a los estadounidenses a Estados Unidos (...), lo que ayudó a conectar la imagen de una generación con su realidad en la historia) (Stryker, 1973, p.9).

4.4. *El fotógrafo comprometido*

"*She is, to me, near the pure ideal of what a life of affirmative contribution can be. She is perhaps the most completely fulfilled person I have ever known, even though her legacy will be little marked in history*" (Ella es lo más cerca al ideal puro de una vida de contribución. Ella es quizás la persona más realizada que haya conocido, aún cuando su herencia poco marque la historia) (Smith, E., citado en Aperture Foundation [AF], 1969, p. 30). Esas fueron las palabras de

Eugene Smith al referirse al ensayo fotográfico que realizara en 1951, sobre una enfermera en Carolina del Norte.

Smith fue un fotógrafo norteamericano nacido en Wichita, Kansas, que a la temprana edad de 15 años publicó sus primeras fotografías en la revista Newsweek y un año más tarde fue invitado a participar en Life como reportero gráfico independiente.

Pronto desarrolló un interés particular por la corriente fotodocumental. Su deseo de elaborar una picture story de las inmensas naves aéreas que fungieron como transporte de los aviones de guerra de menor tamaño, lo llevó a servir como corresponsal de guerra en las fuerzas armadas estadounidenses entre 1942 y 1945.

Durante su servicio en la Segunda Guerra Mundial fue herido en Okinawa al estallar una granada mientras elaboraba una picture story denominada "*24 Hours With Infantryman* (24 horas con el soldado de infantería) Terry Moore" (Aperture, 1969, p. 5).

Luego de su proceso de recuperación y motivado por el descontento con las decisiones editoriales de la revista Life, abordó el género del ensayo fotográfico desde una perspectiva particular para la fecha: observar, investigar y luego fotografiar.

El primer ensayo fotográfico lo realizó en 1948 durante 23 días sobre un médico rural de un pequeño pueblo en las montañas de Colorado.

He used a technique that would become his trademark:

'photographing' at first without film in his cameras, he stuck to the doctor like second skin, hoping the townspeople would become so accustomed to his constant presence that they would ultimately accept him as one of their own (Usó una técnica que convirtió en marca personal: "fotografiar" al inicio sin película fotosensible en la cámara y pegarse al doctor como una segunda piel, para lograr que la gente se acostumbrara a su presencia y en última instancia aceptarlo como parte de la comunidad) (Aperture, 1999, p. 11).

A partir de ese momento el fotodocumentalismo cambió. Smith apuntaló definitivamente el ensayo fotográfico como una herramienta capaz de cubrir los acontecimientos de larga duración. El compromiso de Smith con cada ensayo fotográfico elevó los niveles de investigación requeridos para afrontar cualquier tema, a tal punto, que se hizo indispensable.

Más adelante en 1951 Eugene Smith realizó sus dos ensayos fotográficos más relevantes: "*Nurse Midwife*" (La Comadrona) y "*Spanish Village*" (Villa española) (Aperture, 1969, p. 5). La Comadrona se alza como un canto a la mujer y como una lucha contra el racismo. Smith plasmó en este ensayo un dejo de amor, admiración y dedicación hacia una enfermera de Carolina del Norte que ayudaba a las mujeres embarazadas de su comunidad a dar a luz.

Una de las imágenes muestra a la comadrona sentada en una incómoda silla mientras vela en la penumbra, el sueño una joven embarazada (Aperture, 1969, p. 5).

Para Smith en el ensayo La Comadrona resaltan tres aspectos: "(...) su importancia médica, el hecho de que fuera un reportaje sobre un gran ser humano,

y tercero, que (...) estaba peleando contra el racismo sin convertir el racismo en tema" (Abreu, 1990, p. 198).

Eugene Smith representa al fotógrafo comprometido, aquel que se relaciona directamente con el acontecimiento, que no adopta una postura ajena a sus sentimientos, que toma partido y en cada fotografía traza una interpretación.

"My photographs at best hold only a small strength, but through them I would suggest and criticize and illuminate and try to give compassionate understanding" (Mis fotografías poseen poca fuerza, pero por medio de ellas yo puedo sugerir, criticar, iluminar e intentar dar una comprensión compasiva). (Smith, E., citado en AF Aperture, 1969, p. 18).

4.5. *Portaestandartes del ensayo*

4.5.1. *Koudelka*

Con el ensayo fotográfico como herramienta y la realidad como objetivo surgieron en el fotodocumentalismo dos figuras que continuarán con la tradición legada por Eugene Smith, documentar el acontecimiento con una visión enteramente humanista: se trata de Josef Koudelka y Sebastiao Salgado. Ambos han abordado sus trabajos fotográficos con distintas perspectivas estéticas y compositivas, pero los dos han resaltado la dignidad humana ante una realidad que lo ignora.

Josef Koudelka es un fotógrafo checoslovaco que inició su trabajo a partir de 1961, cuando colaboró con la revista Teatro de Praga. Años más tarde se convirtió en el fotógrafo oficial del teatro zu Branoi, lo que lo llevó a desarrollar

una visión particular para capturar el drama de las tablas.

Ese mismo año, 1961, cuando realizó su primer viaje a Inglaterra, inició su más importante trabajo fotodocumental: registrar la cotidianidad de las comunidades gitanas radicadas en Inglaterra, España, Irlanda, Francia y buena parte de Europa oriental.

Al observar el ensayo fotográfico "*Gypsies*" (Gitanos) (Aperture, 1975, p.1) de Koudelka, destaca el enfoque teatral no deliberado de cada imagen, la dignidad y el imponente orgullo de los sujetos fotografiados. Koudelka no muestra a los gitanos ajenos al espectador, sino que los reúne a ambos por medio de sus fotografías.

"Perhaps they describe not the small and cherished differences that distinguish each of us from all others, but the prevailing circumstance that encloses us" (Tal vez —las fotografías de Koudelka— describen las pequeñas y apreciadas diferencias que nos distingue, pero privilegia las predominantes circunstancias que nos incluye) (Szarkowski, J., citado en Koudelka, 1975, p. 2).

Una de las fotografías del ensayo fotográfico Gitanos de Josef Koudelka exhibe a dos hombres y a un niño a cuerpo entero. Uno de los sujetos toca un violín, otro posa con una mano en la hebilla del cinturón y la otra en la cintura cual torero orgulloso de su oficio, mientras el niño sólo permanece de pie. Detrás de ellos el papel tapiz une sus rostros con un recorrido de flores. Los tres miran directo al espectador como si acabaran de levantar el telón de un gran teatro gitano.

Koudelka conoce al sujeto a través de la fotografía. Profundiza en los rituales, acciones y contextos del hombre hasta llegar comprender y reflejar sus vidas por medio de la fotografía.

At first Koudelka was attracted by the physical beauty of the gypsies of Eastern Europe, the strangeness of their movements and their facial expression, by their clothing and ornaments; later he was attracted by their life-style. In the end he was completely absorbed by his subject (Al principio Koudelka fue atraído por la belleza física de los gitanos de Europa Oriental, la extrañeza de sus movimientos y sus expresiones faciales, por su ropa y ornamentos; más tarde fue atraído por su modo de vivir. Al final fue completamente fue absorbido por su sujeto) (Anna Fárová citada por Aperture, 1975, p. 3).

4.5.2. Salgado

En Latinoamérica surgió otro fotógrafo que ha abordado cada ensayo fotográfico con una profunda convicción humanista y estética, su nombre, Sebastiao Salgado. Salgado es un fotógrafo brasileño que tampoco comenzó directamente en el medio fotográfico, antes, obtuvo dos títulos universitarios en economía. Pero en la década de los setenta decidió servir en África como reportero gráfico de un diario parisino.

A finales de la década de los noventa se dedicó a fotografiar el denominado tercer mundo (países subdesarrollados en los cinco continentes) en busca de los efectos de la revolución industrial en estos países. Pero en sus viajes sólo encontró pobreza, sufrimiento, trabajo, dedicación, aunque también alegría y por encima de todo, dignidad.

La dignidad humana es rescatada por Salgado en cada una de sus fotografías. Sus imágenes no sólo hacen gala de una increíble y variada composición, sino que ha resaltado las labores de hombres y mujeres en trabajos verdaderamente explotadores.

Los sujetos de Salgado, el tercer mundo en pleno, se valen del esfuerzo y el tesón para producir con labor manual lo que las industrias hacen con máquinas. Y en el arduo proceso el fotógrafo recoge sufrimiento, terribles condiciones laborales, explotación, esperanza y muerte.

Salgado's photographs, a multiple portrait of human pain, at the same time invite us to celebrate the dignity of humankind. Brutally frank, these images of hunger and suffering are yet respectful and seemly. Having no relation to the tourism of poverty, they do not violate but penetrate the human spirit in order to reveal it. Salgado sometimes shows skeletons, almost corpses, with dignity -all that is left to them. They have been stripped of everything but they have dignity (Las fotografías de Salgado, múltiples retratos de dolor humano, nos invitan a celebrar la dignidad del género humano. Brutalmente francas, estas imágenes de hambre y sufrimiento son aún respetuosas y correctas. No tienen relación alguna con el turismo de la pobreza, ellas no violan sino que penetran el espíritu humano para revelarlo. Salgado a veces muestra esqueletos o cadáveres, con dignidad. Muestran que a pesar de haber sido despojados de todo, aún conservan la dignidad) (Galeano, E., citado en Salgado, 1990, p. 8).

La búsqueda de Salgado por la era industrial en los países subdesarrollados, no sólo ha marcado la historia del fotodocumentalismo, sino que ha resultado en una arqueología de las condiciones laborales en los países más pobres de África, América, Asia y Europa.

Las fotografías de Salgado se aferran a la alegría de la esperanza. En una de ellas un hombre sube las escaleras que lo conducen afuera de una inmensa mina de oro en Sierra Pelada, Brasil, mientras carga en su espalda el bulto de tierra excavada. Todo el cuerpo del sujeto está cubierto de barro y sólo viste zapatos y pantalón corto. Detrás de él queda la gigantesca mina, el barro y las diminutas figuras de otros trabajadores. Y frente él una mano, que sin quererlo, ofrece ayuda, solidaridad, reconocimiento, o en una palabra: esperanza (Salgado, 1993, 312).

La esperanza es un elemento que se puede encontrar a lo largo del mayor trabajo fotográfico de Sebastiao Salgado: Trabajadores. A tal punto que parece absorber el propio pensamiento del fotógrafo: "*The destiny of men and women is to create a new world, to reveal a new life, to remember that there exists a frontier for everything except dreams. In this way, they adapt, resist, believe, and survive*" (El destino de hombres y mujeres es crear un nuevo mundo, revelar una nueva vida, para recordar que existen fronteras para todo excepto para los sueños. Así, ellos se adaptan, resisten, creen y sobreviven) (Salgado, 1993, 7).

El fotodocumentalismo es una corriente que ha probado poseer la capacidad de comunicar por medio de imágenes cualquier acontecimiento independientemente de su duración. Ha evolucionado a lo largo de la historia, afinando tanto la orientación social como la técnica. Y ha encontrado en el ensayo fotográfico la herramienta más adecuada para registrar la realidad.

Jacob Riis, Lewis Hine, Walker Evans, Dorothea Lange, Eugene Smith,

Josef Koudelka y Sebastiao Salgado resumen y protagonizan la historia del fotodocumentalismo.

CAPÍTULO

V. LA MUJER DE LA MONTAÑA.

“Toma estas cruces para ti, le dije a abuela, dándole las cruces. Y ella cargó con todas”.
Reinaldo Arenas

5.1. *La montaña*

Los Nevados es una comunidad rural ubicada en la cuenca sur del Parque Nacional Sierra Nevada "(...) al sur-este de la ciudad de Mérida. Está situado a una altura de 2.730 metros sobre el nivel del mar, presentando temperaturas medias mensuales que oscilan entre 10,6 °C y 11,9 °C" (Torres, 1976, p. 4) y cuenta con mil habitantes aproximadamente.

Tres vías permiten acceder a Los Nevados desde la ciudad de Mérida: a través del teleférico (el más largo del mundo) y por medio de una carretera apta sólo para vehículos rústicos. En ambos casos la duración del viaje supera las cuatro horas.

El teleférico se aborda en la plaza Las Heroínas de la ciudad de Mérida. Se asciende entre 15 a 20 minutos hasta la penúltima estación Loma Redonda, para luego continuar el camino a pie durante cinco horas o cuatro si se hace en mula.

Los rústicos se toman también en Las Heroínas desde las siete de la mañana hasta el mediodía. Los vehículos toman la vía hacia El Morro (otro pueblo merideño) y luego se internan en 66 kilómetros de angostas y serpentinadas carreteras de tierra.

El abrumador paisaje andino, el río Chama y las vertientes que en él

descansan, los picos Bolívar, Humboldt y Toro; pinos, frailejones y áridas piedras adornan los caminos que apreciar en cuatro horas resulta insuficiente

Desde el año 2000 Los Nevados, agrupando a las aldeas San Rafael, Carrizal, El Hato, Curazao, San Isidro, Las Plumas, Apure y San Antonio se convirtió en parroquia del municipio Libertador, que a su vez reúne a otras 11 parroquias: Antonio Spinetti Dini, Arias, Caracciolo Parra Pérez, Domingo Peña, El Llano, Gonzalo Picón Febres, Jacinto Plaza, Juan Rodríguez Suárez, Lasso de la Vega, Mariano Picón Salas, Milla, Osuna Rodríguez, Sagrario y El Morro.

Las aldeas de Los Nevados recorren las faldas y las cumbres de unas montañas surcadas de caminos, de senderos labrados por la mano del hombre que no es otro que el campesino nevadero.

La Plumas, San Isidro, Apure y El Hato son las aldeas más lejanas de la parroquia. Caminando desde el pueblo central tomaría unas siete horas llegar a ellas o seis al lomo de una mula. El trayecto a San Rafael, Carrizal, San Antonio y Curazao se aprecia más corto. Puede tomar entre una hora o dos llegar a ellas en mula o un poco más si se va caminando. Las cuestas de las montañas en ocasiones son verdaderamente agotadoras, y para alguien que no esté preparado pudiera tomar mucho más tiempo hacer cualquier recorrido.

Se desconoce la fecha exacta en la que se establecieron los primeros pobladores de Los Nevados, aunque se sabe con certeza que la formación del pueblo central fue posterior a la de las aldeas, ya que su primera edificación, la iglesia del pueblo, data de principios del siglo XX (1915 - 1917).

El origen del pueblo se remonta a fines del siglo pasado, 1897 para ser exactos, cuando se realiza la agrimensura a objeto de otorgar a las familias los lotes que ocupaban en calidad de propiedad comunal (...) Los indios ocuparon estas tierras en calidad de propiedad comunal hasta 1897, fecha en la que el agrimensor Don Emilio Maldonado efectuó la agrimensura, en cumplimiento de lo establecido en la Ley de 25 de Mayo de 1885, sobre Resguardos de indígenas (Torres, 1976, p. 4).

La mezcla indígena española dio origen al pueblo y a sus habitantes. De la unión nació la arquitectura de la parroquia y el conocimiento agrícola de los nevaderos.

La escogencia del sitio para el poblado, aunque reconocida como la menos conveniente debido a la ausencia de terrenos planos y la escasez de agua, obedeció a un criterio de centralidad con respecto a las comunidades preexistentes en el área. La gestación del poblado se extendió hasta las primeras décadas del pasado siglo (Torres, 1976, p. 5).

Las aldeas San Rafael y Carrizal albergan la mayor cantidad de pobladores en Los Nevados. Entre ambas suman cerca de treinta casas, aunque no todas están habitadas porque muchos de los nevaderos han bajado a la ciudad en busca de mejores oportunidades laborales y mayores ingresos económicos.

Los habitantes de San Rafael y Carrizal son dignos representantes de toda la parroquia. En ellas se pueden apreciar todas las actividades observables en el resto de las aldeas. Entre sus habitantes se encuentra el arriero, el bodeguero, la tejedora, la ama de casa, la anciana, el niño y la cocinera; San Rafael y Carrizal

albergan al hombre y a la mujer nevadera.

El tendido eléctrico llegó al pueblo central en 1999 y es aprovechado por algunos aldeanos de San Rafael y Carrizal para instalar bombillas y tomacorrientes en sus casas, a pesar de que muchos no poseían artefactos eléctricos. Y aún hoy día no son pocas las casas en las que persisten las velas y las lámparas de queroseno.

En la década de los noventa se realizaron trabajos para extender tuberías de agua potable hacia el pueblo central y evitar así, que sus habitantes siguieran compartiendo la fuente con los animales. Sin embargo, las aldeas quedaron fuera del proyecto. Actualmente la alcaldía del municipio Libertador adelanta la construcción de un acueducto para llevar agua a San Rafael.

Los Nevados es un pueblo de fachada colonial que hace del recuerdo su presente. Resguardado en la montaña prefiere no mirar a la ciudad de caballeros y turistas. Prefiere recibirles por un tiempo pero jamás invitarles a quedarse, teme que en sus bolsos traigan los males de la urbe. Por ello aún no extienden el asfalto hasta la calle principal y optan por protegerse con polvorientos caminos. Quiere vivir en los que otros consideran un recuerdo.

5.2. La mujer

En la gran mayoría de las agrupaciones sociales, la mujer es responsable de las actividades asociadas a la reproducción humana: la reproducción de la fuerza de trabajo sobre una base diaria (trabajo doméstico o actividades de mantenimiento cotidianas) y la reproducción del trabajo en el tiempo (la reproducción biológica y la

crianza de los hijos) (Asociación Colombiana para el Estudio de la Población [ACEP], 1982, p. 115).

La noche en las aldeas es oscura y fría, recorre cada camino con helada neblina, espera el cantar de un gallo que tire su grito. Despierta la mujer y el alba la llama a faena mientras que el hombre se apresta a trabajar la tierra.

"El trabajo doméstico se define generalmente como el trabajo realizado dentro de la familia y que no pasa por el mercado sino que satisface directamente las necesidades de los miembros de la familia" (ACEP, 1982, p. 43).

La mujer nevadera se levanta muy temprano a ordeñar el ganado y a preparar las arepas, porque su trabajo doméstico no se limita al cuidado de la casa sino que abarca todo cuanto a producción familiar se trata: ordeñar, cocinar, acarrear leña, alimentar a los animales, cosechar, mantener a los niños, tejer y cuidar a los niños.

La mujer campesina declara como su actividad principal el trabajo doméstico. (...). No sólo incluye las tareas domésticas propiamente tales sino además aquellas derivadas de la crianza del ganado menor: limpieza de corrales y gallineros; preparación y/o búsqueda de la comida para aves y cerdos y algunas que pertenecen a la agricultura, como limpiado de granos, trezado de ajos, preparación de almácigos y otras (ACEP, 1982, p. 164).

Pronto todos están a la mesa y en sus platos hay arepas, huevo y quesada. El guarapo servido a padre e hijo sin importar edades. El hombre partirá a trabajar la tierra y ella se quedará empujando a los niños a la escuela. Más tarde habrá de

alimentar a perros, chivos, pollos, vacas y cerdos.

El largo día comienza, frío y sol conviven sin problemas. La casa está vacía, ni los perros se han quedado a verla. Las ollas cuelgan de las paredes de la cocina, de vez en cuando de tierra o cuando se puede de arena. Las gallinas y los pollos atraviesan los pasillos y marcan sus patas en el crudo suelo. Caminan, y sólo las herramientas les miran. La pala, el saco, el pico, la hoz y la vara.

Allá van las mujeres con sus vacas y perros bajando por el camino, pasan el erial y se adentran en los maizales para cosechar el fruto que esté a tiempo de colecta. Las vacas lucen entusiasmadas porque saben que las hojas sueltas serán de ellas, mientras los perros le ladran a sus colegas o a sus sombras en el camino.

Y al saciar el hambre, al llenar el saco, regresan todas a sus casas a preparar el almuerzo.

Y en cada jornada el orgullo está presente. La nevadera sufre en el esfuerzo diario y se alegra de ver el trabajo terminado. La labor para la nevadera no sólo es necesaria sino que le es grato tenerla a diario entre sus manos.

"(...) el trabajo se transforma de ser medio en un fin, ya que adquiere en esta dimensión la capacidad de ser factor de satisfacción en sí con una significación y pertinencia otorgada por el entorno" (Comisión Económica para América Latina, 1983, p. 16).

De contextura gruesa y baja estatura, de mejillas rojas y tez maltratada, de manos firmes y andar apresurado, de tesón y paciencia en el trabajo; así son las nevaderas, así son las mujeres de la montaña.

CAPÍTULO

VI. EL VIAJE

“Cuando hacia Itaca salgas en el viaje,
desea que el camino sea largo,
pleno de aventuras, pleno de conocimientos”.
Konstandinos Kavafis

Esta investigación se constituye en la ejecución de un ensayo fotográfico sobre las labores femeninas en dos aldeas rurales ubicadas en el estado Mérida, Venezuela. Se inscribe, según los parámetros que establece el Manual del Tesista de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, como un proyecto de producción bajo la submodalidad de ensayo fotográfico de tipo documental.

El ensayo fotográfico que se ha obtenido por medio de esta investigación fue realizado en las aldeas San Rafael y Carrizal, ambas pertenecientes a la parroquia Los Nevados, adscrita al municipio Libertador de la ciudad de Mérida. En las aldeas se seleccionó un total de 22 familias, siete en Carrizal y 15 en San Rafael; para registrar las labores femeninas durante 26 días no consecutivos y divididos en tres etapas: la primera, ejecutada en las ocho aldeas que forman la parroquia, fue sólo de observación y duró cinco días; la segunda, ejecutada específicamente en San Rafael y Carrizal, fue de registro fotográfico y duró seis días; y la tercera, también ejecutada específicamente en San Rafael y Carrizal, fue de registro fotográfico y duró 15 días.

El resultado de las labores de registro fotográfico en Los Nevados fue un archivo de 585 fotografías, de las cuales se hizo 20 hojas de contacto en formato de ocho por diez pulgadas cada una. De ellas se preseleccionaron y ampliaron en formato cuatro por cinco pulgadas, una muestra de 150 imágenes, con el propósito de observar las posibilidades expresivas de cada unidad. Y finalmente, se extrajeron las 54 fotografías que representan el cuerpo del trabajo.

Ahora bien, considerando: 1) que la presente investigación se fundamenta en las proposiciones y conceptos del fotógrafo norteamericano Eugene Smith sobre el ensayo fotográfico; 2) que no existe documentación sobre un método preciso a seguir para el desarrollo de un ensayo fotográfico; 3) que este trabajo es de coorte cualitativo y por ende “(...) se encuentra sobredeterminado por el objetivo final (...)” (Delgado & Gutiérrez, 1995, p. 77); 4) y que “el diseño cualitativo es abierto, tanto en lo que concierne a la selección de participantes-actuales en la producción del contexto situacional así como en lo que concierne a la interpretación y análisis (...)” (Delgado & Gutiérrez, 1995, p. 77); se relatará en orden cronológico el método y los pasos que se siguieron para cumplir con el objetivo general. Para ello se utilizará la narración en primera persona y un relato descriptivo que ayudará a la comprensión de todo el proceso investigativo, desde que surge la motivación hasta que se obtiene el producto final.

6.1. *Escribiendo el ensayo*

Me encontraba sentado en Apartaderos observando sin propósito alguno la rutina de aquel lugar. Miraba a los arrieros comprar el miche al caer la tarde, a una

niña que entre risas escapaba semidesnuda de las manos de su madre y a las calles oscuras, vacías; barridas por el frío.

Pensaba en el día a día de los pobladores, su relación con el campo, la familia, el esfuerzo en el trabajo y más que nada, en la rutina. Deseé entonces fotografiar la cotidianidad del campesino, pero la iniciativa se vio frustrada por la realidad turística de Apartaderos.

Así que suspendí la idea durante año y medio, más no así la inquietud por expresar lo real a través de la fotografía, transitar la ruta del fotodocumentalismo y aprovechar sus ventajas en el proceso de registro del contexto social.

Me interesé rápidamente en realizar un trabajo fotodocumental. Y creí, al comenzar la investigación, que el fotorreportaje era la herramienta más adecuada para abordar un acontecimiento de larga duración, como lo es la cotidianidad del campesino, porque desconocía el resto de las posibilidades del fotodocumentalismo.

Y con la errada seguridad de haber orientado correctamente mi proyecto hacia la realización de un reportaje fotográfico, encontré el lugar donde llevarlo a cabo: Los Nevados, un pueblo merideño que conserva la tradicional vida del campesino andino.

Me dispuse inmediatamente a buscar textos, videos y fotografías que me hablaran de Los Nevados. Y aunque fue poco lo que pude conseguir: diez imágenes de la década de los ochenta del difunto fotógrafo venezolano Oscar

Chaparro, un vídeo de LAGOVEN¹ de 1990, otro de CORPOTURISMO y un trabajo de grado de la Universidad de Los Andes sobre marginalidad rural; fue bastante ilustrativo.

Me preocupaba sin embargo la desactualización de la información que había podido reunir. Me preguntaba si lo que encontraría en Los Nevados sería similar a lo que pude observar en videos, textos y fotografías. Y con todas esas inquietudes despiertas, emprendí el viaje.

Llegué a la ciudad de Mérida el 10 de septiembre del 2003 con la intención de realizar una observación *in situ* de Los Nevados. Quería saber si realmente se constituía como un pueblo rural aislado de la urbe merideña.

Y antes de subir al pueblo quise revisar información más actualizada sobre mi lugar de destino, pero en CORPOTURISMO sólo me ofrecieron panfletos y orientaciones de cómo llegar al lugar y las bibliotecas de la ULA las encontré cerradas por vacaciones, al igual que muchas facultades en donde hubiese podido solicitar algunos datos. Pensé entonces que no me quedaba más remedio que subir a Los Nevados con la idea desactualizada del pueblo. Sin embargo, ese mismo día al regresar al apartamento de María del Valle Lobo, quien me hospedó durante mi estadía en Mérida, me informaron que me habían conseguido una entrevista con el encargado de asuntos turísticos de la Alcaldía Libertador², Manuel Avendaño.

¹ Empresa filial de Petróleos de Venezuela S. A.

² Municipio de la ciudad de Mérida al cual pertenece la parroquia Los Nevados.

En la entrevista surgió información más actualizada de Los Nevados. Supe en palabras de Avendaño el por qué había escasa documentación sobre el pueblo: no se han hecho mayores estudios del lugar, por ejemplo, la ULA sólo cuenta con seis proyectos de tesis sobre Los Nevados, de los cuales sólo uno se orienta a las ciencias sociales.

Supe además, que en el año 2000 se levantó en el pueblo central de Los Nevados un moderno dispensario dotado de sala de parto y residencia médica. Que hay cerca de ocho posadas turísticas en el centro, cada una identificada con carteles en tres idiomas. Que empedraron años atrás la calle principal del pueblo. Que echaron abajo el árbol de la plaza porque afectaba la estructura de la iglesia. Que desde el año 2000 Los Nevados es parroquia y está adscrita al Municipio Libertador de la ciudad de Mérida. Que en 1999 llegó por primera vez la luz eléctrica al pueblo central y un año más tarde hizo lo propio la televisión. Y que la gente en el centro se dedica más a las actividades turísticas que a las agrícolas.

Avendaño se interesó mucho por mi proyecto a pesar de la poca definición que tenía y me invitó a co-ejecutarlo con la Alcaldía. Pero la idea de compartir la autoría de una inquietud personal no me pareció para nada viable. Le dije entonces que lo pensaría y fui a visitar por recomendación de Avendaño a Omar Sánchez Castillo, un joven nevadero que bajó del pueblo para instalarse en la ciudad a atender el Museo Juan Félix Sánchez.

La conversación con Omar fue aún más fructífera. Me mostró un vídeo del Segundo Encuentro Regional de Arrieros, celebrado en Los Nevados en el 2002.

También me ofreció mapas turísticos de la zona y algo de un proyecto personal para crear una radio comunitaria en el pueblo central. Y nuevamente fui advertido de la dedicación turística del pueblo central, pero esta vez Omar recomendó enfocar la búsqueda en las aldeas que conforman la parroquia. En ellas, me alentó el nevadero, aún se conservan las costumbres rurales y las actividades agrícolas de la zona.

El 15 de septiembre a las siete de la mañana estaba con mi equipaje en la plaza Las Heroínas de la ciudad de Mérida. Presto a tomar el teleférico para subir hasta Loma Redonda y luego cargar en mula hasta el pueblo central. Pero en la taquilla me informaron que el teleférico hacía meses que no funcionaba por labores de mantenimiento, así que no me quedó otra opción que abordar uno de los rústicos³ en la misma plaza por siete mil bolívares.

Durante el viaje reencontré un horizonte andino inundado de montañas, la brisa templada que agracia y serena, precipicios esculpidos como una laja y angostas carreteras por donde jamás cabrían dos de estos vehículos rústicos.

Paramos en la única casa que está al lado del camino, la de Leticia, una mujer de 92 años que junto a sus hijas, vende refrigerios y comidas a turistas y guías a través de una ventana de su casa. El sapo (conductor) me explicó que siempre se detienen allí a comer empanadas, a almorzar o simplemente a refrescarse con una cerveza.

³ Jeeps con doble tracción en las cuatro ruedas.

El resto del viaje transcurrió sin problemas. Llegamos al pueblo central a las dos de la tarde empapados de polvo y bastante cansados por los constantes saltos del vehículo. Le dije a El Sapo que me subiera hasta la posada de Florencia Márquez, la primera que se levantó en Los Nevados.

La posada Florencia cuenta con dos habitaciones: una matrimonial y otra compartida donde hay cinco literas y un balcón espléndido para la lectura, desde el cual se aprecian los 300 metros de extensión que posee el centro de Los Nevados. Ambas recámaras comparten un baño muy rústico que está junto a la entrada de la posada. El comedor y la cocina están plagados por unas moscas que se han acostumbrado al frío y la entrada de la posada está custodiada por dos pequeños perros mestizos a quienes no les importa enfrentar sin cobija las reiterativas garúas.

La dueña y fundadora de la posada, Florencia Márquez, es una mujer de 64 años de edad, de tez rojiza y graciosamente grosera, que atiende la posada junto a sus hijos Omar y Nicolás.

Decidí hospedarme en el cuarto compartido y bajar a la plaza a realizar el corto recorrido por el pueblo. Ver sus casas, los canijos bancos de la plaza, el empedrado, las cuatro bodegas, la iglesia, la prefectura, los dos teléfonos públicos y el dispensario, donde se me negó información sobre las enfermedades más comunes de Los Nevados.

Caía la tarde en el pueblo, yo estaba sentado en la plaza fumando un cigarrillo para amainar el frío cuando Aisterio Peña se acercó con paso firme para reposar a

mi lado. Aisterio es un arriero y guía de escalada de unos 63 años de edad a quien le agrada conversar con los turistas.

Estuvimos hablando largo rato sobre el pueblo central, cómo era antes de que empedraran la calle, colocaran los dos teléfonos, la luz, el televisor y sobre todo, antes de que levantaran tantas posadas. Aisterio me contó de las virtudes y errores del tiempo en un lugar que parece detener las horas y alargar los días. Al despedirse sonriente me dijo: “Todas las cosas las hace el tiempo”.

Durante los próximos días recorrí las aldeas a pie y más tarde en mula, siempre en compañía de Ubencio Dugarte, arriero de la posada Florencia. Su presencia me permitió entrar en muchas casas y facilitó el inicio de las relaciones con los nevaderos. Tomé fotografías panorámicas del pueblo central, de algunas casas de San Rafael, Curazao y Carrizal. Pero fundamentalmente me dediqué a observar.

Las aldeas están muy distanciadas del pueblo central, lleva horas trasladarse a ellas. La más cercana, San Rafael, tiene su última casa a más de una hora del pueblo.

Cada hogar cuenta con un huerto familiar para el cultivo de frutos y vegetales que consumen en la dieta diaria. Un jardín que suele estar descuidado y un corral para las gallinas.

Los nevaderos me recibieron con una taza de café y un asiento para el descanso. Detuvieron las actividades para atender al extraño que fue sin permiso a mirar sus vidas.

En cada aldea se repiten las escenas: el trabajo y el tesón de los pobladores persisten con orgullo. Y aunque Los Nevados siempre me mostró las señales que orientarían mi trabajo fotográfico, fue durante mi recorrido en Curazao cuando les presté atención.

En Curazao, moviéndome de una casa a otra, entré en el hogar de Matildiana Saavedra, a quien encontré sentada junto a la puerta amainando el dolor de las piernas. Esperaba ponerse de pie para retomar la escoba y espantar el polvo de la tierra.

Matildiana es una mujer de 75 años de edad que está sorda de un oído y sufre de reuma. Se levanta a diario a trabajar en casa, a buscar leña y a cuidar el huerto. Sus hijos la dejan muy temprano y se van a cultivar la tierra, mientras Matildiana se queda sola con sus problemas.

Compartí algunas palabras con Matildiana o al menos las que escuchó y alcanzó a responder. La dejé sentada esperando que se fuera el dolor para retornar a su faena. Caminé hasta casa de su vecina Sofía Alarcón, quien se hallaba sola cocinando la cena. Sus hijos también estaban cultivando la tierra y ella sola, deshuesando un pollo en una olla.

Sofía aunque tímida se alegró por la visita. Conversamos largo rato sobre las labores diarias de la mujer nevadera, hasta que decidí tomarle una fotografía. Al enfocarla se paró firme, dejó de sonreír y posó la mirada en la lente, y cuando escuchó el clic, relajó el cuerpo y volvió a la faena.

Ana es otra mujer nevadera de Curazao. Lleva 41 años viviendo en la aldea y desde la muerte de su esposo ha tomado las riendas del hogar. También se ha responsabilizado por una nieta, la hija de Iraima, que para desagrado de su madre no está casada.

Ana Félica Marquina cría gallinas, vacas y cerdos, tanto para el consumo familiar como para la venta e intercambio. Le ayudan sus once hijos: Gloria, Amaminta, Cenaida, Auxiliadora, Anquelino, Diosvaldo, Aleisi, Iraima, Chela, Alicia y Florito.

Les comenté a Ana e Iraima aquella frase que me había regalado Aisterio en la plaza del pueblo, y al escucharla Iraima dijo: “Es bonita, todo mejora a través del tiempo, pero no se qué mejora”. Y pensando en aquello inicié la vuelta al pueblo central.

El frío comenzaba a arropar el camino mientras la garúa le ayudaba con necia insistencia. La mula se mostró fresca y ágil por el regreso, pero para pesar del animal decidí detenerme en una casa que había pasado por alto. Pertenecía a la familia Cárdenas, conformada por José Ignacio, su madre Balbina De Jeréz y su padre José Francisco.

Al llegar noté que José Ignacio estaba totalmente ebrio, él, al vernos comenzó a repetir una y otra vez que ayudáramos a sus padres, al tiempo que dejaba caer junto a su silla una botella de miche casi vacía. Balbina por otro lado estaba frente al fogón calentando guarapo, a pesar de que es sorda y ciega. José Francisco su esposo, aunque también es ciego, sintió nuestra llegada y se acercó a saludarnos.

La casa de los Cárdenas estaba bastante maltratada y no había ningún alimento para cocinar a la vista, apenas si contaban con medio saco de trigo sin moler. Tomé entonces cuatro fotografías a petición de José Ignacio y decidí marcharme. Deseaba ayudarles de alguna manera, pero Ubencio me advirtió que no les ofreciera nada porque se ofenderían.

Dejé la casa de los Cárdenas bastante deprimido, pensaba en aquella anciana ciega y sorda cocinando frente al candelero, en su esfuerzo desinteresado y en el cuadro familiar que le rodeaba. Llegué a querer, por un instante, centrar mi trabajo fotográfico en la familia Cárdenas. Pensé muchas cosas, pero más que nada en lo ajeno que me era esa realidad, a tal punto que me vi como un intruso.

Amaneció en Los Nevados y decidí pasar el último día en el pueblo escribiendo algunas impresiones que aún rondaban en mi cabeza. Caminé entonces hacia San Rafael con cuaderno y cámara en mano, por si se me ocurría fotografiar alguna que otra vista. No sospechaba que aquella simple caminata le daría una orientación definitiva a mi trabajo fotográfico.

Ese día y sin planificarlo subí hasta el portón de la casa de Aisterio y me senté a redactar algunas notas. Vi entonces a la esposa de Aisterio acercarse con dos paquetes de paja al hombro, le iba a dar de comer a un toro que yacía amarrado por el cuello a un gran clavo incrustado en el suelo. Cuando el animal se percató de la mujer, comenzó a dar pequeños brincos para liberarse. La mujer lanzó el pasto a unos cinco metros del animal y se dispuso a soltarle, pero de inmediato el

toro se abalanzó sobre la comida y al tiempo que lo hacía la esposa de Aisterio tomó la sogá con un solo brazo y templó al toro de un tirón.

Con la cámara en mano me quedé estupefacto, no comprendía lo que había pasado y muchos menos lo había fotografiado. La mujer dejó tranquilo al animal para que comiera y volvió su rostro para regalarme una sonrisa.

Surgió entonces la idea de mi trabajo fotográfico: registrar las labores de las aldeas San Rafael y Carrizal pertenecientes a la parroquia Los Nevados del estado Mérida, propósito que se desprende de una observación sin prejuicios que sólo buscó un tema donde posar la cámara.

Y no hubo más que hacer, porque el esfuerzo femenino me persiguió a todas partes. Aprendí que las nevaderas son tesón y humildad en el trabajo. Fui buscando la rutina en un mundo rural que me enseñó la faena de la mujer campesina.

La selección de las aldeas San Rafael y Carrizal responde a la necesidad de aprovechar al máximo el tiempo de los viajes que más tarde planificaría a Los Nevados. Y visto que las aldeas más cercanas al pueblo central son San Rafael y Carrizal, decidí prudentemente elegir las como representación del resto. Lo que está sustentado en la observación que hice y a través de la cual noté que en cada aldea las mujeres realizan las mismas actividades.

Regresé entonces a Caracas con la certeza de haber encontrado el lugar donde realizar el fotorreportaje, pero al reunirme con la tutora me di cuenta que tal afirmación estaba parcialmente errada, pues si bien ya tenía el lugar perfecto para

el trabajo, no pasaba lo mismo con la orientación que debía tener la investigación; es decir, no era un fotorreportaje lo que debía desarrollar, porque esa herramienta está diseñada para abordar acontecimientos de corta duración y las labores femeninas en el campo distan mucho de ser efímeras. Se me aconsejó entonces investigar lo concerniente al instrumento más refinado del fotodocumentalismo: el ensayo fotográfico.

Para ello inicié la investigación en la capacidad expresiva de la imagen, apoyándome en los autores Justo Villafañe, Norberto Mínguez, Phillippe Dubois, Joan Costa, Bruno Munari, Massimo Desiato y Thibault-Laulan. Cada uno me brindó la seguridad de considerar a la imagen como una forma expresiva capaz de representar a la realidad.

Naturalmente seguí la investigación a través de la imagen fotográfica, lo que me condujo a recabar información sobre la fotografía como concepto y luego como medio de expresión, es decir, como instrumento capaz de generar mensajes visuales. Sin embargo, al no hallar una definición que satisficiera ni abarcara todas las virtudes comunicativas de la fotografía, decidí sólo señalar los lineamientos a considerar en la construcción de un concepto.

Los autores sobre los cuales sustenté los lineamientos conceptuales de la fotografía fueron: Roland Barthes, Susan Sontag, Joan Costa, Joan Fontcuberta, Sánchez Vigil, Alonso Eurasquin y Walter Benjamin. Comprendí, por medio de sus proposiciones, la capacidad comunicativa de la fotografía y por ende su condición como medio de expresión.

Abordé luego, como parte de la información a obtener para el trabajo, la corriente fotodocumental, con el propósito de reafirmar mediante consideraciones y conceptos de fotógrafos y teóricos que dicha corriente se fundamenta en la documentación de acontecimientos reales, independientemente de su magnitud o espontaneidad. Y que más allá de una discusión sobre la objetividad versus la subjetividad en el fotodocumentalismo, está la realidad visual captada por el fotógrafo.

Tales consideraciones fueron respaldadas con las opiniones y definiciones de grandes personalidades como: Eugene Smith, Joan Fontcuberta, Gisele Freund, Sánchez Vigil, Carlos Abreu, Alonso Eurasquin y Joan Costa.

Pero a pesar de la información que había podido reunir seguía la duda: ¿cómo abordar el ensayo fotográfico? Surgió entonces la respuesta de Eugene Smith. El autor define el género por la necesidad de una investigación previa, de enfrentar el acontecimiento con paciencia, seleccionando las mejores situaciones, repensando el enfoque y analizando la expresividad de cada escena. En otras palabras Smith indica profundidad. Y ello sólo es posible al abordar los acontecimientos de larga duración, donde el fotógrafo no está limitado por el tiempo.

Las palabras de Smith despertaron mi necesidad por buscar y ver distintos ensayos fotográficos, distintos enfoques y distintas realidades. Decidí entonces introducirme en el ensayo fotográfico a través de un recorrido por los trabajos de los mejores representantes del fotodocumentalismo: Jacob Riis, Lewis Hine, la FSA, Eugene Smith, Josef Koudelka y Sebastiao Salgado.

La selección estuvo motivada por los aportes de cada uno a la corriente fotodocumentalista. Riis como precursor de la denuncia fotográfica. Hine como el fotógrafo que consolida la capacidad del medio para generar cambios sociales. La FSA como grupo que redefine la fotografía documental al otorgarle el preciosismo técnico y artístico necesario. Smith como precursor y máximo exponente del ensayo fotográfico. Y Josef Koudelka y Sebastiao Salgado como grandes representantes contemporáneos del género.

Y cuando hube terminado la etapa de documentación, definí completamente el objetivo general de la investigación: registrar a través de un ensayo fotográfico las labores de las mujeres en las aldeas San Rafael y Carrizal, pertenecientes a la parroquia Los Nevados del estado Mérida.

El cumplimiento del objetivo general requirió la planificación de dos viajes a Los Nevados de siete y quince días respectivamente. La intención no fue otra que la de fotografiar faenas, familias, retratos, objetos, paisajes y todo aquello que rodea las actividades de las nevaderas.

Para el primer viaje adquirí siete rollos de películas blanco y negro KODAK T-MAX, de 36 exposiciones y ASA 100. Otros tres de ASA 400 y uno más, AGFA, de 36 exposiciones y ASA 100. Empaqué una pantalla reflectora y dos cámaras, una CANON modelo EOS Rebel 2000 y otra CONTAX modelo RTS II. Con lentes de 50 mm y un ligero acercamiento en cada una.

Llegué a Los Nevados el nueve de enero del 2004 a la una de la tarde, en medio de un inclemente sol que pretendía olvidar el frío de la montaña. En esa

oportunidad me hospedé en la posada Guamanchi, ubicada a un lado de la calle principal del pueblo central y de mayor tamaño que la posada de Florencia Márquez.

Cuando pude instalarme en una de las habitaciones de la posada, bajé a la plaza para solicitarle a los arrieros el alquiler de una mula y así poder iniciar el camino hacia San Rafael. De inmediato la prefecta del pueblo me ofreció el servicio por 20 mil bolívares diarios, sin embargo, cuando me senté en un banco a pensar la propuesta, se me acercó un niño que en silencio ofreció el mismo servicio pero con caballos, a menor precio y tomando como guía a su cuñado Nicolás. Por supuesto, acepté.

Junto a Nicolás recorrí nuevamente la aldea San Rafael, sin ánimos de tomar una fotografía sino la de observar y seleccionar las familias en las cuales centraría mi trabajo. En los dos días siguientes me dediqué a mirar a las mujeres de San Rafael en la faena y a fotografiarlas, conversar y establecer citas precisas que me permitieran capturar sus labores con la cámara.

Visité las casas de Luz Mary de Dugarte, Idalba Osuna, Clara Dugarte, Genarina Peña, Genarina Sánchez, María Sánchez, Eva Peña, Josefina Sánchez, Ofelia Ramírez, Juana, Cira Dugarte, Francisca Sánchez, Aura Sánchez, Balbina Castillo y Josefina de Peña. En cada hogar mi proceder siempre fue el mismo: hablar por largo rato con quienes estuvieran en casa, esposo, hijos y amigos; luego permanecer callado escuchando; observar las mejores condiciones de luz, mirar qué escenas se repetían, analizar los objetos de la cocina, la sala y los cuartos en

busca de representatividad y simbología. Más tarde sacaba la cámara y deambulaba con ella por la casa y los alrededores esperando a que se acostumbraran a mi presencia hasta cierto punto. Finalmente, fotografiaba.

Adentro de las casas y en los alrededores pude registrar varias faenas como cocinar, barrer, tejer, cuidar a los niños, ordeñar, alimentar a los animales, lavar la ropa y los trastos, preparar el fogón, moler y hornear pan. Además, pude fotografiar retratos, detalles de manos y pies, objetos, espacios y momentos de descanso.

A menudo terminaba pautando citas que me permitieran documentar las labores femeninas fuera de la casa. Y si no me quedaba hospedado con ellos, procuraba llegar muy temprano a cumplir con los compromisos. De esa manera logré registrar a las nevaderas cosechando maíz, trigo, habas y papas; paseando a los animales, cortando y acarreando leña y cargando trigo hasta el molino.

Debo destacar que la figura de Nicolás como guía resultó indispensable para establecer pronta y satisfactoriamente amistad con cada una de las mujeres. Y su idea de emplear caballos fue de suma importancia para reducir los períodos de traslado.

Siempre mantuve la prioridad fotográfica en este orden: labores en diferentes etapas del día, retratos, detalles y por último, paisajes.

Las películas de ASA 100 las empleé fuera de las casas, mientras las de ASA 400 las utilicé dentro de los hogares forzándolas a ASA 800 y valiéndome generalmente de la pantalla reflectora, ya que las condiciones de luz dentro de las

casas suelen ser bastante críticas, lo que me obligó a colocar la velocidad por debajo de las 15 fracciones de segundo.

Una vez cubiertos los tres primeros días en San Rafael y al percatarme de que me quedaban sólo tres películas, dos de ASA 100 y una de ASA 400, decidí trasladarme a Carrizal.

En Carrizal procedí según lo planificado; el primer día me dediqué a observar y a seleccionar las familias sobre las cuales centré mi trabajo fotográfico. Durante los dos días posteriores visité los hogares de Zóila Dugarte, Rafaela Castillo, Silvina Márquez, Catalina Castillo, Elda, Oneida y Mariela Castillo, Ada Castillo y Teodora Sánchez.

Mi proceder en Carrizal fue igual que el practicado en San Rafael: hablar, escuchar, observar y luego fotografiar. Así pude capturar las mismas actividades que ya había registrado a excepción del pastoreo.

Luego de dos días de trabajo en Carrizal se me acabaron las municiones fotosensibles. Por lo que bajé de Los Nevados un día antes de lo previsto. Me dediqué en Mérida a indagar más sobre el pueblo, pero nuevamente la única información que pude hallar fue de índole turística. Di por ciertas las palabras de Avendaño y supe que sólo encontraría más datos con los mismo nevaderos.

Regresé a Caracas para revelar los rollos, hacer los contactos y junto a la tutora, realizar las observaciones pertinentes: errores, aciertos, enfoques, actividades y metas no cumplidas. Nos dimos cuenta que el acercamiento a los sujetos fue insuficiente. Eran necesarias más miradas, aproximarse más a las

mujeres, registrar más espacios referenciales, más gente visualmente interesante y por sobre todas las cosas, lograr que las mujeres le hablaran a la cámara.

Durante los días en Caracas seguí investigando sobre Los Nevados y sobre el papel de la mujer en las comunidades rurales.

Llegó el mes de febrero y con él la fecha del segundo viaje. Había adquirido para esta oportunidad diez películas en blanco y negro KODAK T-MAX y de 36 exposiciones. Cinco de ASA 100 y cinco de ASA 400.

Llegué a los Nevados el 22 de febrero del 2004, volví repensando el enfoque de mi trabajo fotográfico y tratando de mantener presente cada corrección que había hecho de los contactos anteriores. Inicié el recorrido en Carrizal y visité nuevamente las casas de Zóila, Rafaela, Silvina, Catalina, Elda, Oneida, Mariela, Ada y Teodora. Mantuve el método que practiqué anteriormente y registré otra vez casi todas las actividades. Durante el período de ese segundo viaje las temperaturas descendieron y las mujeres poco hicieron fuera de la casa.

Me permití entonces aproximarme lo más que pude a las mujeres y fotografiarlas directo al rostro cuando realizaban las faenas. También tuve cuidado en usar sólo la mitad de los rollos en Carrizal. Me aboqué, cuando el clima me lo permitió, a fotografiar paisajes que sirvieran de referencia, más nunca logré encontrar un punto desde el cual pudiera abarcar la aldea entera y apenas si alcancé a reunir dos casas en la misma fotografía.

A cada familia le llevé varias copias en formato cuatro por cinco pulgadas, de las tomas que había hecho en el primer viaje, lo que me ayudó a crear mejores

lazos de amistad con los nevaderos; y a partir de ese gesto comenzaron a llamarme para que retratase a la familia o a sus hijos.

La jornada siguiente en San Rafael me ocupó ocho días y fue muy similar a la anterior, con la diferencia que en esa oportunidad no tuve que deambular con la cámara porque ya las mujeres sabían qué papel estaba desempeñando. Cuando las enfocaba no se intimidaban y en varias ocasiones sus hijos se acercaron a ver las cámaras. Sentí que la relación con los aldeanos se hizo más íntima y logré comprender significativamente su realidad. Dejé de pensar en la cantidad de películas que me quedaban y me preocupé más por las expresiones de los nevaderos cuando les fotografiaba. Así que cuando se me acabaron los rollos fotográficos seguí observando la aldea y recabando información sobre el pueblo a través de los pobladores.

Al regresar a Caracas me embargaba el entusiasmo, quería revelar rápidamente el trabajo para palpar los resultados. Con un total de 585 fotografías me sentí bastante satisfecho de lo logrado.

Inicié entonces la etapa de preselección junto a la tutora. Se escogieron 150 fotografías para ampliarlas en formato cuatro por cinco pulgadas y así poder apreciar todas las posibilidades documentales y estéticas de las imágenes, es decir, su expresividad.

Me dediqué entonces durante todo un mes al laboratorio, con períodos de cinco horas diarias por espacio de cuatro días a la semana. El criterio utilizado para cada copia fue el contraste, lograr altos niveles de contraste.

Cuando estuvo completa la segunda muestra (150 fotografías) volví a reunirme con la tutora para realizar la selección final, el producto que sería ampliado en formato ocho por diez pulgadas, con papel ILFORD, grado tres y textura perlada. Con música de fondo para ambientar el proceso nos abocamos a discriminar. Tomábamos en cuenta los aspectos en el siguiente orden: faenas, retratos individuales o familiares, imágenes referenciales y detalles de objetos o partes del cuerpo. Al terminar obtuvimos 54 fotografías como producto final.

Nuevamente volví al laboratorio, esta vez dediqué períodos de ocho horas diarias por espacio de tres días a la semana. Cada copia se hizo con calidad de exposición, buscando altos niveles de contraste.

Debo destacar que para esta investigación trabajé en función del objetivo general y los objetivos específicos, estrategia que me permitió repensar los enfoques y corregir los errores sobre la marcha. Y me impuse un método propio para desarrollar un ensayo fotográfico a plenitud.

Pero si bien la meta principal del trabajo era realizar ese ensayo fotográfico, no podría calificar la experiencia en Los Nevados como secundaria, porque las mujeres de San Rafael y Carrizal me ensañaron el valor del esfuerzo y la importancia de la humildad. Jamás podré olvidar cómo Josefina de Peña detuvo a un toro con un solo brazo, siempre la recordaré como artífice de toda esta labor.

CAPÍTULO

VII. LABORES DE LA MUJER EN LOS NEVADOS

01. Lámpara de kerosene en casa de Ana Sánchez. San Rafael.
02. Sendero. Carrizal.
03. Pueblo Central de Los Nevados.
04. María Alejandra y David Dugarte. San Rafael.
05. Casa de trabajo. San Rafael.
06. El patio de la casa de Cira y Ernestina Dugarte. San Rafael.
07. Entrada de la casa de Francisca Sánchez. San Rafael.
08. Silvina frente a su puerta. Carrizal.
09. Teodora y su familia. Carrizal.
10. Josefina de Peña y su familia. San Rafael.
11. Idalba Osuna y sus hijos. San Rafael.
12. Hija de Silvina y sus niños. Carrizal.
13. Pintura de la Virgen y el Niño Jesús. Carrizal.
14. Elda Castillo en la puerta de la cocina. Carrizal.
15. Cocina de La Hacienda. Carrizal.
16. Suéter y escoba de hojas. Carrizal.
17. Idalba Osuna cociendo. San Rafael.
18. Sala y cuarto de la familia Dugarte. San Rafael.
19. Aura Sánchez de espaldas a la ventana. San Rafael.
20. Fogón de La Hacienda. Carrizal.

21. Genarina Sánchez moliendo. San Rafael.
22. Genarina Sánchez separando el trigo. San Rafael.
23. Balbina Castillo yendo a alimentar a los animales. San Rafael.
24. Mariela y Elda Castillo pastoreando. Carrizal.
25. El soporte de Mariela cuando pastorea. Carrizal.
26. Mujer en La Hacienda tendiendo la ropa. Carrizal.
27. Clara Dugarte cortando leña. San Rafael.
28. Aura Sánchez cosechando maíz. San Rafael.
29. Francisca Sánchez pelando maíz. San Rafael.
30. Luz Mary de Dugarte y sus hijos pelando habas. San Rafael.
31. Las manos de Luz Mary y sus hijos. San Rafael.
32. Genarina Sánchez sacando papas. San Rafael.
33. Luz Mary de Dugarte cortando trigo.
34. Francisca Dugarte y sus hijas María Delia y Marina llevando el trigo para el molino. San Rafael.
35. Josefina de Peña alimentando al ganado. San Rafael.
36. Josefina de Peña se prepara para alimentar el ganado. San Rafael.
37. Yuraima y David Castillo acarreando leña. San Rafael.
38. Francisca Sánchez frente a la puerta de su casa. San Rafael.
39. Francisca Sánchez separando el trigo. San Rafael.
40. Cira Dugarte horneando el pan. San Rafael.
41. Hija de Silvina. Carrizal.

42. Elda Castillo. Carrizal.
43. Hija de Silvina ordeñando. Carrizal.
44. Genarina Sánchez ordeñando. San Rafael.
45. Mariela Castillo. Carrizal.
46. Josefina Sánchez. San Rafael.
47. Idalba Osuna. San Rafael.
48. Las manos de Eva Peña. San Rafael.
49. Luz Mary de Dugarte mostrando dos semillas de habas. San Rafael.
50. Cira y Ernestina Dugarte al lado del horno de pan. San Rafael.
51. Rafaela, Luz Mary, Catalina y Virginia. Carrizal.
52. Los pequeños zapatos del niño de Catalina Castillo. Carrizal.
53. Los zapatos de Lino, de sus hijos y las piernas de Teodora. Carrizal.
54. Darcy y Yendira Sánchez posan en el patio de la casa de Cira. San Rafael.
55. Cruz en una tumba del cementerio de Los Nevados.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Cuando miro las imágenes recuerdo los viajes, las impresiones y la ardua labor de la mujer en Los Nevados. Miro las imágenes y entiendo que en cada una están todas ellas: las nevaderas. La fotografía las ha suspendido en el tiempo, ha congelado su humildad, tesón y dedicación y ha registrado sus tareas en documentos.

El ensayo fotográfico que resultó de esta investigación permite llegar a algunas conclusiones con respecto a la herramienta fotográfica, más he intentado alejarme de la arrogancia o la osadía, porque siendo este un primer ensayo pareciera atrevido concluir sólo con aseveraciones.

Lo que sí puedo decir es que definitivamente el ensayo fotográfico es una herramienta que, al servicio del fotodocumentalismo, se presenta como la más adecuada a la hora de documentar acontecimientos de larga duración, como la cotidianidad humana, por ejemplo.

Realizar un ensayo fotográfico requiere observar el acontecimiento detenidamente para aprovechar las mejores acciones de los sujetos, de los protagonistas; en mi caso, de las nevaderas. Y ello debe estar precedido por una profunda investigación sobre el tema a documentar; sólo así podrían reconocerse tales acciones.

Es necesario evaluar y reevaluar en cada momento el enfoque, mirar la realidad que se quiere fotografiar desde varios puntos de vista. Sentarse y observar pero nunca permanecer estático.

También es necesario recordar que el principal protagonista de cada imagen es el acontecimiento, así como el sujeto que lo origina. Pero de nada serviría el ensayo fotográfico si consideramos que es el fotógrafo o su técnica lo que debemos destacar.

Es imprescindible, igualmente, comprender la realidad que abordamos antes de fotografiarla. Por lo que la interacción con los sujetos es primordial. Debe comprenderse que cada relación que se establezca en el campo de trabajo afectará nuestra labor.

Un ensayo fotográfico no se logra en una sola jornada; es importante emprender varias visitas, de varios días cada una, para conseguir un producto óptimo. Y dependerá de los lazos que hayamos construido en medio del acontecimiento, la naturalidad de la imagen y la familiaridad con que nos perciban los otros: los sujetos de esa realidad a registrar.

El fotógrafo debe abordar el tema con la menor cantidad de prejuicios posibles y recordar que la adaptación corre por cuenta nuestra y no de la realidad.

Asimismo, hay que construir un método propio para darle cumplimiento al ensayo fotográfico. Ello, estimo, dependerá del tema en primer lugar, de los recursos disponibles en función de tiempo y materiales y por último, debe depender de los intereses particulares del fotógrafo.

Una vez elaborado el método, es necesario respetar las normas establecidas y evaluar su eficiencia y eficacia. Para ello es recomendable emplear el período entre viajes e imprescindible hacer los cambios necesarios.

La investigación sobre el tema debe confirmarse con los datos que se recojan en el lugar de trabajo para que se profundicen posteriormente.

Una vez obtenida la primera muestra en contactos, debe realizarse una minuciosa observación de los aciertos y errores cometidos durante las jornadas fotográficas. De ello dependerá que no se retome el tema con la misma visión, sino que se profundice y se logre una mayor riqueza expresiva en cada imagen.

Regresar al campo de trabajo requiere mayor información y concientizar los errores cometidos para evitarlos. Es recomendable proponerse objetivos pequeños en cada jornada de trabajo y así poder lograr cada tema siguiendo un patrón hasta cubrir una expectativa general. La observación detallada del acontecimiento permite adelantarse a las acciones y así poder capturarlas durante su ejecución. Vale recordar que fotografiar es un acto que involucra el ejercicio de la mirada consciente.

Cuando se haya culminado el trabajo de campo, la selección de las imágenes finales responde a dos factores fundamentales: por una parte la capacidad que tenga cada imagen para atraer la atención del espectador, y por otra, las imágenes deben dar fe de los acontecimientos registrados, de manera que, aún atendiendo la expresividad y los valores plásticos, el sentido de la investigación se mantenga.

Quisiera a continuación exponer algunas recomendaciones que no podría calificar de menores, porque influyen definitivamente en la elaboración de cualquier ensayo fotográfico:

- 1) Es importante controlar los componentes básicos del lenguaje fotográfico: composición, iluminación, conocimientos técnicos de cámaras y materiales; y

el uso del laboratorio fotográfico. Para ello es recomendable realizar cursos académicos en instituciones fotográficas.

- 2) Decidir el tipo de película en función del tema, es decir, pensar cuánto aportaría el uso del color o del blanco y negro para lo que se quiere expresar; igualmente la elección de negativo o diapositiva.
- 3) Es necesario tomar en cuenta los altos costos del trabajo con relación a cubrir gastos de viaje, uso de laboratorio, materiales (películas, lentes y papel fotográfico). No debe emprenderse una investigación que corra el riesgo de estancarse por la falta de recursos económicos.
- 4) Observar, antes de abordar el tema, gran cantidad de ensayos fotográficos que versen sobre acontecimientos semejantes al seleccionado en nuestra investigación.
- 5) No desperdiciar fotografías en aspectos u objeto de interés personal que no aportan nada en la investigación.
- 6) Tener mucha paciencia para notar cuáles son los hechos y luces que nos interesan.
- 7) Tratar de establecer patrones de las acciones en el acontecimiento.
- 8) Lograr comunicación con los sujetos que originan el acontecimiento. Vale decir que el grado de intimidad que se consiga podría significar mayor naturalidad en las fotografías.
- 9) Salir con la cámara desprovista de película y realizar tomas para que los sujetos se familiaricen con nuestra labor.

- 10) Empezar cada visita o viaje sólo con los elementos necesarios, de manera de facilitarnos la labor en el campo de trabajo. Evaluar la necesidad de cada implemento antes de empacarlo.
- 11) Realizar más de un viaje al lugar del acontecimiento, para poder reflexionar sobre lo logrado y hacer las modificaciones conceptuales y técnicas necesarias a la hora de mejorar el producto fotográfico.
- 12) En caso de realizar el ensayo fotográfico en blanco y negro, es recomendable copiar cada fotografía de la preselección (primera muestra a evaluar), con altos niveles de contraste para percibir la posibilidad expresiva en cada imagen.
- 13) Tener siempre presente el objetivo y tiempo estipulado.
- 14) Acercarse lo mayormente posible con la cámara al sujeto que origina el acontecimiento, a fin de derrumbar barreras formales y hacer de la aproximación algo común en cada jornada fotográfica.
- 15) Tratar de comprender el tema antes de abordarlo para trazar las delimitaciones conceptuales, referenciales o técnicas, que puedan afectar nuestra investigación.
- 16) El tiempo que se invierte para la realización de un ensayo fotográfico debe ser proporcional al objetivo general del trabajo. Por ejemplo, el ensayo “Trabajadores” de Sebastiao Salgado, le tomó 10 años terminarlo, ya que dispuso como campo de trabajo los países que conforman el denominado

Tercer Mundo. Sin embargo, cabe destacar que la obsesión e inconformidad del fotógrafo podría también hacer extender los lapsos de tiempo a invertir.

- 17) Hacer un plan de preproducción que, a partir de una visita *in situ*, permita delimitar las características del acontecimiento sobre las cuales se va a trabajar, es decir, faenas, detalles, referencias contextuales, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, C. (1990). *La fotografía periodística: una aproximación histórica*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Alland, A. (1974). *Jacob A. Riis: photographer and citizen*. Nueva York: Aperture.
- Aperture Foundation. (1969). *W. Eugene Smith. His photographs and notes*. Nueva York: Autor.
- Aperture. (1977). *America and Lewis Hine*. Nueva York: Autor.
- Aperture. (1997). *Paul Strand*. Nueva York: Autor.
- Aperture. (1999). *W. Eugene Smith*. Nueva York: Autor.
- Asociación Colombiana para el Estudio de la Población. (1982). *Las trabajadoras del agro*. Bogotá: Editor.
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual. Problemas de la unificación filmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Cartier-Bresson, H. (1963). *Photographs by Cartier-Bresson*. Nueva York: Grossman Editores.
- Comisión Económica para América Latina. (1983). *La mujer partícipe: reflexiones sobre su papel en la familia y la sociedad*. (E/CEPAL/CRM.3/L4). Nueva York: Autor.
- Cooper, T., Hill, P. (2001). *Diálogo con la fotografía*. (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

- Costa, J. (1991). *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. Méjico, D. F.: Trillas.
- Costa, J., Fontcuberta, J. (1988). *Foto-diseño. Fotografismo y visualización programada*. Barcelona: Ediciones Ceac.
- Delgado, J. M., & Gutiérrez, J. (Eds.). (s.f./1995). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. (5ª Reimpresión). Madrid: Síntesis.
- Desiato, M. (1998). *La configuración del sujeto en el mundo de la imagen audiovisual*. Caracas: Fundación Polar-UCAB.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Eurasquin, M. A. (s.f.). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.
- Fiske, John. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Bogotá: Norma.
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (2001). *La fotografía como documento social* (9ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Fundación Museo de Bellas Artes. (1992). *Testimonios del fuego. Retrospectiva de Robert Capa, 1932-1954*. Caracas: Autor.
- Hedgecoe, J. (2001). *Guía completa de fotografía en blanco y negro. Y técnicas de laboratorio*. Barcelona: Ediciones Ceac.
- Koudelka, J. (1975). *Gypsies*. Nueva York: Aperture.
- Mínguez, N., & Villafañe, J. (1996). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

- Munari, B. (1979). *Diseño y comunicación visual*. (6ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Philadelphia Museum of Art. (1990). *Emmet Gowin photographs*. Filadelfia: Autor.
- Rodger, G. (1940). G.B. The Blitz. [Fotografía]. Consultado el 12 de marzo, del 2004 del sitio Web:
http://www.magnumphotos.com/c/htm/CDocZ_MAG.aspx?Stat=DocThumb_DocZoom&o=&DT=ALB&E=29YL53ZH3CAE&Pass=&Total=41&Pic=32&SubE=2S5RYDW9YT78
- Sala Medoza. (1997). *Eadweard Muybridge. La dualidad de lo real y lo ideal*. Caracas: Autor.
- Salgado, S. (1990). *An uncertain grace*. Nueva York: Aperture.
- Salgado, S. (1993). *Workers. An archaeology of the industrial age*. Nueva York: Aperture.
- Sánchez, J. M. (1999). *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa.
- Smith, W. E. (2003). Fotoperiodismo (1948). En Fontcuberta, J. (Ed.). *Estética fotográfica. Una selección de textos* (pp. 209-212). Barcelona: Editor.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. (2ª ed.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Stemmler Ediciones. (1996). *Lewis Hine. Passionate journey*. Zurich: Autor.
- Stryker, R. E., Wood, N. (1973). *In this proud land*. Boston: New York Graphic Society.

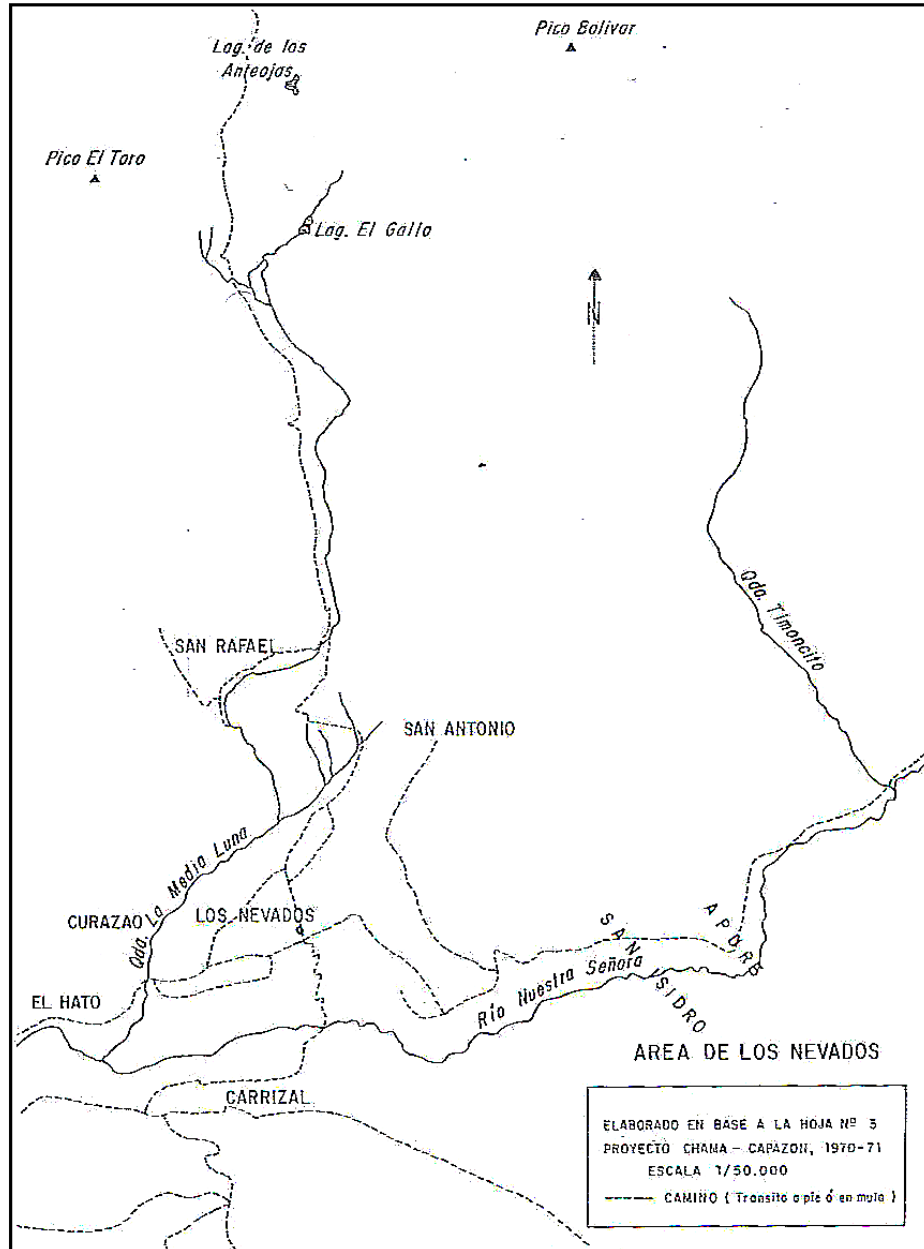
Torres, J. E. (1976). *Marginalidad rural en Los Andes, el caso de Los Nevados*.

Mérida: Universidad de Los Andes.

Villafañe, J. (1992). *Introducción a la teoría de la imagen*. (4^a ed.). Madrid:

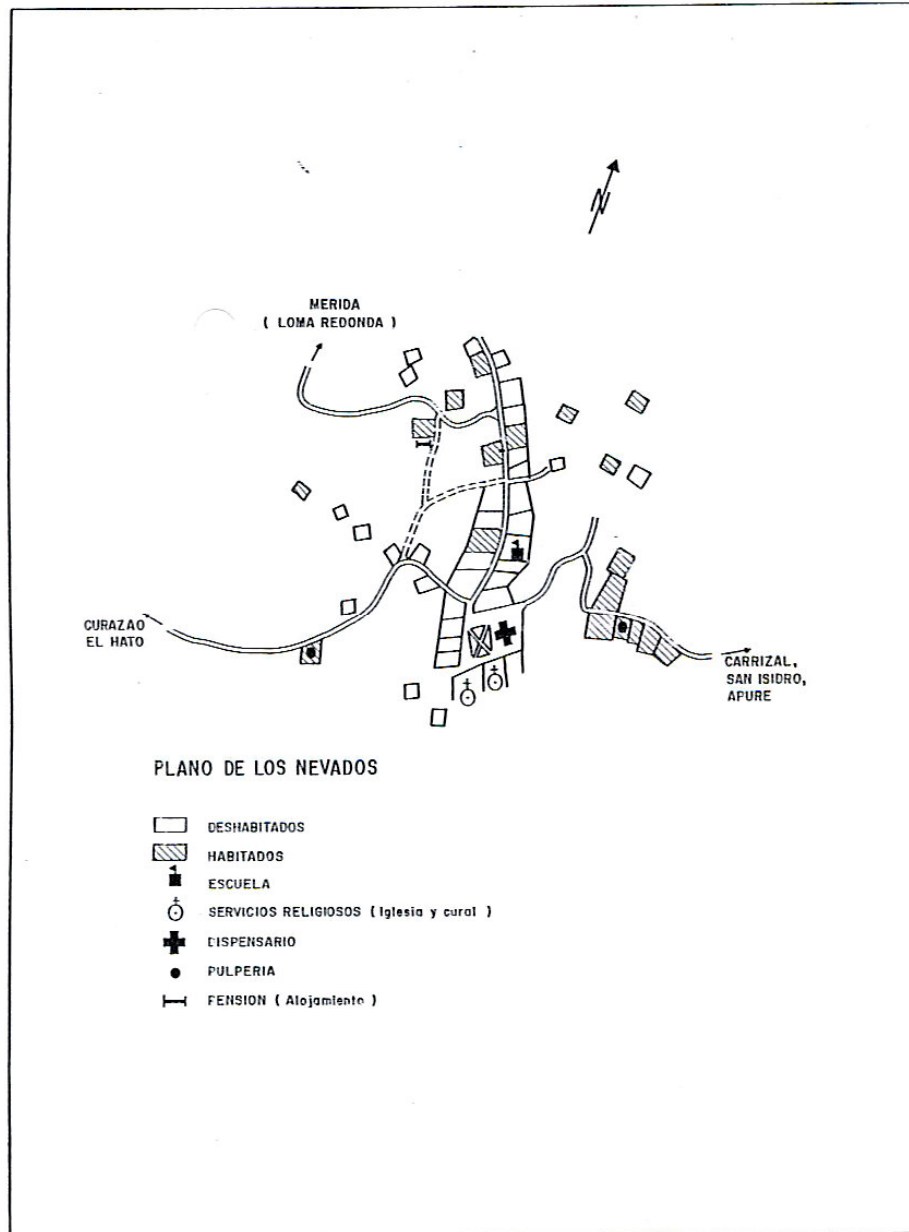
Ediciones Pirámide.

ANEXO A



Fuente: Torres, 1976.

ANEXO B



Fuente: Torres, 1976.