

¿Aparecen los ausentes? Convergencias entre fotografía, historia y teoría para seguir sus rastros

ENVIADO POR EL EDITOR EL LUN, 03/31/2014 - 13:46

Rebeca Monroy Nasr*

*A la maestra Alicia Olivera
porque hoy está aquí*

Analizar la imagen fotográfica deriva de una amplia gama de experiencias, intereses, propuestas, conceptos y metodologías; en mi caso podría agruparlas en dos grandes familias. Las de índole objetiva, racional, metodológica, analítica y pragmática. Las otras son internas, socavadas, subterráneas, subjetivas en una palabra. Ambas vertientes han configurado la propuesta visual que he venido realizando desde hace 20 años, más otros diez de práctica fotográfica anterior.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Marcha conmemorativa del 68*. 26 de julio 1978.

De los textos a la imagen

Un primer andar lo inicié como estudiante de sociología en la UNAM, en donde las teorías enseñadas buscaban siempre una representación visual, cualquier trabajo que solicitaran los profesores, acababa en un intento de audiovisual. La "plusvalía" para Economía

Política I, tuvo a bien convertirse en una serie de imágenes de obreros subiendo a los peseros esperando su turno en la fila de trabajo. También la representé con algunas costureras en Mérida captadas para hacer una visualidad de la enajenación en el trabajo y la explotación brutal, que Carlos Marx exponía en sus teorías económicas y que Juan Brom tuvo a bien explicar de manera magistral.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Costurera de Mérida, Yucatán*. Abril 1979.

Pero la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales no era el lugar para generar imágenes autónomas, novedosas, irruptoras de tradiciones. Ante el anuncio del paro de labores en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la clara presencia de un Congreso Estudiantil para definir sus planes y programas, mi hermana me acercó un artículo de Raquel Tibol publicado en el *Proceso* de junio de 1977. Lo acompaña una fotografía de un pizarrón que estaba justo a la entrada de la antigua escuela y gritaba: "El arte de hoy es una mierda". Ello acabó con la búsqueda incierta entre otras carreras (como filosofía, medicina, veterinaria, historia de la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM-, y en la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes -INBA-), todas ellas recorridas con la idea y la convicción de querer mejorar las condiciones sociales, económicas de un pueblo que requería de un cambio profundo. Pero sobre todo, porque al parecer encontraría ahí una serie de compañeros convencidos como yo, de que las imágenes lograrían aportar una rica veta para informar y concientizar a los demás de las condiciones de este país y su inminente necesidad de cambio. A la vez, con la idea de que las imágenes tendrían una mayor fuerza de convicción, ante la necesidad de hacer un arte libertario, convincente, formativo y que mostrase esa "realidad", lejos del arte de galerías e intereses económicos.

Éramos la generación heredera del 68, que no lo vivió pero lo escuchó, que buscaba mostrar su interés por lo social, sin ser banal, fatua ni desinteresada. Había que hacer algo y proponérselo desde el quehacer cotidiano, laboral y humano. Soñadores... sí, pero soñadores profundamente convencidos.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Ausencia es presencia: obreros en la colonia Roma*. Junio 1979.

Llegar a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, aunada a la práctica fotográfica que realizaba fuera de clases, me permitió abreviar en el análisis visual y conocer a fondo el trabajo fotográfico: desde la conciencia de la propia mirada, el encuentro con los materiales, el uso de la cámara, los rollos, el cuarto oscuro y sus secretos que compartía con un entonces comprometido fotógrafo documental que al final declinó sus múltiples capacidades para exiliarse en un pueblo oaxaqueño. También ayudó, y mucho, la asistencia asidua al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, y el encuentro con Jorge Ayala Blanco, el Grupo Octubre y un joven y rozagante Antonio Saborit haciendo películas de Tina Modotti. Todo ello cambió para siempre mi forma de mirar. Se sumaba también la teoría estética y plástica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que me permitió valorar a la fotografía de los siglos XIX y XX. Comprendí la importancia y el uso de la foto analógica, el uso de un positivo directo o de un negativo en placa de cristal, en nitrocelulosa o en plata sobre gelatina, con las características estéticas propias de cada momento de su desarrollo desde que fue inicialmente practicada en 1839, y mucho antes en los antecedentes de la cámara oscura y sus planteamientos aristotélicos y platónicos, pasando por una serie de prácticas hasta su pleno desarrollo en el siglo XX.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Luis Hernández Navarro en el Castillo de Chapultepec*. Ca. 1984.

Trabajar como fotodocumentalista desde 1978 y en la década de 1980, me permitió conjuntar los riesgos analíticos del oficio (la intención de la mirada, la ideología en imágenes, el planteamiento desde los encuadres y la composición) con la dureza del trabajo cotidiano, los riesgos de documentar las atrocidades de un gobierno negador y represor. Aunado a las dificultades de realización por lo caro del material y equipos, para quienes no vivíamos de ello y queríamos ser fotodocumentalistas, pero sobre todo la mirada crítica de otros colegas, el intenso debate ideológico y estético contenido en las discusiones de los años ochenta del siglo XX mexicano me llevó a nuevas búsquedas, más teórico-metodológicas en el ámbito de la fotografía de finales de ese siglo. Con esa idea realicé mi tesis de licenciatura, ya como fotógrafa del INAH, desde 1982 hasta 1991, que derivó años después en un libro de la serie de *Alquimia* del INAH, con el título de *De luz y plata: apuntes sobre fotografía alternativa* (México, 1998).



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Marcha 1º de mayo*. 1978.

Esta vertiente de *insider*, como dirían los antropólogos, en la práctica fotográfica por más de 13 años, me dotó de una información que va más allá del quehacer llano. Me permitió conocer “desde adentro” los riesgos, las cargas, el mercado de trabajo, las aficiones, el gremio, las dificultades en la venta, la competencia, la lealtad, la no corrupción, la insistencia de las prebendas, la necesidad de la venta de los materiales, la colección de obra para exposición o publicación. Fue una experiencia que se convirtió en una fuente viva para historiar la imagen, colocarla en tiempo y circunstancia. Aún más: me abrió el espacio a la comprensión empática para analizar imágenes, ponerse en el “tripié” o en el obturador del otro; es decir, conocer las vetas y las entrañas del quehacer fotográfico, desde sus costos, las posibilidades de producción, la limitada circulación de la obra documental o de prensa, así como la comprensión de la creación estética, en donde la parte iconográfica también tenía sus pormenores muy claros: había que documentar la imagen sin intervenirla ni en la toma ni en el cuarto oscuro. Había que ser habilidoso de primera intención y crear un discurso fino y pulcro con la imagen, en composición, encuadre, los tonos del blanco y negro, todo ello combinado para hacer un discurso solvente entre la forma y el contenido; es decir, la *praxis* de todo ello dotó de una significación puntual que dio paso a comprender las imágenes fotográficas no sólo como un fenómeno histórico o testimonial, sino las dificultades y posibilidades reales de su producción estética en esos años.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Fábrica textil La fama*. Agosto 1984.

De la estética a la historia

Había ocurrido ya un traslado hacia la imagen autónoma, una particular manera de mirar, observar y analizar el trabajo fotográfico, no sólo como soporte de ideas y demandas sociales, enmarcado por las teorías y el análisis gestado desde la plástica. Ayudaron mucho los referentes de la pintura, la escultura y el grabado, en estrecho vínculo a la serigrafía y su producción artística. Todo ello dotó de elementos conceptuales, teóricos y pragmáticos a la práctica artística y sobre todo a la manera de plantearse y desarrollar la creatividad en la realización de la obra.

¿Significaba ese paso por las academias un alejamiento del arte comprometido con su tiempo? No, al contrario, hacían sus vínculos más complejos. Su autonomía estética y de intención subjetiva estaba cruzada por muchos contextos. Ahora era necesario regresar a los planteamientos del análisis histórico, al rigor en el uso de las fuentes primigenias, la inserción precisa de un contexto social, económico, político. Ayudaban la perspectiva del materialismo histórico y dialéctico, que conformó la comprensión de la lucha de clases, de la ideología en imágenes, de las posturas de los realizadores, y la visión del sociólogo Arnold Hauser y de Nicos Hadjinicolaou. También la obra como partícipe de una ideología positiva o negativa, de Gramsci, de Hegel, y la formación de teóricos mexicanos como Juan Hacha, Armando Torres Michúa, Juana Gutiérrez Haces, Néstor García Canclini y las teorías de algunos semióticos del signo. Se regresaba a una formación crítica ante la obra de arte, y de esa manera la historia del arte era parte de otra visión de una nueva realidad cuestionadora y cuestionable no desde la visión del “genio creador” y la “obra de arte única”.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Marcha Semana de Solidaridad contra la represión*. 24 de agosto 1978.

Nos veíamos como obreros, productores plásticos o productores de imágenes, nos bajamos del pedestal y pensamos que lo importante era comprender los momentos histórico-sociales y hacer llegar el mundo de las imágenes a otros ámbitos. Democratizarlo. Por ello decidimos ampliar la producción plástica y redibujar sus orillas al ir a colonias, con los obreros, con los maestros, con jovencitos y sus padres de familia, algo que rompiera aquella perversión del mercado del arte y el elitismo de los museos, entre muchos otros elementos que permitiesen que las imágenes transgredieran los límites de lo convencional. Esto dio paso a un arte comprometido con su tiempo y a una historia en imágenes que contribuía al conocimiento. Por ello, la búsqueda de elementos en el pasado, en la historia, para poder darle contenido y continente a las propuestas plásticas que se elaboraban en esa época, lejos de la obra de arte única, buscando la multirreproductibilidad. En ese sentido la fotografía tenía mejor carta de naturalización para difundir el arte y mostrar muchas caras de esa moneda creativa.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Curso de fotografía alternativa en Ciudad Nezahualcóyotl, Impartido por Rebeca Monroy como miembro del Taller de Producción Plástica*. Octubre 1982.

Hasta aquí todo lo relativo al arte mayor, pero la fotografía... ¿qué lugar ocupaba entre las bellas artes? ¿aún era –o es– la hermana menor junto con el grabado, la litografía, el dibujo, las caricaturas, la serigrafía, entre otros? Tal vez, pero tenía un papel claro y destacable en un mundo alterno.

El lugar desde el que se mira

Ese mundo alterno que se presentó ante mis ojos, fue la militancia político-visual en donde la imagen era parte sustancial de los movimientos de resistencia civil, magisterial y sindical de los años 1970-1980. La producción realizada tenía como propósito apoyar a grupos y colectivos que necesitaban de la presencia de la imagen en sus mantas, carteles, volantes y toda clase de información alterna a la hegemónica. La fotografía cobró un calibre mayor, intenso, de testimonio fiel, innegable de todo aquello que el aparato de Estado negaba. Ahí estaban las imágenes para revelar, mostrar y afirmar lo que ellos negaban sistemáticamente. La participación con el Taller de Producción Plástica como proveedores de imágenes a los movimientos sociales fue sustancial. Ahí estuvimos cuando la comunidad de maestros de Misael Núñez Acosta requirió una escultura en bulto del maestro asesinado. También cuando se les dieron clases de serigrafía y de fotografía con cajas de cartón a los alumnos de una colonia en Nezahualcóyotl, durante casi un año.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Aniversario luctuoso del maestro Misael Núñez Acosta*. Enero 1982.

Ahí estuvimos con la UNAM, con la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y su Sindicato de Trabajadores Administrativos, Técnicos y Manuales, con el Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), y otros movimientos sociales en donde se emprendió una militancia que empezó a cuestionar el diario andar. Era el inicio de los años ochenta, y parecía un requisito militar para profesar una ideología en imágenes, era necesario tener un grupo militante, una facción o bien tratar de mantenerse abierto hacia todos los movimientos. Fue un momento difícil, de desencuentros, disidencias internas, de vidas arduas de trabajo en "células" que día a día ahondaban las diferencias.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Aquí se construye el D.F.* Enero 1981.

Así uno de esos micro grupos nos quiso cooptar por completo, pero algunos estábamos ya inmersos en otros andares y no lo aceptamos porque teníamos adquirido otro compromiso político. Aquella otra clandestinidad nos requería bajo un mundo de máscaras, de sobrenombres, de no preguntas... "porque no aceptarlo era pequeño burgués, tanto como tomar el té o tener gatos...". Permanecí en otro

grupo trabajando con colegas dedicados y convencidos, muy cercano a Luis Hernández Navarro.[1] Pero salí de ahí con otros y nos rasgamos, nos partimos y decidimos seguir diferentes caminos. No nos volvimos a encontrar y de ello quedaron planteamientos claros, sustanciales, una fuente de información creada al fragor del aprendizaje del día a día, del pragmatismo, de la teoría del hacer y deshacer: los colegas lo plasmaron en una tesis, yo retomé mi camino y salí a buscar otros rumbos.

Había que encontrar los caminos a seguir y poner al servicio del conocimiento las vivencias y aportes recibidos y dados. De esa manera emprendí el interés por continuar mis estudios de maestría y doctorado, pensando en llevar adelante toda esa práctica y esa metodología de análisis de la imagen fotográfica. En ese momento los grupos sociales y políticos se integraron en un nuevo partido, ahí el deslinde fue mayor, no necesitaba que limitaran, delimitaran o definieran mis líneas de acción desde una militancia partidista, decidí emigrar y salir a otros rumbos. Todo ello sin tanta claridad, sino con la sombra y el dolor que da perder a los amigos, a los colegas, a los amores para seguir adelante en la convicción personal del quehacer.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *En el Parque Hundido. Trabajo y juego infantil*. Abril 1978.

La educación profunda

En los años intensos de los setenta y ochenta, cuando las represiones eran frecuentes sobre personas y movimientos, la fotografía era una de las posibilidades de evitar que se borrara lo ocurrido.[2] Por ello la fotografía se hermanaba a los reclamos sordos, nacidos en años difíciles. El mundo maravilloso de la fotografía --documental, de prensa-- tenía entonces una intencionalidad añadida: advertir las subjetividades que se expresaban en los movimientos, ayudar a los reclamos por encontrar a los perdidos, intentar apresar y auscultar un pasado que "otros" querían desvanecer y llevar a la desmemoria.

Para mí, en esa subjetividad intensa de los tiempos de lucha social también se jugaba la búsqueda de una respuesta a los años de abandono, de ausencia: ¿aparecería la imagen paterna que se diluía en sus ires y venires, entre aromas etílicos y amigos fantasmas? Rasgaduras a una bruma del olvido donde brotaba un 68 doloroso, una militancia no cristalizada, un ir y venir de amigos como Cabeza de Vaca o Heberto Castillo y su primo el doctor Chagoya y Fernando Carmona. Esa parte sublimada era la que conducía mi destino inconsciente, hurgando entre los muertos, entre los heridos, esa ausencia de la imagen paterna que, aunque viva, poco se visualizaba. A lo mejor por ahí aparecía y comprendería yo de qué se trataba.

Las ausencias intensas dejan un rastro de huellas y de presencias rasgadas. Al seguir sus pasos no lo encontré, tampoco supe de él en las imágenes. A veces todavía lo busco y no está, ni estará, eso lo sé ya. Pero sus libros seguían presentes... desde Marcel Proust hasta *Cinco tesis filosóficas* de Mao, al lado de *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska en donde había una frase que me atrapaba: "No hay fotos, no las publican [...], pero los muertos sí fueron [...], sí los mataron [...], sí los masacraron [...], si hubiese imágenes nadie negaría esa realidad". Ahí tal vez ocurrió el gancho inconsciente, el subterfugio, el dolor ajeno convertido en propio apenas con diez años de edad, y parecía un mundo certero de información que permaneció como imagen latente, ello hasta que de adolescente conocí a un fotógrafo que militaba con su cámara en su diario andar. Parecía el complemento perfecto, yo crédula de lo que miraba y él mirador eterno, festejé su presencia en mi vida con una cámara propia, después de cargar su equipo en marchas y mítines, de cambiarle las lentes, de revelar el papel con Dektol. Me la regaló mi padre en mi cumpleaños 18, y con ella recorrí el mundo visual a mi alrededor, aprendí los secretos mínimos del oficio, revelé rollos, trabajé en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH a la par de estudiar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Academia de San Carlos, hice mis primeras exhibiciones individuales en la Casa del Lago, cerré

con otra individual en la misma Academia de San Carlos que me vio crecer. Hubo otras más de índole colectiva: participé con Pedro Valtierra, Javier Hinojosa, Alicia Ahumada, David Maawad, Antonio Turok, Pedro Hiriart, Agustín Estrada y otros más en el Colectivo Fotógrafos Independientes. Adolfo Patiño que luego se llamó *Adolfotógrafo* y su hermano Armando Cristeto, quienes abrieron las puertas a la fotografía callejera que no era otra que el mostrar las fotos como trapos colgados de una cuerda y con pinzas de colgar ropa en la Alameda, pero también en la nueva escuela ENEP Acatlán de la UNAM.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Huelga de hambre por los presos y desaparecidos políticos*. Diciembre 1978.

La juventud privaba en todos nosotros, pero era demasiado masculino el hábitat, mucho riesgo y poca paga, hasta que se apagó el fogón y decidí emigrar, pues unas fotos me mostraron que mi presencia no era requerida pues había alguien más recorriendo mis caminos y si mis otros sentidos me engañaban, la mirada y las fotografías erotizadas me lo hacían notar. Desde entonces confié solamente en la mirada, en los documentos, en las evidencias visuales, no las textuales simples, no las auditivas, no las verbales solas. Eran poderosas pruebas las imágenes... y si no las hubo, habría que buscarlas. Así transcurrió la intención de fortalecer una red, un intercambio, para documentar lo escrito, lo auditivo y lo visual. Nuevas fuentes híbridas y formas para intentar su transmisión, dudar también de ellas, ese es el sino del camino que elegí. Y según se avanzan y se enredan textos, imágenes y sonidos, en el más estricto sentido se convierten en una especie de tejido, con ello será mejor y más clara será la fuente. Las imágenes y su creación, su momento, su productor, su intención primigenia, su capacidad de revelación, todo ello inclinó la balanza subjetiva hacia la objetividad de la fuente, lo más verosímil, lo más veraz posible dentro de los límites de su discurso. La imagen así tejida genera una gran fuente de información.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *1º de Mayo con Miguel de la Madrid. Represión de "charros" delSNT*. 1º de mayo 1982.

Tardé años en comprender que había otro camino. Encontré otros colegas y amigos con diferentes discursos y diversas posturas que me dieron el aire suficiente, la identidad y la estructura que me haría encontrar una manera de construcción individual en la historia y en ese pasado colectivo, el aire suficiente para seguir y erigir de nuevo el encuentro con la historia en imágenes. Estuvo por ahí el maestro Armando Torres Michúa, quien encausó mis letras y afinó mi aparato ideológico. Por ahí también pasaron los compañeros del Taller de Producción Plástica, los hubo escultores, pintores, grabadores, dibujantes, teóricos... una especie de maridaje. Todo ello abonó el camino. Había que encontrar los contextos de esos eventos, de las marchas y plantones, de los movimientos sociales, ese era el mundo en el que nació, con un 1958 rebelde por causa de sus maestros y sus ferrocarrileros. Parecía que del aire emanaba esa necesidad de buscar entre los escombros del pasado, pero siempre con las imágenes como sino y destino, como prueba, como testigo palpable de aquellas subjetividades. Fueron las imágenes las que me dieron la pauta para seguir adelante, adheridas a la historia alterna --no hegemónica--; con ellas encontré mi ser, mi decir y mi hacer por las siguientes décadas de labor.

Para cristalizar la síntesis de media vida, de un ciclo que se fue formando según avanzaban los años, los hallazgos y las propuestas, pude conocer la concreción de la fotografía y la historia del arte con el doctor Aurelio de los Reyes. Su visión de lo social se permea con un análisis puntual, sincero, documentado que da paso al mundo de las imágenes captadas con luz, ahí empecé a recoger mis pedazos también.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Aquí se construye el D.F.* Enero 1981.

Desde ese abrevadero, sin encontrar al personaje que buscaba, pero sí a muchos otros que han dado más luz a eventos sociales e históricos, que conforman mi imagen y mi identidad en lo encontrado, en términos de un autorretrato objetivo-subjetivo que da paso a configurar las ligeras o profundas aportaciones que se puedan realizar. Ahí encontré cabida en este maravilloso lugar que es la Dirección de Estudios Históricos (DEH) del INAH, encuentro con "pares y nones", en donde la imagen podía ser bien recibida en la complejidad que las ciencias sociales le reconocen. La DEH fue el encuentro del todo, la posibilidad de vincularse en una sola esencia, el lugar perfecto para poder abrevar de manera clara y profundizar la búsqueda. De entonces para acá han pasado ya 23 años, 32 en total en el INAH, nueve libros, casi diez, cerca de sesenta libros colectivos, más de ciento cuarenta artículos, setenta y tantas tesis dirigidas y asesoradas, y una infinidad de locuras. Tengo mucho que agradecer a tan generoso lugar.



Foto de Rebeca Monroy Nasr, *Apoyo al paro en Bellas Artes.* Junio 1984.

Con las letras, que fue mi primer lenguaje aprendido, y con las imágenes que es mi lenguaje natural, festejo el encuentro de la intertextualidad, apuesto a que la oralidad, la imagen y lo auditivo podrán conformar objetos más complejos y completos de nuestro pasado, que pueden o no resarcir las cuentas pendientes propias, pero sobre todo de nosotros como un ente colectivo que priorizo sobre mi persona. Pues conocer nuestro pasado en imágenes integradas en un marco histórico, teórico y estético es el afluente al que he llegado. Sí, aparecen los muertos y es posible evitar que el pasado se desvanezca. Hay que dejarlos hablar en y desde su representatividad, hay que leerlos y escucharlos; ese es el matiz para seguir en el camino de historiar con imágenes.

Las fotografías sí dicen más que mil palabras, sólo si las dejamos y las hacemos hablar.



Foto de Jorge Acevedo, sin título. Ca. 1980.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

[1] Luis Hernández Navarro, *Cero en conducta. Crónicas de la resistencia magisterial*, México, Histórico, 2013.

[2] Para mayor información contextual del momento véase el texto de la que esto escribe: "Herederos visuales de luchas sociales", en revista electrónica *Arte Casa de las Américas*, La Habana, Cuba. Coord. Nahela Hechavarría (consulta electrónica: <http://www.arteamerica.cu/30/dossier/monroy.html>).

Tags:

[Del oficio](#)

[fotografía documental](#)

[análisis de la imagen](#)

[teoría y práctica de vida](#)