

CUADERNO DE CIENCIAS SOCIALES 150

**LA FOTOGRAFÍA COMO
FUENTE DE SENTIDOS**



HUGO JOSÉ SUÁREZ

CUADERNO DE CIENCIAS SOCIALES 150

**LA FOTOGRAFÍA COMO
FUENTE DE SENTIDOS**

HUGO JOSÉ SUÁREZ



Sede Académica, Costa Rica.
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)

A Guy Bajoit,
que me condujo en el camino de formar el “ojo sociológico”.

A Luis Ramírez Sevilla,
un ser excepcional que partió antes de tiempo.

Hay que mirar, explorar, descubrir... y volver a mirar
Rufino Tamayo

*En el fondo – o en el límite- para ver bien una foto
vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos*
Roland Barthes



Asdi

ESTA PUBLICACIÓN ES POSIBLE GRACIAS AL APOYO INSTITUCIONAL DE LA
AGENCIA SUECA DE COOPERACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN (SAREC) DE LA
AGENCIA SUECA PARA EL DESARROLLO INSTITUCIONAL (ASDI)

La serie Cuadernos de Ciencias Sociales es una publicación periódica de la Sede Costa Rica de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Su propósito es contribuir al debate informado sobre corrientes y temáticas de interés en las distintas disciplinas de las Ciencias Sociales. Los contenidos y opiniones reflejados en los Cuadernos son los de sus autores y no comprometen en modo alguno a la FLACSO ni a las instituciones patrocinadoras.

ISSN: 1409-3677

© Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)

Sede Académica Costa Rica

Apartado: 11747-1000, San José, Costa Rica.

Web: <http://www.flacso.or.cr>

Primera edición: Agosto 2008

Director de la Colección: Jorge Mora

Portada y Producción Editorial: Jorge Vargas G.

INDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. SOCIOLOGÍA, FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD	13
Modernidad: una sociedad en movimiento.....	13
Momentos y tensiones de la historia de la fotografía.....	16
La fotografía y las ciencias sociales.....	21
2. COMO DESCIFRAR SOCIOLÓGICAMENTE UNA FOTOGRAFÍA	27
Introducción.....	27
La fotografía. Elementos conceptuales.....	28
Herramientas para el análisis de la fotografía.....	28
Conclusiones.....	47
3. ARCHIVO JULIO CORDERO (1900 – 1961): LA FOTOGRAFÍA DEL PROGRESO EN BOLIVIA	49
Introducción.....	49
Algunos elementos del periodo histórico que vive Julio Cordero.....	52
Jerarquías Sociales.....	55
Las formas de la modernidad y el progreso.....	65
La dinámica espacial.....	66
Ritos sociales.....	67

Dimensiones subjetivas de percepción.....	68
Conclusión.....	72
4. ENSAYO DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA FOTOGRAFÍA CRISTERA EN MÉXICO.....	75
Introducción.....	75
Ejesdescriptivos.....	77
Esquema de la búsqueda.....	88
Comentarios conclusivos.....	90
5. LO VISUAL EN LA SOCIOLOGÍA. ALGUNAS ENTRADAS.....	93
Luis Ramírez Sevilla.....	93
Emmanuel Garrigues.....	97
Erving Goffman.....	100
Howard Becker.....	103
Walter Benjamín.....	107
Pierre Bourdieu.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	115

PRESENTACIÓN

Este libro tiene por objetivo analizar cómo la fotografía puede convertirse en un insumo fundamental para hacer investigación científica. Como es ampliamente difundido, la sociología pretende, en su formulación clásica, comprender y explicar las relaciones sociales. El enfoque de sociología de la cultura en el cual se inscribe de manera global la reflexión, considera al ser humano como productor de sentidos que quedan plasmados en las manifestaciones culturales. La fotografía es una de estas manifestaciones, por lo que en sus imágenes están reflejadas las estructuras más profundas que pueden guiar nuestra existencia.

Por eso la foto, como ya se ha dicho, es un reflejo del alma. Ciertamente, no hay nada más arriesgado que mostrar una foto; es una invitación a recorrer laberintos personales, ocultos, espacios interiores fuertemente custodiados con múltiples candados. Las puertas mejor resguardadas por nosotros mismos muestran su fragilidad al enseñar una imagen. Por eso exponer es exponerse, publicar una foto es hacer público algo muy privado. En una imagen queda impreso mucho más allá de lo que se ve, el papel retiene sentimientos, valores, sensaciones, jerarquías, proyectos, opciones de vida. Una foto nunca es ingenua, dice exactamente lo que debe decir, es una ventana hacia adentro, es desnudarse ante ojos extraños. La foto es, como sugiere el subtítulo de este documento, una fuente de sentidos.

Pero para extraer el contenido de una imagen, no basta con observarla con pasión. Se debe proceder sociológicamente construyendo un proyecto, acudiendo para ello a la teoría, al método y buscando dilucidar un problema empírico concreto. A este proceso de creación de conocimiento a partir de una foto es que llamamos sociología visual.

El libro ofrece algunas pautas para esta tarea. En el primer capítulo se analiza el nacimiento de la sociología y la fotografía teniendo en cuenta que el telón de fondo es el proceso histórico conocido como la modernidad. Se transcorre brevemente por la historia social de la foto y se abordan algunos de los usos que se le ha dado desde las ciencias sociales. El segundo capítulo es más metodológico y trae una reflexión teórica. En él se trata de ubicar conceptualmente a la imagen y se ofrecen herramientas para descifrarla sociológicamente. El tercer y cuarto capítulo son ejercicios empíricos: en uno se profundiza en el Archivo Fotográfico Julio Cordero (Bolivia), y en el otro se pone atención en la Fotografía Cristera (México). En los dos textos se trabaja con el análisis estructural de contenido para extraer los modelos culturales implicados en cada uno de los corpus que corresponden a contextos muy diferentes. Finalmente el último apartado busca poner atención en algunas de las experiencias de sociólogos contemporáneos que han utilizado la fotografía con diferentes intenciones y formas.

En general se trata de ofrecer un panorama sobre cómo la sociología puede apropiarse de la fotografía y profundizar en la perspectiva conceptual de los modelos culturales y el análisis de contenido. Pero es evidente que quedan muchos vacíos, por ejemplo en ninguno de los trabajos se desglosan temas como la producción, reproducción y recepción de una imagen en un colectivo específico, o la conformación del campo en el cual se inscribe un fotógrafo. Es cierto que el peso está más en el análisis del sentido que en la recepción. Quedará para futuros escritos.

Por otro lado, también se nota la ausencia de una mención más sistemática a la experiencia latinoamericana de relación con la imagen que, sin duda, se diferencia radicalmente del caso europeo. Para esa tarea habría que tomarse más tiempo y espacio, por lo complejo y rico del tema. Queda como agenda pendiente.

Este documento surge, como sucede a menudo, a partir de una grata invitación por parte de FLACSO Costa Rica para sistematizar algunas reflexiones que había hecho anteriormente sobre lo visual, en la perspectiva de ser publicadas en este centro de estudios. A Carlos Sojo y a Ilka Treminio va el agradecimiento por haber comenzado este intercambio fructífero y con él las múltiples puertas que se abren.

Con sus límites, vacíos y aciertos, el texto pretende contribuir a mirar de otro modo una imagen. Ojalá que cumpla su cometido.

H.J.S
Ciudad Universitaria, México
Abril, 2008

SOCIOLOGÍA, FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD

MODERNIDAD: UNA SOCIEDAD EN MOVIMIENTO

La fotografía, al ser desde sus inicios una “herramienta de exploración de la sociedad” (Becker, 1974), fue un insumo fundamental para la sociología. Además, subraya Becker, se puede considerar que la sociología y la fotografía comparten una misma época: la primera en manos de Auguste Comte que en 1853 publica su obra *Curso de filosofía positiva* que abrirá las primeras puertas a lo que después será la disciplina que hoy conocemos; y la segunda en 1839, cuando Louis Daguerre da a conocer en acto público y oficial su método para fijar imágenes en metal, lo que será el inicio de una amplia experiencia novedosa en términos de “retención” de la luz.

Estos dos eventos, claro está, son mucho más que un invento químico y técnico y reflexiones nuevas sobre la sociedad; lo que se vive en esas agitadas décadas es la constitución de una nueva forma de la vida social, que abarca tanto a las ideas como a los soportes materiales, que será llamada la modernidad. Así, fotografía y sociología son piezas fundamentales de la constitución misma de la sociedad industrial, no por su capacidad de incidencia en la producción o su influencia en

la economía, sino porque introducen formas de conocer y explorar el mundo e ideas para comprenderlo.

Entre las tantas reflexiones sobre la modernidad, un punto de encuentro es constatar que se trata de una era de transformaciones en distintos ámbitos sociales. En la dimensión más visible, la tecnología y los nuevos usos industriales sufren un acelerado proceso de invención y crecimiento. Los descubrimientos están a la orden del día, incorporando a nuevos usos y usuarios. Las transformaciones culturales de la modernidad hacen que se sienta que “el espacio se encoge, las horas se acortan [y] una atmósfera de ansiedad envuelve a las personas” (Ortiz, 2000: 57). Las distancias se modifican, los tiempos se intensifican, se vive de prisa, se introduce el uso del reloj como un gran marcador del tiempo, de un solo tiempo que rige a todos. En lo político la Revolución Francesa trae la idea de ciudadano, los derechos, la democracia. Las ciudades adquieren nuevos rostros, los medios de transporte construyen circuitos públicos y fijos de circulación, aparecen los trenes, los periódicos empiezan a circular sin límites y se expande la idea de ser alfabeto. Las tabernas dan paso a los cafés como espacios de circulación libre de la palabra y la construcción de nuevas socialidades. En suma, lo técnico, lo educativo, lo administrativo y judicial, lo político, lo social y lo intelectual (Miranda, 1993: 36-40) sufren enormes mutaciones que colocan al individuo en una situación nueva. Como bien afirma Martuccelli, se trata de una *experiencia inédita* cuyo denominador común es:

“una interrogación sobre la actualidad y el mundo contemporáneo, impregnada de una fuerte inquietud hacia el presente (...). Ser moderno supone la conciencia de pertenecer a un tiempo específico y la voluntad de dar sentido al mundo social a través de una inquietud original” (2005: 250).

Es en este escenario de desasosiego frente a los cambios que la fotografía irrumpe en la vida social modificando la relación que el hombre había tenido con la imagen. Si la función de lo visual en la humanidad había sido ritual, simbólica o narrativa (Florescano, 2002), el nuevo descubrimiento tecnológico ofrecía otras posibilidades, y

respondía a nuevas necesidades. Su irrupción causó pánico en sectores de lo más diversos, desde aquel fundamentalista religioso que criticaba a la foto como “diabólico artificio francés” que es una blasfemia por que “el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina” (Citado por Benjamín, 2004: 22 – 23); hasta los conocidos recelos de Baudelaire desde el mundo del arte: “En estos días deplorables una industria nueva se produjo, que no contribuyó poco a confirmar a la estupidez en su fe y arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés (...). A partir de este momento la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos estos nuevos adoradores del sol” (Citado por Benjamín, 2004: 142).

Pero más allá de los temores y reacciones diversas, la fotografía venía a ocupar una necesidad ya antes instalada en la población: la sensación de verse eternizado en una imagen y saciar la “ilusión de grandeza” (Monsiváis, 2002: 178) que durante siglos había estado monopolizada por la pintura y la élite –económica o política- que tenía acceso a ella. El retrato se convierte así en una aspiración colectiva y en la posibilidad de sentir que la promesa de igualdad de la modernidad se materializaba; un ciudadano parisino luego tomarse un retrato y exponerlo al mismo tiempo que el de Luis Felipe decía: “ya no existe distancia alguna entre Felipe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadano rey” (Freund, 1993: 24). Bien sugiere Freund que, en la experiencia francesa, es la burguesía en ascenso la que encontró “en la fotografía el nuevo medio de autorepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas. Su situación social determinaría, años más tarde, el cariz y la evolución de la fotografía. Fueron ellos quienes crearon por vez primera una base económica sobre la que podía desarrollarse el arte del retrato accesible a las masas” (Freund, 1993: 24).

La fotografía está en el centro del proceso de la modernidad, en la nueva relación que el hombre establece con el tiempo, el espacio, la tecnología, la memoria, la muerte y la vida. La visión del otro y de uno mismo, la destrucción y reconstrucción del entorno próximo, la relación con la cultura extraña –ajena-, la corporalidad modificada con

los años en relación al retrato de antaño –como dice Monsiváis: “no hay aspiración más precisa que seguir siendo idéntico a uno mismo en el momento de la juventud” (2002: 185)- hacen que la fotografía sea una experiencia absolutamente moderna: “si la cultura visual es el producto del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana, la fotografía es el ejemplo clásico de este proceso” (Mirzoeff, 2002: 101).

Pero ha corrido agua debajo de este puente. La experiencia moderna del siglo XIX tiene poco que ver con lo que sucede en la actualidad. De hecho la historia de la fotografía ha ido correlacionada tanto con la innovación tecnológica como con su uso social. En ocasiones la necesidad colectiva se ha impuesto a la tecnológica y se obliga a que se creen las condiciones para cumplir las nuevas necesidades; a veces la tecnología avanza sola en un laboratorio y, lanzada al mercado, causa un impacto y nuevos usos y transformaciones. Lo cierto es que el dinamismo obliga a un rápido repaso de algunos de los momentos clave de este proceso para entender cómo llegamos a donde estamos en términos de relación con la imagen.

MOMENTOS Y TENSIONES EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

En su contenido más elemental, la foto es, básicamente, la combinación de tecnología (caja oscura) con alquimia (químicos que fijan la imagen). Como concepto – aspiración estuvo presente hace varios siglos en las inquietudes humanas, pero sólo se pudo materializar hasta el Siglo XIX.

La caja oscura y los efectos sobre la imagen que se reproduce en ella, ya son observados tempranamente por Aristóteles; es también una inquietud presente en el matemático y astrónomo islámico Alhazen (965 – 1040) que describe una cámara oscura para observar en su interior eclipses. Lo propio con Leonardo Da Vinci (1452 – 1519) que se ocupa del tema (Keim, 1979: 6). De ahí adelante, son múltiples los acercamientos por parte de diversos estudiosos que vieron cómo una figura alumbrada dentro de una caja era reproducida exactamente igual que la original pero en dimensiones mucho más pequeñas. El verdadero desafío entonces no era la proyección de la imagen, sino fijarla en determinada superficie y por tanto que permanezca más allá

de cuando la luz original partía. Este no era una tarea para la física, sino para la química.

Los alquimistas medievales manipularon químicos que luego serían utilizados para lograr imágenes, y de hecho se conocen varios intentos de dejar que la luz del sol se plasme en algunos materiales, pero no combinaron sus ensayos con la caja oscura para lograr propiamente lo que hoy se conoce como fotografía. Habría que esperar hasta que el francés Nicéphore Niépce (1765 – 1833) logre retener una imagen, aunque con poca fidelidad. Sin embargo es Jacques Daguerre quien en agosto de 1839 presenta oficialmente el llamado “daguerrotipo” con el respaldo de la Academia de Ciencias de París, que será lo más parecido a la fotografía. Paralelamente, los experimentos de este tipo se realizan en Inglaterra y Brasil; de hecho Boris Kossoy sostiene que el verdadero padre de este invento será el brasilero Hercule Florence en 1833 (Kossoy, 2007).

Si bien los primeros años lograr un daguerrotipo costaba mucho tiempo lo que dificultaba su uso popular y se restringía a una pequeña élite, en pocos años se perfeccionó la tecnología y se popularizó la práctica, particularmente en el uso del retrato¹. En el año 1846 en París se vendió unos 2000 aparatos y 500.000 placas, en 1853 hubo tres millones de fotos tomadas y entre 1840 y 1860 la producción supera las 30 millones de fotos (Freund, 1993: 30-31), lo que causa enorme placer en algunos sectores y amplio recelo en artistas como Baudelaire que insistían en carácter técnico –y no artístico- de la fotografía y en el despreciable placer narcisista de verse reflejado en una imagen.

Superada la era del retrato, a finales del siglo XIX se descubren las placas de gelatina – brumosa de plata –que será el inicio de lo que hoy se conoce como película-, lo que inaugura una nueva época. El tiempo necesario para una toma se reduce y se puede requerir tan sólo 1/100 ó 1/500 de segundo en luz normal. Ya no se requiere trípode y la cámara es práctica y manejable (aparece el formato 6 x 9 ó 9 x 12 cm) (Centre National de la Photographie, 1989b: 5). El fotógrafo puede salir con cámara en mano y realizar múltiples maniobras, lo que transforma tanto el mundo que puede ser captado así como el

1 En 1839 el tiempo de pose requerido era de 15 minutos de exposición al sol; en 1840, 13 minutos a la sombra; en 1841, 2 ó 3 minutos; en 1842, 20 segundos (Freund, 1993: 30).

oficio mismo. Ya no se requiere tener conocimientos de química para tomar y revelar una foto, aparecen empresas que simplifican el trabajo y un mercado que las requiere; una frase de Kodak dice: “apriete el botón, nosotros nos encargamos de lo demás” (Freund, 1993: 81). Se reconfigura el campo de los usuarios, aparecen nuevas categorías como amateurs, profesionales, artistas; por parte de los consumidores, ahora la foto ya no se concentra sólo en el retrato, sino que la vida cotidiana o momentos importantes también pueden aparecer en ella.

La magnífica posibilidad de detener en centésimas de segundo determinadas situaciones crea imágenes nunca antes vistas y modifica el sentido del tiempo. Nace la idea de la secuencia en una foto y de la importancia del instante para la toma, lo que años más tarde quedará sintetizado en la célebre frase de Cartier-Bresson que definirá la foto como el “instante decisivo”. Asimismo, la posibilidad de desplazarse por el mundo con una cámara en la mano, conduce a los fotógrafos a mirar más allá de sus fronteras, a buscar las “nuevas cultura” en una suerte de exploración visual e “inventario del planeta” (Centre National de la Photographie, 1989b: 28). Por otro lado, el mundo artístico supera sus prejuicios iniciales y utiliza la foto para su beneficio. Así, personajes como Salvador Dalí, Man Ray, Rudolf Koppitz, Edward Weston, etc., proponen estudios de particular importancia indagando formas y composiciones nuevas.

Llegó tarde, pero contundente, la afinidad entre la fotografía y medios de información, lo que se puede llamar “fotografía mediática” (Centre National de la Photographie, 1989c: 6). En efecto, a inicios del siglo XX, cuando el mundo atraviesa por la Primera Guerra Mundial y grandes revoluciones como la mexicana o la rusa, la fotografía empieza a develar otra naturaleza y se convierte en un eficaz y veraz instrumento de comunicación. Surge la idea de fotoperiodismo, como imágenes destinadas a informar y a ser publicadas en medios de prensa. Alrededor de los años 30, crece la importancia, el uso y el espacio de la foto en el periódico. Aparece el formato de película de 35 mm -inicialmente promovida por Leica y comercializada en 1930 (Centre National de la Photographie, 1989c: 10)-, fotógrafos como Robert Capa se enfrentan a dilemas del reportero de guerra y sus imágenes sobre la Guerra Civil Española se convierten en un ícono del fotoperiodismo. En 1947 se

funda la agencia francesa de fotografías Magnum que albergará en su seno a los profesionales más destacados a lo largo de varias décadas.

Paralelo a este proceso surgen revistas ilustradas que privilegian a la imagen como medio de comunicación. Se publican libros de fotografía, afiches, anuncios comerciales, etc. Surgen circuitos de circulación de imágenes, revistas especializadas, centros de enseñanza, galerías de exposición, etc. Por su parte, una nueva generación de fotógrafos miran sus realidades con intenciones sociales; Cartier-Bresson pretende dibujar a “Los Europeos”, Brassai se pasea por París de noche, Robert Frank se ocupa de “Los Americanos”, etc.

Pero quizás el giro más espectacular en la fotografía es con el ingreso de la imagen digital y la revolución de los píxeles. El desarrollo de la tecnología digital en sus distintos ámbitos, tocó también a la imagen. A mediados de los años 70 Kodak crea la primera cámara digital pero con condiciones muy elementales: es voluminosa, necesita 23 segundos para fijar una imagen en blanco y negro y lo hace en calidad de 0.01 megapíxeles. En 1990 se crea la primera cámara digital para uso comercial, y en la actualidad se pueden encontrar celulares que también toman fotos y cámaras muy económicas, ligeras y pequeñas.

Con las fotos digitales y su estrecho vínculo con las computadoras, pocos son los que usan la fotografía para tomar un retrato y sentirse tan inmortal como cualquier otro ícono de su sociedad. La capacidad de tomar cientos y cientos de fotografías hace que la gente pueda apuntar su lente en múltiples direcciones, coleccionando momentos importantes, curiosidades y banalidades que ya no valen la pena, necesariamente, guardar con cuidado. Una foto ya no está destinada a durar décadas archivada en un álbum o colgada en una pared, puede cumplir su función minutos después de haber sido transmitida de un celular a otro para luego ser depositada en el basurero.

El fotógrafo también ha cambiado. Casi cualquier persona puede hacer fotografía sin necesidad de pasar complicados cursos de técnicas de luz y combinaciones químicas. Un niño tiene la posibilidad de capturar una imagen para la cual hace unos años se hubiera requerido aprobar un curso de –al menos- un semestre. Las exigencias culturales, educativas y económicas para la práctica fotográfica, hoy son mucho

más democráticas y están al alcance de mucha gente que simplemente cumpla el requisito de tener unos pesos para poder adquirir la cámara.

Todos estos cambios no hacen más que confirmar la nueva realidad en la fotografía, que involucra a la tecnología, al mercado y a los especialistas. Está claro que en unos años el número de fotógrafos competentes, apoyados en tecnología de alto nivel, se habrá multiplicado considerablemente. Millones de ellos (profesionales y amateurs) estarán en las calles captando infinidad de imágenes, y no habrá revistas o periódicos que puedan publicar tal magnitud de producción. La fotografía es, ahora sí podemos decirlo, una práctica popular.

Mitchell, citado por Mirzoeff, afirma que estamos en la posfotografía, que “es la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad” (Mirzoeff, 2002: 122). Para Mirzoeff la fotografía Nan Goldin (1953) es una buena expresión de la posfotografía, pues sus fotos, en lugar de reflejar mundos exteriores, enfocan los interiores, los sentimientos y las emociones, y en su sencillez enseñan los laberintos propios de la tensión existencial contemporánea. La intimidad, entendida como las corrientes internas que fluyen al interior del hombre confrontado con su experiencia de vida, es el objetivo de su lente; es una especie de espejo del alma, donde la cámara se convierte en un instrumento para pasear por dentro.

Aunque es discutible, este mismo autor plantea que con la era digital, y la posibilidad de manipulación de las imágenes en un programa de computación, la fotografía ha muerto:

“La capacidad de alterar una fotografía digitalmente ha anulado la condición básica de la fotografía: cuando se ha abierto el obturador, algo debe haber estado ante el objetivo, aunque las preguntas sobre la autenticidad de lo fotografiado permanezcan en el aire. Ahora es posible crear ‘fotografías’ de escenas que jamás han existido, sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa (Mirzoeff, 2002: 130).

Como fuera, lo evidente es que estamos lejos de aquellos años cuando Daguerre hacía sus experimentos químico-visuales. Hoy la foto es parte de la cotidianidad, y un elemento cultural de la sociedad actual.

LA FOTOGRAFÍA Y LAS CIENCIAS SOCIALES

La sociología y la fotografía han seguido rutas propias que a menudo confluyeron de distintas maneras. Así, por un lado tenemos fotógrafos cuyos trabajos podríamos llamar “para-sociológicos” y, por otro lado, están los usos propiamente sociológicos de la imagen. En el primer caso, no pocos fotógrafos han dejado plasmada su inquietud por explorar la experiencia social a través de su lente. Al observar el clásico libro *Les Européens*, de Henri Carthier-Bresson, publicado en 1955 en una magnífica edición de colección que lleva de portada un dibujo de Joan Miro, es fácil darse cuenta que la motivación no es reportar periódicamente un determinado acontecimiento social; lo que se pretende es mostrar qué significa ser europeo en esos años, poniendo particular atención a la vida cotidiana. Lo propio se puede decir de Sebastián Salgado, pues sus diferentes publicaciones son un esfuerzo por llegar a la esencia de determinadas formas sociales de marginalidad como la migración, la pobreza, la explotación, el desamparo. En las experiencias menos conocidas pero igual ilustrativas se encuentra en el trabajo del fotógrafo belga Herman Bertiau, que en su libro *Bruxelles Intime* transita por el interior de las casas de esa ciudad retratando a sus habitantes y mostrando la diversidad en las opciones de vida, estéticas, profesionales y de organización del espacio, en ese conglomerado urbano. También podríamos traer a colación el libro *Tepito* de Francisco Mata (2008) que pasea por los interiores del famoso barrio de México D.F. deteniéndose en personajes ilustrativos.

Pero la intención en estas páginas no es pasar revista de los fotógrafos con inquietudes sociológicas, sino más bien los usos de la fotografía desde la sociología.

La fotografía como herramienta metodológica

Varias publicaciones, unas más difundidas que otras, han utilizado la fotografía como un “provocador” de situaciones para la discusión, tal es el caso del libro de García Canclini, *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940 – 2000* (1996), en el cual utilizó en el proceso de investigación una serie de fotografías del transporte en el Distrito Federal en esas seis décadas para que sean observadas por grupos de viajeros (repartidores de alimentos, vendedores ambulantes, policías de tránsito y otros) y se les solicitó la descripción de las imágenes. La intención era reconstruir el relato de la ciudad imaginada encontrando los lugares comunes de los “viajeros urbanos”. Experiencias como la de este autor se han repetido en distintas investigaciones, utilizando la fotografía como un “facilitador-provocador” de discusiones que luego pueden ser analizadas.

La fotografía como registro etnográfico

Una de las principales intenciones de quienes realizan investigaciones etnográficas es, en el trabajo de campo, poder registrar de la mejor manera la realidad que están observando y viviendo. Para ello, de acuerdo a las diferentes escuelas, se utilizan varios recursos; la fotografía es uno de ellos. Claude Lévi-Strauss ha dejado una serie de imágenes que complementan muy bien sus reflexiones escritas. En estos casos, la cámara es un instrumento más del investigador que la utiliza para “detener” una determinada situación cultural que no se va a volver a repetir. Su uso, entonces, se acerca más a una grabadora o un cuaderno de notas. De hecho Levi-Strauss decía: “de una manera general, en el plano etnográfico, la fotografía constituye una reserva de documentos, permite conservar cosas que no volveremos a ver más” (Citado por Garrigues, 2000: 117).

La foto como complemento de la reflexión sociológica

Un gran número de textos de sociología han utilizado imágenes sólo como ilustración de la argumentación expuesta y tejida desde lo

escrito y desde los conceptos de la disciplina. Sin embargo, existen trabajos que logran ir más allá construyendo un solo argumento que, tanto en texto como en imagen se fusionan para dar fuerza a la explicación. Es el caso del excelente ensayo de Luis Méndez y Miguel Ángel Romero, *México: modernidad sin rumbo 1982-2004. La coyuntura en imágenes* (2004). El libro tiene la intención de analizar la transición de México en las últimas dos décadas cuando se instala la doctrina neoliberal y las respectivas consecuencias sociales (incertidumbre, contingencia, riesgo). En él, la explicación de las tres etapas que los autores identifican (liberalismo social; vacío, estancamiento económico e ingobernabilidad; y de la esperanza al desencanto), van acompañadas de fotografías periodísticas que, más allá de ilustrar lo dicho, tienen su propio relato reforzándose mutuamente imágenes con textos. También podemos poner como ejemplo el texto *Bolivia país rebelde (2000 – 2006)* (Suárez, 2007), que busca que las imágenes tengan un lenguaje autónomo y complementario en la explicación de los procesos sociales de ese país.

El análisis propiamente sociológico de la fotografía

Cada autor, de acuerdo a su dispositivo conceptual y metodológico y a su búsqueda empírica, se ha acercado a la fotografía de diferente manera. H. Becker habla de “mundos del arte” (1982), analizando la foto, por un lado, en paralelo con las inquietudes del sociólogo, y, por otro, en su propia dinamicidad y funcionamiento, que –según él– es semejante a cualquier otro “mundo” social. Gisele Freund realiza una reflexión más global sobre el rol de la fotografía en la sociedad y su desarrollo histórico (1993). Bourdieu coordina una investigación con el fin de indagar los usos sociales de la foto, considerándola como un producto social de una determinada clase que la utiliza de manera diferenciada a las demás (1979). Goffman analiza las imágenes publicitarias para encontrar las estructuras subyacentes comunes y estereotipos que son difundidos a través de ellas (1977). Barthes, sin ser sociólogo, busca saber qué es la foto “en sí”, y qué la distingue de las demás imágenes (1998; 1995). Armando Silva en su *Álbum de familia* (1998) pretende reconstruir las narraciones colectivas familiares que

tienen como soporte fundamental las fotografías. John Berger utiliza fotos para analizar situaciones sociales pero también, como él mismo sugiere, para *contar de otra manera* (1998a; 1998b). Susan Sontag, desde el ensayo literario, señala algunas formas del uso de la cámara y su rol cada vez más preponderante y popular (1996; 2004). Como se puede ver, el abanico de posibilidades para el uso de la fotografía es muy amplio, evidentemente mucho más de lo que podemos decir en estas páginas –en el capítulo cinco se podrá observar con mayor detenimiento algunos de los autores señalados–.

Pero lo que hay que destacar es que la fotografía, para ser observada sociológicamente debe atravesar por un procedimiento particular que la convierta en un objeto analizable científicamente. En este sentido, hay que considerar que, en primer término, una fotografía es un producto cultural, por tanto responde a un agente social que la emitió y cuya visión de mundo quedó plasmada en ella más allá de la voluntad del propio autor: “detrás de la cámara se encuentra siempre el ojo culturalmente interesado del fotógrafo quien selecciona y enfoca desde un ángulo determinado una realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar” (Giménez, 2008, 17). La fotografía es una manifestación de las estructuras psíquicas ancladas en la mente de las personas. En una imagen se puede ver al fotógrafo que ha interiorizado determinadas categorías de percepción que las reproduce como legítimas. El fotógrafo, como cualquier otro productor cultural, utiliza técnicas para mostrar un mundo que está marcado por su propia mirada. Así una foto nunca es imparcial: opta, demarca, sugiere -y en el límite impone- una visión de mundo. Esta puede ser de manera subjetiva u objetiva, el caso es que en toda imagen está impreso el sistema subjetivo de categorías sociales (y socialmente creadas) que tiene el fotógrafo. ¿Cómo sucede esta operación? A través del uso de las técnicas básicas de composición, iluminación, profundidad de campo, perspectiva, etc., el autor otorga un lugar social a cada objeto –grupo social o persona- que aparece en su foto. En el análisis cuidadoso y sistemático de un conjunto de imágenes, no es difícil reconstruir el sistema de valorización y jerarquía que guía al fotógrafo en el momento de la toma (como se verá en el capítulo III con el caso del archivo fotográfico Julio Cordero en Bolivia).

En segundo lugar, la foto muestra una determinada “realidad”, socialmente construida, donde cada actor ocupa una posición diferente. Así, cumple con una función legitimadora, en el momento en que muestra una “ilusión de realidad” que responde al responsable de la toma y no necesariamente a la realidad objetiva. Los grupos dominantes a través de la ocupación del espacio público, con gestos y posiciones, se muestran y “consolidan su existencia, dotándose de una identidad visible, conocida y reconocida, inscrita en lugares, momentos, gestos, palabras, imágenes y monumentos” (Christin, 2004: 7). La foto construye una historia, y en ella coloca a los personajes en la posición que cree que deben estar. No es casual que durante mucho tiempo las élites hayan ocupado el principal lugar en las imágenes, y que el pueblo sólo aparezca como masa, despersonalizado y privado de una identidad propia, dueño solamente de una forma colectiva.

En tercer lugar, hay que resaltar que las imágenes siempre están dirigidas a destinatarios particulares (sea la familia, los amigos, alguien especial o un público general), por lo que la dimensión de la recepción y uso de la foto –con la consecuente interpretación por parte de un determinado auditorio- es indispensable para la comprensión su comprensión.

Metodológicamente, siguiendo la recomendación de Lahire, para “producir un conocimiento sociológico” se debe “analizar un corpus de fotografías sacadas en condiciones relativamente similares, en familias socialmente variadas y claramente situadas (sobre todo desde el ángulo de los respectivos capitales económico y cultural)” (2006: 62), y con base en esos materiales, leídos desde una matriz interpretativa teórica general y apoyándonos en herramientas metodológicas concretas, extraer interpretaciones científicas. Pero estas indicaciones generales serán trabajadas en detalle en el capítulo segundo, y se verán aplicaciones concretas en los apartados posteriores.

COMO DESCIFRAR SOCIOLOGICAMENTE LA FOTOGRAFÍA

Elementos teórico-metodológicos¹

“The camera is a wonderful mechanism. It will reproduce, exactly, what is going on inside of your head”
Saul Warkov²

INTRODUCCIÓN

Analizar la foto desde la ciencia social ha sido un desafío que varios autores han encarado con mayor o menor éxito. Podríamos recorrer distintos estudios e investigaciones con distintos enfoques que se han puesto esta tarea, pero el objetivo de este capítulo no es realizar un inventario de los análisis sobre la fotografía sino la construcción de un marco teórico-metodológico referencial que nos permita leer científicamente las fotografías.

Las preguntas que nos guían ¿cómo utilizar la fotografía como un insumo para estudiar las mentalidades? ¿Qué elementos conceptuales nos ayudan a situar la foto como un material sociológicamente

1 Este capítulo se publicó originalmente en Aguiluz M. y Waldman G. (Coords.), *Memorias (in)cógnitas. Contendias en la historia*, Ed. UNAM – CEIICH, México D.F., 2007.

2 Citado por Becker (1974).

analizable? ¿Cuál es la dimensión sociológica de una fotografía? ¿Qué herramientas utilizar a la hora de analizar las imágenes? ¿Cuánto muestran y cuánto ocultan las fotos sobre dinámicas culturales de una sociedad?

La fotografía es, antes que nada, un producto social que, bien observado, puede develar estructuras de sentido, valores, jerarquías, modelos culturales, en suma, una multiplicidad de “saberes sociales” (Garrigues, 2000). Será la teoría, el método y la investigación empírica, en suma la sociología, la que podrá hacer de ella un insumo analítico; y es también ésta la que nos dirá cuáles son los aspectos esenciales de una imagen y cuáles no tienen valor. Queda claro, como fuera, que el material fotográfico debe ser sometido a una lectura sociológica, por tanto, antes de enfrentarse a documento empírico, hay que construir el objeto teórico de conocimiento.

En esa dirección, y siempre con el objetivo de construir herramientas teórico-metodológicas para el estudio de la fotografía, es que el presente apartado está dividido en dos secciones. En la primera parte realizamos una reflexión conceptual, concentrados sobre todo en dos acercamientos distintos a la imagen: Bourdieu y Barthes. En esta primera reflexión, tratamos de analizar cómo una fotografía devela modelos culturales y conlleva en sí misma una serie de imaginarios y sentidos. La segunda parte está dedicada a realizar un breve paseo por las herramientas para el análisis de la fotografía, acudiendo para ello tanto a nociones como campo social, como a métodos de descripción estructural.

Todo este recorrido se concentra con la intención de tener elementos que permitan analizar determinadas producciones fotográficas en investigaciones empíricas, como veremos en los capítulos III y IV.

LA FOTOGRAFÍA. ELEMENTOS CONCEPTUALES

Dos entradas: Bourdieu y Barthes

Retomemos dos grandes autores para tomar de ellos lo que más nos sirva a nuestro propósito.

En su texto *La fotografía*, *Un arte intermedio*, Bourdieu reflexiona sobre cómo y por qué la fotografía puede ser objeto de investigación sociológica. Su primera salida, quizás la más cómoda, será apelar a

Weber cuando éste sugería que “el valor del objeto de investigación depende de los intereses del investigador” (Bourdieu, 1979: 15). Sin embargo el problema no se termina ahí. En su investigación, el autor constantemente traerá argumentos que permitan, siguiendo la reflexión de las Reglas del Método Sociológico de Durkheim (1987), ver la foto como un hecho social, es decir como “cosa”.

Queda claro que para Bourdieu la foto es un hecho social. Para ello, no debe ser vista en “sí misma y por sí misma” (Bourdieu, 1974: 42), sino como un producto resultado de un grupo que ocupa un lugar en la estructura social. Este autor se pregunta por qué la fotografía juega un rol en la vida social, y claramente su respuesta no es por el hecho de que su inversión económica y tecnológica haga de ella una práctica popular, esa sería una respuesta simple y que sólo respondería a la accesibilidad material. Lo que hace que la foto pueda ser vista como una “cosa” es que su uso responde a funciones y necesidades sociales predeterminadas: “la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce muy temprano y se impone muy rápidamente (entre 1905 y 1914) porque viene a llenar funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva” (Bourdieu, 1974: 39).

Es a partir de esta premisa que el autor realizará su estudio, con aportes significativos que veremos luego.

Por su parte, Roland Barthes, en su libro *La cámara lúcida*, está preocupado por saber qué es la fotografía “en sí”, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de imágenes” (Barthes, 1998: 30). Su primer acercamiento es la clasificación en rubros (profesionales/aficionados, paisajes/objetos/retratos, etc.), pero eso no le muestra la esencia de la fotografía.

Para abordar el tema, la revisión bibliográfica que realiza no le es suficiente. Las reflexiones o son técnicas (“enfocan muy de cerca” el tema), o son históricas y sociológicas (“para observar el fenómeno global de la fotografía están obligados a enfocar muy lejos”). Afirmo irónicamente alejándose tanto del acercamiento técnico o el sociológico: “¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico o, en el otro extremo, la Fotografía como rito familiar?” (Barthes, 1998: 35). Esos dos lenguajes son uno el expresivo y el otro el crítico, pero ninguno le satisface.

Barthes enfoca el tema desde el sentimiento, desde su subjetividad. El punto de partida de su reflexión, seleccionando imágenes absolutamente arbitrarias, es leer fotos que “estaba seguro que existían para mí”. Su “corpus” es lo que a él le mueve e interesa, y desde ahí habla: “Heme, pues, a mí mismo como medida del ‘saber fotográfico’” (Barthes, 1998: 37-38). Su lectura es desde lo que “veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1998: 58).

Estas premisas teóricas lo llevarán a ver en la foto cuatro características fundamentales:

- El principio de realidad, la foto reproduce “tal cual” una situación.³
- “Esto ha sido”. La fotografía parecería decir “esto ha sido así”, “esto ha estado ahí”. La característica de la fotografía no es rememorar el pasado, “sino el testimonio de que lo que veo ha sido”.⁴
- Objetivar al sujeto. La fotografía, particularmente en su función de retrato y por tanto la acción de posar, implica una experiencia de hacer del sujeto un objeto, una pieza de museo.⁵

3 Dice el autor: “La Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. La foto muestra “lo Real en su expresión infatigable”. La foto es la realidad, esa sea su cualidad: “La fotografía dice: *esto, esto es, eso está, es tal cual*” (Barthes, 1998: 31-32). La foto es la evidencia, es una fatalidad de la realidad.

4 “La fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (Barthes, 1998: 149). Por ejemplo Barthes asegura que “por el hecho de tratarse de una fotografía, yo no podía negar que había estado allí (aunque no supiese dónde)” (1998: 150). Esto produce una especie de vértigo, pues es una memoria irrefutable. Por eso dice el autor “la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia” (1998: 151). “La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes, 1998: 159)

5 “La fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol; devenir objeto hacia sufrir como una operación quirúrgica; se inventó entonces un aparato llamado apoya cabezas...” (Barthes, 1998: 45)

● La foto como imagen de la muerte.

Luego de esta caracterización de la fotografía, el autor construye sus dos conceptos fundamentales: el *studium* y el *punctum*. El primero será más bien el contexto social que me permite “entender” una fotografía sin que llegue a afectarme afectivamente. El *punctum* por el contrario, se trata de la “flecha que viene a punzarme”, la “herida, el pinchazo, la marca hecha por un hecho puntiagudo” que me deja la foto (Barthes, 1998: 65).

Studium no es exactamente “el estudio”, “sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes, 1998: 64). Lo importante de *studium* es que evoca más bien al “entiendo” a partir de mi cultura o de elementos que me son familiares, pero no me seduce, no me convoca, no me duele ni provoca. Es la conciencia con la cual me acerco a la foto, y la leo así, la comprendo, la explico:

“El *studium* pertenece a la categoría del to like y no del to love; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos ‘bien’” (Barthes, 1998: 66)

Para analizar el *studium* hay que conocer las intenciones del fotógrafo, comprenderlas explicar la relación entre creadores y consumidores, donde el que ve es consumidor. “Ocurre como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo” (Barthes, 1998: 67).

En el *studium* la foto tiene funciones que hay que encontrar, que son “informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, Spectator, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce o mi dolor)” (Barthes, 1998: 67).

El *punctum* es una herida provocada por la foto: “Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despinza (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1998: 65).

El *punctum* es un detalle que atrae, puede ser una segmento de la foto; es una pequeña parte que tiene una “fuerza de expansión” y que hace que sea yo interpelado. El *punctum* evoca nuestro pasado, nos interpela en lo personal, nos conmueve: “El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (Barthes, 1998: 109).

Con estos elementos, Barthes leerá, en su experiencia personal, las fotografías que a él le conmueven, y a partir de ahí realizará su análisis.

De estos enfoques, es evidente que los autores parten de la intención de utilizar la fotografía desde un acercamiento de las ciencias sociales, sin embargo, mientras que para Bourdieu lo importante son las funciones y usos sociales de la foto, y no le pone atención a la foto “en sí misma y por sí misma”, Barthes, quien toma distancia crítica de Bourdieu, se preguntará “qué me dicen las fotos a mí”.

Es interesante notar que la pertinente lectura de Bourdieu no contempla el análisis de la imagen en sí misma, sino más bien su uso social; está preocupado por las prácticas y usos sociales y no por los contenidos de la fotografía. Barthes en cambio, sí pone la interrogante explícitamente, como lo veremos luego, se pregunta sobre el contenido mismo del mensaje fotográfico.

El análisis de la imagen de Bourdieu es limitado, así como lo es el enfoque contextual de Barthes (es cierto que ninguno de ellos se demanda aquello como objetivo), por lo que, salvando las distancias, parece pertinente acudir a uno y otro autor a la hora de intentar explicar una producción fotográfica, o incluso para llegar a lo que Bourdieu denomina el ethos social, que estaría implícito en la imagen. Paradójicamente, la pregunta sobre el contenido de la foto planteada por Barthes es la que nos permitirá llegar al desciframiento del ethos que propone Bourdieu. Es cierto que para ello, es fundamental empezar

con el análisis del campo cultural en el que se inscribe la fotografía, pero el sentido mismo de la foto no lo podemos hacer inteligible desde ese análisis. Se debe dar un paso al frente e introducirse al contenido de la foto en sí misma, lo que metodológicamente lo intentaremos hacer a partir del método de análisis estructural de contenido, como veremos adelante.

Vayamos ahora a definir concretamente qué es nuestro objeto de conocimiento.

Sistemas de sentido y fotografía

Todo abordaje sociológico se inscribe en una corriente particular a partir del cual mira la sociedad. El presente acercamiento a la fotografía está pensado desde la sociología de la cultura, particularmente, aquella corriente que se encargó de indagar sobre la construcción de los sistemas de sentido y modelos culturales.⁶

El objeto teórico de conocimiento son los sistemas simbólicos, entendidos como las estructuras subyacentes de sentido que indican valores, normas de comportamiento, orientaciones, jerarquías sociales, prioridades para la acción, etc., que para un determinado grupo social aparecen como “normales” o “evidentes”.

Los modelos culturales son construidos a partir de la experiencia del actor, y en cierto grado de abstracción se puede llegar a modelos que respondan a colectivos similares: modelo de los cristianos revolucionarios⁷, modelo de grupos feministas, grupos rurales, etc. Los sistemas de sentido están instalados en la cabeza de las personas, ofreciéndoles “orientaciones a largo plazo, autónomas de la relación a la circunstancia” (Remy, 1990: 113) y sin que sea necesario racionalizarlos para acudir a ellos.

La capacidad fundamental de estas estructuras simbólicas está precisamente en, por un lado “estructurar y orientar la percepción”, pero por otro “estructurar y orientar el actuar”. Se trata entonces de sistemas que son “principios organizadores, a la vez, de la percepción y del comportamiento” (Hiernaux, 1994: 114).

6 Véase Hiernaux, 1995; Remy, Voyer y Servais, 1991, Suárez 2008, Suárez 2002, Suárez 2003a.

7 Véase nuestro trabajo Suárez 2003b.

Si los sistemas de sentido son aquellas estructuras subyacentes instaladas en el cerebro de las personas que guían la percepción y el comportamiento, ¿cómo es que pueden ser “observables”? ¿Cómo analizarlas haciendo de ellas un material ciertamente sociológico?

Para responder a estas preguntas, es necesario aclarar que, más allá de la invisibilidad de los sistemas simbólicos, éstos quedan impresos en el paso del actor social por la sociedad. Es decir que podemos verlos tanto en los comportamientos, en los discursos escritos y orales, en las formas de vestir, en las elecciones profesionales, y así hasta el cansancio. Lo importante es, metodológicamente, realizar un corte y construir un corpus que permita analizar los contenidos. Así, se ha denominado “continente” aquellos discursos, textos, acciones, gestos, modos de vida, y otros que en bruto dejan ver algunos rastros de los sistemas de sentido. “Contenido” en cambio será el sentido mismo de las cosas que se encuentra detrás de los textos, discursos o acciones, es decir las estructuras mismas que están en el fondo de la manifestación (Hiernaux, 1994: 112).

Y este recorrido conceptual es pertinente porque la fotografía es, precisamente, un magnífico “continente”, a través del cual podemos ver sin mucha dificultad y utilizando la metodología apropiada, cómo se manifiestan las representaciones culturales mayores que responden a determinados momentos de la historia con las respectivas visiones de mundo puestas en juego. Partimos entonces de la idea de que en un corpus analítico de fotografías, sometidas a un análisis, permitirá ver el sistema de sentido del grupo social responsable de su producción, o lo que en adelante denominaremos el mundo social fotografiado. La foto, por sus características sociales, económicas y técnicas, es un refugio de información que guarda en su seno fundamentales contenidos analíticos.

La fotografía como manifestación cultural

Acabamos de afirmar que la fotografía es, sobre todo, una “manifestación” que, por su extraordinaria capacidad de cortar la realidad en milésimas de segundo, puede cargar consigo una serie de contenidos culturales sujetos de ser analizados por la sociología.

La fotografía permite ver cómo los valores, jerarquías, gustos y legitimidades de un grupo son aprehendidos no a través de canales institucionalizados y cuya función es la transmisión de valores, sino que por medios absolutamente “naturales”. Diríamos que “naturalmente”, sin que nadie “enseñe”, uno sabe qué fotografiar, por lo que la fotografía se convierte en un material privilegiado para “observar cómo los valores de clase pueden transmitirse aún sin ninguna educación” (Bourdieu, 1979: 68).

Bourdieu parte de un hecho fundamental: la cámara, por más que sea un aparato capaz de reproducir, sólo con un “clic”, todo lo que se le ponga al frente, tiene, antes que nada, una persona que realiza la toma, y es ella quien en la foto plasma todo lo que es (valores, subjetividad, ethos, jerarquías, etc., en suma lo que después entenderá por habitus):

“Aun cuando la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos: si, de manera abstracta, la naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente “fotografiables”, de hecho, en la infinidad teórica de las fotografías técnicamente posibles, *cada grupo selecciona una gama finita y definida* de sujetos, géneros y composiciones” (Bourdieu, 1979: 22).⁸

Ya lo dice Bourdieu, de la infinidad de tomas, es el fotógrafo el que selecciona, recorta la realidad, opta por algo, construye una relación entre objetos y acontecimientos sociales, y las plasma en la imagen:

“...La fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por mediación del ethos – interiorización de regularidades objetivas y corrientes, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de esquemas de percepción de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 1979: 67).

8 Cursiva nuestra.

La foto, nos dice Bourdieu, deja entrever los “sistemas de esquemas de percepción”, o el “sistema de valores implícitos del grupo” (1979: 67). Es decir que se trata de una manifestación que nos puede conducir hacia los esquemas de percepción más profundos: “ni natural ni creada deliberadamente, la necesidad de fotografías y de fotografiar en realidad no son sino el reflejo en la conciencia de los sujetos de la función social a la que sirve su práctica” (Bourdieu, 1979: 103).

Todo el esfuerzo de Bourdieu gira alrededor de saber qué hace la gente con la foto, cómo la usa, cómo la aprecia, cuánto la usa, para qué. Poco entra en el contenido mismo de la foto, aunque sí advierte que hay una estrecha relación entre ethos de clase e imagen.

El ethos de clase es el “conjunto de valores que, sin alcanzar la explicitación sistemática, tiende a organizar la “conducta de la vida” de una clase social” (Bourdieu, 1979: 148).

El aporte fundamental es entonces que la foto hay que estudiarla a partir de los grupos a quienes pertenecen (y las producen) y las funciones que se les asigna:

“La estética que se expresa tanto en la práctica fotográfica como en los juicios sobre la fotografía, aparece como una dimensión del ethos, de manera que el análisis estético de la gran masa de obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin ser reductora, a la sociología de los grupos que las producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente” (Bourdieu, 1979: 148).

El campo de lo fotografiable

Una primera idea es que “nada puede ser fotografiado fuera de lo que debe serlo” (Bourdieu, 1979: 44). Ninguna foto es casual, sino que más bien responde a una lectura social, o una forma particular de leer lo social.

Existe pues un “campo de lo fotografiable” que no puede ser infinito, sino que está claramente (aunque no explícitamente) definido para el actor.

Se abre así un primer elemento analítico: ¿Qué es fotografiable y qué no? ¿Por qué los grupos sociales seleccionan, cuidadosa y subjetivamente, algunos elementos que consideran pertinentes y otros los dejan de lado? ¿Qué es “digno de ser fotografiado, es decir, fijado, conservado, mostrado y admirado”? (Bourdieu, 1979: 23).

Estas preguntas le devuelven a la fotografía un estatuto fundamental para poder ser estudiada sociológicamente. El objetivo será comprender una fotografía sin importar su procedencia (fotografía profesional, popular, familiar, etc.), y para ello se debe no “solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir en cierta medida las intenciones explícitas de su autor, [se debe] también, descifrar el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico” (Bourdieu, 1979: 23).

Bourdieu pone énfasis en el hecho de que las condiciones objetivas en las cuales se inserta una clase son las que delimitan el escenario de lo posible, lo imposible, lo pertinente y lo que debe o no ser tomado en cuenta. En el caso de la fotografía, son pues estas “condiciones” las que definen las aspiraciones y exigencias (en su forma y contenido), que “excluyen la posibilidad de la aspiración a lo imposible”. El “sistema de posibilidades y de imposibilidades objetivas”, en este caso para la toma de una foto, estará influido por una u otra posición social, por las “condiciones de existencia diferentes” (Bourdieu, 1979: 34-35) por las cuales cada uno tuvo que atravesar.

Esto implica un proceso previo de “interiorización de los límites”, definidos tanto por las condiciones materiales y económicas, como por la conciencia propia, ya “domesticada”, que delimitan la posibilidad de lo posible, o lo que es posible para mí (como clase), y lo que está más bien destinado a otros.

La “conciencia de la imposibilidad y de la prohibición” sería el resultado de esta trayectoria social que conforman un ethos (en este caso fotográfico) que hace que alguien discierna entre una u otra toma, valorizando algo, dejando de lado otra cosa, y en suma, construyendo su propia manera de ver las cosas a través de la foto.

En el caso propiamente de la foto, la lectura sociológica no debe limitarse a organizar temáticamente las fotografías, sino que se debe

descifrar los inmensos contenidos profundos que cada imagen tiene consigo (y lo que evita o ignora), y que precisamente responden a un mundo social mucho más complejo, es decir a un modelo cultural o sistemas de valores que no aparecen explícitamente sino que deben ser rastreados cuidadosamente.

Siendo este el objeto teórico de estudio, veamos ahora los elementos metodológicos para analizar la fotografía.

HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA

En el apartado anterior hemos realizado un recorrido conceptual para situar la fotografía como un objeto para las ciencias sociales. Corresponde ahora construir herramientas que permitan observar la foto con detenimiento, y sacar de ella conclusiones sociológicas.

La pregunta de Barthes resulta pertinente, pues intenta comprender “¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía?” (1995: 13). Esta interrogante impone penetrar en la complejidad de una fotografía, que para analizarla exige múltiples enfoques y herramientas.⁹

Nuestro abordaje metodológico se concentra, precisamente, más en el contenido y sentido del mensaje fotográfico que en el uso social. Sin embargo, queda claro que la comprensión global de una fotografía, sólo se la logra cuando se explican tanto elementos que tienen que ver con los usos sociales o las condiciones culturales de producción de una foto, cuanto aspectos estrictamente del contenido de la imagen. Para hacer un análisis de la foto, y llegar a sus contenidos más complejos, parece importante tomar distintas dimensiones analíticas.

Primero hablaremos brevemente del campo cultural de producción de la foto, luego de las denotaciones, las connotaciones, y finalmente las estructuras de sentido. Sólo una entrada multidimensional podrá colocar a la fotografía en un lugar científico y no quedarse con ella como un artefacto simplemente descriptivo.

⁹ Barthes propone que la fotografía es “objeto dotado de una autonomía estructural”. Sin embargo, no se trata de una estructura aislada, por lo que “tan sólo después de agotar el estudio de cada una de las estructuras se estará en condiciones de comprender la manera en que se complementan estas” (1995: 12).

Hay que hacer notar que este abordaje pretende, como ya dijimos, utilizar herramientas metodológicas que sean capaces de expresar de una imagen el contenido sociológicamente implícito. Una buena parte de los estudios de la imagen se quedan en la primera y segunda etapa, nuestra intención es, precisamente, llegar a los sentidos últimos de las fotografías.

El campo cultural de la producción fotográfica

La noción de campo proviene de la teoría de Bourdieu, pues cuando lee la realidad identifica espacios sociales con dinámicas semi-autónomas donde los agentes que están en su interior luchan, se enfrenta y compiten de acuerdo a la posición que ocupan en la estructura. Es en este campo de fuerzas que los actores se deben posesionar con respecto a los demás, y para ello utilizan sus distintos capitales.¹⁰ Se trata de un espacio social dentro del cual funcionan una serie intereses; los agentes pertenecientes al campo invierten sus capitales para tener un mejor posicionamiento. Hay algo en juego en el campo que hace que los miembros tengan interés en buscarlo y entrar en la competencia. Concretamente en el caso del análisis de la fotografía, se debe comenzar dibujando el campo cultural fotográfico tanto en sus características básicas como en sus agentes principales, por ejemplo, fotógrafos, consumidores, mercado, tecnología, etc.

Complementariamente, Barthes habla de tres categorías: el operator, que sería el fotógrafo propiamente dicho; el spectator que son los que consumen las fotos (en libros, periódicos, álbumes, exposiciones y otros); y finalmente el *spectrum*, que es lo que es fotografiado, el objeto mismo.¹¹

Para que se dé el producto final de la fotografía, entran en juego los elementos constitutivos y las coordenadas de situación. Los primeros serán de tres naturalezas: Asunto (tema elegido como ser la arquitectura, la gente, los niños, etc.), el fotógrafo (autor del registro, el responsable de la imagen); la tecnología (materiales y aspectos tecnológicos que le permiten al fotógrafo hacer su trabajo). Las coordenadas de situación

10 Véase Bourdieu, 1994.

11 Este último término viene de la palabra “espectáculo” asumiendo la foto como “el retorno de lo muerto” (Barthes, 1998: 39). En realidad toda la reflexión de Barthes se concentrará entre el *spectator* (él mismo) y el *spectrum*.

serán el espacio geográfico donde ocurre la fotografía, y el tiempo cronológico (fecha, época, momento) en el que se realiza la foto (Kossoy, 2001: 31-32).

La combinación de estos distintos elementos es la que nos dará una u otra foto, por tanto todo análisis debe tomarlos en cuenta cruzando distintas variables históricas que permitan ver la foto como un producto social que responde a las necesidades en un campo cultural. Es al interior de este espacio social que el fotógrafo desplegará su modelo cultural.¹²

Hecho este análisis general del fotógrafo, su trayectoria, el campo en el cual se mueve y su obra, se debe pasar a la organización descriptiva de los elementos que portan una fotografía.

El análisis denotativo

Para dar respuesta a las preguntas sobre el contenido de las imágenes, Barthes sugiere una distinción entre connotaciones y denotaciones. La foto, dice el autor, tiene dos mensajes: uno sin código (la realidad) y uno con código (el contenido y sentido de la imagen). La denotación es la cercanía con la realidad, una especie de “objetividad” y fidelidad de la imagen con respecto a la realidad; es la información “tal cual” aparece o la “realidad objetiva”. Muchos estudios de la imagen, o sus usos en el sentido común, apelan precisamente al mensaje “sin código” de la foto, tomando las informaciones como un reflejo, más o menos fiel, de la realidad.

El análisis denotativo es, grosso modo, un inventario de elementos “reales” que aparecen en la fotografía. La denotación es un vaciado a una matriz descriptiva de información lo que cada foto trae consigo (lugares, objetos, personajes, etc.). La utilidad del análisis denotativo es que nos permite tener una primera aproximación al tipo de fotógrafo al cual nos estamos refiriendo, los temas principales que abordó, sus preocupaciones centrales, una primera organización temática y por tanto las características fundamentales de su obra. Sin embargo, este abordaje es limitado, por lo que es pertinente dar un paso hacia lo que Barthes llamará los códigos de connotación:

12 Véase Bourdieu, 1992; Becker, 1982.

“En la fotografía, el mensaje denotado, al ser absolutamente analógico, es decir privado de un código, es además continuo, y, no tiene por objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento” (Barthes, 1995: 16).

El análisis connotativo

Barthes sugiere un desciframiento de los principales códigos de connotación, pues las fotos en sí mismas tienen connotaciones estructurales, es decir un conjunto de códigos susceptibles a ser leídos y entendidos por un colectivo particular que es quien recibe las imágenes. Los “códigos de connotación” son eficaces en una determinada cultura. Para que la connotación tenga sentido debe ser leída por un sector social; el gesto, la forma o la técnica, evocará una connotación diferente a acuerdo al lugar desde donde se lo mire:

“El código de connotación no es, verosímilmente, ni ‘natural’ ni ‘artificial’, sino histórico, o, si así lo preferimos: ‘cultural’; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad” (1995: 23-24).

En la búsqueda de las principales unidades de significación, son seis los aspectos en los que hay que poner atención.

El trucaje. Es el proceso de reconstruir las fotos con nuevos elementos que permitan evocar otras cosas que van más allá de la propia fotografía y la “realidad”, canalizando más bien el interés del fotógrafo.¹³

13 Hay que decir que una buena parte del periodismo vio con mucha desconfianza esta práctica, incluso el manual de periódico español *El País* prohibía cualquier tipo de modificación a la foto. Cartier Bresson, por su parte, también desconfía del uso de otros elementos que modifique las fotografías. En los últimos años, con la aparición del programa de computación *Photoshop* y las nuevas facilidades tecnológicas, esta es una práctica expandida, con las consecuencias conocidas.

- **Las poses.** Toda cultura tiene una serie de poses que evocan determinadas aspectos preestablecidos; por ejemplo manos juntas evocan la oración, dirigir la mirada al cielo es la relación con la divinidad, etc.
- **Objetos.** Los objetos son portadores de “asociaciones de ideas”, “remiten a significados claros, conocidos”.¹⁴
- **Fotogenia.** Se trata del uso de técnicas particulares que permitan resaltar algunos elementos de la foto. Por ejemplo el uso de la iluminación, la oscuridad, la profundidad de campo, etc.
- **Esteticismo.** Es el proceso a través del cual el fotógrafo se encarga de retocar el producto final con objetivos comerciales, artísticos o políticos.
- **Sintaxis.** La sintaxis es el encadenamiento de distintas imágenes que, sólo en su lectura articulada y progresiva permite la comprensión. Es un conjunto de fotos que en la serie logran tener sentido.

Estos seis elementos deben ser tomados en cuenta a la hora de analizar una fotografía. Concluye Barthes que para hallar el código de connotación se debe: “aislar, inventariar y estructurar todos los elementos ‘históricos’ de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera” (Barthes, 1995: 24).

Estos elementos son, sin duda, de un valor importante para analizar la imagen. Pero siguiendo estas sugerencias, ¿habremos llegado al sentido mismo de la fotografía? ¿Luego de este análisis se habrán descubierto las estructuras subyacentes de las fotos y por tanto su sentido final?

Creemos que no. Por eso se debe dar un paso adelante y aplicar el método de análisis estructural de contenido que nos permita escudriñar las estructuras simbólicas que están detrás de las fotografías y que, por tanto, nos dibuje el sistema de sentido que está implícito. Es decir que falta un paso más para poder dibujar el “mundo social fotográfico” del cual habíamos hablado en la reflexión teórica.

14 Un buen ejemplo es el uso de la imagen que realiza el Subcomandante Marcos del EZLN, pues cada aparición pública lleva consigo algún objeto particular: una máscara, capucha, pipa, balas cruzadas en el pecho, etc.

Las estructuras de sentido y el análisis estructural

Hemos dicho, en la primera parte, que el objetivo de nuestro enfoque era llegar a develar el mundo social fotografiado, es decir el sistema de sentido que oculta una determinada propuesta fotográfica. La herramienta para ello será el análisis estructural de contenido, que pretende precisamente a través de análisis de materiales concretos, encontrar los modelos culturales de determinados grupos sociales.

El análisis estructural propone que los materiales tienen estructuras mínimas de sentido que, en su combinación, aglomeración y complejidad, forman auténticos modelos culturales. Se parte de la idea fundamental de que “el sentido, la percepción, son el resultado –y están ‘dentro’ de las relaciones que constituyen los unos en función de los otros”, es decir que partir del tipo de relación que se establece, es que se forman estructuras subyacentes. Estas relaciones son de dos naturalezas: Por un lado la disyunción (la contra definición) “la cual permite, al interior de un mismo género (totalidad), identificar ciertas cosas existentes y específicas, unas en relación con otras”, que será graficada con “ / “ ; y por otro lado la asociación (la conjunción), “la cual coloca los elementos ya identificados por disyunciones, en relación con otros elementos, salidos a la vez de otras disyunciones, formando así la “red” y los “atributos” de todos ellos” (Hiernaux, 1994: 112), graficada con una barra.

Con los dos principios articulados, vemos que se pueden formar estructuras básicas de sentido que, en su combinación, van conformando grandes estructuras, que finalmente desembocarán en modelos culturales, y por tanto en mentalidades. Estas formas de ver el mundo se despliegan desde en la vida cotidiana, hasta en los grandes momentos de decisiones o acciones del sujeto.

Así, las estructuras concentran las grandes tensiones en principales códigos de sentido que articulan ideas mayores, pero con tensiones similares. Es decir que hay grandes isotopías, lugares de sentido similar.

Para realizar un análisis estructural se debe, en primera instancia, construir un corpus de materiales que sea lo suficientemente rico en códigos disyuntivos. No se trata de una cuestión de cantidad sino de calidad, una foto puede tener muchos elementos más que una decena.

Lo importante es cuánto contenido trae en sí

Una segunda tarea es comprobar que los materiales pertenezca a un mismo estatuto teórico, es decir que su naturaleza sea similar (mismo autor o período o lugar, etc.). No se debe juntar materiales provenientes de distintas fuentes para estudiar un mismo modelo cultural, pues se corre el riesgo de mezclar y confundir conclusiones.

Los procedimientos operativos sugeridos por Jean Pierre Hiernaux para el análisis son:

- Inventariar, en el material observado, las unidades de sentido que, alrededor del asunto analizado, parecen solicitarse las unas a las otras.
- Identificar las disyunciones elementales del cuyo seno cada una de estas unidades adquiere su sentido propio al demarcarse de lo que “no es ella” (“¿Qué es lo que es contradefinido en relación a qué? ¿Qué es el inverso de qué? ¿Cuáles son las parejas de contradefiniciones?”).
- Verificar las asociaciones entre unidades y términos de una pareja de contradefiniciones y las otras (“¿Qué está asociado a qué? ¿Qué está colocado del mismo lado de qué?”)
- Haciendo esto, “remontando las líneas de asociación”, extraer el grafo de la estructura global que constituye y distribuye el conjunto de las unidades según un modelo particular, que da el sentido al segmento del material observado, y que esboza, asimismo, el “modelo cultural” concernido (Hiernaux, 1994: 118).

Una vez que se ha dado los primeros pasos en la observación de los materiales y la extracción de los grafos, se debe aglomerar los códigos en los grandes planos de percepción, por ejemplo la dimensión temporal, espacial, actorial, etc. Cuando se han dibujado las principales dimensiones de percepción, se puede comenzar a construir propiamente un modelo cultural haciendo intervenir, ordenadamente, el conglomerado de informaciones.¹⁵

Vamos a un ejemplo concreto y analicemos la fotografía de Julio Cordero tomada alrededor de los años 30 en Bolivia (estas imágenes serán analizadas en detalle en el capítulo tercero).

15 Un estudio empírico donde se puede apreciar el funcionamiento concreto del método de análisis estructural lo podemos encontrar en Suárez 2006, donde se estudian los textos del cantautor español Joaquín Sabina.

En esta fotografía podemos ver que existen dos mundos contrarios compuestos por al menos 3 códigos disyuntivos:



"Tipo de niño" Urbano / Rural

"Con qué se cubre la cabeza" Boina / Sombrero y Lluchu

"Con qué se cubre el cuerpo"

Traje, pantalón, camisa y saco / Vestido de bayeta, chaleco, chalina

"Qué se usa en los pies" Calcetines y zapatos / Abarcas sin calcetines

Esta sencilla imagen ya nos está ofreciendo la visión de dos mundos contrapuestos incluso en la niñez, cuyo eje principal de distinción es el vestido y que evoca la experiencia urbana vs. la rural. En este caso, la información con la que se cuenta hasta aquí no permite construir un modelo propiamente dicho, pero sí representa una base para, unida al análisis de otros materiales, explicar, por ejemplo, el modelo rural o urbano de los años 30 en Bolivia.

Pero el análisis estructural propone que las posibilidades de combinación de códigos no se agotan en estructura una paralela, existen, en el plano cognitivo, dos estructuras más: en abanico y cruzada.

Veamos la siguiente foto:

Luego del análisis de la imagen, se puede encontrar una estructura en abanico con tres códigos disyuntivos que forman la totalidad “familia” y que obedecen a una particular jerarquía:



“Familia” madre (+) / hijos (-)
hombres (+-) / mujeres (- -)
adultas (- - +) / jóvenes (- - -)

En la valoración evidente de este grafo, la madre aparece en el mejor sitio de la jerarquía familiar, mientras que las hijas jóvenes son las peor ubicadas. La administración del poder en el núcleo familiar aparecen retratadas con relativa claridad, mostrando cuánto valor tiene una jerarquía al interior de la familia y que, seguramente, se puede expandir a la organización de la sociedad.

Acudiendo a otras fotografías, podríamos encontrar nuevas estructuras (por razones de espacio no desarrollamos la estructura cruzada o el modelo actancial) que nos van dibujando, poco a poco, el mundo social del fotógrafo con las respectivas valoraciones, jerarquías y opciones del autor. Lo importante es que, al final del análisis, se podrá ver un modelo cultural que corresponderá a las características sociales de quien produjo el material fotográfico.

CONCLUSIONES

Hemos empezado este capítulo con la intención de construir un dispositivo teórico – metodológico que nos permita acercarnos a la fotografía. Es decir, la pretensión ha sido construir sociológicamente una mirada de la imagen. Para ello hemos acudido a autores clásicos y hemos tomado de ellos lo más útil para nuestros objetivos. A estas alturas queda claro que la fotografía es un instrumento privilegiado de concentración de información social, que sometida a una serie de cuidadosas observaciones y con “un poco de malicia” como sugiere Goffman (1977), puede mostrarnos sistemas simbólicos de determinados colectivos. La intención tendrá que ser mostrar el mundo social fotografiado de determinada propuesta, dejando ver en ella sus valoraciones, jerarquías y sentidos que están profundamente anclados en las imágenes.

Pero es evidente que ningún despliegue conceptual o propuesta metodológica tienen validez si no son eficaces para comprender y explicar la realidad social. Es por eso que, estas reflexiones sólo podrán ser evaluadas a la hora de ser confrontadas con problemas empíricos y dar respuestas convincentes. Es lo que se buscará en los capítulos siguientes.

ARCHIVO JULIO CORDERO (1900-1961):
FOTOGRAFÍA DEL PROGRESO EN BOLIVIA¹

INTRODUCCIÓN

En los últimos años el archivo del fotógrafo boliviano Julio Cordero (que tiene fotografías que abarcan el período de 1900 a 1961) ha cobrado mayor importancia y se ha convertido en una de las fuentes para mirar el pasado urbano de la ciudad de La Paz – Bolivia y sus habitantes.

A partir de los años 80, el uso de las imágenes de Cordero tomadas a la ciudad y sus personajes ha ido adquiriendo mayor importancia. Primeramente, algunos locales comerciales comenzaron a decorar sus paredes con imágenes antiguas. Luego esa práctica se expandió hasta convertirse en íconos que fácilmente se los puede encontrar en cualquier lugar público. Hoy, las fotos se las consigue en copias no oficiales en calles de La Paz a precios populares.

Institucionalmente, la Alcaldía Municipal de La Paz compró parte del acervo Cordero y dedicó una sala de exposición permanente en un museo local. Años más tarde, estudiosos norteamericanos digitalizaron parte del archivo y promovieron una exposición en Houston. En el año

¹ Este capítulo fue originalmente publicado en la revista *Relaciones*, N. 104, Vol. XXVI, Otoño 2005.

2004, la Casa de América organizó exposiciones individuales con las fotos de Julio Cordero en Madrid y luego en México D.F. Asimismo, esta institución, al lado de la editorial Turner, publicó un libro de lujo sobre el estudio Cordero con 74 fotografías.

Esta trayectoria de búsqueda de un pasado gráfico ha comenzado a poner al Archivo Cordero en un lugar de importancia como una fuente inagotable de información muy valiosa.² Sin embargo, hasta el momento el uso de las fotos fue más bien periodístico, decorativo o literario, con pocos estudios académicos.

En el presente trabajo, nos preguntamos sobre el contenido de las fotografías de Julio Cordero. ¿Cuál es el mundo social fotografiado? ¿Con qué categorías simbólicas Cordero construye su discurso visual? ¿Cuáles son las estructuras subyacentes que organizan el sistema simbólico implícito en las fotos? Finalmente ¿qué nos dicen, sociológicamente, esas imágenes?

Partimos de la idea de que las fotografías son materiales importantes para el análisis social y que, más allá de lo aparente, lo que enseñan y ocultan, son informaciones de una riqueza mayor. Sin embargo, los contenidos no están a la vista, hay que escudriñarlos a través de metodologías y teorías apropiadas que permitan penetrar en los sentidos de las fotos para no quedarse en observaciones bastante conocidas.

Metodológicamente, para este capítulo hemos seguido los principios fundamentales del análisis estructural de contenido, desarrollado ampliamente por Jean Pierre Hiernaux. Se conformó un corpus de imágenes recopiladas a través de distintas fuentes, para luego analizarlas a la luz del análisis estructural, buscando encontrar en ellas las principales unidades mínimas de sentido y las estructuras simbólicas.³ Evidente-

2 El Archivo Cordero consta de unos 100.000 negativos sin catalogar, 5.000 negativos digitalizados cuyo acceso está restringido a familiares cercanos al fotógrafo, y una centena de imágenes publicadas o expuestas en salas de museos a las que los investigadores sí pueden tener acceso.

3 El análisis se lo realizó con base en un corpus compuesto por 160 fotografías tomadas de publicaciones, exposiciones y archivos públicos. Todas las fotos fueron realizadas por la familia Cordero (Julio, hijo o sobrino) en el período de 1900 – 1961, por tanto pertenecen al “Archivo Cordero”; sin embargo en este artículo se puso mayor atención a aquellas que son de autoría del padre en el período 1900 – 1920. Las imágenes que se reproducen en el presente documento son a título ilustrativo, sirven para indicar una orientación en el conjunto del corpus.

mente esta apuesta metodológica tiene una serie de limitaciones, toda vez que, por un lado el método de análisis estructural ha sido construido sobre todo para el estudio de textos, por tanto, trabajos como el presente son todavía pioneros; por otro lado, una serie de elementos propios del objeto empírico –las imágenes- escapan al instrumento analítico. Sin embargo, más allá de estos límites, se puede afirmar que el método permite un acercamiento sociológico a las fotografías dejando al descubierto sistemas de sentido subyacentes que sería más difícil observarlos a primera vista sin esta herramienta, como intentaremos demostrar en las conclusiones del texto.

El interés de este trabajo es analizar descriptivamente el contenido de las fotografías de Cordero, por lo que se dejan de lado otros elementos que en otro enfoque cobrarían mayor importancia. En este ejercicio, no pretendemos explicar un período histórico, las tendencias ideológicas del momento, la propuesta estética de las imágenes o las conformaciones sociales, sino indagar sobre los sentidos de un corpus analítico describiendo la información que nos otorga.

En esta dirección, entre los límites de este trabajo, se encuentra el hecho de que el Archivo Cordero todavía es un misterio en su riqueza, y el acceso a sus imágenes resulta una travesía. El análisis aquí se basa en un puñado de fotografías recolectadas y leídas para encontrar contenidos culturales. El archivo es mucho más grande de lo que se pudo tener acceso, por lo que el lector no encontrará un inventario de las imágenes (trabajo de archivistas), sino el análisis en detalle de unas cuantas fotografías. Pero ya sugería Simmel (1981) que lo general está en lo particular, y las grandes tensiones de sentido se encuentran en las partículas más pequeñas que permiten el funcionamiento de las dinámicas más generales.

Antes de comenzar el análisis propiamente dicho, hay que decir cuatro advertencias sobre el Archivo Cordero. Primeramente, este archivo es el resultado de una familia que a tres manos toman fotografías, es decir que tanto Julio Cordero padre, como hijo y sobrino lo hacen en un período largo que abarca alrededor de 60 años. Es en esta dirección el ojo detrás de la cámara no necesariamente es el mismo, aunque sí forma parte de un discurso visual general que, en buena medida, está marcado por el padre. En segundo lugar, no hay que olvidar que las

condiciones técnicas de la época determinan, en parte, la mirada. No todo puede ser fotografiado cuando el uso del “flash” no es expandido o cuando se requiere de un tiempo relativamente largo para cada toma. Un tercer elemento es el hecho de que el mercado determina, en parte, dónde se pone la mirada. El fotógrafo vive de las demandas y de aquellos que pagan por una foto, que suele ser una clase social que busca su imagen inmortalizada. Finalmente, hay que señalar que el lugar de trabajo también influirá en las tomas del fotógrafo, tanto por a las exigencias institucionales en las cuales se encuentra el fotógrafo, como por los lugares o personas a las cuales tiene acceso. Dicho esto, de todas maneras es evidente que “nada es fotografiado fuera de lo que debe serlo” (Bourdieu, 1979: 44); una foto, más allá de las condiciones particulares, muestra y oculta algo, nada es casual en ella.

El presente documento está organizado en seis partes: algunos elementos contextuales, jerarquías sociales, formas de la modernidad y el progreso, la dinámica espacial, los ritos sociales, y dimensiones subjetivas de percepción. Al final legamos a conclusiones, como siempre, provisionales.⁴

ALGUNOS ELEMENTOS DEL PERIODO HISTÓRICO QUE VIVE JULIO CORDERO

Breve contexto sociopolítico en Bolivia

A Julio Cordero le toca vivir un período histórico de particular dinamismo. Hay que recordar que la derrota de la Guerra del Pacífico (1879), la sublevación indígena de Zárata Willka (1899) y la Revolución Federal dejan un país fracturado y dan como resultado, entre

⁴ En general este trabajo es el resultado del curso “Imagen y ciudad: análisis de la fotografía de Julio Cordero”, dictado en la Universidad Católica Boliviana entre febrero y junio del 2004. Una buena parte de los resultados ahora re-dactados fueron discutidos con los estudiantes, a quienes les agradezco por su participación y debate. También parte de estas reflexiones fueron debatidas con Marcelo Alvarez, quien prepara una tesis de maestría sobre este mismo tema. Asimismo, hay que agradecer a Ricardo Zevallos, director de la Pastoral Universitaria quien me invitó a dictar dicho curso. Finalmente, gracias a Julio Cordero nieto, quien constantemente ofrece información e imágenes en el arduo trabajo de recuperar el archivo del abuelo.

otros, el traslado de la Sede de Gobierno de Sucre a La Paz, con todo lo que ello implica para esta ciudad. Es una época trascendental para la vida urbana, donde se consolidan élites y dinamismos económicos.

Precisamente en 1900 se realiza el primer censo que informa que el país cuenta con 1.816.271 habitantes, de los cuales 60.031 se encuentran en la ciudad de La Paz; un 90% es población rural (De Mesa, Gisbert y Mesa, 1997: 478). La primera década del siglo XX, bajo la presidencia de Manuel Pando (1899-1904) Bolivia vive un importante auge económico, las exportaciones suben de 20.9 millones de Bs. en 1895 a 31.4 millones de Bs. en 1900 (De Mesa, Gisbert y Mesa, 1997: 481). En el dinamismo económico también influye el ingreso del estaño a la economía internacional, sustituyendo al ciclo de la plata. En esta dirección, Simón Patiño descubrirá una mina, llamada La Salvadora, que lo hará millonario en pocos años, llegando a ser uno de los hombres más ricos del mundo.

Otro elemento de mucha importancia en el desarrollo económico fueron los tratados con Brasil (Guerra del Acre) y Chile (Guerra del Pacífico), que, aunque con pérdida de territorio, representaron un ingreso de 2.300.000 libras esterlinas al país (De Mesa, Gisbert y Mesa, 1997: 487).

Con este telón de fondo económico es que el período liberal se instala con políticos como Ismael Montes (presidente 1904-1909 y 1913-1917) que imponen una era de transformaciones al país. No es casual que sea Montes, precisamente, quien en su segundo mandato fundara el Banco de la Nación siendo el único capaz de emitir moneda nacional.

En el ámbito tecnológico, uno de los aspectos más importantes es la continuación de la construcción de los ferrocarriles, que luego del Tratado de 1904 con Chile se expandirían con el tramo Arica-La Paz. Las rutas telegráficas crecen significativamente, así como las oficinas de correo. El primer automóvil llega a Bolivia, en manos de Arturo Posnansky, en 1903. El primer avión vuela en el país en el año 1920. La primera emisión de radio en La Paz se lleva a cabo en 1929. En la primera década del siglo se construyen ramales de tranvía, para 1920 se cuenta con 5 ramales, lo que implica una gran movilidad urbana.

En lo cultural, se envía a una misión boliviana a Europa y se invita al profesor belga Sr. Rouma para mejorar el sistema educativo. En

1906 se declara la libertad de cultos, aunque se mantiene la primacía de la Iglesia Católica, lo que representa una victoria de los liberales contra los conservadores. Asimismo, se invita a una misión francesa para modernizar el ejército. El contacto con el exterior hace que se creen clubes de reunión y que la élite pueda vestirse a la moda europea.

El debate intelectual girará sobre todo alrededor de dos personajes: Alcides Arguedas (1879-1946) y Franz Tamayo (1879-1956), el primero con una posición crítica hacia el indio y el mestizo (su obra más conocida es *Pueblo enfermo*), y el segundo más bien revalorizando la raza indígena (*Creación de la pedagogía nacional*).

Para los años 20 el panorama se modifica. En lo político ingresa una ola republicana a la conducción de la nación a la cabeza del conservador Bautista Saavedra (1921-1925). En 1925 La Paz tiene 135.000 habitantes, duplicando su población y convirtiéndose en la ciudad más importante del país (De Mesa, Gisbert y Mesa, 1997: 507). La economía baja de velocidad y se vive un período de recesión. Fruto de la modernización del período pasado, surge un proletariado que luego jugaría un rol fundamental en el país; se crea la Federación Obrera del Trabajo y se viven varias masacres mineras y campesinas.

El ciclo histórico cierra con la Guerra del Chaco (1932-1935), que cambiaría el curso de la nación.

¿Quién era Julio Cordero?

Es en este escenario que Julio Cordero, nacido en Pucarani (altiplano paceño) el 17 de agosto de 1879 y que muere en 1961, realiza su propuesta fotográfica. Cordero migrará a La Paz en un período en el que esta ciudad se transforma radicalmente. El migrante entra en contacto con la fotografía siendo ayudante de los hermanos Valdés, importantes fotógrafos arequipeños con sólidos vínculos internacionales que forman escuela en distintos países latinoamericanos.⁵

Es en 1900 cuando Julio Cordero instala su propio estudio en pleno centro de la ciudad, logrando gran popularidad y éxito económico; su auge fue entre 1900 y 1920, por lo que la mayoría de sus fotos son de ese período (particularmente las analizadas en este artículo). La oferta del Estudio Cordero iba desde retratos hasta paisajes o eventos

5 Véase Mariaca (s/f).

sociales, teniendo un alcance amplio en distintos sectores. Su origen popular y provinciano hace que tenga una intensa vida social con el mundo obrero.

Cordero tuvo la capacidad empresarial de importar productos y ser representante de firmas europeas y americanas de artículos fotográficos. En lo laboral, fue fotógrafo de la Policía Boliviana (donde se jubila con el grado de capitán y funda la repartición de identificación) y de varios gobiernos (mantiene vínculos con el Partido Liberal y es amigo del Presidente Ismael Montes). Tiene acceso así a imágenes de los límites de la sociedad: la elite gobernante y los mendigos y prostitutas. Llega a tener cierta popularidad, lo que lo lleva a ser Alcalde del barrio de San Pedro.⁶

Su vínculo político con los liberales hace que, cuando entran los conservadores al poder en 1921, Cordero es perseguido y debe trasladarse a Oruro, lo que representa un quiebre en su estudio fotográfico.

A la vuelta de los años, Cordero deja de ser el provinciano inmigrante y se convierte en una referencia para las imágenes de una sociedad que, en pleno auge y transformación, siente la imperiosa necesidad de mirarse en una foto.

En este contexto el fotógrafo realiza su trabajo. Pasemos ahora a analizar el contenido de sus imágenes.

JERARQUÍAS SOCIALES

Una de las principales maneras de organizar el mundo en Cordero es a través de jerarquías que están divididas en el ámbito social, el político, el familiar y el laboral.

Jerarquía en el ámbito social

Cordero identifica cuatro grupos jerárquicamente organizados: la élite, los cholos,⁷ los indios y los marginales. Cada grupo utiliza una serie de elementos para distinguirse de los otros.

6 Datos tomados del folleto *Miradas*, Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2004.

7 Aunque la bibliografía y discusión sobre lo “cholo” es amplia, aquí se utiliza el concepto como categoría descriptiva del grupo social urbano popular emergente con características culturales muy propias y marcadas que vinculan dinámicas urbanas con rurales.



FOTO 1. Paseo de la élite

En la foto N° 1 a través de los códigos de adelante/atrás, participa/observa, podemos ver cómo se dibujan dos mundos, uno en el cual la élite se posesiona de la calle utilizándola para su diversión, mientras que los demás se limitan a la a la observación pasiva.



FOTO 2. Fiesta en patio interior

En la foto N° 2, el grupo más bien con características cholas, forma un colectivo unificado con la serpentina, los vestidos, la música y las botellas de cerveza que dejan de lado, atrás y fuera de foco, a dos indígenas que más bien se pierden en la profundidad, y a la derecha a una niña vestida de blanco.

La foto N° 3 nos muestra un colectivo indígena, todos prisioneros y despersonalizados, que miran hacia la foto; al fondo son observados por un atento vigilante. Por último, en la foto N° 4, de criminalística, podemos ver una mujer privada de cualquier objeto connotativo.

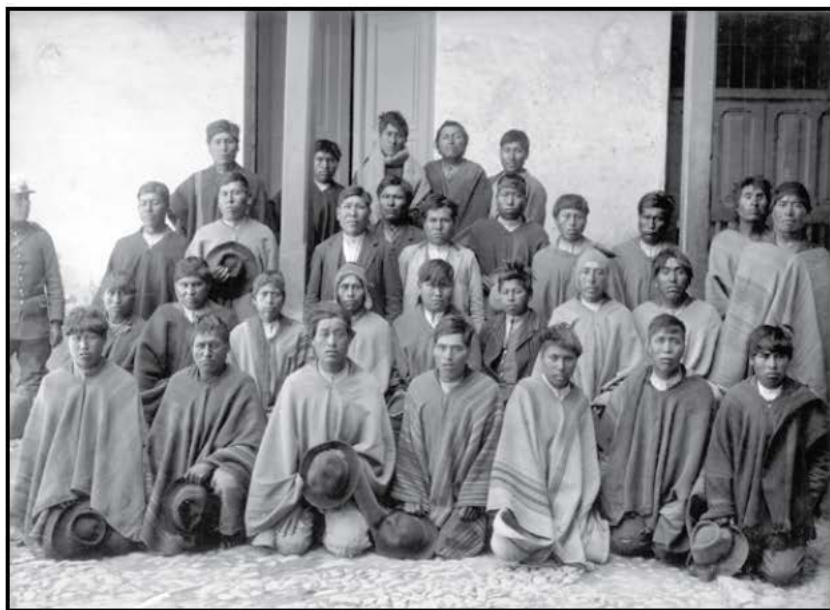


FOTO 3. Presos indígenas en la cárcel de La Paz

La élite utiliza la calle, escenario privilegiado para lo público como veremos luego, para mostrarse a la sociedad. Es en ella donde se posesiona y legitima sea en actos oficiales o en inocentes paseos donde despliegan su elegancia. Los objetos connotativos son paraguas, vestidos, sombreros, bastones y otros que marcan la distinción con el pueblo. Sus poses, sea en retrato o “naturales”, muestran clara superioridad frente al mundo que los rodea, seguridad en el ejercicio de sus funciones. Su función social está en la dirección de la modernidad, sus puestos son los de médicos, dentistas, abogados, militares, publicistas



FOTO 4. Mujer presa

y otros, es decir una posición particularmente privilegiada con respecto a aquellos que deben cumplir labores de menor categoría.

El cholo es el segundo grupo social que le interesa a Cordero, y al que tal vez le dedica más atención por su propia trayectoria. Los territorios privilegiados para este grupo son los patios interiores de las casas o el campo donde adornados con serpentinas, guitarras y cervezas, se aglomeran colectivamente en festejos. Desde la perspectiva del fotógrafo, la fiesta es uno de los acontecimientos que más los caracteriza; en ella festejan la unidad y reafirman su identidad frente a los demás. Es también un momento para celebrar el progreso, por lo que se incorporan elementos como el automóvil a dicho evento. Pocas veces aparecen en la calle, y si lo hacen será en forma colectiva y en segundo plano, su palestra es más bien el estudio y la fiesta (en patio interior o en el campo). También se presentan gremialmente, con estandarte que les da un sentido identidad. En cuanto a los oficios son joyeros, trabajadores, obreros, etc.

El indio es un sector de poco interés en la foto de Cordero. Aparece muy poco en la calle, y si lo hace es masa, parte del paisaje o absolutamente marginal del contexto de la imagen. Su presencia es más

colectiva que individual, ocupa lugares poco valorados, como la prisión. En algunas fotos los indígenas están notoriamente fuera de foco o en segundo plano, tanto con respecto a la élite como con respecto al cholo. Muchos de ellos salen en los retratos policiales completamente despersonalizados. El indio es el responsable de las labores menos valoradas de la sociedad. Cuando están en el estudio, son marginales o figuras pintorescas (como los kallahuayas⁸ o jilakatas⁹); en esa ocasión, aunque su presencia sea en primer plano, las connotaciones simbólicas evocan aspectos de la tradición (bastón de mando, tejidos) y no de la modernidad.

El sector social más bajo son los marginales, que van desde prostitutas hasta ladrones. Ellos nunca aparecen en los espacios públicos legítimos como la calle, siempre estarán en el estudio. En ocasiones la frontera entre ellos y los indígenas no es muy clara, pero, a diferencia de los indios que aparecen en segundo plano en eventos sociales (fiesta o calle), los marginales sólo serán retratados en estudio, es decir en un espacio especialmente dedicado a ellos. Es ahí donde podrán ser mirados como en vitrina, privados de toda identidad. A diferencia de la élite o de los cholos, sus fotos serán toscas, de frente y de perfil, con fondo que no tiene ninguna relación con el fotografiado. Sus miradas se dirigen hacia el mismo lugar, sea la cámara o a la derecha del fotógrafo mostrando el perfil.

La jerarquía en el ámbito político

Uno de los ámbitos de trabajo de Cordero es la vida política. Las autoridades, sean civiles, religiosas o militares, aparecen tanto en el estudio como en la calle; pero la calle es, por excelencia, el espacio donde más y mejor muestran su poder.

Si nos detenemos en la foto N° 5, tomada en la Plaza Murillo -el centro histórico de la vida política del país- se puede apreciar cómo el poder se muestra en acción y en la vía pública. Acudiendo a los códigos de ordenamiento espacial de la posición (adelante/atrás) y la actitud (activo/pasivo), el primer plano está reservado para la autoridad civil, que hace uso de múltiples objetos que marcan el poder (bastón,

8 Brujos andinos.

9 Jefes de comunidades aymaras.

sombrero, frack). En segundo lugar en importancia se encuentran autoridades militares que van o al lado de las civiles o atrás. Entre ellas, están las que denotan más poder y aquellas que sólo juegan un rol de escolta. Finalmente, los observadores pasivos.



FOTO 5. Desfile presidencial

En algunas otras fotografías, las autoridades muestran aspectos que los vinculan con la tecnología y el progreso, por ejemplo los automóviles, tranvías, construcciones, etc. Asimismo, se utilizan elementos como el vestido, el uniforme y otros que terminan de consolidar la diferencia entre el mundo del poder, con sus diferencias al interior, y el pueblo.

Jerarquía en el ámbito familiar

La familia es uno de los temas ampliamente retratados por Cordero, y es evidente que esa era una de las demandas del mercado; es decir que su exigencia denota la necesidad de un grupo de dejar sentado un sentido de pertenencia y unidad, en este caso, familiar.

Son diversas las opciones del fotógrafo en este caso. Se toma fotos tanto de la familia en sus formas más expandidas (por ejemplo incluyendo en ella animales, sirvientes, amigos, compadres, familiares lejanos y núcleo familiar), como en su versión más simplificada de pareja o simplemente la madre y los hijos. La familia, chola o elite, aparece tanto en el estudio como en momentos de fiesta en patios interiores o en el campo. No cabe duda que esta es una de las formas sociales que sostienen el proyecto del progreso (y no, por ejemplo, la comunidad indígena).

Analicemos dos fotografías que muestran familias de distintas procedencias sociales y retratadas en dos lugares diferentes: domicilio particular y estudio.

En la foto N° 6, en primera fila y sentados, se sitúan los principales elementos de la foto: la madre y los hijos hombres. Atrás y paradas están las hijas, y de ellas las mayores están vestidas de negro y la menor, con el cabello suelto, de blanco. En la foto N°. 7, nuevamente sentado, en el centro y vestido de negro, está el jefe de familia, esta vez, el padre. La distribución de los demás personajes se asemeja a la foto anterior, sólo que en este caso no hay hijos mayores hombres, así que la esposa vestida de traje oscuro está en segundo lugar, luego los hijos atrás (primero los mayores y luego los menores), y finalmente, un sirviente, vestido de negro y no peinado, cuya función principal es sostener un bebé. El sirviente, claro está, no posa para la foto, su presencia es funcional, no trascendental, no está ni vestido ni arreglado para el acontecimiento.

De estas imágenes podemos deducir que el jefe de familia (sea hombre o mujer viuda aunque de preferencia es varón) es la posición más importante, y se encuentra sentado y en el centro de la foto. Le siguen los hijos hombres de mayor edad, luego las mujeres mayores y finalmente las niñas o bebés. En la escala más baja de la jerarquía familiar, con un pie adentro y otro afuera, se encuentran los sirvientes,



FOTO 6. Familia en domicilio particular



FOTO 7. Familia en estudio

siempre al margen y dando un toque disonante a la armonía de la composición. La servidumbre no posa para la foto, no se prepara para ese momento, simplemente está.

Jerarquía en el ámbito laboral

Cordero muestra en sus imágenes los distintos oficios propios de la época en que vive que giran alrededor de las nuevas tecnologías y descubrimientos así como la reproducción de la vida cotidiana moderna. Los médicos, dentistas, publicistas, relojeros, zapateros, operadores de tranvía, albañiles, mecánicos, incluso recogedores de basura o aparapitas¹⁰, son labores vitales para la urbanidad, y que muestran, en distintas formas, el uso de la técnica y el conocimiento tanto para la salud como para la construcción o el transporte. Los retratos van desde los momentos de agrupación gremial con estandarte y en marcha pública, hasta momentos de acción directa, sea en el consultorio o en la construcción.

Las fotos de los oficios más destacados, como ser banqueros, dentistas, médicos, etc., tienen mayor detalle y se muestra en ellas a los profesionales en ejercicio dominando la situación. Aunque no se los personifica completamente, sí se puede notar una mayor presencia de individuos que ejercen su profesión. Otros oficios medios, como joyeros o zapateros, también muestran cierto grado de dominio instrumental. En los oficios menos protagónicos -como el albañil- los personajes son más bien colectivos.

En el universo fotografiado de Cordero, no caben, por ejemplo, cocineras, pintores o intelectuales, tareas que no tienen una carga simbólica en sí misma que los conecte con el progreso. Tampoco se muestran oficios propios del mundo indígena o campesino. Queda claro que la valoración del trabajo femenino está completamente ausente y no es apreciado, aunque su función sea vital para la reproducción social.

10 Personaje paceño encargado de cargar bultos en la espalda, tanto en mercados como en tambos. Su figura ha sido ampliamente utilizada metafóricamente por la literatura local. Véase el ensayo literario de Jaime Sáenz titulado “El aparapita de La Paz” (1972).

LAS FORMAS DE LA MODERNIDAD Y EL PROGRESO

Cordero tiene una mirada entusiasta con respecto a la modernidad. Estará constantemente seducido por los distintos elementos que evoquen una noción de progreso. Por ello una buena parte de su trabajo se ocupará del transporte, las construcciones públicas y los oficios (que ya vimos).

La descripción de los distintos medios de movilidad evoca tanto a la modernidad y sus necesidades que le son propias, como a las jerarquías sociales.

El carruaje, con conductores y servidores elegantemente vestidos, es el medio más valorado por que corresponde al uso de la élite. Aunque su connotación no evoque especialmente un tema de tecnología, su distinción de clase sigue dándole un lugar primordial a este medio, que además en ocasiones es utilizado para desfiles públicos.

En segundo lugar, se ubican la estación de tren y el tranvía. Dos transportes primos en su forma y funcionamiento (aunque uno utilice electricidad y el otro vapor y que uno sea para largas distancias y el otro sólo para movilidad urbana), son objetos cuyo poder y presencia está fuera de duda.

Luego podemos situar al automóvil, que viene asociado a las clases altas y a lo cholo; ambos grupos lo usan y exhiben como un trofeo sobre el cual hay que montarse en conjunto. El auto atraviesa distintos grupos sociales, aunque con dificultad desciende a los sectores más bajos; es un objeto que muestra el ascenso social de la familia.

Las carretas, en cuarto lugar, están más ligadas a trabajos como la limpieza urbana, basurero, transportes pesados. Asimismo, la gente que las utiliza son cholos e indios. El burro y la mula están asociados al transporte de maderas, bultos, cajas, etc., al lado suyo aparecen indígenas exclusivamente. Finalmente, en sexto lugar, está el transporte humano, reservado para indios.

Aunque con menor riqueza en cuanto a objetos y jerarquías se refiere, Cordero también concentra su atención en lo que después serán íconos de la urbanidad. Se trata de construcciones que representan una vida urbana más compleja: Estación y oficinas de transporte, edificios públicos, iglesias. El Palacio de Gobierno, el banco, sus remodelaciones y edificaciones le llamarán la atención, así como el comercio o

algunas plazas. De alguna manera su presencia indica, a la vez, un país en cambio, tanto en el ámbito político como social y económico.

LA DINAMICA ESPACIAL

Estudio vs. Calle

El uso del espacio es una de las categorías de percepción social.

En Cordero uno de los principales ejes es la dupla estudio vs. calle.

El estudio, lo veremos adelante al hacer referencia al retrato, es un espacio cuidadosamente trabajado. Por principio el fotógrafo controla todos y cada uno de los elementos que desea que entren en él, desde la luz hasta los objetos. Las posiciones, los gestos, la dirección de las miradas son cuidadosamente acomodadas.

El estudio es un ambiente cerrado, privado, un laboratorio desde donde se mira la sociedad. Cordero escoge muy bien lo que desea que ingrese a su territorio. En él recibe a varios grupos sociales, desde marginales hasta la alta sociedad, casi sin distinción.

En la calle, por el contrario, el fotógrafo controla muy pocos elementos, es un escenario más “natural”. La calle es el espacio donde sucede la fiesta, el mercado, el paseo, el desfile, el trabajo, la vida cotidiana; tiene distintos usos sociales. Es la vitrina desde la cual la sociedad se exhibe, muy similar a lo que hoy sería la televisión o algunas páginas sociales de periódicos. Es en la calle donde se lucen trajes y vestidos, donde la elite busca su legitimación. Las organizaciones gremiales también utilizan esta pasarela para mostrarse, aglutinados alrededor de un estandarte. El carnaval y la fiesta son, también, un momento privilegiado para desplegar serpentinadas callejeras.

En este espacio público Cordero muestra a la élite y las autoridades, al pueblo, y a lo cholo; ahí las jerarquías sociales se reproducen con facilidad. Los grupos marginales están exiliados de la calle, o aparecen en masa, no son protagonistas. La calle está reservada para la élite, la política, y la plebe como plebe, nunca como individuos; ellos, para ser fotografiados, deben ir al estudio.

Es también en la calle donde la tecnología y los signos de la modernidad se dejan ver, desde construcciones, automóviles o tranvías.

En ocasiones, la calle aparece vacía, o con poca presencia humana, mostrando simplemente el paisaje. En general, Cordero privilegia su mirada al mundo urbano, lo rural no tiene mayor importancia.

RITOS SOCIALES

En la propuesta de Cordero la fiesta y el retrato son dos formas importantes del rito social. La fiesta es un acontecimiento fundamental. Las serpentinas, la música y las cervezas son los objetos que le dan color a este evento, que bien puede suceder tanto en la calle marcando la presencia y participación colectiva, como en patios interiores. Ese es uno de los momentos donde distintos grupos sociales se encuentran, aunque no dejan de marcar sus distancias. Cada grupo tiene su fiesta, la élite, el cholo o los indios tienen su propio festejo.

Es en la fiesta donde se debe, además, mostrar los elementos de la vida moderna, por eso en ella, por ejemplo, es muy pertinente enseñar un automóvil, que forma parte del festejo.

El retrato, por su parte, fue una de las primeras formas de la fotografía, y su abrumadora expansión se debe a que cumple la necesidad social de verse impreso consagrándose así igual que las élites o grandes ídolos. Además, es uno de los géneros más expandidos porque la necesidad social hace que sea económicamente muy rentable, y por tanto los fotógrafos lo utilizan con regularidad para su propio sustento.

El retrato es una cita con el futuro. En la época de Julio Cordero, acudir al fotógrafo es un acontecimiento muy especial al cual se dedica tiempo y dinero, cada toma puede durar en total hasta 45 minutos, pues es cuidadosamente preparada tanto por el fotógrafo como por el retratado.

Como dijimos, el retrato sucede en el estudio, donde todas las condiciones técnicas están bajo el control del fotógrafo, no hay ningún elemento casual, todo está calculado y cada objeto tiene una intencionalidad. El retrato se lleva a cabo en un espacio especialmente construido para esta fundamental cita con la historia.

Grosso modo, el retrato reproduce las jerarquías sociales que explicamos al principio de este texto, en él aparece la élite, los cholos, los indios y los marginales. En este lugar de control, hasta las prostitutas o aparapitas pueden ser vistos y pasar a la posteridad; ahí el fotógrafo

no tiene miedo de tocar lo intocable –lo in mostrable- en el espacio público.

Cada grupo muestra los elementos que lo coloca en una determinada posición social. La elite, en el caso de las mujeres, aparece con sombreros, vestidos con encajes, paraguas, muchas veces apoyadas en un taburete, florero, alguna vez con otros elementos como cartera o un perro; el fondo son columnas o elegantes telas. Los hombres de elite se retratan con sombrero, paraguas, capa, corbata y trajes oscuros. La elite no está en ejercicio de sus funciones ante la cámara del retratista, simplemente está luciendo su posición social, y para ello acude a todos los elementos que le son útiles.

Las cholos, particularmente en femenino, utilizan fuertemente este medio. Las caracterizan sus polleras, sombreros, trenzas, aretes, carteras. Su elegancia y presencia se equipara a la pose de la élite, siendo un lugar común donde comparten la palestra desde donde miran a la sociedad. Ahí, parecerían ser iguales, cada uno mirando con la distinción necesaria (Foto N° 8).

Los marginales también tienen un retrato. Son experiencias humanas extremas: el enano, el jilakata, el aparapita, el indigente, el brujo, el preso, la prostituta. Los indios sí salen en la foto, y en primer plano, pero como algo extraño. El jilakata no tiene problema en utilizar su bastón de mando para mostrar el poder, el kallahuaya teatraliza su ritual; las dos son funciones sociales vitales en la vida colectiva, pero que sólo se pueden mostrar en ese escenario controlado o reproducido artificialmente, no en su forma más natural en su comunidad. En la calle, un jilakata no despliega su poder, en ese espacio es un indio con oficio de albañil o cargador.

DIMENSIONES SUBJETIVAS DE PERCEPCIÓN

El mundo social de Julio Cordero se organiza a través de categorías subjetivas de percepción que le permiten ubicar cada uno de los actores sociales en una jerarquía particular. De manera subyacente, podemos encontrar en la propuesta fotográfica una estructura simbólica gracias a la cual se ordenan y organizan la diversidad de aspectos a los cuales le pone atención el fotógrafo.



FOTO 8. Retrato de chola paceña

Como en todo sistema de sentido, los principales códigos de percepción se refieren a aspectos elementales de la vida humana pero que evocan dinámicas mucho más complejas. El análisis estructural nos permite por un lado identificarlas, y por otro observarlas en su funcionamiento concreto.

Aunque en el transcurso del texto ya se han ido utilizando estos códigos mínimos de sentido, vale la pena organizarlos explicativamente. Recordemos que son estos códigos los que permiten discriminar los contenidos reconstruyendo las estructuras simbólicas que sostienen un determinado discurso (Suárez, 2003; Suárez, 2005 b).

En el plano espacial, los principales códigos son centro/periferia, adelante/atrás, arriba/abajo, primer plano/segundo plano. En cuanto a los territorios, se identifica la calle/estudio, patio interior/interior domicilio, urbano/rural. Los códigos de percepción actitudinal son: activo/pasivo, participa/mira, en grupo/solo, sentado/parado. En cuanto a los códigos etéreos y genéricos, se valora el varón mayor en desmedro de la mujer menor. En el caso de la vestimenta, se acude a la dicotomía negro/blanco. Finalmente algunos criterios técnicos utilizados son: en foco/fuera de foco y más vs. menos luz.

Categorías de percepción	+	-
Códigos espaciales	Centro Arriba Primer plano Adelante	Periferia Abajo Segundo plano Atrás
Códigos actitudinales	Activo Participa En grupo Sentado	Pasivo Mira Solo Parado
Códigos etéreos y genéricos	Hombre Adulto	Mujer Joven – niña
Vestimenta	Negro	Blanco
Criterios técnicos	En foco Más luz Mayor detalle	Fuera de foco Menos luz Menor detalle

En cuanto a los objetos connotativos, los principales elementos utilizados por Cordero son de clase (vestimenta, sombrero, etc.), tecnológicos (tranvía, construcciones, auto), de poder (cetro, frack, uniforme). A la vez, se acuden a algunas poses y manipulaciones tecnológicas propias de la fotografía.

Utilizando estos criterios de ordenamiento simbólico, se puede afirmar que el mundo social de Julio Cordero se divide en 6 dimensiones: actores sociales, la vida política, la familia, los oficios, los transportes y los territorios. En cada una de estas dimensiones se propone una jerarquía particular que sostiene cierto grado de correlación con los otros elementos que la componen, como se observa en el siguiente cuadro sintético.

Valoración	+	+ -	+ - -	- - -
Actores sociales	Elite	Cholos	Indios	Marginales
Vida política	Símbolos de la nación	Autoridades civiles	Autoridades militares	Pueblo
Familia	Padres	Hijos hombres	Hijas mujeres y niñas	Empleados y animales
Oficios	Oficios de elite (médicos, dentistas, etc.)	Oficios medios (relojeros, zapateros, maquinistas)	Oficios bajos (albañiles, aparapitas, kallawayas,)	Oficios marginales (prostitutas)
Transportes	Carroza	Transporte con tecnología (tranvía, tren, auto)	Carretón Mula	Espalda
Territorios y espacios	Calle y estudio	Calle, estudio y patios interiores	Calle en segundo plano Estudio	Estudio

CONCLUSIÓN

Cordero, fotógrafo del progreso

Hemos empezado esta reflexión preguntándonos sobre el contenido de las fotos de Julio Cordero. Para ello, primeramente repasamos el contexto social para luego entrar a la descripción de las fotos, organizadas en 3 temas fundamentales: las jerarquías (sociales, políticas, laborales y familiares), la dinámica espacial, las formas del progreso y los ritos sociales. Finalmente mostramos las principales categorías de percepción que le permiten a Cordero organizar su mundo.

Es evidente que la propuesta de Cordero está fuertemente atravesada por el entusiasmo modernizador y las múltiples transformaciones que vive su sociedad, particularmente en lo político, económico y social. Su mirada refleja precisamente parte del espíritu que transitaba en la vida cotidiana de un grupo social de ese momento. Cordero, en esta dirección, dibuja un modelo cultural que podríamos denominar cholaje urbano emergente.

Quizás por eso mismo, enfocará su lente en las jerarquías como una de las formas sociales más importantes, y lo hace no para criticarlas sino para reafirmar su lugar de dirección. En este sentido el fotógrafo es un constructor más de la lógica jerárquica en distintos ámbitos.

Ahora bien, hay que señalar que, a pesar de que Cordero ayuda a consolidar a la élite, su preocupación por lo cholo es de mucha importancia. Seguramente por su propia procedencia, él es uno de los que le dan al cholo un sitio privilegiado, luego de la élite. Asimismo, gracias a él la ciudad se viste (y se mira a sí misma) de fiesta, y en ella también habitan expresiones populares. El grupo menos privilegiado en esta mirada, ya lo hemos dicho, es el indio y en general el mundo rural (en un momento donde sólo el 10% de la población vive en el ámbito urbano), que definitivamente no tiene voz en este concierto.

Una de las dicotomías fundamentales que organizan este discurso es lo superior vs. lo inferior. Constantemente, de una u otra manera, acudiendo a la técnica o a la composición, algo de las fotos de Cordero es superior con respecto a un inferior. Pero esta categoría hay que complementarla con la idea de lo moderno vs. lo tradicional, donde todo lo que evoca lo moderno (tranvía, auto, etc.) es valorado y lo tradicional desfavorecido.

Claro está que estas dicotomías elementales darían mucho qué decir sobre la construcción de imaginarios nacionalistas-modernizadores en América Latina, de hecho se cuenta con una amplia bibliografía que ha abordado extensamente el debate. En esta dirección, el enfoque de Cordero -y las conclusiones que sacamos de la observación de sus fotografías- no escapa a una tendencia generalizada del discurso de la modernidad en el continente. Asimismo, seguramente un análisis de otros fotógrafos de la época como Agustín Casasola en México o Martín Chambi en Perú, indicarían un horizonte similar en su valoración de la modernización, pero para confirmarlo, habría que analizar su propia producción fotográfica.

Cordero no mira el lado oscuro del “progreso”: la exclusión, el abuso, la masacre, la explotación, la cultura dominada. Retrata el éxito, lo más amigable del mundo moderno, la foto de postal. Así, Julio Cordero aparece como uno de los que, desde la imagen, contribuye a implantar el paradigma del progreso (con todas sus implicaciones) en la sociedad boliviana de principios de siglo XX¹¹.

Quizás por eso el Archivo Cordero hoy adquiere una importancia fundamental en el imaginario paceño. Es evidente que es mejor voltear la mirada hacia un momento glorioso que hacerlo hacia las miserias urbanas y las contradicciones del proyecto modernizador. Como fuera, el Archivo Cordero, así como los múltiples fotógrafos que se han encargado de mirar la sociedad nos tienen guardadas muchas sorpresas¹². Los fotógrafos hicieron ya buena parte del trabajo, toca a los científicos sociales hacer lo suyo.

11 Sobre la relación entre imagen, poder y representación social, véase la revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, N. 154, donde se reflexiona ampliamente sobre el tema.

12 Véase por ejemplo la lista elaborada por Buck, Daniel (1999), *Pionner Photography in Bolivia: Directory of Daguerrotypist & Photographers, 1840s-1930s*. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/dbuck/> (1999).

ENSAYO DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA FOTOGRAFÍA CRISTERA EN MEXICO¹

INTRODUCCIÓN

El presente capítulo pretende aplicar el método de análisis estructural de contenido a fotografías. Si bien la mayoría de las ocasiones el uso del método se concentra en documentos escritos, siendo que la intención es encontrar las estructuras de sentido, éstas pueden manifestarse en cualquier soporte, en este caso las imágenes.

La pregunta que guía la reflexión es ¿cuál el sistema de sentido que está detrás de las fotos de la “Guerra Cristera”? Se tiene la intención de, por un lado organizar descriptivamente las fotos a partir de códigos disyuntivos y estructuras (primera parte), y por otro lado extraer los elementos básicos de un modelo cultural del catolicismo conservador presente en las imágenes (segunda parte). Para el trabajo empírico se recopiló un corpus de 110 fotografías publicadas en la revista

1 Una primera versión de este texto se presentó como ponencia en la sesión temática Sociología Visual de la Religión en la 28va. Conferencia de la Sociedad Internacional de Sociología de las Religiones (SISR) llevada a cabo en Zagreb (Croacia) en julio del 2005. El capítulo fue publicado en el libro Suárez (Coord), *El sentido y el método*, IIS-UNAM y El Colegio de Michoacán, México D.F., 2008.

Cuartoscuro # 52 (2002)² y el libro *La cristiada. La vida cotidiana* de Jean Meyer (1997) y se aplicaron los principios metodológicos. Además, se utilizaron algunas herramientas de otros orígenes que ayudan a la descripción. Evidentemente los archivos de fotos cristeras son mucho mayores de lo que se pudo tener acceso, por ello las siguientes reflexiones son parciales y limitadas con respecto a la riqueza global de la foto cristera. Sin embargo, siguiendo las recomendaciones elementales del método, podemos realizar la descripción estructural concentrándonos básicamente en algunas imágenes de ricos contenidos sin pretender dar cuenta de todas las facetas de aquel conflicto.

En general, las fotos cristeras jugaron un rol importante en la denuncia y promoción de la solidaridad internacional cuando eran usadas por los católicos, o para amedrentar cuando las usaba el gobierno. Se divulgaron en varios países como Bélgica, España, Francia, Italia, Alemania, Austria, Estados Unidos, Argentina, Brasil, y otros, generando adhesiones y condenas (Palacios, 2002: 8). Si bien su función política fue significativa, escapa a las intenciones analíticas de este texto; aquí nos avocaremos estrictamente a explorar las estructuras simbólicas que emergen de ellas y no el impacto que tuvieron en su momento.

Como es ampliamente conocido, la Guerra Cristera se llevó a cabo en un marco de tensa relación entre Iglesia y Estado en México y la protagonizaron cristianos de distintos estratos sociales vinculados a la estructura católica, principalmente en los estados de Jalisco, Michoacán, Zacatecas, Guanajuato y San Luis Potosí. El conflicto armado propiamente dicho duró tres años, de 1926 a 1929, pero el período de enfrentamientos aislados y de distintos órdenes comenzó años antes y concluyó una década después. El conflicto se desata luego de que el gobierno de Plutarco Elías Calles, que ingresa a la Presidencia de la República el 1º de diciembre de 1924, aplicara rigurosamente los artículos 3, 5, 24, 27, 32 y 130 de la Constitución General de la República; así, la Ley Reglamentaria del artículo 130 consideraba a

2 En este número de la revista *Cuartoscuro* se reproducen fotos que forman parte del Archivo Histórico de la UNAM, tanto de la sección Gráfica del Fondo Miguel Palomar y Viscarra (MPV) como de la Sección gráfica del Fondo Aurelio Acebedo Robles (ARA). Aquí retomamos las fotos de esa publicación.

la Iglesia como una de las tantas instancias civiles dependientes del Estado y dispone el registro y reducción del número de sacerdotes (González, 2004: 116), lo que provocó duras reacciones, la suspensión de cultos como medida de presión y la confrontación armada. En 1929 se llegan a “acuerdos” entre jerarquía y gobierno lo que da por concluido oficialmente el problema, pero las repercusiones todavía estarán presentes hasta finales de los 30. En los últimos años, la Iglesia Católica ha impulsado la beatificación de varios de los líderes cristeros con significativo éxito³.

EJES DESCRIPTIVOS

La muerte en la foto cristera

La “guerra cristera” es, antes que nada, una guerra, y como tal es la muerte lo que la caracteriza. Pero su significado varía de acuerdo a la forma de ejecución, la calidad del difunto, la intención del uso del cuerpo.

La muerte como denuncia: la pasión del padre Miguel Agustín Pro

La ejecución del sacerdote jesuita Pro fue ampliamente difundida por el mundo entero gracias a la serie de fotografías que muestran su calvario paso a paso. En la primera toma, el sacerdote asediado por la tropa federal observa su inevitable destino. Camina firme dirigido por aquel que dará la orden del disparo. Luego de una oración arrodillado y mirando hacia el suelo, voltea la vista hacia sus verdugos, extiende los brazos formando con su cuerpo una cruz y espera los disparos. En la última imagen el cadáver de Pro es rematado con el infaltable “tiro de gracia”.

La dramática serie cumple con el principio de sintaxis que señala Barthes (1995: 21), que se refiere a imágenes que sólo una lectura articulada y progresiva permite, en el conjunto, encontrar el sentido. El mensaje que está detrás de la imagen es la división del mundo

³ Una lectura completa de la Guerra Cristera encontramos en Puente 2002 y Meyer 1988.

social en dos grupos: los que son fusilados (víctima) vs. los que fusilan (verdugo), que en este caso son Cristianos vs. Federales.



Fotos fusilamiento de Miguel Agustín Pro.
Tomadas de *Cuartoscuro* # 52. AH UNAM / MPV

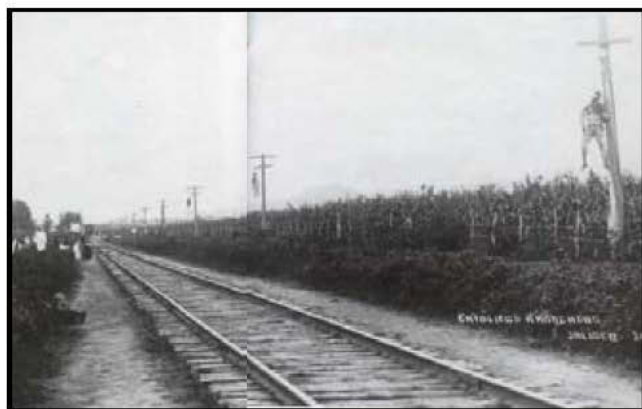
La muerte como victoria: mostrar los cuerpos

Aunque con menor eficacia en el relato anterior, el cuerpo sin vida es utilizado en las imágenes con distintos objetivos. En la foto del Cura Gumersindo Sedano, ahorcado y completamente maltratado, cuelga un cartel que señala “este es el Sr. Cura Sedano”. En otra imagen, los rieles en Jalisco son acompañados por cuerpos colgados de los postes de luz que se pierden en un horizonte que deja un sabor de destino incierto –la profundidad, recordemos, trae consigo la imagen de la incertidumbre-. ¿Cuál es el fin? ¿Hacia dónde dirigen esos cuerpos? ¿Qué hay detrás del último poste de luz, cuándo acaba el tétrico horizonte? Las fotos juegan un doble rol, denuncian desde la

perspectiva cristera y amedrentan desde la óptica federal, enseñando el cuerpo en su peor estado como castigo ejemplar.

Pero la foto que mejor cumple este rol es la del soldado agrarista que sostiene dos cabezas de cristeros degollados. Es la contundencia de la victoria, no cabe duda quién es el vencedor. La imagen por un lado advierte el futuro de aquellos que no obedezcan –en la clásica

Fotos tomadas de *Cuartoscuro* # 52. AH UNAM



Ahorcados católicos en rieles de Jalisco



Cura Gumersindo Sedano



Soldado agrarista

intención de mostrar el cuerpo como provocador de miedo para evitar que otros sigan ese camino-, y por otro lado consolida la posición del que gana y el que pierde en la guerra. Las cabezas son el trofeo final.

Muerte cristera vs. muerte federal

En abril de 1927 mueren los hermanos Vargas y Luis Padilla, miembros de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana. Su entierro es una ocasión para la denuncia. La foto muestra los ataúdes en medio de la gente, casi no se distingue quién los carga, parecería que son muertos que les pertenecen a todos. La multitud se pierde en el horizonte, muchos acompañan el sepelio. Si bien algunos portan sombreros distintivos, resalta la uniformidad del colectivo que vive la pena. Una cruz encima de cada cajón cierra la escena, y le termina de dar contenido religioso.

La segunda foto es del cortejo fúnebre del presidente electo general Álvaro Obregón en 1928 (cuyo responsable fue José de León Toral), encabezado por el presidente en ejercicio Plutarco Elías Calles. En la imagen, es el poder el que fue tocado, y por tanto todos los elementos que rodean son altamente connotativos: el automóvil, los caballos, los militares, la gente. Si bien se muestra que el poderoso también conoce la muerte y es vulnerable a ella, comparando con la foto del entierro de Luis Padilla y los hermanos Vargas, aquí es el Estado el que vive el luto y el duelo, por lo que no se muestra el cuerpo ultrajado sino más bien hay una actitud de dignidad y poder. Evidentemente, por la envergadura del difunto, la imagen muestra la escala jerárquica que organiza la administración y la cuota de poder al interior del gobierno. La foto no es una protesta, es una demostración de que a pesar de la muerte, es el gobierno el que manda.

La estructura paralela que se desprende del análisis de las dos fotos es:

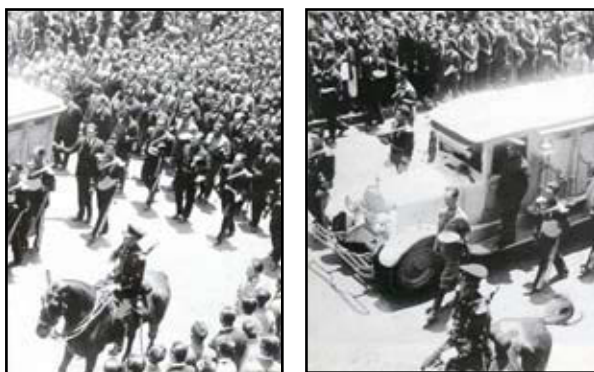
Entierro cristero	Entierro federal
Hermanos Vargas y Luis Padilla	General Álvaro Obregón
Gente cargando el ataúd	Carro fúnebre oficial
Símbolos religiosos (cruz sobre el ataúd)	Símbolos civiles
Masa desordenada	Autoridades civiles y ejército jerarquizado y ordenado

La familia cristera

Es conocido que la estructura familiar jugó un rol fundamental en la Guerra Cristera. Es una lucha que involucra directamente a la familia y cada uno de sus miembros juega un rol particular. No existe un solo modelo sino varios de familia: padre e hija, esposos e hijos, amigos y parientes, etc. Las clases sociales también se diferencian: familia campesina, burguesa, urbana, intelectual.



Fotos entierro cristero y entierro federal.
Tomadas de *Cuartoscuro* # 52 AH UNAM



Entierro hermanos
Vargas y Luis Padilla

Entierro Álvaro Obregón

La identidad cristiana en algunas ocasiones aparece explícita, pero no siempre. En una foto por ejemplo podemos apreciar una joven familia cristera campesina compuesta por padre, madre e hija que no enseñan ningún elemento que claramente pueda identificarlos con el movimiento. Existen en cambio otras imágenes como la de Epitafio Lamas o la de la viuda e hijas de Teódulo Gutiérrez donde aparecen los símbolos cristeros: armas, crucifijos, Virgen de Guadalupe, sombreros, escopetas y atuendo militar.

La foto de familia suele tener un alto contenido jerárquico, toda vez que la distribución al interior de la imagen debe ser muy cuidada y busca mostrar, entre otras cosas, la posición que cada uno tiene en el seno familiar. La familia cristera no escapa a esta regla. Tanto si analizamos la foto de Miguel Gómez con su hija, como la de la viuda de Gutiérrez o la de Epitafio Lamas y la familia, la principal autoridad se encuentra al centro y porta los elementos que muestran su jerarquía y superioridad con respecto a los demás. Las poses, los gestos, los objetos, contribuyen a organizar un orden social donde la autoridad mayor es ocupada por el jefe de familia: el padre o la viuda.

Dos elementos vale la pena destacar en la foto de la familia cristera: la presencia guerrera, y la familia en el duelo.

El retrato de familia está acompañado de objetos connotativos de guerra (escopetas, cartucheras, etc.), que conviven con la estructura familiar (esposas e hijos), formando todos un solo mensaje. La foto de Epitafio Lamas ilustra con claridad la intersección de estos dos mundos: el padre está al centro de la imagen sosteniendo a un bebé y rodeado de esposa e hijos; él es, evidentemente, el sostén familiar. Pero la composición no termina ahí, atrás de la familia básica, dos cristeros fuertemente armados completan el cuadro.

Pero la foto que mejor muestra el rol de la familia en la guerra y su convivencia complementaria es la de las familias del regimiento Valparaíso. Cinco soldados con escopetas y cartucheras cargadas están detrás de la imagen, adelante, tres mujeres –suponemos esposas– sentadas. Una de ellas cruza los brazos, la otra sostiene una pistola y la tercera un bebé. No cabe duda que hay un diálogo entre armas y pañales.

La familia también acompaña la muerte. En la foto del velorio de Anacleto González podemos observar que los miembros fundamentales

(marido, esposa e hijos) siguen guardando sentido de unidad aun en la desgracia. La foto deja ver, aunque no en su integridad, una imagen religiosa, que es la que termina de sellar el cuadro: familia, muerte, Dios, tres ejes básicos del conflicto. Pero quizás la fotos más ecuánime es la de la viuda e hijas de Teódulo Gutiérrez: el personaje principal es la viuda rodeada de sus dos hijas, todas vestidas de negro; las acompañan dos personas con atuendo militar y cruces colgadas en el pecho, y al final de la imagen dos soldados armados sostienen la bandera de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa que en el centro tiene la imagen de la Virgen de Guadalupe (con tela negra indicando el duelo). Aquí se conjugan distintos elementos connotativos que apelan a la experiencia religiosa (Imagen de la Virgen y crucifijos), la situación de guerra (soldados armados), la estructura familiar (viuda e hijas).

La familia, así, atraviesa la vida, la guerra, el homenaje, la celebración, la batalla y la muerte con igual intensidad.

Fotos de la familia cristera Tomadas de *Cuartoscuro* # 52 (AH UNAM)



Viuda e hijas de Teódulo Gutiérrez



Familia cristera
campesina



Familias del Regimiento Valparaíso

Los guerreros

Lamentablemente, el corpus con el que contamos concentra su atención en los cristeros y no en los federales, por tanto sólo tenemos un análisis parcial –como en todo este capítulo– que bien podría ser complementado con otras imágenes. El ejército lleva consigo una estructura jerárquica que se puede identificar a partir de determinados objetos y sus formas de uso: los generales, los soldados, la tropa.

Existen fotos de los generales montados a caballo y con múltiples objetos que son la fuente de su diferenciación con respecto a los demás. También aparecen en retratos exclusivos, y en ocasiones acompañando a la tropa. Es particularmente interesante la foto del cura José María Martínez y el Coronel Romo que, incrustados en una imagen de tropa, ocupan el lugar principal, utilizando objetos que evocan tanto a su posición religiosa (sotana) como a su superioridad en el mando (por ejemplo botas). La imagen muestra con claridad cómo el rol de la conducción espiritual está sobrepuesto a la dirección militar; las dos funciones se pueden concentrar en un solo personaje.

Los soldados cristeros se visten con objetos que evocan imágenes tanto de la Revolución Mexicana (cartucheras llenas de balas y escopetas), como el origen rural (sombrero ancho, huaraches). Pueden aparecer o en tropa o solos, no dejan de mirar a la cámara.

Las fotos de tropa son pasivas, muestran un grado de uniformidad entre los soldados pero una marcada jerarquía con respecto al general que, constantemente, aparece en el centro de la imagen y con algún objeto que le permite marcar la diferencia. En algunas tomas los guerreros están recibiendo la bendición por parte de un religioso en actos a los cuales acude un público mayor y en lugares improvisados.

Los soldados muestran armas y con ellas poder; aunque no sean fotos de combate, sí evocan fortaleza militar y convicción religiosa.

Fotos de los guerreros. Tomadas de *Cuartoscuro* # 52. AH UNAM



Cura José María Martínez
y Coronel Romo con
tropa cristera.



Cristeros de Zacatecas



Tropa General
Rodolfo Gallegos

Los símbolos religiosos

Demás decir que uno de los ejes de la Guerra Cristera es el uso de los símbolos religiosos. Las imágenes, particularmente de Cristo Rey y la Virgen de Guadalupe, están presentes en varias fotos, ocupando siempre una posición central.

Además, acompañan otro tipo de objetos como crucifijos o banderas. Su presencia es transversal a los distintos ejes analizados anteriormente: están en la muerte, en la celebración pública, en la familia.

Los íconos aparecen acompañados de fieles que pueden ser civiles o estar armados; la reverencia es constante y enseña una forma de protección. Dado



Estampa de José de León Toral
ante la Santísima Trinidad.
Tomada de *Cuartoscuro* # 52.
AH UNAM

que parte del conflicto es por el uso público de las imágenes, algunas aparecen ocultas entre matorrales o en lugares poco idóneos para una celebración religiosa como peñas o campos.

Una de las fotos que llaman especialmente la atención es la composición de León Torral ante la Santísima Trinidad. Lo interesante es que en esta imagen se unifica el mundo terrenal con el divino. José de León, líder cristero que muere fruto de la guerra, aparece formando parte de la Trinidad y siendo protegido por ella.

La guerra permite, en esta imagen que era vendida en 50 ctvs., construir un puente entre lo sagrado y el mundo.

Fotos de competencia por el uso de los espacios
Cuartoscuro # 52 AH UNAM



General Joaquín y Amaro en templo de San Agustín.

La competencia por el uso del espacio

La Guerra Cristera inicia, lo hemos señalado, como efecto del control que el gobierno deseaba ejercer sobre los fieles católicos, sus actos, sus celebraciones y los bienes. En realidad parte del conflicto se concentra en el uso del espacio público con fines religiosos. Las tomas reflejan esta tensión.

Las fotos de la ceremonia de Corpus Christi en Huejuquilla El Alto, Jalisco muestran, por un lado la celebración religiosa en el atrio de la Iglesia (lo que ya implica salir del templo hacia una vía pública), y por otro lado -de manera más provocativa- la “toma” de la plaza central y con un acto religioso. Es evidente la desafiante actitud frente al gobierno.

A la vez, también hay fotos en las que se llevan a cabo ceremonias religiosas en el campo o en lugares improvisados, actos marcados por una lógica clandestina. De alguna manera se reconfigura el circuito de lo sagrado y se llevan imágenes y símbolos a lugares que no estaban adaptados para ello.

Como forma de resignificación de espacios religiosos, en la foto del altar de Huejuquilla el Alto, se puede ver el destrozo causado por los federales. En una dirección similar, la foto de la celebración del cumpleaños General Joaquín y Amaro en el templo de San Agustín, donde el mismo General desde el púlpito se dirige a los soldados armados y con uniforme, es una muestra de victoria y uso del espacio sagrado ahora con fines puramente terrenales.

EL ESQUEMA DE LA BÚSQUEDA

Como se ha señalado en varias ocasiones en capítulos anteriores, el contenido de una determinada manifestación de sentido –en este caso la foto cristera- se organiza en un relato de la búsqueda en el cual cada elemento juega un papel.

El mundo simbólico que emerge de las fotos cristeras está compuesto por dos universos paralelos: el de los cristeros y el de los federales. En él se distribuyen otros contenidos como los símbolos

(para los cristeros imagen de Cristo Rey y Virgen de Guadalupe y para los federales la bandera y el escudo); los guerreros (cristeros vs. soldados federales), tipos de vida (religiosa vs. nación laica), etc.

En el eje del deseo (sujeto – objeto), la relación con el sí se compone preponderantemente de la tensión mártir vs. verdugo. Si retomamos el relato de la pasión de Agustín Pro, se puede ver que se refuerza la lógica del martirio como camino hacia la divinidad. El padre Pro, al recibir las balas con los brazos abiertos, evoca el crucifijo cristiano y vincula su martirio con el de Jesucristo. El mártir es la expresión máxima de la imagen de la cristiada, y un modelo positivo de entrega y compromiso total con la fe. Su contrario es el verdugo, un soldado federal despersonificado que se encarga de cumplir con el mandato de eliminar al cristiano.

Si a la pasión de Pro le añadimos el contenido de la estampa religiosa de José de León Torral –otro mártir- que está en presencia de la Santísima Trinidad, podemos concluir que el objeto de la búsqueda es el encuentro pleno con la divinidad. La muerte sacrificial es un paso a través del cual se llega a Dios. La redención es el resultado del martirio. Así, la muerte abre un espacio de encuentro entre lo terrenal y lo sagrado, la línea divisoria entre los dos mundos se diluye: Dios está en la tierra en el momento de la ejecución, y el ejecutado pasa a la protección –y membresía- divina.

El eje actancial (las acciones a realizar para alcanzar la búsqueda) está compuesto por la lucha armada, el sacrificio, la oración, la entrega y la propia muerte. Por el contrario, las acciones negativas son la pasividad -no involucrarse con la guerra cristera- o ser parte del ejército federal luchando contra ella. Los ayudantes son el ejército cristero, la estructura familiar, los sacerdotes y monjas, la Virgen de Guadalupe y en general los símbolos religiosos, mientras que los opositores son los símbolos laicos y el ejército. Los actores sociales positivos son los cristeros en general, compuestos por líderes, tropa, esposas, intelectuales y activistas; los negativos son el Ejército Federal, el Presidente y los políticos nacionales.

El cuadro sintético es el siguiente:

Esquema actancial del Relato del martirio

	+	-
Relación con el sí	Mártir	Verdugo
Actores Sociales	Cristeros (hombres, mujeres, niños, guerreros en sus distintas funciones, sacerdotes, diferentes clases sociales)	Ejército federal, Presidente y políticos nacionales
Acciones	Lucha armada, muerte, sacrificio, sufrimiento, oración	Pasividad, lucha en contra de los cristeros
Ayudantes / Opositores	Virgen, símbolos religiosos, estructura familiar	“Símbolos laicos”
Búsqueda	Encuentro con Dios, redención, salvación	No encontrarse con Dios

COMENTARIOS CONCLUSIVOS

El discurso cristero evoca en sus fotografías tres dimensiones fundamentales: familia, religión y lucha armada. La fuerza de su propuesta está, precisamente, en que esos tres elementos son indisolubles formando un mismo universo compacto. Asimismo, cada uno de esos aspectos son de capital importancia para la vida social de la época. La lucha cristera es sagrada, e involucra a la estructura social más importante: la familia.

Las fotos funcionan eficazmente por que reposan sobre una tradición de observación-adoración del sufrimiento de Jesús en imágenes que evocan directamente el momento de su pasión. En la

zona cristera, parte del culto cristiano se lo construyó con base en íconos del sufrimiento. El Cristo sufriente, con corona de espinas y múltiples llagas en el cuerpo, fue instrumento de evangelización desde el inicio de la Colonia hasta nuestros días. Basta recordar que en el Cerro del Cubilete -en el corazón de Guanajuato- se venera la imagen de Jesús con corona de espinas y de rey a la vez. De hecho, como lo ha mostrado Miguel Hernández (2005) existen múltiples celebraciones religiosas donde se representa la pasión de Jesús con particular dramatismo; la imagen de Cristo venerada en El Calvario en Zamora muestra llagas y heridas que dejan ver sus costillas sangrantes, dejando evidencia del dolor y gloria, o del dolor como camino a la gloria.

En este sentido, la lucha del cristero -que en muchos momentos implicaba dar la vida- no era más que seguir los pasos de Jesús. La foto cristera es una nueva forma, resignificada y muy terrenal, de mirar el sufrimiento del otro para fortalecer las convicciones religiosas personales. Mirar la foto de un fusilamiento o del cuerpo destrozado de un pariente, amigo, o sacerdote, no es novedad luego de haber construido el culto con base a una representación dolorosa de Jesús. Las fotos, en cierta medida, vinculan el sufrimiento divino con el sufrimiento humano; acercan la pasión celestial con el dolor del hombre.

Las imágenes cristeras refuerzan un modelo cultural cristiano conservador en sus aspectos fundamentales: sacrificio para contacto con lo sagrado y como forma de purificación, jerarquía social (en la familia, en la sociedad, en la iglesia, etc.), jerarquía en el acceso a los bienes de salvación. Ejercen una forma de violencia simbólica en la medida en que colaboran al sostenimiento -disimulado y subyacente- de un *habitus* religioso tradicional (con sus respectivos valores, jerarquías, percepciones, etc.). Detrás de las fotos, podemos encontrar una apología del martirio como una manera del encuentro con Dios, es decir que se promueve una teología del sufrimiento que impone grandes sacrificios para llevar exitosamente la vida religiosa, en este caso, la misma muerte.

En general se observa una clara dicotomía entre el “reino de Cristo” vs. el “reino civil”. De hecho José de León Toral, luego de asesinar a Obregón, se declara como único responsable, y afirma que lo hizo porque “quiero que reine Cristo Rey, pero no a medias sino por completo”⁴. Esta tendencia del “todo vs. nada”, “por completo

4

Tomado de la página web: <http://www.uag.mx/item/jun04/porunreinado.ht>

vs. a medias” es un de los discursos que, en múltiples circunstancias, pueden conducir a los militantes a aceptar y buscar el martirio como único camino.⁵

Los vínculos entre el modelo del catolicismo tradicional de los años 30 con el de finales de siglo XX son evidentes. Según explica De la Torre (2004) el discurso del Cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo, arzobispo de Guadalajara luego de la tragedia de las explosiones ocurridas en esta ciudad en abril de 1992 apunta precisamente en esa dirección. Dice el Cardenal: “La Iglesia católica considera que el sufrimiento a la luz de la fe, tiene sentido. Y provenga o no a causa de la Naturaleza o de la irresponsabilidad humana, no debe verse con sentido fatalista”. “Quienes tenemos fe, vemos a la mano de Dios en todos los acontecimientos, incluso en éste que nos hace partícipes de Cristo en la Cruz y en su Resurrección (...). [Esta es] una oportunidad para ofrendar estos sufrimientos y méritos por el bien de toda la comunidad”⁶. La autora concluye que en este modelo de cristianismo “la salvación se entiende en el esquema teológico de la soteriología del dios crucificado, en el cual el valor del cristiano será evaluado por su capacidad de imitar el sufrimiento de Jesús” (De la Torre, 2004: 105).

Como se puede apreciar, el instrumento metodológico del análisis estructural aplicado a las fotografías de la Guerra Cristera nos devela elementos de un modelo cultural de cristianismo tradicional que, en su matriz más fundamental, está fuertemente arraigado en las mentalidades de la región desde hace ya varias décadas hasta nuestros días. Seguramente una exploración más rigurosa de otros materiales de la época o de otros períodos históricos, podrían enriquecer en múltiples direcciones los elementos básicos aquí descritos.

5 Fernando M. González analiza en detalle el proceso y contexto en el cual León Toral toma la decisión del asesinato. En su lectura, el razonamiento fundamental es que para León Toral la única manera de impedir que desaparezca por completo el catolicismo en el país era eliminando a Obregón, lo que sin duda implicaba entregar su propia vida: “sacrificando la vida –afirma León– del que tomara por su cuenta esa misión, sólo así podría obtener resultado, porque de otra manera era muy difícil [...]. Yo decía: se necesita alguien que se sacrifique y se evita el derramamiento de sangre de otras personas [...]. Fue lo que me decidió a sacrificar mi vida”. En su alegato, el autor del crimen se declara culpable y pide ser sacrificado para convertirse en mártir: “debo morir” señala en esta dirección (2001: 112 – 116)

6 Citado por De la Torre, 2004: p. 104-105

LO VISUAL EN LA SOCIOLOGÍA. USOS DE LA FOTOGRAFÍA¹

Luego del paseo por los anteriores capítulos, en los cuales se pudo apreciar una manera de leer las imágenes a partir de la teoría de los sistemas de sentido y el análisis estructural de contenido, en las páginas que siguen se busca focalizar la atención en algunas de las formas cómo sociólogos de distintos momentos, orígenes y corrientes trabajaron con fotografías. Como se verá, no se trata de buscar un diálogo entre ellos o construir un solo aparato teórico, sino más bien mostrar la diversidad en los usos científicos de lo visual. Además decir que aquí sólo se evoca a un puñado de investigadores, lo que representa una pequeña muestra de la riqueza en las múltiples posibilidades de acercarse al tema.

Luis Ramírez Sevilla (1962 – 2007)

Luis Ramírez se inscribe en la tradición de la microhistoria regional inaugurada por el académico mexicano Luis González y González (2004, 2003, 1995), al adentrarse en las dinámicas de una pequeña población en Michoacán, México, llamada Villa Jiménez. El

¹ Algunas de las reflexiones de este capítulo fueron publicadas independientemente en la revista mexicana de fotografía *Cuartoscuro*.

objetivo de su investigación –publicada bajo el título de *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza* (2002)- es intentar “conocer y apreciar el cambio social y cultural que vivió un pueblo rural en una etapa importante de su historia, a través de un archivo fotográfico excepcional que se presta especialmente para este ejercicio” (Ramírez, 2002: 15). En esta tarea que busca “establecer un vínculo fructífero entre fotografía e historia” (Ramírez, 2002: 15), entre ese pequeño pueblo y sus imágenes, se la realiza a través del rescate, clasificación y análisis del archivo fotográfico de Martiniano Mendoza, lo que obliga a acuñar el concepto de “fotógrafo de pueblo”, como veremos adelante.

Martiniano –originario del Distrito Federal pero criado en un pueblo michoacano- fue uno de los migrantes que se instaló en Villa Jiménez a fines de los años 30 del siglo pasado y formó una familia con quince hijos. Murió a los 91 años en 1989. Su llegada sucede unas décadas después del crecimiento demográfico de la zona, que pasa de 843 habitantes en 1900 a 3356 en 1940 y es recientemente elevada a la categoría de cabecera de municipio. La población estaba marcada por un proceso acelerado de transformaciones en el ámbito económico, demográfico y cultural.

Con su cámara norteamericana Eastman View Núm. 1 –de la Kodak-, su amplificador y los instrumentos propios del laboratorio, se instaló en Villa Jiménez y empezó su caza de imágenes, toda vez que la población no contaba con un “fotógrafo de planta”. El archivo con el que se encuentra Luis Ramírez años más tarde consta de 484 cajas con más de 21.000 negativos. La invaluable riqueza de ese material narra cientos de episodios de la vida local, aunque su triste trayectoria hizo que en algunos momentos el propio Martiniano tuvo que vender parte de sus materiales usados a comerciantes que las solicitaban por kilos y los usaban para hacer micas para credenciales y carteras, perdiéndose así un invaluable pedazo de su historia.

Luego de la pérdida y posterior recuperación de imágenes por parte del investigador y los familiares, desempolvando cajas y quitando telarañas a cientos de documentos, se pudo revisar los negativos de 44 años de trabajo, y se analiza de forma exhaustiva en la investigación solamente dos décadas de la obra (1944 – 1964), lo que ya da luces interesantes sobre este acervo.

En esta dirección, el archivo de Mendoza analizado en el estudio, consta de 5405 imágenes clasificadas en seis rubros. En primer lugar están las fotos de familiares y amigos, con 3773 fotos. De ellas, los retratos –particularmente de niños y jóvenes- representan el 82%. Ciertamente, tal como sucedió en Francia en el siglo XIX (Freund, 1993) o en México en las primeras décadas del Siglo XX (Monsiváis, 2002: 185) la necesidad de verse en una imagen se expande por todos los grupos sociales. Claro que de lo que se trata es verse representado de la mejor manera; cuenta una anécdota que un cliente se hizo tomar una foto, y al mostrársela le dijo a Martiniano que el de la imagen no era él, pues aparecía con la piel muy oscura. Al día siguiente el fotógrafo le entregó la misma imagen sólo que con el rostro mucho más claro, y el cliente se fue complacido convencido de ser él mismo quien había sido retratado. Este proceso Ramírez lo describe como el *blanqueamiento*.

Un segundo rubro son las fotos de las ceremonias del “ciclo vital” (1169 tomas). De ellas el 55% son dedicadas a la primera comunión y el 39 % a las defunciones (particularmente de niños, seguidas de lejos por las de adultos). El tercer grupo son las escuelas (105 fotos), tanto de alumnos (30), edificios escolares (37) maestros, comités y directivas y otros. La religión y las festividades se ubican en cuarto lugar con 79 imágenes, y en ellos destacan 50 fotos de personas con trajes típicos. El quinto rubro es la infraestructura (97), poniendo especial atención a caminos y carreteras (41). Por último, aparecen otros tipos de imágenes que agrupan a fotos de documentos, de desfiles y reuniones políticas, de paisajes, de materiales y vehículos, etc. Como se puede apreciar en los datos, más del 91 % de las fotos del archivo analizado son imágenes de familiares (particularmente retratos) y momentos importantes del ciclo vital, lo que conduce a considerar a Martiniano Mendoza como un “fotógrafo de pueblo”.

El concepto de “fotógrafo de pueblo” es distinto al de “fotógrafos de pueblos” que son aquellos foráneos que miran al otro desde una mirada ajena que se asombra frente a lo exótico. La carga colonialista –lo que se llamará la cámara colonizadora- está presente en esas imágenes que muestran, desde la lógica cultural de quien sostiene la cámara, lo que más le llama la atención. Al contrario, el fotógrafo de pueblo, que históricamente en México empiezan a surgir a finales

del siglo XIX e inicios del Siglo XX, se trata de un nuevo personaje que “no sólo fotografian a los pueblos y su gente, sino que vivían y trabajan en ellos. A veces son personas urbanas llegadas al campo para quedarse ahí; otras son personas originarias de esos pueblos que, tras una experiencia citadina, toman el oficio y lo llevan a sus pueblos. Su trabajo dio lugar a una nueva fotografía, en el sentido de que ya no era la visión del viajero ni del etnógrafo, hecha por y para él, siempre un tanto colonial, sino la del fotógrafo vecino del pueblo, un tanto más hecha al modo local” (Ramírez, 2003: 171). Es gracias a la mirada del fotógrafo de pueblo que se transita del México exótico al íntimo, “que sin pretenderlo miró hacia su propia identidad y a la satisfacción propia” (Ramírez, 2003: 171). Sus imágenes no se van a una universidad, museo o publicación científica, sino que se quedan en archivos familiares locales, son traspasadas entre generaciones, colgadas en las paredes de las casas, o por último, guardadas en cajas del fotógrafo. El oficio del fotógrafo de pueblo en múltiples ocasiones estuvo asociado al crecimiento de las poblaciones donde trabajaron y a las transformaciones en el ámbito rural; su consolidación como figura de la vida campesina se debe no sólo a la vocación personal sino también al “proceso en el cual los pueblos fueron creando una demanda de servicios fotográficos que les permitió vivir ahí” (Ramírez, 2003: 172).

Así, el fotógrafo de pueblo es una figura central en la vida local. Al igual que los músicos, los poetas o compositores, son los encargados de moldear y retratar el alma de la gente del lugar. Su función social es sustantiva. Su trabajo no entra en los rangos de la competencia de otros fotógrafos, no desean publicar en una revista conocida, ni quieren ganar algún concurso internacional. Menos acumular currículum exponiendo en salas prestigiosas en distintos lugares. Su tarea es menos pretenciosa, y por tanto más fundamental. Son quienes celosamente guardan la memoria de las regiones. Ante sus ojos pasan -y posan- desde los más sencillos hasta los ostentosos. Ellos narran otra historia, guardan momentos no oficiales, capturan lo que no quedará en elegantes publicaciones de grandes editoriales. Sus nombres no encabezarán alguna sala de museo, pero su trabajo habrá servido para llegar a ser lo que hoy somos, y para recordar y repensar lo que fuimos.

Simplemente están, miran, archivan. Su manera de trabajo oscila entre las demandas del pequeño mercado y las necesidades simbólicas locales, y la iniciativa y pasión del propio fotógrafo que observa su pueblo “acaso con el presentimiento de que llegaría el momento de que esas cosas no se verían más, que ese era un tiempo que se iba para no volver” (Ramírez, 2002: 17). El fotógrafo de pueblo así acompaña la vida colectiva en su dimensión ceremonial y en sus lazos afectivos, y se convierte en un mediador entre la gente y la eternidad congelada en su retrato.

Por eso emociona encontrarse con estos trabajos, como el de Luis Ramírez, que no analizan necesariamente a los fotógrafos cuyos libros se pueden encontrar en cualquier librería. Ciertamente es un esfuerzo más complejo estudiar a un fotógrafo como Martiniano Mendoza, pues implica pasar muchas horas organizando cajas de fotos y negativos en alguna casa de un pueblo perdido. Pero también es esa la labor que nos permite hacer micro sociología para comprender macro procesos sociales. En América Latina, que duda cabe, una agenda de investigación por hacerse tendría que ser aquella de descubrir los miles de fotógrafos de pueblo que tienen retratada el alma de nuestra historia.

La tarea está pendiente.

Emmanuel Garrigues

Vale la pena referirse al trabajo del sociólogo francés Emmanuel Garrigues toda vez que se trata de un autor contemporáneo que reflexiona y practica la fotografía desde instancias académicas. Parte de sus inquietudes han sido plasmadas en el libro *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle* (2000), al que nos referimos a continuación.

Al igual que Becker, Garrigues parte de la idea de que fotografía y ciencias sociales –en especial la etnografía- comparten un punto de partida: las dos “contribuyen a describir la realidad social” (Garrigues, 2000: 16). La empresa que emprende este sociólogo es por demás ambiciosa y compleja: “considerar la foto como un trazo que permite comprender cómo funciona la memoria y el pensamiento visual” (Garrigues, 2000: 201). Al igual que otros autores -y siempre en el

marco de las ciencias humanas- se pregunta sobre la especificidad de la fotografía, sobre “su aporte, irremplazable, al conocimiento sobre y del hombre” (Garrigues, 2000: 13).

Para esta agenda temática, Garrigues divide su reflexión en dos partes. En la primera -los saberes de la fotografía- pasea por los usos y relaciones entre etnografía y la fotografía. Luego se introduce a la ya clásica reflexión de R. Barthes sobre el *Punctum* y *Studum*, para finalmente presentar algunas reflexiones y usos que Claude Levi-Strauss hiciera con la foto. En una segunda parte presenta prácticas etnofotográficas, particularmente sus propias investigaciones e inquietudes científicas.

El autor distingue, por un lado, la sociología visual, que se refiere a considerar un corpus fotográfico situado en el tiempo y espacio de una determinada sociedad, y, por otro, la sociología de la mirada, que analiza los efectos de producción, percepción, recepción de dicho corpus (Garrigues, 2000: 6). Tal enfoque conduce automáticamente a la dupla etnografía y psicoanálisis. La primera tendría que ver con la sociología visual, y la segunda con la sociología de la mirada.

Vamos por la dimensión etnográfica de la foto. Como hemos señalado, es ampliamente conocido que varios autores clásicos (desde Malinowski hasta Levi-Strauss) utilizaron la fotografía como un instrumento para sus investigaciones. Pero su utilidad trae consigo desconfianza: ¿Cuánto el investigador está observando una determinada realidad o cuánto está traicionándola para más bien construir un mundo que sólo existe para él? Si bien esta pregunta funda el trabajo etnográfico, en el caso del uso de la máquina fotográfica debe ser retomada para evitar que, en lugar de retratar lo exterior, se plasme lo que el fotógrafo tiene en el interior.

La segunda dimensión, la psicoanalítica, se alimenta de la disyuntiva sobre el sentido de una foto: ¿éste está en la imagen o se lo otorga quien la mira? (Garrigues, 2000: 23). Barthes es el que más avanza en esa discusión. Para él una foto tiene sentido porque le dice algo, porque evoca y provoca reacciones, por tanto es una experiencia absolutamente personal. El sentido así sería analizable sólo en el momento en el que la foto es observada y vivida por un tercero. Entonces, ninguna foto es un producto acabado, espera más bien un

momento de interpretación. De alguna manera la foto guardaría en sí misma un saber latente que sólo es descubierto por quien la mira. Así, la imagen tiene la potencialidad de despertar sentimientos y recuerdos guardados en algún lugar que salen a la luz –se convierten en relato– luego de observarla. La foto posee un saber psicoanalítico que depende de la memoria de quien la mira que entretiene lo mirado y lo vivido en un vaivén de exteriores e interiores; conduce a “una exploración sensorial” en la que entran en juego los sentidos y los sentimientos del observador.

Como en toda reflexión académica, una pregunta inevitable es sobre el estatuto científico de cualquier práctica de investigación (entrevistar, observar, participar, escribir, etc.). La fotografía no escapa a esta exigencia. ¿Cuánto tiempo tendrá que pasar para que la foto pueda tener legitimidad en el ámbito de la investigación científica? Seguramente varias décadas, aunque ya existen indicios en esa dirección.

Para Garrigues una manera de contribuir a esta tarea es usar la fotografía, en los hechos, como herramienta de investigaciones concretas. Una de ellas fue el proyecto “el álbum de familia”, en el cual se solicitó a un grupo de personas que escojan un álbum importante y que argumenten su selección. Las preguntas que surgen en las entrevistas son: ¿Cuántos álbumes tienen en casa? ¿Guardan algunos de padres, abuelos o bisabuelos? ¿Quién toma y quien guarda las fotos? ¿Quién las custodia? ¿Cuándo las consultan? (Garrigues, 2000: 152). A partir de estos cuestionamientos, se empiezan a sacar conclusiones sobre los usos sociales de la foto y su rol en la vida colectiva.

Otra investigación de Garrigues es la observación etnográfica por un período de 15 años en el barrio Goutte d’Or situado en las afueras de París; en ella utiliza socioetnográficamente la fotografía “para mostrar que esta técnica puede dar cuenta con mucha precisión la evolución de los movimientos sociales, registrarlos y sirve de memoria para analizarlos (...). Se trata de mostrar que lo que registra el aparato fotográfico es tan valioso como lo que se registra en un diario de campo” (Garrigues, 2000: 180). Aunque el estudio todavía está en curso, ya muestra sus primeros resultados positivos.

Así, la virtud del acercamiento de Garrigues es aportar tanto en la reflexión teórica como en el uso de la fotografía en investigaciones empíricas. Con este texto, el autor contribuye con un ladrillo más en la ardua tarea explotar el instrumento visual en la construcción de un discurso científico de la realidad social.

Erving Goffman (1922 – 1982)

Se le atribuye a Goffman la paternidad del “Interaccionalismo simbólico”, que es un paradigma sociológico que sostiene que una situación social determinada es el resultado de las “interacciones de diferentes agentes”, lo que implica analizar y comprender las partes actuantes y sus implicaciones. Uno de sus conceptos fundamentales, al cual llegó luego de un trabajo de campo sostenido de años trabajando como enfermero en un hospital psiquiátrico, es la “institución total”.

El concepto evoca a la situación en la cual se encuentra un colectivo de personas que viven aisladas del mundo exterior en un espacio cerrado donde las reglas de comportamiento son rigurosamente controladas. A esta característica responden, evidentemente, las cárceles, hospitales psiquiátricos, centros de reclusión, claustros, etc. (1998)

En su trabajo sociológico, Goffman abordó múltiples temas. Recordemos que la grandeza de un autor está no en el especializarse en un problema específico sino en la construcción de una propuesta teórica y un instrumental metodológico que le permita analizar cualquier fenómeno social. Así, aunque este académico trabajó más de cerca temáticas que giran alrededor de las dinámicas de construcción y deconstrucción de la personalidad, la estigmatización, las instituciones totales y las interacciones, no dejó de lado la fotografía como una producción cultural, que la consideró una generosa informante para la sociología. “Es impresionante la competencia social del ojo”, proponía Goffman.

Para este autor las fotografías registran “pequeños comportamientos” que, al ser detenidos en centésimas de segundo, permiten mostrar cohortes de la vida social que son susceptibles a un microanálisis. Las prácticas comportamentales bien pueden quedar retratadas en una imagen, y en ellas se puede observar cuestiones “íntimas” de una determinada sociedad.

Para su observación empírica, Goffman seleccionó fotografías publicitarias de periódicos en Inglaterra donde se represente a la mujer. Estas imágenes fueron leídas con “un poco de perversidad y astucia” buscando responder a la pregunta “¿cómo las fotografías pueden representar el mundo?” (Goffman, 1977: 35).

Su análisis, publicado en inglés como *Gender Advertisements* (1985) y en francés como *La ritualisation de la feminite* (1977), explica cómo las fotos publicitarias ofrecen un “estilo de comportamiento ligado al sexo”, construyendo y promoviendo estereotipos sobre el rol social masculino o femenino. En el estudio el autor busca encontrar la manera cómo se “ponen en escena” determinados comportamientos de las personas en situaciones sociales particulares. Busca analizar la “estructura subyacente común” que yace a su corpus analítico y encontrar las formas estructurales de representación de la mujer en la publicidad. “Detrás de una infinidad de variedades de configuraciones escénicas –dice Goffman- se puede encontrar un idioma único, y detrás de múltiples diferencias superficiales, una pequeña cantidad de formas estructurales” (Goffman, 1977: 38).

Como resultado de su observación, el autor encuentra los siguientes ejes analíticos con contenidos diferentes sobre la mujer:

- **Masculino/femenino.** Un primer elemento es la separación sexual. Las fotos muestran una división jerárquica, donde la mujer es subalterna a lo masculino.
- **El tacto.** Se valorizan de partes del cuerpo con ciertos atributos particulares. Las manos y su toque dejan ver cierta delicadeza y preciosidad corporal.
- **La mujer oculta.** Hay fotos que muestran a la mujer como alguien que se esconde, que no se deja ver, es misteriosa, se pone al borde de la situación siendo participante.
- **Mujer lejana.** Es aquella que observa con sumisión; se ofrece a alguien (un hombre) para que la guíe.
- **La mujer sumisa.** Una mujer en la cama recostada durmiendo, muestra una similitud con un niño que duerme, es alguien que debe ser despertado o cuidado.
- **Juego de manos.** El uso de las manos evoca una cierta disposición mental a alejarse, ingenuamente, de una determinada

- situación, cierta desorientación simpática, tímida y traviesa, que evoca protección por parte del otro. El cubrirse el rostro con las manos evoca la ritualización de un gesto asociado a la infancia.
- **Mujer dócil.** Es el hombre el que ofrece, enseña, da algo a la mujer, que puede ser desde saberes simples -como la música-, hasta connotaciones eróticas.
 - **Mujer niña.** La mujer asume un rol de subordinación frente al adulto o al padre.
 - **Mujer juego.** Capacidad de mostrar a la mujer participando en un juego con otros objetos como agua o nieve. A la vez se muestra una mujer juguetona, con cierto toque cómico y actitudes semi-infantiles.
 - **Felicidad de mujer.** Las imágenes enseñan que la mujer tiende a retirarse de la situación social y mirar de lejos. No deja de mostrar el gozo.

La mujer representada en las imágenes publicitarias se acerca constantemente a la idea de un niño no socializado y, por tanto, todavía no completamente incorporado a la edad adulta; requiere de un hombre que la guíe. La mujer, sus objetos, posiciones y gestos muestran un ser social limitado que requiere apoyo.

En sus resultados el autor descubre que “expresiones ‘naturales’ de la feminidad y de la masculinidad que se ven representadas en las imágenes publicitarias y son visualmente perceptibles” (Goffman, 1977: 50). Estas son “unidades comportamentales de tipo ritual sobre una concepción ideal de los dos sexos y de sus relaciones estructurales”, de la actitud de actores en una situación social (Goffman, 1977: 50). Las fotos publicitarias exageran las poses y situaciones, mostrando como “naturales” determinadas funciones sociales masculinas o femeninas. Son rituales de sumisión que se encargan de reforzar la jerarquía simbólica.

Los hallazgos de Goffman, a estas alturas de la reflexión sociológica, no son ninguna novedad. Sin embargo en su momento tuvieron un significativo impacto. Como fuera, lo rescatable en el contexto que nos ocupa es su interés por el uso de fotografías para descubrir rituales sociales y formas de escenificación y representación. El, al lado de otros sociólogos, utiliza la foto para la investigación científica.

Howard Becker (1928)

Howard Becker es un autor que cuando uno lo lee se convence de que la sociología sirve para algo. Su claridad en la exposición -a veces criticada por aquellos que están convencidos que la teoría debe estar escrita en código inaccesible- va de la mano con su capacidad de explicación de problemas sociales complejos.

Quizás lo más interesante de este autor sea su trayectoria que lo conduce a la sociología. Amante de las artes, Becker fue un apasionado jazzista de Chicago. Su juventud la pasó entre los locales urbanos tocando hasta el amanecer. Fue luego de su tránsito intenso por la música que empezó a sistematizar sus observaciones empíricas sobre el “mundo del arte” y comenzó a hacer sociología. Conoció muy de cerca las exigencias y experiencias de los artistas, desde la droga hasta las necesidades económicas o las formas de aprendizaje y transmisión no institucionalizada del conocimiento. Así, cuando llegó a la sociología, su experiencia personal se convirtió en una de sus principales fuentes analíticas. Su sello musical -y la capacidad de entrar en contacto con el público- fueron trasladados a esta disciplina, donde tocó temas fundamentales. Aunque inexplicablemente ha sido poco traducido al castellano, su obra es de capital importancia para entender la corriente del “interaccionalismo simbólico”, a la cual contribuyó significativamente.

Entre otras inquietudes estéticas, Becker practicó la fotografía y fue uno de los primeros científicos sociales que se puso seriamente la pregunta sobre el vínculo entre sociología y fotografía. De hecho, dirá este autor, por un lado las dos comparten un período histórico y un territorio similar en su nacimiento, pero por otro lado, las dos tienen un mismo espíritu que es descubrir-describir la experiencia humana. La fotografía así –como lo hemos recordado en otras ocasiones- es una “herramienta de exploración de la sociedad” (Becker, 1974). En sus análisis, Becker estudia cómo algunos fotógrafos se ponen preguntas de naturaleza sociológica, y sus imágenes son un particular esfuerzo retratar situaciones particulares de un determinado colectivo. Así, fotógrafos como Eugene Atget, Berenice Abbott o Weegee, terminan mostrando problemáticas altamente sociológicas de la cotidianidad de sus centros urbanos. Otros fotógrafos se enfocan a temas clásicos de

la sociología: la migración, la pobreza, la dominación, el racismo, etc. (Becker, 1974) A la inversa, el autor se preocupa por la forma en la cual es utilizada la foto en revistas científicas o en investigaciones sociales. ¿Cuándo una foto debe ser considerada “periodística”, documentaria o como sociología visual? Todo depende del contexto responde Becker como veremos adelante.

Evidentemente la intención de Becker no es hacer de los fotógrafos sociólogos ni viceversa, sino analizar la fotografía desde herramientas sociológicas y aprovechar las potencialidades de la foto que, al congelar imágenes, deja ver situaciones sociales que con otros instrumentos no podrían ser observadas. De alguna manera, el desafío es construir una sociología del arte en la cual se inserte la fotografía. Veamos cuál fue el recorrido del autor en esta tarea.

A pesar de su experiencia personal en los locales de Chicago, en su vida profesional Becker se ocupaba de temas más bien cercanos a la sociología de la educación: resistencia estudiantil, cultura de los estudiantes, lógicas de dominación en ámbitos escolares, etc. Fue gracias a una beca de estudios -que le permitió un año para pensar otros temas- que llegó a la sociología del arte. Su primera constatación fue el límite de los autores clásicos (como Lucien Goldmann, Theodor Adorno y Georg Lukacs) que se focalizaban en el valor estético de las obras de arte y en los criterios para definirlos como tales. Su punto de partida crítico era más bien concentrarse en analizar “las estructuras sociales donde las obras de arte se producen, distribuyen y consumen” (Becker, 1999: 8). En este punto su propia práctica artística se convertía en una fuente analítica, pues conocía muy bien lo económico y lo social del oficio del artista, o lo que luego llamará las “complicidades colectivas inscritas en la música y en el cuerpo que nos hacen capaces de producir música” (Becker, 1999: 8).

Su análisis experiencial se vería enriquecido por sus aprendizajes académicos anteriores. En efecto, Becker había sido alumno del profesor Everett C. Hughes especialista en sociología del trabajo, cuya premisa analítica fundamental era “todo trabajo es trabajo de alguien”, lo que implica, por un lado, considerar que cualquier producción social (artística, cultural, económica, simbólica) debe ser sometida a la misma norma, y por otro lado, siempre se debe construir el sistema

de relaciones de un determinado proceso de producción de un bien. Esto significa, señala Becker, poner atención al trabajo de producción, distribución y consumo del arte.

Sin embargo, a este acercamiento todavía se le escapaba algo de la experiencia artística, que es la relación de complicidad que se genera entre el público y el artista en el momento en el que se toca la música y que es recibida por los demás. La música es una producción colectiva que adquiere “significación social” cuando es tocada. La idea de “convención” será la que le ayudará a conceptualizar esta práctica emotiva e intelectual; por ella entiende la experiencia entre los músicos y el auditorio que permite que los primeros toquen “naturalmente” una melodía sabiendo que los otros la están esperando, y que quienes la esperan sepan que es eso lo que los músicos van a tocar. Es este sistema de expectativas colectivas de ambas partes – que deben ser satisfechas- el que deja fluir la experiencia musical. Afirma el autor: “La mayor parte de los que participan en los procesos musicales conoce estos arreglos convencionales; lo que permite que los eventos musicales tengan lugar y que produzcan sus efectos más o menos programados” (Becker, 1999: 12). Así se explica, por ejemplo, el hecho de que músicos que jamás se han visto previamente puedan tocar una misma canción e incluso improvisar –como sucede regularmente en el jazz- con naturalidad y sin salirse de los esquemas armónicos “convencionalmente predefinidos”, y que el público disfrute, comprenda y aprecie el espectáculo (Becker, 1999: 13).

En esta dirección, en un texto sobre cómo abordar la cultura desde la sociología, el autor comienza narrando su vida de “músico de sábado por la noche”. Cuenta cómo lo llamaban unas horas antes de alguna presentación, y en el camino conocía a otros músicos que nunca antes había visto. No conocerse no impedía que cuando el jefe de la banda anunciaba que se iba a tocar “Exactly like you” en si bemol, todos pudieran hacerlo sin ningún inconveniente (Becker, 1999: 19-21).

A partir de ese hecho, Becker reflexiona sobre la “cultura” como la capacidad de acción de individuos frente a una determinada exigencia. ¿Por qué músicos que no se conocen pueden tocar canciones conjuntamente como si hubiesen practicado meses antes? ¿Y más, cómo pueden improvisar manteniendo una propuesta estética coherente

y que la gente comprenda, disfrute y no se sienta defraudada? De alguna manera la cultura compartida sería la que permitiría, a un grupo particular, participar en un diálogo no explícito con el otro, pero con gran eficacia (Becker, 1999: 20).

Para Becker las convenciones, la producción, reproducción y consumo del arte lo llevan al concepto de “mundos del arte” (que es el nombre de su libro más importante), que se refiere al “conjunto de personas cuya actividad es necesaria para la producción (...) de lo que se define como arte” (Becker, 1982: 34). El mundo del arte está compuesto por todos quienes juegan un rol –mayor o menor- en el proceso: artistas, curadores, consumidores, personal encargado de la limpieza de los museos o escenarios, vendedores de entradas, guardias, etc. Los artistas –creadores propiamente dichos- forman parte de esta red sin la cual no existieran ni ellos ni sus creaturas. Como lo hemos dicho, un “mundo de arte” se sostiene en la serie de convenciones que sus miembros aceptan para introducirse en él.

Si bien es cierto que Becker pone mayor atención al proceso de producción de una obra (los mundos en los que se inserta, las convenciones necesarias, etc.) que a su contenido, sugiere que esta opción intencional responde a que es este proceso el que definirá el contenido de la creación y no la obra en sí misma. Por ello, para analizar cualquier creación artística, se debe construir el “mundo” donde es concebida.

Este recorrido sobre la sociología del arte en Becker es importante porque cuando el autor analiza la fotografía sostiene que, al igual que un cuadro o una canción, ésta “encuentra su razón de ser en la manera cómo aquellos que están implicados en su elaboración la comprenden, utilizan y le atribuyen un sentido” (Becker, 1999: 173-174). Estudiar una fotografía –o un corpus de imágenes cualquiera que sea- requiere levantar preguntas sobre la construcción social donde la foto juega un rol, los actores implicados, los usos, etc., pues “las fotos, como todo objeto cultural, extraen su sentido del contexto” (Becker, 1999: 181). Un trabajo sistemático en esta dirección, que analice la interacción de las imágenes en la producción, consumo y sentido, aportará a la sociología visual, concluye el autor.

Walter Benjamín (1892 – 1940)

Walter Benjamín es un autor complejo y completo. “Su obra -dice Michael Löwy- fragmentaria, inconclusa, a veces hermética, a menudo anacrónica y, no obstante, siempre actual, ocupa un lugar singular y hasta único en el panorama intelectual y político del siglo XX” (Löwy, 2002: 11). Ha tocado distintos aspectos de la condición humana, desde la historia hasta la teología o la política, y le ha puesto particular atención al arte y la cultura. Su reflexión pretende ser “una visión de conjunto”, y su pensamiento “aspira nada menos que a una nueva comprensión de la historia humana” (Löwy, 2002: 12). La fotografía fue parte de sus preocupaciones.

Un reciente texto publicado en castellano ha recogido una serie de reflexiones de Benjamín *sobre la fotografía* (2004). Aunque disperso y a menudo difuso –así como su obra en general- el libro permite recorrer los principales ejes analíticos desde donde mira la foto el autor. Se trata de una compilación de ensayos, fragmentos de reflexiones, artículos, diario, citas de otros autores, reseñas que giran alrededor de la imagen. La publicación, según explica el traductor, no fue fácil toda vez que existen textos que fueron escritos en distintos tiempos y siguieron una vida tan accidentada como la trayectoria de su autor. Particularmente, del texto destacan las dos reflexiones extraordinarias de Benjamín: “Pequeña historia de la fotografía”, y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

Siendo uno de los pensadores más lúcidos del marxismo en el siglo pasado, Benjamín tiene como telón de fondo de sus reflexiones sobre la cultura este paradigma analítico. La teoría del arte debe estar inscrita en “las actuales condiciones de producción y cuya dialéctica se deja percibir en la superestructura con tanta claridad como en la economía” (Benjamín, 2004: 92).

El autor aborda el tema de la reproducción –y por tanto de la autenticidad- como un eje fundamental. De hecho el arte siempre estuvo confrontado al problema de la imitación y de las copias del original en distintas formas, que van desde la relación entre literatura e imprenta, hasta la invención de la litografía. La “técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irreplicable de lo reproducido

por su ocurrencia masiva” (Benjamín, 2004: 97), y así devalúa el “aquí y el ahora” de una obra, que en muchos casos constituye un importante porcentaje de su esencia. De hecho en buena medida el “valor único de la obra de arte ‘auténtica’ se funda en el ritual en el que adquirió su valor de uso primero y original” (Benjamín, 2004: 101), que es fracturada con los duplicados. Asimismo, la divulgación de las copias de obras de arte responden a la necesidad de consumo de una masa que necesita “adueñarse del objeto en la máxima proximidad de la imagen” (Benjamín, 2004: 100) y sentirlo suyo, cerca, familiar.

Fue el surgimiento de la fotografía el que puso en tela de juicio a la pintura precisamente por su capacidad de reproducción ilimitada y, por tanto, su pérdida de originalidad. Las reacciones fueron diversas. Una de ellas, quizás la más anecdótica, es aquella de un periódico alemán que subrayó el carácter diabólico del aparato fotográfico: “querer fijar fugaces reflejos no es sólo una cosa imposible, tal como ha quedado probado después de una concienzuda investigación alemana, sino que el mero hecho de desearlo es ya de por sí una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el divino artista, entusiasmado por inspiración celestial, atreverse a reproducir en un instante de consagración suprema, obedeciendo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos en los que el hombre se asemeja a Dios” (Citado por Benjamín, 2004: 22-23). Pero la crítica más contundente proviene de Charles Baudelaire que define a la fotografía como “la sirvienta de las ciencias y las artes”, y le preocupa que pueda asumir una función artística: “Si se permite a la fotografía sustituir al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido enteramente, gracias al aliado natural que encontrará en la estupidez de las masas (...). Si se le permite invadir el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, de todo aquello que no vale más que por lo que el hombre añade de su alma, entonces, ¡pobres de nosotros!” (Citado por Benjamín, 2004: 143).

Benjamín toma distancia de estas posturas y critica el tiempo invertido en el debate sobre el estatuto artístico –o no- de la fotografía. De hecho sugiere que la pretensión de ser arte de la fotografía provino más bien de quienes la querían utilizar como mercancía, y coincide

con el momento en el que la pintura caminaba en la dirección de alimentar los negocios. La “aberrante y confusa disputa sin cuartel” entre pintura y fotografía eludió el problema fundamental, que era un “vuelco en la historia universal” introducido por la fotografía, donde lo que estaba en juego era “el carácter global del arte”, su valor de culto: “la reproductibilidad técnica deslindó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía. Ello trajo consigo un cambio en la función del arte que cayó fuera del campo de visión del siglo” (Benjamín, 2004: 108). La foto, de acuerdo a este autor, contribuye a la “decadencia del aura” –entendida como “la manifestación irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse” (Benjamín, 2004: 101) - en la que se refugiaba la pintura.

El esfuerzo del pensador alemán es la lectura de la fotografía en sinergia con la pintura, y no oculta el aporte de la primera en varias dimensiones: “la idea más elemental que podamos tener de la utilidad de un cuadro se ha enriquecido considerablemente gracias a la fotografía” (Benjamín, 2004: 76). De hecho, Benjamín sugiere proféticamente que “la pintura y la fotografía alguna vez terminarán fundiéndose en el rayo de una poderosa inspiración social” (Benjamín, 2004: 84). Es por esta afinidad que el autor valora las investigaciones de Gisèle Freund, pues conjuga analíticamente a fotografía y pintura, la relación entre desarrollo técnico y desarrollo social.

Finalmente, Benjamín lanza la tesis –aunque no la desarrolla en profundidad- de que gracias a la fotografía “tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis” (Benjamín, 2004: 28). Aunque en el texto no se abunda en el “inconsciente óptico”, su tímido planteamiento sugiere reflexiones que hoy pueden ir en múltiples direcciones; es decir que abre puertas a considerar a la fotografía como una herramienta para develar una forma inconsciente –diríamos estructura subyacente- que organiza la mirada.

Benjamín, intenso y apasionado, nos regala pistas de singular actualidad para el estudio de la fotografía, a más de sesenta años de su desaparición.

Pierre Bourdieu (1930 – 2002)

Pierre Bourdieu tiene una doble relación con la fotografía: por un lado la analiza como un producto cultural, y por otro la utiliza como una herramienta de trabajo para la investigación.

En su texto *La fotografía, Un arte intermedio* Bourdieu reflexiona sobre cómo y por qué la fotografía puede ser objeto de investigación sociológica. Tiene la convicción de que, en aquella época, la fotografía era “la única práctica con dimensión artística accesible a todos, y el único bien cultural universalmente consumible” (Bourdieu, 2003: 38), de ahí su importancia analítica. En su perspectiva, como lo vimos en el capítulo II, cualquier imagen, sea fotografía popular, profesional o familiar, posee significaciones –unas explícitas y otras implícitas– que responden al grupo que es responsable de ella. Bourdieu pone énfasis en el hecho de que las condiciones objetivas en las cuales se inserta una clase son las que delimitan el escenario de lo posible, lo imposible, lo pertinente y lo que debe o no ser tomado en cuenta.

Pero como lo dijimos, la relación de Bourdieu con la fotografía no se restringe a estudiarla sociológicamente, sino que, como sociólogo, hace uso de ella. En el año 2003, fue publicado un libro póstumo titulado *Images d'Algérie. Une affinité élective*. En este magnífico texto podemos ver al investigador social que, en su primera experiencia de enfrentarse con la realidad en Argelia (a los 25 años) e investigar sobre ella, tiene al lado una cámara fotográfica. Bourdieu parte a este país en 1955 y se queda en él hasta 1960. Esos intensos años –cuando se lleva a cabo la Guerra de Liberación argelina– serán los que marcan su teoría general sobre el mundo social; de hecho él mismo consideraba –poco antes de su muerte– que sus obras más antiguas (refiriéndose a aquellos estudios) eran las que tenían mayor actualidad. Además de los varios artículos y libros que fueron publicados sobre sus investigaciones en Argelia, Bourdieu dejó un enorme acervo de fotografías que hasta nuestros días habían quedado archivadas en su colección particular.

A iniciativa de Franz Schultheis² y en coordinación con la revista internacional de fotografía *Cámara Austria*, decidieron desempolvar

2 Profesor de la Universidad de Ginebra que además ha coordinado el libro Schultheis, Franz y Ducret, André (Coord.) (2005), *Un photographie de circonstance. Pierre Bourdieu en Algérie*, Ed. Université de Genève, Ginebra.

esta dimensión visual del trabajo de Bourdieu, lo que se concretó en una exposición itinerante de sus fotos y la publicación del libro mencionado. En el texto Bourdieu cuenta –en una entrevista hecha por Schultheis- sobre su cámara alemana (Zeiss Ikonflex) que lo acompañó en su viaje y que se convirtió, antes que nada, en un instrumento más de investigación; narra sus problemas con el trabajo de la luz -fuerte y blanca propia de la región- que quemaba la imagen, y de su incursión en el revelado en el cuarto oscuro. Por cierto, sus amigos le habían dicho que “un verdadero fotógrafo es cuando uno mismo revela sus fotos, es revelando que uno puede ver la calidad y puede trabajar o reencuadrar la imagen” (Bourdieu, 2003: 21).

En su investigación, la fotografía cumplía dos funciones: por un lado le permitía recordar situaciones y describir escenarios que luego podían tener importancia analítica, y por otro lado era “una forma de mirar (...) una forma de intensificar mi mirada” (Bourdieu, 2003: 23). Con el ejercicio de tomar fotos, “miraba mejor y después, a menudo, era una manera de ingresar en materia” (Bourdieu, 2003: 23). El acto de fotografiar, concluye Bourdieu en la entrevista, “es una manifestación de la distancia del observador que registra y que no olvida que está registrando (...), pero supone también una proximidad familiar, atenta y sensible a detalles imperceptibles” (Bourdieu, 2003: 44).

Consciente de que la comprensión del mundo social es de una complejidad mayor, Bourdieu utilizó la foto como un instrumento más –al lado del bagaje teórico y las múltiples estrategias metodológicas- para su investigación etnográfica en Argelia. Así, es evidente el vínculo entre el contenido de sus investigaciones y el de sus fotos.

Parte del libro subraya esta relación ofreciendo imágenes en una página y textos científicos –de diferentes publicaciones suyas- en la otra. Frente a una foto que reproduce viviendas uniformes –y uniformizadas-, tenemos la reflexión sobre las formas de colonización de colectividades a partir de la imposición de geometrías urbanas como una manera de disciplinamiento del uso del espacio; las fotos de hombres y mujeres cumpliendo distintas funciones son acompañadas por el análisis de las “divisiones constitutivas del orden social y, más precisamente, las relaciones sociales de dominación y explotación que son instituidas entre los géneros que se inscriben progresivamente en

las dos clases de habitus diferentes, sobre la forma de *hexis* corporales opuestas y complementarias y de principios de visión y división de mundo que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas de acuerdo a distinciones reductibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino” (Bourdieu, 2003: 103).

Pero además de esta doble entrada escrito – visual, fijar la atención sólo en las fotos de Bourdieu ya nos dibuja sus inquietudes intelectuales: toma a hombres y mujeres en sus lugares de trabajo, niños trabajando o jugando, conjuntos habitacionales en el campo, campesinos, animales y caminos, bares, afiches, mensajes pintados en el suelo, lugares públicos, paisajes urbanos y rurales. En suma: el espacio social argelino.

En una foto una niña teje una canasta, en otra cuida a sus hermanos menores; adelante unos niños juegan y otros trabajan recolectando agua, vendiendo periódicos o lustrando zapatos; todavía más adelante, ahora niños bien vestidos de clase alta, disfrutan de helados o se divierten en un carrusel. ¿Qué pretende mostrar Bourdieu? ¿La formación del habitus de género y de clase desde los primeros años de vida?

En una foto una mujer, cubierta entera de blanco -hasta el rostro y la cabeza sólo enseñando los brazos-, va por la avenida en una moto en la ciudad. Adelante, un hombre de origen rural utiliza una máquina de coser de pedal. En el bar comparten la barra cuatro mujeres y un hombre, todos tomando café, ellas cubiertas hasta el rostro y él vestido de militar; otra pareja igualmente vestida, ahora con un bebé en brazos, se pasea en la ciudad: la criatura es cargada por el hombre de traje. ¿Cuáles las fronteras de los roles sociales? ¿Cómo definirlos?

Una serie de imágenes muestran el desfase entre la sociedad capitalista “moderna” y las formas tradicionales argelinas. Una tienda ambulante de pequeños productos se sitúa frente a un cartel de cigarrillos “Bastos” que promueven “el gusto francés”; una mujer vestida de blanco y con una canasta en la cabeza, pasa por la vitrina de una tienda que ofrece refrigeradores, televisores y radios; unos niños miran un negocio de juguetes “Dinky Toys” que tiene un perro vaquero que les devuelve la mirada; otros adolescentes observan una vitrina de *comics*: Fantax, Old Bridger, Back John, Tótem... ¿Cómo se transforman las estructuras mentales con la introducción de productos de consumo foráneos?

De por medio, las fotos de la guerra: un afiche que sugiere “protegerse de los asesinos”; un anuncio de Kodak cubierto con panfletos que dicen “todos unidos votemos”, “por un futuro mejor”; un coche al lado de un tanque en la carretera; unos niños paseando al lado de una barricada de alambre de púas. En esas condiciones de agitación social, ¿cuál la posición del sociólogo? ¿Qué implicaciones epistemológicas tiene investigar en momentos donde se arriesga la vida?

Las fotos tomadas en un contexto de investigación, nos enseña Bourdieu, son inseparables de la reflexión misma; las imágenes captadas sociológicamente no complementan: argumentan, razonan, explican. *Images d'Algérie*, traspasa las barreras de la fotografía y la ciencia social y comprueba otra de las facetas creativas del sociólogo más lúcido del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Actes de la recherche en sciences sociales, París, Septiembre 2004, # 154.

Aguiluz, M y Walkman, G. (Coords.), (2007). *Memorias (in)cógnitas. Contendas en la historia*, Ed. UNAM – CEIICH, México D.F.

Arguedas, Alcides, (1979). *Pueblo enfermo*, Ed. Gisbert, La Paz.

Barthes, Roland, (1998). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Piadós, Barcelona.

———(1995). *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Ed. Piadós, Barcelona.

Becker, Howard, (1999). *Propos sur l'Art*, Ed. L'Harmattan, París.

———(1982). *Art Worlds*, Ed. University of California Press, Berkeley.

———(1974). “Photography and Sociology”, in *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, N. 1, 1974. Disponible desde Internet en: mhtml:file://C:\WINDOWS\TEMP_ZCT...\Howard Becker – Photography and Sociology.mh

- Benjamín, Walter, (2004). *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-Textos, Valencia.
- Berger, John, (1998). *Mirar*, Ed. De la Flor, Buenos Aires
- Berger, John y Mohr Jean, (1998). *Otra manera de contar*, Ed. Mestizo, Murcia
- Bourdieu, Pierre, (2003). *Images d'Algérie*, Ed. Actes Sud, Paris.
- (1994). *Raison pratiques, sur la théorie de l'action*, Ed. Seuil, Paris.
- (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Ed. Seuil, Paris.
- Bourdieu, Pierre (compilador), (1979). *La Fotografía. Un arte intermedio*, Ed. Nueva Imagen, México D.F.
- Buck, Daniel, (1999). *Pionner Photography in Bolivia: Directory of Daguerrotypist & Photographers, 1840s-1930s*. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/dbuck/>
- Centre National de la Photographie**, (1994a). *Histoire de voir I. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)*, Ed. Centre National de la Photographie-Photo Poche, Paris.
- (1994b). *Histoire de voir II. Le medium des temps modernes (1880-1939)*, Ed. Centre National de la Photographie-Photo Poche, Paris.
- (1994c). *Histoire de voir III. De l'instant a l'imaginaire (1930-1970)*, Ed. Centre National de la Photographie-Photo Poche, Paris.

- Christin, Olivier, (2004). "Comment se représente-t-on le monde social?", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 154, Septembre.
- Cuartoscuro*, # 52, Enero-febrero 2002.
- De la Torre, Renée, (2004). "Teodiceas y Sociodiceas en torno a una catástrofe social: las explosiones del 22 de abril, Guadalajara, 1992", en *Relaciones*, # 97, Vol. XXV, Invierno.
- De Mesa, José, Gisbert, Teresa y Mesa, Carlos, (1997). *Historia de Bolivia*, Ed. Gisbert, La Paz.
- Durkheim, Emile, (1987). *Les règles de la méthode sociologique*, Ed. PUF, Paris.
- Florescano, Enrique, (2002). "Introducción: imagen e historia", en Florescano, E. (Coord.), *Espejo mexicano*, Ed. F.C.E., CONACULTA y Fundación Miguel Alemán, México D.F.
- Freund, Gisele, (1993). *La fotografía como documento social*, Ed. G.Gill, Barcelona.
- García Canclini, Néstor (Coord.), (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940 – 2000*, Ed. Grijalbo, México D.F.
- Garrigues, Emmanuel, (2000). *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, Ed. L'Harmattan, París.
- Giménez, Gilberto, (2008). *Cultura, identidad, memoria. Hacia una sociología de la cultura visual*, fotocopias, s/e, México D.F.
- Goffman, Erving, (1998). *Internados*, Ed. Amorroutu, Buenos Aires.

- (1977). “La ritualisation de la féminité”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 14, Avril. Versión inglesa : 1985, Gender Advertisements, Ed. Macmillan, Hong Kong.
- González, Fernando, (2001). *Matar y mir por Cristo Rey. Aspectos de la cristiada*. México D.F.: IIS y Plaza y Valdés.
- González y González, Luis, (2004). *Pueblo en vilo*, Ed. F.C.E., México D.F.
- (2003). *Otra invitación a la microhistoria*, Ed. F.C.E., México D.F.
- (1995). *El oficio de historiar*, Ed. Clío y El Colegio Nacional, México D.F.
- Hernández, Miguel, (2005). “El estigma del extraño. La violencia simbólica en el cine de tema religioso y su apropiación en contextos cotidianos”. Ponencia presentada en el *Congreso Internacional Religión y Política en la era Global*, El Colegio Mexiquense, Zinacantepec, Estado de México, 17-18 de marzo de 2005.
- Hiernaux, Jean Pierre, (1995). «Analyse structurale de contenus et modèles culturels. Application à des matériaux volumineux», VV.AA., *Pratiques et méthodes de la recherche en sciences sociales*, Armand Colin, Paris.
- (1977). *L’Institution Culturelle. Systématisation théorique et méthodologique*, Dissertation doctoral Vol I, Vol. II y Vol III, UCL-Louvain-la-Neuve.
- Keim, Jean-A., (1979). *Histoire de la photographie*, Ed. PUF, Paris.
- Kossov, Boris, (2007). *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, Ed. EDUSP, Sao Paulo.

- (2001). *Fotografía e historia*, Ed. La Marca, Buenos Aires.
- Lahire, Bernard, (2006). *El espíritu sociológico*, Ed. Manantial, Buenos Aires.
- Löwy, Michael, (2002). *Walter Benjamín. Aviso de Incendio*, Ed. F.C.E., México D.F.
- Mariaca, Gabriel, (s/f). *Fotografía en Bolivia, primeros esbozos para la memoria de una visión ausente*, La Paz, Banco Central de Bolivia.
- Martuccelli, Danilo, (2005). *La Consistance du Social. Une sociologie pour la modernité*, Ed. PUR, Rennes.
- Mata, Francisco, (2008). *Tepito ¡bravo el barrio!*, Ed. Trilce – Océano, México D.F.
- Méndez, Luis y Romero, Miguel Ángel, (2004). *México: modernidad sin rumbo 1982-2004*, Ed. EON, México D.F.
- Meyer, Jean, (1997). *La Cristiada. La vida cotidiana*, México D.F., Clio.
- (1988). *La Cristiada I. Guerra de los Cristeros; 2. El conflicto entre la Iglesia y el Estado (1926-1929); 3. Los cristeros*. México D.F.: Siglo XXI. (Tres tomos)
- Miranda, Porfirio, (1993). “¿Qué hacer ante la modernidad?”, en *Semanal de La Jornada*, 28-XI-93, Méx. D.F.
- Mirzoeff, Nicholas, (2002). *Una introducción a la cultura visual*, Ed. Paidós, Barcelona.
- Monsiváis, Carlos, (2002). “*Soy porque me parezco*. El retrato en México en el Siglo XX”, en Florescano, E. (Coord.), *Espejo mexicano*, Ed. F.C.E., CONACULTA y Fundación Miguel Alemán, México D.F.

- Ortiz, Renato, (2000). *Modernidad y espacio. Benjamín en París*, Ed. Norma, Bogotá
- Palacios Suárez, Guillermina, (2002). “Foto cristera al servicio de la guerra”, en *Cuartoscuro*, # 52, Enero-febrero.
- Puente Lutteroth, María Alicia, (2002). *Movimiento Cristero: una pluralidad desconocida*, México D.F., Ed. Progreso.
- Ramírez Sevilla, Luis, (2003). “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición”, en *Relaciones*, N° 94, Primavera, Vol. XXIV.
- (2002). *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza*, Ed. El Colegio de Michoacán e Instituto Michoacano de Cultura, Zamora.
- Remy, Jean, (1990). «L’analyse structurale et la symbolique sociale», in *Méthodes d’analyse de contenu et sociologie*, Ed. Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles.
- Remy, Jean y Voyé, Liliane, (1974). *La ville et l’urbanisation. Modalités d’analyse sociologique*, Ed. Duculot, Gembloux.
- Remy, Jean, Voyé, Liliane, y Servais, Emile, (1991). *Produire ou reproduire. Une sociologie de la vie quotidienne*, Ed. De Boeck Bruxelles.
- Remy, Jean *et al.*, (1990). *Méthodes d’analyse de contenu et sociologie*, Ed. Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles.
- Ruquoy, Danielle, (1990). “Les principes et procédés méthodologiques de l’analyse structurale”, in Remy et Ruquoy, *Méthodes d’analyse de contenu et sociologie*, Ed. Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles.

- Saenz, Jaime, (1972). «El aparapita de La Paz», in *Vertical*, N° 3-4.
- Schultheis, Franz y Ducret, André (Coord.), (2005). *Un photographie de circonstance. Pierre Bourdieu en Algérie*, Ed. Université de Genève, Ginebra.
- Silva, Armando, (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Ed. Norma, Bogotá.
- Simmel, Georg,(1981). *Sociologie et Epistémologie*, Ed. PUF, París.
- Sontag, Susan, (2004). *Ante el dolor de los demás*, Ed. Punto de lectura, Madrid.
- (1996). *Sobre la fotografía*, Ed. Edhasa, Barcelona.
- Suárez, Hugo José, (2007). *Bolivia país rebelde (2000 – 2006)*, Ed. El Colegio de Michoacán, Zamora.
- (2006). “La palabra y el sentido. Análisis del discurso de Joaquín Sabina”, *Revista Mexicana de Sociología*, 68, N° 1 (enero-marzo), p. 33-63.
- (2003^a). *La transformación del sentido. Sociología de las estructuras simbólica*, Ed. Muela del Diablo, La Paz.
- (2003^b). *¿Ser cristiano es ser de izquierda? La experiencia político-religiosa del cristianismo de liberación en Bolivia en los años 60*, Ed. Muela del Diablo, La Paz.
- (2002). “La sociología cualitativa: el método de análisis estructural de contenido”, *T'inkazos*, N° 11, Febrero, p.53 – 68.
- Suárez, Hugo José (Coord.), (2008). *El sentido y el método. Sociología de las estructuras simbólicas y análisis de contenido*, Ed. IIS-UNAM y El Colegio de Michoacán, México D.F. y Zamora (En prensa).

Tamayo, Franz, (1909). *Creación de la pedagogía nacional*, Ed. *El Diario*, La Paz.

VV.AA., (2004). *Estudio Archivo Cordero. Bolivia 1900 – 1961*, Ed. Casa de América y Turner, Madrid.

OTROS TÍTULOS PUBLICADOS

139. Leonardo Garnier. *El espacio de la política en la gestión pública*. Noviembre 2005.
140. Alberto Minujin, Enrique Delamónica, Alejandra Davidzik. *Pobreza infantil. Definiciones, mediciones y recomendaciones de políticas públicas*. Febrero 2006.
141. Roxana Hidalgo Xirinachs. *Mito y poder*. Sobre la diferencia entre feminidad y masculinidad en la novela *Cassandra de Christa Wolf*. Abril 2006.
142. Carlos Sojo (compilador) *Pobreza, exclusión social y desarrollo*. Visiones y aplicaciones en América Latina. Junio 2006.
143. Ronald Soto Quirós, David Díaz Arias. *Mestizaje indígenas e identidad nacional en Centroamérica*. De la Colonia a las Repúblicas Liberales. Setiembre 2006.
144. Edith Olivares Ferreto. Migraciones y división social del espacio. *El asentamiento de la población nicaragüense en el cantón Central de San José, Costa Rica*. Noviembre 2006.
145. Quirine Eijkman. *El largo camino hacia la policía comunitaria: Las estrategias de derechos humanos para la policía en Costa Rica*. Febrero 2007.
146. Dr. Luis Antonio Sobrado González. *Democratización interna de los partidos políticos en Costa Rica*. Abril 2007.
147. Edelberto Torres-Rivas, Enrique Gomáriz Moraga. *Qué significa ser de izquierda en el siglo XXI. Notas para una crítica de la razón revolucionaria*. Junio 2007.
148. Yajaira Ceciliano N., *Paternidad interrumpida e idiomas masculinos emergentes*. Agosto 2007.

MAYOR INFORMACIÓN SOBRE NUESTRAS PUBLICACIONES

<http://www.flacso.or.cr>

Distribución de Publicaciones: libros@flacso.or.cr

